



**Fine Arts**  
ISSN: 1308-7290  
Article ID: D0275

Status : Research Article  
Received: 12.01.2021  
Accepted: 25.04.2021

**İlhami Kaya**

Batman University, ilhami.kaya@batman.edu.tr, Batman-Turkey

DOI	<a href="http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.2.D0275">http://dx.doi.org/10.12739/NWSA.2021.16.2.D0275</a>
ORCID ID	0000-0002-1831-3828
Corresponding Author	İlhami Kaya

## HALK MÜZİĞİ İCRASINDA EZGİ YAPILARININ AKORT DEĞİŞİMİNE ETKİSİ VE KURAMSAL YANSIMALARI

### ÖZ

Halk müzikleri; herhangi bir sanat anlayışından uzak olarak âşık yahut ozan tarafından irticalen duygu, düşünce ya da yaşanılanların dile getirildiği sözlü kültürün müzikal bir söylemidir. Sanat endişesi taşımadığından herhangi bir kurama da ihtiyaç duymaz. Bu nedenle düzenli denebilecek yapıların yanı sıra düzensiz yapılanmaları da beraberinde taşır. Herhangi bir kurama bağlı olmayan bu geleneğin günümüze kadar yaşamasındaki en etkin eğitim metodu usta-çırak ilişkisi olmuştur. Bu tür bir eğitim ve yapıtlara bakıldığında ise kendi içinde kuramsal öğelere sahip yapıların halk ezgilerinde örtük bir şekilde bulunduğu görülmektedir. Çalışma bu yapıların temel halk müziği kuramında yeri ve önemine etken olan nedenleri irdelemektedir. Bununla birlikte halk ezgilerinin düzenler yardımı ile perde alanlarının genişletilerek bir gelişim haritası çıkartılarak ses sistemlerinde dikkat edilmesi gereken noktalara işaret edilmiştir. Yöntem olarak tarama yöntemi ile TRT Halk müziği repertuarı incelenerek düzenlerle ifade edilen eserlerin icra teknikleri ve kullanılan motiflerin perdeleri analiz edilmiştir.

**Anahtar Kelime:** Halk Müziği, Bağlama, Düzenler, TRT Halk Müziği Repertuarı, Cinsler

## THE EFFECTS OF EZGI STRUCTURES ON THE CHANGE OF THE ACORT AND THEORETICAL REFLECTIONS IN FOLK MUSIC PERFORMANCE

### ABSTRACT

Folk music; It is a musical discourse of oral culture in which feelings, thoughts or experiences are expressed by the âşık or minstrel without any understanding of art. It does not need any theory, as it is not concerned with art. For this reason, it carries irregular structures as well as structures that can be called regular. The most effective training method of this tradition, which has been the master-apprentice relationship does not depend on any theory. When we look at such education and works. It seems to be found implicitly that have theoretical elements in folk melodies. The study examines the reasons for the place and importance of these structures in the basic theory of folk music. In addition, a development map was drawn by expanding the pitch areas with the help of folk melodies patterns and points to be considered in sound systems were pointed out. Method examined by the screening method TRT Folk music repertoire of works, expressed in the order of enforcement techniques and motifs used pitches were analyzed.

**Keyword:** Folk Music, Bağlama, Different of Accord, TRT Folk Music Repertory, Type of Mode

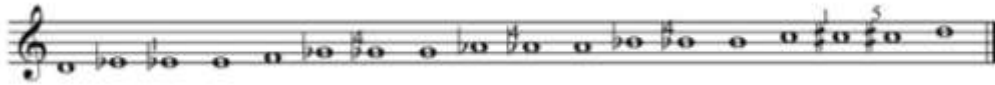
### How to Cite:

Kaya, İ., (2021). Halk Müziği İcrasında Ezgi Yapılarının Akort Değişimine Etkisi ve Kuramsal Yansımaları. Fine Arts, 16(2):98-112, DOI: 10.12739/NWSA.2021.16.2.D0275.

## 1. GİRİŞ (INTRODUCTION)

Halk müziği eleneğinin bir temsili ya da temsilcisi olur. Bu temsilciler; halktan kişiler olduğundan bir müzik eğitim almış olması beklenmez. Fakat yaşayan kültür varlıkları olduğundan kendilerine yahut bir önceki temsilcilere ait bilgi ya da birikimi beraberinde taşırlar. Bu sayede değişimler olsa dahi bunun bir gelenek olduğu ve farklılıkların önceki temsillerle birlikte yaşatılarak sürdürülür. Halk müziğini temsil edenler ise bugüne kadar halk tarafından ilk olarak yerel, daha sonraları ülke genelinde kabul gören halk sanatçıları olmuştur. Ülkemizde bu tür halk sanatçıları genel olarak ozan ya da âşık adıyla bilinir. Sanat endişesi taşımayan halk ozanları, tüm yaşamın duyarlılığını ezgiler eşliğinde konu edinerek ele alırlar [7]. Bir toplumun en önemli temsilcilerinden olan halk sanatçılarına Yakutlar oyun, Kırgızlar baksı, Oğuzlar ise ozan adını vermişlerdir. Ozanlar on dördüncü ve on beşinci yüzyıllar arasında Doğu Oğuzları sahasında kopuzlu halk müzikçisi anlamında kullanılmıştır. On beşinci yüzyıl ortalarına gelindiğinde ise ozan; İslam Tasavvufunun etkisi ile Arapça âşık olarak ifade edilmiştir [3]. Böylelikle bugün bağlamanın atası olarak görülen kopuz ve kopuz benzeri olan horasan tamburu gibi çalgılar halk sanatçılarının bir tamamlayıcı olmuştur.

Kopuz; ilk önceleri tek telli olan ardından yeni bir telin eklenmesi tel sayısı artan ve ses haznesinin yanı sıra düzen burgularının eklenmesi ile farklı evreleri tamamlayan değişime örnek bir çalgıdır. "Sapın düzleşmesinden sonra, muhtemelen diğer gelişmeler birbirini hızla takip etmiştir. Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da oldukça uzun bir süreci kapsar), tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuz'a ilk kez ne zaman perde bağlandığı, bugün kesin olarak aydınlatılamamış bir husustur." [5]. Bu özelliklere sahip olan kopuz benzeri çalgılar Anadolu'da bağlamanın atası olarak kabul görülmesinin yanı sıra perde bağlantıları ve aralıkları benzer olan horasan tamburu ile ayrıca ilişkilendirilir [9].



Görsel 1. Horasan tamburu perde sıralaması  
(Figure 1. Pitch sequence of horasan drum)



Görsel 2. Günümüz bağlaması perde sıralaması  
(Figure 2. Pitch sequence of today's bağlama)

Halk müziğimizin ana çalgılarından olan bağlamanın geçmişe göre gelişiminde hareketle bugünkü durumuna bakıldığında; boyutlarındaki farklılıklar, tel adet sayıları (2 veya üç tel) ile birlikte tel sayısının artması (üçten başlayarak on iki tele) ve akortların (düzen) yeniden düzenlenebilir oluşu dikkat çekici bir unsurdur. Bunun dışında icra açısından el ile çalma yerini tezene benzeri araçların kullanımı ayrı bir etkidir. Bu gelişimler doğrultusunda tezene vuruşları; ne tür bir etki olursa olsun belli kalıplarla yöreye ya da bölgeye has karakteristik özelliği ile beraber tavır halini alır. Tavır yalnız tezene biçimi olmayıp aynı zamanda bölgenin yahut yörenin tüm özellikleridir. "Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği: söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk



ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü" [15].

Halk âşıkları veya ozanlar herhangi bir müzikal eğitimi yahut akademik müzik bilgisi olmadan duygu ya da düşünceleri kendilerince ifade ettiklerinden, tavırların oluşum şekilleri hakkında kesin bir bilgi mevcut değildir. Fakat günümüzde tavırların öğretim metodu ustalarca bu işi benimsemiş çıraklara aktarılan meşk geleneğinin bir parçası olarak görülebilir. Çalgı olarak Halk müziğinde bağlama; yörelerce benimsenen ana çalgının (kaval, zurna, çümbüş vb.) melodisine uygun olarak yapılan ve icrada kullanılan tezene betimlemeleri tavrı denebilecek özellikleri taşımaktadır. Bu tür özellikler yöreler dışında kişilere de mal edilebilmektedir. Bu açıdan tavrı ritmik bir yapılanmanın eşit bölünmelerine uygulanan tezene şekli olarak durmanın yanı sıra icracının taklit etme yetisinin bir parçasıdır. Tüm bunlar dışında taklit yeteneği oldukça etkin bağlamanın yerel olarak kullanılan diğer çalgıları ifade etme yeteneğine sahip olması icracıları yeni düzen ya da akort arayışlarına itmektedir [13]. Farklı kararlarda yapılanması ise ilk olarak icracının ses genişliği arttırmak istemesinden kaynaklandığını düşündürmektedir. Fakat karar perdesinin her açıdan etkin kılınması veya kullanılan motiflerin ifade şekli düzen arayışına iten bir diğer nedenlerdendir. Bu yönü ile bağlamanın horasan tamburuna ait özellikleri bünyesinde barındırdığı söylenebilir.

Tablo 1. Kürdi makam perdelerinin farklı düzenlerde oranları  
(Table 1. The proportions of Kürdi makam pitch in different of accord)

Bozuk Düzen	Tel Boyu	Sent	Misket Düzeni	Tel Boyu	Sent	Bağlama Düzeni	Tel Boyu	Sent
La	18/17	99	Fa#	79/75	90	Mi	18/17	99
			Sol			Fa		
Sib	12/11, 9/8	204	La	12/11, 9/8	204	Sol	278528/29403	195
							169/151	
Do	278528/29403	195	Si	12/11, 9/8	204	La	9/8	204
							169/151	
Re	9/8	204	Do#	12/11, 9/8	204	Si	12/11, 9/8	204
							9/8	
Mi	18/17, 35/33	101	Re	79/75	90	Do	18/17	101
							272/243, 12/11, 9/8	
Fa	272/243, 12/11, 9/8	195	Mi	12/11, 9/8	204	Re	278528/29403	195
							169/151	
Sol	9/8	204	Fa#	12/11, 9/8	204	Mi	9/8	204
							9/8	
La		1202	Fa#		1200	Mi		1202

Karar perdelerinin ve düzenin farklı olması yapıtlarda tını farklılıklarını duyum olarak açıkça ortaya koyar. İki farklı düzen; farklı karar perdelerine ait sıralanmış perde kümelerini tamamını eksiksiz bir biçimde icra etme olanağına sahiptir. Bu nedenle



kararları farklı olan yapıtlar<sup>1</sup> aynı ya da farklı düzen isimlerini beraberinde taşır. İrdelendiğinde bu iki farklı karara ait ses perdeleri tek bir makamın özelliğini taşıyabilir. Fakat hangi karara göre makamın belirleneceği durumun anlaşılmasını güç bir hale getirmektedir. Buna rağmen istenildiğinde iki farklı kararda aynı ses perdelerine sahip yapıtlar tek bir düzende icra edilebilir. Böylelikle düzenlere uygun sıralanmış perde kümeleri sınıflandırılabilir.

Yukarıda Tablo 1'de verilen perde sıralaması (kürdi makamı) bozuk düzen, misket ve bağlama düzenine aktarıldığında küçük farklılıklarla duyumu rahatsız etmeyen benzer makam diyebileceğimiz sıralı perdeleri verir.

Bağlama icracılığında tavırlar; belirlenen ritmin zamansal periyoduna göre yapılan tezene vuruş şeklidir. Yöre ya da bölge içinde farklı çeşitlemelerle ifade edilebilen bu gelenek, aktarılabilir ve taşınabilir olmasından dolayı icracı aracılığı ile başka yörelerde bulunan eserler içerisinde de kullanılabilir. Bu nedenle ayrı yöre ya da bölge adı kullanılsa dahi neredeyse birbirine benzer diyebileceğimiz tavırlar mevcuttur. Bu benzerlikler komşu olan yakın yerleşim yerleri dışında uzak olan yerleşim yerlerine de temas edebilmektedir. Bununla beraber eser içerisinde uygulanacak tavır karar perdelerini etkin kılmak istediğinden, çalgı akordunu yeni tasarımlara uygun uygulama arayışına itmektedir. Böylelikle bağlamada düzen olarak nitelendirilen yeni akort çeşitleri, icracıya aynı ya da farklı makamları duyum olarak ifade etme yetisini kazandırmaktadır. Bunun dışında herhangi bir çalgının icra tekniği yahut yöntemi, makamın doğru bir biçimde anlatılmasında etkin bir rol oynayabilir. Bu açıdan yapıtlar üzerinde kullanılan yöresel tavırların; düzen ve karar perdeleri üzerindeki etkisinin göz ardı edilmemesi gerekir.

"Yörelerin tamamen birbirinden ayrı karakterleri olmasını düşünmek mantıklı değildir. Kaynaklar tavırların birçok ortak noktalarının olduğunu ve bazı tavırların küçük farklarla birbirinden ayrıldıklarını anlatmaktadır. Yörelerin kendine has özellikleri olduğunu fakat bu özellikler içerisinde diğer yörelerle ortak birçok noktanın olduğunu bilmek önemlidir. Bağlamadaki yöresel tavırların durumu da bunu göstermektedir" [12].

Anadolu halk ezgilerinde sekizli (oktavı) olan yapıtların yanı sıra olmayanlarını görmek mümkündür. Genel ve özel diziler olarak adlandırılan bu yapıtlar kurama ait ses sistemlerinin yapılandırılmasında büyük bir önem arz eder [16]. Bu açıdan belli başlı genel dizi olarak tanımlanan yapıtlar içerisinde küçük özel diziler bulunabileceğinden bu tür dizileri yapıtlar içerisinde çıkarmak güç olabilir.

Aşağıda verilen Tablo 2 genel olarak Anadolu'nun birçok yerleşim yerinde bulunabilecek olan perdeler incelendiğinde ilk üç perdenin sabit kaldığı, adından gelen diğer perdelerin çok açık bir şekilde değişiklikler gösterdiği görülür. Tablo içerisinde ilk üç perdenin değişmediği görülse de halk ezgilerinde karar perdesi dışında tüm perdelerinde geçici değiştiriciler alabildiği örnekler oldukça fazladır. Bu açıdan perdeler; cins özelliği gösterdiklerinden makamın öncülleri sayılabilir.

<sup>1</sup>Örneğin sol müstezat düzeninde "Meclisinde Mail Oldum" adlı yapıt ile "Kara Biber Aş M'olur" gibi halk müziği ezgileri istenildiğinde tek bir kararda ve düzende icra edilebilir.

Tablo 2. Genel ve özel diziler  
(Table 2. General and special scale)

Üç Perdeli	Dört Perdeli	Beş Perdeli	Altı Perdeli	Yedi Perdeli	Sekiz Perdeli
La-sib2-do Siverek Yaş Üzümlü (Diyarbakır)	La-sib2-do-re Gidiyor Musun Yarım (Çanakkale)	La-sib2-do-re- mi Ay Doğar Sini Sini (Eskişehir)	La-sib2-do- re-mi-fa Armut Dalda Dik Durur (Sakarya)	La-sib2-do-re- mi-fa-sol Dağdan Keserler Meşeyi (Eskişehir)	La-sib2-do-re- mi-fa-sol-la Çay Başına Bostan Ektim Yayıldı (Antalya)
	La-sib2-do-reb3 Ali'm Gitme Pazara (Kastamonu)				
				La-sib2-do-re- mi-fa#-sol Al Kadifenin Topu (Afyon)	La-sib2-do-re- mi-fa#-sol-la Çekirgem Uçar Gelir (Eskişehir)
				La-sib2-do-re- mi-fa#3-sol Tutam Yar Elinden Tutam (Erzurum)	
				La-sib2-do-re- mi-fa#2-sol Söyleyim Bayburt'un Vasfı Halini (Bayburt)	La-sib2-do-re- mi-fa#2-sol-la Aşağıdan Geliyor Fadimem (Uşak)
					La-sib2-do-re- mi-fa#3-sol-la Birini Yavrum Birini (Antalya)
		La-sib2-do-re- mib Çimenli Bahçede Bulgur Eliyor (Erzurum)	La-sib2-do- re-mib-fa Beni Sorma Bana Ben Ben Değilem (Erzurum)		
			La-sib2-do- re-mib-fa# Kaşların Karasına (Çorum)	La-sib2-do-re- mib-fa#-sol Köprüyü Dolanma Köprü Yıkıktır (Ordu)	La-sib2-do-re- mib-fa#-sol-la Yol Üstünde Bağlama (Balıkesir)
			La-sib2-do- re-mib2-fa Tirene Bindi De Savuştu M'ola (Yozgat)		
	La-sib2-do-reb1 Mavi Yelekli Yarım (Bursa)	La-sib2-do- reb1-mi Oğlan Oğlan Boynuma Dolan (Bursa)		La-sib2-do-reb1- mi-fa-sol Yeşil Yaprak Arasında Kırmızı Gül Goncesi (Elazığ)	La-sib2-do- reb1-mi-fa- sol-la Ağır Hava Sözsüz Örnek (Balıkesir)
	La-sib2-do-reb2 Nar Ağacı Ulam Ulam (Kayseri)	La-sib2-do- reb2-mi Adanın Burnunu Duman Bürüdü Sinop)			
	La-sib2-do-reb3 Ali'm Gitme Pazara (Kastamonu)			La-sib2-do-reb3- mi-fa-sol Mendilimin Yeşili (İstanbul)	
	La-sib2-do-reb Bir Dalda İki Kiraz (İstanbul)	La-sib2-do- reb-mi Giden Ay Dutulur Mu (Kırıkkale)	La-sib2-do- reb-mi-fa Elmanın Aline Bak (Ankara)	La-sib2-do-reb- mi-fa-sol Bahçe Bar Verende Gel (Şanlıurfa)	



## 2. ÇALIŞMANIN ÖNEMİ (RESEARCH SIGNIFICANCE)

Halk ezgileri kendi içinde usta-çırak ilişkisine bağlı olarak belli kuramsal yapıları beraberinde taşımaktadır. Bu nedenle müzik yazısı içerisinde bazı eserlerin karar perdelerinden hareketle sahip oldukları düzenler akort değişimlerine neden olur. Bu akort değişimleri ilk bakışta bazı dizi, ayak ya da makamların bir başka karar perdesine aktarılmış yahut göçürülmüş olduğunu düşündürmektedir. Fakat duysal etkilerin de benzer olan yapıların yansıttığı farklılıklar matematiksel olarak açık bir şekilde görülmektedir. Bunun yanı sıra ana düzen haricinde diğer düzenlerde tüm dizi, ayak ya da makamın icra edilemeyeceği görülmektedir. Bu açıdan tıpkı makam müziklerinde olduğu göçürülmüş veya şed makamların Halk müziklerinde de önemli bir yeri olduğu ve farklı ele alınmasını düşündürmektedir. Çalışmada bu konular sınırlı bir şekilde irdelemekte olup bu değişimlere neden olan tavır gibi icra tekniklerinin önemi vurgulanmaktadır.

## 3. YÖNTEM (METHOD)

Tarama yönteminin kullanıldığı bu çalışmada tüm kırık hava olarak tabir edilen eserler TRT repertuarında yazıldığı şekilde temel alınmıştır. Buradan hareketle eserlerin perde sıralamaları çıkarılıp benzer düzenler sınıflandırılmıştır. Bu nedenle çoğu eserin oktavi tamamlamadığı görüldüğünden sıra sayısal olarak kaç perdeli oldukları ayrıca değerlendirilmiştir. Taramalar esnasında birçok veri olduğundan sınırlandırılarak yalnız konuya uygun örneklerle yer verilmiştir.

### 3.1. Düzenler (Different of Accord)

Halk ezgilerinde düzenlerin tasarımları hakkında bilgiler olmaması ve taşınabilir olması halk ezgilerinin bir bütün olarak iletişime açık kılmaktadır. Kültürel etkileşim bir parçası olan bu durumda hem müzik yapısı hem de çalgılar etkilenir. Tarihsel olarak yakın yerleşim yerleri farklı ülkelere ait olsalar dahi iki farklı dilde aynı ezgiler kullandıkları gibi küçük farklılıklarla aynı tip çalgıların da kullanımına ön ayak olur. Bu açıdan düzenler bir başka yerleşim yerinde de ayrıca benimsenmiş olabilecektir. Bir akort tasarımı olan düzenlerin oluşumunda ise yeni bir akort çeşitliliği sağlayan unsurlar arasında bağlamanın tel sayısının artması etkili bir neden olarak görülmektedir [12]. Tel sayısının artması ile karar perdesini güçlü ve etkili kılmak akort çeşitliliğinin bir başka nedenidir. Bu nedenle Halk ezgilerinde bazı yapıtlarla<sup>2</sup> özdeşleşen kararlar ve düzenler bulunur.

Halk ezgilerindeki düzenlerin tasarımı hakkında kesin bir bilgi olmadığından Anadolu'nun herhangi bir bölgesi ya da belli bir yöresinde isteğe göre kullanım gösterebilir. Bir halk ezgisi bütün olarak tüm özellikleri ile birlikte düzenlerinin taşınabilir olması, bir başka düzen özelliklerinin başka bir karar perdesine uygun olan tasarımları yahut uyarlamaları beraberinde taşıyabilir. Bu açıdan belli bir yörede sürekli kullanılan düzen belli bir makamın ürünü olabileceği gibi düzenle birlikte beraberinde taşınan ezgiler de bir başka düzende farklı bir makamı ifade edilebilme olanağı bulabilir. Böylelikle düzeni kaybolmuş gibi düşünülen benzer makamların farklı düzenlerde icrası mümkün olabileceğinden, bazı düzenleri ya da makamı, karar perdelerinin şekillendirdiği söylenebilir. Bu açıdan farklı karar perdeleri aynı düzen içerisinde olabileceği gibi farklı düzen içerisinde de değerlendirilebilir. Fakat her düzen belli bir makama öncülük ettiği düşünüldüğünde belli bir makamın belli bir düzeni

<sup>2</sup>Özellikle bir Ankara türküsü olan "Gayadan Bakan Oğlan (Şekeroğlan)" adlı türkü tercihen kendi düzeni olan bağlama düzeninde icra edilir.

olabileceği unutulmamalıdır. Bunu belirleyen aracın ise icra edilen çalgı ile beraberinde kullanılan yöresel tavır kullanımının ayrıca bir etkisi olabileceğini düşündürmektedir.

Düzenler; icra edilecek yapıtın karar perdesine göre bağlama tellerinden alt açık telin sabit kalması ile orta ya da üst telin bir veya ikisinin farklı seslere akort edilmesi ile elde edilir. Böylelikle tellerin hepsine vurulduğunda ya da parmakların bir veya iki tele baskı yapması suretiyle çıkacak olan sesin uyumlu olması hedeflenir. Açık olarak yapıtın bitişini etkin kılan karar perdesinin, güçlü bir ifade alması sağlanır. Bu nedenle yöre yahut bölge dışında kişilere de (Veysel ya da Nesimi Düzeni gibi) mal olan özel düzen adları bulunur. Bu açıdan bakıldığında düzenlerin oluşumunda etkin rolü oynayan ilk olarak farklı akortları temsil edebilecek yeni açık tellerin olması gelmektedir. Daha sonra icra edilecek yapıtın kişisel olsun ya da olmasın karar perdesi ve ses genişliği ile birlikte icra rahatlığı göz önüne alınmış gibi durmaktadır. Genel anlamda bugün bağlamada kullanılan farklı düzenler dizi yahut makam anlamında karşılık bulmaktadır. Bu açıdan tespit edilen on dokuz farklı düzen ya da akort çeşitliliğinde yörede farklılıklar veya benzerlikler, ezgi yapıları ve icracıya göre çeşitlilik göstermesinin bir rastlantı sonucu olmadığı aksine uzun zamanlar boyunca edinilen deneyimlerin bir sonucu olarak görülmektedir [12]. Günümüzde Bağlama düzeni, Bozuk düzen, Ümmi düzeni, Hüseyini düzeni, Acemaşiran düzeni, Hüz zam düzeni, Kütahya düzeni, Abdal düzeni, Rast düzeni, Eviç düzeni, Sabahi düzeni, Yeksani düzeni, Zirgüle düzeni, Kayseri düzeni, Çargâh düzeni, Segâh düzeni, Şur düzenin olduğu bilinmektedir.

Tablo 3. Akort düzenleri  
(Table 3. Tuning different of accord)

	Düzenler	Açık Tel ve Sıralaması			Karar Perdesi
		Üst	Orta	Alt	
1	Abdal	Sol	La	La	La
2	Acemaşiran	Fa	La	La	Fa
3	Bağlama	Mi	Re	La	Mi
4	Bozuk (Kara)	Sol	Re	La	La
5	Çargâh	Sol	Re	La	Si
6	Eviç	Sol	Si	La	Si
7	Hüseyini	Mi	La	La	La
8	Hüz zam	Fa#	La	La	Fa#
9	Kayseri	La	Mi	La	La
10	Kütahya	Re	Re	La	Re
11	Misket	Fa#	Re	La	Fa#
12	Müstezat	Fa	Re	La	Fa
13	Rast	Sol	Do	La	Do
14	Sabahi	La	Do	La	La
15	Segâh	Si	Re	La	Si
16	Şur	Si	Mi	La	La
17	Ümmi	Re	La	La	La
18	Yeksani (Irızva)	La	Re	La	La
19	Zirgüle	Sol	Fa	La	Sol

Bağlama düzenleri konusunda farklı saptamalar ve görüşler olsa da bilinen akort düzenleri Tablo 3'de gösterilmiştir.

### 3.2. Halk Ezgilerinde Motif (Motif in Folk Melody)

Batı müziğinde motif; eserin en küçük yapı taşı olarak bilinir ve cümleleri yapılandırılmasında kullanılır. Halk ezgilerinde ise motif Batı müziğinde yapılan tanımlardan farklı olarak tek başına uzun bir cümle halini alabilir.



"Türk Halk müziğinde "Türkü yakma" geleneği vardır. "Türkü yakmak", yaşanan olayların insan üzerinde bırakmış oldukları etkilerinin söz-melodi-ritim gibi unsurlarla bir bütün halinde doğaçlama olarak ifadesidir ve bu yüzden "Beste yapmak" deyiminden farklıdır" [4]. Bu nedenle kişiye özgü düzenler bulunsa da türkü yakıcının kullandığı perdeler Anadolu'da herhangi bir türküde yer alan perdeler ile benzerlik taşır. Farklılıkları ise türkü yakıcının kendine ait motifleri ya da temsilcilerine ait motifleri işlemesi ya da farklı bir kararı ele almasıdır. Bunun yanı sıra düzenlerle beraberinde gelen farklı akortlar çalım teknikleri birlikte kullanılan cinslerin de bölünmelerinde değişikliklere neden olabilir.

### **3.3. Halk Ezgilerinin Motifleri ve Düzenlerde Bulunan Perdeler (Pitch found in the Different of Accord and Motif in Folk Melodies)**

Düzenlerle birlikte karar perdelerine bakıldığında; la, si, do, re, mi, fa, fa# ve sol perdelerinin temel alındığı görülür. Bu nedenle Halk ezgilerinde sib perdesinden istenildiğinde bir müstezat düzeni yapılandırılacağı gibi do# perdesinden de misket düzeni tasarlanabilirdi. Hatta karar perdelerine göre bir yapılanma söz konusu olsaydı sib2 perdesinde karar veren<sup>3</sup> eserler içinde bu tür tasarımlara girilirdi. Fakat irticalen yapılan bu ezgiler halk ses işçiliği olduğundan halk tarafından kabulü esas teşkil etmektedir. Düzenlerle birlikte değişen karar sesleri; çalgı üzerinde belirlenmiş perdeler üzerinde belirli makamları seslendirme alışkanlığının yanı sıra bu seslerin başka düzenlere aktarımında etkin rol oynar. Bu sayede farklı olmadığını düşündüğümüz makamlar elde edilebilir. Buna rağmen farklı karar perdesinde buna benzer makamların icrasında her iki makamın da aynı olduğunun söylenmesi bugünkü makam nazariyesine göre uygun düşmemektedir. Ayrıca icra edilen ezgi ve karar sesine göre diğer tellerin akort edilmesi, karar perdesi ile birlikte düzeninin de büyük bir önem taşıdığına işaret etmektedir. Bu durumda karar sesine ya da düzene göre belirli bir makam anlayışının olduğu açık bir şekilde söylenebilir.

Halk türkülerinde farklı kararlar ve düzenler kullanılması türkülerde var olan makam yapılarının karar sesleri ile ilişkili olduğunu göstermektedir [14]. Fakat temsilciler tarafından daha önce benimsenmiş düzenler yerini başka düzenlere bırakabilir. Bu durumda iki farklı düzende aynı makamın ifade edilmesinin bir sorun oluşturmadığı düşünülebilir. Bugün bir geleneğin bir sonraki temsilcisi olan Neşet Ertaş'a bakıldığında babası ve dayısının kullandığı düzenlerin yanı sıra Bayram Aracı'dan etkilenmesi ile kendisine bir düzen tuttuğu söylenebilir. "Babam da, Hacı Taşan da Çöğür Düzeni çalardı. Onda alt ve orta tel la, üst tel sol olurdu" [6]. "Bu düzene (Saz Düzeni) de denildiği gibi bazı bölgelerde (Çöğür Düzeni) diye isimlendirilir" [10]. Ertaş, bağlama icracılığında yaygın kullanıma sahip olan ve "bozuk düzen" olarak bilinen ana düzenin re kararını benimsemiştir. Bu durumda Ertaş'ın üst açık teli re sesine akort edilip bugün Kütahya düzeninde icra etmesi beklenirdi. Bu açıdan farklı düzenler; kişinin ses rengine göre kullanıma açık olmasından dolayı aynı makam gruplarını farklı düzenlerde tek bir isim altında yahut tek bir düzen esas alınarak yapıtın kullandığı perdeler göre sınıflandırılabilir. Fakat tüm halk ezgileri yalnız bir düzende ifade edilemeyeceğinden ve ihtiyaç duyulan bir başka düzen arayışı olacağından düzenlerin makamları ayrıca tespit edilmelidir.

<sup>3</sup>Taramalar esnasında karşılaşılan Erzurum yöresine ait "Bu Göçü Burdan Yükledim" ve Konya Yöresine ait "Yeşil M'Olur Gemilerin Direği" adlı türküler konuya uygun örneklerdendir.





Resim 1. Motif örneği  
(Figure 1. Motif example)

Tablo 4. Eser motiflerinin oranı  
(Table 4. Ratio of work motifs)

Perdeler	Testi Doldurdum Çaydan		Perdeler	Üç Güzel Oturmuş İskambil Oynar	
	Tel Boyu	Sent		Tel Boyu	Sent
La	18/17	99	Sol	35/33	102
Sib	4319/3613	309	Lab	6/5	306
Do#	19/18	90	Si	18/17	99
Re	9/8	204	Do	9/8	205
Mi		702	Re		712

Dikkatli incelendiğinde karar perdeleri farklı olsa da motiflerin benzerliği dışında Tablo 4’de değerlerle verilen aralıklar kulağın duyum yetisini rahatsız etmeyecek bir şekilde yakındır. Aynı düzen içerisinde iki farklı kararlı olan motif örneğinde do# perdesi günümüz bağlamasının beş koma değerinde alınmıştır. Eğer üç koma (256 sent) değerinde alınsa idi bu aralık bölünmesi duyum olarak rahatsız etmediği ifade edilse dahi farklılığı belirgin bir biçimde ortaya çıkacaktır. Bu durumda hicaz cinsine benzer olan bu motifin hicaz cinsine benzer birden fazla bölünme şeklinin olacağını düşündürmektedir. Düzenlerin ilk olarak önemi bu tür motiflerle beraberinde gelen tüm cinslerin farklılıklarına işaret etmektir. Günümüz bağlamalarında bulunan perdelere göre sıralandığında ise bazı perdelerin farklı büyüklüklere sahip olduğu görülür. Özellikle açık üst tel üzerinde do# ve fa# perdelerinin aldığı değerler bunu açıkça gösterir. Bu nedenle bazı halk ezgilerinin müzik yazıları incelendiğinde de günümüz bağlamasında bulunmayan koma değerleri ile karşılaşılır. Hatta si ve mi perdelerinde de buna benzer durumlar söz konusudur.

Düzeni aynı olan eserlerde bu değerlerin farklı oluşu çalgıyı icra eden kişinin aldığı pozisyondan veya kişisel olarak tercih edilen farklı perde bağlantılarından kaynaklandığını düşündürmektedir. Günümüz bağlamasına ve perde oranları düşünüldüğünde alt açık tel üzerinde bulunan do#3 değerinin karşılığı orta açık tel üzerinde fa#3 üst açık tel üzerinde karşılığının ise sib3 olması beklenir. Fakat ezgi bağlama düzeninde sib3 yazılıp bozuk düzende ifade edildiğinde sib2 olarak alınması düzen ile birlikte parmak pozisyonunun değiştiğine işaret edebilir. Sıralı olarak kullanılan perde dizilerinde karar perdeleri farklı olsa dahi aralıkları birbirine yakın olan yapıtları görmek mümkündür. Bu tür yapıtlar aynı sıralı olan perde sınıflandırması içerisinde alınabilir. Fakat öyle eserler vardır ki farklılıkları duyumsal olarak olmasa da matematiksel olarak kendini açıkça gösterir. Bu farklılıkları açık bir şekilde dörtlü ve beşli bölünmelerde görmek mümkündür. Cins olarak tanımlanan bu bölmeler aynı zamanda halk ezgilerinde tek başlarına yer alırlar. Bu



nedenle cinsler; tek başlarına bir dizi ya da makam olarak değerlendirilmeyi açık kılmaktadır.

Tablo 5. Cinsler ve sent değerleri  
(Table 5. Types of mode and cent values)

La Karar Perdesi Üzerinde Bulunan Cinsler			
	Sent Farkı		Sent Farkı
La-si-do-re	0-204-99-195	La-si-do-re-mi	0-204-99-195-204
La-si-do-reb	0-204-99-105		
La-sib1-do-re		La-sib1-do-re-mi	
La-sib2-do-re	0-151-152-195	La-sib2-do-re-mi	0-151-152-195-204
		La-sib2-do-re-mib	0-151-152-195-102
La-sib2-do-reb1		La-sib2-do-reb1-mi	
La-sib2-do-reb2		La-sib2-do-reb2-mi	
La-sib2-do-reb3			
La-sib2-do-reb	0-151-152-105	La-sib2-do-reb-mi	0-151-152-105-294
La-sib3-do-re		La-sib3-do-re-mi	
La-sib3-do#4-re			
La-sib4-do#-re			
La-sib-do-re	0-99-204-195	La-sib-do-re-mi	0-99-204-195-204
		La-sib-do-re-mib	0-99-204-195-102
		La-sib-do#2-re-mi	
		La-sib-do#3-re-mi	0-99-256-143-204
		La-sib4-do#-re-mi	
La-sib-do-reb2			
La-sib-do#-re	0-99-309-90	La-sib-do#-re-mi	0-99-309-90-204
Si Karar Perdesi Üzerinde Bulunan Cinsler			
Si-do-re-mi	0-99-195-204	Si-do-re-mi-fa	0-99-195-204-101
Si-do-re-mib4			
Si-do-re-mib	0-99-195-102		
		Si-do#-re-mi-fa	0-204-90-204-101
		Si-do-re-mib-fa	0-99-195-102-203
		Si-do-re-mib-fa#	0-99-195-102-253
Do-re-mi-fa	0-195-204-101	Do-re-mi-fa-sol	0-195-204-101-204
Do-re-mib-fa#	0-195-102-203	Do-re-mib-fa-sol	0-195-102-203-204
		Do-re-mi-fa#-sol	0-195-204-206-99
Re Karar Perdesi Üzerinde Bulunan Cinsler <sup>4</sup>			
Re-mi-fa-sol	0-195-101-204	Re-mi-fa-sol-la	0-195-101-204-157/0-204-99-195-204
		Re-mib1-fa#-sol-la	
Re-mib2-fa-sol	0-151-154-204	Re-mib2-fa-sol-la	0-151-154-204-157/0-151-152-195-204
Re-mib2-fa#3-sol			
		Re-mib2-fa#-sol-la	0-151-259-99-157/0-151-257-90-204
Re-mib-fa#-sol	0-102-308-99	Re-mib-fa#-sol-la	0-102-308-99-157/0-99-309-90-204
Re-mi-fa#-sol	0-195-206-99	Re-mi-fa#-sol-la	0-195-206-99-157/0-204-204-90-204
		Re-mi-fa#3-sol-la	0-195-153-152-157/0-204-151-143-204
		Re-mi-fa#4-sol-la	
Mi Karar Perdesi Üzerinde Bulunan Cinsler			
Mi-fa#-sol-la	0-204-90-204		
Sol Karar Perdesi Üzerinde Bulunan Cinsler			
Sol-la-si-do	0-204-204-99	Sol-la-si-do-re	0-204-204-99-195
		Sol-la-sib1-do-re	
		Sol-la-sib2-do-re	0-204-151-152-195

Tablo 5'de halk ezgilerinde tek başlarına bulunan dörtlü ve beşli bölümler verilmiştir. İncelendiğinde bazı cinslerin günümüz

<sup>4</sup>Bağlamanın orta açık teli re olduğundan açık tel üzerinde cinslerin farklı değerler aldığı görülür. Bu nedenle açık tel sent değerleri beşli cinsler üzerinde ayrıca yazılmıştır.



bağlamasında karşılığı olmadığından oran ya da sent cinsleri yazılmamıştır. Farklı bölünmeler sahip cinsler birbirine benzer olsa dahi belli bölgelerde ya daralmalara ya da genişlemelere neden olur. Aşıklar ya da ozanlar sıralı perdelerden ziyade daha önceki temsilcilerin motiflerini kısmı değişikliklerle ele alırlar.

Tablo 6. Benzer cinsler ve sent değerleri  
(Table 6. Similar types of mode and cents values)

Benzer Cinsler ve Sent Değerleri		
La-si-do-re	0-204-99-195	
Re-mi-fa-sol	0-195-101-204	
Mi-fa#-sol-la	0-204-90-204	
La-sib2-do-re	0-151-152-195	
Re-mib2-fa-sol	0-151-154-204	0-151-152-195
Do-re-mi-fa	0-195-204-101	
Re-mi-fa#-sol	0-195-206-99	0-204-204-90
Sol-la-si-do	0-204-204-99	
Do-re-mi-fa-sol	0-195-204-101-204	
Re-mi-fa#-sol-la	0-195-206-99-157	
Sol-la-si-do-re	0-204-204-99-195	

Tablo 6 incelendiğinde Tablo 5’de yer alan cinslerin farklı kararlarda olanlarına yer verilmiştir. Bu açıdan günümüz bağlama perde oranlarında bazı aralıklar ve perde oranları Urmevi’nin ud üzerinde gösterimine yakındır [1 ve 11]. Ud üzerinde gösterilen bu oranlar aynı zamanda Farabi’nin Horasan Tamburu üzerinde ele aldığı oranlarla da benzerlik gösterir [2]. Bu nedenle Horasan Tamburu bağlamanın etkilendiği diğer bir çalgıdır. Y. Tura tarafından ölçülen günümüz bağlama perdeleri ve S. Urmevinin ud üzerinde gösterilen perde oranları içerisinde benzer oranlar açıkça görüleceğinden farklı karar perdelerine ait cinslerin bir benzerine rastlamayı mümkün kılmaktadır.

Tablo 7. Karşılaştırma tablosu  
Table 7. Comparison table

Y. TURA Tarafından Ölçülen Bağlama Perdeleri			Ud Üzerinde S. Urmevi’nin On Yedi Perde Oranları	
Perde Sıralaması	Sent	Oran	Oran	Sent
0	0.0	1/1	1/1	0.00
1	98.95	18/17, 16/17	256/243	90.22
2	150.64	12/11	65536/59049	180.45
3	203.91	9/8	9/8	203.91
4	302.86	81/68, 25/21	32/27	294.13
5	354.55	27/22, 16/13	8192/6561	384.36
6	407.84	81/64	81/64	407.82
7	498.04	4/3	4/3	498.04
8	597.0	24/17, 17/12	1024/729	588.27
9	648.68	16/11	262144/177147	678.49
10	701.96	3/2	3/2	701.96
11	800.91	27/17	128/81	792.18
12	852.59	18/11	32768/19683	882.40
13	905.86	27/16, 22/13	27/16	905.87
14	996.09	16/9	16/9	996.09
15	1095.04	32/17, 15/8	4096/2187	1086.31
16	1147.73	64/33, 33/17	1048576/531441	1176.54
17	1200	2/1	2/1	1200.00

Tablo 7 incelendiğinde bazı aralıklar sabit kaldığı gibi diğer perdelerde ise değişikliklerin söz konusu olduğu açıkça görülmektedir. Bağlama çalgısının perde farklılıklarının temel nedeni bugün makam



müziğimizin de bir problemi olan mücenneb bölgesidir. Mücenneb bölgesi; Arapça bir kelime olarak yan taraf anlamına gelen cenb kelimesinden türemiş olup makam müziğimizi diğer makam müziklerinden ayıran en karakteristik yapı olarak karşımıza çıkmaktadır [11].

Tablo 8. Mod türleri  
(Table 8. Types of mode)

		Safiyüddün		Maragi		Ladikli		Alişah	
		Dörtlü	Beşli	Dörtlü	Beşli	Dörtlü	Beşli	Dörtlü	Beşli
1	Uşşak	(T-T-B)	(T-T-B-T)	(T-T-B)	(T-T-B-T)	(T-T-B)	(T-T-B-T)	(T-T-B)	(T-T-B-T) <sup>5</sup>
2	Neva	(T-B-T)	(T-B-T-T)	(T-B-T)	(T-B-T-T)	(T-B-T)	(T-B-T-T) <sup>6</sup>	(T-B-T)	(T-B-T-T)
3	Buselik	(B-T-T)	(B-T-T-T)	(B-T-T)	(B-T-T-T)	(B-T-T)	(B-T-T-T)	(B-T-T)	(B-T-T-T)
4	Rast	(T-C-C)	(T-C-C-T)	(T-C-C)	(T-C-C-T)	(T-C-C)	(T-C-C-T) <sup>7</sup>	(T-C-C)	(T-C-C-T)
5	Nevruz	(C-C-T)	(C-C-T-T)	(C-C-T)	(C-C-T-T) <sup>8</sup>	(C-C-T)	(C-C-T-T) <sup>9</sup>	(C-C-T)	(C-C-T-T)
6	Irak	(C-T-C)	(C-T-C-T)	(C-T-C)	(C-T-C-T)	(C-T-C)	(C-T-C-T) <sup>10</sup>	(C-T-C)	(C-T-C-T)
7	İsfahan	(C-C-C-B)	(C-C-C-B-T)	(C-C-C-B)	(C-C-C-B-T)	(C-C-C-B)	(C-C-C-B-T)	(C-C-C-B)	(C-C-C-B-T) <sup>11</sup>
8	Büzürg	(C-T-C-C)	(C-T-C-C-B)					(C-T-C-C)	
9	Zirefkend	(C-C-B-T)	(C-C-B-T-C)						
10	Rahevi	(C-C-C)	(C-C-C-B)						
11	Adı Olmayan		(T-C-C-C-B)		(T-C-C-C-B)		(T-C-C-C-B) <sup>12</sup>		(T-C-C-C-B)
12	Adı Olmayan		(T-C-T-C)				(T-C-T-C) <sup>13</sup>		
13	Adı Olmayan		(C-B-T-C-C)				(C-B-T-C-C)		
14	Adı Olmayan				(C-T-C-C-B)		(C-T-C-C-B) <sup>14</sup>		(C-T-C-C-B)
15	Adı Olmayan				(C-C-B-T-C)		(C-C-B-T-C)		
16	Adı Olmayan				(C-C-C-B) <sup>15</sup>				
17	Hüseyini				(C-C-T-T)				
18	Pençgah				(T-T-C-C)		(T-T-C-C) <sup>16</sup>		
19	Zengüle							(T-C-C-C)	
20	Gerdaniye							(C-B-T-C)	(C-B-T-C-C) <sup>17</sup>
21	Zirefkendi Büzürg							(C-C-B-T)	(C-C-B-T-C)
22	Nirez-i Sağır							(T-C-T)	(T-C-T-C)
23	Şehnaz							(C-C-T-C)	(C-C-T-C-B) <sup>18</sup>
24	Mahur-i Sağır							(T-T-C) <sup>19</sup>	(T-T-C-C)
25	Asl-ı Zü'l Hmas-i							(T-T-T)	(T-T-T-B)
26	Buselik-i Maklub							(B-T-T-C)	(B-T-T-C-B)

<sup>5</sup> Daha önce Safiyüddün, Maragi ve Ladikli tarafından uşşak beşli olarak isimlendirilmiş olan bu cins Alişah tarafından Nişabürek beşli olarak isimlendirmiştir.

<sup>6</sup> Ladikli tarafından bu cins buselik olarak isimlendirilmiştir.

<sup>7</sup> Ladikli tarafından bu cins pençgah-ı asl olarak isimlendirilmiş ve Alişah tarafından da aynı isimle devam etmiştir.

<sup>8</sup> Maragi tarafından bu cins aynı zamanda hüseyini olarak ayrıca adlandırılmıştır. Bu cins hüseyini beşli olarak Alişah tarafından sürdürülmüştür.

<sup>9</sup> Ladikli tarafından bu cins hüseyini olarak isimlendirilmiştir.

<sup>10</sup> Ladikli tarafından bu cins uzal olarak isimlendirilmiş ve Alişah tarafından da aynı isimle devam etmiştir.

<sup>11</sup> İsfahan olarak isimlendirilmiş bu cins Alişah tarafından aynı zamanda Zinderud adını almıştır.

<sup>12</sup> Daha önce Safiyüddün ve Maragi tarafından isimlendirilmemiş olan bu cins Ladikli tarafından Pençgah-ı Zaid olarak isimlendirmiştir.

<sup>13</sup> Daha önce Maragi tarafından isimlendirilmemiş olan bu cins Ladikli tarafından Nirez beşli olarak isimlendirmiştir.

<sup>14</sup> Daha önce Maragi tarafından isimlendirilmemiş olan bu cinsi Ladikli Büzürg, Alişah ise Asl-ı Büzürg beşli olarak isimlendirmiştir.

<sup>15</sup> Bu aralıklarla sınıflandıran cins Safiyüddün tarafından rahevi beşlisi olarak isimlendirmiştir.

<sup>16</sup> Daha önce Maragi tarafından Pençgah olan bu cins Ladikli tarafından Mahur-ıSağır beşli olarak isimlendirmiştir.

<sup>17</sup> Alişah tarafından Asl-ı Gerdaniye olarak isimlendirilmiştir.

<sup>18</sup> Alişah tarafından Asl-ı Şehnaz olarak isimlendirilmiştir.

<sup>19</sup> Daha önce Maragi tarafından Pençgah, Ladikli tarafından Mahur-ıSağır beşlinin dörtlüsü olarak isimlendirilmiştir.



27	Muhalifek							(C-T-T)	(C-T-T-C)
28	Maklîb-i Nevruz-i Arab							(B-T-C-C)	(B-T-C-C-C)
29	Saba							(C-C-C-T)	(C-C-C-T-B)

Tel boyu cinsinden bu bölge 15/14 oranından 11/10 oranına kadar olan (112-149 sent arası) tüm bölgeyi kapsamaktadır. Bu nedenle mücenneb aralığı yalnız C (cim) harfi ile simgelenerek gösterildiğinden makam müziğimizde en önemli tartışmalara ve alternatif nazariyelerin yazılmasına neden olmuştur [11]. Sistemci okul tarafından bu simgenin kullanıldığı görülmektedir. Baktığımızda Urmiyeli'de on adet dördü, on üç adet beşli, Maragalı'da yedi adet dördü, on üç adet beşli, Ladikli'de yedi adet dördü, on üç adet beşli, Bükeoğlu Alishâh ise on dokuz adet dördü ve yine on dokuz adet beşli tanımlanmıştır.<sup>20</sup> Bugün sistemci okulun yöntem ve metotlarının devamı olarak nitelendirebileceğimiz Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde mücenneb aralığının detaylandırıldığı görülür.

Tablo 8 incelendiğinde gelişmeler çerçevesinde cinslerin adlarının değişmesinin yanı sıra sayılarında da değişiklikler bulunur. Daha sonraları bu değişimlerin makam sayılarında ve makamların tanımlanmasında da sürdürüldüğü görülür.

#### 4. SONUÇ (RESULT)

Halk ezgilerini temel olarak ifade eden çalgının değişim çizgilerine bakıldığında; değişen akort sistemleri ile birlikte kullanılan icra tekniklerinin benzer olduğu düşünülen sıralı perdelerde de değişimlere neden olduğu görülmektedir. Bu değişimlerle farklı büyüklüklere sahip perdelerin duysal olarak rahatsız etmediği düşünülse dahi oransal olarak farklılığı kendini göstermektedir. Bu açıdan farklı düzenlerde ifade edilen eserler aslını değil yansımasını verdiğinden farklılıklarını kaybedebilir. Bu nedenle bazı düzenler; esas sıralı perdeleri yerli yerinde sunduğundan düzene ait dizi, makam yahut ayakların tanımında kullanılması gereken bir ölçü olarak durmaktadır.

Halk ezgilerinin müzik yazıları incelendiğinde herhangi bir düzene ait olduğunu belirten ifadelerle çok rastlanılmaz. Usta eli ile ifade edilen icralara ya da karar perdelerinden hareketle bir düzen elde etmek mümkündür. Fakat bu düzenler içerisinde Bozuk düzenin neredeyse tüm kararları ifade etme gücüne sahip olduğu görülmektedir. Buna rağmen bazı ezgiler için bunu söylemek güçtür. Bu nedenle icra esnasında tavır kullanımı bağlamada bulunan diğer tellerin farklı seslere akort edilmesine neden olmaktadır. Böylelikle düzen; kendine ait makamlarla beraberinde farklı makamların icralarına imkân vermektedir. Bu açıdan benzer perde ya da aralık oranlarına sahip düzene ait sıralı perdelerin yanı sıra ve bir başka düzenin perde sıralamalarına ulaşılır.

Temel olarak icracılar kendi ses aralıklarına göre ya da herhangi bir ihtiyaca dayalı olarak kendilerine ait düzen tutturdukları söylenebilir. Kullandıkları motifler bir önceki temsilcilerin perde aralıklarına uygun olsa da karar perdeleri ile birlikte gelişen değişikliklere maruz kalır. Bu nedenle bugün tabir edebileceğimiz birbirine benzer şed ya da kendine has mürekkebe olarak adlandırılan özgün sıralı perdeler elde edilir. Matematiksel hesaplamalarla bu farklılıkların tespit edilmesi ile sıralı perdelerin bir başka karar göçürüldüğünde oluşan farklılıkları kuramsal olarak ifade edilebilir.

<sup>20</sup> Bu cinsler ve simgeleri için Ö. Küçükgökçe tarafından "XV. Yüzyılda Makamlar" adlı Doktora Tezi incelenebilir [8].

Farklı düzen çeşitlerinin halk ezgilerinde kullanımı beraberinde farklı çalım tekniklerini beraberinde getirdiğinden günümüz bağlamalarında hareketle yapılacak olan çalışmalar yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle müzik yazısında farklı perde değerlerinin bulunduğu gözden kaçmamaktadır. Derlemeler esnasında bu tür düzen ya da tavır belirtilmediğinden bugün halk müziği kuramı ustalarca belirlenenin ötesine gitmediği gibi bir tutarlılıkla söz konusu değildir. Tüm bunlara rağmen ana düzen olan bozuk düzenin kurama yardımcı olacağı gibi yalnız belirli bir düzende icra edilen eserlerde bulunan perdelerin de çok büyük bir sorun teşkil etmeyeceği görülmektedir. Bu açıdan yapılacak hesaplamalarla ortaya konulan perde değerleri halk müziği kuramına yardımcı olacağı gibi kendine ait olan ses sitemini de açığa çıkartacaktır.

Bir müzik türü kuram, çalgı ve müzik yazısı olmak üzere üç temel saç ayağı üzerinde yapılır. Halk ezgilerinde kuram; âşıklar, ozanlar ve usta öğreticileri yardımı ile şekillenebilir. Çalgılar için her çalgıyı taklit etme yeteneğine sahip bağlama temel alınabilir. Bu açıdan bağlamanın icrasında karar perdesi, tavır ve düzen sıralaması ile ses perdelerinin matematiksel hesabı yapılabilir. Ardından günümüz kuramında kullanılan müzik yazısı ile temel halk müziği kuramının temelleri atılabilir.

#### **ÇIKAR ÇATIŞMASI (CONFLICT OF INTEREST)**

Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

#### **FİNANSAL AÇIKLAMA (FINANCIAL DISCLOSURE)**

Yazar bu çalışma için herhangi bir mali destek almadığını beyan etmiştir.

#### **ETİK STANDARTLAR BEYANI (DECLARATION OF ETHICAL STANDARDS)**

Bu makalenin yazarı, bu çalışmada kullanılan materyal ve yöntemlerin etik kurul izni ve/veya yasal-özel izin gerektirmediğini beyan eder.

#### **KAYNAKLAR (REFERENCES)**

- [1] Arslan, F., (2007). Safiyyüddin-i urmevî ve şerefiyye risâlesi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- [2] Can, M.C., (2001). XV. yüzyıl Türk nazariyatı (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- [3] Gazimihal, M.R., (1975). Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız. Ankara: Ankara Üniversitesi Basım Evi.
- [4] Eke, M., (2012). Türk halk müziği repertuvarında bulunan istanbul konulu türkülerin analitik olarak incelenmesi. Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul, Bildiriler IV, İstanbul'da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik. Konya, ss:995-1009.
- [5] Parlak, E., (2000). Türkiye' de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- [6] Parlak, E., (2013). Garip bülbül neşet ertaş. İstanbul: Demos Yayınları.
- [7] Pelikoğlu, M.C., (2012). Geleneksel Türk halk müziği eserlerinin makamsal açıdan adlandırılması. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- [8] Küçükgökçe, Ö., (2010). XV. yüzyılda makamlar (Yayınlanmamış doktora tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- [9] Tura, Y., (2000). Horasan tanburu'nun perdeleri ve Türk mûsikîsi ses sistemi (Ed. Salih Turhan). Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- [10] Taptık, G., (1972). Bağlama büyük metot. Ankara: G.Taptık Yayınları.



- 
- [11] Tura, Y., (1998). Türk musıkisinin mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [12] Yılmaz, Ö., (2015). Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlama'da düzenler (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi. Konya.
- [13] Kurt, İ., (1989). Bağlamada düzen ve pozisyon. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- [14] Yükrük, H., (2003). Türk halk müziğinde diziler (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- [15] Özbek, M., (1998). Türk halk müziği el kitabı 1 terimler sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- [16] Zeren, A., (2008). Müzikte ses sistemleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.