

**GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDE
BEŞ VE ON ZAMANLI
RİTİMLERİN ANALİZİ**

UTKU ÜNAL

102619015

**İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**CANAN AYKENT
2007**

TEŞEKKÜR

Bu çalıőmanın hazırlanması sırasında verdiđi akademik destek ve dostluđu için danıőmanım Canan Aykent'e, savunmam sonrasında yapılması gereken dűzeltmeler aőamasında beni yűnlendirdiđi ve yol gűsterdiđi için Tuna Pase'ye, konusunda Tűrkiye'deki en yetkin kiőilerden biri olan Ada stűdyosu kayıt teknisyeni sabırtaőı ve dost İhsan Apa'ya, stűdyo ortamında benimle çalıőan ve Gűneydođu Anadolu bűlgesinden seçilmiş on tűrkűyű farklı bir alımla gűn yűzűne çıkaran, ihtiyaç duyduđumda danıőtıđım műzisyen arkadaşlarım davulcu Őzcan Gűk ve zurnacı Emre Sınanmıő'a, davul partiyonlarının notaya dűkűlmesinde yardımcı olan Ercűment Orkut'a, tez koordinatűrűm Can Kozlu'ya, sabrı ve yardımları için hayat arkadaşım Gűlin Terek Őnal ve varlıđı için canım kızım Cemre'ye teőekkűrű bir borç bilirim.

ÖZET

Bu araştırma kapsamında Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde beş ve on zamanlı ritimlerin analizi incelenmiştir.

Giriş ve amacın belirtildiği ilk bölüm sonrasında Türk müziği, genel olarak mercek altına alınmış ve Türk müziğinin tarihsel süreci incelenirken Anadolu coğrafyasında şekillenmesini ve buna etki eden kavramlar ile sosyal yapılaşma ve olgular ele alınmıştır. Halk müziği Güneydoğu Anadolu bölgesi özelinde incelenmiş ve halk müziğinin başat enstrümanı davulun kısa bir tarihçesine yer verilmiş, ardından yapısal özelliklerine değinilmiştir.

Üçüncü bölümde, tezin yapı taşını oluşturan beş ve on zamanlı ritimlerin kuruluşu, kullanımına dair örnekler ve tarihsel süreç bu bölüm kapsamında irdelenmiştir. T.R.T Türk Halk Müziği repertuarı kapsamında bulunan bölgeye ait 38 oyun havası ve 255 türkünün ritmik yapısı incelenmiştir.

Araştırma bünyesinde, sonuçların desteklenmesi için stüdyo ortamında kaydedilen on parça eklenmiş, davul partiyonları notaya dökülerek bu partiyonların ritmik analizi yapılmış ve sonuçlar ezgi ile söz ilişkisiyle karşılaştırılmıştır.

Tüm bu sonuçlar çerçevesinde; Güneydoğu Anadolu bölgesi müzikal yapısının Orta Asya, Anadolu ve İslam kültürlerinden etkilendiği, bu kültürel etkileşimin sonucu olarak müzikal yapıyı oluşturan ritmik yapının oldukça zengin olduğu ortaya çıkmıştır. Bölgeye ait olan 255 türkünün 78 tanesinin (% 30.58) on zamanlı olması gerçeği, araştırma için anlamlı sayılabilecek bir değer taşımaktadır. Seçilen eserlerin ritmik yapısının ezgi içinde değişiklik göstererek aksaklığa yol açmasının sebebi ise türkülerin doğaçlama söylenmesi sonucudur.

ABSTRACT

In the content of this research analysis of five and ten timed rhythms in the Southerneast Anatolia is studied.

After the first chapter which consists introduction and aim of the study, history of Turkish music is examined in general. Concepts and social construction that effects historical process of Turkish music and its maturation on Anatolian geography is analyzed. Folk music according to Southerneast Anatolia in the framework of structural properties and history of drum as a main instrument of folk music is studied.

In the third chapter, examples of Southerneast Anatolian rhythmic structure and usage of five and ten timed rhythms which are considered as a touchstone of the study are investigated in historical process. Rhythmical structure of 38 folk dances and 255 folk songs belonging to region, included by T.R.T Turkish Folk Music Repertoire are examined.

In the name of supporting the study, ten pieces recorded in the studio environment is attached. Drum partitions are transcribed and their rhythmic analysis are used in comparing melodic texture and configuration of lyrics relation.

In the light of results; Southerneast Anatolian musical texture is affected by Middle East, Anatolia and Islamic cultures and as a reason of this acculturation rhythmical structures that builds musical texture is enriched. 78 of the folk songs out of 255 folk songs (30.58%) in this region have ten timed. This ratio is in the nature which may be considered meaningful. Improvisation that is the result of variations of the rhythmical structure in the melody of chosen pieces is reasoned as odd timed rhythms.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
I. GİRİŞ.....	1
1.1. Amaç.....	1
II. TÜRK MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ.....	2
2.1. Tarihsel Süreçte Türk Müziği.....	2
2.2. Anadolu Coğrafyası'nda Türk Müziği.....	5
2.3. Güneydoğu Anadolu Bölgesi Özelinde Türk Halk Müziği.....	9
2.4. Bir Halk Müziği Enstrümanı: Davul.....	20
2.4.1. Türkler ve Anadolu'da Davul.....	20
2.4.2. Davulun Yapısı.....	25
III. GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDE RİTMİK YAPI.....	34
3.1. Beş ve On Zamanlı Ritimlerin Kuruluşu ve Kullanımı.....	34
3.2. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Beş ve On Zamanlı Ritimlerin Analizi.....	41
IV. GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'DEN ÖRNEK OLARAK SEÇİLEN PARÇALARIN ANALİZİ.....	55
4.1. Ağır Govenk.....	56
4.2. Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ.....	57
4.3. Çarşıda Bal Var.....	59

4.4. Ey Gülcü.....	60
4.5. Fincanın Etrafı Yeşil.....	61
4.6. Gitti Canımın Cananı.....	62
4.7. Gül Yüzlü.....	63
4.8. Hayatları Değirmi.....	64
4.9. Şirvani.....	65
4.10. Siyah Zülfün.....	66
V. SONUÇ.....	67
KAYNAKÇA.....	71
EKLER ve NOTALAR.....	79

ŞEKİLLER LİSTESİ

	Sayfa No
Şekil 1.....	25
Şekil 2.....	29
Şekil 3.....	31
Şekil 4.....	37
Şekil 5.....	37
Şekil 6.....	38
Şekil 7.....	38
Şekil 8.....	38
Şekil 9.....	38
Şekil 10.....	38
Şekil 11.....	38
Şekil 12.....	39
Şekil 13.....	39

I. GİRİŞ

Türkiye; gerek coğrafi bölgeleri, gerek ise bu bölgelerin kültürel, etnik özellikleri açısından çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik; bir ifade ediş biçimi olan müzikte de zenginlik yaratmaktadır. Araştırma; öncelikli olarak, Güney Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki müzikal dokunun incelenmesi üzerine kurulmuştur. Örnek bölge olarak bu bölgenin seçilmesinin temel nedeni ritmik açıdan en zengin bölgelerden biri olması ve beş ve on zamanlı ritimlerinin bu bölgede yoğunluk göstermesidir.

Araştırmada tarihsel bir sürecin yanı sıra coğrafi konum, toplumsal göçler, din ve kültürel etkileşim olguları da değerlendirmeye alınacaktır. Halk müziğinin gelişiminin beklenen ve arzu edilen boyutta gerçekleşmemesinin altında yatan nedenlere mercek tutulmaya çalışılacak, bu doğrultuda dönemin politik gücünü elinde bulunduran Osmanlı İmparatorluğu'nun da yaklaşımı incelenecektir.

Halk müziğinin temel enstrümanı olan asma davul ve ritmik yapılandırma üzerine yapılan araştırmaların yetersizliği, buna ek olarak müzik ile ilgili çalışmaların yapıldığı merkezlerden uzak ve farklı sosyo - ekonomik yapılaşma içerisinde bulunan Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki müzikal yapının çeşitliliği ve renkliliği üzerine derin saha araştırmaların bulunmaması bu yönde bir çalışma yapılmasını zorunlu kılmaktadır.

1.1. Amaç

Araştırmanın amacı, Anadolu topraklarında filizlenen her türlü ideal, düşünce, akım ve gelişmeyi başlangıç noktası olarak, geniş bir çeşitlilik arz eden kültürel yapının ışığında halk müziği kavramının köklerini araştırmak ve bünyesinde yaşadığı değişiklikleri ritim, ezgi ve öyküsel boyutta irdelemektir. Bunun ötesinde, Güneydoğu Anadolu bölgesindeki beş ve on zamanlı ritmik yapı hem kuruluş, hem de on davul partiyonu örneği ile ortaya konarak dokümanter nitelikli bir taban oluşturmaya çalışılmıştır.

II. TÜRK MÜZİĞİNE GENEL BAKIŞ

2.1. Tarihsel Süreçte Türk Müziği

Kökenleri M.Ö. 4000’li yıllara dayanan Türkler, tarih boyunca çok geniş bir coğrafyada yaşamışlardır. Türkler, Sibiryadan Balkanlara, Yemen’den Hindistan’a, Çin’e kadar çok geniş bir coğrafyaya yayılmış, bu coğrafyada devletler kurmuş, birçok uygarlığa etkide bulunmuş, çeşitli uygarlıklardan aldığı kültür öğelerini de Türk kültürüyle yoğurmuşlardır (Unat, 1990:1-16).

İslamiyet öncesi Türklerde müzik, M.Ö. 4000’li 3000’li yıllardan başlayarak İslamiyeti kabul ettikleri X.-XI. yüzyıl ortalarına kadar sürer. Orta Asya’da, Çin’in kuzeyinde yaşayan Türklerin, Hun Türklerinin, Uygur Türklerinin, müziğe büyük yer ve değer verdiği bilinmektedir (Değer- Güney, 2006).

Dönemin Orta Asya Türklerinin yaşayışına bakıldığında iki önemli nokta ile karşılaşmaktadır; din ve sancak. İşte bu iki unsur İslamiyet öncesi Türklerdeki müziği şekillendirmiştir ve günümüz Türk müziğinde halen bu iki önemli unsurun izleri görülmektedir. Eski Türk kavimlerinde askerî mızıkânın (bando, mehter’in ilk şekilleri) yaygın olduğu da bilinmektedir (Ayan “Geçmişten Kopmadan Geleceğe”, 2006). Devlet-millet birliğini oluşturan, savaşta orduya duygu veren, yürüyüş ve hareketini düzenleyen müziği ses ve ritimsel bir şekilde kullanmaları (davulun tuğ ve sancakla birlikte anılması) (Gazimihal, 1975:8) müziği din dışında, askeri anlamda nasıl kullandıklarına örnektir.

Türkler, İslamiyet’i kabul etmeden önce Şamanizm’in etkisinde kalarak, dini inançlarını bu doğrultuda şekillendirmişlerdir ve bunun etkisiyle müziği dini ayinlerde kullanmışlardır (Ergün, 1973:128).

Kam’lar büyücü-çalıcılık, Ozan’lar şair-çalıcılık görevini üstlenmişlerdir. Türkler’in İslamiyeti kabulü ile kam’ların yerini “Ata”lar, “Baba”lar almıştır. Türkler arasında yazının kullanılmadığı bu dönemde, ağızdan ağıza yayılan, kuşaktan kuşağa aktarılan bir halk kültürünün var olduğunu gösteren kanıtlar bulunmaktadır. Günümüzde bu kişiler “âşıklar” veya “saz şairleri” gibi

isimler ile adlandırmaktadır. Âşıklar, o dönemki eserlerinde genellikle günlük olayları halk dilinde anlatmışlardır (Akıncı, 1963:24).

Çin kaynaklarında da 28 çeşit Hun halk türküsünden bahsedilmektedir (Gazimihal, “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız”, 2001:27).

Oğuzlarla birlikte büyücü-çalgıcı kavramı yerini yavaş yavaş şair-çalgıcı kavramına bırakmaktadır. Kopuz, ozanların vazgeçilmez enstrümanıdır.

Şaman inancındaki ava, savaşa gitmeden önce, tarladan daha iyi ekin almak için yapılan danslar v.b. günümüzdeki toplumsal olaylarla ne kadar benzerlik göstermektedir (Ögel, 1987:9). (Örneğin; ekine zarar veren bir haşere yüzünden halkın yaşadığı sıkıntıyı dile getiren Urfa yöresine ait “Kımlı” oyunu)

Danslar toplumların yaşamlarında çok önemli bir noktadadır. Toplumların yaşamlarını sürdürebilmeleri için ihtiyaçtan doğan bu danslar (insan - tabiat ilişkisini ve toplumsal olayları ele alan) çeşitli evrelerden geçerek ve gelişerek halk kültürünün ilk halkalarını oluşturup, belli kural ve kalıplara bağlanarak daha sonraki kuşaklara aktarılmıştır. Günümüzde, toplumun içinde doğup, gelişen halk oyunlarımızın, köklerinin çok eskilere dayandığı, tüm bilgi edinme kaynaklarından etkilendiği ve sonucunda toplumun ihtiyacını karşılaması gereğinden yola çıkılarak halk kültürünün en önemli elemanlarından biri olduğu yadsınamaz bir gerçektir.

Şamanlık inancı, yer ve gök tanrısına bağlılık ve ona yönelik sonucu, bir halk kültürü oluşmasına sebep olmuştur ve pek çok folklorik motifi gelenekselleştirmiştir. Orta Asya’daki Türklerin yüce tanrılarının ismi “Tengri”dir ve “Tanrı ve Gök” anlamına gelmektedir. Kaganları ve Reisleri için de bu unvanı kullanmışlardır. Türklerin İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra “Allah” kelimesi karşılığında kullanılmış ve halen kullanılmaktadır (Artun, “Türk Dünyasında Nevruz”, 2006).

İslamiyet öncesi bahar kutlamalarını yapan Türkler, bu kutlamaları “Nevruz” adıyla daha sonra da sürdürmüşlerdir. Orta Asya’daki Türk toplulukları bu günü “Sultan Navruz” olarak kutlamaktaydılar (Çay, 1984:15).

Nevruza, İslamiyet'in kabulü sonrası Anadolu ve Anadolu dışı Türk dünyasında inanılan dini inanışlar kutsal kabul edilip yeni anlamlar yüklenerek İslami kimlik kazandırılmıştır (Türk Halk Bilimi Topluluğu, "Nevruz", 2006).

Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesinde de yaygın olan ve mahalli özellikler gösteren "halay" oyununu oynarlar. Erkekler "yallı" (Halay; Azerbaycan Türkçesi'nde bu adla anılır) çekip, çeşitli eğlenceler düzenlerler. Kızlar "halay", "yaşıl yarpag", "gızılgül", "hahışta", "gıy gılne", "turna vurdu" ve "benövşe" v.b. gibi oyunlar oynarlar. Halaylarda karşılıklı söylenen türkülere "nanay" denir. Genellikle davul-zurna sustuğunda halay durmaz, türküleri ile devam eder. (Budak, 2006).

Yaklaşık olarak 960'lı yıllarda, önce Karluk, Yağma ve Çiğil Türkleri, ardından da Oğuzlar arasında İslamiyet yayılmaya başlamıştır. Karluk, Yağma ve Çiğil Türkleri, ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlı Devleti'ni, kurmuşlardır (Tulun, 2006).

Halifeliğin Osmanlı soyuna geçmesinden (1517) sonra Osmanlı devleti İslam devletlerinin öncüsü durumuna gelmiştir. Öncü konumunu XX. yüzyıla kadar sürdürmüştür (Meydan Larousse Ansiklopedi, Cilt 19, 1992:475).

Türk Toplulukları arasında İslamiyet öncesi Tengri ve Sancak doğrultusunda gelişen müzik, İslamiyet ile birlikte "Kur'an kıraatı" merkezli ortak bir müzik kriteri oluşmuştur (Başer, 2006:5).

Bu doğrultuda; "Dini Müzik" olarak adlandırılan yeni bir müzik türü doğmuştur. İleride geleneksel Türk sanat müziğinin "Dinsel" müzik alanında yer alan türü olarak şekillenecektir. XIII. yüzyıldan sonra da iki türe ayrılacaktır. 1. Cami müziği, 2. Tekke (Tasavvuf müziği) (Öztuna, 1974:307).

İlk Tasavvuf hareketlerinin merkezi kabul edilen Horasan Tasavvufunun Anadolu'ya Etkilerinin başlangıç noktası olarak kabul edilir (Kılıç - Kökel, 2006).

Horasan'da Türk müziğinin gelişerek, çok büyük ustalar yetiştirdiği bilinmektedir. Doğu ve Batı Türklüğünün ortak bir zeminde sağlayan Herat Okulu, Osmanlı müziğini etkileyerek, günümüzde Türk Sanat Müziği denilen türün temel

taşını oluşturmuştur. Abdülkadir Meragi (1350–1435), Abdurrahman Cami (1413-1492), Ali-Şir Nevaii (1451–1501), Gulam Şadi (1412–1435), Hüseyin Baykara (1438–1501) v.b. Herat okulunun başlıca isimleridir (Başer, 2006: 10).

Horasan, tarih boyunca milletlerin karşılaştığı, karıştığı bir kavşak ve istila merkezi olmuştur. Türklerin İslamiyet ile karşılaşma noktası da Horasan'dır. Horasan'da kaynaşan gelişen Türk müziği, İslamiyet'in etkisi ile Anadolu Türkiye'sinde belli bir kalıba oturup, zamanla kendi zirvesine ulaşmıştır. Günümüzde, Türkiye'de icra edilen müziği oluşturan temel unsur ve öğeleri incelediğimizde Horasan, gerek halk müziği, gerekse sanat müziğine kaynaklık ettiği gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır.

2.2. Anadolu Coğrafyası'nda Türk Müziği

İslam düşünürleri, dünya görüşleri ile birlikte buldukları bölgenin örf ve adetlerini uygun bir şekilde sentezleyerek İslam tasavvuf felsefesi yaymışlardır. Anadolu'da geniş yayılma olanağı bulan iki ayrı tarikat vardır ki bunlar Anadolu'daki halk kültürünü ve bunun sonucu olarak oluşan müziğin oluşmasında, şekillenmesinde ve günümüze kadar ulaşmasında en önemli yere sahiptirler; "Mevlevilik" ve "Bektaşilik". Türk müziğinin en eski kaynaklarının ve belgelerinin de bu dönemde yazıldığı tahmin edilmektedir (Yayingöl, 1988:43-44).

XIII. yüzyıla kadar Orta Asya'dan gelip Anadolu'da da devam eden Türk müziği ses sistemi, eski İran ve Arap müzik sistemleri ile karşılıklı alışveriş halindedir. Geleneksel Türk müziğinin İslamiyet ile birlikte gelişen formuna, dini müzik, tekke müziği ya da tasavvuf müziği denmektedir. Tarikat ve tekkelerin yaygınlaşması doğrultusunda günümüze kadar taşınan "zühd" (ilahi) okuma devri yerini tasavvuf müziğine bırakmıştır. Türk dini müziği nitelik bakımından cami müziği ve tekke (tasavvuf) müziği olarak iki türde incelenmiştir (Öztuna, 1974:307).

XIII. yüzyıl Anadolu'sunda egemen düşünüş biçiminin en büyük temsilcilerinden bir tanesi Mevlâna'dır. Doğu-İslam kültürünün en büyük düşünür ve şairlerinden sayılmaktadır. İslam dünyasında dinle müziği, dar bir alanda resmi

şekilde bağdaştıran, ibadette müziğe yer veren ilk tarikat Mevlevilikdir (Mevlana Celaleddin-i Rumi, 1989:8-10).

Mevlâna Celâleddin-i Rumi dostlarının katıldığı özel toplantılar düzenler, tasavvufi ve dini sohbetler yapar, şiir söyler, zikrederek sema ederdi. Zamanla bir tören niteliği kazanan bu toplantılar, belli görüş ve düşünce ilkeleri doğrultusunda düzenlenmiştir (Hançerlioğlu, 1993:326). Toplantılarda; ney, kudüm, nısfıye, rebap, daha sonraları tanbur ve başka sazlarla dini nitelikte tören düzenlemiştir.

Mevlâna'nın çağdaşı olan Hacı Bektaş, Babaîlerden ve Vefaiyye tarikatındandır (Hançerlioğlu, 1993:72).

Aleviler, geleneklerini cem ve muhabbetlerde, şiir-müzik eşlikli ibadet ve toplantılar ile aktarırlar. Senenin belirli günleri yaptıkları müzikli ve rakslı dinsel törenlere “Ayin-i Cem” denir ve bu törenlerde müzik eşliğindeki rakslarına da “Semah, Samah” denmektedir. Şeyhlerine “dede”, saz çalanlara “âşık” ya da “zakir”, semahı idare edene “gözcü baba”, söylenen parçalara “nefes”, dedenin sözlerine de “Nutuk-u Mürşid” denmektedir (Çaylak, 1987:11). Birbirlerine de “Can” şeklinde hitap etmektedirler. (Ataer, 1985:3).

İster Alevi semahları olsun, ister Mevlevi seması olsun, figürsel ve oynanış açısından dikkatlice incelendiğinde, bu dansların gökbilim ile ilintili olduğu söylenebilir. Orta Asya'nın ve Şamanlığın Anadolu kültürü üzerindeki en belirgin izlerinden biri bu dansların kökeninin Tengri'ye dayandığı açık bir şekilde görülmektedir. Semah ya da sema sözcüğü, sözlükteki anlamında olduğu gibi gökyüzüyle ilgili kavramlara götürmektedir (Erseven, 2006).

Osmanlı İmparatorluğu XV. yüzyılda büyük bir kültür birikimine ulaşmıştır. Doğuda Herat, Batıda ise Edirne Batı Türk Rönesans'ının kültür merkezleri olmuştur. Mısır-Memluk devletleri de bu kültürel gelişmelere katkıda bulunmuşlardır. (Yayıngöl, 1988:45).

Yavuz Sultan Selim'in, hilafeti ele geçirerek İstanbul'a getirmesi sonucunda Halifelik Osmanlı Padişahları ile devam etmiştir. Bu durum “Sünni-Alevi kutuplaşması”nı uç noktaya ulaştırmıştır. Bunun uzantısında Türk Müziği tarihinde Alevi-Bektaşî müziğinin ve dolayısı ile Halk Müziğinin Osmanlı Saray

Müziği'nden ciddi biçimde ayrıştığı yeni bir dönem başlamaktadır. Bunun sonucu olarak; Orta Asya'dan Anadolu'ya taşınan ozan, yeni kültür ve sanat anlayışına cevap veremez olunca kırsal çevrelere yönelmiştir. Göçebelikten yerleşik hayata geçerek yeni bir toplum düzeninin kurulması, şehir ve kasabaların oluşumu, toplum içi çatışmaların çoğalması, destan anlatıcısı ozanın yerine âşık tipinin geçmesi için gerekli alt yapıyı hazırlamıştır. Epik şiir göçebe düzenin ürünü, âşık şiiri ise yerleşik düzenin ürünü haline gelmiştir (Artun, "Dadaloğlu Üzerine Birkaç Söz", 2006).

Kentlerde kurulan medreselerde yetişenler kendilerini halktan ayrı tutmaya başlamışlardır. Ayrıca yönetim, siyaset ve askerlik alanındaki etkinlikleri nedeniyle bazen devlet ve saray korumasında olan bir sınıf ortaya çıkmıştır. Divan Edebiyatı bu kesimden insanların duygu, düşünce ve zevklerini yansıtırken, Halk Edebiyatı bunların dışındaki kitlelerin beğeni, düşünce ve ideallerini yansıtmaya aracı olmuştur. Artık Divan Edebiyatı'ndan seçilen şiirler işlenecek, müzisyenler halk şiirini hor gördüğü gibi halk müziğini de hor görmeye başlayacaktır.

XVII. yüzyıl halk müziği ve sanat müziği birbirine yaklaşır gibi görünmektedirler. Bunda; halk ozanı Karacaoğlu'nun (1606–1679) katkısı büyüktür. Bu dönemde Sanat müziği çevrelerinde halk müziği parçaları okunmaktadır. Halk müziğinde mümkün olduğunca klasik biçim ve ölçülere karşı olmayan eserler bestelenmektedir. Bu dönemin eserlerinin pek çoğu betimleyici niteliktedir (Gümüştekin, 2006).

IV. Murat (1611–1640) zamanında Polonya asıllı Ali Ufkî -veya Ufûkî Bey (Albert Bobowski 1610–1675?), 1650 yılında yazdığı "Mecmua-i Sâz-ü Söz" adlı eserinde sağdan sola doğru yazılan özel bir Batı Müziği nota sistemiyle 400 kadar eser yazarak (türkü, varsağı v.b.) yayınlamıştır.. Bu kitap Kültür bakanlığı tarafından değiştirilmeden bastırılmıştır (Birdoğan, 1988:15).

XVIII. yüzyılda Türk müziği oldukça ilerlemiştir. Batı sanatının gelişiminin etkileri görülmektedir. Medrese eğitimi bu dönemde gerilemiştir. Bu dönemin en önemli olayı "Lâle devri" (1711–1730) dir. Sanata olduğu kadar müziğe de gerekli önem verilmiştir. Yapılan tüm sanat çalışmaları dönemin padişahları tarafından desteklenir (Cioranescu, 2006).

I.Mahmut (1696–1754) özellikle müziği desteklemiştir. Enderun-u Hümayun Okulu müzik bölümü etkinliklerini dans ve müzik çalışmaları doğrultusunda bütünleştirmiştir ve yurt dışından Türk müziğini Batı müziği ile karşılaştırmak üzere besteci ve araştırmacılar (Charles Fonton, 1725–1805) getirtirmiştir (Yayıngöl, 1988:46).

XIX. yüzyıl III. Selim (1761–1808) ile Türk müziği yepyeni bir arayışa girmiştir. Nota ihtiyacı kendini göstermektedir. Çalışmalar notasyon arayışları içinde devam etmektedir. Bu doğrultuda hızlanan çalışmalar sonucu, eski ebced notası yerine Batı'nın kullandığı Hamparsum nota sistemi kullanılmaya başlanmıştır. Ermeni asıllı bir müzikolog olan Hamparsum Limonciyan da (1768-1839) Nâsır Abdülbâkî Dede ile aynı dönemde, yine Sultan 3.Selim'in isteği üzerine bir nota yazım sistemi geliştirmiştir. (Yayıngöl, 1988:46-47).

Tanzimat'ın ilanıyla 3 Kasım 1839 tarihinden sonra Avrupa etkisiyle başlayan, Batı taklitçiliği ile gelişen batı müzik formları yer almaya başlamıştır. Ordu saflarında yenileşme atılımları arasında, 1826 da Yeniçeri ocağı ile birlikte Mehterane'nin de kaldırılmasından sonra Mızıkay-ı Hümayunla birlikte Batı Musikisi Anadolu'ya girmiştir. Avrupa biçiminde bir bando kurulmuş, edebiyat ve diğer sanatlarda da Batı taklitçiliği tüm hızıyla devam etmektedir. Mızıkay-ı Hümayun şefleri Gusieppe Donizetti (1788–1856) ve Callisto Guatelli (1820-1899) v.b. öne çıkan isimlerdir (Borcaklı, 1973:3).

Halk şiirinin ikinci altın çağı sayılan XIX. Yüzyıla damgasını vuran halk ozanı da Dadaloğlu'dur. Dadaloğlu'nun özellikle kavga şiirlerindeki tarihi unsurların esasını Osmanlı İmparatorluğu'nun Güneydoğudaki aşiretleri iskâna zorlaması, (1865 Fırka-i İslahiye) aşiretlerin Osmanlı'ya karşı verdiği mücadele oluşturur (Akaya, 2006).

1915'li genel eğilim Türk sanat müziğindeki türkülerden yola çıkılarak diğer türkülerin derlenmesi şeklindedir.

Atatürk döneminde yapılan çalışmalar halk müziğinde altın çağı başlatır. Halk müziği çalışmaları derleme ve notalama yoluyla devam etmiştir. Anadolu'ya yapılan geziler sonucunda 1926 Temmuz'unda Adana, Urfa, Niğde, Kayseri ve

Sivas illeri dolaşarak 250 türkü, 1927 Temmuz’unda bu kez Konya (ilçeleri Karaman, Ereğli), Manisa (Alaşehir), Aydın (Ödemiş), dolaşarak 250 türkü daha derlenmiştir. 1928 yılında Kastamonu, Ankara, Çankırı, Kütahya, Bursa’ya Mahmut Ragıp Kösemihal (1900–1961) ve Ferruh Arsunar (1908–1965) tarafından yapılan geziler sonucunda toplamda 850 türkü derlenmiş bulunmaktadır. Aynı zamanda Rauf Yekta (1871–1935), Suphi Ezgi (186 –1962) v.b. tekke (tarikat) müziğinde incelenerek bu parçalar notalanmıştır (Birdoğan, 1988:16).

19 Şubat 1932’de Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi kuruluşların açılmasıyla her ilde halk müziği derlemeleri ve kursları başlamıştır. Âşık Veysel v.b. gibi halk ozanları o yıllarda okullarda öğretmenlik yapabilmiş, gençlerin çoğuna saz öğreterek türkü geleneklerini aşılamlıdır. Örneğin Kars-Cılavuz Köy Enstitüsünde Âşık Dursun Cevlâni (1900-1975), Sivas-Yıldızeli’nde Âşık Talibi Çoşkun (1904–1976), Ankara Hasanoğlan’da Âşık Veysel Şatıroğlu (1894-1973) v.b. (Birdoğan,1988:16). Ünlü Macar besteci Bela Bartok (1881–1945)’un Türkiye seyahati ve Halk müziği araştırmaları bu döneme damgasını vuran olaylardır. 1936 yılında Ankara Halkevi’nin davetlisi olarak Türkiye’ye gelir ve halk müziği derlemeleri konusunda konferanslar verir. Daha sonra Ahmet Adnan Saygun ile birlikte, Adana yöresindeki göçebelerin müziklerini dinleyip kaydeder. Türkiye’de kaldığı süre içinde, Ankara Devlet Konservatuvarı’nda Türk Halk müziği arşivi oluşturulması için çalışmalar yapmıştır (Okyay, 1973:5). 16 Mayıs 1966’da Milli Folklor Enstitüsü kurulur ve daha sonra Kültür Bakanlığı bünyesine geçer (Kodallı, 1988:109).

Teknolojinin, iletişim araçlarının gelişimi ile yaygınlaşması, ulaşımın kolaylaşması, sosyal ve ekonomik değişimler ve etkileşimlerin yoğunlaşması sonucu, bir kültür ürünü olan türkülerin ve oyun havalarının unutulup azalmakta veya değişmekte olduğu bir gerçektir. Bugün yaklaşık olarak on bin civarında derlenmiş ve notası olan halk müziği örnekleri mevcuttur. Bu çalışmaların dahi yeterli olduğunu söylemek mümkün değildir.

2.3. Güneydoğu Anadolu Bölgesi Özelinde Türk Halk Müziği

Halk müziği, dürtüyle, sezgiyle, içgüdüyle, doğaçlamadan, çevrenin alışkanlıklarını gözleterek yapılan bir müzik olduğu için, “ulusal nitelikler” denen

öğelerin bir yansımasıdır. Halk müziği araştırmacıları, türlü halk müziklerinin ritimleri, biçimleri, melodileri, çalgıları, söz ve müzik birleşmeleri gibi öğeleri inceleyerek bu müziklerle ırk ya da ulus özellikleri, yaşama koşulları, iklim ve toplum koşulları, dil ve doğa çevresi üzerinde bağlantılar kurmaya çalışmışlardır.

Türk Halk Müziği sözlü ve sözsüz halk müziği olarak iki şekilde nitelendirilmektedir. Sözlü halk müziği, bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziği ise tüm halk oyunlarının ezgilerini kapsamaktadır (Arseven, 2004:305).

Müzik araştırmacılarına göre türküler iki farklı şekilde oluşmuştur. İlk yaklaşıma göre; türküler, halk tarafından halkın düşüncesini, kültürünü ve duygularını ifade etmesi sonucunda yaratılmıştır. İkinci görüş ise, türküler, toplum içinde kurulan ilişkiler sayesinde var olan besteleri halkın kendine uyarlayarak mal etmesi sonucu ortaya çıkmıştır (Meydan Larousse Ansiklopedi, Cilt 19, 1992:520).

Türkiye'nin sözlü geleneğinde, bir ezgi ile söylenen (çalgı eşliği olsun ya da olmasın) halk şiirlerinin her çeşidini göstermek için en çok kullanılan terimin adı "türkü"dür. Türkü kelimesi, Türk adının sonuna, Arapça ilgi eki olan "i" ekinin gelmesi sonucu, "Türk'e ait, Türk'e mensup, Türk'e mahsus" anlamına gelmektedir. Bu kelimenin kökü, Horasan'dan gelmekte olup, Doğu Türkleri arasında XV. yüzyılda kullanılmışsa da Anadolu'da ilk türkü örneklerine XVI. yüzyılda rastlanmaktadır (Özcan, 2001:32).

Türkünün belirli bir şekli yoktur. Anonim olsun veya olmasın bir koşma, bir semai, bir destan ya da herhangi bir halk şiiri, türkü ezgisiyle söylendiğinde türkü olmaktadır. Bu sebeple türkü tipinin en belirgin özelliği "melodisidir". Bunun dışında türküyü diğer halk şiirinden ayıran bir özellik de her ezginin (bent) sonunda bulunan "bağlantı"lardır. Bunlara "nakarat", "kavuştak", "dönderme" de denmektedir. Türküler, genellikle belirli bir konuyu işleyen ve anlam bakımından birbirine bağlı bentlerden meydana gelmiştir. Nakaratlarda her ezgiden sonra tekrar edilen ikilik (ya da daha çok) dizelerdir. Türkülerin diğer bir yaygın şekli ise "mani dörtlük"lerinden oluşan şeklidir. Bu dörtlüklerin arka arkaya kullanımında bir anlam bütünlüğü yoktur. Sonradan bir araya getirilmişlerdir (Elçi, 1997:83). Mani; tek dörtlükten oluşan ve kafiye düzeni değişik halk şiiri türlerine uymayan, bir

bütünlük arz eden, içerdiği manayı veya verdiği mesajı bu dörtlük içinde tamamlayan, genellikle yedi heceli bir halk şiiri türüdür (Halıcı, 2006).

Bentlerden oluşan türkülere örnek olarak Urfa yöresine ait 10:8'lik “Dön Beri Dön Beri de Yüzün Göreyim” adlı türkü verilebilir. Türkünün bağlantısı giriş ve ara sazı olarak çalınabilir. Bu türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenip, notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Bakır Yurtsever'dir. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte inceleme tarihi 22 Kasım 1973'dür (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No:473).

I. Bent: Dön Beri dön beri de yüzün göreyim.

Yüzün görenlere kurban olayım

Nakarat (Kavuştak, Bağlantı): Gel gülüm gel di gel gel

Gel şirin gel ha gel gel

Di gel di gel adına kurban

Di gel di gel şanına hayran

Di gel di gel gaday belay vay

Mani dörtlüklerinden oluşan türkülere örnek olarak Urfa yöresine ait “Bu Dere Derin Dere” adlı 10:8'lik türkü verilebilir. Bu türkü Kubilay Dökmetaş tarafından plaktan derlenip notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Cemil Cankat'dır. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte inceleme tarihi 31 Ekim 1991'dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No:3650).

Bu dere derin dere Dağ başında seyyare

Etrafi serin dere Mektup yazdım o yâre

Gel sarılıp yatalım Bana cevap yazmazsa

Kuş tüyünden mindere Sağ girerim mezara

Türküler işledikleri konulara göre de sınıflandırılabilirler. Çeşitli kaynaklarda çok farklı sınıflandırmalar yapılmışsa da Pertev Naili Boratav'ın türküleri konularına göre sınıflandırması aşağıdaki gibidir (Cangal- Erdener, 1976:61);

1. Lirik türküler; Ninnililer, aşk türküleri, gurbet türküleri, askerlik türküleri, ağıtlar (ölüm türküleri v.b.), çocuk türküleri, doğa türküleri,

2. Taşlama, yergi ve güldürü türküleri; (karşılıklı türküler v.b.)

3. Anlatı türküleri; Efsane konulu türküler, bölgeler ya da bireylere özgü konuları olan türküler, tarihi konuları işleyen türküler (Kahramanlık türküleri, zeybek ve derebeyi türküleri, tabiat ve hayvan türküleri, cinayetler ve acıklı olaylarla ilgili türküler)

4. Tören türküleri; Bayram türküleri, düğün türküleri (yemek ve yiyeceklerle ilgili türküler v.b.) din ve mezhep törenlerine değinen türküler, ağıt töreninde söylenen türküleri

5. İş türküleri;

6. Oyun ve dans türküleri;

Urfa yöresine ait 10:8'lik "Hayatları Değirmi?" bir diğer adıyla "Aman Eşref Canım Eşref" türküsü konusu itibarıyla bir lirik türküdür. Hem aşk, hem de ölüm konusunu işlemektedir. Bu türkü Yavuz Tapucu tarafından derlenip, Yücel Paşmakçı tarafından da notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Bedirhan Kırmızı ve Ahmet Yılmaztaş'dır. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte inceleme tarihi 10 Şubat 1975'dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No:898). Kısaca türkünün hikâyesi ele alındığında (Aydınlı, 1997:173);

"Zamanında Urfa'da Sakıplar Sülalesi adında, üç güzel kızları olan bir sülale yaşarmış. Aynı sülaleden Eşref adında bir erkek, kızlardan birine sevdalanmış. Zamanla kız büyümüş ve Eşref'in kendisine karşı olan sevgisini öğrenmiş ve karşılık vermiş. Bu iki genç uzun zaman sevgilerini çevreden ve aileden gizlemişler. Aynı sülaleden olmalarına rağmen kızın ailesi zengin, Eşref'in

ailesi de oldukça fakirmiş. Eşref, bu aşkı uzun süre saklamasına rağmen sonunda dayanamayıp ailesine derdini anlatmış. Aile büyükleri, kızın ailesi zengin olduğu için uzunca bir süre kızın oğulları Eşref'e isteyememişler. Sonunda kız istemişler fakat kızın ailesi sizin oğlunuz işsiz olduğu için biz başkasıyla söz kestik diyerek aileyi reddetmiş. Sonunda Eşref, kız ile de anlaşarak beraber kaçmayı planlamış. Kararlaştırdıkları günün gecesi kız bohçasını hazırlayıp beklemeye başlamış. Fakat Eşref'in atı bulması uzun sürünce kız da uyuya kalmış. Eşref atı bulup gelmiş, kızın tam uyandıracağı sırada kızın ağabeyleri içeri girip önce Eşref'i sonra 'da kızın öldürmüşler."

Ölümlle sonuçlanan bu öyküden de bu türkü ortaya çıkmıştır.

1. Bent	Bağlantı
Hayatları değirmi	Aman Eşref canım Eşref
Bu gelen yar değimli	Aman Eşref malım Eşref
Sakıplardan üç güzel	Uykudan uyarttın beni
Biri Eşref değimli	Kana boyattın beni
2. Bent	3. Bent
Gelemi yar gelemi	Hayatlarında durdum
Yar yanıma gelemi	Aradım yâri buldum
Seni sevdim seveli	Eğildim ki öpeyim
Oldum yürek veremi	Yâri uykuda buldum

Sözsüz Türk Halk müziği ezgileri Oyun Havalarıdır. Kimi zaman sözlü olmasına rağmen, çoğunlukla çalgısal olarak seslendirilen dansa eşlik amacıyla kullanılan türdür. Oyun havaları Türk Halk müziğinin yerellik özelliğini ortaya koyan en önemli türlerdendir.

Türk oyun havaları da “Türkülü” ve “Türküsüz” olmak üzere iki önemli özellik göstermektedir. Daha çok kadınların oyunları genellikle türkülü oyunlardır. Toplumsal ve dinsel bazı baskıcı töreler ve nedenler yüzünden Anadolu’nun çoğu bölgesinde kadın, erkek bir arada eğlenemezler. Bu yüzden erkek çalgıcılar da kadınların eğlence toplantılarına katılamazlar. Kadınların çalgı çalması uygun bulunmadığından, kadınlar oynadıkları oyunlara kendileri türkü söyleyerek eşlik ederler (Arseven, 2004:306).

Sözlü Türk Halk Müziği ezgileri, yapı bakımından da uzun hava ve kırık hava olmak üzere ikiye ayrılırlar. Uzun hava; belirli bir dizisi olan ve bu dizi içerisinde belirli seyri bulunup, serbest bir ağızla söylenen ezgileridir (Arseven, 2004:305). Kırık hava; belirli bir dizisi olan ve bu dizi içerisinde belirli bir usulle seyreden ezgileridir. Kısaca sözlü Türk halk ezgisi eğer belirli bir ölçü ile söyleniyorsa kırık hava, belirli bir ölçü ile değil de, doğaçlama konuşur gibi söyleniyorsa da uzun havadır (Elçi, 1997:83).

Uzun hava için çok farklı tanımlamalar da yapılmıştır. Bunun sonucu olarak, araştırmacıların tanımlama ve açıklamalarından tespit edilen belli başlı bilgileri bir araya getirerek uzun havalar aşağıdaki şekilde açıklanabilir (Dökmetaş – Özgül - Turhan,1996:18);

1. Serbest ritimlidir. (ölçülü, usulsüz, serbest ölçülü, serbest ağız)
2. Dizisi ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlıdır.
3. Kelime ve ritmine uyan veya bir heceye bir not isabet eden Resitatif (parlando recitative) veya parlando rubato tarzıdır.

Resitatif: Melodi, ritim ve ölçü kurallarından çok, hitabetteki ses değişimlerini taklit etmeye özenen vokal müzik türüne resitatif müzik adı verilir. Parlando: Konuşur gibi söylemek. Melodinin seslerini açık bir şekilde belirtmeksizin, konuşmayı andıran bir tarzda yapılan seslendirmedir (Gazimihal, 1959:200). Rubato: Bu terim, genelde tempo ve ritimde esnek davranmak olarak tanımlanabilir (Say, 2002:458).

4. Ritimli ezgilerle içi içe de görülebilir
 - a) Aralarında, baş ve sonlarında ölçülü saz kısımları olabilir
 - b) Esasta kırık, fakat başta ve arada usulsüz pasajlar olabilir.

5. Kuruluşu 2. maddeye uymakla birlikte, sondaki müzik cümlesini asılı bırakan ve tekrarlanan (of, vah, oy oy) gibi terennüm katmanları olabilir.

Türkiye’de uzun havaların genel ve bilinen adı “ağıt”tır. İnsanoğlunun ölüm karşısında, korku, telaş ve heyecan anındaki üzüntülerini, feryatlarını, isyanlarını, talihsizliklerini, düzenli ve düzensiz söz ve ezgilerle ifade eden türkülere denmektedir (Küçükçelebi, 2002:8). İslamiyet, ağıt geleneğine karşı tavır güder. Çünkü İslami inanişaya göre ölüm kişinin kazandığı bir haktır. Buna rağmen Anadolu ve Kafkasya Türkleri halk edebiyatında ağıt geleneği geniş bir yer kaplamaktadır. Ağıt geleneğinin kökeni, İslamiyet öncesi Orta Asya Türklerine kadar dayanmaktadır. Şamanizm inancında, ölenlerin arkasından düzenlenen cenaze törenine yuğ töreni dendiği bilinmektedir. Bu kelimeler yerine zamanla ağıt ve mersiye kelimeleri kullanılmıştır. Mersiye kelimesi daha çok Divan şiiri ve geleneksel sanat müziği alanlarında kullanılmaktadır. Güneydoğu Anadolu bölgesinde halk arasında “Şivan” da denmektedir (Tokel, 1999:227).

Türkiye genelinde uzun hava türünde söylenen ezgiler, altı ana başlıkta toplanabilir. Aşağıdaki listede uzun havanın illere göre yayılımı ve aldığı isimler verilmektedir (Küçükçelebi, 2002:153-158).

Barak; (Adana, Osmaniye, Gaziantep, Kilis, Hatay)

Bozlak; (Ankara, Çankırı, Çorum, Yozgat, Sivas, Kırıkkale, Kırşehir, Nevşehir, Kayseri, Niğde, Aksaray, Adana, Osmaniye)

Gurbet Havaları; (Afyon, Antalya, Denizli, Burdur, Isparta, Muğla)

Hoyrat, (Erzurum, Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa)

Maya; (Sivas, Erzincan, Erzurum, Tunceli, Malatya, Elazığ, Diyarbakır, Adıyaman, Gaziantep, Şanlıurfa)

Yol Havası; (Giresun, Trabzon, Rize)

Bu isimlere ek olarak Doğu ve Güneydoğu bölgesinde genel olarak uzun havalara “Lavik ağzı” da denmektedir.

Baraklar; Güneydoğu Anadolu bölgesinde, Gaziantep, Kilis ve Nizip’in güneyi ile Suriye’nin bu yöreye yakın bazı sınır köylerinde yaşayan eski bir Türkmen aşiretidir (Meydan Larousse Ansiklopedi, Cilt:2, 1992:549). Barak Ağzı da Gaziantep yöresindeki Barak bölgesi halkının okudukları uzun hava türlü sözlü ezgilerdir. Özel bir tavır ve üslubu vardır. Anadolu’nun birçok yerinde olduğu gibi, bu bölgede de yiğitlik ve kahramanlık başta olmak üzere, aşk, gurbet, sitem, öfke gibi konuları işlemektedir. (Dökmetaş- Özgül- Turhan, 1996:38).

Bozlak, İç ve Güney Anadolu’da uzun hava tarzı okunan ezgilerdir. Kelimenin aslı Türkçe olup, yalvarış, yakarış ve haykırmaktan gelir. Bozlaklar, özellikle Türkmen aşiretlerinde, İç Anadolu’da, Kırşehir ve Niğde’ye yerleşen Abdallar ile Güney Anadolu’da Toros yaylalarında yaşayan Afşarlar arasında da yaygındır Bu bölgeler kadar sık olmamakla beraber Gaziantep, Urfa ve Diyarbakır’da da bozlak türüne rastlanmaktadır. Bozlaklar da yiğitlik, kahramanlık, aşk, gurbet, göç, ölüm, kaza, doğal afet, aşiret kavgaları, özlem, kan davaları gibi toplumu ilgilendiren konuları içerir. (Küçükçeşlebi, 2002:24).

Genellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde rastlanan diğer bir uzun hava çeşidi de “Hoyrat”dır. Anadolu’da, başta Diyarbakır olmak üzere Şanlıurfa, Erzurum, Erzincan, Elazığ (Harput), Irak’ta da Türklerin yoğun yaşadığı Kerkük ve Erbil’de söylenen örneklerine rastlanmaktadır. Diğer uzun hava türlerine göre daha çok sanat düşüncesi taşıyan hoyratların mısraları arasında, klasik edebiyatın izleri görülmektedir. Teşbih, mecaz, istiare, telmih, tevriye, tenasüp, v.b. gibi isimler de hoyrat için kullanılmaktadır. Aşk, ahlak, felsefe, öz deyiş, gelenek, sevinç, övgü, yergi, doğa, ölüm, keder, sevda, öze, gurbet, ulusal ve dinsel duygular gibi konuları işlemektedir (Dökmetaş- Özgül- Turhan, 1996:42).

Doğu Anadolu bölgesi başta olmak üzere Güneydoğu Anadolu bölgesinde de yaygın olarak görülen diğer bir uzun hava türü de “Maya”dır. Elazığ, Diyarbakır, Şanlıurfa, Sivas, Malatya, Erzincan, Erzurum, Kars illeri ve civarında

görülmektedir Mayalar daha çok sevda, ayrılık konularının işlendiği ve on bir hece ölçüsünün kullanıldığı dörtlüklerden oluşmaktadır. (hece ölçüsü 8+3=11 kalıbı ile yazılmış, dört dizeli şiirlerdir) (Elçi, 1983:83). Mayalar iki bölümden oluşmaktadır. “Ayak” adı verilen birinci bölüm kırık hava biçiminde olup, çalgısaldır. İkinci bölüm ise bir solist tarafından ritmik bakımdan serbest olarak okunur (Küçükçelebi, 2002:57).

Güneydoğu Anadolu bölgesi uzun hava açısından zengin bir bölgedir. Gaziantep ili Barak, özellikle Urfa ve Diyarbakır illeri de hoyratları ile ün kazanmıştır. Mardin ve Adıyaman illerinde ise uzun havaya hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Urfa ilinde maya tipi uzun hava şekli de görülmektedir. Buna ek olarak Urfa yöresinde divan edebiyatı etkisi ile söylenen “divan türü” uzun havalar da bulunmaktadır. Her ne kadar saz şairlerinin divan edebiyatı etkisinde kalması sonucu bu eserler çıkmış olsa da gerçekte halk şiiri önce divan şiirini, sonra divan şiiri yeniden halk şiirini etkilemiştir. Ağıt ve bozlaklarda sık görülen uzun hava türleridir.

Türk Halk müziğinde, belli bir ritmi olan ve ölçüleri bulunan ezgilere de “kırık hava” denir. Halk danslarına eşlik eden bütün müzikler ve türküler kırık havadır. Yapısal olarak sözlü ve çalgısal olarak da iki ayrılabilirler. Kırık havalar anlatım ve söyleniş biçimlerine göre bar, halay, horon, karşılama, zeybek, güvende, bengi, hora, v.b. gibi çeşitli isimler almaktadır.

Genel olarak bu türler yörelere göre şu şekilde sınıflandırılabilir (Karahasan, 2003:155-158);

Batı Anadolu ve Ege; Zeybek bölgesi,

Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu; Halay bölgesi,

Doğu Karadeniz; Horon bölgesi,

Doğu ve Kuzeydoğu Anadolu; Bar bölgesi,

Trakya, kısmen Marmara'nın Doğu ve Güneyi; Hora bölgesi

Halay, Anadolu halk danslarının ana damarlarından biridir. Türkiye’de halay bölgesi oldukça geniştir. Orta Anadolu’da Çankırı, Çorum, Yozgat ve Tokat’tan başlayarak Doğu Anadolu’ya doğru, Sivas, Malatya, Elazığ, Diyarbakır, ayrıca Güneydoğu Anadolu illerini, Kayseri’den itibaren Kahramanmaraş, Adıyaman, Gaziantep, Şanlıurfa ve Mardin’in doğusunu kapsamaktadır (Baraz, 2006). Anadolu dışında Azerbaycan’ın Lenkeran ve Masallı bölgeleriyle, Türkmenlerin yoğun olarak yaşadığı Kuzey Irak sahasında da karşılaşılmaktadır.

Çeşitli bölgelerde “alay”, “haley”, “aley”, “haliy”, halley” gibi şekillerde telaffuz edilen halay kelimesinin birlik, beraberlik, yardımlaşma gibi toplu hareket anlamına gelen “Alay”dan geldiği söylenilmektedir. Alaylar, Bulaylar veya Aleyler, Buleyler şeklinde kullanılan deyimdeki buley kelimesi de topluluk anlamına gelmektedir. Hazar denizinin ötesindeki Türkmenlerde de Alay-Hengi adlı bir oyunun oynadığı bilinmektedir. Orhun yazıtlarında da Halay’a yakın Ulayı veya Ulayu kelimesi süreklilik anlamında geçmektedir. (Meydan Larousse Ansiklopedi Cilt 8, 1992:345).

Halayın tanımlarına gelince, davul ve zurna eşliğinde, toplu olarak oynanan en az üç kişiden başlayıp genişleyebilen, toplu düz dizi halinde ve disiplinli bir şekilde oynanan, kadın ve erkek el ele tutuşarak, halka teşkil ederek ve muntazam ritimlerle yere ayak vurarak oynanan oyundur. Halaylar davul ve zurna eşliğinde açık havada oynanır (Akyıldız, 2006).

Halay oyunları halka veya sıra oyunları olarak da adlandırılabilirler. Eğer halayın iki başı birleşip tam daire şeklinde olursa buna “halka oyunu”, halka eğer beş, on oyuncusu ile yarım daire şeklinde ise de buna da “sıra oyunu” denmektedir. En az üç kişilik dizi, en çok on iki kişilik diziler şeklinde oynanmaktadır. Halka veya sıra oyunlarının sürekli tekrarlanan bir temaları bulunmaktadır. Düz ve aksak ritimlerle ağır veya kıvrak kısımlar halinde oynanmaktadır. Oğuz boylarında bu oyunların oynandığı bilinmektedir. Oğuz boylarının davul, zurna eşliğinde çeşitli aksak ritimler ile sabaha kadar halkalanıp (halka şeklinde) oyun (biyu) oynadıklarını Çin kaynakları incelenerek öğrenilebilir (Gazimihal, 1959:106-107).

Anadolu’da eşlik türkülerin ya da figürlerin kaynaklandığı olay, yer ya da kişilerin adını taşıyan yüzlerce halay adı saptanmıştır. Halaylar düğün, nişan, kına

gecesi, dini ya da resmi bayramlar nedeniyle düzenlenen törenler, askere uğurlama, v.b. toplu halde yapılan her türlü eğlencede oynanır.

Adıyaman bölgesinde oyunların şeklini belli eden oyun isimleri olduğu gibi, canlıların, bitkilerin adlarını alan oyunlarında isim olarak kullanıldığı görülür. Çalgılar davul zurna, kaval, bağlama, def, ıklığdır. Oyunların özünü, Fırat nehri, tarımsal faaliyetlerde karşılaşılan olaylar ve diğer destanlaşmış hadiseler oluşturmaktadır. Ağır Halay, Düz Halay, Ağır Malatya, Berde, Deriko (derino), Galuç, Üç Ayak, Ağır Hava, Dik Hava, Hasandağlı, Lorke, Pekmezo, Dokuzlu, Dokuz Okkalı, Tırpano, Kubaro Halayı, Simsimi, Sevda v.b. bu bölgede oynanan oyunlar olarak sıralanabilir (Topdemir, 1996:36).

Diyarbakır'da kaşık oyunlarının yanı sıra, kadın ve erkekler tarafından ayrı ayrı oynanan oyunlar da bulunmaktadır. Çalgıları davul, zurna, dilli kaval, dilsiz kaval çift kamaş, kabak kemane, paluttur. Delilo (grani), Govend (halay), Esmer (herrani), Meni, Çaçan, Tek Ayak (sekme), İki Ayak, Çepik, Suru Mertal (kılıç kalkan), v.b. Diyarbakır'da oynanan oyunlar olarak sayılabilir (Bortancıoğlu, 1989:14).

Gaziantep'te halaylar "ağır halay" ve "hızlı halay" olarak ikiye ayrılmaktadır. Davul zurnanın yanı sıra düdük, dilli kaval ve zanbur denilen yan yana iki kavaldan ve düdükten yapılan müzik aleti kullanılmaktadır. Leylim biçiminde oynanan halaylarda çoğunluktadır. Bu türün farkı leylimler de davul, zurna yoktur. Nadiren kaval kullanılabilir. Leylimler de bir kişi solo söyler, arkasından topluluk onu takip eder. Ağır Halaylar "nanay" türü halaylardır. (türkölere eşlik edilen çok ağır tempolu dansların genel adıdır) (Say, 2002:373). Şirin Nar, Ömerli, Cimili, Kördeve, Bulgarı (Bulgar gelini), Keçeli, v.b. ağır halaylardır. Üç Ayak, Oğuzlu, Dokuzlu, Uçurdum, Hadidiye, Karşılama, Şirvan, Marmara, Demirci, v.b. hızlı halaylara örnek olarak verilebilir (Altınöz, 1993:11-16).

Mardin yöresinde her bölgenin kendine özgü halayları vardır. Hurse, Haftano, Lorke, Bişaro (Sözlü, sözsüz), Kesirteyn (çift karma adıyla da anılır. Birçok türkü bu oyun ile oynanır. Örneğin kirpiklerin okmudur), Koşeri, Koçere, Çepik, v.b. Mardin yöresinde oynanan oyunlara verilebilecek örneklerdir.

Günümüzde davul, zurna, klarnet, tulum, tef, tepsi, kaval, dilsiz kaval, erbana, kabak kemeçe, v.b. kullanılan enstrümanlardır (Bortancıoğlu, 1989:24).

Urfa Halk oyunları, fasıl ve halay olmak üzere iki grupta toplanabilir. Fasıl oyunları da kadınların oynadığı karşılıklı fasıl oyunu ve erkeklerin oynadığı karşılıklı fasıl olmak üzere de ikiye ayrılabilirler. Kadın fasıl oyunu, yaşlı hanımlar tarafından oynanır ve genellikle ağır tempolu bir oyundur. Erkeklerin oynadığı fasıl oyunu ise, beş ana kısımdan meydana gelmektedir. 1. Ağırılama, 2. Az Hareketli, 3. Hareketli, 4. Düz hareketli, 5. Çeng-i, Harbi. Bu oyuna değnek oyunu da denmektedir. Aynı oyun kılıç ve bıçakla da oynanabilir. Bir fasılda şu sıra takip edilir: 1. herhangi bir saz ile baş taksimi 2. beste çalınır, beste ağır semai (3 zamanlı), yürük semai (6:8), istenirse bir oyun havası olur. Şarkılar da ağır aksak (9:4) ve aksak (9:8) şarkılar okunur, daha sonra yürük usuldekiler de seslendirilir (Maraş, 1986:83).

Halay oyunları ise köylerde kadın – erkek karışık, şehirlerde ise kadın-erkek ayrı oynanmaktadır. Oyunlar isimlerini ya hareketliliği ve ayak figürleri sayısından veya oyunun doğuşuna neden olan bir olaydan almaktadır. Ağırılama (grani), düz, süse, iki ayak, Türk-i Beraza, Abravi, Derik, Kımıl (kımıl adlı tahıl biti), Depçe halayları Şanlıurfa yöresindeki halaylardır. Buna ek olarak Üç Ayak, Galuç, Derik, Güven, Koşeri v.b. oyunlar da bu yörede oynanmaktadır (Maraş, 1986:84).

2.4. Bir Halk Müziği Enstrümanı: Davul

2.4.1. Türkler ve Anadolu'da Davul

Davul enstrümanının, dünyadaki tüm halkların kültürlerinde yeri vardır. İşlevi ve kullanım amaçları da sıklıkla benzerlik göstermektedir. Dünya sahnesinde genel olarak davulu incelediğimizde kullanımının ne kadar yaygın olduğunu görebiliriz.

Davulun kökeni araştırıldığında, yazılı tarihten önceki dönemi incelemek gerekmektedir. En eski kayıtların M.Ö. 8000 yıl öncesine kadar uzandığı görülmektedir. (Science, 2006).

Davul, eski Mısırlıların da kullandıkları başlıca vurmali çalgılardan biridir. Eski Mısır'dan kalan Hiyeroglif, kabartma ve nakışlarda; törenlerde davulun kullanıldığına dair kanıtlar çoktur (Ataman, 1946:9-10).

M.. 2500–3500 yıllarındaki Sümer, Hitit ve Asurlulara ait rlyeflerde yine davul resmedilmiştir (Ataman, 1946:12-13).

Uzakdoğu uygarlıklarında, özellikle Kore ve Japonya'da davulun ilkçağdan beri kullanıldığına ait kanıtlara rastlanmaktadır. Çin de yapılan kazılardan çıkarılan tarihi eserlere göre de Çin davulunun 3000 yıldan fazla geçmişe sahip olduğu anlaşılmaktadır (Seval, 2006).

M.. 226 - M.S. 216 yılları arasında hüküm sürmüş Hunluların davulu kullandığı, Menandros'un "In Historia De Abaris" adlı eserinde belirttiği gibi, o dönem yazılmış bir şiirin ortaya çıkmasıyla belgelenmiştir. Bir Hunluyla evlenmiş olan Çin prensesi, devrinin en parlak kadın şairlerindedir. Gurbette yaşamanın zorluklarını anlattığı bir mektuptaki şiirinde Hun danslarından bahsederken davulla ilgili şu dizeleri yazmıştır (Say, 2002:141):

"Davulu her gece vurmaz döverler

Ta güneş doğana dek dönerler" (M.. 200).

Hint müziği de neredeyse Çinlilerin müziği kadar eskidir. (Mimaroglu, 1999: 15). Büyük İskender, Hint ordusuyla olan savaşlarında, fil sıralarının arkasından davul sesleri duymuştur. Avarlar, Hunlular savaşta borular yanında, davulları kullanmışlardır. Romalılar da Asya ordularıyla her temasta "gök gürültülerine karışan vahşi hayvan kkreyişleri gibi boğuk ve müthiş surette gürültülü" davulların sesleri yüzünden önce şaşkına ve çılgına dönüp sonra da perişan olup kaçmışlardır (Gazimihal, 1959:60).

Peru'da, yapılan kazılar sonucunda mağaraların duvarlarında bulunan resimlerden davulun çeşitli sosyal içerikli olaylarda kullanıldığı anlaşılmaktadır (Yıldız, 1990:17-18). Bu kullanımın yaygın örneklerine, güvenlik ve savaş alanında rastlanmaktadır;

Diğer yaygın örneklerden biri de dinsel törenler ve ayinlerde davulun kullanılmasıdır;

Şamanizm, insanlığın en eski dinlerinden biridir. Temel olarak sihir ve büyüye dayanır. Asya halklarının inandığı Şamanlığın temelinde insan ve doğanın birlik ile beraberliği ve uyumu düşüncesi yer alır. Evren, dünya, insan, hayvan ve bitkiler âlemi bir bütün olarak düşünülür (Buluç, 2006).

Şamanın rüyaları veya kendinden geçme halleri evrensel ağaca yapılan bir gezi sayılmakta ve bu ağacın tepesinde Dünya Tanrısı oturmaktadır. Tanrının aşağıya attığı dallarla da davulun kasnağının yapıldığı rivayet edilir. Her davul da, Şamanın ölümünden sonra ormana götürülüp parçalanır ve bir ağacın dalına asılır. Şamanın ölüsü de bu ağacın dibine gömülürdü (Aykent, 2002:11).

Amerika yerlilerinin ise, kendi ritüel ve seremonilerinde su kabağı ve tahtadan yaptıkları davulları kullandıkları bilinmektedir. (Yıldız, 1990:17-18).

Orta ve Doğu Asya'da bu kadar yaygın kullanılan davul enstrümanı Yunan ve Roma gibi ilkçağ uygarlıklarında benimsenmediği gözlemlenmiştir. Bu çalgının erken dönem kullanımına ilişkin önemli bir bilgiye rastlanmamaktadır (Say, 2002:141).

Afrika'nın Siyah halkı da, hem dans ederken hem de şifreli vuruşlarla kabileden kabileye haber yollarken davulu kullanmışlardır. Afrika'da halen, dinsel törenlerde dans ederken, tempo tutmak için davul kullanılmaktadır.

Türklerin ilk ana yurdunun sınırları üzerine yapılan son araştırmalar sonucunda sınırlar; Altay-Sayan dağlarının kuzey batısı, Tanrı dağlarının kuzeyi, Hazar Denizi'nin doğusu, Sibiryaya steplerinin güneyi olarak belirlenmiştir (Tulun, 2006).

Tüm göçebe toplumlar gibi Türkler de avcı – toplayıcıdır. Göçebe toplumlar, yerleşik toplumlara oranla farklı ihtiyaç ve gereksinimler sahibidirler. Hızlı hareket etmek, av zamanı birlikteliği sağlamak, saldırı zamanları çabuk bir şekilde organize olabilmek bunların başlıcalarıdır. Tüm bunlar için gerek uyarı – ikaz mekanizması olarak gerek ise çeşitli kutlama, haber yayılımını yapmak için

davul enstrümanından yararlanmışlardır. Güçlü ve uzaklardan rahatlıkla duyulabilen sesi ile zaman içerisinde dinsel ayinlerden, zafer kutlamalarına; düğünlerden, toplantı uyarılarına kadar yaşamın her alanında kendine yer bulan davul yaygın kullanılan bir araç olarak sosyal yaşamın vazgeçilmezleri arasına girmiştir.

İlk çağın sonu, Orta Çağ'ın başlangıcı sayılan “Kavimler Göçü” (375) sonrasında Kuzeydoğu Asya'dan Doğu Avrupa'ya göç eden Hun Türkleri, zamanla Güneydoğu'ya kayarak, Orta Avrupa'ya, Balkanlar'a ve Tuna vadisine yerleşmişlerdir. Türklerin Orta Asya'dan batıya doğru göç etmeleriyle tuğ takımları dağılmamış, Türklerin sonraki uygarlıklarında devam etmiştir. Öte yandan ilk Türk devletlerinde davulun dini amaçlı kullanımı da Şamanizm sonrası Müslümanlığı kabul etmelerinin ardından etkisini yitirmiştir. İlk Türk devletlerinde, davul; tuğ ve sancak ile birlikte devletin egemenlik simgelerinden biri haline gelmiştir. (Gazimihal, 1975:12).

Türklerin Müslümanlığı kabulü sonrasında Davul kelimesi beraberinde “Nevbet” kelimesi de literatüre girer (Tulun, 2006). Nevbe, Arapça “nöbet” anlamına gelip, Mehterhane geleneğinde, günün belirli zamanlarında belli yerlerde uyandırma, bildirme, haber verme amacıyla yapılan askeri müzik şöleni demektir (Doras; 11). Padişah mehterhanesi, hükümdar savaşta iken padişah çadırı önünde, sair zamanlarda saray içinde, kale ve kulelerde her ikinci vakti vurulduğu gibi, padişahların tahta geçişlerinde, kılıç kuşanma merasimlerinde ve savaş yerlerinden zafer haberleri geldiğinde nevbet vurulurdu (Doras; 11).

Türklerin Anadolu'ya girmesinden sonra, Selçuklular da davul, toplumun neredeyse her alanında kullanılmaya başlanmıştır. Sarayda, şenliklerde ve günlük eğlencelerde davulun artık yerleşik bir şekilde kullanıldığını gösteren kanıtlar vardır. Buna ek olarak da sosyal yaşama dair örnekler vardır. Örneğin; ekin bekçilerinin ürkütme çalgılarından birinin davul olduğu ve tarladan zararlı hayvanları kaçırmaq için davul çaldıkları bilinmektedir. Evliya Çelebi de, Menemen'de, sivrisineklerin gece bekçileri tarafından davul çalınarak kaçırıldığını kendi seyahatnamesinde anlatmıştır (Gazimihal, 1959:151).

Avrupa'daki Türk elçilikleri de, kendi mehter takımlarını kurmuşlardır. Bu durum Avrupa bando müziğini yönetenleri etkilemiş ve Batı saraylarından Osmanlı'ya müzikal araştırmalar yapmak üzere uzmanlar gönderilmişti. Avrupalıların asıl ilgisini çeken şey ise; mehter kurumunun kendisi, örgütün sağlamlığı ve genişliğiydi. Mehter müziği Avrupa'da gelişmekte olan ve bando müziğini de etkileyen çok sesli müzik ile farklılıklar göstermekteydi (Mimaroğlu, 1999:207).

Sonuç olarak; eski ve yeni kaynaklara dayanarak davul, tarihteki yolculuğu boyunca her zaman Asya ile Anadolu arasındaki Türk kültürünün izlerini taşımıştır.

Türk Halk Kültürü tarihinde en önemli kilometre taşlarından biri Abdallardır. Abdalları, eskiden Anadolu'da "Abdal" adı ile anılan Anadolu dervişleriyle karıştırmamak gerekmektedir. Abdallar Horasan'dan Anadolu'ya göçebe bir şekilde gelmişlerdir ve Anadolu'da da uzun yıllar bu şekilde göçebe olarak yaşamışlardır. Günümüzde halen bu şekilde yaşayan Abdal zümreleri vardır. Abdallar Anadolu'daki en eski Türkmen boylarındandır, dolayısıyla Anadolu'nun Türkmenleşmesinde çok önemli rol oynamışlardır. Abdalların çoğunluğu Alevidir ve dilleri Türkçedir (Meydan Larousse Ansiklopedi Cilt:1, 1992:13-14).

Osmanlı Devletinde, XVII. yüzyılın ortalarına kadar Abdallar için "derviş, sufi" gibi anlamlar kullanılırken, bu dönemden sonra "divane, meczup, serseri, dilenen" denerek horlanan bir mana yüklenmiştir. Bir müddet sonra da bu kelime, "bön: ahmak" anlamına gelecek şekilde daha kaba bir şekilde kullanılmıştır (Hançerlioğlu, 1993:7).

Abdallar, Türk kültürü içinde önemli yere sahip olan halkbilimi ürünlerini gerek edebiyat gerekse müzik bakımından etkilemiş bir zümredir. Abdal mahlaslı kırktan fazla halk şairi tespit edilmiştir. Kaygusuz Abdal, Abdal Musa, Yunus Emre'den, Âşık Paşa'ya, Pir Sultan Abdal'dan Karacaoğlan'a, Âşık Ömer'den Koroğlu'na, Dadaloğlu'dan Âşık Sülük Hüseyin bunların bazılarıdır. (Artun, "Adana Aşıklık Geleneği ve Aşık Fasılları", 2006).

Abdallar, yerleşik hayata geçmeleri sonucu, yerleştikleri bölgenin halk kültürüne uyum sağlayarak o yörelere ait halk kültürlerinin oluşmasına damgasını

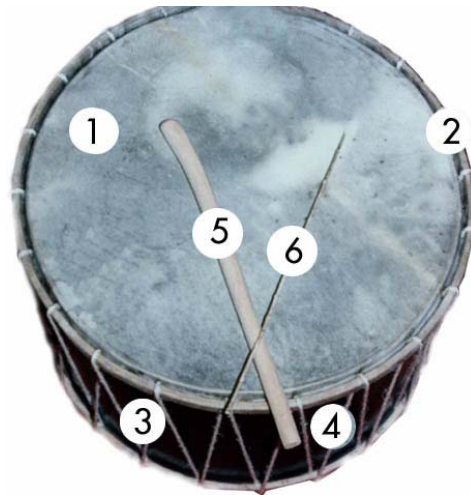
vurmuşlardır. Abdal davulcuları dendiği zaman sadece davul çalan Abdal anlaşılmaz, aynı zamanda ona eşlik eden zurnacı (zurna çalan kişi) da vardır Abdal davulcuları davul, zurna ile yöre yöre gezmektedirler. Düğünler için getirtilen davulcular çoğunlukla bunlardan oluşmaktadır(Gazimihal, 1975:24).

Neşet Ertaş, Abdallardaki müzik geleneğini şu şekilde açıklamaktadır;

“ Biz sülalece çalgıcıyız. Düğünlerde kemanlar, saza destek olarak giderdi. Bir de eskiden kadınların, kızların oynaması ayıptı, çalgıcılar ekmeğini bu yolla kazandıkları için, köçekçilik zanaatı de vardı. Biz de 5–6 yaşındaki çocuklara önce kaşık veya zil öğretilir ki, hem çalgıya ahenk katsın hem de düğünlerde ufaktan ekmek parası kazanmaya başlasın. Biz de çocuklar hem oynar hem de sanatını pekiştirirdi. Oynamadıkları zaman da cemaatle çaldıkları havaları dinlerlerdi. Bu bir nevi çocuğun gelişmesi için müzik okuluydu. Büyüdüğünde, artık kabiliyetine göre saz çalabiliyorsa saz, keman çalabiliyorsa keman. Bunları çalamıyorsa, bunlara kabiliyeti yetmiyorsa, ya davul çalardı, ya zurna. Mesleğimiz buydu.” (Tokel, 1999:159).

2.4.2. Davulun Yapısı

Davul enstrümanı membranofon olarak da adlandırılır. Gerilmiş bir zar ya da deriye çeşitli nesnelere, özellikle de ucu yuvarlatılmış sopayla vurularak çalınan enstrümana davul denir. (Aykent, 2002:18). Günümüzde kullanılan davulun yapısı yedi temel bölümde incelenebilir. (Gazimihal, 1975:35).



Şekil 1

A (No:3): Kasnak (gövde)

B (No:2): Deri Çemberi (Germe Çemberi)

C (No:1): Deri

D (No:4): İp

E (No:5): Tokmak

F (No:6): Çubuk

G: Askı

A: İki deriyi saran, derilerin monte edildiği silindiri andıran geniş kenarlı ağaç tabaka gövdeye “kasnak “ denir. Kasnaklar çeşitli ağaçlardan yapılabilir. Anadolu’da (Balıkesir, Bitlis, Elazığ, İçel, İzmir, Kayseri, Malatya) ceviz ağacı, (Bolu, Burdur, Erzurum, Kastamonu, Kütahya, Urfa) çam ağacı, (Eğin) gürgen ve (Tokat merkez) köknar en sık kullanılan ağaçlardır (Öztürk, 2006). Kavak, kayın, ıhlamur ve gökçe ağaçlarından yapılmış kasnaklar da vardır. Meşe ağacı da çok kullanılan bir türdür.

Anadolu’da en iyi kasnakların Gaziantep’te yapıldığını söyleyen kaynaklar vardır (Gazimihal, 1975:36). Abdallar, davullarını Gaziantep’ten temin edemedikleri zaman, Tahtacılar’a sipariş ederlermiş. Tahtacılar kasnağı yaptıktan sonra, davulcu Abdallar da davulun kalan aksamalarını kendileri yaparmış. Ayrıca kimi kaynaklar da, Bursa’nın Kemalpaşa ve Sivas’ın Gürün kazalarında üretilen kasnakların kaliteli olduğunu söylemektedir (Aykent, 2002:18).

Davullar, kasnak çaplarına üç boya ayrılırlar (Tufak, 2006);

- Küçük Boy : 60 cm
- Orta Boy : 70 cm
- Büyük Boy : 80 cm

XIX. yüzyıla kadar kasnağın derinliği çapından daha fazla olmasına rağmen, XIX. yüzyıldan sonra bu durum tam tersine dönmüştür. Günümüzde

kasnağın derinliği 20 ile 40 cm arasında değişirken, çapları 40–50–55 cm arasında değişen davullar kullanılmaktadır (Ketencoğlu, “Asma davul”, 2006). Anadolu’da davul için kullanılan en yaygın isimlerin başında “Asma Davul”, “Askı Davul” tabiri gelir. Buna ek olarak genellikle “küçük davul”, “orta davul”, “büyük davul” ve “koltuk davulu” gibi mahalli boyları ve adları bulunmaktadır. Büyük boy davullar için “kaba davul” küçük boylar içinse de “cura davul” veya “davlumbaz” denmektedir (Çelik, 1992:19).

Koltuk davulu için Anadolu’da “Nağara” ismi de kullanılır. Azeriler de küçük koltuk davulu için bu terimi kullanırlar. Koltuk altına alınarak ve ellerle vurularak çalınmaktadır. Normal davula göre kasnak çapı (30–35 cm) daha küçük, kasnak boyu (35–40 cm) ise daha derindir. Zurna eşliğinde ve açık havada çalınırken çubukla da çalınabilmektedir (Ketencoğlu, “Nağara”, 2006).

Güney Doğu Anadolu Bölgesinde, Urfa ve Adıyaman yörelerinde de büyük davullar için nağara terimi kullanılır. Karadeniz Rumcasında da kasnak için “Soma” tabiri kullanılmaktadır (Vikipedi “Davul”, 2006).

Anadolu’da en geniş kasnak çapı Doğu ve Güneydoğu bölgesindedir. Trakya bölgesinde daha dar kasnaklı davullar kullanılırken, en dar ve kısa davullar Karadeniz bölgesindedir. Erzurum’da da kasnak deriden 3–3,5 cm dışarı taşmaktadır (Aykent, 2002:18-19).

B: Kasnağın iki tarafını kaplayan, alt ve üst derileri germeye yarayan çembere denir. Diğer bir adı da “germe çemberi”dir. Karadeniz bölgesi’nde “Çeper”de denir (Öztürk, 2006). Deri çemberi, kasnağa monte edileceği için, çapı kasnak çapından geniştir. Deri çemberi ahşap olur. Kasnak gibi daire şeklindedir. Deri, kasnağa göre kesilip yerleştirildikten sonra deri çemberi, deriyi germek için kasnağa monte edilir. Çam, gürgen v.b. gibi ağaçlar kullanılır. Deri çemberinin kalınlığı 4 ile 6 cm. arasında değişir (Çelik, 1992:20).

Aşağıda tabloda, davulun yörelere göre tasnifi bir liste halinde verilmeye çalışılmıştır. Tabloda, kasnağın yapıldığı ağaç, kasnağın derinliği ve çapı, deri çemberinin yapıldığı ağaç ve derinliği gösterilmiştir (Yıldız, 1990:29);

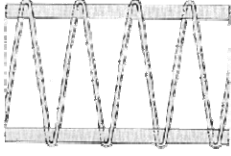
Şehir	Kasnak	Derinlik-Çap(mm)	Çember Derinliği(mm)
Bitlis	Ceviz ağacı	380–600	Söğüt ağacı-25mm
Elazığ	Ceviz ağacı	500–65	Kavak ağacı-30mm
Erzincan	Tuğ köyü Gürgen	330–590	Gürgen ağacı-10mm
Kastamonu	Çam ağacı	290–590	Gürgen ağacı-10mm
Sivas	Çam veya ceviz	230–540	Çam, Ceviz ağacı
Urfa	Ceviz	-----	Söğüt, ceviz ağacı

C: Deri; davulun, kasnak ile birlikte en önemli kısmıdır. Davul ile ilgili çoğu kaynakta; kasnak ile deri, davulun bölümlerinde hep beraber incelenmiştir. Deri, kasnağın üst ve alt kısımlarına geçirilir. Dana, koyun ya da keçi derileri en makbul olanlarıdır. Keçi derisi, kuzu veya koyuna göre daha sert ve dayanıklı olduğu için davulcuların tercihi bu yöndedir. Kimi kaynaklar köpek derisinin de kullanıldığı da ifade etmiştir. Deri konusundaki en önemli hususlardan biri de, davula gerilecek hayvanın derisinin hastaliksız ve genç olmasıdır (Tufak, 2006). Tokmak ile çalınan üst deri ve kalın deridir. Çubuk ile çalınan tarafa ise ince deri kullanılır. Günümüzde artık hayvan derileri yerine, fabrika yapımı pres - bant deriler kullanılmaktadır.

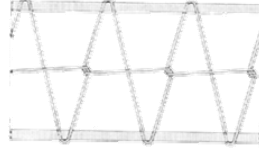
D: İp; derileri germek için, alt ve üst germe çemberlerine çeşitli formlarda zig - zag biçiminde geçen sağlam sicim malzemeye denir. “Çember Bağı”, “Davul Kayışı”, gibi isimleri de vardır. Eski kaynaklar “Çakşırı Kasnak Kayışı” tabirini kullanırlar (Mete, 2006). “Çakşırı” kelimesi açığı gibi şekil göstermek demektir. Günümüzde bu ipler ketenden yapıldığı gibi, tercihe göre deriden de yapılır. Yörelere göre kayışın geçtiği mesafe (ip aralığı) 5–15 cm. arasında değişir. Mesafe uzadıkça, akort problemleri başlar.

İki deri çemberini ipler çeşitli şekillerde birbirine bağlar (Öztürk, 2006).

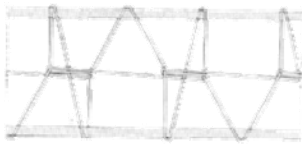
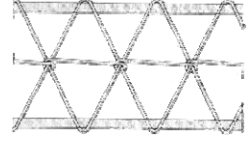
W şekli 1



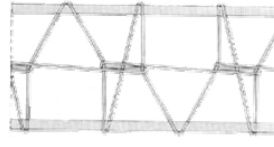
W şekli 2



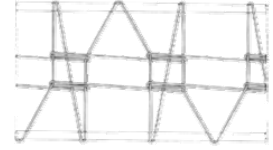
W şekli 3



Y Şekli 1



Y Şekli 2



Y Şekli 3

Şekil 2

Yukarıdaki örnekler en yaygın olanlarıdır. İpler bu şekilde birbirlerine bağlanıp kasmağa geçirilmiş derileri sıkı bir şekilde tutar. İpler gerilip gevşeyince davulun sesi tizleşip, başlar.

İplerin yörelere göre bağlanış biçimi ve kullanılan ip cinsi yörelere bakımından çeşitli farklılıklar göstermektedir (Yıldız, 1990:36);

Şehir	İp Cinsi	Bağlanış Biçimi
Bitlis	Urgan	W şekli
Diyarbakır	Kazil	-----
Edirne	Urgan	W şekli
Elazığ	Şerit	W şekli
Erzincan	10 mm. Uzunlukta ip	Y şekli
Erzurum	6 m kayış	W şekli

Gaziantep	-----	W şekli
Kars	Urgan	W şekli
Muş	Kayış	W şekli
Siirt	Urgan	Y şekli
Urfa	-----	Y şekli

E: Tokmak; davulda üst deriye vurmak için, baş tarafı top şeklinde olan, kalın sopa verilen addır. Anadolu'da “çomak”, meççik”, metçik”, “çomaka” gibi isimler de tokmak için kullanılır (Vikipedi “Davul”, 2006).

Davulda güçlü ya da aksanlı vuruşlar tokmak ile yapılır. Daha iri olanları için “topuz” da denir. Daha iyi ses vereceği için, tokmaklar sert ağaçlardan yapılır. Tokmakların uzunlukları 30 ile 50 cm. arasında değişir. Ortalama uzunluk 35–40 cm arasında değişir (Tufak, 2006).

Davul tokmakların şekilleri, büyüklükleri yapıldıkları ağaç, hatta isimlendirilmesi bile yöreden yöreye değişmektedir (Aydın, 1999:25);

Şehir	Adı	Ağacın Cinsi
Ankara	Çakmak	-----
Balıkesir	Tokmak	Çıra Ağacı
Diyarbakır	Gopal	Kestane- Hazeran
Erzincan	Topuz	Gürgen
Elazığ	Tokmak	Kayısı
Kastamonu	Mecuk	Ceviz- Ardiçözü- Eriközü
Silifke	Meçik	Karaçam
Van	Çöyen	Kestane

Tokmak Çeşitleri (Öztürk, 2006)



Şekil 3

F: Tokmak; davulda alt deri, ince ve tizdir. Bu ince ve tiz deriye vurmak için, tahtadan yapılmış olan ince ve uzun değnek kullanılır. Bunun adına “çubuk” denir. Anadolu’da çubuk için, “değnek”, “çokmak” kelimesinin yanında “çırpı”, “zipzibi” denir. Çubuk zayıf vuruşları vurur. Ortalama boyu 40–50 cm. olan çubuk, tokmaktan biraz uzundur (Öztürk, 2006).

Çokmak için de yöreden yöreye, uzunluğu, yapıldığı ağaç ve terminolojisi değişmektedir. Aynı şekilde çubuğun uzunluğu, yapıldığı ağaç ve terminolojisi de yöreden yöreye değişmektedir (Aydın, 1999:26).

Şehir	İsim	Ağacın cinsi
Balıkesir	Çırpak,	Kızılcık
Bitlis	Çubuk	Yılgın- piç ağaç
Bolu	Çırpı	Kızılcık
Çankırı	Çubuk	Fındık
Diyarbakır	Sıvık	Kızılcık
İçel	Çirpi	Nar Ağacı
Kars	Çomak	-----
Kütahya	Çırpah	İlgın Ağacı
Muş	Şif	-----

Safranbolu	Zip zibi	Kızılılık
Zonguldak	Davul Kamışı	-----

G: Askı, davulun omuza asılmasını sağlayan aparatır, bu aparat yüzünden “askı davul” “asma davul” gibi kelimeler davul için kullanılır hale gelmiştir. “Kayış” da çok sık kullanılır. “Gaytan”, “Kaytan” kelimeleri de askı için birçok kaynakta kullanılmıştır (Aykent, 2002:23). Bu kayış genelde “meşin” den yapılmakla birlikte, plastikten de yapılır. İpe ya da kasnağa bağlanır.

Davulun genel olarak çalım şeklini inceleyecek olursak; genelde omuza asılarak, ayakta çalındığı gözlemlenir. Eğer sol omuza takılırsa, sağ elle tokmak ve sol elle çubuk çalınır. Karadeniz’in belli bölgelerinde özellikle Trabzon’da omuza değil kolun pazı bölgesine çevrilerek ve sıkıştırılarak takılır. Davul genelde hafif yatay pozisyonda çalınır. Davulun omuza asılma şekli düz yatay değil de hafif eğik, açılı pozisyonda olması çalan kişiye büyük rahatlık verir. Bu şekilde, davul ile hareket etmeleri daha kolaylaşır.

Tokmağın uç kısmı ile üst derinin orta tarafına vurulur. Tokmak ile üst derinin kenar kısımları da etkin amaçlı kullanılabilir. Yörelere ait müziklerde, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde (Adıyaman, Urfa) farklı çalım hareketleri vardır. Sağ elde tutulan tokmak ile derinin haricinde davulun kasnağına vurularak da çalınabilir. Bu çalım şekli davulcuların halay sırasında ve sonrasında bahşiş alma geleneğinden dolayı çıkmıştır. Tokmak avuç içinde bütün parmaklar tarafından kavranır. Vuruşlar koldan alınan kuvvet ile yapılır. Üst deriden daha iyi ton almak için tokmak ile vurulan yere bant ve benzeri araçlar yapıştırılabilir.

Çubuğun kullanım şekli tokmağa oranla daha farklıdır. Çubuk sol elin başparmağı ile işaret parmağı arasına (Fullcrum) sıkıca yerleştirilir. Avuç içi davulun alt dersine bakar. Vuruşlar elin yüzük parmağı ile yapılır. Çubuğun ucu yerine, bütün yüzeyi davul çalarken kullanılır. Vuruşlar bu şekilde gerçekleşir. Çubuk deriye yapışık şekilde tutulur. Tokmak ile vurulduğunda çubuğun alt deriye temasından dolayı cızırtılı bir ses çıkar. Bu sık sık kullanılan bir durumdur. Çubuk ile “tek” harici, daha seri ve hayalet vuruşlar da yapılır. Abdallar da çubuğun bu şekilde küçük notalar çalmasına “dem tutma” demişlerdir (Gazimihal, 1975:37).

Davulun tokmak ve çubuk harici oturarak koltuk davulu şeklinde tutularak el ile çalındığı durumlar vardır. Bu çalım şekli, davulun açık hava sazından başka oda sazı olarak da kullanıldığını da göstermektedir. Davulun alt derisi kullanılır. Genelde Güneydoğu Anadolu bölgesinde zurna dışında mey ile çalınan dini amaçlı Alevi müzikleri vardır. Bu müziklerde zurna kullanılmaz. Bu tür parçalardaki davulun çalım şekli, bendiri anımsatsa da gerçekte bendir davul menşeli bir enstrümandır.

III. GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDE RİTMİK YAPI

3.1. Beş ve On Zamanlı Ritimlerin Kuruluşu ve Kullanımı

Müziğin, Ritim, Melodi ve Armoni olmak üzere üç temel ögesi bulunmaktadır. Ritmin bir genel, bir de özel anlamı bulunmaktadır. Genel anlamı ile ritim bütün tabiat olaylarında ve günlük yaşantıda kendini belli etmektedir.

Müzikal anlamda ritim milletlere, ırklara ve insanların kültürel olgunluklarına göre değişmektedir. Doğu kökenli müziklerde melodi duygusal ve dinsel bir özellik taşıdığından, ritim de Batı'ninkinden ayrı bir özellik taşımaktadır. Bu müziklerde ritmin mistik yönü, dinsel törenlerde dans ile sembolik tarafı bulunmaktadır. Binlerce yıl önce Konfiçyus "müzik ritimdir" sözü ile bu konuya değinmek istemiştir. (Arseven, 2004:48).

Ritmin doğması için en az iki sesin ardı ardına gelmesi ve o iki sestem birinin daha güçlü duyurulması gerekmektedir. Böylece, güçlü duyurulan ses vurgulanmış olur ve ritmik hareketlilik ortaya çıkmış olur. Batı müziği terminolojisinde ritim, vurgu (aksan) ve seslerin süre değeri gibi iki değişkene dayandırılarak tanımlanır.

Ritim, sesin özellikleri olan yükseklik, gürlük ve niteliğin ötesinde, belli bir süre içinde yer alan müzikal hareketin bütün yönlerini temsil etmektedir. Öte yandan, süresel ritim (durational rhythm), vurgusal ritim (accentual rhythm), metinsel ritim (textural rhythm), armonik ritim (harmonic rhythm) v.b. teknik anlatımlarla ritim kullanılabilir. Ritim kelimesinin Türkçe karşılığı olarak tartım kelimesi önerilmektedir (Say, 2002:451).

Ritmik hareketlilik sonucu, müzikte ölçü kavramı ortaya çıkmaktadır. Bir müzik eserinin süre olarak birbirine eşit gruplara bölünmüş birimleri ve bu eşit kümelerin yarattığı disipline "ölçü" (measure) denmektedir. Her ölçü kendi içinde eşit parçalara ayrılmaktadır. Bunlara da "zaman" (tempo, time) adı verilmektedir. Ölçüler 2, 3, 4, 5 ve daha fazla zamanlı olabilirler. Ölçünün süre olarak özelliği zaman sayısına bağlıdır: "İki zamanlı ölçü", "üç zamanlı ölçü", "dört zamanlı ölçü"

gibi (Gazimihal, 1959:196). Ölçüyü belirleyen alt alta konmuş iki rakamdan üstte bulunan, ölçüyü oluşturan zaman birim değerlerinin sayısını, alttaki rakam ise bu değerlerin niteliğini belirtmektedir. Örneğin 5:4 rakamları beş tane dörtlük notadan oluşan ölçüyü tanımlamaktadır. 5 rakamı, ölçünün içinde beş tane değer olduğunu, 4 rakamı ise bu değerlerin birer dörtlük nota olduğunu açıklamaktadır.

Geleneksel müziklerimizdeki ritmik harekete de “usul” denmektedir (Öztuna, 1974:130).

Türk Halk Müziğinde ritmik yapıyı üç şekilde inceleyebiliriz;

1. Basit Ölçüler: Zamanları ikişerli olan ölçülere denmektedir.

İki zamanlı vurulanlar (ikişerli); 2:1, 2:2, 2:4, 2:8,

Üç zamanlı vurulanlar (üçerli); 3:1, 3:2, 3:4, 3:8,

Dört zamanlı vurulanlar; 4:1, 4:2, 4:4; 4:8;

2. Bileşik Ölçüler: Zamanları üçerli olan ölçülere denmektedir.

İki zamanlı vurulanlar (ikişerli); 6:2, 6:4, 6:8, 6:16

Üç zamanlı vurulanlar (üçerli); 9:2, 9:4, 9:8, 9:16,

Dört zamanlı vurulanlar; 12:2, 12:4, 12:8, 12:16,

3. Aksak Ölçüler: 2, 3 ve 4 vuruşlu olmakla beraber, vuruşlardan biri iki zamanlı diğeri de üç zamanlıdır.

Aksak; seken, topallayan demektir. Müzikte de zamanları eşit olmayan ölçülere Aksak Ölçüler (Asimetrik Ölçüler) denmektedir. Aksak ölçüler, yapısında basit ve bileşik ölçülerin özelliklerini barındırmaktadır. Aksaklık da buradan gelmektedir. Türk halk müziğimizde bunlara karma ölçüler de denmektedir. Bu ölçüler genellikle 5, 7, 9, 10, 11, 13, v.b. zamanlıdır.

5:8 veya 5:4'lük aksak ölçüde iki vuruş bulunmaktadır. Bu vuruşlardan biri ikişerli öteki de üçerlidir. İki şekilde kurulabilir;

A) $2 + 3 = 5$

B) $3 + 2 = 5$

10:8 veya 10:4'lük ölçüde dört vuruş bulunmaktadır. Bu vuruşlardan ikisi ikişerli, diğer ikisi de üçerlidir. Bu ölçü iki tane 5:8'in birleşimi anlamına geldiği için türlü şekillerde kurulabilmektedir.;

A) $2 + 3 + 2 + 3 = 10$

B) $2 + 3 + 3 + 2 = 10$

C) $3 + 2 + 3 + 2 = 10$

D) $3 + 2 + 2 + 3 = 10$

İki tane 5:8'liğin birleşimi olarak düşünülmez ise daha farklı kurulumlarla karşılaşılabılır;

E) $3 + 3 + 2 + 2 = 10$

F) $2 + 2 + 3 + 3 = 10$

5 zamanlı ritimler 5:1, 5:2, 5:4, 5:8 ve 5:16'lık, 10 zamanlı ritimler de 10:1, 10:2, 10:4, 10:8, 10:16'lık şeklinde kullanılabilir. En çok görülen türler 5:4, 5:8, 10:4, 10:8'lik olanlardır.

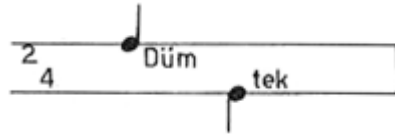
Eşit zamanlı ölçülerin vatanı olan Avrupa'nın ritmik sistemini (eşit şekilde üçerli) Doğu yüzyıllar boyu tanıyamamış olması gibi, Doğunun aksak ölçüleri de Avrupa'da birkaç yüzyıl öncesine kadar bilinmemekteydi. Halk müziğinde kullanılan aksak ölçüler geleneksel sanat müziğinde de bulunmaktadır fakat terminolojisi ve kullanım şekli halk müziğine göre farklıdır.

Sanat müziğinde ölçü yerine usul kelimesi daha çok kullanılmaktadır. Usuller vuruşlarla belirtilir. Usul vurma ise, usulü oluşturan zaman ve vuruşların, sürelerince sıra ile ölçülmesidir. Vuruşlara "darb" da denmektedir. El hareketleriyle yapılan bu vuruşlar, düzenli bir şekilde parça bitene kadar icra edilmektedir. Usullerin klasik icra tarzı; sağ elin sağ diz, sol elin sol diz üzerine vurulmasıyla

belirtilmektedir. Usuller paralel iki yatay çizgi üzerinde belirtilmektedir. Üst çizgi daima sağ el (düm), alt çizgi ise daima sol elin (tek) vuruşunu ifade etmektedir (Öztuna, 1974:351). Türk müziğinde usul genel olarak ölçü yanında bir tavır ve üslubu da belirlemektedir (Elçi, 1997:82).

Türk müziğinde usuller, Düm, Tek, Te-Ke, Te-Ka, Tek-Ka, Ta-Hek kelimeleriyle ifade edilmektedir. Usuller basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Basit usuller iki tanedir. İki zamanlı (Nim Sofyan) ve üç zamanlı (Semai) basit usullerdir. Diğerleri ise bileşik usullerdir. On beş zamanlıya kadar olan usuller küçük usuller, on beş zamanlıdan sonra olanlara ise büyük usuller denmektedir. Diğer bir türde darbeyn usullerdir. Hareketleri birbirine benzeyen değişik iki veya daha fazla usulün birbirine eklenmesi oluşan usullere denmektedir. 1 adet usul + 1 adet diğer usul, 1 adet usul +2 adet diğer usul, 2 adet bir usul + 2 adet diğer usul, 2 adet bir usul + 2 adet diğer usul v.b. darbeyn usullere örnek olarak verilebilmektedir (Çakar, 1996:27).

Nim Sofyan; İki zamanlıdır. 2:4'lük ve 2:8'lik değerlerde vurulur (Çakar, 1996:30).



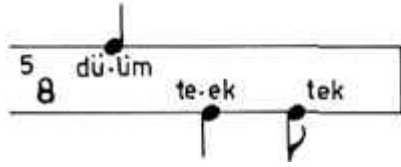
Şekil 4

Semai; Üç zamanlıdır. 3:4'lük ve 3:8'lik değerlerde vurulur (Çakar, 1996:37).

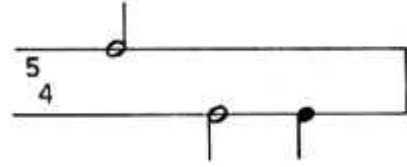


Şekil 5

Türk Aksağı; Beş zamanlıdır. Bir Nim Sofyan ve bir Semai'nin birleşmesiyle meydana gelir. Kuruluşu (2:8 + 3:8) veya (2:4 + 3:4) şeklindedir (Çakar, 1996:52).

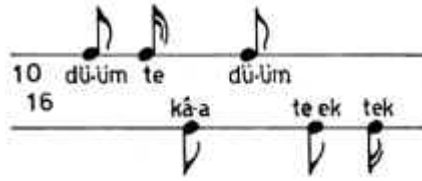


Şekil 6

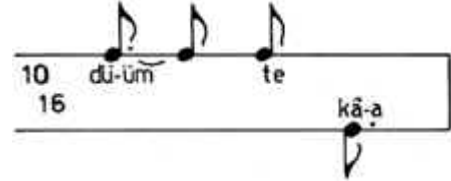


Şekil 7

Curcuna; On zamanlıdır. İki Türk Aksağı'nın birleşmesinden meydana gelir. 10:16'lık değerde vurulur Kuruluşu (3 + 2 + 2 + 3) şeklindedir (Çakar, 1996:152).

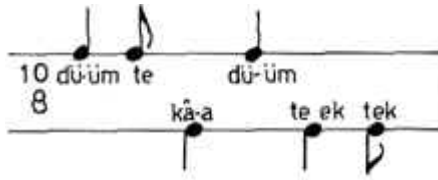


Şekil 8

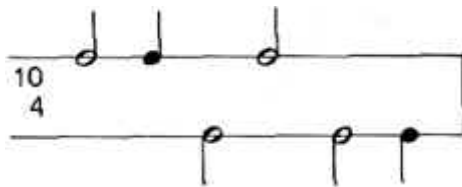


Şekil 9

Aksak Semai; On zamanlıdır. İki Türk Aksağı'nın birleşmesinden meydana gelir. 10:8 ve 10:4'lük değerde vurulur. 10:8'lik değer Aksak Semai, 10:4'lük değer ise Ağır Aksak Semai adını almaktadır. Bu usul en çok saz semailerinde kullanılmıştır. Kuruluşu (3 + 2 + 2 + 3) şeklindedir (Çakar, 1996:141).



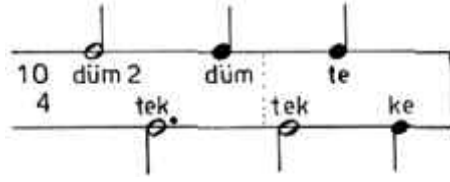
Şekil 10



Şekil 11

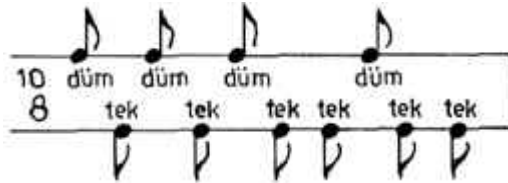
Lenk Fahte; On zamanlıdır. Bir Yürük Semai ve bir Sofyan'dan meydana gelir. 10:4'lük değerde vurulur. Lenk fahte usulünde önce 6:4'lük vuruş yazılır ve

yukarıdan aşağıya noktalı ölçü çizgisi çekilir. Sonra kalan 4:4'lük yazılarak usul tamamlanır ve tek çizgi ile ölçü kapatılır. Kuruluşu (6 + 4) şeklindedir. (Çakar, 1996:162).



Şekil 12

Ceng-i Harbi; On zamanlıdır. İki Nim Sofyan ve İki Semai'den meydana gelir. 10:8'lik değerde vurulur. Eskiden savaşa giden askerler bu ritim ile yapılmış eserlerle aşka gelirlerdi. Kuruluşu (2 + 2 + 3 + 3) şeklindedir (Çakar, 1996:166).



Şekil 13

Beş ve on zamanlı ritimleri, kuruluşları itibarı ile ele aldıktan sonra, örnek kullanım şekillerine de göz atmak araştırmanın bütünlüğünün sağlanması adına gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda özetle çeşitli örneklere değinilmiştir.

1) Türk dini müziğinin ilk dalı olan Cami müziği, bütünüyle sözlü müzik kapsamındadır ve törenseldir. Camilerde okunan müzik eserlerinin genel adıdır. Perde dizgesi ve ezgisel özellikleri, geleneksel sanat müziğinden farklı değildir. Küçük ve büyük usullerin kullanıldığı ritmik sistemin yanı sıra, usulsüz olarak bestelenen çeşitleri de bulunmaktadır (Say, 2002:90).

Cami müziğinin örneklerinden olan Salâtlar, Hz. Muhammed'e Allah'tan rahmet istemek, O'na ve bütün aile efradına selam göndermek için söylenir. Bölümlerinden dördüncüsü; "Salât-ı Ümmiye" dir (Sezgin, 2006). Okunurken, Salâtın Arapça kıraatında bozukluk meydana gelmektedir. Merhum neyzenlerden

Halil Can bu eseri, uzun bir çalışma neticesinde gerçek prozodi taksimatı ve kıraatına uygun düşen 43 zamanlı bir “Darbeyn usûlü” ile doğru olarak tespit etmiştir. Bu darbeynin oluşumu şu sırayla meydana gelmiştir (Sezgin, 2006).

a) 10/8 Aksak Semai Evferi

b) 13/8 Nim Evsat

c) 10/8 Aksak Semai

d) 10/8 Aksak Semai.

2) Cami müziğinin yanı sıra yer alan sanatsal türün adı; Tekke, Tasavvuf müziğidir. Tasavvuf felsefesinin müzik sanatındaki açılımını sergilemektedir. Geleneksel sanat müziğinde Tasavvuf felsefesinin müzikteki yansıması ağırlıklı olarak Mevlevi müziği tarafından temsil edilmiştir (Öztuna, 1974:307).

Sema sırasında icra edilen müzik eserlerinin adına da “Ayin-i Şerif” denilmekte ve “Selam” denilen dört ana kısımdan meydana gelmektedir. Selamların üçüncü bölümünde, üç farklı usul ve giderek hızlanan tempo vardır. İlk olarak yirmi sekiz zamanlı devr-i kebir (28:8, 28:4) (6+4+4+6+4+4) usulü (Çakar, 1996:285), ardından on zamanlı aksak semai (10:8) usulü, son olarak da altı zamanlı yürük semai (6:2, 6:4, 6:8) usulü kullanılmıştır. Altı zamanlı bölümde tempo yavaş yavaş hızlandırılarak müzikteki tansiyon yükseltilir. Güfte, genellikle Mevlâna Celâleddin- Rumi’nin “Divan-ı Kebir” veya “Mesnevi” isimli eserlerinden seçilmektedir (Ayan “Sema Töreni ve Felsefesi”, 2006)

3) Bektaşilerin Semahlarında, kırsal kesimde genellikle geleneksel Türk sazı ve bağlama kullanılır. Şehirlerde olanaklar daha fazla seçenek sunduğu için kemane de bağlamaya eşlik eder, (örnek Tunceli ve Ege semahlarında) davul, zurna (yakın zamana kadar gizli oynandığı için) seyrek kullanılmaktadır. Davul koltuk davulu şeklinde kullanılarak elle çalınır ve eşlik sazı da mey olabilir (Tüfekçi, 2006).

Bektaşi nefeslerinde; semahlar içinde, çoğunlukla Basit Usuller ve Bileşik Usuller; 2, 3, 4 zamanlı ve üçerli şekillerinden 12 zamanlı, Karma Usuller; 5, 7, 8,

9,10 zamanlı mevcuttur (Tüfekçi, 2006). Beş ve on zamanlı ritimlerden örnek vermek gerekirse, aksak semai (10:8), curcuna (10:16), raksan (15:8) semahlarda kullanılan usullerdir. Bunlara ek olarak Bektaşî ön adlı usuller de vardır, semahlarda bu usullerinde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin; Bektaşî devr-i revanı; (13:8) kuruluşu 5+4+(2+1+1), Bektaşî raksanı; (15:8) kuruluşu (2+1+2)+(2+1+2)+(2+2+1) ve Bektaşî raksı; (16:8) kuruluşu (15:8)+(1:8) şeklindedir (Meydan Larousse Ansiklopedi, Cilt 3, 1992:69), (Çakar, 1996:193-200-204).

Semahların en önemli özelliklerinden biri de ritmik çeşitlilik ve zenginlikleridir. Ritmik değişiklikler, çoğunlukla bölüm geçişlerinde olur ve genellikle aynı anda ton da değişmektedir. Ağır ritimler semahların ilk bölümleri hariç kullanılmaz. Tempoları açısından gittikçe hızlanan bir sıra takip edilir. Bazı semahlarda ise, ağır-hızlı-ağır- hızlı düzeni görülmektedir. (Örneğin; Bugün Yasta Gördüm - Urfa) Ancak bütün semahlar biterken tempo yavaşlar (Tüfekçi, 2006).

4) Mehter müziği, makamsal olarak geleneksel sanat müziğinin birçok özelliğini taşır. Mehter sazsemai'de "aksaksemai evferi" denen usulü kullanmıştır. 10 zamanlı bu usul, 3(2+1)+2+2+3+(1+2) şeklindedir. Oysa vuruşlar "aksak semai" {3(2+1)+2+2+3(2+1)} den farklıdır. Birinci, dördüncü ve sonuncu vuruşları kuvvetli vurgulamaları mehtere özgüdür. Bu türe tek örnek Gazi Giray Han'a (1544-1608) aittir (Öztuna, 1974:23), (Çakar, 1996:159).

3.2. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Beş Ve On zamanlı Ritimlerin Analizi

Güneydoğu Anadolu bölgesi ritmik açıdan çok büyük zenginlik göstermektedir. Bu bölgedeki yöreler incelendiğinde karşılaşılan sonuç, her bölgenin veya yörenin kendine has kültürü olduğudur. Bu bölgeler ortak kültürlerden etkilendiği gibi, ayrı kültürlerden de etkilenmiştir. Birbirlerine komşu olan iki bölgenin bile tamamen iki farklı kültüre sahip olduğu görülmektedir. Bu sebeple her bölgedeki ritmik yapı teker teker ele alınıp incelenmiştir. Güneydoğu Anadolu bölgesindeki ritmik yapı beş bölgede incelenmiştir. Bu bölgeler, Adıyaman, Diyarbakır, Gaziantep, Mardin ve Şanlıurfa'dır.

Orta Anadolu ile komşu olan illerin bu yörelerin müzikleri ve ritimlerinden oldukça etkilendiği görülmektedir. Adıyaman ve Gaziantep yörelerinde, Diyarbakır, Mardin ve Şanlıurfa illerine göre daha çok Orta Anadolu'daki müzikal etkileşimi görmek mümkündür. Örneğin Adıyaman ilinin Malatya'yla, Gaziantep ilinin Adana'yla müzikal ve ritmik açıdan benzeştiği nokta oldukça fazladır. Öte yandan, Adıyaman ile Gaziantep illeri müzikal açıdan birbirlerine benzememektedirler.

Şanlıurfa, Diyarbakır ve Mardin bölgeleri de kendilerine komşu illerin tesiri altında kalmışlardır. Bu illerde, kültürel anlamda Osmanlı etkisi diğer iki ile göre daha fazladır. Bu etki özellikle Şanlıurfa'da net bir şekilde görülmektedir. Buna ek olarak bu bölgelerin müziklerinde tasavvuf etkisi de oldukça fazladır. Bu ritimlerde de net bir şekilde görülmektedir.

Güneydoğu Anadolu bölgesindeki müziklerin oluşmasındaki birincil etkenlerden bir tanesi de Türkmenlerdir. Orta Anadolu ile Güneydoğu Anadolu bölgesi Türkmenlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerdir. Bu açıdan bu iki bölgenin müziği o döneme kadar benzeşmektedir. Esas ayrışma ise XIX. yüzyıldan sonra daha net bir şekilde ortaya çıkmıştır. Çünkü bu dönemden sonra Türkmenler Orta Anadolu'da yerleşik düzene geçerek Gaziantep ve civarını, Irak- Kerkük yöresindeki Türkmenler de Şanlıurfa ve civarını etkilemişlerdir.

Orta Anadolu'da genellikle iki ve dört zamanlı olan basit ritimlerin (2:4, 4:4) doğuya doğru gittikçe iki ve dört zamanlı ritimlerin üçerli veya bileşik (6:8, 12:8) şekillerine rastlanmaktadır. Ağır zamanlı bileşik ölçülere de yine Şanlıurfa ve Diyarbakır civarında sık sık rastlanmaktadır. Yedi ve dokuz zamanlı ritimlere tek tük Adıyaman, Gaziantep ve Şanlıurfa bölgelerinde rastlanılmaktadır. Yedi ve dokuz zamanlı ezgiler Adıyaman ve Gaziantep Bölgelerinde oyun havası şeklinde Şanlıurfa yöresinde de türkü formundadır.

Oyun havaları bakımından incelendiğinde, beş zamanlı ritimlere Gaziantep haricindeki diğer Güneydoğu Anadolu illerinde hemen hemen hiç rastlanmamaktadır. Oyun havalarındaki ritimsel çeşitlilikte en çok Gaziantep yöresinde göze batmaktadır. Gaziantep'teki oyun havaları bakıldığında bir oyun havası içinde birden fazla zaman görmek mümkündür. Örneğin beş zamanlı başlayan bir oyun havası, daha sonra iki zamanlı devam ederek sonuna doğru dört

zamanlı olabilmektedir. Bu tür ritmik zenginlik ve çeşitlilik diğer yörelerde bulunmamaktadır. Buna karşın Şanlıurfa ve Diyarbakır'daki oyun havaları ritmik açıdan daha monotondur. Mardin yöresinde ise hemen hemen hiç oyun havası bulunmamaktadır.

Gaziantep yöresindeki beş zamanlı aksak ritimlere kuruluş olarak bakıldığında $3 + 2$ şeklinde olanlar $2 + 3$ şeklinde olanlara nazaran daha fazla olduğu görülmektedir. Erzurum, Erzincan ve Kars civarında görülen “Sümmani Ağzı”na (Âşık Sümmani 1860–1915 tarafından söylendiği için bu isim verilen, Doğu Anadolu bölgesinde yaygın, on birli hece ölçüsüyle ve beş zamanlı kendine has ezgisiyle tanınan türkü) Güneydoğu Anadolu bölgesinde pek rastlanmamaktadır. Bu bölgedeki diğer illerde oyun havaları genellikle iki ve dört zamanlıdır veya bunların üçerli kullanımı şeklindedir.

Güneydoğu Anadolu bölgesindeki on zamanlı ritimler genelde türkülerde kullanılmıştır. On zamanlı aksak ritimler Gaziantep yöresinden başlayarak doğuya doğru gittikçe sıklaşmaktadır. On zamanlı ritimlerin en çok görüldüğü il Şanlıurfa'dır, ardından Diyarbakır gelmektedir. Adıyaman ilinde ise bu yönde bir çeşitliliğe rastlanmamaktadır.

Bu bölgedeki on zamanlı ritimlerin kuruluşu incelendiğinde, iki tane beş zamanlı ritmin birleşmesi sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. On zamanlı ritimlerin kuruluşuna mercek tutulduğunda ise iki tür ile karşılaşmaktadır. Birinci tür $2 + 3 + 2 + 3$, ikinci tür ise $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir. İki tane beş zamandan oluşan türkülerde birinci beş her zaman değişebilmektedir. Birinci beş $2 + 3$ şeklinde kurulabildiği gibi $3 + 2$ şeklinde de kurulabilmektedir. Bu farklı iki kuruluş aynı türkü içinde görülmektedir. Buna karşın ikinci beş hiç değişmemektedir. İkinci beş her zaman $2 + 3$ şeklindedir. Bir iki türkü hariç genel kuruluş bu şekildedir.

$2 + 3 + 2 + 3$ şeklinde kurulan bir türkü daha sonra $3 + 2 + 2 + 3$ şeklinde devam etmekte ve tekrar $2 + 3 + 2 + 3$ şekliyle bitebilmektedir. Buna ek olarak, bu bölüm, röpriz ile tekrar edilmektedir. Zıt olarak $3 + 2 + 2 + 3$ şeklinde kurulan bir türküde de vurgulanmak istenen bölümlere göre ritmik değişiklikler olmaktadır.

Türküde vurgulanmak istenen bölüm olduğunda bu tür yollara başvurulmaktadır. Bu tür ritmik değişiklikler şu şekilde kullanılmaktadır;

i. Bentlerin kendi içinde ve bentin belli yerlerinde,

ii. Bentten bağlantı bölümüne veya bağlantı bölümünde tekrar bente geçerken,

iii. Saz girişlerinden ilk söz bölümüne girerken veya söz bölümlerinden saz bölümüne dönülürken,

iv. Sözlerdeki vurgulu hecelerin kuvvetli zamanlara gelmesi, vurgusuz hecelerin de hafif zamanlara getirilmesi istendiğinde, bu tür ritmik değişiklikler kullanılmaktadır.

i. Bentlerin kendi içinde vurgulanmak istenen bölüme örnek olarak Diyarbakır yöresine ait “Meclisinde Mayıl Oldum” adlı 10:8’lik türkü verilebilir. Bu türkü “Mehmet Özbek” tarafından plaktan derlenip notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Celal Güzelses’tir. Derleme tarihi 1976, inceleme tarihi de 28 Şubat 1982’dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 2201).

Birinci bent ele alınırsa;

Meclisinde mayıl oldum (2 + 3 + 2 + 3)

Ben bir kaşı karaya (3 + 2 + 2 + 3)

Benim bir efendim vardır (2 + 3 + 2 + 3)

Merhem eder yaraya (3 + 2 + 2 + 3)

ii. Bağlantı bölümünden bent bölümüne geçerken vurgulanmak istenen bölümde ritmik değişiklik bulunmaktadır. Örnek olarak Diyarbakır yöresine ait “Kerpiç Kerpiç Üstünde” adlı 10:8’lik türkü verilebilir. Bu türkü “Ahmet Yamacı” tarafından plaktan derlenip notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Yusuf Tapan’dır. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi de 14 Şubat 1978’dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 1623).

Bent; Kerpiç kerpiç üstüne kurdum binayı

Binayı kurar iken gördüm Leylayı (2 + 3 + 2 + 3)

Leyla açtı başıma türlü belayı

Bağlantı; Ah, Leyla Leyla Leyla etma bu nazı (3 + 2 + 2 + 3)

Ritmik değişiklik, son –yı hecesinde olmaktadır.

iii. Saz bölümünden söz bölümüne geçerken ki ritmik değişikliğe örnek olarak Şanlıurfa yöresine ait “Ne Çemen Ne Sayeyi Gül” adlı 10:8’lik türkü verilebilir. Bu türkü “Mustafa Geceyatmaz” tarafından plaktan derlenip notaya alınmıştır. Türkü anonimdir. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi de 16 Ocak 1990’dır (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 3342)

Giriş, altı ölçü sözsüz saz bölümü (3 + 2 + 2 + 3)

Bent, dokuz ölçü (2 + 3 + 2 + 3)

Saz, iki ölçü (3 + 2 + 2 + 3) v.b. devam etmektedir.

iv. Vurgulu hecelerin kuvvetli zamana gelmesine örnek olarak Mardin yöresine ait “Yola Çıktım Mardin’e” adlı 10:8’lik türkü verilebilir. Bu türkü “Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Müdürlüğü ” tarafından derlenip “Mehmet Özbek” tarafından notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi Ömer Önderoğlu’dur. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi de 26 Eylül 1978’dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 1463).

Yola çıktım Mardin’e (Mardin’e hecesi 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde)

Düştün senin derdine (durdine hecesi 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde)

Mevla’m sabırlar versin

Yârini yitirene (Yârini hecesi 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde)

2 + 3 + 2 + 3 şeklinde kurulan türküler Diyarbakır yöresinde yoğunlukta iken, Şanlıurfa yöresindeki türkülerin kuruluş şekilleri de genelde 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

On zamanlı türkülerdeki genel eğilim ağıt havasındadır ve ağır tempolarda çalınmaktadır. Bu tasavvuf müziğinden etkilenmenin en büyük göstergelerinden bir tanesidir. Buna ek olarak Şanlıurfa, Diyarbakır yöreleri Adıyaman ve Gaziantep yörelerine göre de daha çok geleneksel sanat müziğinin etkisinde kalmıştır. Bu da ritmik yapıyı etkilemiştir.

On zamanlı ritmik zenginlik ve çeşitliliğe en çok Şanlıurfa yöresinde rastlanmaktadır. Doğu ve Güneydoğu Türkmenlerinin semah ve türkülerinde kullandıkları 3+3+2+2 şeklindeki kuruluşa ve bu kuruluşa üç zamanlı bir ritim eklenerek oluşan on üç zamanlı yeni ritme yine bu bölgede rastlanmaktadır.

Son olarak Güneydoğu Anadolu bölgesindeki türküler genellikle eksik ölçü başlamaktadır.

Türkülerin incelenmesine geçildiğinde;

T.R.T. Türk Halk Müziği Repertuarına göre Güneydoğu Anadolu Bölgesi oyun havaları ve türkülerin de bulunan beş ve on zamanlı ritimlerin kuruluş açısından analizi;

1. Oyun Havaları; Toplam 600 tane oyun havasından 38 tanesi Güneydoğu Anadolu bölgesine aittir.

- Adıyaman bölgesinde toplam 4 taneden 1 tane 10:8'lik bulunmaktadır.

Diğerleri, bir tane 2:4, bir tane 4:4 ve bir tane 7:8'lik bulunmaktadır.

Ağır Govenk (10:8): Genel kuruluş 2 + 3 + 2 + 3 tür. Bir ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

- Diyarbakır bölgesinde toplam 3 tanede 10:8'lik bulunmamaktadır.

Üç tane 4:4'lük bulunmaktadır.

- Gaziantep bölgesinde toplam 22 taneden, içinde 2 tane 5:8'lik ölçü olan ve 1 tane de 10:8'lik bulunmaktadır.

Diğerleri, iki tane 2:4, on dört tane 4:4, bir tane 7:4, iki tane 6:8'lik bulunmaktadır.

Şirvani (10:8): kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$

Şamatya (5:8, 2:4, 4:4, 6:4, 4:4): kuruluşu $2 + 3$

- Mardin bölgesinde oyun havası bulunmamaktadır.
- Şanlıurfa bölgesinde toplam 9 tane oyun havasının içinde 10:8'lik olanı bulunmamaktadır.

Üç tane 2:4, beş tane 4:4, bir tane 6:8 bulunmaktadır.

2. Türküler; Toplam 4285 tane türküden 255 adedi Güneydoğu Anadolu bölgesine aittir.

- Adıyaman bölgesinde toplam 14 türküden 10:8'lik olanı bulunmamaktadır.

Üç tane 2:4, dokuz tane 4:4, iki tane 12:8'lik bulunmaktadır.

- Diyarbakır bölgesinde toplam 83 türküden 27 adedi 10:8'lik şeklindedir.

Diğerleri, sekiz tane 2:4, otuz dokuz tane 4:4, beş tane 6:4, bir tane de 7:4, iki tane 6:8 ve bir tane 12:8'lik şeklindedir. 27 türkünün kuruluşu aşağıdaki gibidir;

1) Arkadaşlar Benim Derdim Yeğindir (10:8): $2 + 3 + 2 + 3$

2) Arpa Durağa Geldi (10:8): $2 + 3 + 2 + 3$

3) Aşk Bağrımda Yara Açtı (10:8): Genel kuruluş $3 + 2 + 2 + 3$ tür. Bölüm geçişlerinde birer ölçü şeklinde iki kez $2 + 3 + 2 + 3$ şeklinde görülmektedir.

4) Bahçada Yeşil Çınar (10:8): Genel kuruluş $2 + 3 + 2 + 3$ tür. Bir ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

5) Bilmeden Kapını Çaldım (10:8): Genel kuruluş $2 + 3 + 2 + 3$ tür. Altı ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir. Özellikle bölümler birbirine bağlanırken röprizlerden önce iki ölçü iki ölçü şeklinde kullanılmıştır.

6) Bu Dağın Ensesine (Hamaylı Boynundayım) (10:8): Genel kuruluş şekli $3 + 2 + 2 + 3$ tür. Bir ölçü de $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

7) Bu Dere Baştan Başa Elmalı Bağ (Çeşitleme) (10:8): Türkü üçerli ölçüler şeklinde kurulmuştur. İlk üç ölçünün kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$, $3 + 2 + 2 + 3$, $3 + 2 + 2 + 3$, ikinci üç ölçünün kuruluşu ise $2 + 3 + 2 + 3$, $2 + 3 + 2 + 3$, $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir. Türkü bu şekilde devam etmektedir.

8) Bülbülün Kanadı Sarı (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

9) Cahar attım Şeş Oynadım (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

10) Çaldığın Saz mı Yanam (Saza Niye Gelmezsen) (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. Sekiz ölçünün kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

11) Çarşıda Bal Var (10:8): Giriş bölümü, ilk on iki barın kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$, on üçüncü ölçü $3 + 2 + 2 + 3$, daha sonra puandorg'un bulunduğu on dördüncü ölçü ender görülen bir şekilde $2 + 3 + 3 + 2$ şeklinde kurulmuştur. Her iki kurulum tarzı da kullanılmaktadır. Bu türkü ritmik açıdan hemen hemen bütün kurulum şekillerini barındırmaktadır.

12) Çay İçinde Döğme Taş (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

13) Dağlar Dağımdır Benim (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

14) Derelerde Kum Savrulur (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. Bir ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

15) Fincanın Etrafı Yeşil (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. İki ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

16) Haydi Gedah Toyuna (Kına Havası) (10:8): Genel kuruluş $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. Yer yer $3 + 2 + 2 + 3$ kuruluş şekline de rastlanılmaktadır. Bu türkünün

Şanlıurfa dolaylarında 12:8'lik bir çeşitlemesi de görülmektedir. 12:8'lik ölçünün kuruluş şekli 3 + 3 + 3 + 3 şeklindedir.

17) Kaladan Kalaya (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Bitiş ölçüsü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

18) Kerpiç Kerpiç Üstüne (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. İki ölçünün kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

19) Kırklar Dağının Düzü (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir

20) Mavi Bağlar Başına (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Nakarat kısmının kuruluşu da 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

21) Meclisinde Mayıl Oldum (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. İki ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Bu iki ölçü şeklindedir ve röprizle tekrar edilmektedir.

22) Mübareki (Kutlama Türküsü) (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

23) Sen Gideli Üç Gün Kaldı Bayrama (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Tekrar edilen iki ölçü şeklinde 3 + 2 + 2 + 3 kuruluşu bulunmaktadır.

24) Sinen Beni Yandırır (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Sözsüz olan giriş bölümü tekrarı ile sekiz ölçü 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Bu kuruluş şekli türkünün diğer sözlü kısımlarında bulunmamaktadır.

25) Siverek Yaş Üzümü (10:8): İlk dört ölçünün kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3, 3 + 2 + 2 + 3, 2 + 3 + 2 + 3, 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Daha sonra türkünün kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde devam etmektedir.

26) Su İçemem Testiden (10:8): Kuruluş 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

27) Yeni Kapının Yokuşu (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

- Gaziantep bölgesinde toplam 35 taneden 6 tane 10:8'lik bulunmaktadır. Buna ek olarak bir türkü 2:4 başlayıp daha sonra 15:4 olarak devam etmekte, diğer bir türkü de 13:8 ve 5:8 şeklinde devam etmektedir.

Altı tane 2:4, iki tane 3:4, on üç tane 4:4, bir tane 15:4, bir tane 6:8, bir tane 7:8, iki tane 9:8 ve bir tane 12:8'lik bulunmaktadır. 6 türkünün kuruluşu aşağıdaki gibidir;

1) Bende Bildim Taze Gelin Olmuşsun (2:4, 3:4, 2:4, 15:4): İlk iki ölçü 2:4, sonraki iki ölçü 3:4, tekrar söz girene kadar 2:4'lük devam etmektedir. Söz girdikten sonra ritmik yapı 15:4'lüktür. İlk giriş sözsüz kısım bir kere çalınmakta bir daha çalınmamaktadır. Türkünün sonundan söz girişine tekrar senyo ile dönülmektedir. 15:4'lük zamanın kuruluşu on beş tane dörtlük şeklindedir.

2) Bize Derler Saçaklının Uşağı (10:8): Sözsüz giriş bölümü ilk sekiz ölçü 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Söz ile birlikte ritmik yapı bir ölçü 2 + 3 + 2 + 3, iki ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde türkünün sonuna kadar devam etmektedir. Türkü üçerli ölçüler şeklindedir.

3) Eleyvana Yatak Serdim (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

4) Evleri Yol Üstüdür (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

5) Evlerinde Bir İpekten Halı Var (10:8): İlk Ölçü hariç kuruluş 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. İlk ölçü kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

6) Gafil Gezme Şaşkın (10:8): Kuruluşu çok nadir görülen türdür. 3 + 2 + 3 + 2 şeklindedir.

7) Gül Yüzlü Sevdiğim Neme Gücendin (Kul Yusuf'dan) (13:8 ve 5:8): Ritmik yapı 13:8 ve 5:8 şeklindedir. 13:8'in kuruluşu 2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 3 şeklinde 5:8'in kuruluşu ise 2 + 3 şeklindedir. 13:8'in kuruluşu 8 + 5 şeklinde de açıklanabilir.

8) Acem Kızı (Deyişme) (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

9) Kova Kova Endirdiler Yazıya (Kerem'den) (15:4): Ritmik yapı üç tane 5:4'lük ölçüden oluşmaktadır. 15:4'ün kuruluşu $5 + 5 + 5$ şeklinde olup, açılımı $3 + 2 + 3 + 2 + 3 + 2$ şeklindedir.

- Mardin bölgesinde toplam 6 tane türkü bulunmakta ve tamamı 10:8'lidir. 6 türkünün kuruluşu aşağıdaki gibidir;

1) Aşka Düştüm Yeni (10:8): Kuruluş sürekli değişmektedir. Kuruluş şu şekildedir. İlk üç ölçü $2 + 3 + 2 + 3$, sonraki beş ölçü $3 + 2 + 2 + 3$, bir ölçü $2 + 3 + 2 + 3$, bir ölçü $3 + 2 + 2 + 3$, bir ölçü $2 + 3 + 2 + 3$, beş ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ v.b. şeklinde devam etmektedir.

2) Bahar Geldi Gül Açtı (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.

3) Bir Tel Çektin Mardin'den (Sabiha) (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

4) Ey Gülcü (10:8 ve 13:8): Ritmik yapı, yedi ölçü 10:8, bir ölçü 13:8 şeklindedir. 10:8'lik olan yedi ölçülük bölümlerin altıncı ölçüsü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklinde kurulmuş olup, diğer ölçüler $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. 13:8'lik ölçü kuruluşu ise $3 + 3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

5) Kirpiklerin Ok Mudur, Kalbime Batıyor (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

6) Yola Çıktım Mardine (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. Dört ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şekline de rastlanmaktadır.

- Şanlıurfa bölgesinde toplam 117 taneden 39 tane 10:8'lik bulunmaktadır.

Diğerleri, on iki tane 2:4, bir tane 3:4, kırk beş tane 4:4, beş tane 6:4, bir tane de 3:8, bir tane 6:8, üç tane 7:8, üç tane 9:8 ve altı tane 12:8'lik bulunmaktadır. Bir tane de 9:8 başlayıp, daha sonra 7:8, 9:8 ve 12:8 olarak devam etmektedir. 39 türkünün kuruluşu aşağıdaki gibidir;

1) Al Yeşil Dökül Anneler (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. İki ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.

2) Arzuhal İçin Sultana Geldim (10:8): Kuruluşu şu şekildedir. Bir ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde, hemen onu takip eden ölçüde 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Ritmik yapı bu şekilde devam etmektedir.

3) Aşkınla Bu Uşşakkı Viraneye Döndürdün (10:8): Eksik ölçü başlamaktadır. Eser 5:8 lik eksik ölçü şeklinde çalındıktan sonra söz girene kadar 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Söz ile birlikte ritmik yapı değişip, türkü sonuna kadar 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde devam etmektedir.

4) Bu Dağın Karı Menem (Senem) (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Nakarat'a girmeden önceki tekrar edilen dört ölçülük bölümler 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

5) Bu Dere Derin Dere (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

6) Bu Yoldan Hanım Geçer (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

7) Cana Bizim Esrarımız İmlalere Sığmaz (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

8) Çoban Kızı Suya Gider (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

9) Dön Beri Dön Beri De Yüzün Göreyim(10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

10) Evlerinde Var Badiya (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Söz girmeden önce saz ile çalınan ilk dört ölçünün iki ve üçüncü ölçülerinin kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Bir bölümden bir bölüme geçerken yine iki ölçü şeklinde 3 + 2 + 2 + 3 kuruluşu karşılaşılmaktadır.

11) Ey Dide Nedir Uyku Gel Uyan Gecelerde (İbrahim Hakkı'dan) (10:8): 5:8'lik eksik ölçü ile başlamaktadır. Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

12) Fırat Kenarının İnce Dumanı (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde iki ölçü bulunmaktadır.

13) Gaipden Haber Getirdin (10:8): Kuruluşu 3 + 3 + 2 + 2 şeklindedir.

- 14) Gelini Getirdiler (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 15) Gitti Canımın Cananı (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 16) Gittim Baktım evlerin Haline (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. $3 + 2 + 2 + 3$ şeklinde iki ölçü bulunmaktadır.
- 17) Görmeyince Sabredemem Bir Sahat (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 18) Güvecin Vurdum Kalkmaz (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 19) Hab-ı Gafletten Uyanıp (10:8, 13:8): 10:8'lik türküye araya ortalama on sekiz ölçüde bir üç tane 13:8'lik ölçüler eklenmiştir. 10:8'lik ölçülerin kuruluşu $3 + 3 + 2 + 2$ şeklinde 13:8'lik ölçülerin kuruluşu da $3 + 3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir. 10:8'e 3:8 eklenerek oluşmuştur.
- 20) Harman Yeri Sürseler (10:8): Türkü $2 + 3 + 2 + 3$ ve $3 + 2 + 2 + 3$ şekillerinin kullanılması ile kurulmuştur.
- 21) Hayatları Değirmi (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. İki ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şekli bulunmaktadır.
- 22) İki Dağın Arasında Kalmışam (10:8): Kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 23) Kal'anın Ardında Ekerler Küncü (10:8): Kuruluşu $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir.
- 24) Kapuyu Çalan Kimdir (10:8): Sözsüz kısım ve söz bölümünün kuruluşu $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. İkinci söze girmeden saz çalınan sözsüz üç ölçü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir, türkü bu şekilde tamamlanmaktadır.
- 25) Mürşidine Sahip Olan Bir Kişi (10:8): Kuruluşu $3 + 3 + 2 + 2$ şeklindedir.

26) Ne Çemen Ne Sayeyi Gül (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Her söze girmeden önce saz ile çalınan sözsüz kısımların kuruluşu da 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

27) Palan Dağı (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

28) Portakal Dilim Dilim (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

29) Siyah Zülfün Tellerine (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

30) Su Gelir Çağlar Ayşe'm (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

31) Şahin İdim Dağ Başında Oturdum (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Bir ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

32) Şu Urfa'nın Kapısı (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

33) Tabakta Bal Olaydım (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

34) Urfa'ya Paşa Geldi (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

35) Vardım ki Yurdundan Ayağ Göçürmüş (10:8): Türkü üçerli ölçülerden oluşmaktadır. Söze girmeden önceki üçerli bölümlerin ritmik yapısı incelendiğinde; ilk ölçü kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde, üçüncü ölçünün kuruluşu da 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde olduğu gözlemlenmiştir. Söz bölümlerinde de bu ritmik yapı aynı şekilde devam etmektedir.

36) Yar Yüreğim Yar (10:8): (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. İki ölçü 3 + 2 + 2 + 3 kuruluşu şekli görülmektedir.

37) Yaram Sızlar Ağrır Başım (10:8): Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

38) Yaylalar İçinde Erzurum Yayla (10:8): Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Her bölümün ölçü sayıları farklıdır. Fakat bu her söz bölümünde bir ölçü 3 + 2 + 2 + 3 kuruluşu bulunmaktadır.

39) Yeşil Ördek Olsam Yarın Gölünde (10:8): Türkü 3 + 2 + 2 + 3 ve 2 + 3 + 2 + 3 şekillerinin kullanılması ile kurulmuştur.

IV. GÜNEYDOĞU ANADOLU BÖLGESİ'NDEN ÖRNEK OLARAK SEÇİLEN PARÇALARIN ANALİZİ

Bu bölümde, Güneydoğu Anadolu bölgesi'ndeki ritmik çeşitlilik ve zenginliği yansıtması amacı ile on parça stüdyo ortamında kaydedilmiştir. Kayıt Yeri; Ada Stüdyo- İstanbul, Kayıt Tarihi; 12 Mayıs 2006'dır. Davul; Özcan Gök, Zurna; Emre Sınanmış tarafından çalınmıştır. Kayıt Teknisyeni; İhsan Apça'dır.

Örnek teşkil etmesi adına seçilen parçaların her ilin ritmik yapısını gösterir nitelikte olmasına dikkat edilmiştir. Buna ek olarak seçilen eserlerin kimi, söylenegeldikleri illerin kültürel özelliklerini ve farklı etnik yapıyı yansıtması açısından dikkate değer bulunmuş, kimi ise çevre illerde farklı zamanlarda çalınıp söylenmelerine rağmen incelenen ilde on zamanlı olmaları yüzünden tercih edilmişlerdir. On parçanın ikisi sözsüz halk müziği örneği, kalan sekizi ise sözlü halk müziği örneklerindedir.

Sözsüz halk müziği örnekleri için, T.R.T. Türk Halk Müziği repertuarına ek olarak Cemil Demirsipahi'nin Türk Halk Oyunları adlı kitabından da yararlanılmıştır. Sözlü halk müziği örnekleri için T.R.T. Türk Halk Müziği repertuarı yeterli görülürken sözsüz halk müziği örnekleri konusunda kaynak sıkıntısı yaşanmıştır.

Çalınan eserlerin ritmik yapıları ve kuruluşları, yazılan davul partiyonları ile desteklenmeye çalışılmıştır. Ritmik figürler detaylı olarak çözümlenerek, kendi içinde bütünlük taşıyıp taşımadığı incelenmiştir. Parçanın ritmik yapısı mercek altına alınarak, salınımı ile bu figürlerin uyumu ezgi ve söz ile karşılaştırılmış, ritmik kuruluşu etkileyen sebepler araştırılmaya çalışılmıştır.

Parçaların notasyonları ile ilgili olarak aşağıdaki maddeler dikkate değerdir;

1. Türk Musikisi usullerinin aslına en uygun şekilde icrasına olanak sağlayan vurgulu saz Kudüm'dür. Usuller, yatay - paralel iki çizgi üzerine yazılır. Bu yatay - paralel çizgilerin başına usul rakamları, üst çizgiye sağ el ile yapılan vuruşlar, alt çizgiye sol ile yapılan vuruşlar yazılır. Üsteki satır "Düm", alttaki satır ise "Tek" vuruşlarını göstermektedir. "Düm" kuvvetli ve pes, "Tek" de hafif ve tiz vuruşlar için kullanılmaktadır.

Çalınan parçaların davul notasyonları, kudüm usul yazım şeklinde notaya dökülmesine karşın, üst satır "Tek", alt satır ise "Düm" vuruşlarını göstermektedir. Bunun sebebi; uluslararası normlarda kabul edilen nota yazılımında, tiz sesler üst satıra, pes sesler alt satıra yazıldığı için, parçaların notasyonları, bu şekilde yazılmıştır.

2. Notaların başındaki rakamlar, parçanın metronom hızlarını göstermektedir. Parçanın temposuna göre dörtlük ve noktalı dörtlük veya sekizlik nota değeri cinsinden yazılmıştır.

3. Nota yazımında kullanılan (+) artı işareti de davulun sağ eldeki tokmak ile, davulun kasnağına vurulduğunu göstermektedir. Bu vuruş, çalınma zenginlik katmaktadır.

4. Aksan, tremole, çarpma, coda v.b. müzik tabirleri de notasyon içinde kullanılmaktadır.

4.1. Ağır Govenk

Adıyaman yöresine ait on zamanlı bulunabilen ender eserlerden biridir. Sözsüz halk müziği örneklerinden olup, oyun havası niteliğindedir. Bu oyun havası Cemil Demirsipahi'nin Türk Halk Oyunları adlı kitabından alınmıştır (Demirsipahi, 1975: 482).

Bu oyun havasının diğer bir adı da "Ağırlama Halayı"dır. Govenk kelimesi halay anlamına gelmektedir. Ağır halay türüne girmektedir. Adıyaman yöresinde bu tür halaylar çok fazla bulunmamaktadır. Ağırlama kelimesi temponun yavaş olduğunu belirtmekle birlikte, karşılama anlamında da kullanılmaktadır. Yöreye bir misafir, protokol geldiği zaman bu halay çalınmaktadır ve misafirler bu halay ile

karşılanırlar. Ağır halaylar Anadolu'da her yörede bulunmaktadır. Bu tür halaylar genellikle dört zamanlı çalınmaktadır. On zamanlı olarak bulunabilecek ender örneklerden biridir. Bu sebeple istatikselsel bir veri içine sokulamaz. Kendi ritmik karakterine sahiptir.

Eser iki tane beş zamanın birleşmesinden meydana gelmektedir. İki beş zamanın kuruluşu 2 + 3 şeklinde olup, genel kuruluş yapısı da 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. On ikinci ölçü'nün kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Oyun havasının çalım şekli de bu kuruluşu uygundur. Oyun havası çalımında kullanılan renkli ritmik figürleri ve varyasyonları burada görmek mümkündür.

Davul çalım şekli açısından incelendiğinde çalınan figürler de flam (çarpma), tremole ve üçlemeler ağırlıktadır. Tremoleler, ölçü başlarında ve kuvvetli zamanlarda kullanılmaktadır. Üçlemeler ise 2 + 3 şeklindeki kuruluşun üçlü zamanında ölçüden ölçüye geçerken ya da ikinci beş zamanı çalarken kullanılmaktadır. Çarpmalar da sol eldeki ritmik zenginliği anlatmaktadır. Oyun havasının ezgisinde üçleme olmadığı halde, ritmik yürüyüş üçleme şeklinde düşünülerek çalınmıştır. Oyun havası ezgisi uzayan notalar şeklinde bağlı çalındığından (legato) davulcunun ezgiyi ve ezgi arasındaki boşlukları bu şekilde doldurduğu düşünülmektedir. Bunun sebepleri arasında oyun havasında sadece iki enstrüman kullanılması ve temponun ağır olması da sayılabilir. Bu tür çalım şekli ritmik zenginlik yaratmaktadır. Ölçü ölçü olmasa da genel olarak 2 + 3 + 2 + 3 kuruluş şekline riayet edilerek doğaçlama çalınmıştır. Davul çalımını, melodinin ritmik kuruluşunu takip etmiş olsa da, ritmik yapı ile ezgi arasında birebir bir ilişki bulunmamaktadır.

4.2. Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ

Halk müziğimizdeki geleneksel ezgiler "kulaktan kulağa ve ustadan çırağa" sözleriyle tanımlanacak bir şekilde bir kuşaktan ötekine aktarılmaktadır. Bu aktarma yazılı kaynaklara dayanmadığı için ya iyi belirlemekten, ya da günün eğilimine, kişisel zevklere göre değişiklikler yapmaktan, kendince güzelleştirmekten ileri gelen değişiklikler görülmektedir. Böylece bir parça çeşitli yerlerde, çeşitli kişilerce başka- başka seslendirilir. Ya da aynı türkü farklı iki yörede çıkabilir. Buna "versiyon" diğersel bir deyişle "varyant" da denmektedir (Oransay, 1976:8).

Bu türkü versiyon örneğini en iyi şekilde açıklamaktadır. T.R.T. repertuarında aynı türkünün üç yöreye ait olduğu gözükmemektedir. Bu yöreler, Kerkük, Diyarbakır ve Elazığ'dır. Kerkük yöresine ait olan türkünün adı "Bu Dere Baştan Başa Almalı Bağ" (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 2635), Diyarbakır yöresine ait olanın adı "Bu Dere Baştan Başa Elmalı Bağ" (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 4156) ve Elazığ yöresine ait olanınkinin de "Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ" dır.

Üç yöreye ait T.R.T. repertuarında ki türküler incelendiğinde aslını koruyarak günümüze gelmiş olan türkünün Elazığ yöresine ait olduğu anlaşılmıştır. İnceleme tarihi bakımından da en eski tarih Elazığ yöresine ait olmaktadır. Bu nedenle örnek olarak bu yöreye ait olan türkü seçilmiştir. Türkünün kaynak kişisi Osman Öge'dir, derleyen ve notaya alan Mustafa Sarısözen'dir. İnceleme tarihi 15 Mart 1974'dür (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 594).

On zaman, iki tane beş zaman'ın birleşmesinden meydana gelmektedir. İlk beş zaman 3 + 2 şeklinde ikinci beş zaman ise 2 + 3 şeklindedir. Türkünün kuruluşu da 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. 4 ölçünün kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir.

Türkünün söz yapısına bakıldığında vurgulanmak istenen bölümlerde, aynı yerde bu ritmik değişiklik kullanılmıştır.

Bu dere baştanbaşa ayvalı bağ

Ayvalar sararıyor dön beri bah (sararıyor hecesi 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde)

Ellerin yaride bile vahı bize vah

Ne yaman öğretmişleri şu bülbülü (öğretmişleri hecesi 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde)

Her seheri gelir dereri gonca gülü (gelir dereri hecesi 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde)

Türkünün melodisi ve zurna çalımı bağlı şekildedir. Buna karşın türküdeki davul çalım şekli ezgiye nazaran daha staccato dur. Davul figürleri, sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalardan oluşmuştur. Tremoleler ölçü başlarında, kuvvetli

zamanlarda kullanılmıştır. Tempo bu yöre için hızlı sayılabilecek bir değerdedir. Dolayısıyla davul çalımı daha süslemesizdir. Ezgideki zenginlik davul figürlerinde çok fazla görülmemektedir. Türkünün kuruluş şekli olan 3 + 2 + 2 + 3 şekline riayet edilse de ezgiye doğaçlama eşlik edilmiştir. Ezgi ile çalınan ritmik arasında birebir ilişki bulunmamaktadır.

4.3. Çarşıda Bal Var

“Çarşıda Bal Var” türküsü Diyarbakır yöresine ait bir türküdür. Türkü 31 Mart 1949 tarihinde Muzaffer Sarısözen tarafından derlenerek notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi “Selahaddin Mazlumoglu”dur. Türkünün inceleme tarihi de 22 Mart 1973’dür (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 514).

Bu türkü ritmik açıdan Güneydoğu Anadolu bölgesinde kullanılan her iki kuruluş şeklini de barındırmaktadır. Bu açıdan verilebilecek güzel bir örnektir. Ritmik kalıp açısından Diyarbakır türküsü özelliklerini de taşımaktadır. On zamanlı ritim iki tane beş zamanın birleşmesinden meydana gelmiştir. Diyarbakır yöresindeki on zamanlı ritimlerin genel kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Vurgulamak istedikleri sözcükler olduğunda, bölüm değişikliklerinde veya eski bölümden çıkıp yeni bir bölüme girerken hep ritmik zenginlik ve ritmik çeşitlilik kullanılmaktadır. Güneydoğu Anadolu bölgesi’nde on zamanlı ritimler bu şekilde oluşmaktadır.

On zamanlı ritimler iki tane beş zamanın birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu yörede ritmik zenginlik birinci beş zamanın kuruluşunu değiştirerek elde edilmektedir. Genellikle ikinci beş zaman değiştirilmemektedir. Eğer türkünün kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde ise ritmik farklılık için birinci beş zamanın kuruluşu 3 + 2 şeklinde yapılır.

Giriş bölümü sözsüz bölümdeki ritmik yapı 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Bu bölüm röpriz ile tekrar edilmektedir. Söze girilen bölüm olan on üçüncü ölçüde kuruluş 3 + 2 + 3 + 2 şeklindedir. Vurgulanmak istenen bir bölümdür. Hem ilk söze giriş ölçüsü olduğu için, hem de bu ölçünün sözleri türkünün ismi ile aynıdır. Dolayısıyla “Çarşıda Bal Var” kelimeleri ısrarla verilmek istenen bir mesajdır. Bu ölçüdeki ritmik yapı da bunu ispatlamaktadır.

Bu ölçüden sonra, on dördüncü ölçüde söz den dolayı yeni bir ritmik hareketlilik gerekmektedir. Çünkü “uyuy....” ses dizisi uzatılmak istenmiştir. Bu ölçüdeki kuruluş ise 2 + 3 + 3 + 2 şeklindedir. Nadiren görülmekle birlikte bu sefer birinci beş zaman sabit kalarak ikinci beş zamanla oynanmıştır. “uyuy....” Ses dizisini pekiştirmek için, bütün ikinci beş zaman, bu kelime için kullanılmakla beraber bir de puandorg kullanılmıştır.

Çarşıda bal var (uyuy)

Sen de bir hal var

Git yâre yalvar sana sana sana alma gönderir

ne hoş alma gönderir

nayhoş alma gönderir.

Uyuy... ses dizisinin olduğu ölçü 2 + 3 + 3 + 2 şeklindedir. Sen de bir hal var ölçüsü de ölçünün başına sus konularak 3 + 2 + 3 + 2 şekline dönüşmektedir, çünkü puandorg’dan sonraki ölçüdür. Vurgu ilk kelimeye yapılmak istenmektedir. Alma kelimesinde özellikle -ma ses dizisine vurgu verilmek istenmiştir ve bu kelime ölçü başına gelmektedir. Ritmik kuruluş da 2 + 3 + 3 + 2 şeklindedir.

Davulun çalım şekli incelendiğinde, genel yürüyüş türkünün ezgisine paralel olarak sekizlik ve katları düşünülmüştür. Tremoleler bolca kullanılmıştır. Tremoleler ölçü başlarında ve kuvvetli zamanlarda kullanılmıştır. Bu çalım şekli türkünün çalımına zenginlik kazandırmıştır. Ezgi uzayan seslerden (legato) bağlı notalardan oluşmaktadır. Her ne kadar ölçü başlarındaki tremoleler bağlı çalım şekli gibi gözüксе de aslında davulun çalım ve ritmik figürler staccato dur. Buna ek olarak, türkünün kuruluş şekli 3 + 2 + 3 + 2 şekline olmasına rağmen davulun çalım şekli 2 + 3 + 3 + 2 şeklindedir. Ezgiye doğaçlama eşlik edilmiştir. Çalınan ritmik figürler ile ezgi arasında birebir bir ilişki bulunmamaktadır.

4.4. Ey Gülcü

“Ey Gülcü” adlı türkü Mardin yöresine ait bir türküdür. Türkünün kaynak kişisi “Nezih Şenses”tir. Derleme ve inceleme tarihi bilinmemekle birlikte, derleyen

ve notaya alan Ahmet Sezgin'dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 1289).

Mardin yöresindeki ritmik yapı hakkında elimizde yeteri kadar veri bulunmamaktadır. T.R.T. repertuarında Mardin yöresine ait toplam altı tane türkü bulunmaktadır ve bu türkülerin tamamı on zamanlıdır. On zamanlı türküler incelendiğinde, bu yöredeki türkülerinde iki tane beş zamanlı ritmin birleşmesinden meydana geldiği ve her iki kuruluş şeklinin de kullanıldığı görülmektedir. Bu yörede hem $2 + 3 + 3 + 2$ kuruluş şekli, hem de $3 + 2 + 3 + 2$ kuruluş şekli bulunmaktadır.

Halk müziği ile tasavvuf müziği arasındaki etkileşim Güneydoğu Anadolu bölgesinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu etkileşim kültürel zenginlik yaratmıştır ve bunun sonucu olarak da türkülere yansımaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri "Ey Gülcü" adlı türküdür. Bu türkü hem on zaman, hem de on üç zamanlıdır. Kuruluş açısından da incelendiğinde on üç zamanlı olan ölçü on zamanlı ölçüden türetilmemiştir. Bu nedenle incelenmeye değerdir.

Ritmik yapı, yedi ölçü 10:8, bir ölçü 13:8 şeklindedir. 10:8'lik olan yedi ölçülük bölümlerin altıncı ölçüsü $3 + 2 + 2 + 3$ şeklinde kurulmuş olup, diğer ölçüler $2 + 3 + 2 + 3$ şeklindedir. 13:8'lik ölçü kuruluşu ise $3 + 3 + 2 + 2 + 3$ şeklindedir. On üç zamanlı ritim on zamanlı ritimden türetilmemiştir, tamamen değişik bir kuruluş şeklidir. On üç zaman içindeki on zaman incelendiğinde, on zaman iki tane beş zamandan oluşmamaktadır. Bu kuruluş şekli halk müziğinin diğer bir tür olan önce tasavvuf sonra da sanat müziği olarak adlandırılan tür ile etkileşimi sonucu ortaya çıkmıştır. On zamanın kuruluş şekli beş artı beş yerine, altı artı dört şeklinde düşünülmektedir.

Davulun çalım şekli incelendiğinde, genel yürüyüş türkünün ezgisine paralel olarak sekizlik ve katları düşünülmüştür. Buna ek olarak ölçü başlarında, kuvvetli zamanda tremoleler ve 13:8'e geçmeden önce üçleme de kullanılmıştır. Bu çalım şekli ezgiye göre daha tek düzedir. Ezgi bağlı notalardan oluşmaktadır, ritmik açıdan da zengin olduğu için davul da çok fazla süslemeye yer kalmamaktadır. Genel çalım şekli olarak, ezgiye doğaçlama eşlik edilmiştir. On ve on üç zamanın

kuruluşu ile davulun ritmik kuruluşu benzeşse de, ezgi ile ritmik figürler arasında bire bir ilişki bulunmamaktadır.

4.5. Fincanın Etrafı Yeşil

“Fincanın Etrafı Yeşil” adlı türkü Diyarbakır yöresine ait bir türküdür. Türkünün derleyeni, derleme tarihi ve notaya alan kişi bilinmemektedir. Türkünün kaynak kişisi “Celal Güzelses”dir. Türkünün inceleme tarihi 24 Mayıs 1977’dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 1580).

On zamanlı olan bu türkü de iki tane beş zamanın birleşmesinden meydana gelmiştir. Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. İki ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde olan ölçüler incelendiğinde dikkat çekici nokta sözlerdir.

Öldürdün beni (3 + 2 + 2 + 3)

El ettin gözettin

Mahvettin beni. (3 + 2 + 2 + 3)

Öldürdün beni ve mahvettin beni kelimeleri ölçünün başına gelmektedir. Bu iki kelime vurgulanmak istenmiştir. Bu nedenden dolayı kuruluş açısından ritmik farklılık yaratılmıştır.

Davulun, çalarken kullandığı figürler üçleme üstüne kurulmaktadır. Tokmak 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde çalsa bile, çubuğun çaldığı figürler ezgiye doğaçlama eşlik etmektedir. Türkünün 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde olan ölçülerinde de davul 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde çalınmaya devam edilmiştir. Türkünün temposu yavaştır. Ezgi de bağlı çalındığı için davulun daha süslemeli bir şekilde çalınması gerekmektedir. Bunun sonucu olarak ezgi ile ritmik yapı arasında birebir bir ilişki bulunmamaktadır.

4.6. Gitti Canımın Cananı

“Gitti Canımın Cananı” isimli türkü Şanlıurfa yöresine ait bir türküdür. Notaya alan ve derleyen “Nida Tüfekçi”dir. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte

inceleme tarihi 13 Şubat 1978'dir. Türkünün kaynak kişisi "Cemil Cankat"dır (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 1595).

Güneydoğu Anadolu bölgesinde on zamanlı türküler incelendiğinde en önemli yöre Şanlıurfa'dır. Türkü adedi olarak en çok türkü Şanlıurfa yöresindedir. Bu yörede de on zamanlı türküler iki tane beş zamanın birleşmesinden oluşmuştur. Diğer bölgelere nazaran Şanlıurfa yöresindeki on zamanlı ritimlerin kuruluşunda 3 + 2 + 2 + 3 şekli daha çok görülmektedir.

Şanlıurfa yöresi tasavvuf müziği ile halk müziğinin en çok birbirlerinden etkilendiği noktalardan biridir. Bu da türkülerin tempolarını ağırlaştırmaktadır. Bu türkü de ağır tempoda çalınmaktadır. Dolayısıyla her iki açıdan da Şanlıurfa yöresini en iyi açıklayan örneklerden bir tanesidir.

Türkünün kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir ve temposu oldukça yavaştır.

Davulun çaldığı figürler incelendiğinde ritmik yapı üçleme açısından zengindir. Ağır tempolar da türkünün yürümesi için bu tür ritmik figürler kullanılmaktadır. Türkünün kuruluşuna davul çalımı açısından riayet edilmişse de ezgiye doğaçlama eşlik edilmiştir. Ezgi ile ritmik yapı arasında birebir ilişki bulunmamaktadır.

4.7. Gül Yüzlü Sevdiğim Neme Gücendin (Kul Yusuf'tan)

Bu türkü Gaziantep yöresine ait türküdür. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte derleyen ve notaya alan "Mehmet Özbek"tir. Türkünün kaynak kişisi "Hasan Hüseyin"dir. İnceleme tarihi 26 Temmuz 1984'dir. (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 2572).

Kul Yusuf XIX. yüzyılda Anadolu'da yaşamış Alevi ozan ve âşiktir. Bu türkü melodik yapı olarak Alevi kültürüne ait olan türkülere benzemektedir. Halk müziğinde bu tür türkülere "taşma türkü" denmektedir, çünkü bir kültürden taşınarak günümüze gelmiştir.

Türkü on üç zamanlı ve beş zamanlıdır. On üç zamanın kuruluşu sekiz + beş şeklindedir. Sekiz zamanlı ritmin kuruluşu da 2 + 2 + 2 + 2 + 2 şeklindedir. Beş

zamanın kuruluşu ise de 2 + 3 şeklindedir. Bu ritmik yapı türkünün sonuna kadar korunmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu zamanında Alevi Semahları yasak olduğu için, bu dini amaçlı toplantılar gayet sessiz olmak zorundadır. Semahlardaki müzik de sakin ve gizli icra edilme zorunluluğu vardır. Bu sebeple açık hava enstrümanı olan zurna yerine oda sazı olan mey ve eğer ritim aleti gerekiyorsa davulun bu şekildeki çalım şekli kullanılmaktadır. Davul; ayakta tokmak ve çubuk ile değil, oturarak parmaklarla ince deri tarafına vurularak çalınmaktadır. Cem Evi'nde yapılan Alevi Semahlarında zurna ve davul kullanılmamaktadır. Onun yerine zurnanın yerine gören mey adlı enstrüman kullanılmaktadır. Meyin eşlikçisi davul olursa, çalım şekli bu olmaktadır.

Mey ahşap üflemeli, kamışlı bir çalgıdır. Zurna gibi parlak olamayan tok sese sahiptir. Mey'in Asya'daki adı, "Balaban" Türkmen kamışlı düdüğüdür. Zurnalar türünün atasının mey olduğunu kaynaklar tarafından söylenmektedir (Gazimihal, "Türk Nefesli Çalgıları" 2001:40-41).

4.8. Hayatları Değirmi

Şanlıurfa yöresine ait "Aman Eşref" adı ile de tanınan bu türkü, "Yavuz Tapucu" tarafından derlenip, "Yücel Paşmakçı" tarafından notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişileri "Ahmet Yılmaztaş" ve "Bedirhan Kırmızı"dır. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi 10 Şubat 1975'dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 898).

On zamanlı ritmik yapı, iki tane beş zamanın birleşmesinden meydana gelmektedir. Kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. İki ölçü 3 + 2 + 2 + 3 şekli bulunmaktadır.

Türkünün sözlerine bakıldığında vurgulanmak istenen kelimelerin olduğu ölçülerdeki ritmik yapı 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir.

Bent;

Hayatları değirmi

Bu gelen yar değilmi

Sakıplardan üç güzel (üç kelimesi 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir)

Biri Eşref değimli

Bağlantı;

Aman Eşref canım eşref

Aman eşref malım eşref

Uykudan uyarttın beni (uykudan uyarttın ölçüsü 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir)

Kana boyattın beni

Türkünün hikâyesinden de anlaşılacağı gibi üç kızdan bir tanesi ile birbirlerine âşık olan Eşref, kız ile kaçmaya çalışırken kız uykusunda Eşref'te kızın yanında öldürülmüşlerdir. Türkü de bu iki kelimeyi vurgulamaktadır. Bu iki kelime kuvvetli zamana da gelmektedir. Bu da yeni bir ritmik yapı yaratmıştır.

Davul çalımı açısından ritmik hareketlilik bol üçleme ve 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Bütün hissiyat parça sonuna kadar türkünün kuruluşunun aksine 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde devam etmektedir. Ezgi bağlı çalınmıştır. Davul çalımı açısından incelendiğinde ezgiye doğaçlama eşlik edilmektedir. Ezgi ile ritmik figürler arasında birebir ilişki bulunmamaktadır.

4.9. Şirvani Oyun havası

Şirvani oyun havası Gaziantep yöresine aittir. Derleyen ve notaya alan "Muzaffer Sarısözen"dir. Türkünün kaynak kişisi "Antepli Bozan"dır Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi 27 Eylül 1977'dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 130) .

T.R.T. repertuarında Güneydoğu Anadolu bölgesine ait tek on zamanlı oyun havasıdır. On zamanlı ritim, iki tane beş zamanlı ritmin birleşmesinden meydana gelmiştir. Oyun havasının kuruluşu 2 + 3 + 2 + 3 şeklindedir. Vurgulanmak istenen ezgi röpriz ile tekrar ettirilmiştir.

Davulun çalım şekli 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Oyun havası türkülerimize göre daha yürükçedir. Davul hissiyat açısından ezgiyi 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde çalarak, doğaçlama takip etmektedir. Ezginin kuruluşu ile ritmik yapı örtüşmemektedir. Sonuçta ezgi ile ritmik figürler arasında birebir ilişki bulunmamaktadır.

4.10. Siyah Zülfün Tellerine

Şanlıurfa yöresine ait “Siyah Zülfün Tellerine” adlı türkü, “Muzaffer Sarısözen” tarafından derlenip, “Muzaffer Sarısözen” tarafından notaya alınmıştır. Türkünün kaynak kişisi “Sakıp Çepik” dir. Derleme tarihi bilinmemekle birlikte, inceleme tarihi 15 Mart 1974’dir (TRT Türk Halk Müziği Repertuarı, THM No: 581).

Siverek köyü Şanlıurfa İlinde Türkmenlerin yaşadığı köylerden en bilinenlerindedir. “Siyah Zülfün Tellerine” adlı türkü bu yöreye aittir. On zamanlı ritim, iki tane beş zamanlı ritmin birleşmesinden meydana gelmiştir. Türkünün kuruluşu 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Bu yapı türkünün sonuna kadar bozulmamıştır. Bu yapı, Güneydoğu Anadolu bölgesi Şanlıurfa yöresindeki ritmik kuruluşu da açıklamaktadır.

Davul çalımını 3 + 2 + 2 + 3 şeklindedir. Türkünün kuruluşu da 3 + 2 + 2 + 3 şeklinde olmasına rağmen, davulun ritmik salınımı üçleme üstüne kurulmuştur. Türkünün ezgisinde üçleme yoktur. Ezgiye doğaçlama eşlik edilmiştir. Bunun sonucu olarak ezgi ile ritmik figürler arasında birebir bir ilişki bulunmamaktadır.

V. SONUÇ

- 1) Halk müziği olgusunun kökü, Şamanlardaki Tengri inancına kadar uzanmaktadır.
- 2) Horasan'daki kültürel yapıdan da etkilenen ve biçim değiştiren Tengri inancı İslamiyet'in kabulü ile Anadolu'ya taşınmıştır. Dini inançlarının gereklerini yerine getirirken halk müziğinden yararlanan çeşitli tarikatlar artık kendi icraatlarını da saklama zorunluluğu ile karşı karşıya bırakılmışlar, bir anlamda yeraltına inerek sessiz sedasız varlıklarını sürdürmeye çalışmışlardır.
- 3) Osmanlıların Sünniliği kabul etmesiyle, Türkmenler tarafından temsil edilen âşıklık, ozanlık geleneğine ve onların inançlarına gösterilen rağbet ve saygı azalmış, baskıcı bir uygulamayla karşı karşıya kalmışlardır. Bu baskı sonucu, yerleşik düzenlerini terk eden Türkmenler, zaten kendi doğalarına uygun olan göçebe yaşama geri dönmüşler ve Anadolu'da gittikleri yörelere kendi kültür ve bu doğrultuda müziklerini taşımışlardır.
- 4) Türklerdeki müziği şekillendiren ve günümüz Türk müziğinde halen izleri görülen diğer önemli unsur da sancaktır. Devlet-millet birliğini oluşturan, savaşta orduya duygu veren, yürüyüş ve hareketini düzenleyen müziği ses ve ritimsel bir şekilde kullanmaları; müziği din dışında, askeri anlamda nasıl kullandıklarına örnektir.
- 5) Günümüz halk müziğinin Anadolu' da şekillenmesi; iki dini yaklaşımla desteklenmiştir: Mevlevilik ve Bektaşilik.
- 6) İster Alevi semahları olsun, ister Mevlevi seması olsun, figürel ve oynanış açısından dikkatlice incelendiğinde, bu dansların gökbilim ile ilintili olduğu söylenebilir. Orta Asya'nın ve Şamanlığın Anadolu kültürü üzerindeki en belirgin izlerinden biri bu dansların kökeninin Tengri'ye dayandığı açık bir şekilde görülmektedir. Semah ya da sema sözcüğü, sözlükteki anlamında olduğu gibi gökyüzüyle ilgili kavramlara götürmektedir.
- 7) Abdallar, Türk kültürü içinde önemli yere sahip olan halkbilimi ürünlerini gerek edebiyat gerekse müzik bakımından etkilemiş bir zümredir. Abdallar, yerleşik hayata geçmeleri sonucu, yerleştikleri bölgenin halk kültürüne uyum sağlayarak o yörelere ait halk kültürlerinin oluşmasına damgasını vurmuşlardır.

- 8) Konargöçerlik evresinin en önemli meyvelerinden ve ispatlarından biri de çeşitli bölgelerde aynı öyküsellığı bünyesinde barındıran ezgilerin varlığıdır.
- 9) Antik çağdan beri davul enstrümanı; güvenlik ve savaş alanında yoğun bir biçimde kullanıla gelmektedir. Yaygın kullanım örneklerden bir diğeri de dinsel törenler ve ayinlerdir.
- 10) Türklerin Anadolu'ya girmesinden sonra; davul, toplumun neredeyse her alanında kullanılmaya başlanmıştır. Sarayda, şenliklerde ve günlük eğlencelerde davulun artık yerleşik bir şekilde kullanıldığını gösteren kanıtlar vardır.
- 11) Türk Halk Müziği sözlü ve sözsüz halk müziği olarak iki şekilde nitelendirilmektedir. Sözlü halk müziği, bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziği ise tüm halk oyunlarının ezgilerini kapsamaktadır.
- 12) Sözlü Türk Halk Müziği ezgileri, yapı bakımından da uzun hava ve kırık hava olmak üzere ikiye ayrılırlar. Uzun hava; belirli bir dizisi olan ve bu dizi içerisinde belirli seyri bulunup, serbest bir ağızla söylenen ezgileridir. Kırık hava; belirli bir dizisi olan ve bu dizi içerisinde belirli bir usulle seyreden ezgileridir.
- 13) Güneydoğu Anadolu bölgesinde yaratılan eserlerin ağırlıkla ağıt havasında olması; sürülen, acı çeken, ölüm ile yüzleşen insanların kederlerinin unutulmadığının ve soydan soya aktarıldığının başlıca göstergesidir.
- 14) Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri, Halay bölgesi olarak bilinir.
- 15) Halaylar, davul ve zurna eşliğinde, toplu olarak açık havada oynanan halka oyunudur.
- 16) Davul enstrümanı bu bölgede meydan sazı olarak kullanılmaktadır.
- 17) Bu bölgede ki zurnalar da tiz karakterlidir.
- 18) Anadolu'da en geniş kasnak çaplı davullar Güneydoğu Anadolu bölgesinde kullanılmakta, en iyi kasnaklar da Gaziantep'te yapılmaktadır.
- 19) Güneydoğu Anadolu bölgesindeki kasnaklar ve deri çemberleri genellikle ceviz ağacından yapılmaktadır.
- 20) Yörelere ait müziklerde, özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde (Adıyaman, Urfa) farklı çalım hareketleri bulunmaktadır. Sağ elde tutulan tokmak ile derinin haricinde davulun kasnağına vurularak da çalınabilir.
- 21) Güneydoğu Anadolu bölgesinde zurna dışında mey ile çalınan dini amaçlı Alevi müzikleri de bulunmaktadır. Bu müziklerde zurna kullanılmaz. Bu tür parçalardaki davulun çalım şekli, bendiri anımsatsa da gerçekte bendir davul menşeli bir enstrümandır.

- 22) Güneydoğu Anadolu Bölgesi beş yörede incelenmektedir. Bu yöreler Adıyaman, Diyarbakır, Gaziantep, Mardin ve Şanlıurfa'dır. Bu beş yörenin kültürel özelliklerinin ortak noktalarının yanı sıra, ayrıştığı noktaların fazlalığı da dikkat çekicidir.
- 23) Bu ayrılığın başlıca nedenlerinden biri coğrafi konum ve komşu yöre faktörüdür. Örneğin, Gaziantep ve Adıyaman yöresi, Şanlıurfa, Diyarbakır ve Mardin yörelerine göre daha çok Orta Anadolu bölgesi halk kültürünün izlerini taşımaktadır.
- 24) Şanlıurfa, Diyarbakır ve Mardin kültürel anlamda diğer iki yöreye oranla daha çok Osmanlı etkisinde kalmıştır, ayrıca tasavvuf ve sanat müziğinin, halk müziği ile etkileşimi özellikle Şanlıurfa yöresinde kendini göstermektedir.
- 25) Orta Anadolu'da genellikle iki ve dört zamanlı olan basit ritimlerin (2:4, 4:4) doğuya doğru gidildiğinde üçerli veya bileşik (6:8, 12:8) şekillerine rastlanmaktadır.
- 26) Ağır zamanlı bileşik ölçülere de yine Şanlıurfa ve Diyarbakır civarında sık sık rastlanmaktadır.
- 27) Yedi ve dokuz zamanlı ritimlere tek tük Adıyaman, Gaziantep ve Şanlıurfa bölgelerinde rastlanılmaktadır.
- 28) Bu ezgiler, Adıyaman ve Gaziantep yörelerinde oyun havası şeklinde iken Şanlıurfa yöresinde de türkü formundadır.
- 29) Beş ve on zamanlı ritimler, oyun havaları bakımından incelendiğinde, sadece Gaziantep yöresinde beş zamanlı ritimlerin bulunduğu, diğer Güneydoğu Anadolu illerinde ise rastlanmadığı gözlemlenmektedir.
- 30) Bu bölgedeki diğer illerde oyun havaları genellikle iki ve dört zamanlıdır veya bunların üçerli kullanımı şeklindedir.
- 31) Gaziantep yöresindeki beş zamanlı aksak ritimlere kuruluş olarak bakıldığında 3 + 2 şeklinde olanlar 2 + 3 şeklinde olanlara nazaran daha fazla olduğu görülmektedir.
- 32) Güneydoğu Anadolu bölgesindeki on zamanlı ritimler genelde türkülerde kullanılmıştır.
- 33) On zamanlı aksak ritimler Gaziantep yöresinden başlayarak doğuya doğru gittikçe sıklaşmaktadır.
- 34) On zamanlı ritimlerin en çok görüldüğü il Şanlıurfa'dır, ardından Diyarbakır gelmektedir.

- 35) Adıyaman ilinde ise bu yönde bir çeşitliliğe rastlanmamaktadır.
- 36) Malatya ilinden geç dönemde ayrılp özerk il olduğu için Adıyaman bölgesinin kültürel karakteristiği Malatya'nın ki ile hemen hemen aynıdır.
- 37) Güneydoğu Anadolu bölgesinde icra edilen ezgilerde on zamanlı ritimlerin kuruluşları ele alındığında, iki tane beş zamanın birleşmesinden oluştuğu gözlemlenmektedir.
- 38) Birinci beş zamanın kuruluşu hem 2 + 3 hem de 3 + 2 şeklinde olabilirken, ikinci beş zaman genellikle 2 + 3 dizilimindedir.
- 39) Bu kuruluş iki yörede net bir şekilde farklılaşmaktadır. Diyarbakır yöresindeki genel eğilim 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde iken Şanlıurfa yöresindeki ise 3 + 2 + 3 + 2 biçimindedir.
- 40) Bu kuruluş iki yörede net bir şekilde farklılaşmaktadır. Diyarbakır yöresindeki genel eğilim 2 + 3 + 2 + 3 şeklinde iken Şanlıurfa yöresindeki ise 3 + 2 + 3 + 2 biçimindedir.
- 41) T.R.T. repertuarı incelendiğinde; 600 tane oyun havasından 38 tanesi (% 6.33), 4285 tane türküden 255 tanesinin (% 5.95) Güneydoğu Anadolu bölgesine ait olduğu tespit edilmiştir ki bu oranlar oldukça düşüktür. 38 oyun havasında hiç on zamanlı bulunmaz iken, 255 türkünün 78 tanesi de (% 30.58) on zamanlıdır ki bu oran seçilen örnekleme anlamlı sayılabilecek niteliktedir.
- 42) Taramalar sonucu ortaya çıkan genel profile göre Adıyaman yöresinde 10:8'lik dizilime rastlanmazken, bu dizilimin en yoğun olduğu yöre 39 türkü ile Şanlıurfa'dır. Diyarbakır yöresinde 27, Gaziantep ve Mardin yörelerinde ise 6'şar adet 10:8'lik türkü bulunmaktadır.
- 43) Ritimlerin ezgi içinde değişiklik göstermesinin ve aksaklığa yol açmasının nedeni türkülerin doğaçlama söylenmesidir ki bu da, halk müziğinin temelinin âşıklık geleneğinde aranması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

KAYNAKÇA

Akıncı, Karabey Laika. 1963, “*Garplı Gözüyle Türk Musikisi*”. İstanbul: Doğan Güneş Yayınları

Akkaya, Nevin. “*Dadaloğlu'nun Şiirlerindeki Tarihi Olaylar ve Bu Olaylarda Yer Alan Özel Kişi Adları*”. (11 Temmuz 2006'da erişildi). <<http://turkoloji.cu.edu.tr>>

Akyıldız, Naciye. 2000, “*Halk Oyunları Üzerine: Halay Oyunları*”. (02 Temmuz 2006'da erişildi). <www.fef.gazi.edu.tr/halkoyun/halkoyunlari.htm>

Altınöz, Aydın. 1993, “*Gaziantep Yöresinde Oynanan Oyunların Yaş ve Cinsiyetlere Göre Dağılımı*”. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Arseven, Veysel. 2004, “*Gagavuz Kompozitörü, Müzikoloğu ve Folklorcusu*”. Ankara: Türksoy Yayınları

Artun, Erman. “*Adana Aşıklık Geleneği ve Aşık Fasılları*”. (01 Temmuz 2006'da erişildi). <<http://turkoloji.cu.edu.tr>>

Artun, Erman. “*Dadaloğlu Üzerine Birkaç Söz*”. (01 Temmuz 2006'da erişildi). <<http://turkoloji.cu.edu.tr>>

Artun, Erman. “*Türk Dünyasında Nevruz*”. (01 Temmuz 2006'da erişildi). <<http://turkoloji.cu.edu.tr>>

Ataer, Ekrem. 1985, “*Alevilik ve Bektaşilik Çerçevesinde Semahlarımız ve Buna Bağlı Adetler*”. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Ataman, Muhtar Ahmet. 1946, “*Musiki Tarihi*”. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Ayan, Özata (derleyen). “*Kitapçık: Geçmişten Kopmadan Geleceğe*”. (09 Haziran 2006'da erişildi). <www.ittmt.org/kitapcik.doc>

Ayan, Özata (derleyen). “*Kitapçık: Sema Töreni ve Felsefesi*”. (09 Haziran 2006’da erişildi). <www.ittmt.org/kitapcik.doc>

Aydın, Devrim Çağın. 1999, “*Askılı Davulun Orkestrasyonu Üzerine Bir Deneme*”
Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Aydınlı, Necati. 1997, “*Öyküleriyle Şanlıurfa Türküleri*”. Şanlıurfa: Özdam Matbaacılık

Aykent, Canan. 2002, “*Asma Davulun Trakya Bölgesi'ne Özgü Ritmik Yapısı*”.
Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi

Back, H. John. 1995, “*Encyclopedia Of Percussion*”. New York, London: Garland Publishing

Başer, Adile Fatma. “*Türk Halk ve Klasik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak-I: Müzik ve Kur'an*”. (04 Temmuz 2006’da erişildi).
www.insanbilimleri.com.

Baraz, Turhan. “*Belirli Özelliklerine Göre Halk Danslarının Bölümlenmesi*”. (19 Haziran 2006’da erişildi). <www.turkuler.com>

Birdoğan, Nejat. 1988, “*Notalarıyla Türkülerimiz*”. Ankara: Özgür Yayın Dağıtım,

Borcaklı, Ahmet. Kasım 1973, “*Türk Sahnesinde Müzik*”. “Filarmoni; Aylık Müzik ve Fikir Dergisi Sayı 88. Ankara: Türk Filarmoni Derneği Yayın Organı

Bortancıoğlu, Ergül. 1989, “*Halaylar*” Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

Budak, Atilla Ogün. “*Nevruz Bayramı Kutlamalarında Müzik*”. (15 Temmuz 2006’da erişildi). <www.akmb.gov.tr/ata/metinler/nc_1/I-42.htm>

Buluç, Sadettin. “*Şaman*”. (11 Haziran 2006’da erişildi).
<<http://turkoloji.cu.edu.tr>>

Cangal- Erener, Nurhan- Yıldırım. 1976, “2.Sınıf Müzik Formları”. Ankara: Yaykur; Açık Yükseköğretim Dairesi

Cioranescu George, “Dimitri Kantemir’in Doğubilim Araştırmalarına Katkısı”. (30 Haziran 2006’da erişildi). www.halksahnesi.org

Çakar, Şeref. 1996, “Türk Musikisinde Usul”. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Çay, Abdülhaluk. 1984, “Türk Ergenekon Bayramı Nevruz”. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları

Çaylak, Nuran. 1987, “Türk Folklorunda Samah'ın Yeri”. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

Çelik, Çiğdem. 1992, “Türk Halk Müziğinde Vurmalı Sazlar”. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

Değer- Güney, Çağdaş Atilla- İtir (derleyen). “Music In Türkiye: History Of Turkish Music”. (01 Temmuz 2006’da erişildi). www.europacantat.org/f/repertoire/turkishmusic.doc

Demirsipahi, Cemil. 1975, “Türk Halk Oyunları Folklor Dizisi: 2”. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları: 148, No:482

Doras, Sabahattin. “Mehterhane”. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, Apa Ofset Basımevi.

Dökmetaş- Özgül- Turhan, Kubilay- Mustafa- Salih. 1996 “Notalarıyla Uzun Havalarımız”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Elçi, Armağan Coşkun. 1997, “Muzaffer Sarısözen, Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Ergün, Nurullah. 1973, “Edebiyat Bilgileri”. İzmir: Karınca Matbaacılık

Erseven, Cem İlhan. “Oyun Kavramı Açısından Semahlar”. (01 Temmuz 2006’da erişildi). www.alewiten.com

- Gazimihal, R. Mahmut. 1959, “*Musiki Sözlüğü*” Ankara: Milli Eğitim Yayınları
- Gazimihal, R. Mahmut. 1975, “*Türk Depki Çalgıları*”. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Gazimihal, R. Mahmut. 2001, “*Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)*”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Gazimihal, R. Mahmut. 2001, “*Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Gümüştekin, Ahmet. “*Türk Müzik Tarihine Genel Bakış*”. (01 Temmuz 2006’da erişildi). www.turkuler.com
- Halıcı, Feyzi. 1992, “*Halk Şiirin Türleri*”. (19 Haziran 2006’da erişildi). <www.turkuler.com>
- Hançerlioğlu, Orhan. 1993, “*Dünya İnançları Sözlüğü*”. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Karahasan, T.Hakkı. 2003, “*Yöresel Türk Halk Oyunları*”. İstanbul: Alkım Yayınevi
- Ketencoğlu, Muammer. 2005, “*Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları: Asma Davul, Nağara,* ”. (09 Haziran 2006’da erişildi). <www.muammerketencoglu.com>
- Kılıç- Kökel, Filiz- Coşkun. “*Bektaşilik Üzerine Değerlendirmeler ve Çalçakırlar Köyü Örneğinde Bektaşi Kültür*”. (19 Haziran 2006’da erişildi). www.hbektas.gazi.edu.tr
- Kodallı, Nevid. 1988, “*Birinci Müzik Kongresi Bildirisi*”. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Küçükçelebi, Evin Aysin. 2002, “*Uzun Havalalar*”. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Maraş, Mehmed A. 1986, “*Peygamberler Şehri Şanlıurfa*”. Ankara: Birlik Yayınları

Mete, Sinan. 2005, "*Halk Müziği:Halk Müziği Çalgıları*". (11 Haziran 2006'da erişildi). <www.folklor.org.tr>

Mevlana, Celâleddin-i Rumi. 1989, "*Mesnevi*". Çeviren: Abdullah Öztemiz. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi

Meydan Larousse, Ansiklopedi. 1992, "*Cilt 1: Abdal*". İstanbul: Sabah Yayınları

Meydan Larousse, Ansiklopedi. 1992, "*Cilt 2: Baraklar*". İstanbul: Sabah Yayınları

Meydan Larousse, Ansiklopedi. 1992, "*Cilt 2: Bektaşilik*". İstanbul: Sabah Yayınları

Meydan Larousse, Ansiklopedi. 1992, "*Cilt 8: Halay*". İstanbul: Sabah Yayınları

Meydan Larousse, Ansiklopedi. 1992, "*Cilt 19: Türklerde Din*". İstanbul: Sabah Yayınları

Mimaroğlu, İlhan. 1999, "*Müzik Tarihi*". İstanbul: Varlık Yayınları, 6.Basım

Okyay, Erdoğan. Aralık 1973, "*Türk Halk Müziğinin Ulusal Müzik Eğitimi İçindeki Yeri ve Önemi*". Filarmoni; Aylık Müzik ve Fikir Dergisi sayı 89, Ankara: Türk Filarmoni Derneği Yayın Organı

Oransay, Gültekin. 1976. "*2.Sınıf Müzik Tarihi*". Ankara. Yaykur; Açık Yükseköğretim Dairesi

Ögel, Bahaeddin. 1987, "*Türk Kültür Tarihine Giriş*". Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, No:734

Özcan, Öner. 2001, "*Neşet Ertaş, Yaşamı ve Bütün Türküleri*". İstanbul: Simurg Yayınları

Öztuna, Yılmaz. 1974, "*Türk Musiki Ansiklopedisi 2*". İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Öztürk, Özhan. 2005, “*Müzik: Davul*”. Karadeniz; Ansiklopedik Sözlük. İstanbul: Heyamola Yayıncılık (11 Haziran 2006’da erişildi). <www.karalahana.com/muzik/davul.html>

Say, Ahmet. 2002, “*Müzik Sözlüğü*”. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Science (alıntı). Ekim 1999, “*Çatalhöyük’ün Yeni Resmi*”. (21 Mayıs 2006’da erişildi). www.biltek.tubitak.gov.tr/haberler/arkeoloji/2000-01-6.pdf

Seval, Onur. “*Çin’de Müzik*”. (21 Mayıs 2006’da erişildi). www.geocities.com/sinologi/yazi/muzik01/muzik01.htm

Sezgin, Sıtkı Bekir, “*Mutriban:Dini Musiki Formları: Salâtlar*”. (30 Haziran 2006’da erişildi). <www.semazen.net>

Tokel, Bayram Bilge. 1999, “*Neşet Ertuş Kitabı*”. Ankara: Akçağ Yayınları

Topdemir, Ramazan. 1996, “*Adıyaman Folkloru*”. Adıyaman: Adıyaman Belediyesi Yayınları (1)

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 27.09.1977, “*THM No: 130*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 22.11.1973, “*THM No: 473*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 22.03.1973, “*THM No: 514*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 15.03.1974, “*THM No: 581*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 15.03.1974, “*THM No: 594*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 10.02.1975, “*THM No: 898*”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. ????.???, “THM No: 1289”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 26.09.1978, “THM No: 1463”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 24.05.1977, “THM No: 1580”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 13.02.1978, “THM No: 1595”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 14.02.1978, “THM No: 1623”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 28.02.1982, “THM No: 2201”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 26.07.1984, “THM No: 2572”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 23.11.1984, “THM No: 2635”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 16.01.1990, “THM No: 3342”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 31.10.1991, “THM No: 3650”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 20.02.1998, “THM No: 4156”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

Tufak, “Turizm Folklor Araştırma Kurumu Derneği”. “Halk Müziği Çalgıları: Davul”. (11 Haziran 2006’da erişildi). www.tufak.org.tr/index2.htm

Tulun, Ayşe. “İslamiyet’ten Önce Türk Devletleri”. (09 Haziran 2006’da erişildi). www.aysetulun.com

Tüfekçi, Gamze. “*Semahlar*”. (19 Haziran 2006’da erişildi).
<www.turkuler.com/thm/semah/asp>

Türk Halk Bilimi Topluluğu. Haziran 2004, “*Nevruz*”. Genç Kalemler; Edebiyat-Folklor Dergisi, sayı 1. (15 Temmuz 2006’da erişildi).
<www.cfef.gazi.edu.tr/tr/edar/haziran2004.pdf>

Unat, Faik Reşit. 1990, “*Tarih Atlası*”. İstanbul: Kanaat Yayınları

Yayıngöl, Hasan Sami. 1988, “*Müziğin Gelişimi ve Biçimleri*”. Eskişehir: Anadolu. Ü. Yayınları

Vikipedi, “*Davul*”. (21 Mayıs 2006’da erişildi).
<<http://tr.wikipedia.org/wiki/Davul>>

Yıldız, Bayram. 1990, “*Türk Halk Oyunlarında Ritim Aracı Olan Davulun Yeri ve Önemi*”. Yayınlanmamış Bitirme Ödevi. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı

EKLER ve NOTALAR

Kayıt Yeri; Ada Stüdyo- İstanbul, Kayıt Tarihi; 12 Mayıs 2006

Kayıt Teknisyeni; İhsan Apça

Davul; Özcan Gök, Zurna; Emre Sınanmış

Davul Partilerini Notaya Alan; Utku Ünal

1. Ağır Govenk; Adıyaman yöresi oyun havası,

Kaynak Kişi; bilinmiyor, Derleyen ve Notaya Alan; Cemil Demirsipahi,

İnceleme Tarihi; bilinmiyor,

Demirsipahi, Cemil. 1975, “Türk Halk Oyunları Folklor Dizisi: 2”. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları: 148, No:482,

2. Bu Dere Baştan Başa Ayvalı Bağ; Elazığ yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Osman Öge, Derleyen ve Notaya Alan; Muzaffer Sarısözen,

İnceleme Tarihi; 15 Mart 1974,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 15.03.1974, “THM No: 594”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

3. Çarşıda Bal Var; Diyarbakır yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Selahaddin Mazlumoğlu, Derleyen ve Notaya Alan; Muzaffer Sarısözen,

İnceleme Tarihi; 22 Kasım 1973,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 22.03.1973, “THM No: 514”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

4. Ey Gülcü; Mardin yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Nezh Şenses, Derleyen ve Notaya Alan; Ahmet Sezgin,

İnceleme Tarihi; bilinmiyor,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. ???.??.????, “THM No: 1289”. TRT Müzik Dairesi Yayınları

5. Fincanın Etrafı Yeşil; Diyarbakır yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Celal Güzelses, Derleyen ve Notaya Alan; bilinmiyor,

İnceleme Tarihi; 24 Mayıs 1977,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 24.05.1977, “THM No: 1580”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

6. Gitti Canımın Cananı; Şanlıurfa yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Cemil Cankat, Derleyen ve Notaya Alan; Nida Tüfekçi,

İnceleme Tarihi; 13 Şubat 1978,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 13.02.1978, “THM No: 1595”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

7. Gül Yüzlü Sevdığım Neme Gücendin (Kul Yusuf'tan); Gaziantep yöresi türküsü,

Kaynak Kişi; Hasan Hüseyin, Derleyen ve Notaya Alan; Mehmet Özbek,

İnceleme Tarihi; 26 Temmuz 1984,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 26.07.1984, “THM No: 2572”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

8. Hayatları Değirmi; Şanlıurfa yöresi türküsü,

Kaynak Kişiler; Ahmet Yılmaztaş, Bedirhan Kırmızı, Derleyen; Yavuz Tapucu,

Notaya Alan; Yücel Paşmakçı, İnceleme Tarihi; 10 Şubat 1975,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 10.02.1975, “THM No: 898”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

9. Şirvani Oyunhavası; Gaziantep yöresi oyun havası,

Kaynak Kişi; Antep’li Bozan, Derleyen ve Notaya Alan; Muzaffer Sarısözen,

İnceleme Tarihi; 27 Eylül 1977,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 27.09.1977, “THM No: 130”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

10. Siyah Zülfün Tellerine; Şanlıurfa yöresi türküsü,

Kaynak Kişi, Sakıp Çepik, Derleyen ve Notaya Alan; Muzaffer Sarısözen,

İnceleme Tarihi; 15 Mart 1974,

T.R.T Türk Halk Müziği Repertuarı. 15.03.1974, “THM No: 581”. TRT Müzik Dairesi Yayınları,

ĞIR GOVENK

Adıyaman

$\text{♩} = 226$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. It begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and a triplet of eighth notes E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3, and a quarter note E3.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and a triplet of eighth notes E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3, and a quarter note E3.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and a triplet of eighth notes E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3, and a quarter note E3.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter note D5, and a triplet of eighth notes E5, F#5, and G5. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a time signature of 10/8. It begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3, and a quarter note E3.

Musical notation for measures 13-15. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Measure numbers 13, 14, and 15 are indicated at the beginning of their respective measures.

Musical notation for measures 16-18. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Measure numbers 16, 17, and 18 are indicated at the beginning of their respective measures.

Musical notation for measures 19-21. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Measure numbers 19, 20, and 21 are indicated at the beginning of their respective measures.

2/ Ağır Govenk

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 594
İNCELEME TARİHİ: 15/3/1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
ELAZIĞ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ÖGE

BU DERE BAŞTAN BAŞA

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA AY VA LI BAĞ
BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA EL MA LI BAĞ
BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA CE VİZ Lİ BAĞ

BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA AY VA LI BAĞ
BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA EL MA LI BAĞ
BU DE RE BAŞ TAN BA ŞA CE VİZ Lİ BAĞ

AY VA LAR SA RA RI YOR DÖN GE Rİ BAHİ
EL MA LAR KI ZA RI YOR DÖN GE Rİ BAHİ
CE VİZ LER ŞAK ŞAK E DER DÖN GE Rİ BAHİ

AY VA LAR SA RA RI YOR DÖN GE Rİ BAH
EL MA LAR KI ZA RI YOR DÖN GE Rİ BAH
CE VİZ LER ŞAK ŞAK E DER DÖN GE Rİ BAH

EL LE RİN YÂ Rİ DE Bİ LE VAHI Bİ ZE VAH
" " " " " " " " " " " "

EL LE RİN YÂ Rİ DE Bİ LE VAHI Bİ ZE VAH
" " " " " " " " " " " "

NE YA MAN ÖĞ RE Tİ MİŞ LE Rİ ŞU BUL BU LÜ
" " " " " " " " " " " "

HER SE HE Rİ GE LİR DE RE Rİ GON CA GÜ LÜ
" " " " " " " " " " " "

BU DERE

Elazığ

$\bullet + \bullet = 67$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The music begins with a quarter rest in the bass staff, followed by a quarter note in the treble staff. The melody continues with eighth and quarter notes, and rests, ending with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. It begins with a measure number '4' above the first staff. The notation continues with a melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff, ending with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. It begins with a measure number '7' above the first staff. The notation continues with a melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff, ending with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. It begins with a measure number '10' above the first staff. The notation continues with a melody in the treble staff and accompaniment in the bass staff. The system concludes with a double bar line and a circled cross symbol (⊕) at the end of the piece.

13

16

19

ÇARŞIDA BAL VAR
sahife: 2

The image shows two staves of musical notation in a treble clef. The first staff contains the melody for the first line of the song, with lyrics 'Cİ Lİ VE SA TAR O KI ZİN GÖN LÜ DE SEV Mİ' written below it. The second staff contains the melody for the second line, with lyrics 'Şİ BA NA AL MA GÖN DE RİR' written below it. The notation includes various note values, rests, and a final double bar line with a repeat sign.

-1-

ÇARŞIDA BAL VAR (Uyuy)
SENDE BİR HAL VAR
GİT YARE YALVAR SANA SANA SANA ALMA GÖNDERİR,
NE HOŞ ALMA GÖNDERİR,
MAYHOŞ ALMA GÖNDERİR,

Bağlantı: O KIZ KI DAMDA YATAR
O KIZ KI CİLVE SATAR
O KIZIN GÖNLÜ DE SEVİŞ. BANA ALMA GÖNDERİR

-2-

ÇARŞIDA KIŞMIŞ (Uyuy)
KEBABI PIŞMIŞ
TAZE DE YETİŞMİŞ BANA BANA BANA ALMA GÖNDERİR,
NE HOŞ ALMA GÖNDERİR,
MAYHOŞ ALMA GÖNDERİR,

Bağlantı:

-3-

ÇARŞIDA NİŞE (Uyuy)
KEBABI BEŞE
KÖY KIZI AYŞE SANA SANA SANA ALMA GÖNDERİR,
NE HOŞ ALMA GÖNDERİR,
MAYHOŞ ALMA GÖNDERİR,

Bağlantı:

ÇARŞIDA BAL VAR

Diyarbakır

$\bullet + \bullet = 56$





2 / Çarşıda Bal var

25

Musical notation for measures 25-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains eighth and sixteenth notes with rests. The lower staff is in bass clef and contains quarter notes and rests.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains eighth and sixteenth notes with rests. The lower staff is in bass clef and contains quarter notes and rests.

31

Musical notation for measures 31-32. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains eighth and sixteenth notes with rests. The lower staff is in bass clef and contains quarter notes and rests. The system ends with a double bar line.

3/ Çarşıda Bal Var

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 1289
İNCELEME TARİHİ :

YÖRE
MARDİN
KAYNAK KİŞİ
NEZİH ŞENSES
SÜRE :

EY GÜLCÜ

DERLEYEN
AHMET SEZGİN

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET SEZGİN

EY GÜL CÜ GÜL LE RİN SA TAN EY GÜL CÜ GÜL
LE RİN SA TAN GÜL LE RİN KA ÇAR PA RA
AH GÜL LE RİN KA ÇAR PA RA
BİR DE MET TEN GÜL KOK LA SAM BİR DE MET TEN
GÜL KOK LA SAM KOK LA TIR MI SIN BA NA
AH KOK LA TIR MI SIN BA NA

GENÇTİRİK

EY GÜLCÜ GÜLLERİN SATAN
EY GÜLCÜ GÜLLERİN SATAN
GÜLLERİN KAÇAR PARA AH
GÜLLERİN KAÇAR PARA

BE BAHÇEVAN YAKLAŞSANA
KATMER GÜL TOPLASANA AH
GÖNDERECEĞİM O YÂRE
KURBAN OLAYIM SANA AH
"HAYRAN OLAYIM SANA AH"

YÂR ELİNDEN BÂDE İÇTİM
BILLAH KENDİMDEN GEÇTİM AH
BEN BU GÜZEL MİHRİBANI
NELER NELERDEN SEÇTİM AH

EYGÜLCÜ

Mardin

$\text{♩} + \text{♩} = 56$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the upper staff, with rests in the lower staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the upper staff, with rests in the lower staff. There are accents and a triplet of eighth notes in the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 10/8. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the upper staff, with rests in the lower staff. There are accents and a triplet of eighth notes in the upper staff.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1580
İNCELEME TARİHİ: 24.5.1977

DERLEYEN

YÖRESİ
DIYARBAKIR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
CELAL GÜZELSES

FİNCANIN ETRAFI YEŞİL

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN

FIN CA NI NE T RA FI YE Şİ LA MA
FIN CA NI NE T RA FI SA RI A MA

NA MAN AT KO LU N KOL LA RI N
NA MAN AĞ LA RI M SİZ LA RI M

BOY NUM DA NA Şİ R AT KO LU N
BEN ZA RI ZA RI Rİ AĞ LA RI M

KOL LA RI N BOY NUM DA NA Şİ R
SİZ LA RI M BEN ZA RI ZA RI Rİ

SAR HO SUM DI LİM DO LA Şİ RA MA NA MAN
E LİM DE NA L DI LAR YA RI A MA NA MAN

A MAN KI Z CA NM KI Z ÖL DÜR DÜN BE
" " " " " " " " " " " "

Nİ E LET Tİ N GÖ ZET Tİ N
" " " " " " " " " " " "

MAH VET TİN BE Nİ
" " " " " " " " " " " "

Uysal

13

Musical notation for measures 13-15. The top staff features a melodic line with eighth-note triplets and sixteenth notes. The bottom staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

16

Musical notation for measures 16-18. The top staff continues the melodic line with triplets and accents. The bottom staff has a more active accompaniment with eighth notes and rests.

19

Musical notation for measures 19-21. The top staff shows a more complex melodic pattern with many sixteenth notes and triplets. The bottom staff remains simple with quarter notes.

22

Musical notation for measures 22-24. The top staff features a dense melodic texture with many sixteenth notes and triplets. The bottom staff has a simple accompaniment with quarter notes.

Musical notation for measures 25 and 26. The piece is in 3/4 time. Measure 25 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 26 continues the melody with a triplet of eighth notes. The key signature has one flat.


Musical notation for measures 27 and 28. Measure 27 includes accents (>) and a triplet of eighth notes. Measure 28 features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The piece concludes with a double bar line. The key signature has one flat.

3/ Fincann Etrafi Yeşil

GİTTİ CANIMIN CANANI

Şanhurfa

$\text{♩} = 233$



T R T M Ü Z İ K D A İ R E S İ Y A Y I N L A R I

T H M R E P E R T U A R S İ R A N o : 2 5 7 2

İ N C E L E M E T A R İ H İ : 2 6 . 7 . 1 9 8 4

Y Ö R E S İ :

GAZİANTEP

K İ M D E N A L İ N D İ Ğ İ :

H A S A N H Ü S E Y İ N

S Ü R E S İ : ♩ = 160

D E R L E Y E N :

M E H M E T Ö Z B E K

D E R L E M E T A R İ H İ :

N O T A Y A A L A N :

M E H M E T Ö Z B E K

G Ü L Y Ü Z L Ü S E V D İ Ğ İ M N E M E G Ü C E N D İ N
(Kul Yusuf'tan)



G Ü L Y Ü Z L Ü S E V D İ Ğ İ M N E M E G Ü C E N D İ N
H A Y A L M E Y A L G E L İ R A S K İ N S E V D A S I



G Ü L Y Ü Z L Ü S E V D İ Ğ İ M N E M E G Ü C E N D İ N
H A Y A L M E Y A L G E L İ R A S K İ N S E V D A S I



A R A Y A S Ö Z G A T A R E L D İ R S E V D İ Ğ İ M
B U N C A A Ş İ K L A R İ N M E S T A N E H A S I



T A B İ B İ M S E N B İ L İ N H E Y
T A B İ B İ M S E N B İ L İ N H E Y



B E N K U L A M H A K İ P A
A S I Ğ Ü N M A Ş U Ğ A



Y İ N A B E N D E Y İ M A R A D A N K A L D İ R R Ü T B E Y İ S E V
C E V R Ü C E F A S I G E R Ç E K B İ L Ü R T Ü R L Ü H A L D İ R S E V



D İ Ğ İ M T A B İ B İ M S U L T A N İ M
D İ Ğ İ M T A B İ B İ M S U L T A N İ M



E F E N D İ M H E Y
E F E N D İ M H E Y

- 2 -

GÜL YÜZLÜ SEVDİĞİM NEME GÜCENDİN
(Kul Yusuf'tan)

A RA DANKAL DIR RÜT BE Yİ SEV
GERÇEK Bİ LÜR TÜR LÜ HAL DIR SEV

DI ĞİM TA Bİ BİM E FENDİM
DI ĞİM TA Bİ BİM E FEN DIM

HEY
HEY

- 1 -

HAYAL MEYAL GELİR AŞKIN SEVDASI
BUNCA ÂŞIKLARIN MESTÂNE HÂSİ
ÂŞIGUN MAŞUĞA CEVR Ü CEFASI
GERÇEK BİLÜR TÜR LÜ HALDIR SEVDİĞİM

- 2 -

KULUN İŞİ DAİM HATA İŞLEMEN
ADETTİR AĞACI KESİP AŞLAMAK
BİR MÜRVETE YÜZBİN KAN BAĞIŞLAMAK
EZELDEN ADETTİR YOLDUR SEVDİĞİM

- 3 -

KUL YUSUF'UM BU SEVDAYI BİLENLER
DEL'OLMAZ MI DOSTA HASRET KALANLAR
KUL KUSURU GÖRMEZ SULTAN OLANLAR
DILDIR BAZI NOKSAN SÖYLER SEVDİĞİM

GÜLYÜZLÜ

Gaziantep



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 898
İNCELEME TARİHİ: 10/1/1975

DERLEYEN
YAVUZ TAPUÇU

YÖRESİ
URFA

DERLEME TARİHİ

HAYATLARI DEĞİRMİ

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET YILMAZTAŞ
BEDİRHAN KIRMIZI

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRESİ :

HA YAT LA RI DE ĞİR Mİ
GE LE Mİ YAR DE GE LE Mİ
NA YAT LA RIN DA DUR DUM

BU GE LEN YAR DE ĞİL Mİ
YAR YA NI MA GE ĞİL Mİ
A RA DIM YÂ RI LE Mİ
BUL DUM

SA KIP LAR DAN ÜÇ GÜ ZEL Bİ RI
SE Nİ SEV DİM SE SE Lİ OL DUM
E ĞİL DİM Kİ Ö PE YİM YÂ RI

EŞ REF DE ĞİL Mİ A MAN EŞ REF
YÜ REK VE RE Mİ
UY KU DA BUL DUM

CA NİM EŞ REF A MAN E Şİ REF

MA LIM EŞ REF UY KU DAN U YART

TİN BE Nİ KA NA BO YAT

TİN BE Nİ

HAYATLARI DEĞİRMİ
(2)

(1)

HAYAT'LARI DEĞİRMİ
BU GELEN YÂR DEĞİLMİ
SAKIPLARDAN ÜC GÜZEL
BİRİ EŞREF DEĞİLMİ

Bağlantı

{ AMAN EŞREF CANIM EŞREF
AMAN EŞREF MALİM EŞREF
UYKUDAN UYARTTIN BENİ
KANA BOYATTIN BENİ

(2)

GELEMİ YÂR GELEMİ
YÂR YANIMA GELEMİ
SENİ SEVDİM SEVELİ
OLDUM YÜREK VEREMİ

(3) *(Bağlantı)*

HAYAT'LARINDA DURDUM
ARADIM YÂRİ BULDUM
EGİLDİMKİ ÖPEYİM
YÂRİ UYKUDA BULDUM
(Bağlantı)

NOT: HAYAT (*Evin avluşu, bahçesi*)
SAKIP (*Bir aile lâkâbı*)

HAYATLARI DEĞİRMİ

Sanlıurfa

$\text{♩} = 220$

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature. It features a series of eighth notes with triplet markings (3) and rests. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature, providing a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features more complex rhythmic patterns in the upper staff, including eighth notes with triplet markings (3) and accents (>). The lower staff continues with a steady accompaniment.

The third system of musical notation shows further development of the melody. It includes a triplet of eighth notes in the upper staff and continues the accompaniment in the lower staff.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features eighth notes with triplet markings (3) in the upper staff and a final accompaniment line in the lower staff.

13

Musical notation for measures 13-15. The top staff features a melody with eighth-note triplets and quarter notes. The bottom staff provides a bass line with quarter notes and rests.

16

Musical notation for measures 16-18. The top staff continues the melody with eighth-note triplets and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes and rests.

19

Musical notation for measures 19-21. The top staff continues the melody with eighth-note triplets and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes and rests. The piece ends with a double bar line.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 130
İNCELEME TARİHİ : 27-9-1977

YÖRESİ
ANTEP

KİMDEN ALINDIĞI
ANTEPLİ BOZAN

SÜRESİ :

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SİRVANİ OYUN HAVASI

10/8

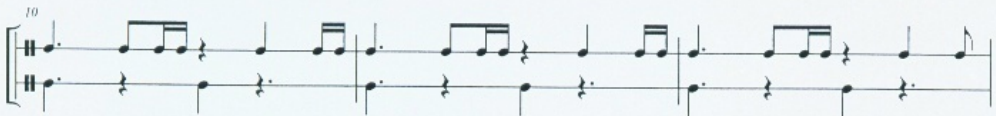
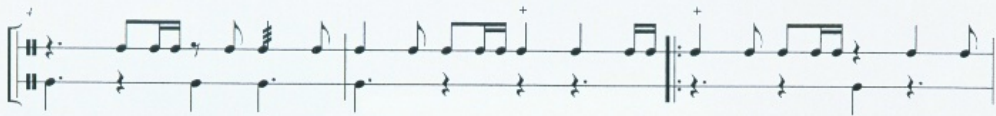
-SON.

Uysal

SİRVANİ

Gaziantep

$\text{♩} = 61$



13

16

19

22

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 581
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974
YÖRESİ
SİVEREK

KİMDEN ALINDIĞI
SAKIP ÇEPİK
SÜRESİ

♩. = 52

SİYAH ZÜLFÜN TELLERİNE

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SİYAH ZÜLFÜN
DAHA GENÇKEN
TEL BE NİM YA ŞİM
LE Rİ NE
AH SİYAH ZÜLFÜN
DAHA GENÇKEN
TEL BE NİM YA ŞİM
MU HAB BE TİN
AĞA Rİ YOR
YEL LE Rİ NE
SA ÇİM BA ŞİM
KU RU BA NO LAM
İ Nİ Cİ Gİ Bİ
DİL LE Rİ NE
SE NİN Dİ ŞİN
CA NİM YA..... Rİ
CA NİM YA..... Rİ
RU HUM YAR HA YI
RA NİN VAR YAR SE NİN
KA ŞİN YAR SE NİN
GÖ ZÜN RU HUM YAR HA
YI RA NİN VAR YAR SE NİN
KA ŞİN YAR SE NİN
GÖ ZÜN
KA PI KA RA
KA PI KA RA GÖN
LÜ MÜ YA RA
KA PI KA RA GÖN
LÜ MÜ YA RA

— 1 —
SİYAH ZÜLFÜN TELLERİNE
MUHABBETİN YELLERİNE
KURBAN OLAM DİLLERİNE

BAĞLANTI: CANIM YAR, RUHUM YAR, HAYRANIN VAR
YAR SENİN KAŞIN, YAR SENİN GÖZÜN
KAPKARA, GÖNLÜM YARA...

— 2 —
DAHA GENÇKEN BENİM YAŞIM
AĞARIYOR SAÇIM BAŞIM
İNCİ GİBİ SENİN DIŞIN

BAĞLANTI:..

SİYAH ZÜLFÜN TELLERİNE

Şanhurfa

$\text{♩} + \text{♩} = 49$





2 / Siyah Zülfün Tellerine