

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ZEMİN HARA ŞUBESİNDE BAĞLAMA İLE
GEZİNTİ ÇEŞİTLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NECMİ KIRAN

**GÜZEL SANATLAR ANASANAT DALI
MUSİKİ SANAT DALI
TÜRK HALK MÜZİĞİ ALANI**

ŞUBAT 1992

22642

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ZEMİN HARA ŞUBESİNDE BAĞLAMA İLE
GEZİNTİ ÇEŞİTLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

NECMİ KIRAN

**V.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 3 ŞUBAT 1992
Tezin Savunulduğu Tarih : 17 Şubat 1992

Tez Danışmanı
Diğer Jüri Üyeleri

: Yrd.Doç.Afşin EMİRALIOĞLU
: Doç. Dr. Şenel ÖNALDI
: Prof. Dr. Selâhaddin İÇLİ

ŞUBAT 1992

ÖNSÖZ

Zengin bir halk kültürüne sahip olduğumuz tartışılmaz. Önemli olan, bu kültüre sahip olmak ve gereği gibi koruyup yaşatmaktır. Yoksa, ait olunan kültürü bilip onu rafa kaldırmak değildir.

Bu koruma ve yaşatma ancak milli bir bilinçle sağlanır. Yâni kişinin, kendi kültürünü benimsemesiyle sağlanır. Bu görüş doğrultusunda üzerimize düşen görevi yapmak amacıyla böyle bir çalışmaya giriştik.

Müziğimizin önemli bir karakterini simgeleyen irticali ezgi formlarımız, araştırmacılara üzerinde durulmaya değer bir çalışma sahası açmaktadır. Bizde, bu formlardan "Gezinti"yi tercih ettik ve, üzerinde yoğunlaşarak çalıştık.

Bu konu üzerinde, bugüne kadar çok az sınırlı çalışma yapılmış olması gözlemlerimiz arasında olmakla beraber; tez konumuzun içeriğinde, başka bir çalışmanın yapılmayıp, sanırım ilgili kişileri tezimize yöneltecektir.

Tez çalışmam sırasında, danışmanlığımı yürüten ve sık sık yardımlarına başvurduğum sayın hocam Yrd. Doç. Afşin EMİRALIOĞLU beye; değerli bilgi ve tecrübeleriyle tezime ışık tutan sayın hocam Doç. Dr. Şenel ÖNALDI beye; özel arşivinden yararlandığım, K.B. Şanlıurfa Devlet THM Korosu şefi sayın hocam Halil Atılğan beye; her türlü yardım ve ilgisinden dolayı eşim Lâle KIRAN'a teşekkürlerimi bir borç bilir ve saygılar sunarım. Ayrıca, dizgi - organizasyon işlerinde emeği geçen Rahmi KANAT beye, Sıdika TATLI hanımefendiye, BUGÜN Ajans ve personeline de özverili çalışmalarından dolayı teşekkür eder, saygılar sunarım.

Araştırmacılara faydalı olması ve ışık tutması ümidiyle...

Necmi KIRAN
Şanlıurfa- Ocak 1992

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	II
ÖZET	VI
SUMMARY	VII
BÖLÜM 1. GİRİŞ	1
BÖLÜM 2. GEZİNTİ - TAKSİM ve IMPROVISATION	4
2.1. Gezintinin Sözlük Anlamı	4
2.2. Şanlıurfa Ezgilerinde Gezinti	4
2.3. THM'nde Gezinti	5
2.3.1. Uzun Havalarda Gezinti	5
2.3.2. Sözlü ve Sözsüz Kırık Havalarda Gezinti	6
2.3.3. Sonuç Olarak THM'nde Gezinti	7
2.4. Taksimın Sözlük Anlamı	10
2.4.1. Bazı Müzik Adamları ve Müzikologların Görüşlerinde Taksim	11
2.5. Improvisation'un Sözlük Anlamı	14
2.5.1. Azerbaycan Halk Müziğinde Emprovizasyon	15
2.5.2. TM'ndeki Doğaçlama Sanatına Başka Bir Yaklaşım	16
2.5.3. TM Sazlarıyla Doğaçlama Sanatı	16
2.5.3.1. THM Bünyesinde İyi Açış Yapabilmek İçin	16
2.5.3.2. TSM Bünyesinde İyi Taksim Yapabilmek İçin	17
2.5.3.3. İyi Açış ve Taksim Yapabilmek İçin Diğer Ortak Faktörler	17
2.5.4. TM'nde İnsan Sesiyle Yapılan Doğaçlama Sanatı	18
2.5.4.1. THM'nde Bünyesinde İyi Uzun Hava Okuyabilmek İçin	18
2.5.4.2. TSM Bünyesinde İyi Gazel Okuyabilmek İçin	19
2.5.4.3. İyi Uzun Hava ve Gazel Okuyabilmek İçin Diğer Ortak Faktörler	20
BÖLÜM 3. ŞUR MAKAMI	
3.1. Şur Makamının Ses Sırasının Kuruluşu	21

3.2. Şur Makamının Perdelerinin Kimlik ve Görevleri	22
3.2.1. Mâyenin Alt Dörtlüsü	22
3.2.2. Mâyenin Alt Üçlüsü	22
3.2.3. Mâyesin Alt İkilişi	23
3.2.4. Mâye	24
3.2.5. Mâyenin İkilişi	24
3.2.6. Mâyenin Üçlüsü	25
3.2.7. Mâyenin Dörtlüsü	26
3.2.8. Mâyenin Beşlisi	27
3.2.9. Mâyesin Altılışı	27
3.2.10. Mâyenin Yedilişi	28
3.3. Perdelerin Kimlik ve Görevlerinin Açıklanmasından Çıkan Sonuçlar	28
3.3.1. Şur Makamının Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramaları Gösteren Cetvel	29
3.3.2. Şur Makamının Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramaları Gösteren Tablo	30
3.3.3. Kadans - Karar ve Kalışlar	32
3.3.3.1. Armoni Yönünden Kadanslar	32
3.3.3.2. Melodik Yönden Karar ve Kalışlar	34
3.4. Şur Makamının Şubeleri	36
3.4.1. Şur Makamının Şubelerinin Makamdaki Konumu ve Ses Sıraları	37
3.4.1.1. Mâyeyi Şur	39
3.4.1.2. Zeminhara Şubesi	39
3.4.1.3. Şur - Şahnaz Şubesi	39
3.4.1.4. Hicaz Şubesi	40
3.4.1.5. Bayatı-Kürd Şubesi	40
3.4.1.6. Simayi - Sems Şubesi	41
3.4.1.7. Nişibi - Feraş Şubesi	41
3.4.1.8. Dörtlü Yukarda Zeminhara Şubesi	42
BÖLÜM 4 ZEMİNHARA ŞUBESİ - ÖRNEK TÜRKÜLER ve GEZİNTİLERİ	43
4.1. Zeminhara Şubesinin Ses Sırasının DO Sesine Aktarımı ...	43
4.2. Zeminhara Şubesinde Örnek Türküler ve Gezintileri	45
4.2.1. DO Kararlı 1 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği...	45

4.2.1.1. -1 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi.....	48
4.2.2. DO Kararlı 2 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği...	50
4.2.2.1. -2 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi.....	53
4.2.3. DO Kararlı 3 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği...	55
4.2.3.1. -3 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi.....	57
4.2.4. DO Kararlı 4 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği...	59
4.2.4.1. -4 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi.....	61
4.2.5 DO Kararlı 5 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezinti- si.....	62
4.2.5.1. -5 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi.....	64
BÖLÜM 5 ÖRNEK TÜRKÜLERİN ve GEZİNTİLERİNİN MÜZİK YÖNÜNDEN ANALİZİ	65
5.1. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Giriş Motifleri.....	67
5.2. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Geçici ve Kalış Yapan Motifleri.....	70
5.3. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin İşlenmiş Motifleri.....	73
5.3.1. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin Kendi İçinde İşlenmiş Motifleri.....	73
5.3.2. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin Gezintilerinde İşlenmiş Motifleri.....	78
5.4. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Ka- rara Hazırlayıcı Motifcik ve Motifleri.....	84
5.5. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Karar Veren Motifleri.....	88
SONUÇ	92
KULLANILAN BAZI KISALTMA VE ÖZEL İŞARETLER	93
KAYNAKLAR	94
ÖZGEÇMİŞ	96

ÖZET

Bu araştırma ve incelemede, müziğimizde önemli bir yer tutan "Gezinti" bahsine bilimsel bir yaklaşımla açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Gezintinin, Türk ve dünya müziğindeki benzer şekilleri ile mukayese edilmesine de imkân sağlanmıştır.

Bu çalışmada asıl olarak; "Her hangi bir makamda, analiz yolu ile herhangi bir esere, nasıl gezinti ya da taksim yapılabilir?" sorusuna bilimsel açıklık ve yöntem kazandırılmaya çalışılmıştır.

Tez beş bölümden meydana gelmiştir. Birinci bölümde giriş yapılmıştır. İkinci bölümde; gezinti, taksim ve improvisation terimleri genişçe açıklanmıştır. Burada ayrıca bir öneriler bölümü oluşturulmuştur. Üçüncü bölümde; yabancı olunan, Zeminhara ve diğer bazı şubelerin anlaşılması için ait oldukları ana makam "Şur"un tamamı ele alınmıştır. Bunun yanında kadans konusuna da girilmiştir. Dördüncü bölümde; tesbit edilen beş Zeminhara ezgi ve gezintileri verilmiştir. Son bölümde ise ezgi ve gezintilerinin analizi yapılmıştır.

Sonuç olarak, doğaçlama sanatının tür ve incelikleri; Şur makamı ve Zeminhara şubesi; örnek ezgi ve gezintileri; makam ve ezgi analizi yöntemi ortaya konularak, yapılacak yeni çalışmalara ışık tutulmuştur.

SUMMARY

In this searching and study, "Gezinti" that's important in our music with a technical reason have been tried clearly brought. It isn't possible that this Gezinti in Turkish and world music as same as examples to compere.

In that study, the purpox was to bring clear looking over the question that is how Gezinti or Taksim can be done by the analyzing method.

That thesis formed five parts -In first part, entering has been done. In second part, the dictionary words that are "Gezinti" Taksim and Improvisation." explained in details. Also preferences parts are formed here. In third part, all the parts of "Şur" are researched for "Zeminhara" and the other some little tone are understood that's belong to the main tone that're Foreing. The subject "Kadans" has been entered. In fourth part five "Zeminhara melody and Gezinti" that're showed have been given.

In result, kinds and details of the improvisation musical art; "Şur" tone and "Zeminhara" little tone; examples "melody" and "gezinti"; the things that will be done new assignments are showed way by the form of tone and melody analyzing.

BÖLÜM 1

GİRİŞ

Bugüne kadar Anadolu'dan derlenmiş anonim olarak bildiğimiz ezgilerin, hangi makam ya da -bazı nazariyatçıların ifadesiyle - hangi "Ayak"ta olduğunun tesbiti, karmaşa içerisinde. Bunun ötesinde, anonim ezgilerimizin modal yapısının hangi terimle ifade edileceği de kesinlik kazanmamıştır. Bu konuda değişik görüşler vardır.

Türkiye'de halk müziği alanında, öylesine terim, anlam karmaşası var ki, hangisinin en doğru olduğuna karar vermek çok güçtür. Her görüşün, kendi açısından doğru ve tenkit edilecek yanlarını bulmak mümkündür. Biz de kendimizi bu karmaşadan sıyrarak, kendi doğrularımızla çalışmamızı yürütmeyi uygun bulduk. Bilimsel araştırmalarda amaç, bilindiği üzere en doğruyu bulmaktır. Bizim bu konudaki doğru gördüğümüz yol ise şöyledir. Bir benzetmeyle açıklamaya çalışalım.

Düşünün ki bir çocuk doğmuş. Bu çocuğun annesi belli, babası belli. Anne ve babanın adı belli, soyu belli. Fakat, çocuğun, soyu belli, adı belirsiz. Her ne şekilde olursa, çocuk büyümüştür. Toplumda varlığı biliniyor, ama kişiliği bilinmiyor. Adının olmayışından, kendisini ve prensiplerini; ne kendi feodal bağlarla bağlı olduğu yakın çevresine, ne de daha geniş kitlelere tanıtabiliyor ve kabul ettirebiliyor...

Kişinin asıl adının olmayışı ona başkaları tarafından iyi ya da kötü anlamlarda lâkap takılmasına meydan verir. Anlaşıldığı gibi; kimliksizlik, çoğul ortamda, mechullük ve -ne kadar kişilikli de olursa- kişiliksizlik görüntüsü veriyor. Benzetme yerindeyse ezgilerimizin konumu da bu durumdan farksızdır.

Bu duruma hâl çaresini, çözümleme yapamadığımız yerde, kardeş kültürlerimizden istifade etmekte bulduk. Azerbaycan ana makamlarına bağlı şubeler (küçük makamlar), dar ses sahali, anonim Anadolu ezgilerini, nazarı yönden ifade etme olanağı sağlayabilmektedir. Hatta Anadolu Türklerinin, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelişlerinin Kafkas bölgesinden olması ve bu şube formlarındaki ezgilerin Anadolu'da da oluşları, bizi

daha da önemli bir düşünceye sevketmektedir.

Bu küçük yapıdaki türküler, kanaatimizce; doğudan gelen büyük bir kültür selinin, erozyona uğrattığı bölgelerden taşıdığı alüvyonlardır. Anadolu kültürünün zenginliği bu taşınmadan kaynaklanır. Dinamizmini de alüvyon oluşundan alır. Çünkü alüvyon bölgeleri üretken ve bereketlidir. Ezgilerimizin güzel ve bol oluşu buna bağlanabilir.

Her ürünün, bir adı ve ailesi vardır. Bir ürünün, adını ve hangi aileye ait olduğunu ortaya koyan; onu meydana getiren mineral, tuz... gibi gizli yapıtaşlarıdır. Bunlara; varlığı bilinen, ne olduğu gizli olan, bir çeşit bitki suuraltı kültürü diyebiliriz. İşte bizim, bahsi geçen türdeki türkülerimizin konumunu, bu örnekle denkleştirebiliriz.

Gizli yapıtaşları dediğimiz doku yapı malzemeleri dil. ritm. ses aralığı. form ve makama benzetilirse, bitki suuraltı da millet suuraltına benzetilebilir. Yâni sonuç olarak bu millet: karakterize ettiği, yazılı olmayan makam kültürünü alıp, suuraltına hıfsetmiş; gerektiğinde sevk-i tabî ile suuraltından çıkararak, ürün olarak pratiğe dönüştürmüş ve zaman derinliği içinde yayıldığı mekanlara taşımıştır.

Bizlere düşen ise, bu milletin suuraltında uyuyan kültür birikimini uyandırıp, sağlıklı bir kültür kimliği tespiti yapmaktır.

Bu görüşümüz uzantısında, kendi yöremde Zeminhara ve diğer bazı şubelerde olabilecek türkü tesbitinde bulundum. Tezin Zeminhara konusunda olması; kendi yörem üzerinde çalışmak isteyişim ve doyısıyla yöremdeki ezgilerin bu şube karakterinde ağırlık göstermesinden kaynaklanır.

Mesudiye, Aybastı, Şebinkarahisar, Tokat, Resâdiye, Niksar ve yörelerinde; Zeminhara, Hicaz ve Şur-Şahnaz ezgilerine sıkça rastlanılır. Bu bölgelerin coğrafyası birbirine komşudur. Aynı şekilde bu üç şubede, aynı makamın çatısı altında birbiriyle ilişkili ve komşudur. Bu durum, önce verdiğimiz görüşleri teyid etmesi açısından önemli ve düşündürücüdür.

Çalışmamızın faydalı olacağı inancıyla, şu konularda yoğunlaşılacaktır.

Gezinti, Taksim ve Improvisation'un; kayda değer, üçünün bir arada incelenip, dökümantasyon üzerinde mukayese edilme olanağının sağlanmadığı gözlemlenmiştir. Buna azda olsa imkan sağlamaya çalışılacaktır.

Bir makam tanıtma yöntemi ortaya konulup, Şur makamı ve ilgili şubeleri (küçük makamları) tanıtılacaktır.

Zeminhara şubesinde ezgiler tesbit edilmiştir. Ezgilerin, analiz edilerek bağlama ile yapılmış gezintileri verilecektir. Ayrıca analiz dökümantasyonu da verilecektir.

Araştırma ve çalışma sırasında kaset teyp, kaset, bağlama vb. araçlar kullanılmıştır.



BÖLÜM 2

GEZİNTİ-TAKSİM ve IMPROVISATION

Anlamca birbiriyle ilişkili bu üç terimi açıklamaya çalışalım.

2.1. Gezintinin Sözlük Anlamı

Kâmûs-ı Türkî'de, "Gezinti, i: 1. Gezinme, eğlenmek için gezip dolaşma. eşanl. teferrüc. 2. Gezilecek yer, gezip dolaşılacak mekan. 3. Odaların önünde gezecek genişlikteki dar sofa, koridor.* 3. Kale duvarlarının iç tarafında nöbetçilerin gezmelerine yarayan ve kule duvarlarını birbirine bağlayan dar yol. 4. müz. Bir çalgı üzerinde el gezdirip belli bir parça çalmadan melodi çıkarma işi" (1) şeklinde açıklanmıştır.

Dört numaralı maddede, "Gezinti"nin THM açısından anlaşılan anlamı kısmen açıklamıştır. Vereceğimiz diğer bilgilerden sonra, daha belirgin bir açıklama yapılacaktır.

2.2. Şanlıurfa Ezgilerinde Gezinti

"Gezinti", Şanlıurfa'da iki şekilde anlam kazanmıştır.

1- Divan, hoyrat gibi nazımların, beyitleri yada mısraları uzun hava olarak okunmasından önce ve sonra aralarında çalınan; bir ya da birden fazla bölümlü, anonim, sözsüz, kalıplaşmış, usullü, giriş ve ara ezgilerine "Gezinti" denilmekte.

2- Asbap geceleri, sıra geceleri, kına geceleri, dağ âlemleri ve

(1) SAMİ, Şemseddin, Temel Türkçe Sözlük - "Kâmûs-ı Türkî", Tercüman Gazetesi Tesisleri, İstanbul, 1985. Cilt.2, Shf. 420.

yatı gecelerinde makam geleneği⁽²⁾ icra edilirken, meşk sırasında grup sazlar, karar sesi civarında yapılan kısa, ritmik bir ezgi çalar. Her hangi bir solo sazın bu ritmik ezgi üzerinde irticalen, gerek usullü, gerek usulsüz olarak çaldığı ezgilere de "Gezinti" denilmektedir.

Birinci maddeden de anlaşılacağı üzere; Şanlıurfa'da, "Divan Ayağı" olarak bilinen ezgilere "Divan Gezintisi" de denilmektedir. Ayrıca "Hoyrat Gezinti"leri de vardır. Şanlıurfa'nın meşhur "Urfa Divan Ayağı" ezgisine "Urfa Divan Gezintisi" ya da yalnızca "Divan Gezintisi"; yine meşhur "Hüseynî Gezinti" ye de "Hüseyni Hoyrat Gezinti" denilmektedir. Bu iki "Gezinti"nin de "Divan"⁽³⁾ ve "Hoyrat"⁽⁴⁾ları var olup, derlenip, notaya alınmamıştır. Diğer "Hoyrat Gezinti"lerinin adları da şöyledir.

- İbrahimi Gezinti
- Mesnevi Gezinti
- Hicaz Gezinti

2.3. THM'nde Gezinti

"Gezinti"yi, THM terminolojisi açısından iki ana grupta ele almayı uygun buluyoruz.

2.3.1. Uzun Havalarda Gezinti

Gezinti, uzun havalarda "Ayak" terimiyle eş anlamlı olarak usullü ve usulsüz şekillerde karşımıza çıkar.

Bozlak, yol havası, ağıt, bazı gurbet ve hoyratlarda; usulsüz (düzensiz ölçülerle), serbest, çalana göre değişken, okunacak uzun havayı hatırlatır motifler ve seyir icrası şeklinde görülür. Divan, maya, müstezat ve bazı gurbet havalarında; usullü, değişik ezgi bölümleri⁽⁵⁾ olan bir yapıyla görülür. Divan, maya ve müstezatlarda "Gezinti"lerin bölüm sonunda, sazla, usulsüz olarak uzun havanın giriş sesi veya civarından kısa bir motifle yol gösterilir. Gurbet havalarındaki yol gösterme ise, şâyet gezinti, ritmik bir ezgiyle yapılıyorsa, yol

(2) Makam geleneği: Bahsi geçen gecelerde, yörenin ezgilerinin belli bir sıraya koyularak icra edilmesi gelenek haline getirilmiştir. Ezgiler, form ve dizileri itibarıyla bir bütünlük arzeder. Bir çeşit fasıl'da diyebileceğimiz bu toplu icraya Şanlıurfa'da "makam geleneği" adı verilmiştir.

(3);(4) Bu gezintilerin ve hoyratları değişkendir. Yani yörede bilinen farklı divan ve hoyratlar, bu gezintiler eşliğinde okunabiliyor.

(5) Usullü gezinti bölümleri, okunacak serbest bölümlerin farklı perdelere kalış yapmasına imkan sağlayan bir köprü durumundadır. Usuller ise yörenin usul karakterlerine göre değişebilir.

gösterme de aynı şekilde ritmik bir motifle yapılır ve bu ritmik yapı üzerine gurbet okunur.

Daha değişik şekillere de rastlamak mümkün olabilir.

2.3.2. Sözlü ve Sözsüz Kırık Havalarda Gezintiler

Sözlü ve Sözsüz (enstrumantal) kırık havalara gezintiler, icracının konsantrasyonunu sağlamak; dinleyicinin kırık havaya ilgisini çekmek ve kulağını hazırlamak için yapılır. Buna "Açış"da denilmektedir. Bir de "Yol gösterme" terimi vardır ki, bu terim daha çok bozlak vb... uzun havalara okuyucuyu hazırlayıcı mahiyette, usulsüz çalınan ve "Gezinti" ile kısmen eşanlamli irticali ezgilerdir.

Bunlardan başka, zeybek oyunları arasında oyun durduktan sonra, arada (sipsi, kabak, kemane gibi sazlarla) sözlü yada sözsüz çalınan, kısa süreli, usulsüz, irticali ezgiler vardır ki buna teke yöresinde ve civarında "Kesik" denilmektedir. Kesik denilmesine sebep ise, "Kesik" in mevcut gurbet havalarının tamamının çalınıp söylenmemesi ya da ezginin kısmen çalınıp okunmasıdır. Bu arada okuyucu ya da oyuncular, serbest hareketle gezinirler. Buna da yörede "Gezenleme" denilmektedir.

Kırık havalara yapılan "Gezinti"ler, son zamanlarda popülerlik kazanmıştır. Şöyle ki: Halk müziğimiz, çağın teknolojik ve sosyal ihtiyaçlarının gelişmesiyle, otantik mekanlarını yitirmeye başlamıştır. Dolayısıyla kendisini, ister istemez ciddi yayın kuruluşlarının, plak-kaset piyasasının vb. ortamların kucağına bırakmıştır. Bir başka deyişle halk müziğimiz, sahne sanatlarının içerisine girerek, yakılış amacının boyutunu aşmıştır. Dolayısıyla türkülerimiz, derlenmesinden itibaren, bir başka cepheyle, kitle iletişim araçları vasıtasıyla, kaynağı olan halka geri döner. Bu geri dönüş, haliyle, sanatçıların yorumlarıyla oluyor. Böylelikle suni otantik atmosfer ve gelenekler ortaya çıkmaktadır. Örneğin; bağlama, teknolojik gelişmeden nasibini alarak "Elektro bağlama" ismi ile anılan bir türü ailesine alarak, önceleri doğal haliyle düğün kına vb.... eğlencelerde çalınırken, şimdi ise, bu görevi daha çok "Elektro bağlama" yüklenmiştir. Tabiidir ki, çalma tekniğinde gelenekte olmayan şekiller kazanmıştır. Neticede ortaya bir piyasa geleneği çıkmıştır. Bir başka örnek vermek gerekirse, halk oyunları ve ezgilerinden verebiliriz. Bilindiği üzere davul - zurna ikilisi, meydan sazlarıdır. Bu sazların eşliğinde oynanan oyunlarımız, kendi atmosferinden alınıp, kapalı sahnelerde gösteri amacıyla

sergilenmesiyle, suni ortamlarda yer edinmeye başlamıştır. Bu örnekler artırılacağı gibi, biz, bunları bir gelişme olarak telakki edip, ne getirip ne götüreceği açılarından tartışma konusu olabileceğini söylemek isteriz. Buna ilave olarak, müziğimize faydalı olabilecek, bilimsel temellere oturan faydalı gelişmelerin destekçisi olduğumuzu da ifade etmek isteriz

Neden bu kadar açıklama yapıldı? Çünkü, bir önceki paragrafın girişinde "Kırık havalara yapılan gezintiler son zamanlarda popülerlik kazanmıştır" şeklinde bir cümle kullanmıştık. Bütün bu açıklamalar, bu cümleye ışık tutmak içindi. Radyolarımız, devlet korolarımız, konservatuarlarımız, folklor derneklerimiz v.b. yayın ve icra kurumlarımız halk müziğimize ciddi yaklaşımlar içerisindedir. Ama bugüne kadar yapılan çalışmaların yeterli olup olmadığı, ayrı bir araştırmayı gerektirir.

"Gezinti"lere, radyo yayınlarında, THM programlarında rastlıyoruz. Televizyon yayınlarında ise, gerek özel THM programlarında otantik ortamında yapılan tespitlerle, gerek normal THM programlarında görsel olarak rastlıyoruz. Yine radyo ve televizyonlarda, "Gezinti"lere (açışlara); yayın sürelerini uzatma, bazı millî matemli günlerde milli duygu birliği sağlama, bazen keyfiyeten, bazen de jenerik müziklerine malzeme olarak kullanma gayeleriyle rastlamaktayız.

Plak-kaset dünyasında, keyfiyeten, fantezi olarak "Kırık havalara Gezinti" örneklerine rastlamaktayız. Sahne piyasasında aynı gayelerle rastlanılır. Burda rastladığımız "Gezinti"lerin çoğu kez amacından ve tavrından uzak, belli virtüozluğa ulaşmamış ellerde bilinçsizce yapıldığı görülür. Tabii ki buna, buraya kadar anlattığımız anlamda "Gezinti" denilirse!

Ciddi THM korolarının konser programlarında da "Kırık havalara yapılan Gezinti" örneklerine rastlamak mümkündür.

Türk müziği konservatuarlarında özellikle Çalgı Eğitimi Bölümlerinde yer verilmektedir. Tabiidir ki, konuya daha ciddi ve bilimsel yaklaşımla bakılmaktadır. Burdaki yaklaşım, içerik olarak çok daha geniş kapsamlıdır.

2.3.3. Sonuç Olarak THM'de Gezinti

Sonuç olarak "Gezinti"yi geniş kapsamıyla tanımlayalım.

Uzun havalara ve kırık havalara; ihtiyaç, keyfiyet, gelenek v.b. sebeplerden dolayı, belli seyir, melodi, ölçülü ya da serbest ölçülü bilinen ya da irtîcalen sazla yapılan ezgilere GEZİNTİ denir.

Değişik kaynaklarda farklı tanımlara rastlamak mümkündür. Ayrıca "Gezinti" terimi, müzikal açıdan "Açış" ve "Yol Gösterme" terimlerinden anlamca daha geniş kapsamlıdır. Bu terimlerin anlamlarını da içerir. Bu anlam karmaşasını önlemek için "Gezinti"yi şu şekil ve anlamlarda kullanmak yerinde olur.

1- Uzun Hava Gezintisi

Bu maddeyi, iki alt maddeye açabiliriz.

a) Serbest ölçülü, uzun hava gezintisi: Bunlara bozlakları ve bazı mayaları örnek verebiliriz.

b) Ölçülü, uzun hava gezintisi: Divan, müstezat, maya v.b. uzun havaların giriş ve ara ezgileri örnek gösterilebilir.

2- Kırık Hava Gezintisi

Bu maddeyi de iki şekilde açabiliriz.

a) Serbest ölçülü kırık hava gezintisi: Oyun havaları ve diğer kırık hava ezgilere irticalen, belli kurallarla yapılan gezintiler bu maddeye açıklık getirir. Bu maddenin kapsamı aynı zamanda tez konumuzdur. Burda irticalden daha çok "Bilinçli ve tahlil yoluyla herhangi bir kırık havaya, herhangi bir makamda, model açış nasıl yapılır" fikrine açıklık ve yöntem getirilmeye çalışılacaktır.

b) Ritmik kırık hava gezintisi: Bu maddenin kapsamına, Şanlıurfa'da meşk ve eğlence gecelerinde de rastlanan, özellikle oyun havalarının arasında, sanatçının kabiliyeti oranında irticalen yapılan, bağımsız, ritmik ezgileri alabiliriz.

3- Gezintil Formu

THM'nde müstakil olarak, burda ele alacağımız şekiller bakımından, verilecek örnek sayısı azdır.⁽⁶⁾ Bilindiği üzere Anadolu THM'nde bestecisi belli enstrumantal ezgilere rastlamak pek mümkün olmamış. Besteci biliniyorsa da gün ışığına çıkarılmamış. Buna istinaden "Neden üretilen eserin sahibinin adı yok?" demek geliyor içimizden. Geçmiş için çeşitli yorumlar yapılabilir, fakat bundan sonra müziğimize hizmet edici üretken kompozitörlere olan ihtiyaç bizce aşikârdır.

Eser üretmek için kompozisyon sanatına sahip olmak gerekir.

(6)Hüseyin Gezinti (A+B), Urfa Divanı Gezintisi(Ayağı) (A+B+C+B+D+B yada A+B+C).

Ancak bu sayede ciddi ve esaslı ürünler meydana gelir. Bu görüşlerimizin paralelinde daha çok şeyler söylenebilir, fakat böylelikle konuyu dağıtmış oluruz. Konuyu daha fazla dağıtmadan önereceğimiz şekilleri ortaya koyalım.

Enstrumantal (sözsüz müzik) ezgi yapısı oluşturulacağı göz önünde tutulursa tek bölmeli ("A") bir yapı, denge ve gösteriş açısından yetersiz kalacaktır. Bu yüzden yeğlemiyoruz. En az, farklı iki bağımsız bölmeli şekli önerebiliriz. Şeması:

A+B ifadesiyle gösterilebilir.

"İkili form"da denilen bu şekilde, bölmeler tekrarlanabilir. Bu durumda şeması, aşağıda görüldüğü gibi ifade edilir.

AA+BB

Tekralarda bazı değişiklikler yapmak istenirse şeması:

AA'+BB' şeklinde ifade edilebilir.

"Lied Formu" adıyla bilinen "Üç Bölmeli Şekil"de önerimiz olabilir.

A+B+A

A fikrine karşı bağımsız bir B fikri getirilir. Sonra tekrar A fikrine dönlür. İstenirse bu dönüş biraz değişiklikle olabilir (A').

A+B+A'

Bu şeklin ilk fikrinin (A), arka arkaya (A+A), bir önceki şekili genişletecek olursak, dört bölmeli sayılan "Murabba Formu" ortaya çıkar. Şeması:

A+A+B+A dır.

Bu şeklin daha çok şu yapıda olanlarını öneririz.

A+A'+B+A

A+A'+B+A' ya da **A+A'+B+A''**

Çünkü "Murabba Formu" adından da anlaşılacağı gibi, bir nazım şekline uygulanmış sözlü müzik formudur. Oluşturulması ya da üretilmesi istenen "Gezinti", sözsüz (Enstrumantal) olacağından, daha dinamik ve "Murabba Formu"ndan ayrılmaması açısından biraz değişik yapıda olması, tercih önerimizdir.

Son ve asıl tercih önerimiz; Avrupa'da, "Rondo(it.)(Fr. Rondeau) Formu" olarak bilinen ve Türk Mûsikîsinde de Peşrev, Saz Semâîsi... gibi, saz eserlerinde kullanılan şekildir. Şeması:

A+B+A+C+A+D+A+.....+A

A+B+C+B+D+B+.....+B

Bu şekil, saz eserlerinde (Enstrumantal) daha bir bütünlük ve ihtişam arz ettirmektedir. Değişik tekrarlar, istenirse, bu şekilde de yapılabilir.

Buraya kadar, düşündüğümüz "Gezinti Formu"nu, kuruluşu ya da yapı bakımından ele aldık. Şimdi ise, bu yapıda hangi malzemelerin ve nasıl kullanılacağına değinelim.

Müziğimiz içinde, sözlü ve sözsüz ezgilerimizi incelediğimizde, değişik yapıda biçimlerin tesbit edilebileceği muhtemeldir. Bu biçimlerde (=formatlarda), hayda hayda tercihimiz arasındadır. Asıl doğru olan da budur. Verdiğimiz örnekler arasında bu türden olanları vardır. (A , A+B , A+B+A gibi.) Diğer elemanları yine halk müziğimizin bünyesinden almalıyız. Bunları da kısaca maddeler halinde açıklayalım.

- a)- Zengin ve dinamik olan usullerimiz terk edilmemeli.
- b)- Ses sistemimiz kullanılmalı.
- c)- Makam ve ayak kavramları korunmalı.
- d)- Halk müziği sazlarımız kullanılmalı. Her saza özgü, konçerto tarzında eserler üretileceği gibi; (konçertolarda olduğu gibi) her sazın mahalli düzenleri, tavırları, teknik ve artistik icraları ön plana çıkarılmalı.
- e)- Solo ve orkestra eşliğinde çalınabilmeli. Gerektiğinde Türk, dünya modern ve klasik armonisinden faydalanılabilir.
- f)- vb.... diğer faydalı olabilecek yardımcı unsurlarda duruma göre kullanılabilir.

Bu madde (3), başlı başına bir öneridir.

2.4 Taksimin Sözlük Anlamı

Taksim: "İ.Ar. 1. Bölme, parçalara ayırma: Bin kuruşu üç kişiye taksim etmek.... 2. Akarsuların masurlara ayrıldığı yer, savak. 3. mat. Hesapta dört işlemin dördüncüsü olup meselâ bir meblağın bir kaç hisseye bölünmesinden ibarettir, üleştirme "bölme": 74'ü 9'a taksim etmek. 4. müz. Çalgıcıların yalnız biri tarafından çalınan fasıl: Bir taksim yapmak. ... (7)

(7) Bknz. dipnot 1'e.

Dördüncü madde, müzik açısından yetersiz bir açıklamadır.

2.4.1. Bazı Müzik Adamları ve Müzikologların Görüşlerinde Taksim

Yılmaz ÖZTUNA: "(Ar. taksim, sâd ile, kısım'dan). Türk Musikîsi'nde saz veya sözle yapılan ve usulsüz olan irticâlî solo. Hanende'nin yaptığı taksime -daha çok halk dilinde - "gazel" denir. Umumiyetle usulsüzdür. Yer yer usûle girebilir. Saz-söz, çeşitli sazlar arasında karşılıklı olabilir. Fakat esas, solo, tek saz veya tek sestir. Taksim, Türk Mûsikîsi'nde mühim yer tutar. Bazı çok iyi sâzende ve hânendeler, hata virtüozlar, iyi aksim edemezler. Zîra bu, irticalî bir bestekârlıktır. Fakat tercübeli icrâcılar, bestekârlık kabiliyeti taşımasalar bile, belirli kalıpları ezberliyerek, makam ve şed tercübeleriyle, muntazam taksim ederler. Taksim, yarım, yarım dakikadan kısa veya bir saatten uzun olabilir. Zamanla kayıtlı değildir. Taksim yapan veya yapanların irtical kabiliyetleri, ses ve saz güzellikleri ve dinleyenin ilgisini muhafaza derecesi ile alâkalıdır..... Dinî mûsikîde yalnız ses taksimi vardır. Kur'an tilâveti ve hatta Mevlid-hanlık ve müezzinlik, geniş ölçüde taksimlerdir. Ve irtical kabiliyetini çok fazlasıyla isteyen işlerdir. İrtical⁽⁸⁾ Batı Musikîsi'nde de mevcuttur. Caz'da çok mühimdir. İspanyol millî ve halk musikîsi'nde pek büyük ehemmiyettedir ki, Arab Musikîsi'nden alınmıştır. Saz taksimi ve gazelin notaya alınması -usulsüz oldukları için - kolay değildir ve bu notaların okunması da gene aynı sebepten zordur.⁽⁹⁾....."

Bu bilgi, ansiklopedik bilgidir. Kaynak için (bkn.) dipnot 8 ve 9.

Sayın Yücel Paşmakçı, açış ve taksimin THM'ndeki konumunu şöyle özetlemektedir.

Yücel PAŞMAKÇI: " Halk san'atçısı, uzun havanın seyrini gösterir bir şekilde çalardı. Çıkış noktası, uzun havaya yol gösterilmesi şeklindedir. Eskiden yol gösterme olarak tabir edilirdi. Şimdi açış adını almıştır. Doğu yörelerinde san'at müziğinden etkilenmiş ve yol göstermeler taksime dönüşmüştür. Açış (yol gösterme) mutlaka o yörenin uzun havalarına göre yönelmiştir. Örneğin Hacı Taşan, okuduğu bozlağı, önce sazla çalardı (okuduğu gibi) sonra söylerdi. Her güfte başında o güftenin seyrini çalardı. Açışlar radyonun kuruluşundan bir süre sonra radyoda da icra edilmeye başlanmıştır. Ancak bugün

(8) İrticâl: (Ar.) Hiç üzerinde çalışmaksızın ve ezberden okuyormuşcasına bir san'at eseri (beste, şîir, hitabe, v.s) meydana getirmek.

yayınlarda bir süre doldurma vasıtası haline dönüşmüştür."⁽¹⁰⁾

Sayın Yalçın TURA ise görüşlerini şöyle açıklamaktadır.

Doç. Yalçın TURA: "Makam dairesinde fakat belli bir usule bağlanmaksızın serbest bir tarzda ve irticalen (o anda içine doğan şekilde) icra edilen kısa yada uzun saz eserine taksim adı verilmiştir. Kelime manası; kısımlara ayırma, bölme demek olan bu sözün, bu tarzda, neden verildiği bilinmemektedir. Taksimler, fasılın başında, ortasında, sonunda olabildiklerinden, gerek yerlerine, gerekse karakterlerine göre; baş taksimi, açış taksimi, ara taksimi, geçiş taksimi gibi isimler alabilirler. Bunlar arasında, daha önce icra edilen makamdan daha sonra icra edilecek başka bir makama geçişi sağlayan, geçiş taksimi dikkat çekicidir. Taksimlerde belli ve kesin bir yapı bulunmamakla beraber, icracılar, çok kere taksimlerinde bir giriş (= zemin), bir yükseliş (=miyan=meyan) ve bir karar bölümleri bulundurmaya özen gösterirler. Her ne kadar taksimler, irticali parçalar ise de bazı tanınmış icracılar, taksimleri notayla da tespit etmeyi denemişlerdir. Bir şarkı veya fasıl arasında bir hanendenin, bir gazelin sözleri üzerine irticalen okuduğu <<gazel>> adı verilen parçalarda, bir çeşit insan sesiyle yapılan sözlü taksim sayılır." (11)

Son olarak sayın Doç. Dr. Şenel Önalı'nın, dipnot 10'daki kaynakta yaptığı yorum ve açıklamayı ilginç bulup aynen vermeyi uygun görüyoruz.

Doç.Dr. Şenel ÖNALDI: " Taksim tarihi gelişimi nasıl olmaktadır, ya da nasıl olmuştur gibi bir varsayım ileri süreceğim.

Taksim sanatı, yani Improvizasyon dediğimiz olay insan düşüncelerinin birikimlerinin mahsûlüdür. Bu birikimler nasıl ortaya çıkar? Nasıl gelişebilir? Müzik san'atını insan yapıyorsa da halbuki bu tabiatı zâten mevcuttur. Hayvanlar başka türlü bir ahenk içinde iken, canlı dediğimiz tabiatın ya da cansız dediğimiz tabiatın da kendine has bir ahengi vardır. Biz bunların, bu ahenklerin ritmik bir şekle sokulmuş haline usullü ezgiler tâbir ediyoruz. Ama bunlar usulsuz bir şekildeyse,

(10) ÖZEL, Nevciyan Sevindik; Segâh Makâmında Tar için Taksim Çeşitlemeleri, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi., İstanbul, 1989.

(11) TURA, Yalçın; İ.T.Ü. Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, Form Bilgisi Ders Notları. İstanbul, 1986-1987.,(Notun Yazdırıldığı Tarih, 29.4.1987)

ritmsizse, gelişigüzel oluyorsa buna Improvizasyon diyoruz. Bu insanın içinden de gelebilir, kâinattan da çıkabilir. Meselâ, rûzgârın sesinin dengesiz ve ritmsiz duyuluşunu da bir Improvizasyon kabul etmek lâzımdır.

Bunun ötesinde insan Improvizasyonu nedir? İnsan, öncelikle beynini müzik ile tabiattan aldığı seslerle doyurmalıdır. Ancak bu sayede birtakım birikimler oluşur ve kişinin kabiliyetine bağlı olarak gelişir. Her ne kadar taksim tarifi belirlenmemişse de, bence müzik san'atının en eski şeklidir. Çünkü usul kavramı, ritm kavramı bilinmezden önce insanoğlu tıpkı tabiattaki gibi dengesiz, kararsız sesler çıkarmak zorundaydı. Çünkü Improvizasyon insanın dışında zaten vardır. Ama geçmişimize baktığımız zaman Improvizasyon şekilleri içinde, uzun havalarımızı görüyoruz. Uzun havalarda bir çeşit Improvizasyon san'atının mahsûlüdür. Eğer uzun havalar çok eski tarihlere dayanıyorsa, Improvizasyon da o kadar eski demektir. Türkü, uzun havalardan doğmuşsa ki ben öyle sanıyorum, doğudaki makâm denemeleri, insan ağzından çıkan seslerin Improvizasyonu şeklindedir. Yani bugünkü düşüncelerimize göre Improvizasyon çalgılarla değil insan sesiyle başlamıştır. Bunların daha sağlıklı, daha güzel, daha âhenkli olmasını sağlayan sebepler ise kişinin doyum derecesine bağlıdır. Yani buna göre müzik san'atında bugünkü kurallara göre bir icra yapmak, gerek sesle gerek sazla, bu san'atı ortaya koyacak kişinin çok üstün meziyetlere sahip olduğunun göstergesidir. Yani insan, san'atının en üstün seviyesinde iken bu işi başarabilir. Ama bir de Allah vergisi dediğimiz olay vardır. Hiç bir eğitim görmeden sadece kulağının duyuş kudretiyle kendi kişiliğini birleştiren icra vardır. Bu da bazı san'atlarda san'atçılarda kendiliğinden oluşan bir Improvizasyon şekli doğurmaktadır. Ama neresinden bakarsak bakalım bununda altında bir bilgi vardır. Yani mutlaka teorisini görmeden bu işi üstün seviyede başarabilen bir kişiye, bu kişi en azından kulak yardımıyla yani pratik olarak teoriyi kapmıştır. Bilhassa bilfiil okuyarak, yazarak değil dinleyerek almıştır. Esasta müzik dinleyerek alma ve de çok genç yaşlarda başlama, müzik san'atları san'atçıları, bu Improvizasyon san'atı daha da üstün seviyelere ulaşmaktadır. O zaman teorisini de alınca iş daha da farklı bir ahenge bürünmektedir. Dolayısıyla bu ahengin güzelliği kişinin yıllarına, tercübelerine ve aldığı bilgilere bağlıdır ve bunlarla doğru orantılıdır. Improvizasyon sanatı ancak bu şekilde amacına ulaşabilir. Yoksa her çalgı çalanın her söyleyenin bu işi beceriyor diye düşünülmesi basit bir düşünce tarzıdır. Çünkü bu san'atın en yüce mertebesidir. Buna göre burada makâm kültürü, makâmın içindeki geçkiler, makam seyri ve bu seyirler içindeki pratik zekâ çok önemlidir. Bu san'atla uğraşan kişinin parlak zekâyı sahip olması şarttır. Aksi takdirde vasat bir zekâdan iyi Improvizasyon beklemek boşunadır.

SORU: / Nevclvan Sevindik ÖZEL: Bu konuda daha önce böyle bir yayın yapılmış mıdır? Bildiğiniz var mıdır?

.....

Şimdi böyle bir yayın yoktur. Varsa da tek tük basit tarzda yazılmışlar vardır. Neticede bunlar bir kalıp verir. Çünkü açıklamaları yoktur. Modelin dışında bir şey verememektedir. Aslında derine inerek bu tarz açıklamalarla meseleye daha aydın şekil getirmekte çok önemli bir konuydu.

2.5. Improvisation'un Sözlük Anlamı

İngilizce, Fransızca ve Almancada ki sözlük anlamları.

İngilizce

Improvis-ø ['Impravâyz]: Hazırlıksız (doğaçtan) söylemek; hazırlık yapmadan geçici olarak sağlamak. ~atin [-'zéyšn], düşünmeden, hazırlıksız (söz söyleme); geçici tedbir.⁽¹²⁾

Fransızca

Improvisation (diş.): 1. Doğaçtan söyleme. 2. Doğaçtan söz.⁽¹³⁾

Almanca

Improvisation(f): Birdenbirelik.⁽¹⁴⁾

Improvisation (İmprovizasyon ya da emprovizasyon), Türkçede "Doğaç" ya da "Doğaçlama" terimi ile ifade edilir ki, kişinin o an içinden doğduğu, geldiği gibi manalara gelir. Dilimizde, aynı manada, arapçadan gelme "İrtical" kelimesi de kullanılır.

Türk Müziğinde, daha önceden değindiğimiz ve açıkladığımız gibi gezinti, açış(yol gösterme), uzun hava, taksim ve gazel şeklinde görülür. Avrupa ve diğer dünya ülkelerinin müzik san'atlarında da emprovizasyona yer verilmiştir. Arap, Azerbaycan, Hint, İspanyol, Afrika kökenli caz ve Avrupa müziği örnek gösterilebilir. Avrupa ve bilhassa caz müziğinde emprovizasyonun şöhreti büyüktür. Bu konuda geniş bilgi için "Müzik Ansiklopedisi" ⁽¹⁵⁾ne bakınız.

(12) English/Turkish Dictionary., Büyük Sözlük., Milliyet Tesislerinde Basılmıştır., İst. 1990.

(13) Français/Turc Dictionnaire., Büyük Sözlük., Milliyet Tesislerinde Basılmıştır., İst. 1990.

(14) Deutsche/Türkisches Wörterbuch., Büyük Sözlük., Milliyet Tesislerinde Basılmıştır., İstanbul 1990.

(15) Müzik Ansiklopedisi., Uzay Ofset Ltd., Ankara, 1985., Cilt I., Shf. 240-279.

Konumuzla alakalı gördüğümüz, Azerbaycan müziğindeki emprovizasyon konusu için; sayın Salih Turhan'ın "Azerbaycan Halk Mahnıları"⁽¹⁶⁾ isimli kitabında bazı alıntılar sunmak istiyoruz.

2.5.1. Azerbaycan Halk Müziğinde Emprovizasyon

Bilindiği üzere, Azerbaycan Halk Müziği ile Anadolu Halk Müziği aynı ataların müziğidir. Folklorun zaman sürecinden geçerek farklı mekânlarda gelişme sağlaması sonucunda, bazı farklılıklar göstermesi doğaldır. Bununla beraber ortak yönlerinin çokluğu; Anadolu'da zevkle icra edilmesi, dinlenilmesi, hatta eğitiminin verilmesiyle açıkça ortaya çıkmaktadır.

Tez konumuza yaklaşımcı olması açısından, Azerbaycan halk müziğinde önemli yer tutan İrticali yaratılar konusuna değinmeyi ihtiyacen hissettik. Bu konuda Sayın Salih Turhan'ın kitabından alıntı yapıyoruz.

".....Ancak bir husus vardır ki Azerbaycan Halk Musikisinin Milli karakterini ortaya koyar. Bu da irticalen yaratmaktır, irticalen icra şekli şark melodisinin tabiatında mevcuttur. Olağanüstü ustalıkla sanat imkânları dahilinde melodiye farklı şekiller vererek irticalen çalıp okuma sanatçıya geniş bir fantazi ufku sunmaktadır. İrticalen (anında) yaratma konusu yalnızca Musîkinin kendisinde değil, aynı zamanda icra tarzında da uygulanmaktadır.

İrticalen yaratılan motiflerin zenginliği icracının sanat, nitelik ve yeteneğine bağlıdır. İracı irticalen değerlendirdiği konuyu seçme de, kabul etmede, şiir türünü belirlemede özgürdür. Azerbaycan Halk Musikisinde irticalen yaratma doğruları farklıdır. Genellikle ferdîdir. Musiki Bilimi ile bu konu henüz genelleşmemiştir. Bunlardan bazılarının üzerinde durulmuştur. Azerbaycan Halk Musikisinde irticalen icra ediş, sanatçının keyfi hareket özgürlüğü anlamına da gelmez. Melodik anlatım için yeterli bir mesafe bıraktıktan sonra belirli kıstaslar içinde de sanatçıyı sınırlar. Üslup, ritmik bünyenin temelleri söz konusu sınırlamalardan bir kısmıdır. İrticalen icranın bir özelliği de tek olması, yani bir daha tekrarlanmamasıdır. Bundan dolayı da melodik değişmelerin sürekli yenilendiğini görüyoruz. Burada karar sesi ile melodik söylenişin algılanması, motifin uygun olarak yerleştirilmesi, sıkça görülen orjinal süslemeler, gilissando (sesten sese kaygan geçiş)nun ve bir dizi özel usul bileşkeleri geniş yer tutmaktadır.

(16) TURHAN, Salih; Azerbaycan Halk Mahnıları 1., Baskı: 72/ TDFO., Ankara, 1991.

İcra tarzında da Milli özellikler görülmektedir. Özellikle vokal icrada Şark Sanatçısının sesi çok hareketlidir. Enstrüman yardımı ile çok sayıda süsleme yapılabilir. Çeşitli orijinal motifler ortaya koyabilmektedir. Halk Sanatçısının irticalen çalıp okuduğu ve yapabileceği tüm süslemeleri ve aynı zamanda değişen varyantlarını tesbit etmek mümkün değildir. Genellikle en yaygın olanı değerlendirmeye alınıp diğerleri de zaman içerisinde tasnife tâbi tutuluyor. Varyant olarak değerlendiriliyor.

Azerbaycan Halk Musikisi çok dallanıp budaklanmış usul(tarz)'a sahiptir. Üzeyir Hacıbeyli'nin ilmi çalışması ("Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları") adlı kitabında Halk üslubunun kesin ve doğru çizgileri verilmektedir. Azerbaycan Devlet Müzik Yayınevinde Bakü'de 1945-1957 yıllarında neşredilen eserlerde en çok Mugam ve Usuller üzerinde durulmuştur. Özellikle Mugamlar uzun geçmişli olan eserlerdir. Mugamlarda (uz. hava) Mahnılardaki gibi Azerbaycan Musikî Folklorunun aynı üslup ve tonlama kaynağından beslenmektedir. Mugam sayısı çok olmasına rağmen Segâh ve Şur Mugami daha çok işlenmiştir.

Azerbaycan'da Mugam iki manada kullanılmakta. Birincisi makam, ikincisi de uzun hava karşılığı manasında."

2.5.2. TM'deki Doğaçlama Sanatına Başka Bir Yaklaşım

Gezinti, açış / yol gösterme, taksim sazla yapılan irticali eserlerdir.

Uzun hava ve gazel ise, insan sesi ile yapılan irticali eserlerdir. Sazla ve insan sesiyle yapılan bu eserler, her ne kadar irticalen yapılıyorsa da, her bir şekil, kendine has geleneksel teknik yapı içinde oluşturulur.

İyi bir açış/taksim nasıl yapılır? İyi bir uzun hava/ gazel nasıl okunur? Bu sorulara, bir gruplama yaparak maddeler halinde özet bir açıklama . Burada yapılan sınıflandırma, ayırım yapma maksadıyla değil; aksine her iki türün(halk ve klasik müziğimizin) aynı kökten beslenen bir ağacın -üslup ve sazları yönünden daha çok ayrıcalık gösteren- iki dalı olduğu şuurlunda yapılmıştır.

2.5.3. TM Sazlarıyla Doğaçlama Sanatı

2.5.3.1. THM Bünyesinde İyi Açış Yapabilmek İçin

a)- İcra edilecek sazda, icracının, en azından hakimiyeti, daha üst düzeyde ise virtüozluğu gerekir.

b)- Yapılması gereken açışın, yöresinin; coğrafyası, kültürü, sosyo-ekonomik yapısı, anonim ezgilerinde kullanılan ses aralıkları, seyri,

kalıplaşmış model motifleri, ritm ve ölçüleri gibi v.s. dolaylı ya da doğrudan daha bir çok ön bilginin, açıştan önce icracı tarafından edinilip sindirilmiş olması gerekir.

- c)- Mahalli sanatçı kasetlerinden dinleme yoluyla istifade edilebilir.
- d)- Bu çalışmada olduğu gibi akademik bir yol izlenebilir.
- e)- İmkan varsa, usta çırak ilişkisine girilebilir.
- f)- Yayınlanmışsa, görsel ve yazılı kaynaklardan istifade edilebilir.
- g)- Zengin motifler üretebilmek için, açış yöresinin ya da tavrının, mevcut kırık ve uzun havalarının bir çoğunun hatta tamamının icracının repertuvar hazinesinde bulunması, şüphesiz onun iyi açış yapmasına zemin hazırlayacaktır.
- h)- v.s. dolaylı ve doğrudan diğer faktörler.

2.5.3.2. TSM Bünyesinde İyi Taksim Yapabilmek İçin

- a) İcra edilecek sazda, icracının, en azından hakimiyeti, daha üst düzeyde ise, virtüozluğu gerekir.
- b) Çok iyi bir makam kültürü almak, taksim san'atının icrasında en önemli faktörlerden birisidir.
- c) Makamların repertuvarındaki eserleri bilmek ve icra etmiş olmak, taksim yapabilmek için avantaj sağlar.
- d) Taksim, usullere bağlı kalmaksızın yapılıyorsa da usul bilgisinden mahrum kalmayı gerektirmez.
- e) Taksim Üstadlarının; taksim, bilgi ve tekniklerinden kesinlikle istifade edilmeli.
- f) İmkânı varsa usta çırak ilişkisine girilebilir.
- g) Günlük, çeşitli makamlarda taksim çalışması ve dinletisi yapılmalı.
- h) Geçki / Modülasyon, varyasyon gibi v.b. becerilere işlerlik kazandırılmalı.
- ı) Değişik dönem bestecileri ve üslupları bilinmeli.
- İ) Değişik dönemlerin üslubu bilinmeli.
- J) v.s. dolaylı ve doğrudan diğer faktörler.

2.5.3.3. İyi Açış ve Taksim Yapabilmek İçin Diğer Ortak Faktörler

THM ve TSM'nde, bunların dışında ortak olarak, sazlarla iyi (açış-taksim) doğaçlama yapmayı gerektiren faktörler ise şunlardır:

- a) Öncelikle, doğuştan gelen üretken, parlak ve pratik bir zekâ sahibi olmak şarttır.
- b) Böyle bir zekânın keşfinden sonra, çocuk yaşta enstrüman

çalma ve dolayısıyla doğaçlama yeteneğini geliştirici bir eğitim hedef alınmalı.

c) Milli ve genel kaidelerden oluşan, teknik ve bilimsel temellere oturan bir müzik eğitimi kaçınılmazdır. Bunu kısaca alt maddelerde özet halinde açıklayalım.

(1). Folklor, psikoloji, ses fiziği (akkustik), organoloji, armoni v.b. müzikle alâkalı ilimlerden istifade edilmeli.

(2). THM'in modal yapısı, ritmik yapısı, tavırları, uzun ve kırık hava formları, sazları, mahalli ağızları, halk edebiyatı v.b. öğeleri bilinmeli.

(3). TSM'in makamları, usulleri, üslup ve tavırları, formları, edebiyatı, sazları v.b. öğeleri bilinmeli.

(4). Diğer ülkelerin müzik kültürü hakkında bilgi edinmek faydalı olacaktır.

(5) Orkestrasyon, notasyon, armoni gibi uluslararası kuram ve teknik bilgiler - biraz detay olmakla beraber - günümüzde bilinmiyorsa bir eksikliktir.

Konu istenirse daha da genişletilebilir.

2.5.4. TM'nde İnsan Sesiyle Yapılan Doğaçlama Sanatı

2.5.4.1. THM Bünyesinde İyi Uzun Hava Okuyabilmek İçin

Uzun havalar, yapısı bakımından çeşitli bölgelerde karşımıza şu isimler altında çıkar. Divanlar, Hoyratlar, Mayalar, Müstezat ve Tecnisler, Yol Havaları, Bozlaklar, Gurbet Havaları, Ağıtlar ...

Divanlar; genellikle Güneydoğu Anadolu bölgesi, Irak sınırları içerisinde bulunan Kerkük, Doğu ve Kuzeydoğu Anadolu Bölgesinde görülür. Bu bölgelerde hoyratlar da okunur.

Mayalar; Orta Anadolu, Doğu Anadolu, Güney ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde görülür.

Müstezat ve Tecnisler, Doğu Anadolu bölgesinde görülür.

Yol Havaları ise Orta ve Doğu Karadeniz bölgesinde görülür.

Bozlaklara; Orta ve Güney Anadolu'da, Gurbet Havalara; Teke yöresinde rastlanır.

Ağıtlara ise Türkiye'nin her yerinde her bölgenin kendi tavır ve müzikal özellikleriyle rastlamak mümkündür.

"Neden böyle bir açıklamaya lüzum görüldü?" şeklinde bir soru akla gelebilir. Yanıtını verelim. Çünkü, uzun hava okumanın zorluğunun önemli bir sebebini ortaya koymak istedik.

Böylesine geniş alana yayılmış olan uzun havalarımızın her biri ihtisaslaşmayı gerektirir. Yalnızca bir uzun havayı, iyi bir ses sanatçısının, tam manasıyla en azından üç aylık bir sürede öğrenebileceğini varsayarsak, bir yılda dört yeni uzun hava öğrenebileceği ortaya çıkar. Buna göre, iyi

bir uzun hava okuyucusu olabilmek için dikkat edilmesi gereken hususları kısaca açıklayalım.

- a) Öncelikle ses sanatçısı olmak gerekir.
- b) Ses sanatçısı, sesinin tüm özelliklerini bilmeli.
- c) "Her yörenin uzun havalarını" hatta "kırık havalarını okuyabilirim" gibi ön yargıya girilmemeli ve bir yöre ya da birbirine tavır ve ağız yönünden yakın bir kaç yöre tesbit edilip ihtisaslaşılması gerekir. Bu tesbitte sanatçı, yetiştiği bölgeyi ve konuşma diyalektiğini dikkate almalıdır.
- d) Uzun hava yöresinin seçiminde halk müziği üstadlarının görüşlerine başvurmak, isabetli bir yöre seçimi için yerinde olabilir. Seçilen yöreyi benimsemek ve sevmek gerekir.
- e) Seçilen uzun hava yöresinin; coğrafyası, kültürü, sosyo-ekonomik yapısı, anonim ezgilerinde kullanılan ses aralıkları (makam, ayak v.s.) , ezgi seyirleri, usulleri, kalıplaşmış model motifleri gibi v.s. dolaylı ya da doğrudan daha bir çok ön bilgi, ses sanatçısı tarafından bilinmeli.
- f) Mahalli sanatçıların ses bantlarından ve mümkünse bizzat kendilerinden dinleme yoluyla istifade edilmeli.
- g) Uzun hava yöresinin kırık ve uzun hava ezgileri tesbit edilip üzerinde yoğunlaşılması gerekir.

2.5.4.2. TSM Bünyesinde İyi Gazel Okuyabilmek İçin

İyi bir gazel okuyucusu (=gazelhan) olmak için üzerinde durulması gereken hususlara da kısaca değinelim.

- a) Gazelhanlık da uzun hava okuyuculuğu gibi musîki san'atında üst düzey bir seviye gerektirir. Bu işe soyunan ses san'atçıları bu şuurla çalışmaya başlamalıdır.
- b) Çok iyi bir makam kültürünün alınması kaçınılmazdır.
- c) İyi bir edebiyat ve usûl kültürü alınması da iyi bir gazelhan için önemlidir.
- d) Hergün bilinçli bir ses çalışması yapılmalı.(Konunun tekniği ve detayı şan sanatının sahasına girer. Sanatçı, bu eğitimi almış olmalı.)
- e) Her eser üzerinde gereği kadar yoğunlaşılmalı.
- f) Fasıllara iştirak edilip, deneyimler edinilmeli.
- 9) Geçki/Modülasyon, varyasyon gibi v.b. benzeri becerilere işlerlik kazandırılmalı.
- h) Eski plâk ve nota arşivlerinden istifade edilmeli.
- i) v.s. dolaylı ve doğrudan diğer faktörler.

2.5.4.3. İyl Uzun Hava ve Gazel Okuyabilmek İçin Diğer Ortak Faktörler

THM ve TSM (TM)'nde bunların dışında, insan sesiyle iyi doğaçlama (uzun hava ve gazel okumayı) yapmayı gerektiren ortak faktörler, açış ve taksim bahsinde yapılan açıklamalarla bir bütündür. Yani saz ve ses için aynı açıklama geçerlidir. (Bknz. 2.5.3.3. nolu bölümüne)



BÖLÜM 3

ŞUR MAKAMI

Zeminhârâ "Şur" makamına bağlı bir şûbedir. Zeminhârâ şubesini anlamak ve tanımak için, önce Şur makamını öğrenmek gerekir.

Şur makamı, Azərbaycan halk mûsikisinin yedi esas makamından⁽¹⁷⁾ biridir. Bu makamın yeri Azərbaycan Aşık mûsikîsinde önemlidir. Çünkü âşık mahnılarının çoğu bu makamdadır.

Şur; Farsçada, tuzlu, kekremiş, şamata, gürültü anlamındadır. Müzikteki esas anlamı, "âşıklar" demektir.

Anadolu musıkîsinde bu makam bilinmemektedir. Yalnız, Ferit Develioğlu'nun "OSMANLICA LÜGATİ"nda, Türk musıkîsinde eski bir makam, mürekkep makam ve eskiden kullanılmış perde isimlerinden birisi olarak tarif edilmektedir. Ayrıca, Kantemiroğlu'nda ki "Lâ" bir saz semâisi makama misaldir. Halen Azeri müziğinde de böyle bir makam vardır diye bilgi verilmektedir.

Şur makamı, şen, lirik bir durumun ifadesidir. Bu tür konularda Şur makamını kullanmak daha akılcı olacaktır.

3.1. Şur Makamının Ses Sırasının Kuruluşu

Şur makamının dizisi, üç tetrokortun birleşmesinden meydana gelir. Bu birleşme, pestten tize doğru $(1 - 1/2 - 1) + (1/2 - 1 - 1) + (1 - 1/2 - 1)$ aralık formülleriyle, kavuşuk (zincirleme) usulde olur. Bu ses dizisinde, orta tetrakortun birinci perdesi, makamın "mâye"sidir. Yâni karar perdesidir.

Küçük oktavdaki RE mayeli Şur makamının ses sırası:



Bu ses sırası, ardıcıl, (ard arda gelen) halis dörtlüler

(17) Azərbaycan halk müziğinin yedi esas makamı şunlardır: Rast, Şur, Segâh, Şuşter, Çargâh, Bayatı-Sıraz, Hümeyun.

sirasından ibarettir. RE perdesi, bu makamın mâyesi olup; tar'ın ağ telinin (birinci oktavındaki) dördüncü perdesidir. Bağlamada (18) ise, bozuk düzenine göre orta telin açığından çıkan sesdir.

3.2. Şur Makamının Perdelerinin Kimlik ve Görevleri

Şur makamının ses sırasındaki bütün perdeleri, mâyeye hizmet verici karakterde değildir. Perdelerin, kendine has olan kimlik ve görevlerini, pesten tize doğru, derece derece açıklayalım.

3.2.1. Mâyenin Alt Dörtlüsü

3.2.1. a)- Perdenin portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3-1.



Şekil 3-1

Bu perde, portenin alt ikinci ilave çizgisindeki "LA" notasıdır. Uluslararası, "A" sembolüyle ifade edilir.

3.2.1. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Birinci alt tetrakortta yer alır. Ses sırasının birinci (I.) perdesi ve derecesidir.

3.2.1. c)- Perdenin, özel adı: Bayatı-İsfahan'dır.

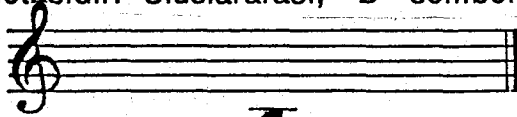
3.2.1. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Esas tonun (19) alt mediantı.(20) Mediantlık görevi yapar. Bu perde, seyir sırasında, Şur makamının mâyesi ile bir daha ilgi kurmaz. Ne komşu basamak hareketlerinde ne de sıçramalarda (atlamalarda) seyre iştirak etmez.

3.2.2. Mâyenin Alt Üçlüsü

3.2.2. a)- Perdenin, potredeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3-2

Bu perde, potrenin alt birinci ilave çizgisinin bitişik altındaki "si" notasıdır. Uluslararası, "B" sembolüyle ifade edilir.



Şekil 3-2

3.2.2. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Bu perde, birinci alt tetrakortta yer alır. Ses sırasının

(18) Bağlamada kabul edilen notaların frekansları, dünyada kabul edilen frekanslarla denk değildir. Yani bahsi geçen "RE" sesi, bağlama çalanlarca; alt tel herhangi esas alınan bir sese çekilir ve buna portede sol anahtarına göre ikinci aralıktaki "LA" denir. Dolayısıyla bozuk düzene göre orta tel RE üst tel de "SOL" olur. Böylelikle esas alınan ses ne olursa olsun bozuk düzenin akordu LA-RE-SOL olur.

(19) Esas ton: Alt birinci ilave çizgisindeki "DO" notasıdır. "Bayatı-Şiraz" adıyla anılır.

(20) Mediant: Buradaki anlamı, "esas ton'un(DO) alt üçlüsü'dür. Genel anlamda, tonik'e göre III. dereceye verilen addır.

ikinci(II.) perdesi ve derecesidir.

3.2.2. c)- Perdenin, özel adı: Hariç Segâh'tır.

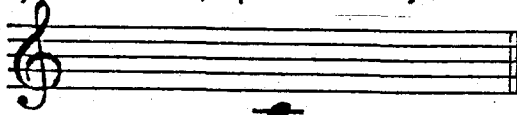
3.2.2. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Mayenin alt medianti.

3.2.2. e)- Perdenin makamdaki görevi: Hariç Segâh perdesinin görevi, esas tona ait aparıcılık (21) hizmeti vermektir. Şur makamında; bu perdeden kesinlikle sıçrama yapılmaz.

3.2.3. Mâyenin Alt İkili

3.2.3. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3-3



Şekil 3-3

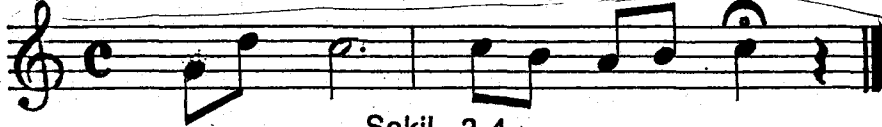
Bu perde, portenin alt birinci ilave çizgisindeki "DO" notasıdır. Uluslararası, "C" sembolüyle ifade edilir.

3.2.3. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Birinci tetrakortta yer alır. Ses sırasının üçüncü(III.) perdesi ve derecesidir.

3.2.3. c)- Perdenin, özel adı: Bayatı-Şiraz'dır.

3.2.3. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Mâyenin alt aparıcı tonu (Esas ton).

3.2.3. e)- Perdenin, makamdaki görevi: Bu perdenin "esas ton" olmasının sebebi; Şur makamının mecburen bu perdeden başlatılması, bu perdeden de yedi esas makama rahatça gidilebilmesidir. Eğer Şur makamı (DO - RE) diye başlamayıp, mâyeden (RE perdesinden) başlamış olsaydı, o zaman Şur makamının özü meydana getirilmemiş olurdu. Böylece de makamın karakteristik özelliği ortadan kaldırılmış olurdu. Eğer Şur makamına (SOL-RE) şeklinde giriş verilmiş olsaydı, o takdirde de RE perdesinden, bu giriş yüzünden, DO perdesinde karar veren "Rast" makamına istemeden geçilmiş olurdu. Bknz. Şekil 3-4 İşte bu nedenle DO perdesi kendisini, "Esas ton" hüviyetinde empoze etmektedir.



Şekil 3-4

Ayrıca esas tonun özelliği dolayısıyla, burada, perdeyi tartarak durmalıyız. Bu da ayrı bir özelliktir. Makamın seyri buradan başlar ve böylece genişler. Bu da ayrı bir kuraldır. Şur makamında karar verirken esas ton, mâyenin alt medianti ile birlikte mayeye (RE perdesine) karara gider. Bknz. Şekil 3-5 Esas ton olan Bayatı-Şiraz perdesinden,

üçlüsüne (Mİb), dörtlüsüne (FA), beşlisine sıçrama yapmak mümkündür. Bu özellikleriyle Şur makamı "çıkıcı" bir karakter göstermektedir.

(21) Aparıcı: "Apar" kökünden türemiş olup "alıp götür" manasına gelir. Aparıcı ise, "alıp götürücü", ya da yalnızca "götürücü, taşıyıcı" anlamındadır.

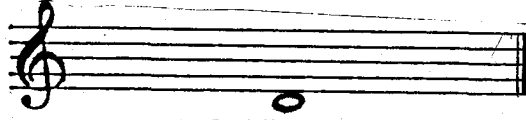


3.2.4. Mâye

Şekil 3-5

3.2.4. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3-6



Şekil 3-6

Bu perde, portenin birinci çizgisinin bitişik altındaki "RE" notasıdır. Uluslararası , "D" sembolüyle ifade edilir.

3.2.4. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Birinci ve ikinci tetrakortun ortak sesi olup, ses sırasının dördüncü (IV.) perdesi ve derecesidir.

3.2.4. c)- Perdenin, özel adı: Simayi-Şems'dir.

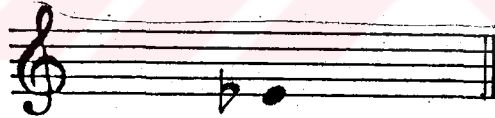
3.2.4. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Maye'dir. Yani karar perdesidir.

3.2.4. e)- Perdenin, makamdaki görevi: Bu perdeden ancak tize doğru, mayeye göre; tersiyaya (Medianta=Muhelif=FA perdesine) (22), Sub-dominanta (Şikeste=İ-Fars=SOL perdesine)(23) ve dominanta (Bayatı-Kürd=LA perdesine)(24) sıçramalar yapılabilir. (RE-FA, RE-SOL, RE-LA)

3.2.5. Mâyenin İkilişi

3.2.5. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.

Şekil 3-7



Şekil 3-7

Bu perde, portenin birinci çizgisindeki Mi b (= 'Mi bemol) notasıdır. Uluslararası "E b" sembolüyle ifade edilir. Bu perde, Şur makamına has bir özellikle bekarlaştırma (b) ve üç tebrik bemoletirilmeye (♯) (25) değışmeli olarak kullanılır. Aşağıda gösterilmiştir. Şekil 3-8, 3-9

3.2.5. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: İkinci tetrakortta yer alır. Ses sırasının beşinci (V.) perdesi

(22) Tersiya: Üçlü anlamındadır. Mediant'la aynı anlamda kullanırken. İtalyancada; "Terza", "Terzine", terza şeklinde kullanılır.

(23) Sub-Dominant: Herhangi bir tonun Dominant altı IV. derece. Sub-Dominante (Fr.)

(24) Dominant: Herhangi bir tonun V. derecesi. Güçlü=Çeken(Türk.). Dominante(Fr.)

(25) (♯) : Bir, iki koma arası oynak pestleşmeyi gösteren bemol işaretli.

ve derecesidir.



Şekil 3-8, 3-9

3.2.5. c)- Perdenin, özel adı:

3.2.5. d)- Perdenin, mayeye göre görev adı: Mâyenin üst aparıcı tonu'dur.

3.2.5. e)- Perdenin, makamdaki görevi: Mâyeye, üst aparıcılık görevi yapar. Bu perde, bazı durumlarda yumuşak seslenmeyi (diminuendo) arzu eder.

Bu durum ise; esas ton ile mâye (DO-RE) arasında ve bunların tekrar edilmesi halinde, esas ton ile bu perdeye(DO-MI $\flat$) sıçrama yapılırken, üçüncü hâl ise mâyeden esas tona (RE-DO) geçiş yapılırken söz konusudur. Bknz. Şekil 3-10, 3-11, 3-12



Şekil 3-10, 3-11, 3-12

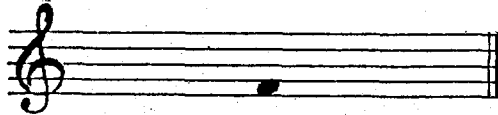
Bu perdenin (Mi) şur makamına has özellikle oynak olduğunu belirtmiştik. Buna kısa bir örnek verelim. Bknz. Şekil 3-13.



Şekil 3-13

3.2.6. Mâyenin Üçlüsü

3.2.6. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir. Şekil 3-14



Şekil 3-14

Bu perde, portenin birinci aralığındaki "FA" notasıdır. Uluslararası "F" sembolüyle ifade edilir.

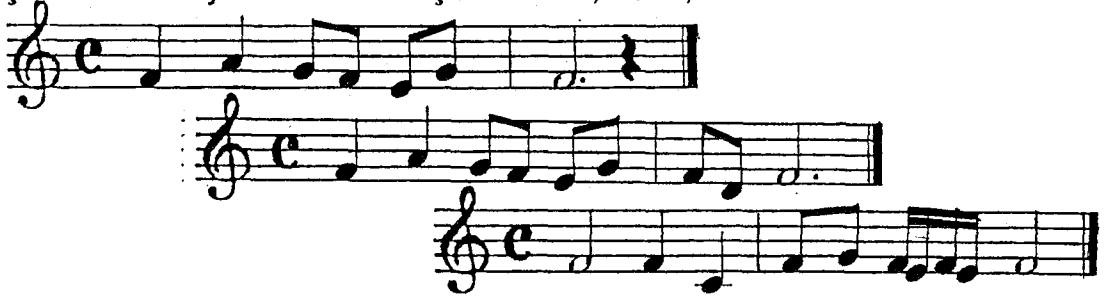
3.2.6. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: İkinci tetrakortta yer alır. Ses sırasının altıncı (VI.) perdesi ve derecesidir.

3.2.6. c)- Perdenin, özel adı: Muhalif'tir.

3.2.6. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Mâyenin mediantı ya da üst mediant.

3.2.6. e)- Perdenin makamdaki görevi: Buradan tiz tarafa

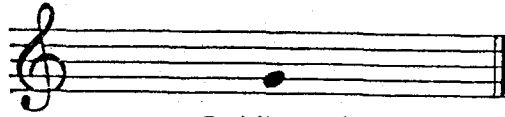
doğru, mâyenin beşlisine (LA perdesine), pest tarafa doğru ise mâye ve esas tona sıçrama yapılabilir. Bu perde aynı zamanda Zeminhara şubesinin mâyesidir. Bknz. Şekil 3-15, 3-16, 3-17



Şekil 3-15, 3-16, 3-17

3.2.7. Mâyenin Dörtlüsü

3.2.7. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.
Şekil 3-18



Şekil 3-18

Bu perde, portenin ikinci çizgisindeki "SOL" notasıdır. Uluslararası "G" sembolüyle ifade edilir.

3.2.7. b)- Perdenin tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: İkinci tetrakort ile üçüncü tetrakordun ortak sesi olup, ses sırasının yedinci(VII.) perdesi ve derecesidir.

3.2.7. c)- Perdenin, özel adı: Şikesteyi-Fars'tır.

3.2.7. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Mâyenin Sub. Dominantıdır.

3.2.7. e)- Perdenin, makamdaki görevi: Bu perden tiz tarafa doğru mâyenin altıncı derecesine (Sus - Dominantına= Si $\flat$ perdesine) ve ses sırasının serhad tonuna (tiz esas ton= DO perdesine); peste doğru; mediantın alt aparıcı tonuna (Mi $\flat$ perdesine), mâyeye, esas tona sıçrama yapılabilir. (SOL-Si $\flat$ SOL-DO; SOL-Mi $\flat$, SOL-RE, SOL-DO)

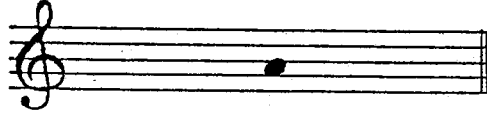
Bu perde, kendisini, bir çok sıçrama kabiliyeti dolayısıyla makamın güçlüsü gibi gösterir. Bknz. Şekil 3-19, 3-20, 3-21, 3-22, 3-23



Şekil 3-19, 3-20, 3-21, 3-22, 3-23

3.2.8. Mâyenin Beşlisi

3.2.8. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.
Şekil 3-24



Şekil 3-24

Bu perde, portenin ikinci aralığındaki "LA" notasıdır. Uluslararası "A" sembolüyle ifade edilir.

3.2.8. b)- Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Üçüncü tetrakortta yer alır. Ses sırasının sekizinci(VIII.) perdesi ve derecesidir.

3.2.8. c)- Perdenin, özel adı: Bayatı-Kürt'tür.

3.2.8. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Mâyenin Dominantıdır.

3.2.8. e)- Perdenin, makamdaki görevi: Bu perdeden tize doğru, serhad tonuna (Irak=DO perdesine), peste doğru ise, mâyenin mediantına (Muhelif=FA perdesine) ve mâyeye sıçrama yapılabilir. (LA-DO; LA-FA; LA-RE)

Bu perdenin ayrı bir özelliği de, seyir sırasında ve sıçrama anında bu perdede yarım kalış yapılabilmesidir. Bknz. Şekil 3-25, 3-26, 3-27



Şekil 3-25, 3-26, 3-27

3.2.9. Mâyenin Altılısı

3.2.9. a)- Perdenin, portedeki yeri: Aşağıda gösterilmiştir.
Şekil 3-28



Şekil 3-28

Bu perde, portenin üçüncü çizgisindeki Si b (=Si Bemol) notasıdır. Uluslararası "B b" (26) sembolüyle ifade edilir.

3.2.9. b) - Perdenin, tetrakortlara göre ses sırasındaki derecesi: Üçüncü tetrakortta yer alır. Ses sırasının dokuzuncu (IX.) perdesi ve derecesidir.

3.2.9. c)- Perdenin özel adı: Zil segâh'tır.

(26) "B" harfini Almanlar Si bemol olarak kullanırlar. İngilizler, Fransızlar ve İtalyanlar Si natürel için kullanırlar. Almanlar, buna karşılık Si natürel için "H" harfini kullanırlar.

3.2.9. d)- Perdenin, makamdaki görev adı: Sus-Dominante (=Güçlü üstü aparıcı ton)

3.2.9. e)- Perdenin makamdaki görevi: Bu perdeden ancak mâyenin Sub. Dominantına (Şikesteyi-Fars=SOL perdesine) sıçrama yapılabilir.

Bu perdenin en önemli görevi, Sub-Dominantı (SOL perdesini) güçlü yapmasıdır. Sesi alıp SOL perdesine götürmesini sağlar. Bknz. Şekil 3-29, 3-30



perdesi).

3.3. e)- Esas tonun alt mediantı (LA= Bayatı-İsfahan perdesi).

Bu makamda karara zorlayıcı ses, daha çok esas ton (DO) ve Sub. Dominanttır.(SOL) Mâyenin asıl aparıcı tonu olan üst aparıcı ton (Mi $\flat$), bu perdeler kadar karara zorlayıcı değildir. Mâyenin üst aparıcı tonu her ne kadar karara iticilik görevi olsa da bu makamda genel olarak karar, şu şekilde daha anlamlı olur. Bknz. Şekil 3-34, 3-35

Değişik kararlar için tam karar örneklerine bakınız.



Şekil 3-34, 3-35

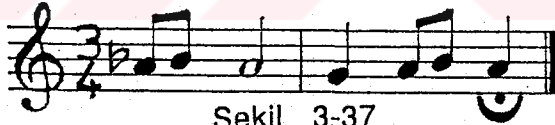
Şur makamında, cedvelden ve tabloda da anlaşılacağı üzere, mâyenin dörtlüsü güçlü görevi yapmaktır. Bunun yanı sıra, FA ve La perdeleri de güçlü sıfatındadır.

Mâyenin üst aparıcı tonu bir bakıma mâyenin üst mediantının alt aparıcı tonudur. Bu yüzden Mi $\flat$ den FA perdesine bir zorlama mevcuttur. Bu da Şur makamının ayrı bir karakteridir. Bknz. Şekil 3-36



Şekil 3-36

Dominantın üst aparıcı tonu (si $\flat$) olduğu için, Dominant da (LA) makam açısından güçlü kimliğindedir. Çünkü Si $\flat$ perdesi aparıcılık gösterir. Bknz. Şekil 3-37.



Şekil 3-37

Bu perdeler arasında pest ve tiz taraftan en çok ilgi kuran perde, Sub-Dominant' (SOL=Şikesteyi-Fars perdesi)dır. İkinci derecede ilgi kuran perde ise mâyenin üst mediant (FA=Muhaliif perdesi) ve Dominantı (LA= Bayatı Kürd perdesi) dır. Üçünü derece de, mayenin üst aparıcı tonu (Mi $\flat$) dur.

Bu değerler yüzünden, Şur makamında en çok işlenmesi gereken perdeler, mâye ve esas tondan sonra bu perdeler olmalıdır. Sub. Dominanttaki yarım karardan (27) sonra buradan ardıcıl perdeler vasıtasıyla, diziyi tiz taraflara doğru genişletmemiz mümkündür. Bu bakımdan Sub - Dominant, Şur makamı dizisini genişletmekte çok yararlı bir perde durumundadır.

3.3.1. Şur Makamının Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramaları Gösteren Cetvel

(27) Bknz. 3.3.3. Kadans-karar ve kalışlar.

Aşağıdaki cetvelden edinilen sonuca göre, Şur makamı, çıkıcı karakter yansıtmaktadır. Çünkü başlangıçta mâye ve esas tondan ileriye doğru sıçrama hareketleri sıkça yapılmıştır. Az olarak da inicilik vasfı görülmektedir.

Cetvelde görülen notaların, üst ve altındaki rakamlar, ait olduğu notadan rakamlar değerindeki perdelere yapılabilecek sıçramaları ifade eder. Bknz. Şekil 3-38



3.3.2. Şur Makamının Ses Sıraşında Mümkün Olan Sıçramaları Gösteren Tablo.

Bu tablo, bu makamda yapılabilecek sıçramaları, porte üzerinde bütün olarak göstermek için hazırlanmıştır.

Tabloda, ÇKC, INC, X gibi kısaltmalar kullanıldı. ÇKC: çıkıcı, INC: inici, X: sıçrama yok ya da boş, anlamlarını ifade eder. Nota üstündeki rakamlar ise, sıçrama cetvelindekilerle aynı anlamda kullanıldı. Üstteki rakamlar çıkıcı, alttaki rakamlar inici sıçramaları gösterir. Her rakam, ait olduğu notadan, değeri kadar olan aralığa sıçrama yapar. Bknz. Tablo 3-1

Tablo 3. - 1
Sıçramalar tablosu

Perde İsimleri
Bayatı İsfahan

Yapılabilecek Sıçramalar



Hariç Segâh



Bayatı - Şiraz



Simayl - Şems



Mâyenin
Üst Aparacı Tonu



Muhallif



Şikeste'yi - Fars



Bayatı - Kürt



Zil Segâh



Irak



3.3.3. Kadans-Karar ve Kalışlar

3.3.3.1. Armoni Yönünden Kadanslar

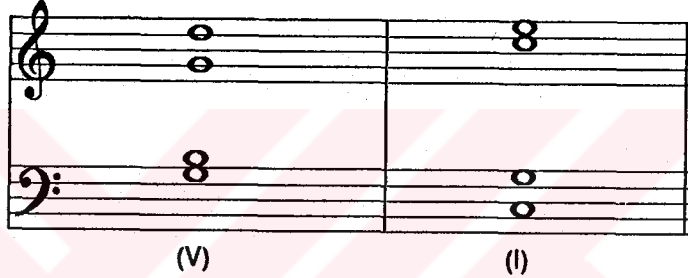
Kadans (cadance Fr.) Türkçede; durgu, durak, karar, kalış v.b. eşanlamlarıyla kullanılmıştır.

Kadans: Müzik cümlelerinin ortasında, sonunda ya da herhangi bir yerinde, tam, yarım ya da daha değişik istirahat duygusu yaratan kalış veya duraklamadır.

Türleri ise, armoni ilmine göre aşağıda kısaca tanımlandırılmış ve örneklendirilmiştir.

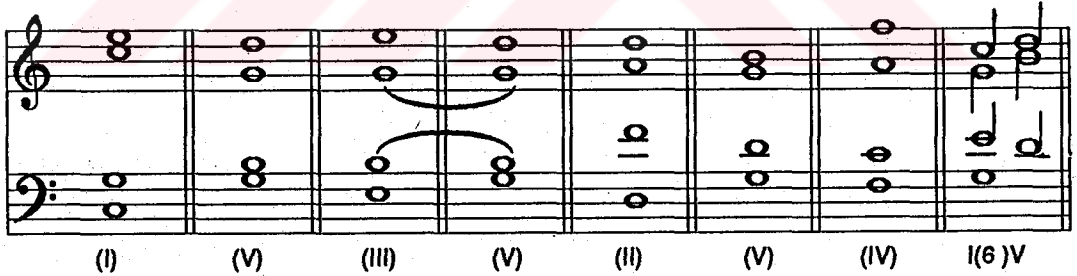
3.3.3.1. a)- Tam kadans: Dominanttan ⁽²⁸⁾ toniğe ⁽²⁹⁾ gidilerek yapılan kadanstır. (V-I).

3.3.3.1-A



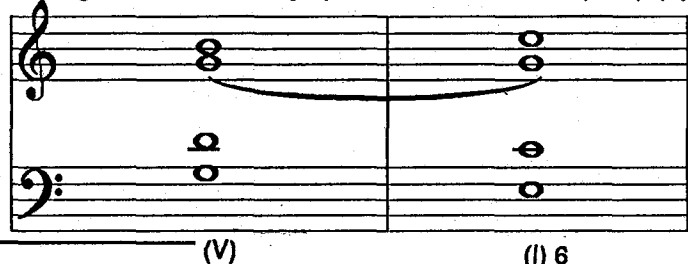
3.3.3.1. b)- Yarım Kadans: Dizinin herhangi bir derecesinden dominantına gidilerek yapılan kadanstır. (.....- V).

3.3.3.1-B



3.3.3.1. c)- Eksik kadans: Dominant akorundan, tonik akorunun birinci çevrimine gidilerek ⁽³⁰⁾ yapılan kadanstır. (V.I(6)).

3.3.3.1-C



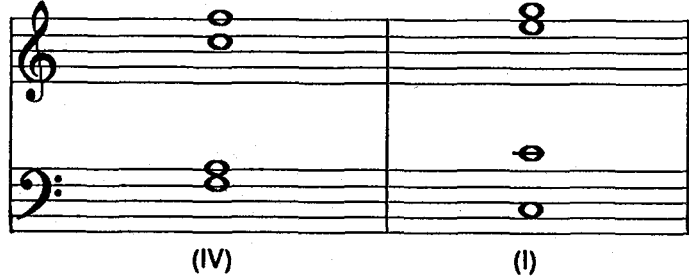
(28) Dominant: Herhangi bir tonun beşinci(V) derecesine verilen isimdir.

(29) Tonik: Herhangi bir tonun birinci(I) derecesine verilen isimdir.

(30) Tonik akoru I-III-V derecelerine kurulur. Buna kök ya da esas hâl de denir..(DO-MI-SOL) Birinci çevrimi ise şu şekilde kurulur. III-V-VIII(I) dereceleri üzerinde (MI-SOL-DO) MI basta olacak şekilde kurulur.

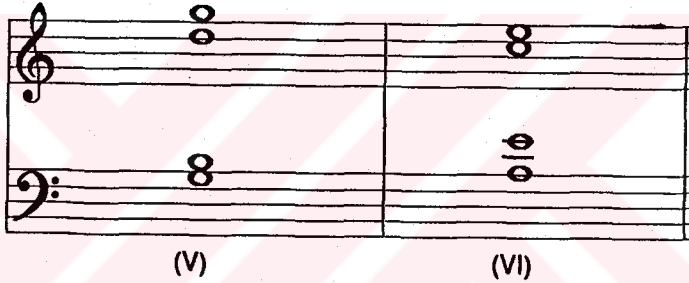
3.3.3.1. d)- Plagal kadans (subdominant= IV. derece kadansı): Dördüncü dereceden (subdominanttan) tona gidilerek yapılan kadanstır.(IV-I).

3.3.3.1-D



3.3.3.1. e)- Kırık(aldatıcı) kadans: Dominantın genellikle altıncı dereceye gitmesiyle yapılan kadanstır.(V-VI).

3.3.3.1-E



Kadans, verilen bilgiler ışığında, tek sesli ezgiler üzerinde de terim olarak kullanılabilir. ⁽³¹⁾ Buna göre, bir sekizli içinde düşünürsek:

- I. derecede yapılan duraklamaya, **tam kadans** denilebilir.

- V. derecede yapılan duraklamaya, **yarım kadans** denilebilir.

- III. derecede yapılan duraklamaya, **eksik kadans** denilebilir.

- IV. derecede yapılan duraklamaya, **plagal kadans** denilebilir.

- VI. derecede yapılan duraklamaya, **kırık kadans** denilebilir.

- II. derecede yapılan duraklamaya, mâyenin **üst aparıcı**

(31) TSM'de; tam karar, yarım karar, asma karar v.b. şekillerde kullanılmaktadır.

tonunda kadans denilebilir.

- VII. derecede yapılan duraklamaya, **serhat tonunda kadans** denilebilir. Fakat bu terimleri bu çalışmada kullanmayacağız.

Karar ve kalış çeşitlerini örneklemekten önce, kadans'ın başka bir tanımını Ali Çerçioğlu'nun "Evrensel Müzik Sözlüğü" isimli el kitabından aktarmayı uygun buluyoruz.⁽³²⁾

"Cadance Fr. -Durgu, kadans. Konçerto'da birinci kısmın (bazen üçüncü kısmın da) sonunda; orkestranın susup, solistin tek başına çalarak sanat yeteneğini ortaya koymasını sağlayan küçük kısım."

3.3.3.2. Melodik Yönden Karar ve Kalışlar

Ele alınan örnekler, Şur makamının ses sırası dahilinde verilmiştir. Örnekler, cümle ya da cümlecikten daha çok, seçilmiş bir motif niteliğindedir. Kadans yerine geleneksel anlamda "karar" ve "kalış" terimleri kullanılmıştır.

3.3.3.2. a)- Tam Karar;

Karar sesi (mâye) üzerinde yapılır ve türleri aşağıda gösterilmiştir.

Tiz taraftan komşu perdeler aracılığı ile yapılan **tam karar**:



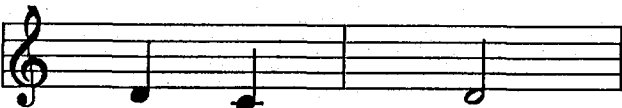
Mâyeden üst aparıcı tona gidip gelinerek yapılan **tam karar**:



Pest taraftan komşu perdeler aracılığı ile yapılan **tam karar**:



Mâyeden esas tona gidip gelinerek yapılan **tam karar**:



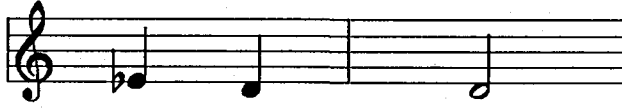
Sub.Dominanttan sıçramayla yapılan **tam karar**:⁽³³⁾

(32) ÇERÇİOĞLU, Ali, Evrensel Müzik Sözlüğü, Ankara, 1985.

(33) Bu tür bir karar, daha önce de açıkladığımız gibi armonik yönden plagal kadans adını alır. Fakat burda bu ismi, armonik bir hareket olmayıp melodik bir hareket olmasından dolayı kullanmadık.



Üst aparıcı tondan gelinerek yapılan **tam karar**:



Medianttan sıçramayla yapılan **tam karar**:



v.b. şekiller yapılabilir.

3.3.3.2. b)- Mâyenin Üst Aparıcı Tonunda (II. Derecede)

Kalış:

Tiz taraftan komşu perdeler aracılığı ile yapılan **mâyenin üst aparıcı tonunda asma kalış**.



3.3.3.2. c)- Mediantta (III. Derecede) Kalış:

Mediant tonunda durularak yapılır.

Medianttan mâyenin üst aparıcı tonuna gidip gelinerek yapılan **mediantta asma kalış**.



3.3.3.2. d)- Sub. Dominatta (IV. Derecede) Yarım Karar:

Sub. Dominanta, Dominant-Mediant sıçramasıyla gidilerek yapılan **Sub.Dominantta yarım karar**.



3.3.3.2. e)- Dominantta (V. Derecede) Yarım Karar:



Dominanttan, Dominant üstü tona gidip gelinerek yapılan **Dominantta yarım karar**.

3.4. Şur Makamının Şubeleri

Şur makamı en geniş hacimli, bunun yanı sıra mürekkep kurulmuş destgâhlardan (34) biri sayılır. Diğer destgâhlardan ayrılan yanı, terkibindeki şubelerin miktarca çokluğu ve SİMAYI-ŞEMS - OVŞARI - OSMANLI (maanı), ARAZBARI, MENSURİYYE ZERBİ ve de bu gibi ritmik mugamların olmasıdır. Ritmik mugam; belli bir mugamın, ana hatları içinden çıkmamak kaydıyla, bu makam ve belli bir usul üzerinde **serbest okumaya** denilmektedir. Söz gelimi "HERATI" RAST makamı sınırları içinde belli düzümlerden oluşan bir usulü kapsayan ve serbest söylenmesine rağmen, söylenen gazelin altında çalınan melodinin belli bir ritm ya da usulü, sazlar tarafından icra edildiği anda söylenenidir. "KARABAĞ ŞİKESTESİ" de belli bir ritm ve usul kalıbıyla bestelenmiş bir melodi üzerinde okunan serbest türde bir şekildir ve ritmik mugam olarak adlandırılır.

Halk içinde geniş bir şekilde yayılan ve dinleyicinin ilgisini kazanan bu makam, ifacılar (icracılar) tarafından en güzel bir şekilde yaratılabilmektedir.

Şur destgâhı; Berdaşt, Mayeyi - Şur, Hacı dervîşi, Bayatı- Ecem, Selmek, Şur-Şahnaz, Bûselek, Bayatı-Türk, Şikeste-yi-Fars, Eşiran, Simayi-Şems, Simayi Şems-Zerbi, Hicaz, Şah-Hetayi, Sarenc, (ilave olarak ZEMİNHARA da olabilir), Dilkeş, Nişibi-Feraz adlı **şubelerden** ibarettir.

Yukarıda sayılan bu şubeler, sayıca çok ve çetin olduğundan öğrencileri yorabilir. Bu bakımdan bu şubelerin tamamını içeren mugammat, ancak bir icracının, beşinci ya da altıncı yıllarında icra konusu olabilir. Bu bakımdan yeni öğrenciler için Şur mugamı; Berdaşt, Şur'un mayesi, Şur-Şahnaz, Bayatı-Türk şubeleriyle geçilmelidir.

Mugammatların çeşitli sıra şubelerinden oluşmasının başka sebepleri de vardır. Bunlar:

3.4. a)- Hanendenin sesi tiz perdeleri ulaşamaz. Örneğin, Şur mugamındaki sıra şubelerden, Simayi-Şems şubesine çıkamaz. O zaman bu şubeye çıkmadan, kestirme yolla Mâyeyi Şur'a dönerek bitirir.

3.4. b)- Dinleyeni sıkmamak maksadıyla de bir kaç şube atlanabilir.

3.4. c)- Öğretimde, musiki geçmişi az olanlara, mecburen şubelerden birkaçı atlanarak öğretilir.

(34) Destgâh: İçerisinden birden fazla şube ve ritmik mugam (Zerb - Şikeste gibi) bulunduran büyük ya da ana makamlara verilen genel bir isimdir.

Şur mugammatında, şu şekilde mugam sıralaması olmaktadır.

1- Mayeyi-Şur (Şur'un kendisi)

2- Şur-Şahnaz

3- Dilkeş

Bu şube, Şur makamı SOL perdesinde karar verdiğinde, mutlaka DO perdesinde başlatılmalıdır. Esas perdesi de zaten buradır (DO). Bazıları Dilkeş ve Şur makamını karıştırırlar. Dilkeş makamının (Do kararlı ise) Re (RE bemol) perdesi, Şur makamında olduğu gibi RE - RE bemol perdesi, (DO kararlı Şur için) oynaklığı kesinlikle göstermez. RE bemol oynaklık, asla Dilkeş makamına özgü değildir. Ayrıca Dilkeş, DO-FA sıçrayışıyla kesin başlama belirtisi gösterir.

4- Bayatı-Kürd

5- Bayatı-Gacar

6- Şikesteyi-Fars

7- Simayi- Şems

8- Sareñç

9- Simayi- Şems yoluyla Şur'un mayesine gelinir.

Üzeyir Hacıbeyli'nin öğretim sıralaması ise şöyledir:

- Mâyeyi-Şur

-Zeminhara

- Şur- Şahnaz

- Hicaz

- Bayatı- Kürt

- Simayi- Şems

- Nişibi-Feraz

- Dörtlü yukarda Zeminhara ⁽³⁵⁾ yoluyla Şur'un mayesine gelinir.

3.4.1. Şur Makamının Şubelerinin Makamdaki Konumu ve Ses Sıraları

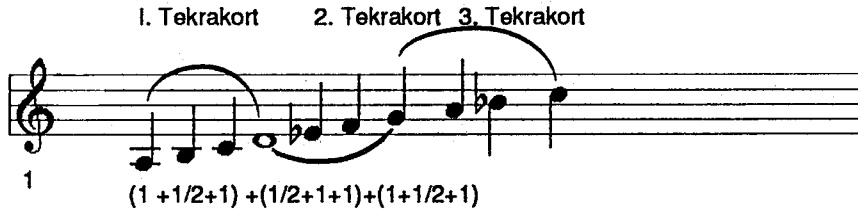
Bu şubeler, Üzeyir Hacıbeyli'nin öğretim sıralamasına göre yapılmıştır. Şubelerin mâyesi, birlik nota (O) şekili ile gösterilmiştir. Bknz. Tablo 3.2.

(35) Dörtlü yukarda Zeminhara: Zeminhara'nın asıl karar perdesinin dörtlüsü üzerinde yapılan zeminharayı ifade eder. Şubenin seslerinin, aralık itibarıyla transpozisyonudur.

38
Tablo 3 - 2

3.4.1.- a) Şur Makamının ses sırası.

1. Tekrakort 2. Tekrakort 3. Tekrakort



1
(1 + 1/2 + 1) + (1/2 + 1 + 1) + (1 + 1/2 + 1)

3.4.1.- b) Zeminhara şubesinin ses sırası



2

3.4.1.-c) Şur-Şahnaz Şubesinin ses sırası.



3
(q)

3.4.1.-d) Hicaz Şubesinin ses sırası.



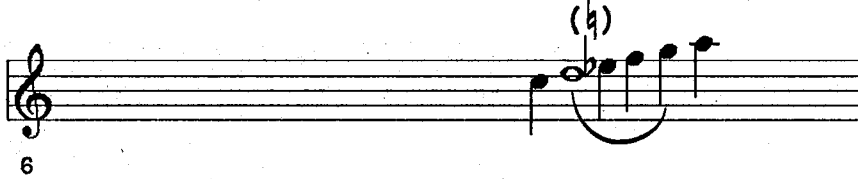
4

3.4.1.-e) Bayatı-Kürd Şubesinin ses sırası (La Mâyeli Şur , Transpoze)



5
(q)

3.4.1.-f) Sımayl- Şems Şubesinin ses sırası (Re Mâyeli Şur-Transpoze)



6
(q)

3.4.1.-g) Nişîblî-Feraz Şubesinin ses sırası.(Do Mâyeli Hicaz. Transpoze)



7

3.4.1.-h) Dörtlü yukarda Zeminhâra Şubesinin ses sırası.



8
(b)

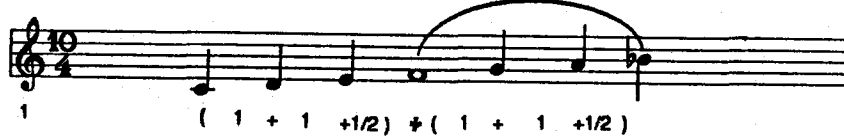
3.4.1.1. Mâye-i Şur

3.4.1.1. a)- Seyir ve genişleme karakteri: Mâye-i Şur, genellikle çıkıcı bir seyir takip eder. DO-RE , DO-SOL , RE-SOL... gibi bitişik ve ayırık sıçramalarla esere başlanabilir. SOL perdesi güçlü konumundadır. Mâye-i-Şur, tiz tarafa doğru hareketle genişler. Fakat asıl genişlemeler, diğer şubeler vasıtasıyla yapılır.

3.4.1.2. Zeminhara Şubesi

Zeminhara Şubesinin

3.4.1.2. a)- Ses sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-39



Şekil. 3-39

3.4.1.2. b)- Mâyesi: FA (Muhaliif perdesi).

3.4.1.2. c)- Mâyesinin, ŞMSS'ndaki ⁽³⁶⁾ yeri VI. derecededir. ŞMSS'nin ikinci tetrakortunun üçüncü sesi ve mayesinin mediantıdır.

3.4.1.2. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: (1+1+1/2) aralıklarıyla kurulmuştur. DO perdesi üzerinde de aynı şekil bir tetrakort oluşmaktadır: (Mâye altı tetrakort).

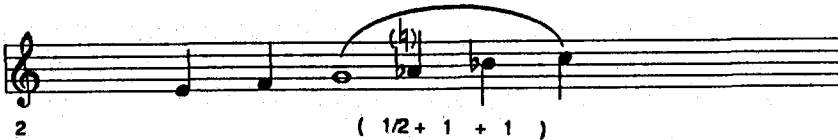
3.4.1.2. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Zeminhara, mâye etrafında çıkıcı-inici bir seyir takip eder. Zeminhara şubesini; Şurun kendisiyle kesin ilişkisinden ve diğer bazı tiz perde mâyeli şubeleri de Mâyeyi Şura bağlayan köprü vazifesi gördüğü için, inici olarak düşünebiliriz.

MI, SOL, LA seslerinde kusurlu ve yarım kalışlar yapılabilir. Tiz tarafa genişlerse DO sesinde de yarım kalışlar yapılabilir. RE-SOL, DO-SOL, DO-FA aralıklarında sıçramalar mümkündür.

3.4.1.3. Şur-Şahnaz Şubesi

Şur Şahnaz Şubesinin

3.4.1.3. a)- Ses Sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-40



Şekil. 3-40

3.4.1.3. b)- Mâyesi: SOL (Şikesteyi-Fars perdesi).

3.4.1.3. c)- Mâyesinin, ŞMSS'ndaki yeri: VII. derecededir. ŞMSS'in, ikinci tetrakortunun, dördüncü; üçüncü tetrakortunun, birinci sesidir. ŞMM'nin ⁽³⁷⁾ Sub-Dominantıdır.

3.4.1.3. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: (1/2+1+1)

(36) ŞMSS: "Şur Makamının Ses Sırası"nın kısaltmasıdır.

(37) ŞMM: "Şur Makamının Mâyesi"nin kısaltmasıdır.

aralıklarıyla halis tetrakort ⁽³⁸⁾ oluşturulur. $(1+1/2+1)$ şekliyle geçici değişebilir.

3.4.1.3. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Kurulan ilk cümle mutlaka şubenin mâyesinde (SOL) karar verir. Buna verilecek cevap cümlesi de ŞMM'in mediantında (FA) kalış yapar. Tekrar Şur-Şahnaz cümlesine - gerekirse varyantla ⁽³⁹⁾- dönülüp, Mâye-i Şura bağlantı kurulur. Fazlaca genişleme göstermeyen Şur Şahnazda da Mâye kalışı için; RE-LA , FA-LA , FA kalışı için; DO-SOL, MI-SOL seslerinde karşılıklı sıçramalar yapılabilir. Seyir, mâyenin tiz ve pest tarafında birbirine yakın yoğunluktadır.

3.4.1.4. Hicaz Şubesi

- Hicaz şubesinin

3.4.1.4. a)- Ses sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil.3-41



3.4.1.4. b)- Mâyesi: SOL (Şikesteyi-Fars perdesi)

3.4.1.4. c)- Mâyesinin, ŞMSS'indeki yeri: VII derecededir. ŞMSS'in ikinci tetrakortunun, dördüncü; üçüncü tetrakordunun, birinci sesidir. ŞMM'nin Sub-Dominantıdır.

3.4.1.4. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: $(1+1/2+1)$ aralıklarıyla halis tetrakort oluşturulur.

3.4.1.4. e)- Seyir ve genişleme karakteri: İlk ifade, mutlaka şubenin mayesinin üst aparıcı tonundan (LA) başlanmalıdır. İlk kalışın, şubenin mâyesinde yapılması tercihtir. Cevap ifadesi de mâyede (SOL) tamamlanır. Cevap cümlesi istenirse, ŞMM'nin mediantında ve çoğu zamanda mayesinde bitebilir.

Mâyeyi, Şura bağlanmak için, Zeminhara şubesi köprü olarak kullanılır. Bu bağlantı sebebiyle Hicaz, pest tarafa genişleme eğilimindedir.

LA-DO, FA-LA sıçramaları mümkündür. ŞMM'nde karar yapılmak istenildiğinde de RE-SOL sıçraması yapılabilir.

3.4.1.5. Bayatı-Kürd Şubesi

Bayatı-Kürd Şubesinin

3.4.1.5. a)- Ses sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-42

(38) Halis Tetrakort: Tam dörtlü aralıkları arasında kurulmuş tetrakortlara denir. $(1+1+1/2)$, $(1+1/2+1)$, $(1/2+1+1)$, $(1/2+1-1/2+1/2)$ gibl.

(39) Varyant: Farklı, değişik, başka türlü. Aynı anlamda: (Fr. ve İt.) VARIANTE.



3.4.1.5. b)- Mâyesi; LA (Bayatı-Kürd Perdesi)

3.4.1.5. c)- Mâyesinin, ŞMSS'ndaki yeri: VIII. derecededir. ŞMSS'nin üçüncü tetrakortun ikinci sesi ve ŞMM'nin Dominantıdır.

3.4.1.5. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: (1/2+1+1) ve (1+1/2+1) halis tetrakortları değişmeli olarak kullanılır.

3.4.1.5. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Bu şubenin özelliği, şube mâyesinin alt aparıcı tonundan (SOL) mediantına (DO) yapılan sıçramayla tipik giriştir. Şubenin mâyesi (LA), ŞMSS'ndaki öz görevini terkedip, LA perdesinde ikinci bir Şur'un mâyesi durumuna geçer. Yani LA sesine, Şur'un taşınması olayı meydana gelir. Böylece ses sırasının genişlemesine imkân verilmiş olur.

Bayatı-Kürd şubesinin birinci ifadesi, yeni mâyede (LA) bitirilmelidir. Cevap verici cümle de aynı mâyede karar verir.

Bunlardan sonra RE mayeli Şur'a dönmek için; Hicaz şubesinin birinci cümlesini tekrar etmek ve ondan sonra da bunları RE mayeli şur'un cevap cümlesine bağlamak gerekir.

3.4.1.6. Simayi-Şems Şubesi

Simayi-Şems şubesinin

3.4.1.6. a) - Ses Sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-43.



3.4.1.6. b)- Mâyesi: ŞMM'nin tiz seslisidir. (RE= Simayi Şems) perdesinin oktavıdır.

3.4.1.6. c) - Mâyesinin, ŞMSS'ndaki yeri: ŞMSS'nin bir sekizli tizindeki birinci tetrakortun; dördüncü, ikinci tetrakortun; birinci sesidir.

3.4.1.6. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: Mâye-i Şurun aynısıdır.

3.4.1.6. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Bu şubede cümleler, Mâye-i Şurun varyantı olarak kurulur. Mâye-i Şurda oluşturulan cümleler buraya taşınabilir.

Simayi-Şems Şur makamının en yüksek (tiz) bölümünü oluşturur. Burdan Mâyeyi-Şur subesine dönmek gerekir. Bu inicilik durumu, " NİŞİBİ-FERAZ" şubesi vasıtasıyla kolaylaşır.

3.4.1.7. Nişibi - Feraz Şubesi

- Nişibi - Feraz Şubesinin

3.4.1.7. a)- Ses sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-44.



3.4.1.7. b)- Mâyesi: DO (İrak perdesi)

3.4.1.7. c)- Mayenin ŞMSS'ındaki yeri X. derecededir. ŞMSS'nın ikinci tetrakortunun dördüncü sesidir. Yani serhat tonudur.

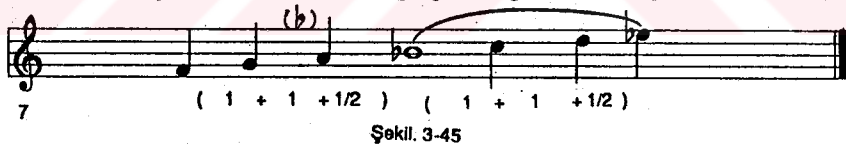
3.4.1.7. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: (1+1/2+1) şeklindedir. Hicaz şubesinin aralıklarının DO tonuna transpoze edilerek oluşturulmuş halidir.

3.4.1.7. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Nişibi-Feraz şubesi, simayi Şems şubesinden sonra, mâyeyi Şura dönmek için geçiş şubesi gibi düşünülebilir. Eğer LA sesinde oluşturulan Bayatı-Kürd, Şur tarafına yöneltilmediyse; Nişibi Feraz maye tarafına yönlendirilir. Nişibi-Feraz Hicazla aynıdır. Farkı, ayrı sesler üzerinde icra edilmesidir. Bir başka deyişle Nişibi-Feraz, Şur makamında farklı bir perde üzerinde (DO) kurulmuş, ikinci bir hicazdır. Kimlik ve görev yönüyle bir bakıma TSM'ndeki Şed makamlar gibidir. Aynı makam için de yapılan bu olay, makamı zenginleştirir ve insana farklı duygular verir.

3.4.1.8. Dörtlü Yukarda Zeminhara Şubesi

-Dörtlü Yukarda Zeminhara Şubesinin

3.4.1.8. a)- Ses sırası: Aşağıda gösterilmiştir. Bknz. Şekil. 3-45



3.4.1.8. b)- Mâyesi: Sİ (bemol) (Zil segâh perdesi).

3.4.1.8. c)- Mâyesinin ŞMSS'ndaki yeri: IX. derecededir. Üçüncü tetrakortun üçüncü sesidir.

3.4.1.8. d)- Mâyesi üzerinde tetrakort kuruluşu: Zeminhara şubesinin tetrakortuyla aynıdır.

3.4.1.8. e)- Seyir ve genişleme karakteri: Bu şube, asıl yerine göre transpoze edilir. Asıl yerindeki ezgi aynen korunabileceği gibi varyantları da yapılabilir.

Bu transpozisyona, duyum zenginliği ve Şur makamının asıl mâyesine (RE) dönmek için köprü vazifesi dolayısıyla, ihtiyaç duyulmuştur. Burda Zeminhara olunca, 1-1/2 ton peste (SOL) de şur oluşturulur.

SOL'de, -(1+1/2+1)- şekliyle Şur-Şahnaz yapılıp, Mâye-i Şur'a bağlanılır.

BÖLÜM 4

ZEMİNHARA ŞUBESİ - ÖRNEK TÜRKÜLER VE GEZİNTİLERİ

Zeminhara şubesinin nazari bilgileri için bakınız. (3.4.1.2.)

4.1. Zeminhara Şubesinin Ses Sırasının DO Sesine Aktarımı

Zeminhara şubesinin, Şur makamının mâyesine göre üçün derecesi üzerinde oluşturulduğunu hatırlatalım. Şur makamını anlatırken, mâyesini RE perdesi ile ifade ettik. Fakat mâye, başka perdeler de olabilir.

Ele alınacak ezgiler, LA mâyeli Şur makamının, Zeminhara şubesine göre yazılmıştır. Bir başka deyişle; ele alınan Zeminhara Türkülerin Orijinal yazımı, DO sesi mâye yapılarak yazılmıştır. Biz de bu yazımı değiştirmeyerek, Zeminhara şubesinin ses sırasını DO sesine aktarmayı (tranpozisyon) uygun bulduk. Bknz. Tablo (4.1.-1.)

Şunu hatırlatmak da yerinde olacaktır. Herhangi bir makam; kendi özelliklerini koruduğu sürece, hangi perdeden çalınacak ya da okunacak olursa olsun, o makam, yine o makamdır. Bu, bir transpozisyonudur. Yanlız saz icrasında, duruma göre icra tekniğinde değişimler olabilir. Bunun yanında duyum değişikliği olması da pek tabiidir.

Tablo 4.1. - 1

RE mâyeli Şur makamının ses sırası

The diagram illustrates the RE mâyeli Şur makam scale and its constituent sub-scales. It is organized into three main sections, each with a staff of music and a corresponding text label below it.

Top Section: The staff shows the RE mâyeli Şur makam scale, divided into three tetrads: 1. TETRAKORT, 2. TETRAKORT, and 3. TETRAKORT. The notes are connected by slurs and have numerical values (1, 1/2, 1, 1/2) indicating intervals. Below the staff, the text "FA mâyeli Zeminhara şubesinin ses sırası" is written, with arrows pointing from the notes of the first two tetrads to this sub-scale.

Middle Section: The staff shows the DO mâyeli Zeminhara şubesinin ses sırası, labeled (b). It is divided into one tetrad: 1. TETRAKORT. Arrows point from the notes of the first two tetrads of the top section to this sub-scale.

Bottom Section: The staff shows the LÂ mâyeli Şur makamının ses sırası, labeled (b). It is divided into three tetrads: 1. TETRAKORT, 2. TETRAKORT, and 3. TETRAKORT. Arrows point from the notes of the third tetrad of the top section and the first two tetrads of the middle section to this sub-scale.

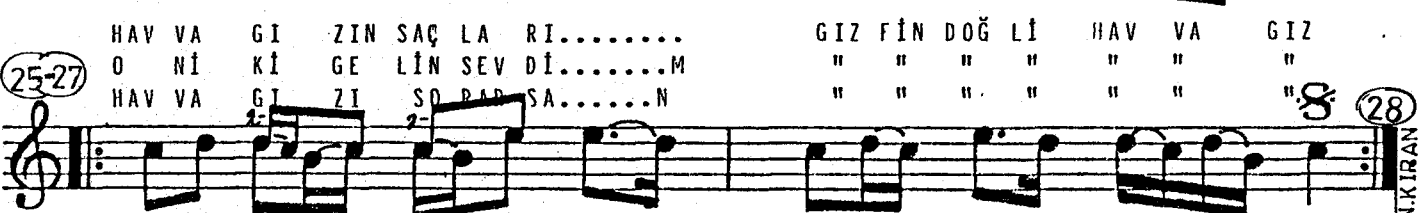
A large, faint watermark "N. KIR" is visible across the center of the page.

4.2. Zeminhara Şubesinde Örnek Türküler ve Gezintileri

4.2.1. DO Kararlı 1 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği

DÜZ TARLANIN EKİNİ
(FİNDÖĞLİ)

♩ = %



N. KIRAN

-1-

DÜZ TARLANIN EKİNİ	(GİZ FİNDÖĞLİ HAVVA GİZ)
BEZLEMİYE GELMİYOR	" " " "
HAVVA GİZİN SAÇLARI	" " " "
ELLEMİYE GELMİYOR	" " " "

-2-

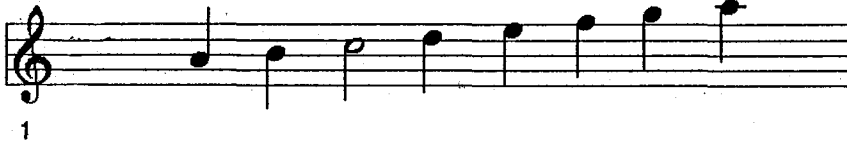
DERE GEÇTİM DAŞI YOK	(GİZ FİNDÖĞLÜ HAVVA GİZ)
YÜZÜK BULDUM GAŞI YOK	" " " "
ONİKİ GELİN SEVDİM	" " " "
HAVVA GİZDAN BAŞI YOK	" " " "

-3-

IRMAK DAŞTI GUM SAÇTI	(GİZ FİNDÖĞLİ HAVVA GİZ)
HAVVAM GOCAYA GAÇTI	" " " "
HAVVA GİZİ SORARSAN	" " " "
KÖPRÜ BASINDAN AŞDI	" " " "

1. TÜRKÜ KİMLİĞİ

KULLANILAN SESLER:



TÜRKÜNÜN ADI	: Düz tarlanın ekini (Findoğlı)
TÜRKÜNÜN YÖRESİ	: ORDU-Mesudiye-Köşe Köyü
DERLENDİĞİ YER	: ORDU - Mesudiye - Köşe Köyü
KAYNAK KİŞİ	: Kemancı Ali KIRAN
TÜRKÜYÜ DERLEYEN	: Necmi KIRAN
DERLEME TARİHİ	
TÜRKÜYÜ NOTAYA ALAN	: Necmi KIRAN
NOTALAMA TARİHİ	: 13.4.1989
TÜRKÜYE EŞLİK EDEN ÇALGI	: Keman(Kemençe tekniği ve tavrıyla çalınmıştır.)
TÜRKÜNÜN YAPISI	: Kırık hava(sözlü oyun havası)
TÜRKÜNÜN DİZİSİ	: Yukarıda gösterilmiştir.
TÜRKÜNÜN SEYRİ	: İnici
VARSA GEÇİCİ ARIZALAR	: FA#
TÜRKÜNÜN USULÜ	: 4 Zamanlı ana usul
TÜRKÜNÜN USUL DÜZÜMÜ	: 1+1+1+1=4
TÜRKÜNÜN YAŞANMIŞLIĞI	: Bilinmiyor
TÜRKÜNÜN KONUSU	: Sevgi olmakla beraber, konubütünlüğü dağınıktır.
NAZIMIN EDEBİ ŞEKLİ	: Mânî
NAZIMIN VEZNİ	: 7'li hece vezni
NAZIMIN KAFİYE ŞEMASI	: a,b,c,b - d,d,e,d - f,f,g,f
GÖZLEM VE DEĞERLENDİRME	: Türkü, Zeminhara Şubesinde düşünülmelidir.
BİRİM SÜRE	(J) : 96

N. KIRAN

-2-

②

1 

2 

3 

4 

③

5 

6 

7 

8 

rit.

ALDIR ALDIR MUKADDES

- 1 -

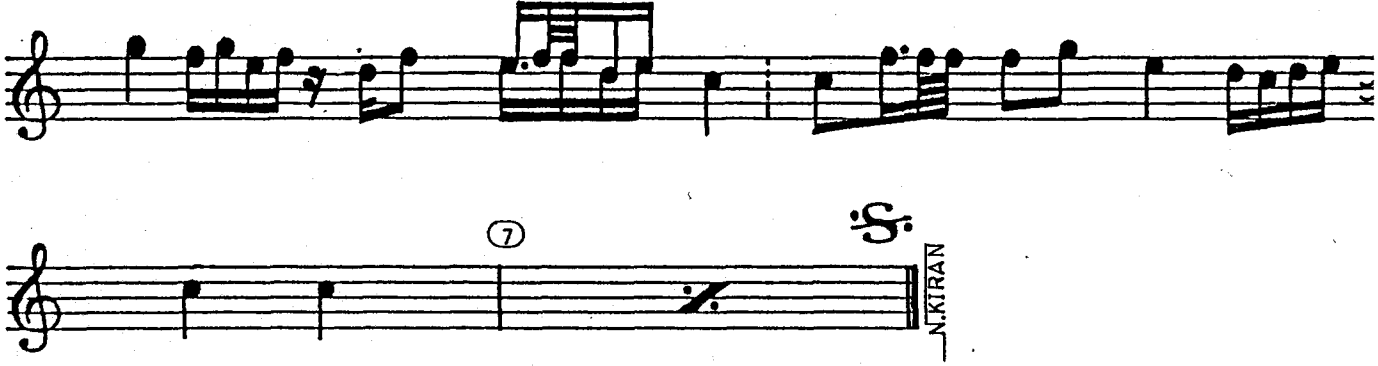
J = 80

ALYA NAKLA RIN BAL DI.....R AL....YA
YAĞMUR YAĞDI IS LAN DI.....M YAĞMUR

MU KAD DES BE Nİ UY KU DAN KAL DI.....R
 MU KAD DES BA DE Mİ ZE BES LEN Dİ.....M

BE...Nİ UY KU DAN KA....L DIR
BA...DE Mİ LE BES LE....N DİM

- 2 -



-1-

ALDIR ALDIR ALDIR ALDIR
 ALYANAKLARIN BALDIR
 O KINALI ELLERİNLE
 BENİ UYKUDAN KALDIR

(Mukaddes)

(Mukaddes)

-2-

ÇAM DİBİNE YASLANDIM
 YAĞMUR YAĞDI İSLANDIM
 BEN O YARIN YANINDA
 BADEM İLE BESLENDİM

(Mukaddes)

(Mukaddes)

2. TÜRKÜ KİMLİĞİ

KULLANILAN SESLER:



TÜRKÜNÜN ADI	: Aldır aldir Mukaddes
TÜRKÜNÜN YÖRESİ	: ORDU- Mesudiye-Köşe Köyü
DERLENDİĞİ YER	: ANKARA
KAYNAK KİŞİ	: Ali KIRAN-Necmi KIRAN
TÜRKÜYÜ DERLEYEN	: Necmi KIRAN
DERLEME TARİHİ	:
TÜRKÜYÜ NOTAYA ALAN	: Necmi KIRAN
NOTALAMA TARİHİ	:10.4.1989
TÜRKÜYE EŞLİK EDEN ÇALGI	: Bağlama
TÜRKÜNÜN YAPISI	: Kırık Hava (oturak havası)
TÜRKÜNÜN DİZİSİ	: Yukarıda gösterilmiştir.
TÜRKÜNÜN SEYRİ	: Çıkıcı-inici
VARSA GEÇİCİ ARIZALAR	: Geçici arıza kullanılmamış
TÜRKÜNÜN USULÜ	: 21 zamanlı karma usuldür.
TÜRKÜNÜN USUL DÜZÜMÜ	: 3+2+2(+) 2+2+2+2(+) 3+3=21
TÜRKÜNÜN YAŞANMIŞLIĞI	: Bilinmemektedir
TÜRKÜNÜN KONUSU	: Aşk
NAZIMIN EDEBİ ŞEKLİ	: Mani
NAZIMIN VEZNİ	: 7'li hece vezni
NAZIMIN KAFİYE ŞEMASI	: a, a, b, a - c, c, d, c
GÖZLEM VE DEĞERLENDİRME	: Türkü, Zeminhara şubesinde düşünülmelidir.
BİRİM SÜRE	(J) : 80

4.2.2.1. -2 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi

-1-

İCRA : Necmi KIRAN
NOTAYA AL. : // //

(A)

The musical score consists of eight staves of music, each beginning with a measure number (1 through 8). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Above the staves, there are several sets of rhythmic notations:
 - Above staff 3: $\downarrow v \uparrow v \downarrow$ and $\downarrow v \uparrow v \downarrow v \uparrow \downarrow$
 - Above staff 4: $\downarrow v \uparrow v \downarrow v \uparrow \downarrow$
 - Above staff 5: $\downarrow \downarrow v$
 - Above staff 7: $\downarrow v \downarrow \uparrow$
 - Above staff 8: $\downarrow \downarrow v$
 A large, semi-transparent red watermark with the text "KIRAN" is visible across the center of the page, behind the musical staves.

-2-

©

A handwritten musical score consisting of five staves, numbered 1 through 5 on the left. The notation is written in black ink on a white background. The staves contain various musical symbols, including treble clefs, notes, rests, and accidentals. A large, faint, pink 'X' watermark is visible across the middle of the page, behind the staves. The score ends with a double bar line on the fifth staff, followed by the signature 'N. KIRAN'.

4.2.3. DO Kararlı 3 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği

GİDİYOM GİDEMİYOM

① $\text{♩} = 104$
 ④
 ⑦
 ⑩

Gİ Dİ YOM Gİ DE Mİ YOM SEV DİM TERK E DE Mİ YOM
 FİN DİH Dİ Bİ CU BU CAH GEL E DE LİM BİR GU CAH
 GA RA KO YUN SA ÇA YI GİZ DAN ÇE KİN Pİ ÇA YI

VU RUL DUM GAY BE Tİ NE YÜ ZÜ NE
 GİZ BEN SE Nİ AL MA SAM MEY DAN Nİ
 A LU RUM DE RA LA MAZ Yİ ĞİT LO

DİY YE MİYOM NİN NİN Nİ NİN NİN NİY NİM HOP NİN Nİ
 YA CAH PİÇAM " " " " " " " " "
 RİN NAL ÇAYI " " " " " " " " "

NİN NİN NİY NİM
 " " " "
 " " " "

NKIRAN

-1-
 GİDİYOM GİDEMİYOM
 SEVDİM TERK EDEMİYOM
 VURULDUM GAYBETİNE
 YÜZÜNE DİYYEMİYOM

BAĞLANTI NİN NİN Nİ NİN NİN NİY NİM
 HOP " " " " " " "

-3-
 GARAGÖYÜN SAÇAYI
 GİZDAN ÇEKİN PİÇAYI
 ALURUM DER ALAMAZ
 YİĞİTLERİN ALÇAYI

BAĞLANTI

-2-
 FİNDİH DİBİ CUBUCAH
 GEL EDELM BİR GUCAH
 GİZ BEN SENİ ALMAZSAM
 MEYDANNIYACAH PİÇAH

BAĞLANTI

-4-
 DALMA GÖLLER DERÜNDÜR
 GÖLÜN DİBİ SERÜNDÜR
 YİĞİT SENİN EYLENCEN
 ORTA BOYLU GELÜNDÜR

BAĞLANTI

-5-
 IRMAK SIRA GUMSIRA
 YARIM GİTTİ MISIRA
 GÖYÜN OLSAM YAYILSAM
 YARIMIN ARDISIRA

BAĞLANTI

3. TÜRKÜ KİMLİĞİ

KULLANILAN SESLER:



TÜRKÜNÜN ADI	: Gldiyom Gidemiyom
TÜRKÜNÜN YÖRESİ	: ORDU-Mesudiye-Köşe Köyü-Şihdere Mah.
DERLENDİĞİ YER	: " " " " "
KAYNAK KİŞİ	: Çakır ŞENOL
TÜRKÜYÜ DERLEYEN	: Necmi KIRAN
DERLEME TARİHİ	: 28.8.1987
TÜRKÜYÜ NOTAYA ALAN	: Necmi KIRAN
NOTALAMA TARİHİ	: 29.4.1988
TÜRKÜYE EŞLİK EDEN ÇALGI	: Çalgı eşliğinde söylenmemiştir.
TÜRKÜNÜN YAPISI	: Kırk hava(sözlü oyun havası)
TÜRKÜNÜN DİZİSİ	: Yukarıda gösterilmiştir.
TÜRKÜNÜN SEYRİ	: Dar bir ses sahasında Çıkıcı-inici
VARSA GEÇİCİ ARIZALAR	: Geçici arıza yoktur
TÜRKÜNÜN USULÜ	: 4 zamanlı ana usul
TÜRKÜNÜN USUL DÜZÜMÜ	: 1+1+1+1=4
TÜRKÜNÜN YAŞANMIŞLIĞI	: Bilinmiyor
TÜRKÜNÜN KONUSU	: Mâni
NAZIMIN EDEBİ ŞEKLİ	: 7'li hece vezni
NAZIMIN VEZNİ	: Aşk
NAZIMIN KAFİYE ŞEMASI	: a,a,b,a-c,c,d,c- e,e,f,e-g,g,h,g,- ı,ı,j,ı
GÖZLEM VE DEĞERLENDİRME	: Türkü, Zeminhara şubesinde düşünülmelidir.
BİRİM SÜRESİ	:

4.2.3.1. -3 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi

İCRA

Necmi KIRAN

NOTAYA ALAN Necmi KIRAN

1. (A) ↓ ↓ ↑ ↓ ↓

2. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ vb. (B)

3. ↑ ↓ ↑ ↓ ↓

4. ↓ vb.

5. (C) vb.

6. Biraz hızlı

7. Normal tempo

8. ↓ v ↓ v ↓ ↑ ↓

3 3

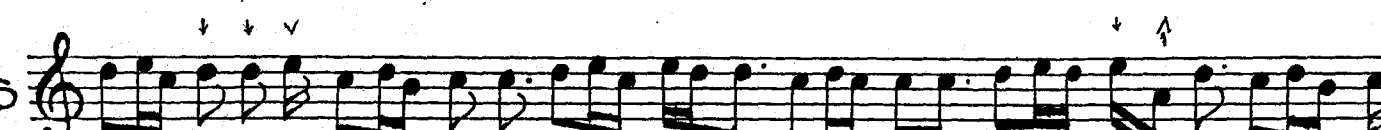
1 

2 *Hızlanarak* 

3 *Normal tempo* 

4 

5 

6 

7 *Biraz hızlı* *Normal tempo* 

8 *Ağırlaşarak* 

4.2.4. DO Kararlı 4 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği
EMİNEM PAZARMISIN

♩ = 140

(1-5) Saz

(5-7)

(9-11)

E Mİ - NEM PA - ZAR MI - SI - N SEF - TA LI SA
E Mİ NEM GON CA MI SI N ÇA YIR DA YON
E Mİ NEM İN CE BE LI N GÜL LÜ A NA

(13)

TAR MI - SIN ŞEF - TA LI SÖY - LE DUR - SU - N
CA MI SIN KA ÇI RA CA ĞI M SE Nİ
MA GE LİN KA ÇI RA CA ĞI M SE Nİ

(14)

BE - NİM LE KA - CAR MI - SI - N DAL - GIN - DA E - Mİ - NEM OY OY - OY
KA LIR DA GEL MEZ Mİ SI - N " " " " " " " " " "
O LA ÇAK SIN SEN BE Nİ - M " " " " " " " " " "

(16)

BAY - GIN - DA E - Mİ - NEM OY - N. Uysal

" " " " " " " " " "

EMİNEM PAZARMISIN,
ŞEFTALİ SATARMISIN,
ŞEFTALİ ŞÖYLE DURSUN,
BENİMLE KAÇARMISIN.

Bağlantı { DALGIN DA EMİNEM OY, OY, OY,
BAYGIN DA EMİNEM OY.

EMİNEM GONCAMISIN,
ÇAYIRDA YONCAMISIN,
KAÇIRACAĞIM SENİ,
KALIR DA GELMEZMİSİN.
Bağlantı.....

EMİNEM İNCE BELİN,
GÜLLÜ ANAMA GELİN,
KAÇIRACAĞIM SENİ,
OLACAKSIN SEN BENİM.
Bağlantı.....

4. TÜRKÜ KİMLİĞİ

KULLANILAN SESLER:



TÜRKÜNÜN ADI	: Eminem Pazarmısın
TÜRKÜNÜN YÖRESİ	: ORDU-Mesudiye
DERLENDİĞİ YER	: _
KAYNAK KİŞİ	: Cengiz DİLAVER
TÜRKÜYÜ DERLEYEN	: Tuğrul ŞAN
DERLEME TARİHİ	: 28.6.1974
TÜRKÜYÜ NOTAYA ALAN	: Tuğrul ŞAN
NOTALAMA TARİHİ	: _
TÜRKÜYE EŞLİK EDEN ÇALGI	: Bağlama
TÜRKÜNÜN YAPISI	: Kırık hava
TÜRKÜNÜN DİZİSİ	: Yukarıda gösterilmiştir.
TÜRKÜNÜN SEYRİ	: İnci
VARSA GEÇİCİ ARIZALAR	: FA#-FA değişmeli
TÜRKÜNÜN USULÜ	: 9 zamanlı bileşik usul
TÜRKÜNÜN USUL DÜZÜMÜ	: 2+2+2+3=9
TÜRKÜNÜN YAŞANMIŞLIĞI	: _
TÜRKÜNÜN KONUSU	: Kaçırılmak istenen kıza,kaçırma teklifi
NAZIMIN EDEBİ ŞEKLİ	: Mâni
NAZIMIN VEZNİ	: Genellikle redifle kafiyelendirilmiş hece vezni
NAZIMIN KAFİYE ŞEMASI	: a,a,b,a- c,c,d,c- e,e,f,e
GÖZLEM VE DEĞERLENDİRME	: Türkü Zeminhara şubesinde düşünülmelidir.
TRT,THM REPERTUAR SIRA NO	: 1187
İNCELEME TARİHİ	: 26.12.1975
BİRİM SÜRE	(♪) :140

4.2.4.1. -4 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi

İCRA : Necmi KIRAN
NOTAYA ALAN : //

1. (A)

2.

3.

4. (C)

5.

6.

7. (C)

8.

4.2.5. DO Kararlı 5 Numaralı Zeminhara Türkü ve Kimliği

HATİP OĞLU

SÜRESİ :

♩ = 92

(1)

AH HA Tİ BOĞ LU NAM VE RÜ R DE
 AH HA Tİ BOĞ NUN EV LE Rİ DE
 AH YAY LA YA Gi DE N A T LI

(3)

YAV RUM MUH TAR LI ĞA DA SA N VE RÜR MUH TAR
 YAV RUM KI REZ DEN DÜR DE DI N RE Ğİ GÜŞ GA
 YAV RUM NE GAY RET LÜ DE GA Y RET LÜ SÖY LE

(5)

LI N DA YO LU NA BİR OĞ
 DA R DA KA L MI S MEH ME
 YIN NA Zİ LE ME AĞ LA

(7)

LU NU DA GU R BAN VE RÜR
 Dİ MİN DE YÜ RE RE Ğİ
 Sİ N DE ERT LÜ DERT LU

(8)

N Uysal

— 1 —

AH HATİBOĞLU NAM VERÜR DE,
 YAVRUM MUHTARLIĞA DA SAN VERÜR,
 MUHTARLIĞIN DA YOLUNA,
 BİR OĞLUNU DA GURBAN VERÜR.

— 2 —

AH HATİBOĞNUN EVLERİ DE,
 YAVRUM KIREZDENDÜR DE DİREĞİ,
 GÜŞ GADAR DA GALMIŞ,
 MEHMEDİMİN DE YÜREĞİ.

— 3 —

AH YAYLAYA GİDEN ATLI,
 YAVRUM NE GAYRETLÜ DE GAYRETLÜ,
 SÖYLEYİN NAZİLEME,
 AĞLASIN DERTLÜ DERTLÜ.

— 4 —

AH YAYLAYA GİDECEĞİM,
 YAVRUM YALAYI NEDECEĞİM,
 GETÜRÜN ARABAMI,
 VURULDUM GİDECEĞİM.

— 5 —

AH YAYLA YAYLAYA BAKAR,
 YAVRUM YAYLA SUYU DA YAN AKAR,
 VURMA DA BENİ DE ÇAL OĞLAN,
 BACIN DA EYDE DE YOL BAKAR.

— 6 —

AH YAYLA YAYLAYA KARŞI,
 YAVRUM YAYLA OLMUS DA BİR ÇARŞI,
 VURMA DA BENİ DE ÇAL OĞLAN,
 DOSTA DÜŞMANA KARŞI.

5. TÜRKÜ KİMLİĞİ

KULLANILAN SESLER:



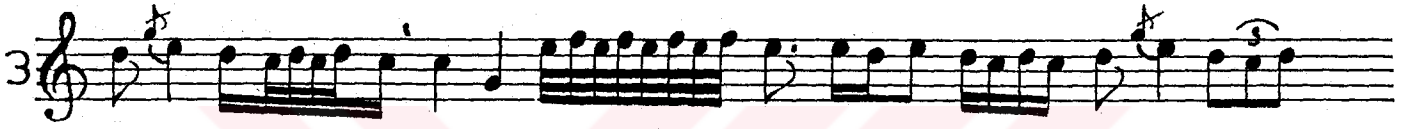
TÜRKÜNÜN ADI	: Hatipoğlu
TÜRKÜNÜN YÖRESİ	: ORDU-Aybastı
DERLENDİĞİ YER	: _
KAYNAK KİŞİ	: Sabahattin KAÇMAZ
TÜRKÜYÜ DERLEYEN	: Tuğrul ŞAN
DERLEME TARİHİ	: 25.8.1975
TÜRKÜYÜ NOTAYA ALAN	: Tuğrul ŞAN
NOTALAMA TARİHİ	: _
TÜRKÜYE EŞLİK EDEN ÇALGI	: _
TÜRKÜNÜN YAPISI	: Kırık hava
TÜRKÜNÜN DİZİSİ	: Yukarıda verilmiştir.
TÜRKÜNÜN SEYRİ	: İnci
VARSA GEÇİCİ ARIZALAR	: FA#
TÜRKÜNÜN USULÜ	: 4 zamanlı ana usul
TÜRKÜNÜN USUL DÜZÜMÜ	: 1+1+1+1=4
TÜRKÜNÜN YAŞANMIŞLIĞI	: _
TÜRKÜNÜN KONUSU	: Ağıt
NAZIMIN EDEBİ ŞEKLİ	: Mânî
NAZIMIN VEZNİ	: 7'li hece vezni
NAZIMIN KAFİYE ŞEMASI	: a,a,b,a- c,c,d,c- e,e,f,e- g,g,h,g - ı,ı,ı,ı- j,j,k,j
GÖZLEM VE DEĞERLENDİRME	: Türkü Zeminhara şubesinde düşünülmelidir.
TRT,THM REPERTUAR SIRA NO	: 1186
İNCELEME TARİHİ	: 26.12.1975
BİRİM SÜRE	(♩) : 92

4.2.5.1. -5 Numaralı Zeminhara Türkünün Gezintisi

İCRA : Necmi KIRAI
NOTAYA ALAN : //

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

8. 

BÖLÜM 5

ÖRNEK TÜRKÜLERİN ve GEZİNTİLERİN MÜZİK YÖNÜNDEN ANALİZİ

-Analiz hakkında açıklama

Beş türkü ve gezintileri, sırasıyla şu analiz elemanlarıyla ele alınacaktır.

- Giriş motifleri
- Geçici kalış yapan motifler
- İşlenmiş motifler
- Karara hazırlayıcı motifler
- Karar veren motifler

Her türkü ve gezintisi için, alt başlıktan sonra beş Türkünün bütününe içeren analiz tablosu verilecektir.

Türkü notalarının porte başlarının üst kısmında küçük daireler içerisinde, - dönüşler de dahil olmak üzere ölçü sıra numaraları verilmiştir. ①, [1-4..] gibi. Analiz tablolarında ölçü kelimesi büyük "Ö" kısaltması ile ifade edilip portelerin üstünde gösterilecektir. "1.Ö." , "1.-4.Ö"...

Gezinti notaları, ifade yönünden kesik ölçü çizgisiyle bölümlere ayrılmıştır. Bölümler portelerin üzerinde, daire içerisinde büyük Latin harfleriyle gösterilmiştir. "A" , "B" ... gibi. Değişikliklerle tekrar edilen bölümler "A" şeklinde gösterilmiştir. Analiz tablolarında bölümler aynı şekilde ifade edilmiştir.

Gezinti notalarının üzerinde ve altında bağlama metodu işaretleri kullanılmıştır. Bunlar şu şekil ve anlamlardadır.

↓, ↑, ↓↓, ↑↑
2
V

: Tezene vuruş yönünü gösteren oklar.

:Parmak vurularak ses çıkarmayı ifade eder. Üzerindeki rakam, parmak numarasıdır.



: Parmak çekerek ses çıkarmayı ifade eder. İçindeki rakam, parmak numarasıdır.



: Bir tezene vuruşu ile aynı parmakla birden fazla ses çıkarmayı ifade eden bağdır. Bir nevi glissando.

Notaların altında

0 : Bağlamanın tellerine parmak basmadan çıkarılan sesi ifade eder.

1 : İşaret parmağı

2 : Orta parmak

3 : Yüzük parmağı

4 : Serçe parmağı

5 : Baş parmak

Notaların üstünde

(Gezintilerin Bağlama ile çalındığı düzeni)

①: 1. Tel Numarası (alt tel).	LA
②: 2. Tel Numarası (orta tel).	DO
③: 3. Tel Numarası (üst tel).	SOL

Gezinti motiflerinin yeri, porteler ayrı ayrı yukarıdan aşağı numaralandırılarak ifade edilmiştir. Porte kelimesi büyük "P". kısaltmasıyla ifade edilip analiz tablolarının üzerinde gösterilecektir. 1.P. , 2.P. ... gibi

Gezinti tablolarında, portelerin altına motif ve motificikler numaralandırılarak verilecektir. Motifler için büyük "M." ; motificikler için küçük "m." harfi kullanılacaktır. "1.M. , 1.m." gibi.

Gezinti tablolarında ve açıklamalarda kullanılacak diğer işaretler ve anlamları şunlardır.

V. : Varyant

= : Eşiti

~ : Benzer

≈ : Eşit benzer

Mldk. V. : Melodik Varyant

Rtmk. V. : Ritmik varyant

~Mldk.V. : Benzer melodik varyant

~Rtmk. V. : Benzer ritmik varyant

Tablolarda verilen örnek gezintilerin ait oldukları yerler, porte

üzerinde kodunun altı çizilerek gösterilip, diğerlerinden ayrılması sağlanacaktır. Aynı gezinti içindeki birden fazla motiflerin bir arada gösterildiği kodlamalarda, porte (P.) kısaltması, kodların sonunda yer alacaktır. ③ 3. V. ③ 1. V. ③ 6. P. gibi.

Türkü ve gezintilerin karar sesi mâye kabul edilip, 1. derece adını alır.

5.1.-1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Giriş Motifleri

1 numaralı gezintinin ilk giriş motifi, seyrini alt aparıcı tondan başlayarak mâye de tam kalışla tamamlamıştır. Bu motif, aynı zamanda son karar yapan motifi, melodik ve ritmik varyantıdır. Söz giriş motifleri ise, türkünün söz giriş motiflerinin, serbest olarak işlenmesiyle elde edilmiştir. Türkü ve gezintide de aynı sesle başlamıştır. Her iki motifte yürüyücüdür. Bknz. (Tablo 5. 1. -1) 1. Türkü ve Gezinti

2 numaralı gezintinin ilk giriş motifi, seyrine, direkt mâyenin pest oktavından kendisine sıçramayla başlamıştır. Mâye hissettirildikten sonra, son karar motifi, başka perdelere tekrarlanarak tekrar kendisine döndürülmüş ve karar verilmiş. Bu hazırlıktan sonra, türkünün söz giriş motifinin serbest çalınmış varyantı ile girilip gezinti genişletilmiştir. Varyantları tabloda verilmiştir. Bknz. (Tablo 5.1.-1) 2. Türkü ve Gezintisi.

3 Numaralı gezintinin ilk giriş motifi, mâyeyle seyrine başlamış ve türkünün son karar motifinin eşit benzer varyantı ile karar vermiş. Gezintinin söz giriş motifi, türkününki ile eşittir. Yanlız gezintinin söz giriş motifi FA çarpmalarıyla süslenmiştir. Bknz. (Tablo 5.1.-1) 3. Türkü ve Gezinti.

4 Numaralı gezintinin ilk giriş motifi, 2. gezintinin girişine benzer bir giriş yaparak. Türkünün son karar motifinin eşitiyle karar vermiş. Türkünün söz giriş motifi, gezintide genişletilerek serbest bir varyantına dönüşmüş ve kendisi gibi mâye üstünde asıttı kalmıştır. Bknz. (Tablo 5.1.-1) 4. Türkü ve Gezintisi

5 numaralı gezintinin ilk giriş motifi de 2. gezintinin girişi gibi yapılmış, fakat türkünün son karar motifi işlenmemiş. Türkünün söz giriş motifi, işlenerek gezintinin söz giriş motifi oluşturulmuş. İki motif arasında benzerlik vardır. Her ikisinde medianтта yarım karar yapmış. Fakat gezintinin son sesi asıttı kalmış. Bknz. (Tablo 5.1.-1) 5. Türkü ve Gezinti

Dikkat edildiyse beş gezintinin ilk giriş motifi, pest tarafından desteklenerek mâyede ısrara sevk edilmiştir. Arkasından da hemen türkünün son karar motifi işlenmiştir. Bu insana duyumsal bir rahatlık verir. Buna, gezintinin küçük bir Uvertürü diyebiliriz. Başlangıç ve kararda benzer bir motifi kullanılması, gezintinin ifade bütünlüğü sağlamasına yardımcı olur.

(Tablo 5.1.-1)

1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerinin ve Gezintilerinin Giriş Motifleri

1. TÜRKÜ

a) Söz 13,15. Ölçü (Ö.)

21,23. Ölçü

b) Saz 1. Ölçü

3. Ölçü

1. Motif = (M)

2. Motif

1. Motif

2. Motif

1. GEZİNTİ

a) İlk giriş

b) Söz girişi (B) 7 V. (B) 1. Porte = (P)

2. TÜRKÜ

a) Söz 3. Ö.

b) Saz 1. Ö.

6. Ö.

1. M.

1. M.

2. M.

2. GEZİNTİ

a) İlk giriş

b) Söz girişi (B) 3. V. 6. V. (C) 6. P.

3. TÜRKÜ

Söz 1. Ö.

1. M.

3. GEZİNTİ

a) İlk giriş

b) Söz girişi (B) 2,3. V. (C) 5. P.

4. TÜRKÜ

a) Söz 9.11. Ö.

b) Saz 1. Ö.

1. M.

1. M.

4. GEZİNTİ

a) İlk giriş

b) Söz girişi (B) 2,3. P.

5. TÜRKÜ
Söz 1.Ö.



5. GEZİNTİ
a) İlk giriş.



5.2. -1,2,3,4,5, Numaralı Türkülerin ve Gezintilerin Geçici Kalış Yapan Motifleri

1 Numaralı Türkünün, saz ve söz bölümünde, RE perdesinde kusurlu kalışlar ⁽⁴⁰⁾ göze çarpar. Gezintisinde ise, bu perde ile beraber, motifler işlenerek, Mİ ve SOL perdelerinde de geçici (yarım) kalışlar yapılmıştır. II. , III. , ve V. dereceler önemlendirilmiştir. Bknz. (Tablo 5.2.-1) 1. Türkü ve Gezintisi.

2 Numaralı Türkünün saz ve söz bölümünde, III. ve V. dereleri önemlendirilerek bu perdelerde yarım kararlar yapılmış. Gezintisinde ise, buna ilave olarak, motif işlemesiyle IV. derece de önemlendirilerek burada eksik kalış ⁽⁴¹⁾ yapılmıştır. V. ve III. dereceler güçlü durumda hissettiriliyor. Bknz. (Tablo 5.2.-1) 2. Türkü ve Gezintisi.

3 Numaralı Türkü de, III. derecede ısrarlı yarım karar verilerek bu perde güçlü yapılmaya çalışılmış. Buna göre II. derece de, ikinci bir güçlü durumundadır. Gezinti için de aynı şey geçerlidir. Yanlız burada aparıcı ve durucu motifler yardımı ile V. derece de önemlendirilmiştir. Türkünün 1. motifi, gezintide sekans yoluyla aparıcı hüveyitine sokulmuştur. Durucu özelliğinden de faydalanılarak IV. derecenin de önemlendirilmesine imkân sağlanmıştır. Bknz. (Tablo 5.2.-1) 3. Türkü ve Gezintisi.

4 Numaralı türküde de hem kusurlu hem de eksik kalışlarla, II. derece önemlendirilmeye çalışılmıştır. Gezintisinde de; işlenmiş serbest varyant motiflerle, aynı derecede, benzer kalışlar yapılmış. Yanlız, Türkünün III. derecesi; gezintisinde, 3. motifle yarım karar yapıp, bu derece önemlendirilmeye çalışılmıştır. Bknz. (Tablo 5.2.-1) 4. Türkü ve Gezintisi.

5 Numaralı türkü de de 4 numaralı türküdeki gibi kalışlar gözlenir. III. derecede yarım kararlar yapılmıştır. Gezintisinde, de aynı derecelerde, serbest varyant motiflerle benzer kalışlar yapılmıştır. Bknz. (Tablo 5.2.-1) 5. Türkü ve Gezintisi.

Beş türkünden elde edilen sonuca göre -önem sırasıyla- III., II. ve V. derece yürüyücü ve durucu hareketlerle önemlendirilmeye çalışılmıştır. Burada motif işleme becerisi rol oynar.

40- Kusurlu kalış: kalınmak istenen durucu derecede kısa süreli değerle kalınarak yapılan duruş.

41- Eksik kalış: İnsana duyumsal rahatlık verilmeyen, kısa süreli duruş.

(Tablo 5.2.-1)

1,2,3,4,5, Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin
Geçici Kalış Yapan Motifleri

1. TÜRKÜ

a) Söz 13-15.Ö.

13-15.Ö.

13-15.Ö.

14-16.Ö.

1. M.

2. M.

3. M.

4. M.

17-19.Ö.

25-27.Ö.

b) Saz 7. 11. Ö.

6-10., 8-12. Ö.

5. M.

6. M.

1. M.

2. M.

1. GEZİNTİ

(A) 4. P.

(B) 7. P.

(C) 5. P.

1. M.

2. M.

3. M.

(C) 6. P.

7. P.

7. P.

7. P. (Vb. M.)

4. M.

5. M.

6. M.

7. M.

2. TÜRKÜ

a) Söz 3.Ö.

3.,4.Ö.

3.,4.Ö.

3.,4.Ö.

3.Ö.

1. M.

2. M.

3. M.

4. M.

5. M.

b) Saz 1.Ö.

1.Ö.

1.Ö.

6.Ö.

6.Ö.

1. M.

2. M.

3. M.

5. M.

6. M.

2. GEZİNTİ

(B) 3. P.

5,6. P.

6. P.

(C) 1. P.

(B) 6. P.

1. M.

2. M.

3. M.

4. M.

5. M.

(C) 2. P.

2. P.

2. 3. P.

3. P.

6. M.

7. M.

8. M.

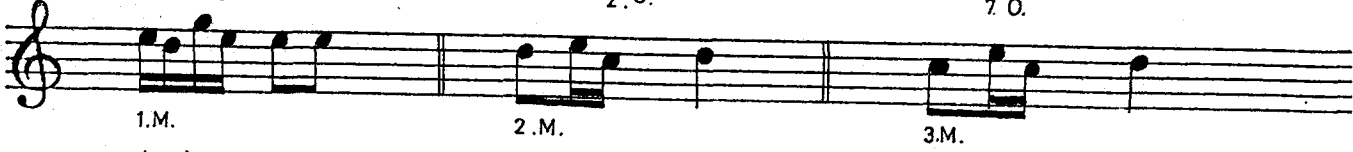
9. M.

3. TÜRKÜ

a) Söz 1. Ö.

2. Ö.

7. Ö.



3. GEZİNTİ

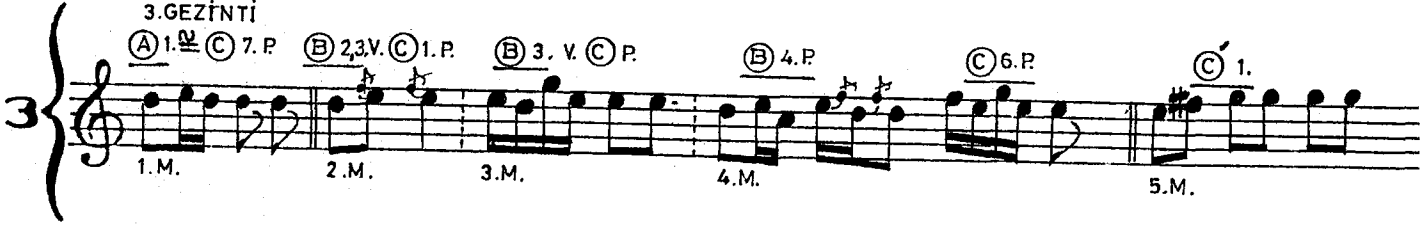
(A) 1. $\frac{2}{3}$ (C) 7. P(B) 2. $\frac{3}{4}$ V. (C) 1. P

(B) 3. V. (C) P

(B) 4. P

(C) 6. P

(C) 1.



2. 3.

3.

4.

4.

5. P.

(D) 8. P.

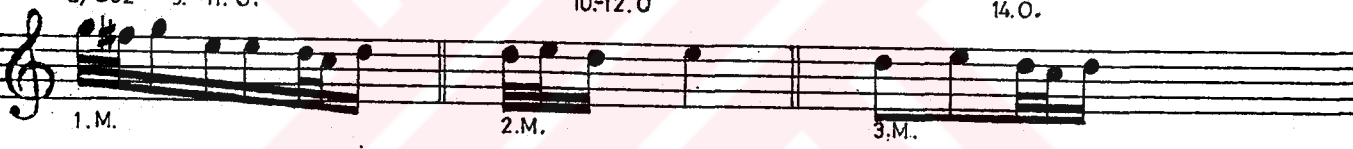


4. TÜRKÜ

a) Söz 9.-11. Ö.

10-12. Ö

14. Ö.



4. GEZİNTİ

(A) 2. $\frac{2}{3}$ (C) 5, 6. P(B) 3. $\frac{3}{4}$ V. (C) 5., (C) 6. 7. P

(B) 4. P

(C) 5. $\frac{2}{3}$ V. (C) 7. P

(C) 8. P



5. TÜRKÜ

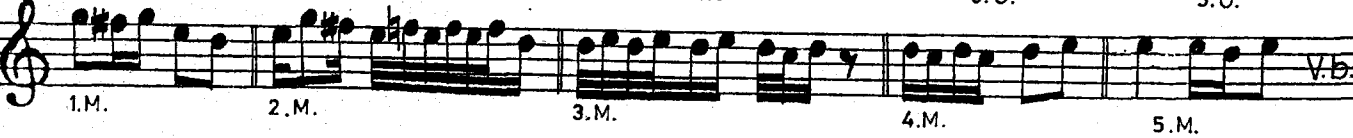
a) Söz 2. Ö.

2. Ö.

2. Ö.

3. Ö.

5. Ö.



5. GEZİNTİ

(B) 1.

3.

3.

4.

7. P.



5.3. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin İşlenmiş Motifleri

5.3.1. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin Kendi İçinde İşlenmiş Motifleri

1. a)- Türkünün söz bölümünde 1. M., eksiltme ve artırma yoluyla; 2 M. eksiltme, daraltma ve genişletme yoluyla; 3.M., eksiltme ve genişletme yoluyla; 4.M. genişletme artırma yoluyla işlenerek ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur.

b)- Saz bölümünde 1.M., artırma ve genişletme yoluyla; 2.M., taşınma, eksiltme ve sol kanadın ters çevrilmesiyle işlenerek ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur.

c)- Söz bölümünün 1.M.i, saz bölümünde, süre daraltması ve genişletme -artırma yoluyla; 2.M.'i, taşınma, eksiltme ve sol kanadın ters çevrilmesiyle işlenerek ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur. Bknz. (Tablo 5.3.1. -1) 1. Türkü.

2. a)- 2. Türkünün söz bölümünde 1.M., artırma ve daraltma yoluyla; 2.M., artırma ve daraltma yoluyla işlenerek, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur.

b)- Saz bölümünde, 1.M. ve 2.M., ritmik; 3.M. ise ritmik ve melodik varyant yapma yoluyla işlenmiştir.

c)- Söz bölümünün, 1.M., 2.M., 3.M.'i **saz bölümünde** artırma yoluyla işlenerek, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur. Bknz. (Tablo 5.3.1.-2) 2. Türkü.

3. a)- 3. Türkünün 1., 2.M.'i artırılma yoluyla işlenerek ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur. 3. ve 4. M. ise melodik varyant yapma yoluyla işlenmiştir. Bknz. (Tablo 5.3.1.-3) 3.Türkü

4. a)- 4. Türkünün söz bölümünde ,1.M, e ksiltme ve daraltma yoluyla; 2.M. ise, eksiltme yoluyla işlenerek, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur. (Tablo 5.3.1 - 4) 4. Türkü

b)- Saz bölümündeki 1.M., artırma -genişletme yoluyla işlenmiş, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur.

c)- Söz bölümünün 1. ve 2. M.'i, **saz bölümünde** daraltma yoluyla işlenerek, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur.

5. a)- 5. Türkünün 1. ve 2.M.'i, ters çevirme yoluyla; 3.M.'i, sol kanat değişme yoluyla; 4.M.'i, sağ kanadın genişletilmesi yoluyla; 5.M.'i sağ kanadın çiftlenmesi yoluyla; 5.M.'i ise genişletme - artırma yoluyla işlenerek, ritmik ve melodik varyantları oluşturulmuştur. (5.3.1-5) 5. Türkü

(Tablo 5.3.1. -1)

1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin Kendi İçinde İşlenmiş Motifleri

1. TÜRKÜ

a) Söz: 13-15. Ö. 13-15. Ö. 18-20., 22-24., 26-28. Ö. 17-19. Ö.

1. M. 2. M. 3. M. 4. M.

a) Söz: 21-23. Ö. 21-23. Ö. 25-27. Ö. 25-27. Ö.

1A_M. 2A_M. 3A_M. 4A_M.

13-15., 21-23. Ö. 13-15. Ö. 17-19. Ö. 25-27. Ö.

1B_M. 2B_M. 3B_M. 4B_M.

b) Saz: 1. Ö. 1. Ö. c) Söz: 13-15. Ö. 13-15. Ö.

1. M. 2. M. 1. M. 2. M.

b) Saz: 3. Ö. 5-9., 7-11. Ö. c) Saz: 1. Ö. 5-9., 7-11. Ö.

1A_M. 2A_M. 1A_M. 2A_M.

2B_M. 1B_M. 2B_M.

Söz: 14-16., 18-20., 22-24., 26-28.

3. M.

Saz: 2., 4., 6.-10., 8-12

3A_M.

2. TÜRKÜ

a) Söz: 3.Ö.

3.Ö.

b) Saz: 1.Ö.

1.Ö.

1.M. 2.M. 1.M. 2.M.

a) Söz: 3.Ö. 4.Ö. b) Saz: 6.Ö. 6.Ö.

1A_M. 2A_M. 1A_M. 2A_M.

3.Ö. 3.Ö.

1B_M. 2B_M.

1.Ö. c) Söz: 3.Ö. 3.Ö. 3.Ö.

3.M. 1.M. 2.M. 3M.

6.Ö. d) Saz: 6.Ö. 1.Ö. 1.Ö.

3A_M. 1A_M. 2A_M. 3A_M.

1.Ö. 1.Ö. 6.Ö. 6.Ö.

3B_M. 1B_M. 2B_M. 3B_M.

1.Ö. 1.Ö.

1C_M. 2C_M.

6.Ö.

2D_M.

3. TÜRKÜ

a) Söz

1.,5.Ö.

3.,7.Ö.

2.,5.Ö.

3.Ö.

3

1. M. 2. M. 3. M. 4. M.

a) Söz 9.,10.Ö. 3.Ö. 7.Ö. 9.,10.Ö

1A_M. 2A_M. 3A_M. 4A_M.

3,7.Ö. 9,10.Ö.

1B_M. 2B_M.

4. TÜRKÜ

a) Söz 9-11.Ö.

10-12.Ö.

b) Saz 2-6.Ö

c) Söz 9-11.Ö.

10,12.Ö.

4

1. M. 2. M. 1. M. 1. M. 2. M.

a) Söz 14.Ö. 14.Ö. b) Saz 5-7.Ö. c) Saz 1-5.Ö. 2-6.Ö.

1A_M. 2A_M. 1A_M. 1A_M. 2A_M.

14.Ö.

15-16.Ö.

5-7.Ö.

6-8.Ö.

2B_M. 2C_M. 2B_M. 2C_M.

5. TÜRKÜ

a) Söz

1.Ö.

1.Ö.

2.Ö.

1.M.

2.M.

3.M.

a) Söz

6.Ö.

5.Ö.

2.Ö.

1A.M.

2A.M.

3A.M.

3.Ö.

4.,6.,8.Ö.

6.Ö.

4.M.

5.M.

6.M.

7.Ö.

8.Ö.

8.Ö.

4A.M.

5A.M.

6A.M.

N. KIRAN

5.3.2. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin Gezintilerinde İşlenmiş Motifleri

5 Türkünün, gezintisinde işlenmiş motiflerinin yerine kodlama ile verelim. (Tablo 5.3.2.-1) de örneklendirilmiştir.

1 Türkü Motifleri

İşlenmiş Gezinti Motifleri

a) Söz Motifleri

1. M. / 13. - 15. Ö.

A - M. / (B)7 P

B - M. / (B)1. P

2. M. / 13. - 15. Ö.

A - M. / (A)3. P

3. M. / 13. - 15. Ö.

A - M. / (A)1., 4., 5. P.

B - M. / (A)4. (B)3. (C)7.P

C - M. / (C)8. P.

D - M. / (B)2. P.

4. M. / 13. - 15. Ö.

A - M. / (A)3. B'3. P.

5. M. / 14 - 16. Ö.

A - M. / (A)1., 3. (C) 8. P.

B - M. / (A)2. P.

C - M. / (A)5. P.

D - M. / (A)6. P.

E - M. / (B)8. P.

F - M. / (C)5. P.

G - M. / (C)6.P.

2 Türkü Motifleri

İşlenmiş Gezinti Motifleri

a) Söz Motifleri

1. M. / 3. Ö.

A - M. / (B)3. P.

B - M. / (B)6. P.

C - M. / (C)1. P.

2. M. / 3. Ö.

A - M. / (B)6. P.

B - M. / (C)1., 2. P.

3. M. / 3. Ö.

A - M. / (A) 7. 8., P.

B - M. / (C)2., 3., P.

4. M. / 3. Ö.

A - M. / (A)3. ~ (B)1. P.

B - M. / (C)5. P.

C - M. / (A)1. ~ 2. v (C)4. P.

D - M. / (A)1. v. (C)4. P.

3 Türkü Motifleri

1. M. / 1.Ö.

2. M. / 1.Ö.

3. M. / 3. Ö

4 Türkü Motifleri**a) Söz Motifleri**

1. M / 9 - 11 Ö.

2. M / 9 -11. 13 - 15 Ö

3. M / 10 - 12 Ö.

b) Saz Motifleri

1. M / 1 - 5 Ö

2. M / 2 - 6, 14. Ö

c) Söz - Saz Motifleri

1. M / 2 - 6 Ö.

5. Türkü Motifleri

1. M / 1.Ö.

2. M / 2. Ö

3. M / 5. Ö

İşlenmiş Gezinti Motifleri

A - M. / (A)2. P.

B - M. / (B)2., 3. P.

C - M. / (C)5. P.

A - M. / (C)2., 3., 4. P.

B - M. / (B)3.,5 (C)5.P

A - M. / (B)2., 3, = (C)7.8 P.

B - M. / (D)7 v 8.P.

C - M / (D)8.P.

İşlenmiş Gezinti Motifleri

A - M / (B)2. P.

A - M / (B)3. = (C)5. = 8 v = (C)7. P.

A - M / (B)4. P.

A - M / (C)7. P.

A - M / (A)2. P.

B - M / (C)6. v (C)8. P.

A - M / (A)2. = (C)5., 6. P.

B - M / (C)8. P.

İşlenmiş Gezinti Motifleri

A - M / (B)2. P.

B - M / (B)4. v 5. P.

A - M / (B)2. P.

A - M / (B)2. = v 6. P.

(Tablo 5.3.2.-1)

1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin, Gezintilerinde İşlenmiş Motifleri

1. TÜRKÜ

a) Söz 13-15. Ö. 13-15. Ö. 13-15. Ö. 13-15. Ö. 14-16. Ö.

1. M. 2. M. 3. M. 4. M. 5. M.

1. GEZİNTİ (B) 7. P. (A) 3. P. (A) 1, 4, 5. P. (A) 3, (B) 3. P. (A) 1, 3, (C) 8. P.

A. A. A. A. A.

(B) 1. P. (A) 4, (B) 3, (C) 7. P. (A) 2. P.

B. B. B.

(C) 8. P. (A) 5. P.

C. C. C.

(B) 2. P. (A) 6. P.

D. D. D.

(B) 8. P.

E. E.

(C) 5. P.

F. F.

(C) 6. P.

G. G.

2. TÜRKÜ

a) Söz 3. Ö.

2.

1. M. 2. M. 3. M. 4. M.

2. GEZİNTİ

(B) 3. P. (B) 6. P. (A) 7, 8. P. (A) 3. P. (B) 1. P.

A- B- B- C-

(B) 6. P. (C) 1., 2. P. (C) 2., 3. P. (C) 5. P.

(C) 1. P.

(A) 1. = 2. V. (C) 4. P.

(A) 1. V. (C) 4. P.

D-

3. TÜRKÜ

1. Ö.

1. Ö.

3. Ö.

3.

1. M. 2. M. 3. M.

3. GEZİNTİ

(A) 2. P. vb. (C) 2., 3., 4. P. (B) 2., 3. = (C) 7, 8. P.

A- A- A-

(B) 2., 3. P. (B) 3., 5. (C) 5. P. (D) 7. V. 8. P.

B- B- B-

(C) 5. P. (D) 8. P.

C- C-

4. TÜRKÜ

a) Söz 9.-11. Ö.

b) Saz 1.-5. Ö.

a) Söz 9.-11., 13., 15. Ö.

1. M.

1. M.

2. M.

4. GEZİNTİ

(B) 2. P.

(C) 7. P.

(B) 3 = (C) 5 = (C) 8. V. = (C) 7. P.

4. TÜRKÜ

a) Söz 10.-12. Ö.

c) Söz-Saz 2.-6. Ö

b) Saz 2+6., 14. Ö.

3. M.

1. M.

2. M.

4. GEZİNTİ

(B) 4. P.

(A) 2 = (C) 5, 6. P.

(A) 2. P.

A-

A-

A-

(C) 2. P.

(C) 6. V. (C) 8. P.

B-

B-

5. TÜRKÜ

a) Söz 1. Ö.

2. Ö.

5. Ö.

1. M.

2. M.

3. M.

5. GEZİNTİ

(B) 2. P.

(B) 2. P.

(B) 2 = 3. V. 6. P.

A-

A-

A-

(B) 4. V. 5. P.

B-

5. TÜRKÜ

5. Ö. 1. Ö. 4., 6., 8. Ö.

4. M. 5. M. 6. M.

5. GEZİNTİ (B) 3. P. (B) 2. P. (B) 6. P.

A_ A_ A_

—N. KIRAN

5.4. -1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerin Karara Hazırlayıcı Motifcik ve Motifleri

Ezgileri karara hazırlayan motifler, muhakkak aparıcı karakterdedir. Aparıcılık görevini; duruma göre, çok daha küçük nota gruplarından oluşan, "motifcik" dediğimiz ses kümeleride yüklenebilir. Beş türkünün ve gezintilerinin karara hazırlayıcı motif ve motifcikleri, aşağıda gösterilmiştir. Bknz. (Tablo 5.4.-1) 1,2,3,4,5. Türkü ve gezintileri:

1. Türkü

a) Söz

1.M./13.-15.Ö.

2.M./17.- 19.Ö.

3.M./25.-27.Ö.

b) Saz

1.M./ 2.,4.Ö.

2.M./5.,9.Ö.

3.M./6.,10.Ö.

1. Gezinti

1.M./ $\textcircled{A}$ 1. = 5.,6. = $\textcircled{C}$ 7.P.

2. M./ $\textcircled{A}$ 3. = $\textcircled{B}$ ' 3.P.

3. M./ $\textcircled{B}$ 4.P.

4. M./ $\textcircled{B}$ 4.P.

5.M./ $\textcircled{C}$ 8.P.

2. Türkü

a)Söz

1.M./ 3.,4.Ö

2.M./ 3.,Ö.

3. M./4.,Ö

b) Saz

1.M. / 1.Ö.

2.M. / 6.Ö.

2.Gezinti

1. M. / $\textcircled{B}$ 8. P

2. M. / $\textcircled{C}$ 8. P.

3. M. / $\textcircled{C}$ 4. P.

3. Türkü

1.m. / 7.Ö.

2.m. / 10.Ö.

3. Gezinti

1.m. / (A) 2. = C 8.P.

2.m. / (A) 2. = D 7.P.

3.m. / (D) 7.P.

4.m. / (D) 8.P.

5.m. / (B) 4. = (C) 7., 8 (C') 6. (D) 8. P.

4. Türkü

a) Saz

1.m. / 2. - 6. , 5-7. Ö.

4. Gezinti

1.m. / (A) 1. = 2., (C) 6. , (C') 8. P.

2. m. / (A) 1.P.

3 m. / (C) 8.P.

4.m. / (C) 6. P.

5 m. / (C) 6. = (C') 8.P.

5. Türkü

1.m. / 3., 5., 7. Ö.

5. Gezinti

1.m. / (B) 2. = 3., 4., 5.P.

2.m. / (B) 5.P.

3.m. / (B) 3. = 6.P.

4.m. / (B) 4.P.

5.m. / (B) 5. = 7.V. 2., 3., 4., 5.P.

6.m. / (B) 8.P.

7.m. / (B) 3.P.

(Tablo 5.4.-1)
1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin
Karara Hazırlayıcı Motifcık ve Motifleri

1. TÜRKÜ →

a) Söz 13,15.Ö.

17-19.Ö.

25-27.Ö.

b) Saz 2.,4.Ö.

5-9.Ö.

6-10.Ö.

1. M. 2. M. 3. M. 1. M. 2. M. 3. M.

1. GEZİNTİ →

(A) 1=5,6=C 7.P. (A) 3=B 3. P. (B) 4.P.

1. M. 2. M. 3. M.

(B) 4. P. (C) 8. P.

4. M. 5. M.

2. TÜRKÜ

a) Söz 3,4.Ö.

3.Ö.

4.Ö.

b) Saz 1.Ö.

6.Ö.

1. M. 2. M. 3. M. 1. M. 2. M.

2. GEZİNTİ

(B) 8.P.

1. M.

(C) 8. P. (C) 4. P.

2. M. 3. M.

3. TÜRKÜ

a) Söz 7.Ö.

10.Ö.

1. motifcık(m.)

2. m.

3. GEZİNTİ

(A) 2=C 8. P.

(A) 2=D 7. P.

(D) 7. P.

(D) 8. P.

(B) 4=C 7,8, C 6, D 8. P.

1. m. 2. m. 3. m. 4. m. 5. m.

4. TÜRKÜ

a) Söz 2-6., 5-7. Ö.

4.

1. m.

4. GEZİNTİ

(A) 1=2 G 6, (C) 8. P.

(A) 1. P.

(C) 8. P.

(C) 6. P.

(C) 6.= (C) 8. P.

1. m. 2. m. 3. m. 4. m. 5. m.

5. TÜRKÜ

a) Söz 3, 5, 7. Ö.

5.

1. m.

5. GEZİNTİ

(B) 2=3., 4, 5. P.

(B) 5. P.

(B) 3=6 P.

(B) 4. P.

(B) 5=7. V. 2, 3, 4, 5. P.

(B) 8 P.

(B) 3. P.

1. m. 2. m. 3. m. 4. m. 5. m. 6. m. 7. m.

5.5. 1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Karar Veren Motifleri

Karar veren motiflerin durucu özellikleri vardır. En son ses, sürece uzundur ve mâyede biter. Karar, tam ve kusurlu şekillerde olur. Tam kararda istirahat duygusu hakimdir Ve bu, uzun süreli mâye sesiyle sağlanır. Kusurlu karar ise, insanda asıntıda kalma ve gerginlik duygusu hissettirir. Ezginin mâyesinde kısa süreli bir duruşla sağlanır. Anadolu halk ezgilerinde bu tür kararlara rastlamak mümkündür. Elimizdeki 3 numaralı ezgi, bir nevi örnek teşkil edebilir.

Elimizdeki ezgilerin ve bu ezgilere yapılan gezintilerinin karar motiflerini verelim. Örnekler için Bknz.(Tablo 5.5.-1).

1. Türkü

a) Söz

1.M. / 14. - 16. , 18. - 20.,
22. - 24., 26.- 28.Ö.

2.Türkü

a) Söz

1.M. / 3., 4., 5.Ö.

b) Saz

1.M. / 1.,2.,6.,7.Ö.

3.Türkü

1.M. / 3.Ö.

2.M. / 7.Ö.

3. M. / 9., 10.Ö.

4.Türkü

a) söz

1.M. / 16.Ö.

b) Saz

1.M. / 6. -8.Ö.

1.Gezinti

1.M. / (A)6.,7 ~ (B) 2.P.

2.M. / (B) 8.P.

3.M. / (C) 8. $\approx$ 8. = (B) 3.P.

2.Gezinti

b) Saz

1.M. / (A)3. $\approx$ (B) 1.P.

2.M / (C)5.P.

3.Gezinti

1.M. / (B)4. = (C) 7. = (C) 6., 7. $\approx$ (C)8.P.

2.M. / (C)5. $\approx$ (A)1., (C)6. V. (C)6.P.

3.M. / (A)2. $\approx$ (C)8.P.

4.M. / (D)7. $\approx$ (A) 2. P.

4. Gezinti

1.M. (A)1., 2. $\approx$ (C) 7., C 6. P.

2.M. (C) 8. $\approx$ A 2. P.

3. M. (C) 8. P.

4. M. (B) 3.,4.P.

5. M. (C)6.P.

5. Türkü**a) Söz****1A - M./ 4.Ö.****1B - M./ 8.Ö.****5. Gezinti****1. M. / (B) 3. P.****2. M. / (B) 3., 4. P.****3. M. / (B) 5.P.****4. M. / (B) 5 P.****5. M. / (B) 2.P.**

(Tablo 5.5.-1)

1,2,3,4,5 Numaralı Türkülerin ve Gezintilerinin Karar Veren Motifleri

1. TÜRKÜ

a) Söz 14-16, 18-20, 22-24, 26-28 Ö.

1. TÜRKÜ 1. GEZİNTİ

(A) 6., 7. v. (B) 2. P. (B) 8. P.

1. M. 2. M.

(C) 8. v. 8. v. (B) 3. P.

3. M.

2. TÜRKÜ

a) Söz 3, 4, 5. Ö.

b) Saz 1, 2, 6, 7. Ö.

2. TÜRKÜ 2. GEZİNTİ

(A) 3. v. (B) 1. P. (C) 5. P.

1. M. 2. M.

3. TÜRKÜ

a) Söz 3. Ö.

7. Ö.

9. 10. Ö.

3. TÜRKÜ 3. GEZİNTİ

(B) 4. = (C) 7. = (C) 6., 7. v. (C) 8. P.

1. M.

(C) 5. v. (A) 1. (C) 6. v. (C) 6. P. (A) 2. v. (C) 8. P. (D) 7. v. (A) 2. P.

2. M. 3. M. 4. M.

4. TÜRKÜ

a) Söz 16. Ö.

b) Saz 6-8. Ö.

4. GEZİNTİ

(A) 1., 2. (C) 7., (C) 6. P. (C) 8. (A) 2. f

1. M. 2. M.

(C) 8 P. (B) 3, 4. P. (C) 6. P.

3. M. 4. M. 5. M.

5. TÜRKÜ

a) Söz 4. Ö.

8. Ö.

5. GEZİNTİ

(B) 3. P. (B) 3, 4. P.

1. M. 2. M.

(B) 5. P. (B) 5. P.

3. M. 4. M.

(B) 2. P.

5. M.

SONUÇ

Bu çalışma özde bir analiz çalışmasıdır. Analiz yoluyla yapılmış gezintilerin, modelleri ve yöntemi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde gezinti, taksim ve emprovizasyon terimlerinin anlam derinliğine girilmiştir. Dolayısıyla, anlamca birbiriyle olan ilişki bağına ve farklı yönleri dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Gezinti-uzun hava, taksim-gazel ilişkilerine de değinilmiştir. Bir öneriler paketi, konu bütünlüğünün bozulmaması için bu bölümde verilmiştir. Ayrıca ikinci bölümde, bazı alıntılarla farklı ve ortak görüşlere de yer verilip, konunun ufku genişletilmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde, yabancı olunan "Şur" makamı ve şubelerinin nazariyatı verilmekle beraber; bir makam tanıma yöntemi ortaya konulmuştur.

Dördüncü bölümde, tesbit edilen Zeminhara ezgiler verilmiştir. Bu ezgilerin kimliği, hazırlanan bir form çerçevesinde verilmiştir. Bu form, her yeni ezgiyi, kolaylıkla tanıtabilecek model kimlik formu şeklinde hazırlanmıştır. Bu bölümde ayrıca, her ezgiye ayrı ayrı münhasıran model gezintiler verilmiştir.

Beşinci ve son bölüm çalışmamızın asıl sonucunu ortaya koyar. Bu analiz bölümünde dördüncü bölümde verilen, Zeminhara ezgileri ve gezintileri incelenmiştir. Ezgi ve gezinti arasındaki ilişkiler ortaya koyulmuştur. Bu ilişkiler, müzik form elemanları yardımıyla belgelendirilmiştir. Bunda amaç; ezgi-gezinti ilişkisi kurarak, gezinti icrasında bulunacak saz sanatçılarına, model analiz yöntemi sunularak faydalı olmaktır.

KULLANILAN BAZI KISALTMA ve ÖZEL İŞARETLER

a) Kısaltmalar

A	: LA
B	: Sİ - (B) = Sİ Bemol
C	: DO - (C#) = DO Diyez
D	: RE
E	: Mİ
F	: FA
G	: SOL
Ar.	: Arapça - Fr., Alm., Ing., İt. : Fransızca, Almanca, İngilizce, İtalyanca
Bknz.	: Bakınız
İ.	: İsim
Müz.	: Müzik
Mat.	: Matematik
f.	: Fii
diş.	: Dişil isim veya dişil...
vs.	: Vesair
vb.	: Ve benzer
vib.	: Vibrato
M.	: Motif
m.	: Motifcik
Ö.	: Ölçü
P.	: Porte
Ⓐ , Ⓑ	: Bölüm harfleri
1 , 2	: Ölçü rakamları

b) Şekil ve özel işaretleri

[]	: Köşeli parantez
()	: Parantez.
/	: Taksim işareti. (Eş anlam ve ayırma iç kullanıldı.)
~	: Benzer
V.	: Varyant
=	: Eşit
	: Tezene vuruş yönü gösteren oklar.
1,2,3,4,0	: Parmak numaraları. Notaların altlarına yazılır.
v , Λ	: Bağlama metodunda ; vurma, çekme ve bağ.

c) Kurum ve tür kısaltmaları

İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
İ.Ü.	: İstanbul Üniversitesi
TRT	: Türkiye Radyo Televizyonu
K.B.	: Kültür Bakanlığı
THM	: Türk Halk Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği

KAYNAKLAR

- AKBIYIK, Abuzer, Kürçüoğlu Sabri, Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri, Şurhoy Yayınları - 3 Evren Ofset, Ankara 1991.
- AKDOĞU, Onur, Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?, İhlas A.Ş. İzmir Tesisleri, İzmir 1989.
- AKDOĞU, Onur, Türk Müziğinde Türler ve Biçimler, Fotokopi Baskı, İzmir 1989.
- BAŞ, Mithat, Mesudiye Tarihi, Sosyal Ekonomik ve Kültürel Yapısı. Özdem Kardeşler Matbaası, İstanbul, 1982.
- BİRDOĞAN, Nejat, Notalarıyla Türkülerimiz, Özgür Yayın-Dağıtım, İstanbul 1988.
- ÇERÇİOĞLU, Ali, Evrensel Müzik Sözlüğü, Toraman Matbaacılık, Ankara 1985.
- DARBAZ, Feridun, Türk ve Batı Müziği, Musiki Kültür Derneği Yayınları No.1, Hüsnütabiat Matbaası İstanbul 1973.
- BÜYÜK SÖZLÜK, English / Turkish Dictionary, Milliyet Tesislerinde basılmıştır. İstanbul 1990.
- BÜYÜK SÖZLÜK, Français / Turc Dictionnaire, Milliyet Tesislerinde basılmıştır. İstanbul 1990.
- BÜYÜK SÖZLÜK, Deutsche / Türkisches Wörterbuch, Milliyet Tesislerinde basılmıştır. İstanbul 1990.
- GÜNAYDIN, Günay, Müzik Eğitiminde Terimler Sözlüğü, Arkadaş Kitapevi Yayınları, Aşık Ofset, Ankara. ?
- İLERİCİ, Kemal, Türk Müziği ve Armonisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1981.
- KARADENİZ, M. Ekrem, Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara. ?
- KIRAN, Necmi, Ordu-Mesudiye İlçesinin Köşe Köyü ve Şihdere mahallesinde Halk Müziği, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bitirme Tezi, İstanbul 1989.
- ÖNALDI, Doç. Dr. Şenel, Türk Halk Müziği Ansiklopedisi, Kemâl Matbaası, İstanbul 1977.
- ÖNALDI, Doç. Dr. Şenel, Türk Müziğinde Kompozisyon - Tahlil ve Makam Nazariyatı, Fotokopi Baskı, İstanbul 1983.
- ÖZALP, Dr. Mehmet Nazmi, Türk Musikisi Tarihi, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No.34, Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayın No. 200,

- ÖZEL, Nevcivan Sevindik, Segâh Makamında Tar için Taksim Çeşitlemeleri, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul ,1989.
- SİDAL, Ferit, Türk Musikisi Nazariyatı, TRT Basılı Yayınlar Müdürlüğü Yayınları, No.190, Ankara1985.
- SAMİ, Şemseddin, Temel Türkçe Sözlük, Kâmûs-ı Türkî, (II Cilt) Tercüman Gazetesi Tesisleri, İstanbul 1985.
- SAY, Ahmet, Müzik Ansiklopedisi, (Cilt I. II. III. IV.) Uzak Ofset, Ankara 1985
- TÜFEKÇİ, Nida, İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü "T.H.M. Bilgileri" Ders Notları, İstanbul 1984-1989 Dönemi
- TALAY, Feyha, Mûsikî Tarihi, Orhan Mete ve Ortağı Kollektif Şirketi Matbaası, İstanbul 1959.
- TURA, Doç. Yalçın, Armoni 1, Ders Notları, Fotokopi Baskı, İstanbul.
- TURA, Doç. Yalçın, İ.T.Ü. Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü, "Form Bilgisi" Ders Notları, İstanbul 1986-1987.
- TUTU, Tevfik, Çözümlemeli Armoni, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir ?.
- TUTU, Tevfik, Çözümlemeli Kontrapunt, Mey Müzik Eserleri Yayınları, İzmir ?.
- TURHAN, Salih, Ezerbaycan Halk Mahnıları, 1. Baskı 72 TOFO, Ankara 1991.
- TRT THM Repertuarı, Sıra No.1186-1187.
- YENER, Faruk, Müzik, Türkiye Turing ve Otomobilciler Kurumu Beyaz Köşk Yayınları No.1 Apo Ofset Basımevi, İstanbul ?.
- YENER, Sabri, Bağlama Öğretim Metodu, (Cilt I. II. III.) Kuzey Gazetecilik Matbaacılık ve Ambalaj Sanayii A.Ş. Trabzon, 1987.
- YILMAZ, Öztuna, Büyük Türk Mûsikisi Ansiklopedisi (Cilt I. II.) Başbakanlık Basımevi, Ankara 1990.
- YILMAZ, Zeki, Türk Mûsikisi Dersleri, Kardeşler Matbaası İstanbul 1988.

ÖZGEÇMİŞ

Necmi Kiran, 1967 yılında Ordu-Mesudiye İlçesine bağlı, Topçam Bucağının Köşe Mahallesi'nde doğdu. İlköğretimini; Şanlıurfa Cengiz Topel İlkokulu'nda başlatıp, Trabzon Gazipaşa İlkokulu'nda tamamladı. Ortaöğretimini; Trabzon Zehra Kitapçioğlu Ortaokulu'nda başlatıp, Ordu Hamdullah Suphi Tanrıöver Ortaokulunda tamamladı. Lise tahsilini 1984 yılında Ordu Lisesi'nde tamamladı. Aynı yıl İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nın sınavını kazanarak Temel Bilimler Bölümü'ne girdi. Buradan 1989 yılında mezun oldu ve aynı yıl yüksek lisans sınavını kazanarak İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne girdi. 1991 öğretim yılı sonunda yüksek lisans öğrenimini tamamladı.

Derleme ve araştırma çalışmalarının yanı sıra, İstanbul'da, yarı özel M.B. Arif Sağ Müzik Evi'nde (Kursunda) uzman öğretici görevinde bulundu. Ayrıca özel dershanelerde de bağlama kursları verdi.

1990 yılında Kültür Bakanlığı'nın açmış olduğu Devlet Korusu sanatçı sınavını kazanarak, 19 Aralık 1990 tarihinde Kültür Bakanlığı Şanlıurfa Devlet T.H.M. Korusu'nda bağlama sanatçısı olarak göreve başladı. Daha önce bir yıl fahri olarak, İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Halk Müziği Topluluğu'nda da bağlama sanatçısı olarak görev yaptı.

Halen K.B. Şanlıurfa Devlet THM Korusu'nda görevini sürdürmektedir.

Beste ve düzenleme çalışmaları da yapan Necmi Kiran evlidir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ