

ÜSLUP, TAVIR KAVRAMLARI VE İCRA TEKNİKLERİ ÇERÇEVESİNDE TÜRK HALK MÜZİĞİNDE SÜSLEMELER

Sinan AYYILDIZ

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, sinanayyildiz@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5472-1899

Ayyıldız, Sinan. “Üslup, Tavrı Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler”
idil, 72 (2020 Ağustos): s. 1290–1334. doi: 10.7816/idil-09-72-09

ÖZ

Bu makalenin amacı, süslemelerin halk müziğinde işlevinin nasıl bir rol oynadığını tartışmak; “Türk halk müziğinin ornamental çerçeve”sinin bir nebze olsun ortaya çıkarmak ve bu çerçeveden faydalanarak özellikle tavrı, üslup, notasyon, eğitim ve toplu icraya yönelik bazı önermeler yapmaktır. Türk halk müziğinde bazı kavramların kullanımı ile ilgili bazı terminolojik problemler olduğu bilinmektedir. Bu çalışma içerisinde terminolojik konularda da bazı sorgulamalarda bulunulmuş; çalışmanın sonuca ulaşması bakımından önem arz eden bazı terminolojik tercihler yapılmıştır. Türk halk müziği bağlamında yerel/yöresel karakteri niteleyen “yöresel üslup” ve kişisel icra özelliklerini belirten “kişisel tavrı” arasında karşılıklı bir ilişki bulunmaktadır. Yöresel üslup ve kişisel tavrın inşası ve birbiri ile olan ilişkisini belirleyen bazı unsurlar vardır. Bu unsurların başında süslemeler ve süslemelerin nasıl icra edildiği gelmektedir. Türk halk müziğindeki süslemeler incelendiğinde muazzam bir çeşitlilik göze çarpmaktadır. Bu çalışma içerisinde Türk halk müziğinde görülen süsleme tipleri “perdeler arasındaki ilişki” çerçevesinde değerlendirilerek sınıflandırılmış ve her süsleme tipinden örnekler verilerek konu aydınlatılmaya çalışılmıştır. Buna göre süslemeler “tek perdenin tekrarına dayanan süslemeler”, “iki perde arasında gerçekleşen süslemeler”, “ikiden fazla perde arasında gerçekleşen süslemeler olarak” üç ana başlıkta incelenmiştir. Özellikle Türk halk müziği bakımından yöresel üslup ve kişisel tavrıların oluşumunda rol oynayan süsleme tiplerinden örnekler verilerek “Türk halk müziğinin ornamental çerçeve”sinin ortaya çıkarmaya yönelik bir çabanın ilk adımı olarak bu yazı içerisinde sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, süslemeler, kişisel tavrı, yöresel üslup.

Makale Bilgisi

Geliş: 2 Haziran 2020

Düzeltilme: 14 Haziran 2020

Kabul: 3 Temmuz 2020

Giriş

Halk kültürünün en önemli öğelerinden birisi; dil, inanç, örf ve adet gibi sosyo-kültürel unsurlarla kültürel yapısı şekillenen topluluklarda yaşayan bireylerin, kültür sınırları¹ içerisinde kendisinden önce üretilen kültürel ürünleri ve yerleşik üslupları gözetererek oluşturduğu "halk müziği"dir². Bu yönüyle halk edebiyatının da güçlü bir taşıyıcısı olan halk müziği, insanlar arasında ve doğa ile insan arasında kurduğu güçlü bağlarla yerel bir karakter göstermekte olup; tıpkı yerel kültürün diğer öğeleri gibi nesilden nesile aktarılan ve her nesilde yorumlanarak/yeniden üretilerek değişikliğe uğrayan geleneksel bir yapıdır.

Uluslararası müzik camiasında benimsenmiş, ülkelerin koşullarına göre şekillenen farklı halk müziği tanımları vardır. Bu tanımlardaki ortak anlatı, "anonimlik"³, "yaygınlık" ve "kuşaklararası aktarım" unsurları etrafında şekillenmektedir (Duygulu, 2014: 223). Türkiye'de "Türk halk müziği" özelinde halk müziği kavramı üzerine odaklanan çalışmalarda da farklı halk müziği tanımları yapılmış ve bu müziğin kapsamı, işlevi ve özellikleri hakkında bazı görüşler ifade edilmiştir. Yapılan bu tanımlarda, halk müziği ürünlerinin "sade", "abartıdan uzak", "iddiasız", "gösterişsiz" ve "süslemelerden arınmış" müzikler olduğu halk müziğinin müziksel niteliğini belirten ifadeler olarak göze çarpmaktadır⁴. Elbette ki bu sıfatlardan anlaşılması gereken ana fikir "Türk halk müziği" icra pratiklerinde süsleme unsurlarından yararlanılmadığı değil; bu unsurların halk müziğinin doğasına uygun bir şekilde, abartıdan uzak, ağıdasız bir anlayış ile icra edildiği olmalıdır.

"Türk halk müziği" kaynaklarının yalnızca halkın içindeki "sıradan vatandaş" olmadığı; hatta, müziği meslek edinmiş kişilerin ve toplulukların bu alandaki üretimlerinin ağırlıkta olduğu gerçeği⁵ doğrultusunda rahatlıkla söylenebilir ki "süslemelerden arınmış" bir "Türk halk müziği" düşünülemez. Anadolu'da yaşayan ve birbiri ile kültürel etkileşim içerisinde bulunan farklı etnik unsurların müzikleri için de bu ifade doğrulanabilir. Çünkü süslemeler yerel üslupların inşasında etken olan başlıca unsurlardan birisidir. Anadolu yerel müziklerinden "süsleme"yi çıkarırsanız geriye belki ritmik olarak "anamlı" ama melodik olarak oldukça "sade" / "basit" / "yavan" bir müzik ortaya çıkacaktır. Müzikal ifadelerin "coşkun", "durgun", "hüzünlü", "neşeli" vs. olmasını sağlayan çoğunlukla süslemeler ve süslemelerin müziğin diğer öğeleri ile birlikte yarattığı havadır. Birbirine benzeşen ezgi yapılarına sıklıkla rastlanan Anadolu yerel müziklerinde süslemelerin ezgilere uygulanma biçimi benzer ezgilerin karakter bakımından ayrıştırılmasında büyük rol oynar.

Geleneksel müziklerde icranın karakterini ifade ederken sıklıkla üslup ve tavrı kavramlarına başvurulur. Çoğu zaman birbiri yerine ve hatta "üslup ve tavrı" şeklinde bir arada kullanılan bu kavramların anlamları ile ilgili

¹ Kültür sınırları ortak kültürel özellikler gösteren topluluklardan oluşan sınırlar olup; kimi zaman fiziki sınırlar olarak çizilebilir. Bu fiziksel sınırların hatları keskin bir şekilde belirlenemez. Kültür sınırları arasında her zaman kültürel geçişgenlik (difüzyon) ve etkileşim vardır. Kültürel gruplar diğer kültürel gruplardan kendilerine ayırtırmak için "kültürel sınırları muhafaza etme" eğilimindedir (Ferraro ve Andreatta, 2010: 409)

² "Halk Müziği" kavramı önceleri şehirli ve eğitimli seçkinlerin yerel müziği tanımlamaları için Avrupa'da gelişen bir kavram olarak kullanılmış olup (Reily, 2007) ülkemizde de ilk zamanlarda bu amaçla kullanılmıştır (Duygulu, 2014: 222-224). Günümüzde ise anlam genişlemesine uğramış ve her kesimden insanın kullandığı bir kavram haline gelmiştir.

³ 20. yüzyılda yapılan etnomüzikoloji çalışmaları ile birlikte, farklı kültürlerde, bestekarı bilinen ve müzik malzemesinin meşak yöntemine benzer yöntemlerin yanı sıra kısmen yazı ile de nesilden nesile aktarıldığı müzik türlerinin de halk müziği çatısı altında değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi ortaya çıkmıştır (Güray, C., 2012: 12).

⁴ Bu ifadelerden bazıları şu şekildedir: Nida Tüfekçi'ye göre halk müziğinin özelliklerinden birisi "iddiasız" olmasıdır. (Önal, 2018, Emnalar, 1998'den). Mustafa Hoşsu da benzer şekilde "Sanat endişesi taşımaması, iddialı olmaması" ifadesiyle belirtmiştir. (Kınık, 2011, Hoşsu, 1997'den). Halk müziğinin niteliğine vurgu yapan diğer bazı ifadeler de şu şekildedir: "Halk müziği büyük bir içtenlikle söylenmesine karşın gereksiz her türlü duygusalılıktan ve süslemelerden arınmış bir müziktir" (İlgar, 2018, Özbek, 1988'den). "Türk Halk Müziği, toplumun ortak duygu ve düşüncelerini yalın, samimi, coşkulu ve içli ezgilerle anlatan köklü bir müzik sanatıdır" (Kınık, 2011, Yener, 2006'dan). "Halkın ortak malı olan, halk tarafından benimsenen, kulaktan kulağa yayılan, basit ve kolay anlaşılır ve çoğunlukla monofonik (tek sesli) yapıda olan ezgiler" (Yöre, 2000); "Geleneksel Türk halk müziği (THM) halkın duygu ve düşüncelerini sanatsal kaygı duymaksızın sade, doğal ve yalın biçimde anlatan bir müzik türüdür" (Sümbüllü, 2009).

⁵ "Türk Halk Müziği"nin kaynaklarını ikiye ayıran Parlak (2013: 200) ilk grupta bu yaratıların halk kesimleri içerisindeki bireylerin karşılaştıkları bir olay ya da durum ile ilgili geliştirdiği amatör ürünler olduğunu ikinci grubun ise aşık ve yerel ustalar gibi "gelenekten ve meslekten sanatkar" toplulukların çalgıların ve edebi dilin zirvesine ulaşmış üretimleri olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Parlak (2013) ikinci grubun birinci grupta yer alan amatör yaratıları da geliştirerek şekillendirdiğini belirtmektedir. Bu bakımdan "halk müziği" terimi içerisindeki "halk" tanımının kimi vurguladığının sorgulanması ve "halk müziği" kavramının yeniden değerlendirilmesi tartışılması gereken hususlar olarak önümüzde durmaktadır.

bulanıklık bugün de sürmektedir⁶. Halk müziği bağlamında kimi kaynaklar "tavır"ın yöresel icra karakterini⁷, "üslup"un ise kişisel icra karakterini ifade ettiğini öne sürmekte iken, kimileri ise "üslup"un kişisel olamayacağını savunup toplumsal ve yerel yönünün olduğunu "tavır"ın ise kişisel icrayı tanımladığı fikrindedir.

Arapça kökenli bir kelime olan üslup kelime anlamı olarak "yöntem", "yapış biçimi", "tarz" gibi anlamlara gelmektedir (TDK Güncel Sözlük- sozluk.gov.tr). Bir müzik terimi olarak üslubun tanımlarından birisi "bir ürünü oluşturan kuruluş, ana yapı, biçim ve türel kimlikler ile ilgili ortaklıklar, veya ortaklıkları çağrıştıran benzerlikler ürünü" şeklindedir (Şenel, Süleyman, Parlak 2019'dan). Bu tanımda "ortaklıklar"a vurgu yapılmakta olup belli bir çatı altında toplanabilecek icra özelliklerinin şeklini belirleyen bir çatı kavram olarak benimsendiği görülmektedir. Bu tanıma göre üslup terimi halk müziği çerçevesinde bir "ortaklık" ifadesi olarak ele alındığında yöresel (Orta Anadolu Üslubu, Ankara Üslubu vbg.) veya bir topluluğun müzik kültürüne dair bir icra özelliğini (Abdal ses icrası üslubu, Rum kemençe icrası üslubu) nitelerken kullanılabilir.

Tavır terimi de yine Arapça kökenli olup "durum", "hal", "vaziyet", "davranış biçimi" anlamına gelmektedir (TDK Güncel Sözlük- sozluk.gov.tr). Müzik terimi olarak tavır "bir eserin kendi kişiliğine/üslubuna bağlı kalınarak yapılan özgün sunuş biçimidir", "Musikide tutulan şahsi ve üstadâne tarz" gibi tanımlarla tanımlanmaktadır (Develioğlu, 1970). Bu tanımlara göre "Türk halk müziği" açısından tavır teriminin yöresel üsluba bağlı kalınarak eserin kişisel ifade şeklini tanımladığını söylenebilir ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere saz⁸ icrasında yörelerle özdeşleştirilerek kullanılan bazı mızrap kalıplarına "radyo" çevresinde "tavır" denilmesi ve bu terimin "radyo kültürü" etrafında şekillenen eğitim kurumlarında da "yöresel tavırlar" şeklinde yaygın olarak kullanılması konuyu iyice karmaşıktır.

Tavır ve üslup kavramlarının farklı kesimlerce farklı anlamlarda kullanıldığını, hala bir ortak terminolojik ve semantik çerçevede uzlaşamadığını bildirisinde örneklerle açıklayan Terzi (2016) de konu ile ilgili fikirlerini aşağıdaki ifadelerle belirtmektedir.

'Tarz' ve 'üslup' kelimelerinin tarihsel ve geleneksel derinlik açısından daha ziyade toplumsal bir algıyı; 'ekol' ve 'tavır' kavramlarının hem bireysel hem toplumsal bir algıyı; 'doğaçlama' ve 'yorum' terimlerinin ise daha ziyade icradaki özel ustalığı açığa vuran özgün bir algıyı ifade ettiğini söyleyebiliriz. Ancak Türk halk müziğinin şehirli katmanında yer alan sanatçı ve akademisyenlerde 'tavır' kavramının 'üslup' kavramıyla yer değiştirdiğini ve eğitim diline bu algıyla yerleştiğini görmekteyiz. Aslında sazlı ve sözlü icrada karşınıza çıkan çalış ve söyleyiş şekilleri, sözlü müzik kültüründeki yöresel ve bölgesel ağız ve hançere tekniklerinin tamamı gelenekselleşmiş icra tarzlarıdır. 'Tavır' ise bu tarzlar, çıkırlar içerisinde yetişmiş sanatçıların özgünlüğüdür. Profesyonel ve entelektüel yapıyı temsil eden 'yorum' ve 'doğaçlama' ise özgünlüğün yansımasıdır. (Terzi, 2016: 151)

Yukarıda dile getirilen görüşlerin doğrultusunda anlaşılmaktadır ki "Türk halk müziği" camiasında üslup ve tavır terimleri anlam değişimine uğramış; eğitim ve sanat dünyasında bu yeni kullanım biçimi yaygınlaşmıştır. Yukarıda dile getirilen çelişkilere karşı bu çalışma içerisinde daha iyi anlaşılması bakımından tavır ve üslup terimleri bu çalışmada "yöresel" ve "kişisel" tamlamaları ile kullanılacaktır. Bu doğrultuda, bu çalışma içerisinde yöre icracılarının bir eseri icra etme şeklindeki ortak özellikleri "yöresel üslup" çerçevesinde değerlendirilecek olup; icracıların kişisel icra özelliklerinin ise "kişisel tavır" terimi ile ifade edilmesi tercih edilmiştir.

Yöresel Üslup ve Kişisel Tavır İnşasında Süslemelerin Rolü

Halk müziğinde üslupların oluşması yerel estetik değerlerin topluluk içinde benimsenmesi ile ilişkili bir konudur. Yöresel üslup ve kişisel tavır ilişkisi açısından bir yörenin müzik kültürü içerisinde çalgıların arasındaki ve çalgıların insan sesi ile arasındaki yüksek etkileşimden bahsetmek konunun anlaşılabilmesi bakımından önem arz etmektedir. Özellikle edebi unsurları taşıyan vokal icrada, yöresel kelime hazinesi ve yöresel nitelikleri olan

⁶ Örneğin, Mehmet Özbek tarafından yazılan "Türk Halk Müziği El Kitabı I Terim Sözlüğü"nde "üslup" maddesi ve "tavır" maddesinde yapılan tanımlar her iki madde için de "Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun, kendine özgü görüş, duygu, anlayış ve anlatış özelliği" şeklindedir. Bu terimlerin Klasik Türk Müziği içerisinde kullanımı konusunda da benzer bir belirsizlik vardır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Zeybek 2013). Ayrıca, "üslup" ve "tavır" terimlerinin anlamına yönelik yapılan ayrıntılı çalışmalar için bkz. Terzi, 2016 ve Ersoy, 2017.

⁷ Tavır sözcüğünün yöresel icra özellikleri şeklinde anlaşılmasında özellikle kurumsal yapılarda gelişen bazı terminolojik tercihlerin etkin olduğu görülmektedir. Öncelikle "radyo kültürü" içerisinde, saz/bağlama çalgısı özelinde sağ el mızrap kalıplarının belirli yörelerle özdeşleştirilerek bu mızrap kalıplarına "yöresel tavır" denilmesi, daha sonra radyo kültürü çerçevesinde şekillenen konservatuvarlarda ve diğer eğitim kurumlarında, devlet korolarında ve diğer icra topluluklarında bu terimin benimsenmesinin sonucu olarak tavır terimi halk müziği özelinde anlam değişimine uğramış ve bu durum pek çok akademik çalışmaya konu olmuştur (Ayrıntılı bilgi için bkz. Parlak 2016, Terzi 2016).

⁸ Bu yazı içerisinde saz/bağlama isimleri ile bilinen çalgı için Anadolu'da yaygın bir şekilde kullanılan "saz" terimi tercih edilmiştir.

*ağız*⁹ ve *hançere*¹⁰ özelliklerinin çeşitliliği yerel anlamda üslubun oluşmasında etkin yapılarıdır.

Bir yöresel üslubun oluşmasında, yöre kültüründe belirginleşen, yöreye özgü "ortak beğeniler" in "taklit icralar" yoluyla belli bir kültür çevresinde yaygınlaşması başat etmendir. Örneğin, Teke Yöresi repertuarında yer alan boğaz havası gibi vokal icra bakımından son derece karakteristik havaların yörenin hemen her çalgısında vokal icrayı taklit edecek bir şekilde icra edilmesi (Parlak, 2000: 139), bu icrayı gerçekleştirmek için çalgıların farklı teknik uygulamaları tercih etmesi ve bu şekilde ezginin ve ezginin icra özelliklerinin yörede yayılması bu duruma örnek gösterilebilir. Tarihî süreç içerisinde belli bir coğrafyanın müzik kültüründe olmayan ve bu kültüre sonradan eklenen çalgıların yöresel karakteri nasıl bu denli iyi yansıtabildikleri de bu etkileşimin analiz edilmesi ile anlaşılabilir. Keman, akordeon ve klarnet gibi yörenin müzik kültürüne sonradan giren çalgılar, farklı üstünlükleri ile icralarda yer edinmişler; bu çalgıların icracıları yöresel üslubun etkisindeki diğer çalgı ve vokal icraların icra özelliklerini taklit ederek çalgılarını (ve kendilerini) yöre insanına kabul ettirmişlerdir. Örneğin, Harput klarnet üslubunun oluşmasında yöredeki vokal icranın taklit edilmesi, Batı Müziği ya da Klasik Türk Müziği klarnet icralarında benimsenen süsleme anlayışlarının dışında farklı icra niteliklerine sahip bir klarnet üslubu inşa edilmesinde etkili olmuştur (Kırmızıgül, 2019: 45). Benzer şekilde Orta Anadolu Abdal Müzik kültürüne sonradan giren kemanın icrasında yay tekniklerinin (*detache*, *legato*) yöredeki saz icracıları ile uyumlu olması, yöresel üslubun farklı çalgılar üzerine yayılmasında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu uyum, muhtemelen saz ve keman icracılarının sık sık aynı icra ortamında bulunmaları sonucu gerçekleşmektedir (Eşigül, 2018).

"Tavır", kişisel icra özelliği olarak ele alındığında -icranın doğası gereği- icra tekniklerini vurgulayan bir terimdir. Öztürk (2006), "Zeybek Kültürü ve Müziği" üzerine yaptığı çalışmada sazın yalnızca bir ezgi çalgısı olmadığını ve "tavırlı çalış" yöntemi ile saz icrasının "ritmik", "polifonik", ve "ornamental" işlevlere sahip olduğunu belirtmektedir. Bu bakımdan "mızrap kalıpları" yöresel üslup etkisinde oluşan kişisel tavrın ağırlıklı "ritmik" boyutunu temsil eder. Bazı çalgı ve vokal icralarında "polifonik" boyuttan söz etmek mümkün olmasa da her çalgı için icranın "ornamental" boyutu yöresel üslup çerçevesinde kişisel tavrın oluşmasında etkin bir unsurdur. Yöresel üslup ve kişisel tavrın oluşmasında yukarıda verilen öğelerin yanı sıra yöresel/kişisel tını karakteri, yöresel/kişisel hız/tempo/mertebe anlayışı da etkilidir. Bu bakış açısıyla halk ezgilerinin yorumlanış süreci ve müzikal ifadeler, süslemeler, icra teknikleri, yöresel üslup, kişisel tavır ve yorum kavramları arasındaki ilişkiler bakımından şekil 1'deki gibi şematize edilebilir.

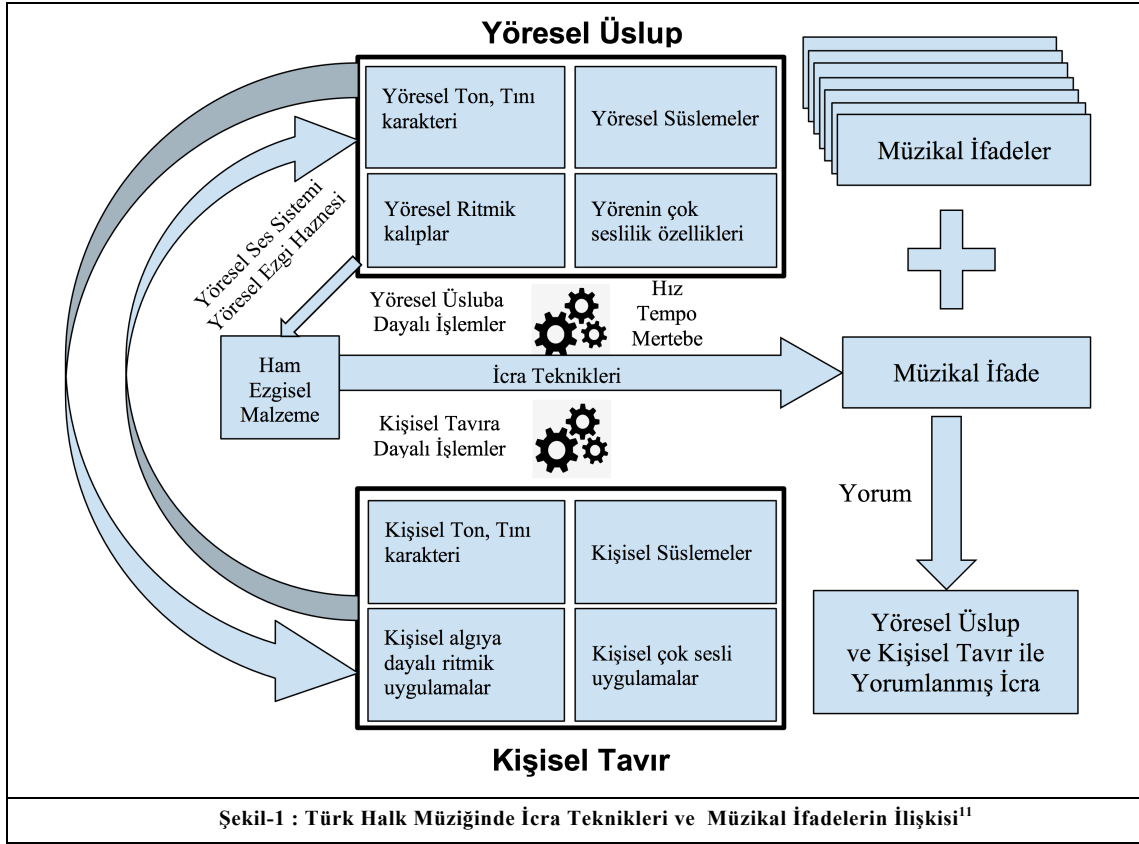
Bu şemaya göre çoğu kez anonimleşmiş ham ezgisel malzemenin yorumlanış serüveni şu şekilde gerçekleşir: Ham ezgisel malzemenin üretimi, yüzyıllar geçen süreçte çevresel ve yerel etkiler ile oluşan ve topluluk tarafından benimsenmiş ses sistemi, ses sistemi içerisindeki aralık ilişkileri ve perde ilişkileri ve yörenin müzik kültürü çerçevesinde var olan müzik algısını gözetenek uygulanan kişisel buluş (havalandırma) veya alıntılama yöntemi ile gerçekleşir. Sözlü icralarda dil, ağız ve şive unsuru da bu üretimin şeklini etkilemektedir.

Yöreye ait bilinen bir eserin icrası esnasında icracı kendi tınısı, ritim anlayışı, süsleme anlayışı ve kimi zaman çok seslilik alışkanlığı/anlayışı ile yöresel üslup çatısı altında yörede icra edilen bu eserin yerleşmiş tını karakteri, ritmik kalıpları, yöresel çok seslilik özellikleri ve yörenin üslubunda yer edinen süsleme anlayışı arasında kurduğu bir uzlaşma ile ham melodik malzemeyi işler. Kişisel olarak üretilen ezgilerde de bu mekanizma yöresel üslup çerçevesinde gerçekleşir.

Bu bakış açısı ile bakıldığında kişisel tavrın yöresel üslubun etkisi ile oluştuğu düşünülmektedir ancak bu ilişki her zaman tek taraflı değildir. Bazı icracıların kişisel tavrı ve icrayı etkileyen tercihleri (saza perde bağlamak, çalgıda farklılık yaratmak vs.) yöre üslubuna tabiri caizse "damgasını vurarak" onun değişmesine neden olabilir.

⁹ Ağız: "büyük ölçüde serbest ritimli (uzun hava) kalıp ezgi ve okuyuş üsluplarını ifade eden bir çeşit okuyuş üslubu, tek başına hem bir diyalekt kullanımı, hem bir kalıp ezgi, hem bir yöresel tavır, hem de kişisel bir üslup ve çoğu zaman sözle anlatılamayacak bir icra biçimi" (Demir ve Parlak, 2017: 520, Şenel, 2007'den) "Türk halk müziği jargonunda, tavır, çalgı ekseninde bölgesel veya etnik aidiyetleri nitelerken; ağız ise vokal ekseninde bölgesel veya etnik aidiyetleri niteler. Ancak tavır kavramı yazılı literatürde ya da söylemde kimi zaman ağız kavramını da kapsar." (Ersoy, 2017), "Halk müziklerinde ağız olarak terimleştirilen yöresel söyleyiş farklılıkları da üslup bileşenlerindendir. Örneğin Karadeniz (Laz) etnisitesinin günlük kullanımında, dolaşımında olan aksan/dil, türkülerinin seslendirilmesinde de beklenir ve bu, o müziğin vokal olarak temel bir üslup bileşenidir." (Ersoy, 2017)

¹⁰ Hançere: "Vokal icrada gırtlak ile yapılan vibratolar, nüanslar ve vurgular gibi çeşitli unsurlardan oluşan bir ifade biçimidir, özellikle geleneksel müziklerde sık rastlanılan bir ifade tarzıdır. Seslendirilen müziğin ifade, etki ve vurgusunu güçlendiren bir niteliğe sahiptir. Hançere kullanım tarzının oluşumunda; müzikal birikim, kültürel donanım vb etkiler önemlidir. Bölgesellik, yöresellik vb. mahalli nitelikleri bünyesinde toplayıp temsil edebildiği gibi, sanatçıların bireysel tercihlerine bağlı olarak kişisel bir karakter de taşıyabilir." (Erol Parlak'tan Uslu, 2014)



Bu bakımdan yöresel üslup da kişisel tavrı aracılığıyla değişebilen niteliklere sahiptir. Bu durum, zamana ve yeni bir ortama uyum sağlama konusunda yüksek adaptasyon nitelikleri taşıyan halk müziği geleneğinin dinamik yapısından kaynaklandığı gibi; halk müziği içerisinde, “üstadlık postu”nda oturan ve diğer icracılara “model” olma özelliği taşıyan icracıların kimi ezgiler için “referans” olma niteliğinden de kaynaklanmaktadır (Öztürk, 2016). Günümüzde Ege yöresindeki saz icracılarının zeybekleri icra ederken Talip Özkan’ı referans alması ya da Orta Anadolu bölgesindeki icracıların Neşet Ertaş’ın ses icrasındaki tını karakterini taklit ederek bu vokal tınısının giderek yöresel üslubun bir parçası haline getirmeleri, kişisel tavrın yöresel üsluba etkisi açısından örnek verilebilir durumlardır. Özellikle yakın zamanda radyo, albüm, televizyon ve internet gibi kitle iletişim imkanları arttıkça icracılar arasındaki etkileşim artmış ve tavrı-üslup etkileşimi ilişkisinin iki yönlülüğü daha bariz bir şekilde ortaya çıkmıştır¹².

İcra Teknikleri

Nota üzerinde aynı şekilde gösterilen bir süsleme, çalgı/ses icrasında birçok farklı icra tekniği kullanılarak farklı duyumlarda icra edilebilir. Süslemelerin yöresel üslup ve kişisel tavrın inşa edilmesinde etkin olan boyutu onların nasıl icra edildiği belirlenerek anlaşılabilir. Bu bakımdan icra tekniklerinin terminolojik bakımdan doğru ve net biçimde tanımlanması gerekmektedir.

Bir müzikal ifadeyi oluşturan unsurlardan biri olan süslemeler hemen her çalgıda farklı teknikler uygulanarak üretilir. Öyle ki bazı çalgıların icrasında, bazı teknikler belirli süslemelerle özdeşleşmiş ve o çalgı özelinde icracı ve besteci jargonunda “tril tekniği” “tremolo tekniği” “vibrasyon tekniği” gibi isimlerle anılır olmuştur. Aynı aileden olan çalgılarda süsleme teknikleri bakımından benzeşimler görülebilir fakat bir müzikal etkinin yaratılması

¹¹ Ses icra teknikleri bakımından şemada yer almayan ağız özellikleri de yöresel üslup çerçevesinde etkin bir faktör olarak değerlendirilmelidir.

¹² Bu teknolojik gelişmeler sonucu kitle iletişim araçlarının halk içindeki yaygınlığı yöresel üslubun birçok yöre dışı etken tarafından da etkilenerek daha hızlı bir değişime uğramasına neden olmaktadır.

her çalgıda sıklıkla farklı tekniklerin uygulanması ile mümkün olmaktadır. Bir çalgıda uygulanan bir teknik, birden fazla süsleme çeşidi için kullanılabileceği gibi bir süsleme tipi de farklı teknikler ya da bu tekniklerin birleşimi ile üretilebilir. Bu bakımdan, kanımızca, icra teknikleri isimlendirilirken yapış-ediş belirten isimler koymak, müzikal ifadelerin yazı dilinde daha kolay ve direkt olarak anlatımı açısından faydalı olacaktır.

Türk Halk Müziği icrasında en yaygın kullanılan çalgı saz ailesi üyeleridir. Anadolu'nun hemen her yerine yayılmış olan saz ailesi, icra teknikleri bakımından oldukça farklı örnekler sergilemektedir. Bu bağlamda, saz icra tekniklerini yukarıda belirttiğimiz "yapış-ediş belirten isimlendirme anlayışı" ile isimlendirdiğimizde Tablo-1'deki gibi bir liste oluşturulabilir.

Saz icrasında mızraplı icra ve mızrapsız icra olmak üzere iki ayrı çalım biçimi bulunmaktadır. Saz icrasında sol el teknikleri her iki çalım stilinde de uygulanmakta olup iki çalım stilini ayıran temel unsur sağ el çalım teknikleridir. Mızraplı icra tekniğinde sağ elin temel işlevi mızrap vuruşlarıdır. Mızraplı icrada sağ el perküsif tekniklerinin kısıtlı kullanımı dışında diğer sağ el teknikleri kullanılmamaktadır. Mızrapsız çalım tekniklerinde ise sağ el teknikleri aktif olarak kullanılmakta buna karşın mızrap teknikleri kullanılmamaktadır. Saz icrasında süslemeler, her iki çalım biçiminde de farklı teknikler aracılığıyla uygulanabilmekte, hatta bir çalım biçimi içerisinde de farklı teknikler veya birden fazla tekniğin birleşimi uygulanarak gerçekleştirilebilmektedir.

Mızraplı İcra Teknikleri		Mızrapsız İcra Teknikleri
Mızrap Teknikleri (Yalnızca mızraplı icrada kullanılır.)	Sol El Teknikleri (Mızraplı ve mızrapsız icrada kullanılır)	Sağ El Teknikleri (Yalnızca mızrapsız icrada kullanılır)
Tekil Mızrap Vurma Tekniği Takma Mızrap Vurma Tekniği Taramalı Mızrap Vurma Tekniği Çoklu Mızrap Vurma Tekniği	Sol El Parmak Vurma Tekniği Sol El Parmak Çekme Tekniği Sol El Tel Çekme Tekniği Sol El Parmak Kaydırma Tekniği Sol El Tel Susturma Tekniği Sol El Tel Kısırtma Tekniği Sol El Tel Gerdirmeye Tekniği Sol El Perküsif Teknikleri Sol El Sap Sallama Tekniği Sol El Bilek Çevirme Tekniği Sol El Perdeye Basma Tekniği Sol El Tele Basmadan Dokunma Tekniği	Sağ El Tel Çekme Tekniği Sağ El Bütün Tellere Vurma (Pençe) Tekniği Sağ El Parmak Vurma Tekniği Sağ El Parmak Çekme Tekniği Sağ El Parmak Kaydırma Tekniği Sağ El Tel Susturma Tekniği Sağ El Tel Gerdirmeye Tekniği Sağ El Perküsif Teknikleri Sağ El Bilek Çevirme Sağ El Perdeye Basma Sağ El Tele Basmadan Dokunma

Tablo-1 : Saz İcrasında Uygulanan Başlıca Teknikler

Örneğin, bir süsleme tekniği olan tril, mızraplı saz icra çalım biçiminde, tamamen "çoklu mızrap vurma tekniği"¹³ ile yapılabileceği gibi, "çoklu mızrap vurma tekniği" ve "sol el parmak vurma tekniği"nin¹⁴ birleşimi ile,

¹³ Çoklu mızrap vurma tekniği: mızrapın aşağı-yukarı ya da yukarı-aşağı yönlü ardışık hızlı vuruşları şeklinde tarif edilebilir. Mızrap vuruşu telin titreşimini sağlayan darbı sağlar. Telin frekansını (perdesini) sol el parmaklarının durumu belirler. Genellikle tremolo , mordan ve tril ifadelerinin üretiminde uygulanan bir tekniktir.

¹⁴ Sol el parmak vurma tekniği: Sol el parmaklarının klavye üzerinde tele vurarak (bastırarak) perdelerin duyurulmasını sağlayan tekniktir. Bu teknikte hem darbı hem de perdeyi belirleme işlemi sol el parmak aracılığı ile yapılır. Üst basamak süslemeleri, legato (bağlı) çalım, üst mordan ve üst perdeye yapılan tril süslemelerinde uygulanan bir tekniktir.

“çoklu mızrap vurma tekniği” ve “sol el parmak çekme tekniği”nin¹⁵ birleşimi ile, “tekil mızrap vurma tekniği”¹⁶ ile üretilen ilk sesin ardından diğer seslerin “sol el parmak vurma tekniği” ve “sol el parmak çekme tekniği”nin işbirliği ile, “tekil mızrap vurma tekniği”nin ve “sol el parmak kaydırma tekniği”nin işbirliği vb. şekillerde üretilebilir.

Tablo-1’de öneri olarak verdiğimiz saz icra tekniklerinin isimlendirilmesi hususunun yanı sıra diğer çalgılara ve ses icrasına ilişkin tekniklerin de “yapış-edişli belirlen isimlendirme anlayışı” ile alanın uzmanlarınca değerlendirilip isimlendirilerek, her çalgı için ve ses icrası için icra tekniklerinin isimlendirilmesi bağlamında terminolojik birliğe ulaşılması gerekliliği karşımızda çözülmesi gereken bir mesele olarak durmaktadır. Bu bakımdan bu çalışma içerisindeki terminoloji, saz çalgısı özelinde terminolojik bir önerme olarak sunulmuştur.

Türk Halk Müziğinde Süslemeler

“Türk halk müziği” içerisinde geleneksel süsleme yapılarını incelediğimizde bunları üç farklı gruba ayırmak mümkündür: birinci grup tek bir perdenin tekrarına dayanan süslemeler; ikinci grup, iki perdenin arasında gerçekleşen süslemeler; üçüncü grup ise üç ya da daha fazla perde aracılığıyla yapılan süslemeler.

İlk ana grupta yer alan aynı notanın tekrarına dayalı olan perde tekrarları ile yapılan süslemeler halk müziği uygulamaları açısından görülen önemi açısından bu yazı içerisinde incelenecektir.

İkinci ana grupta yer alan iki perde arasında yapılan süslemeler çok çeşitli şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Burada perdelerden ezgisel açıdan önemli konumda görülen perde “ana perde” diğer perde ise “yardımcı perde” olarak adlandırılacaktır. Detaylarını yazının ileri bölümlerinde vereceğimiz halk müziği örnekleri incelendiğinde “ana perde”nin çoğunlukla süslemenin başladığı ilk perde olduğu görülmektedir.

İki perde arasında yapılan süslemeler de perdelerin “perde düzeni”¹⁷ içerisindeki konumlanışlarına göre kendi içinde üç alt gruba ayrılabilir. Birinci alt grup, perde düzeni içerisinde bir üst perdeye veya bir alt perdeye yapılan süslemelerdir. Bu süslemeler yapılış sayısına ve biçimine göre basamak süslemeleri, çift çarpma (nachschlag), mordan ve tril süslemeleri olarak farklı şekillerde görülmektedir. İkinci alt grup, perde düzeni içerisinde iki perde veya daha uzaktaki üst ve alt perdelerle yapılan süslemelerdir. Bu süslemeler de çarpma süslemeleri veya iki perde arasında yapılan tremololar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü alt grup ise perde düzeni dışındaki perdelerle yapılan süslemelerdir. Bu tip süslemeler “vibrato”¹⁸ gibi çok yakın mikrotonal aralıklardaki salınımlardan veya vibrato etkisi yaratan benzer uygulamalardan oluşan süslemeler ve perde düzeninde yer almayan ve “ana perde”ye göre çeşitli uzaklıktaki “yardımcı perdeler”e yapılan süslemeler olarak iki farklı tipte görülebilmektedir. Yine kimileri tarafından süsleme yapıları içerisinde görülmeyen ancak Türk halk müziği icralarında sıklıkla görülen *glissando* ve *portamento* da iki perde arasında yapılan süslemeler olarak değerlendirilebilir. Frekansın dereceli bir şekilde değişimine dayanan bu süsleme tiplerinde her ne kadar iki perde arasındaki diğer sesler duyurulsa da başlangıç ve bitiş perdeleri ezgisel açıdan öne çıkmaktadır.

¹⁵ Sol el parmak çekme tekniği: Klavye üzerinde basılı olan sol el parmaklarının kaldırılırken teli çekerek perdelerin duyurulmasını sağlayan tekniktir. Bu teknikte hem darp hem de perdeyi belirleme işlemi sol el parmak aracılığı ile yapılır. Alt basamak süslemeleri, *legato* (bağlı) çalım, alt mordan ve alt perdeye yapılan tril süslemelerinde uygulanan bir tekniktir.

¹⁶ Tekil mızrap vurma tekniği: Mızrapın aşağı ya da yukarı yönlü vuruşu şeklinde tarif edilebilir. Mızrap vuruşu telin titreşimini sağlayan darbı sağlar. Telin frekansını (perdesini) sol el parmaklarının durumu belirler. Ana ezgilerin üretiminde olduğu gibi pek çok farklı süsleme tipinin icrasında da uygulanan bir saz tekniğidir.

¹⁷ “Perde Düzeni” Okan Murat Öztürk tarafından yapılan doktora tezi çalışmasında tarihi nazari kaynaklardan edinilen bilgilerin bir araya getirilmesi ile türetilen “Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi”nin temel kavramlarından birisidir (Öztürk, 2014). Bir terim olarak perde düzeni, makama göre ayarlanan bu perdelerin iki oktav üzerinde perdelerin nasıl sıralandığını belirten bir kavramdır. Bir perde düzeni, “Rast Perde Düzeni” adıyla anılan “tam perde”lerden oluşan perde düzenini temel alarak bu perde düzeni üzerindeki perdelerin ilgili makama göre ayarlanması ile oluşturulur (Ayrıntılı bilgi için bkz. Öztürk, 2014). Bir perde düzeni içerisinde pek çok farklı makam gezinebilir. Bu çalışma içerisinde perde entonasyonlarını ve sıralamalarını açıklamak için bu kavramları halk müziği açısından daha doğru bir bakış açısı ile tarif ettiğini düşündüğümüz “perde düzeni” terimi tercih edilmiştir.

¹⁸ Vibrato : İcra esnasında bir perdeyi merkez alarak o perde etrafında yarım sesi aşmayacak şekilde mikrotonal salınımlar yapmak olarak tanımlanabilir. Halk müziği çalgılarında, yöresel uslubu, kişisel tavrı belirleyen en önemli unsurlardan birisidir. Hemen her çalgıda vibrato için uygulanan teknikleri farklı ve çeşitli sayıdadır. Özellikle üflemeli çalgılarda çok farklı vibrasyon teknikleri kullanılmaktadır. Üçtelli sazın mızrapsız icrasında tel gerdirmesi tekniği ile uygulanan vibrato çok telli mızraplı sazlar için çok uygun bir teknik değildir. Mızraplı çalımda sazın sapının sallanması belli belirsiz bir vibrato etkisi yaratsa da bu icra şeklinin günümüzde gittikçe daha az kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle saz icrasında vibrasyon etkisi en yakın perdeye yapılan mordan ve trillerle elde edilmektedir (Ayrıntılı bilgi için bkz. Bölüm 2.3).

Üçüncü ana grupta ikiden fazla perdenin kullanımı ile oluşan ezgisel süslemeler yer almaktadır. Bu tipte en yaygın görülen süslemeler arasında kümecik süslemeleri (grupettolar), işleme ve geçit sesleri ve geçiş pasajları sayılabilir.

1. Aynı perdenin tekrarına dayalı süslemeler: Tremololar

Tremolo terimi, bir perdenin iki ya da daha çok sayıda tekrarı olarak tarif edilebilir. Eş ritimde uygulandığı gibi düzensiz, gittikçe hızlanan, ağırlaşan tremololar da vardır. Öte yandan Türk müziği çevrelerinde tremolo genellikle "bir notanın çok küçük değerlere bölünerek tekrarlanması" şeklinde tarif edilmektedir (Yahya Kaçar, 2005, s.223). Halk müziği uygulamalarında çok sayıda nota tekrarına dayanan uzun tremololar görüldüğü gibi başta ikili tremololar olmak üzere üçlü ve dördütlü tremololar gibi az sayıda perde tekrarına dayanan tremololar da önemli bir yer tutmaktadır¹⁹.

Tremolo kullanımı bakımından saz icrası zengin bir özellik göstermektedir. İkili tremololar saz icrasında kimi kaynaklarda "çırpma", "hoplatma", "serpme" gibi isimlerle de anılan bazı sağ el mızrap kalıplarında "çoklu mızrap vurma tekniği" uygulanarak icra edilmektedir. Bu tür mızrap kalıpları "radyo terminolojisi" doğrultusunda şekillenen akademik camiada "zeybek mızrabı", "Silifke mızrabı", "Konya mızrabı" vb. isimlendirmelerle anılmaktadır. Şekil 2'de tremolo ifadesi taşıyan sık kullanılan mızrap kalıpları görülmektedir.

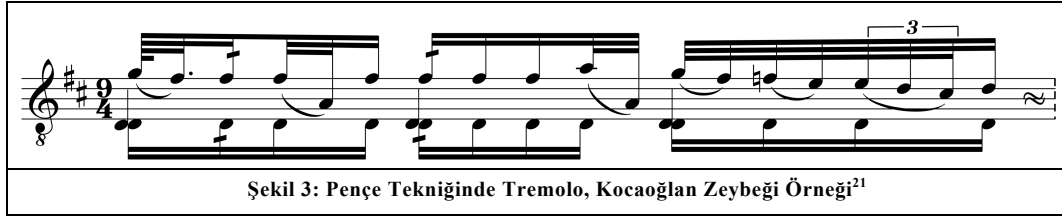
Şekil 2: Kısa Tremoloların Farklı Mızrap Kalıpları İçerisinde Kullanımı
a1,a2,a3) Alttan çırpma ("Zeybek mızrabı" örneği) b1, b2) Üstten çırpma ("Silifke mızrabı" örneği), c) "Konya mızrabı" örneği, d) "Trakya mızrabı" örneği²⁰

Ayrıca mızrapsız saz icrasında da farklı "pençe" teknikleri uygulanarak bu tür tremololar elde edilmektedir.

¹⁹ Bu yazıda kullanılan ikili tremolo, üçlü tremolo, dördütlü tremolo terimlerindeki sayılar perdenin ardışık olarak kaç kez duyulduğunu belirtmektedir.

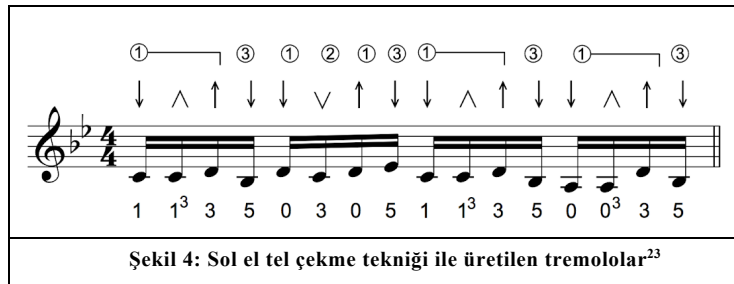
²⁰ Notalar "Sipürde ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır. Tırnak içinde gösterilen ifadeler, "radyo kültürü" bünyesinde şekillenmiş isimlendirmelerdir. Bu ifadelerde "mızrabı" yerine "tavrı" tamlaması da (Zeybek tavrı, Yozgat tavrı vb.) bu kültürün etkisi altındaki kurum ve kişiler tarafından kullanılmaktadır.

Teke Yöresi çalgılarından üçtelli bağlamada yapılan zeybek icralarında parmakların ardışık olarak aynı perdeyi duyurmasına dayalı tremololar uygulanmaktadır (Bkz. Şekil 3). Şekilde gösterilen tremololar sağ el yüzük ve orta parmağın kıvrılarak ardışık şekilde tellere vurması ile gerçekleştirilmektedir.



Şekil 3: Pençe Tekniğinde Tremolo, Kocaoğlan Zeybeği Örneği²¹

“Sol el tel çekme tekniği”²² saz icrasında genellikle aynı perdenin tekrarında sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Bu uygulama tekrar eden perdenin açık telde olup olmamasına göre iki farklı şekilde yapılır. Açık telde tınlayan perdenin tekrarında mızrap ya da parmakla tınlatılan teller tınlamadan sonra sol el parmakları ile çekilerek aynı ses tekrar tınlatılır. Tekrar eden perde sol el parmağı basılı iken elde ediliyorsa, sol el parmağı klavyede basılı iken bu perde tınlatılır ve yine sol elin başka bir parmağı tarafından tel çekilerek aynı perdenin tekrar tınlaması sağlanmış olur. Genellikle ikili tremololar şeklinde gerçekleştirilen bu uygulamanın nadiren üçlü, dörtlü tremololar şeklinde yapıldığı da görülebilmektedir. Bu teknikle üretilen tremololar hemen her yörenin icrasında kullanılsa da özellikle açışlarda ve deyiş icralarında yoğunlukla kullanıldığı göze çarpmaktadır (Bkz. Şekil 4)



Şekil 4: Sol el tel çekme tekniği ile üretilen tremololar²³

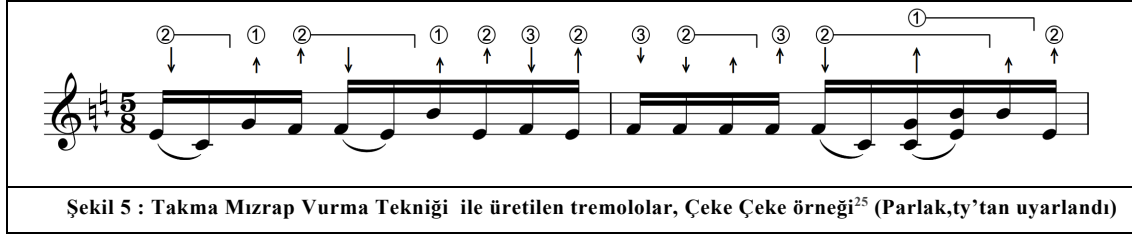
“Takma mızrap vurma tekniği”²⁴ de melodilerde akıcılık sağlayan bir uygulama olmasının yanı sıra kimi icralarda perdelerin usul içerisindeki velveleli bölünüşleri esas alarak tekrar edilmesi bakımından da uygulanan bir tekniktir. Orta Anadolu saz icra üslubunda ve Alevi Bektaşî saz icra üslubunda birçok eser içerisinde görülen “takma mızrap vurma tekniği”nde tekrar eden perdeler farklı tellerde yer aldığı için sazın tellerine göre farklı tınılarda duyulurlar. Bu da tekrar eden perdelerin tremolodan çok, farklı notlar olarak algılanmasına sebep olabilir (Bkz. Şekil 5)

²¹ Nota “Sipürde ahenk düzeni”ne göre yazılmıştır.

²² Sol el tel çekme tekniği: Klavyeye basılı olmayan sol el parmağı ile telin çekilmesi olarak tarif edilebilir. Bu teknikte tele dokunurken ayrıca ses üretilmemesi gerekmektedir. Çoğunlukla, bu teknik uygulanmadan önce titreştirilen telde üretilen perde tekniğin uygulanması ile birlikte tekrar duyurulur. Tekrar eden perde sol elin başka bir parmağı ile basılan bir perde olabildiği gibi açık telde üretilen perdeler de bu teknikte tekrar edilebilir. Kimi zaman tek başına ses üretme amacı ile de uygulanabilir.

²³ Portenin üstünde yer alan yuvarlak içine alınmış rakamlar notanın icra edildiği tel grubunu (1 : alt tel grubu, 2: orta tel grubu, 3: üst tel grubu), ok işaretleri aşağı/yukarı tekil mızrap vuruşu tekniğini, “∨” işareti sol el parmak vurma tekniğini, “^” işareti sol el parmak çekme tekniğini ifade etmektedir. Porte altındaki büyük fontla yazılan parmak numaraları perdeyi basan parmağı belirtmekte olup; üst sağ indiste yazılan parmak numaraları tremolo işlemini gerçekleştiren tınlamayı sağlayan parmağı göstermektedir. Saz notalarında sol el parmakları için semboller şu şekilde sıralanmaktadır: 1: işaret parmağı, 2: orta parmak, 3: yüzük parmak, 4: serçe parmak, 5: başparmak. Nota “Sipürde ahenk düzeni”ne göre yazılmıştır.

²⁴ Takma mızrap vurma tekniği: Mızrapın tel gruplarını aşağıdan yukarıya ya da yukarıdan aşağıya belirli bir zaman farkı ile ardışık olarak tınlatmasına dayalı bir tekniktir. Bu teknik yukarıdan aşağıya uygulanırken ilk tınlatılan tel grubundan sonra mızrap bir alttaki tel grubuna takılarak bekletilir, daha sonra istenilen sürede aynı yönde mızrap hareketi sürdürülerek mızrapın takılarak bekletilmekte olduğu tel grubu tınlatılır. Teknik aşağıdan yukarıya uygulanırken bu mekanizma ters yönde işletilir.



Şekil 5 : Takma Mızrap Vurma Tekniği ile üretilen tremololar, Çeke Çeke örneği²⁵ (Parlak,ty'tan uyarlandı)

Kaval icrasında da bu duruma benzer bir uygulama aynı perdeyi veren farklı pozisyonların artarda duyurulması ile gerçekleşmektedir. Bu icra şekli ile aynı perdeyi veren farklı parmak kombinasyonları artarda üflenerek tremolo etkisi elde edilebilir. Flütte tremolo üretim tekniklerinden biri olarak farklı şekillerde uygulanan *frullato*²⁶ tekniği Bulgar halk müziği kaval icracılarında görülmesine karşın Türk halk müziği kaval icra üslubu içerisinde kullanılmamaktadır.

Zurna ve klarnet icralarında tekrar eden perdeyi *attaché* (bağırsız) olarak çalmak yaygın bir kullanımdır. Bu ifade dilin kamışa kısa bir süre dokundurularak seslerin arasında kısa süreli sessizlikler oluşturulması ile sağlanır. Bu teknik “dil vurma tekniği” olarak adlandırılır (Sağlambilen, 2014; Emre, 2015). Bu boşluğun miktarına göre ve dil vurma tekniğinin uygulanışına göre vurgulu ve kesik (*staccato*) ifadeler de elde edilebilir. Sağlambilen (2014), kaba zurnada dil vurma tekniği ile üretilen ifadeleri kesik çalış (*staccatto*), yumuşak dil (*weich*), genişleterek dil vurma (*echappement*), vurgulu dil (*Zunge*) olarak sıralamıştır.

Dil vurma tekniğinin başlıca uygulama şekillerinden birisi, üfleme işlemi devam ederken üretilen perdelerin arasına dil vurarak hem bağırsız çalımın sağlanması hem de her perdenin vurgulu olarak duyurulmasına dayanmaktadır. Bu tür icralar tremololu icradan çok ezgiye farklı ritmik anlamlar yüklemek için yapılan icralardır. Tekrar eden perdelerin süreleri birbirinden farklı olabileceği gibi bazıları vurgulu, bazıları da vurgusuz bir şekilde icra edilebilir. Perdelerin arasında verilen esler genişletilerek daha kesik (*staccato*) bir çalım da tercih edilebilmektedir.

Dil vurma tekniği ile perde tekrarına dayalı motiflerin üretilmesi daha çok Ege, Trakya kaba zurna icra üslubunda, Orta Anadolu ve Çukurova Abdallarının zurna icra üsluplarında gözlemlenmektedir (Yunus Emre, Kişisel Görüşme)²⁷. Özellikle bu icra üsluplarında ikili, üçlü, dördü kesik bir şekilde icra edilen perdelerin tekrarına dayalı *staccatto tremololar* da yaygındır. Şekil 6’da görülen “Çanakkale içinde aynalı çarşı” ezgisinin zurna yorumunda, birinci ölçünün birinci ve ikinci dördüklük tartımında *staccatto tremololar* görülmektedir.



Şekil 6 : Zurnada dil vurma tekniğine dayalı staccatto tremololar
(Sağlambilen, 2014: 190’dan uyarlandı)²⁸

²⁵ Porte üzerinde belirtilen kısa oklar takma mızrap vurma tekniğini ifade etmektedir. Donanımda yer alan aşağı oklu natürel simgesi segâh ve eviç perdelerini ifade etmek amacı ile kullanılmıştır. Bu çalışma içerisinde mikrotonal perdeleri ifade etmek için tarafımızdan yazılan veya uyarlanan notalarda “koma sayısını gösteren bemol işareti” yerine aşağı oklu natürel işareti ve aşağı oklu diyez işareti kullanılmıştır.

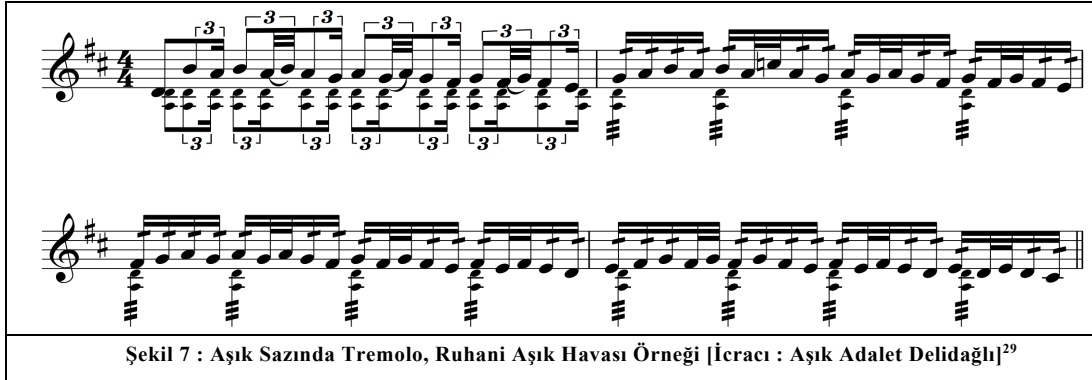
²⁶ *Frullato* : Flüt icrasında uygulanan bir tekniktir. “Flütte iki şekilde gerçekleşir: boğaz ve dille. Bu teknik ilk kez Rus bestekarı P.İ.Çaykovski tarafından kullanılmış (“Fındıkkıran Balesi), daha sonra popüler hale gelmiştir...Dil vasıtasıyla çalınan *frullato* ile alt ve orta registerlerde ince seslenme elde edilir. Boğazla *frullato* çalarken, alt ve orta registerlerde hafif çalgı elde edilir, detache pasajlarda özellikle ses kalitesini kaybetmez, lakin üst registerlerde istifade etmek oldukça zordur. Bu nedenle, üst registerlerde *frullato* çalarken dilden istifade etmek daha uygundur. (Orujov, İ.: 483, Tantsov, 2011 ve Kvashnin, 2004’ten).

²⁷ Zurna, kaba zurna ve kaval icracısı, Gaziantep Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi (Görüşme Tarihi: 26 Mayıs 2020)

²⁸ Farklı zurnacıların Çanakkale Türküsü yorumlarını alt alta notalayan Okan Sağlambilen’in çalışmasında K7-53 adını verdiği katılımcının icrasından alınmıştır (Sağlambilen, 2014: 190). Nota “Mansur ahenk düzeni”ne göre yazılmıştır.

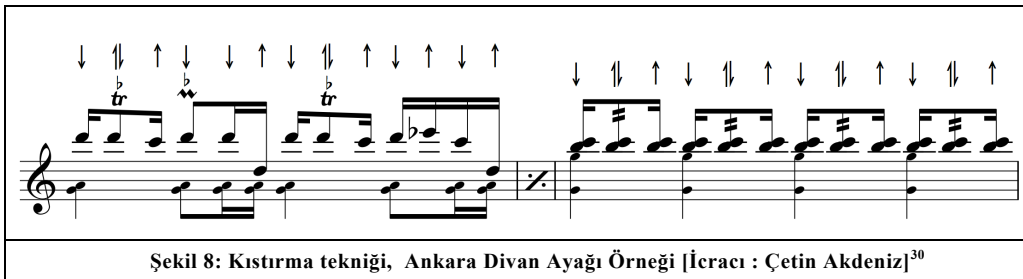
"Türk halk müziği"nde çok sayıda perde tekrarına dayalı tremololar ağırlıkla telli ve yaylı çalgı icralarında görülmektedir. Aynı perdenin çok sayıda tekrarını içeren tremolo uygulamalarının telli çalgılarda kullanılma nedenlerinden birisi de bu uygulamaların "uzun ses tutma" ihtiyacını karşılayan bir ifade olarak tercih edilmesidir. Ayrıca, bu uygulamalar hem yaylı çalgılarda hem de telli çalgılarda ezgilerin ritmik olarak şekillenişinde de rol oynayan süsleme çeşitlerinden birisidir.

Mızraplı saz icrasında yöresel üsluba ve kişisel tavra göre şekillenen uzun tremolo uygulamaları yaygın olarak sağ el tekniklerinden "çoklu mızrap tekniği" ile icra edilmektedir. Sağ elde zıt yönlü seri vuruşların artarda uygulandığı bu teknikte tremolonun ezgi içerisinde başladığı yere göre mızrap vuruşları alttan ya da üstten başlayabilmektedir. Bu tip tremololar, Azerbaycan aşık sazı ve tar icralarında baskın bir karakterde görülmektedir (Bkz.Şekil 7).



Şekil 7 : Aşık Sazında Tremolo, Ruhani Aşık Havası Örneği [İcracı : Aşık Adalet Delidağlı]²⁹

Yine saz icrasında "kıstırma" adı verilen özel bir sol el tekniği vardır ki aynı tel grubunda yer alan tellerden iki farklı ses üretilmesine dayanmaktadır. "Sol el kıstırma tekniği" genellikle "çoklu mızrap vurma tekniği" ile birlikte tremolo ifadelerinde uygulanmaktadır (Bkz. Şekil 8). Bu teknik uygulanarak özellikle ikili ve üçlü aralıkların aynı anda tremolo uygulanarak tınlatılması ile bir anlamda trili andıran bir ifade oluşturulması da saz icrasında oldukça yaygın kullanılan bir müzikal ifade üretme şeklidir (Ayyıldız, 2013: 101). Ayrıca birden fazla telde "çoklu mızrap tekniği" uygulanması ile akorların da tremolo şeklinde icra edildiği örnekler halk müziği içerisinde görülmektedir.



Şekil 8: Kıstırma tekniği, Ankara Divan Ayağı Örneği [İcracı : Çetin Akdeniz]³⁰

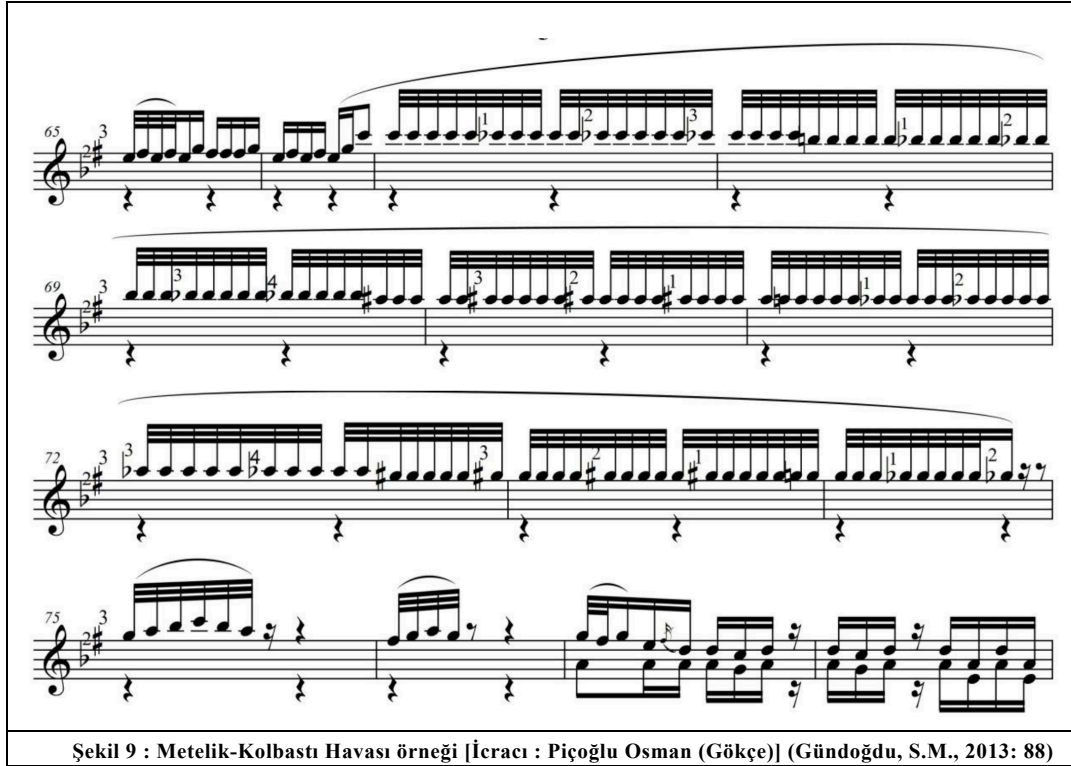
Yaylı sazlarda da benzer ifade hızlı yay hareketleri ile sağlanır. Tremolo hareketleri yay ucunda ileri geri seri arşe hareketlerinin yay ucunda uygulanması ile yapılmaktadır. Bu tür uygulamalarda genellikle eşit sürelerde yapılan yay hareketleri ile uzun bir ses eşit parçalara bölünür. Böylece müzikal ifadenin ritmik ve melodik olarak şekillenmesinde rol oynar (Şimşek, 2013: 26).

Karadeniz kemençe icrasında da tek ya da çift tellerde yapılan bu tür tremololar özellikle horonlarda horonun ritmik yapısını ayakta tutan ve canlılık katan bir kemençe ifadesi olarak göze çarpmaktadır. Gündoğdu'nun (2013) Piçoğlu Osman'ın icra tekniği üzerinde yaptığı çalışmada verdiği aşağıdaki "Metelik kolbastı havası"nın notası bu

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=qQoTCsOVKW8> (1:52-1:57 arası). Nota "Sipürde ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=-3H6PA0FcNY> (1:57-2:04 arası). Nota "Mansur ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır. Nota üzerinde gösterilen aşağı ok ve yukarı ok işaretleri tekil mızrap vuruş tekniğini göstermekte iken || işareti ile belirtilen notalar çoklu mızrap vuruş tekniği ile icra edilmektedir.

bakımdan ilginç bir özellik taşımaktadır. Buna göre tremolo ifadesi esnasında aynı zamanda glissando tekniği uygulanarak “tiz çargah”tan “gerdaniye” perdesine kadar sekiz ölçü boyunca yavaşça kaydırılmaktadır. Gündoğdu (2013), bu teknikle Piçoğlu Osman dışında bu tekniği icra eden görülmediği bilgisini vermektedir. Bu yüzden bu örnek, süslemelerin “kişisel tavrı” içerisinde kullanımına yönelik güzel bir örnektir (Bkz. Şekil 9).

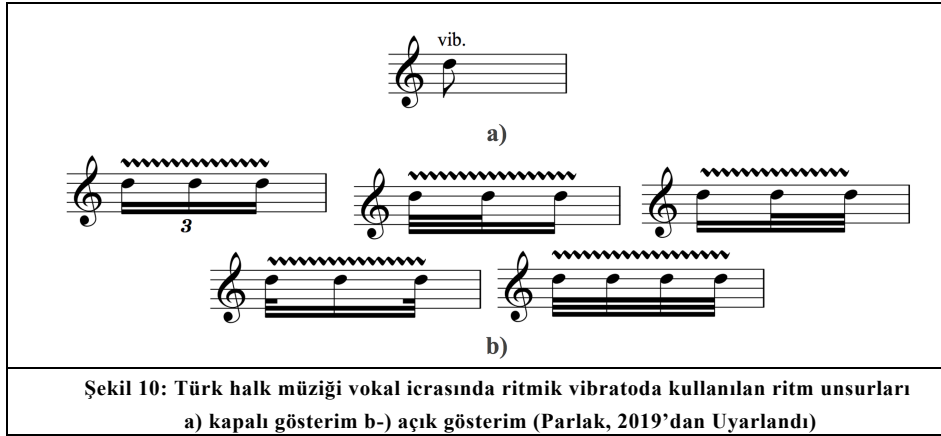


Tremolo ve glissandonun bir arada icra edildiği bu ifadeye saz icrasında da rastlanmaktadır. Zeybek icrasında, Aşık sazı icrasında, Orta Anadolu Abdal Türkmen saz icra üslubunda bu ifadeler zaman zaman görülmektedir.

Süslemelerin sıklıkla görüldüğü “Türk halk müziği” icralarında hangi tip süsleme yapıldığını doğru bir şekilde tespit etmek her zaman kolay olmamaktadır. Bazı durumlarda çok küçük bir zaman dilimine sıkışan perdeler psikoakustik etkilerin sebebi ile farklı algılanabilmektedir. Özellikle insan sesiyle yapılan süslemelerin çalgılarla yapılan süslemelere göre daha az belirgin olduğu, ritmik vibrato ve tril ifadeleri gibi benzeşen ifadelerin birbiriyle karıştırılabildiği belirtilmiştir (Uslu, 2014: 81). Bazen de icra esnasında ritmik vibrato ve trilin geçişgenlik gösterdiği görülmektedir. Örneğin, hoyrat icrasında sesin yavaş yavaş dalgalanarak vibratoya ve sonrasında kısa trile dönüşmesi gözlemlenen bir icra özelliğidir (Yürümez, 2019: 92).

Vokal tremolo, küçük dilin kullanımı ile aynı perdenin arka arkaya tekrar edilmesi şeklinde gerçekleşir (Özbilen, 2007: 19). Bu tür vokal tremolo halk müziğinde sıklıkla kullanılmaz (Salih Gündoğdu, Kişisel görüşme)³¹. Halk müziğinde daha çok ritmik vibrato ve trillerle tekrara dayalı süslemeler yapılır. Halk müziği notasyonlarında ritmik vibratonun nota üzerinde en yaygın gösterim biçimi ritmik vibratonun içindeki ritm unsurunun açıkça yazımı şeklindedir. Halk müziğinde ritmik vibratolarda en çok kullanılan ritm unsurları Erol Parlak tarafından Şekil 10’da görüldüğü gibi verilmiştir (Parlak, 2019).

³¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü Araştırma Görevlisi (Görüşme Tarihi: 19 Haziran 2020)



Şekil 10: Türk halk müziği vokal icrasında ritmik vibratoda kullanılan ritm unsurları
a) kapalı gösterim b-) açık gösterim (Parlak, 2019'dan Uyarlandı)

Ritmik vibratolar vokal icra üslubunu inşa eden en önemli icra özelliklerinden birisidir. Türk halk müziği vokal icrada ritmik vibratodaki ritm unsurlarının üzerine kurulu icra üslupları olduğu bilinmektedir (Erol Parlak, Kişisel görüşme)³². Şekil 11 de “a” hecesi üzerinde “açık gösterim” ile gösterilen tipik bir ritmik vibrato uygulaması görülmektedir.



Şekil 11 : Ritmik vibrato uygulaması, Çiçek Dağı örneği [İcracı : Neşet Ertaş] (Uslu, 2014: 101)

2. İki perde arasında yapılan süslemeler

İki perde arasında yapılan süslemeler, basamak süslemeleri³³ (*appogiatura*), çarpma süslemeleri, mordan ve triller, glissando/portamento ile sesin dereceli olarak tizleşmesine/pesleşmesine yönelik süslemeler sayılabilir. Saygun (1962:74) basamak süslemelerini asıl notadan önce gelen yarım veya tam ses pes ya da tiz notalar olarak tarif etmiştir. Bu notalar ana notaya göre çok kısa bir zaman diliminde gerçekleştiğinde ise “kısa basamak” (*acciaccatura*) terimi ile ifade edilmiştir (s.73). Tam perdeden uzak sesler, asıl notanın önünde geldiğinde ise “çarpma”³⁴ olarak adlandırılmıştır (s.74). Süslemelerin Türk Halk Müziği çerçevesinde incelendiği bu yazı içerisinde basamak süslemeleri “bir perde düzeni içerisinde bir perdeden bir üst ya da alt perdeye yapılan ezgisel süslemeler”, çarpma süslemeleri ise “bir perde düzeni içerisinde bir perdeden birden fazla üst ya da alt perdeye yapılan süslemeler” olarak ele alınacaktır. İki perde arasında yapılan süslemelerde perdelerin birbirine göre hiyerarşik bir konumu vardır. Basamak süslemelerinin notasyonda gösteriminde “ana perde”/“asıl nota”lar ağırlıklı büyük notalarla “yardımcı perde”/“ikincil notalar”lar ise küçük notalarla (*grace note*) gösterilir. Çarpma süslemelerinde de notasyon gösterimi benzer şekilde uygulanır. Bazı Türk halk müziği notalarında her iki perdenin de büyük notalarla gösterildiği göze çarpmaktadır. Mordan ve tril uygulamalarında da duyurulan ilk perde, “ana

³² Profesör, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Ses Eğitimi Öğretim Üyesi, (Görüşme Tarihi: 7 Haziran 2020)

³³ Bazı çalışmalarda basamak süslemeleri yerine çarpma ve abantı gibi başka terimler kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Türk müziği ile ilgili çalışmalarda çarpma terimi tercih edildiği göze çarpmaktadır.

³⁴ Belli bir notadan önce ya da yapılan süslemeler Türk Müziği’nde sık sık “çarpma” terimi ile ifade edilmektedir. Bu çalışma içerisinde ise bu tür süslemeler “yardımcı perde”nin “ana perde”ye göre konumlanışına göre basamak süslemeleri (üst basamak ve alt basamak) ve çarpma süslemeleri olarak iki farklı grup içerisinde değerlendirilmiştir.

perde" ve "gidip gelinen" ikinci perde, "yardımcı perde" olarak düşünülebilir ve notasyonda mordan ve tril işaretleri "ana perde" üzerine konur "yardımcı perde" gösterilmez. İki perde arasında yapılan tremololarda ise perdeler notasyonda birbirine tremolo işareti ile bağlanan büyük notalarla gösterilir.

2.1. Basamak süslemeleri

Basamak süslemeleri bir perde düzeni içerisinde bir perdeden bir üst ya da alt perdeye yapılan ezgisel süslemelerdir. Basamak süslemelerinde "ana perde" her zaman nota ile gösterilirken "yardımcı perde" küçük notalarla veya zaman zaman büyük notalarla gösterilebilmektedir. Pek çok makamsal müzikte olduğu gibi Türk halk ezgilerinde de yakın perdelerde yapılan yanaşık hareket ezgisel organizasyonda önemli bir yer tutar (Sipos, 1993: 183). Üstelik birçok Türk halk ezgisi bir oktavı aşmayan ezgi aralığında (5,6,7,8 perde arasında) seyrederek (Bilgin, 2013)³⁵. Bu bakımdan alt perdeye ya da üst perdeye yapılan basamak süslemeleri Türk halk müziğinde pek çok çalgıda ve ses icrasında çok yaygın bir biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Türk Müziği notasyonları incelendiğinde, Batı Müziği basamak süslemelerinin notalama tercihlerinden farklı bir eğilim göze çarpmaktadır. Batı Müziği notasyonunda genellikle ana notun önünde yer alan basamak notu, Türk müziği notalarında "ana perde"nin kuvvetli veya zayıf zamanlarda olmasına göre "ana perde"nin önünde ya da arkasında yer almaktadır. Bu türden süslemeler "değerini kendinden sonraki notadan alan" ve "değerini kendinden önceki notadan alan" basamak süslemeleri olarak ikiye ayrılmaktadır (Bkz. Şekil 12) (Yahya Kaçar, 2005: 218 ; Torun, 2009: 282)



Klasik Türk Müziği'nde "değerini kendinden önceki notadan alan" süslemeler yaygın olarak görülmektedir (Yahya Kaçar, 2005: 218). Konu, "Türk halk müziği" çerçevesinde değerlendirildiğinde de aynı sonuca ulaşmak mümkündür. "Türk halk müziği"nde "ana perde", genellikle "yardımcı perde"ye göre daha vurgulu şekilde icra edilmektedir. Halk müziğinde, basamak süslemeleri icra edilirken "ana perde"lerin çalgılarda genellikle mızrap ya da yay vuruşu ya da dil kullanımı gibi araçlarla daha vurgulu şekilde icra edildiği görülmektedir. Dolayısıyla vurgulu perdeden/sesten sonra gelerek ona bağlanan "yardımcı perde"nin süresini ilk sestene aldığı yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır.

"Ana perde" ve "yardımcı perde"nin birbirlerine göre konumlanışına göre basamak süslemeleri iki farklı gruba ayrılabilir. Üst perde yapılan süslemeler üst basamak süslemesi, alt perdeye yapılan süslemeler alt basamak süslemesi olarak ele alınabilir.

2.1.1. Üst Basamak Süslemeleri

Üst basamak süslemeleri genellikle ezginin icra edildiği perde düzeninde yer alırlar; yani süsleme notları notasyonun donanımında gösterilen seslerden oluşur. Halk müziği icralarında, eserin temposu uygunsa üst basamak kullanımı özellikle inici pasajlarda sıklıkla kullanılmaktadır. Perde düzeni üzerinde icra edilen perdelerin inici

³⁵ TRT Halk Müziği Repertuarından rastgele belirlenmiş 627 halk ezgisi üzerine yapılan bu çalışmada incelenen ezgilerin ses sahaslarının tüm eserlere oranı şu şekilde verilmiştir: 5'li (%23,4), 7'li (%20,4), 8'li (%17,6), 6'lı (%15,4), 9'lu (8,4), 4'lü (%7,3), 10'lu (%5,4), 11'li ve daha geniş ses sahasına sahip ezgiler. (%1,8). Bu bakımdan bir oktav içerisinde seyreden ezgilerin ağırlığı %84,1 olarak tespit edilmiştir (Bilgin, 2013: 39)

hareketle ardışık olarak duyurulmasında üst basamak sesleri bir alt perdeye gidilirken duyurulur. Öyle ki adeta yazısız bir kural oluşmuş gibi inici pasajlarda nota üzerinde bu basamak süslemeleri yazmasa bile icracıların üst basamak süslemeleri kullandıkları gözlenebilir (Şekil 13).



Bu uygulama, yalnızca Anadolu'ya özgü olmayıp "makam koridoru"³⁶ olarak adlandırılan geniş bir coğrafya üzerinde pek çok müzik türü içerisinde görülmektedir. Kültürler arası müzikal ortaklıkları ifade eden nitelikler barındıran bu icra şekli, ilhamını doğadan alan halk müziklerinin geniş coğrafyada görülebilecek ortaklıkları yansıtması bakımından dikkat çekicidir.

Telli ve yaylı çalgı icralarında çalgı tutuşuna göre en arkada yer alan işaret parmağı ağırlıklı "kılavuz parmak" işlevini üstlenmektedir. Bu nedenle belli bir perde düzeninde inici icrada yapılan bu tip üst basamak süslemeleri telli ve yaylı çalgı icralarının doğasına da son derece uyumludur. İşaret parmağı aynı telde/tel grubunda icra edilen inici pasajlarda "ana perdeler"i icra ederken sol elin diğer parmakları ise nağme oluşumuna katkıda bulunmak amacı ile üst basamak süslemeleri oluşturacak şekilde "yardımcı perdeler"i icra eder. Ayrıca bu icra biçimi yaylı ve telli çalgılar dışında vokal icrada ve üflemeli çalgıların icrasında da sık sık kullanılmaktadır. Bu icra biçiminin tersi (perde düzeni üzerindeki perdelerin ardışık olarak çıkıcı harekette icrasında alt basamak süslemeleri) ise geleneksel halk müziği icra pratiklerinde sık görülmeyen icra şekli olup telli ve yaylı çalgılar için de icra bakımından oldukça zorlayıcı bir süsleme biçimidir.

Mızraplı saz icrasında (tekil) mızrap vuruşu ile elde edilen "ana perde"den sonra "yardımcı perde" olan üst basamak perdesinin sol el parmak vurma tekniği ile "ana perde"ye bağlı şekilde (*legato*) icra edilmesi çok karakteristiktir. Bu tür basamak süslemeleri notasyonlarda genellikle mızrapla vurulan perdenin arka tarafına bir bağla eklenir. Bu durumda, "yardımcı perde" değerini önündeki notadan alır (Bkz. Şekil 14)



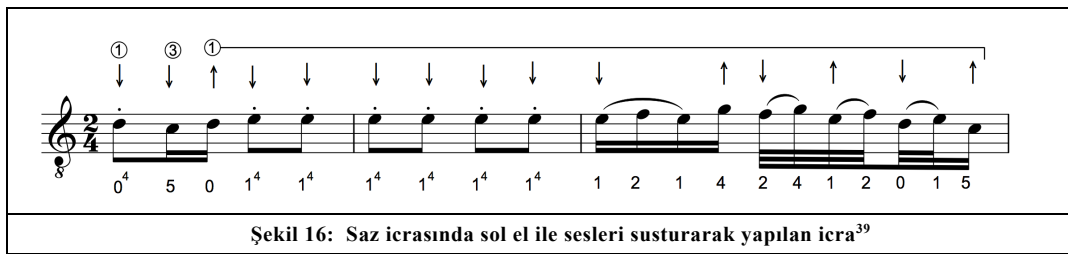
Her iki perdenin de mızrapla elde edildiği durumlar da icralarda gözlenmektedir. Bu tür ifadeler, hızlıca yukarı-aşağı yönlü ya da aşağı-yukarı yönlü mızrap çiftleri ile icra edilir. Genellikle ilk perdenin kısa, ikinci perdenin uzun olduğu süsleme yapılarında yukarı-aşağı yönlü mızrap çiftinin uygulanması karakteristik bir yapıdadır. Bu durumda notalamada "yardımcı perde"nin ana önce kullanılması gerekmektedir. Bu durumda yardımcı "değerini kendinden sonra alan" nota olarak notasyonda gösterilebilir. Bu uygulama üst basamak süslemelerinin yanı sıra alt basamak süslemeleri ve çarpma süslemelerinde de uygulanabilir (Bkz. Şekil 15).

³⁶ "Makam Koridoru" Melih Duygulu tarafından makam müziklerinin icra edildiği coğrafi ve sosyal yaşam alanını ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Fiziki olarak, İç Asya'dan başlayarak Cebelitarık kıyılarına kadar uzanan coğrafi alanı belirtir. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Duygulu, 2018)

³⁷ Nota, Erdal Erzincan'ın "Al Mendil" albümündeki "Baş Bar" isimli eserin kaydından "Sipürde ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır.

Şekil 15 : Saz icrasında yukarı aşağı mızrap vuruşları ile yapılan süslemeler³⁸

Mızraplı saz icrasında gözlem yapıldığında görünüş olarak parmak vurma tekniği ile üretilen üst basamak süslemelerine benzeyen ancak daha çok kesik ifadeler üretmek için uygulanan bir teknik de vardır. Bu teknikte sol el parmağı ile perdelerin üzerine basılarak ve/veya tele tam anlamıyla basılmayıp telin tınlmasını geçici olarak duraklatılarak "yardımcı perde" neredeyse duyulmayacak kadar silik bir şekilde icra edilir. Bu durumda sadece "ana perde"nin kesik bir şekilde icra edildiği bir duyum ortaya çıkmaktadır. Bu tür icraların notasyonda basamak süslemelerinden çok *staccato* ile gösterilmesi daha uygun olacaktır. (Bkz. Şekil 16)

Şekil 16: Saz icrasında sol el ile sesleri susturarak yapılan icra³⁹

Üst basamak süslemelerinde "yardımcı perde"yi susturarak çalma özellikle Orta Anadolu Abdal Müzik Kültürü Saz icralarında görülmektedir. Özellikle Neşet Ertaş bu icra stilini kişisel tavrı ile bütünleştirerek çok etkili bir biçimde icralarında uygulamıştır. Parlak (2013), Neşet Ertaş'ın bu uygulamalarından şu şekilde söz etmektedir.

"Ertaş'ın icrasında, mızrap açısından ilgi çeken bir özellik de, sert vuruşlar ile sesleri birbirinden ayırarak (*staccato*) ve sıçratarak (*spiccato*) yaptığı çalışlardır. Orta Anadolu dilinde, kostak çalma denilen ve başta Bayram Aracı olmak üzere birçok icracıda görülen bu uygulamalar da, Ertaş'ta bambaşka anlam ve ifadelere kavuşmuştur. Orta Anadolu Müziği içerisinde genellikle oyun havaları icrasında görülen bu mızrap anlayışı, Ertaş'ta en ağırından en hızlısına; türküler, oyun havaları hatta açışlarda bile rastlanılan, kendine özgü bir mızrap yorumuna kavuşmuştur. Gerekliğinde sesleri birbirinden ayırarak, sıçratarak çalan Ertaş, duruma göre her bir sesi derinlikli tınlatarak süresini de dolgunlaştırıp geniş bir hacme kavuşturur. Diğer icracılarda pek rastlanılmayan, ancak Ertaş'ta kendince bir çeşitliliğe kavuşmuş olan onun bu bağlı ve uzun vuruşlarla çalışının kaynağı da, keman çaldığı döneminin yansımalarıdır (Parlak, 2013: 136).

Bu icra şeklinin Güneydoğu Anadolu Yöresi barak icralarında da karakteristik olarak görüldüğünü Hacıoğlu (2009) şu ifadelerle aktarmaktadır. "Parmak vurma tekniği Anadolu'nun çoğu yerinde olduğu gibi bu yörede de kullanılmaktadır. Ancak yörenin bu bağlamda bir farklılığı herhangi bir sese vurma yaptıktan sonra sese 'staccato' diye de tabir edebileceğimiz kesik tınlatma hissinin verilmesidir" (s.32)

Basamak süslemelerinin kemane, keman, karadeniz kemençesi gibi yaylı çalgılarda elde edilmesinde farklı yaklaşımlar söz konusudur. Yaylı çalgılarda "yardımcı perde" olarak düşünülen perde genellikle "ana perde" ile aynı yönde yapılan yay hareketi ile icra edilebilir. Ancak burada legato icra bakımından mızraplı çalgıya göre çok daha fazla alternatif bulunur. Tek bir arşe ile "ana perde" ve "yardımcı perde" olmak üzere iki perde icra edilebildiği gibi birçok nota da legato olarak bağlanabilir. Basamak süslemesini belirgin derecede ortaya çıkarmak için kullanılan yöntem "yardımcı perde"den sonra arşenin yönünün değiştirilmesidir (Uğur Önür, Kişisel Görüşme)⁴⁰ (Bkz. Şekil 17).

³⁸ Nota, "Sipürde ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır.

³⁹ Portenin üstünde yer alan yuvarlak içine alınmış rakamlar notanın icra edildiği tel grubunu (1 : alt tel grubu, 2: orta tel grubu, 3: üst tel grubu), ok işaretleri aşağı/yukarı tekil mızrap vuruşu tekniğini ifade etmektedir. Porte altındaki büyük fontla yazılan parmak numaraları perdeyi basan parmağı belirtmekte olup; üst sağ indiste yazılan parmak numaraları susturma işlemini gerçekleştiren parmağı göstermektedir. Saz notalarında sol el parmakları için semboller şu şekilde sıralanmaktadır: 1: işaret parmağı, 2: orta parmak, 3: yüzük parmak, 4: serçe parmak, 5: başparmak. Nota "Mansur ahenk düzeni"ne göre yazılmıştır.

⁴⁰ Kemane icracısı, TRT Ankara Radyosu Halk Müziği Sanatçısı (Görüşme Tarihi: 14 Nisan 2020)



Şekil 17: Kemane icrasında basamak süslemesinden sonra yay yönünün değiştirilmesi - Kesinti Zeybeği 3.
Ölçü [İcracı : Salih Urhan] (Bircan, 2010: 37)

Yaylı sazlarda basamak süslemelerinin üretilmesi bakımından ilginç bir teknik de özellikle yay tuşesinin düşük olduğu *piano* icralarda veya *flautando* tekniği ile doğuşkan sesler elde edilirken uygulanır. Buna göre, yay aynı yönde tellere sürülmeye devam edilirken yapılan süslemeden sonra sol el tuşesi ve yay baskısı düşürülerek sessizlik sağlanır. Sessizlik esnasında da yay aynı yönde hareketine devam eder. Bu ufak sessizlik sayesinde bağlı basamak süslemeleri belirginleşir. Bir sonraki not, tuşe ve yay baskısıyla yay aynı yönde devam ederken duyurulur (Uğur Önür, Kişisel görüşme).

Mızraplı saz icrasındaki çift yönlü mızrapla üretilen ifadelerle benzer şekilde basamak süslemelerinin yaylı sazlarda da iki arşe ile elde edilmesi mümkündür. Bu durumda üretilen “yardımcı perde” “ana perde”nin öncesine yazılır ve değerini “ana perde”den alır.

Üflemleri çalgılarda basamak süslemeleri parmaklar aracılığıyla ilgili perdenin duyurulması yöntemi ile üretilmektedir. Basamak süslemeleri genellikle bağlı (legato) olarak icra edilir. Bunun tipik örneği Mey icrasında görülebilir (Bkz. Şekil 18). Bu tür süslemeler ritmik vurguyu güçlendirmek amacıyla da yapılabilir. Özellikle yöredeki vokal hançere tekniklerinde kullanılan basamak süslemeleri ve çarpma süslemeleri üflemleri sazlar tarafından taklit edilmektedir.



Şekil 18 : Mey icrasında basamak süslemeleri, Mey Açış Örneği [İcracı : Binali Selman] (Doğan, 2020: 613)

Doğu Anadolu kaval icrasında kavalın dişlerin arasında çalındığı “diş tekniği” içerisinde basamak süslemeleri “dudak çekme tekniği” adı verilen bir teknikle elde edilebilir (Kastelli, 2014: 65).

Geleneksel halk müziği icralarında üst basamak notları ile yapılan süslemelerde aşağıdaki ritmik kalıpların kullanımlarına rastlanabilir (Bkz. Şekil 19).



Şekil 19 : Geleneksel Halk Müziği İcralarında Üst Basamak Süslemelerinde Sık Kullanılan Ritmik Kalıplar : a) “ana perde” ve “yardımcı perde” ile eşit sürede b) “ana perde” “yardımcı perde”nin önünde ve üç katı uzunluğunda c) “ana perde”nin süresi “yardımcı perde”nin süresinin iki katı uzunluğunda d) “ana perde” ve “yardımcı perde”nin arkasında ve üç katı uzunluğunda e) “ana perde”, “yardımcı perde”nin arkasında ve iki katı uzunluğunda.

Şekilde 19-a’da görülen yapıda “yardımcı perde”, “ana perde” ile eşit süreye sahip olup hemen her yörede sıklıkla görülen bir süsleme tipidir. Tipik örneği Şekil 20’de ilk dörtlükte bu tür basamak süslemeleri birçok icracının da benimseyerek kişisel tavırlarının bir parçası haline getirdiği bir unsur olmuştur.

Şekil 20 : Üst basamak süslemeleri, Yandım Şeker örneği [İcracı: Arif Sağ] (Parlak ty'tan uyarlandı⁴¹)

Şekil 19-b'deki noktalı kullanımlar ve şekil 19-c'de görülen üçlemeli yapı içerisinde uygulanan basamak süslemeleri de yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu tür süslemelerin bazı notasyonlarda “kısa basamak” ile de yazıldığı göze çarpmaktadır. Bu süsleme tipleri Doğu Anadolu Bölgesi ve Güney Doğu Anadolu Bölgesi'nde özellikle hoyrat, maya gibi uzun hava türlerinin vokal ve çalgısal icraları içerisinde de sıklıkla görülmektedir (Bkz. Şekil 21'de son nota grubu).

Şekil 21: “Ana perde”nin noktalı değerde olduğu üst basamak süslemeleri, Kara Gözler örneği [İcracı : Celal Güzelses] (Tunç, 2019: 130)

Birçok durumda icracılar şekil 19-b ve şekil 19-c'de yer alan ritmik kalıpları değişimli bir biçimde uygulurlar. Kimi durumlarda “ana perde”yi daha çok vurgulamak için “ana perde” çift noktalı olarak da icra edilebilmektedir. Böylece ortaya çıkan “kısa basamak” süslemesinde “ana perde”nin daha vurgulu olması sağlanarak farklı bir hissiyat elde edilir (Bkz. Şekil 22).

Şekil 22: Maya icrasında basamak süslemelerinde “ana perde” nin çift noktalı sekizlik değerde duyurulması, Susem Açmış örneği [Notalayan Şenel Önalı, Ersen 2019'dan uyarlandı]

Üst basamak süslemelerinin bu şekilde kullanımı özellikle Klasik Türk Müziği çalgılarından tanburun vazgeçilmez unsurlarından birisi olup bu tür üst basamak süslemeleri için “tanbur çarpması” terimi de kullanılmaktadır (Yavuzoğlu, ty).

İki yakın perde arasında yapılan üst basamak süslemesi homoritmik (şekil 19-a'daki gibi) ve ardışık olarak tekrar edildiğinde farklı bir trill ifadesi ortaya çıkar. Pişano trilinden farklı olan bu tür trillerde perdelerin biri daha vurgulu icra edilir. Şekil 19-b, ve 19-c'deki ritmik kalıplarla yapılan bu tür tekrarlı süslemeler de halk müziği icralarından yaygın bir biçimde kullanılmaktadır⁴². Üst basamak süslemelerinde yaygın olarak kullanılan diğeri bir ritmik kalıp da şekil 19-d ve 19-e'de görülen ilk perde olan “ana perde”nin “yardımcı perde”den daha kısa sürede icra edildiği süslemelerdir. Bu tür süslemeler özellikle Orta Anadolu Abdal Türkmen müziğinde yaygın olarak görülmekte olup

⁴¹ Nota “Sipürde Ahenk Düzeni”ne göre yazılmıştır.

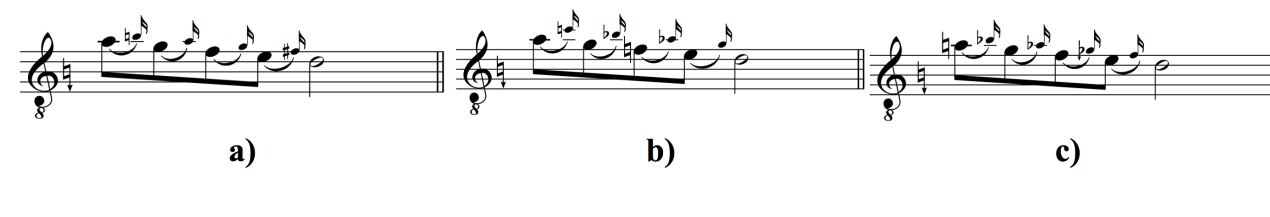
⁴² Bu tip süslemeler 17 ve 18. yüzyıl İtalyan ve Alman Müziğinde görülen *ribattuta* süslemeleri ile benzeşmektedir.

bu süsleme biçiminin ardışık olarak "tril benzeri" bir şekilde uygulanması karakteristik bir yapıdır.

Basamak süslemelerinin icrası çalgıların yapısına göre farklılıklar göstermekte olup birçok çalgıda basamak süslemelerini üretmek için birden fazla yöntem uygulanmaktadır.

Kimi durumda basamak süslemeleri perde düzeni dışındaki perdelere uygulanabilir. Böylece, perde düzeninin yarattığı "düzen" duyumu bir nebze kırılmakta, duysal açıdan farklı bir "lezzet" oluşmaktadır. Bu durum genellikle "girişli icra"larda⁴³ rastlanan bir durum olmasının yanı sıra zaman zaman yöresel üslup ve icracının kişisel tavrından kaynaklı olarak da görülmektedir. Şekil 23'de bu konuya dair bazı örnekler gösterilmektedir.

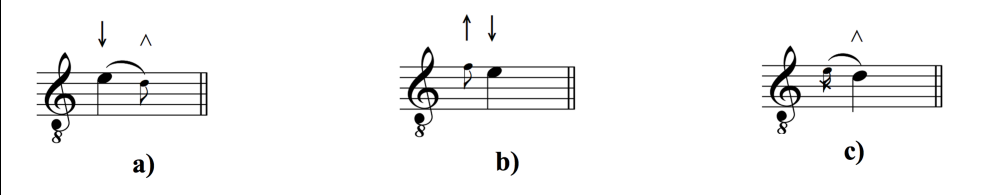
Özellikle inici ezgi pasajlarında perde düzeni dışındaki sesleri "yardımcı perde" olarak kullanıldığı görülebilmektedir. Tam seslerle inici bir ezginin süslenmesi (Şekil 23-a), farklı aralıkların kullanımı (Şekil-23-b) ya da en yakın perdelere yapılan basamak süslemeleri (Şekil 23-c) zaman zaman görülmektedir.



Şekil 23 : Saz icrasında inici pasajlarda perde düzeni dışındaki perdelere yapılan üst basamak süslemeleri a) tam ses süslemeleri b) Artık ikili aralığa yapılan basamak süslemeleri c) En yakın perdeye yapılan süslemeler

2.1.2. Alt Basamak Süslemeleri

Bir perde düzeninde alt perdeye yapılan süslemeler daha çok mordan ve tril süslemeleri içerisinde yer alırlar. Ancak tek not olarak alt basamak süslemesi de zaman zaman halk müziği icralarında karşılaşılan süslemelerdir. Saz icrasında sol el parmak çekme tekniği⁴⁴ ile elde edilen alt basamak süslemesi yaygın olarak kullanılır (Şekil 24-a). Üst basamak süslemelerine benzer şekilde bu süsleme tipi de ters yönde çift mızrap vuruşu ile icra edilebilir (Şekil 24-b). Bu icralarda kısa basamak süslemesi de oldukça yaygındır (Şekil 24-c).



Şekil 24 : Saz icrasında alt basamak süslemeleri a-) Parmak çekme tekniği ile b-) Ters yönde mızrap vuruşu ile c-) "Değerini kendinden sonraki notadan alan" kısa basamak süslemesi

Özellikle taksim/açış/gezintilerde bazı perdeler etrafında yapılan basamak süslemelerinin bu perdelerin önemini arttırarak makamsal uygulama içinde merkezileşmelerini sağlama işlevi taşıdığı düşünülebilir. Bu tür süslemeler karar perdesi ile yeden arasında da sıklıkla görülmektedir. Gültekin (2019) Kırklareli'deki kaba zurna icracıları üzerine yaptığı çalışmada bu duruma vurgu yaparak özellikle karar perdesi çevresinde bu tür basamak süslemelerinin yoğun olarak kullanıldığı bilgisini vermiştir.

Kaval icrasında ve "halay zurnası"nda da alt perdeye yapılan alt basamak süslemeleri oldukça yaygındır. Bu tür alt perdeye yapılan çarpmaları Yurtçu (2006) "farklı veya aynı değerdeki tekrarlayan notaların ikinci ve daha

⁴³ Eski kaynaklarda "Rast Perde Düzeni" üzerinde tam ve nim perdelerin bir arada kullanımına dayanan icra tipi olarak tanımlanmıştır (Öztürk, 2013). Bu çalışmada, girişli icra kavramı, bir perde düzeni üzerinde icra yapılırken makamın gereksinimi ve icracının tercihleri doğrultusunda ilgili perde düzeninin dışındaki perdelerin kullanımına dayanan icra tipi olarak ele alınmıştır.

⁴⁴ Sol el parmak çekme tekniği : Bir telli çalgı tekniği. Klavye üzerinde basılı duran parmağın çekilerek açık telin sesinin/perdesinin veya sol elin başka bir parmağı ile basılan perdenin duyurulmasını sağlayan tekniktir.

sonraki tekrarlarında bir alt perdeye, ilgili parmak ile yapılan anlık vurma (kapatıp açma)" olarak tanımlamıştır. Ezgisel bir pasaj içerisinde aynı perdenin tekrarında alt perdeye yapılan bu süslemeler için "alt parmak çarpması" terimi de kullanılmaktadır (Koyuncu, 2019: 21).

Feyzullah Volkan Koyuncu alt parmak çarpmaları ile ilgili şu değerlendirmeleri yapmaktadır:

Alt parmak çarpmaları ritmik yapıyı ifade etmek adına kullanılan önemli bir tekniktir. Bunun yanı sıra uzak ve yakın perdelere yapılan üst-alt çarpma teknikleri de mevcuttur. Bu teknikler ise ritmik yapıyı ifade etmenin yanı sıra yöresel tavrı perdesel bağlamda ifade etmek için de kullanılmaktadır. Çarpma teknikleri, yörede kullanılan ezgilerin ritmik yapısını ifade edebilir ve bu bağlamda yöresel tavrı belirleyen bir unsur olarak değerlendirilebilir.(Koyuncu, 2019: 21)

Bu tür kısa basamak süslemesi şeklinde yapılan "alt parmak çarpmaları" süslemeden sonra gelen notanın vurgulu duyulmasına sebep olur. Bu nedenle bazı kaval notasyonlarında "accent" işareti ile kullanıldığı görülmektedir (Şekil 25).



Alt perdeye yapılan süslemeler de tıpkı üst basamak süslemeleri gibi genellikle mordan ve tril yapıları içinde ezgiye katılırlar. Eserin ritmik yapısının şekillenmesinde aktif rol oynarlar.

2.2 Uzak Perdelere Yapılan Bir Süsleme Tipi: Çarpma süslemeleri

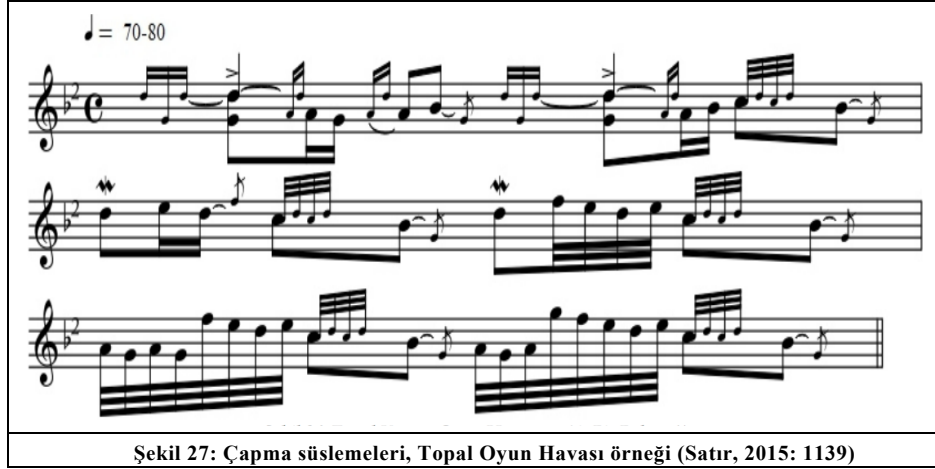
Bir müzik terimi olarak "çarpma" teriminin halk müziği terminolojisinde birkaç farklı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Bunların başında, "basamak" ya da "kısa basamak" süslemeleri olarak bahsettiğimiz süsleme tiplerinin tümünün "çarpma" diye adlandırılması söz konusudur. Bu adlandırma, telli çalgı çalan icracılar arasında da farklı bir biçimde görülmektedir. Genellikle üst basamak süslemelerinde uygulanan "parmak vurma tekniği" için "çarpma" teriminin icracıların arasında tercih edildiği göze çarpmaktadır. Bu çalışma özelinde ise "çarpma" terimi önceki bölümlerde açıklandığı gibi icra esnasında "ana perde"den perde düzeni üzerinde yanaşık olmayan uzak perdelere yapılan ezgi hareketleri olarak adlandırılmıştır.

Halk müziğinde de çok sık karşılaşılan çarpmalar genellikle "kısa basamak" süslemeleri gibi hızlı bir şekilde gerçekleşir. Başta dörtlü, beşli ve üçlü aralıklar olmak üzere hemen her aralıkta perdelere yapılan çarpma süslemeleri halk müziği icralarında sıklıkla görülmektedir. Çarpma süslemeleri güçlü zamanda uygulanabildiği gibi zayıf zamanda görülmekte olup; buna göre notanın önüne ya da arkasına bağlandığı notasyon örnekleri tespit edilebilmektedir.

Hicaz, nikriz gibi makamlar hicaz perde düzeninde olduğu için burada tam sestten büyük aralıklarda üst basamak kullanımı doğaldır. Ancak bu tür 1,5 ses aralığına kadar genişletilmiş aralıklar, bu aralığı barındırmayan perde düzenlerinde çarpma süslemelerinde "yardımcı perde" olarak kullanılabilir. İracılar bu icra şeklini icra ettikleri perde düzeninin dışına çıkarak farklı bir duyum oluşturmak için kullanabilirler. Özellikle Orta Anadolu müziği ve Kuzeydoğu Anadolu-Azerbaycan Saz icralarında bu türden çarpmalar severek kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 26)



Saz icrasında açık tellerden yapılan çarpmalar ve açık tellere yapılan çekmeler çok yaygındır. Özellikle bağlama düzeninde çalınan ezgilerde (rasttan segâha veya segâhtan rasta, nevadan eviçe ve mahura veya eviçten/mahurdan nevaya vbg.) üçlü ve (dügahtan nevaya veya nevadan dügaha, nevadan gerdaniyeye veya gerdaniyeden nevaya, rasttan çargaha veya çargahtan rasta vbg.) dörtlü aralığa yapılan çarpmaların çok yaygın olduğu gözlemlenebilir (Bkz. Şekil 27).



Şekil 27: Çapma süslemeleri, Topal Oyun Havası örneği (Satır, 2015: 1139)

Bazı saz icracıları çarpma süslemelerinde bu tip aralıkları, parmakları klavye üzerinde basılı iken de uygularlar. Bu tip uygulamalar icranın yoğunlukla tek tel üzerinde yapıldığı durumlarda görülür. Bu durumda mızrap vuruşu sonrası sol el parmak kaydırma tekniği ile üretilen bir glissandonun sol elin başka bir parmağı ile uygulanan “parmak vurma tekniği” ile sonlanması sonucu bu özel ifade üretilebilir (Bkz. Şekil 28’de ilk ölçüde son dörtlük).



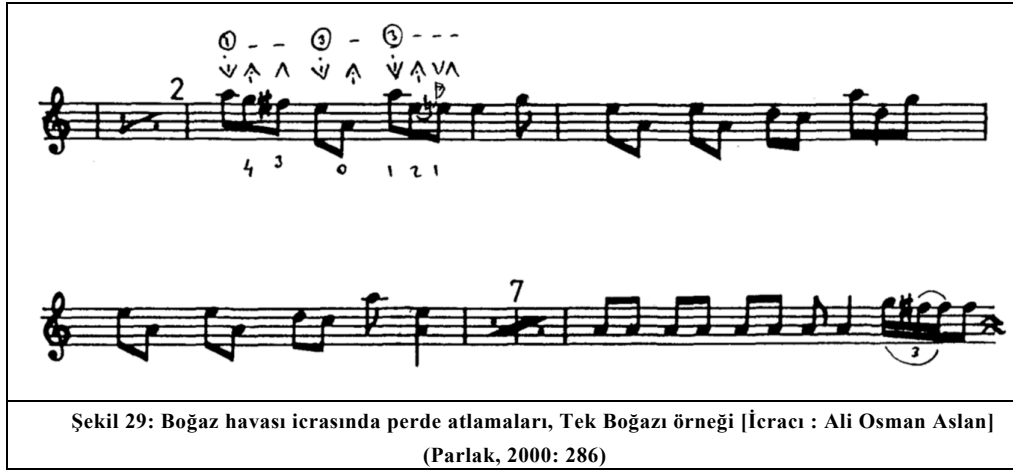
Şekil 28 : Erol Parlak’ın “Mor Koyun” icrasında glissando tekniği yardımıyla uzak nota yapılan çarpmalar⁴⁵

Benzer şekilde keman/kemane icralarında da göze çarpan bu durum sol el pozisyonunun geçici ya da kalıcı olarak değişmesine neden olur ve icrası hayli zor ve ustalık gerektiren bir uygulamadır.

Geleneksel mızrapsız saz icrasında, Teke yöresinde icra edilen boğaz havalarında kullanılan parmak vurma tekniği⁴⁶ ile her telden 3’lü, 4’lü ve 5’li aralıklar rahatlıkla üretilebilmektedir. Parmak vurma tekniği geleneksel bir icra tekniği olarak yalnızca “üçtelli bağlama”da boğaz havalarının icralarında uygulanan bir teknik olup, özellikle diğer mızrapsız saz teknikleri ile aynı tel üzerindeki 4’lü, 5’li aralıkların üretiminde ortaya çıkan icra zorlukları sonucu ortaya çıkarak gelişmiş olabileceğine dair düşünceler vardır (Ayyıldız ve Parlak, 2018). Boğaz havalarının “üçtelli bağlama” üzerinde tipik bir icrası, şekil 29’da görülmektedir. Bu tür atlamalar çarpma süslemesinden ziyade ezgisel yapıyı şekillendiren temel sesler olarak duyulmaktadır.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=MX1gzML43bg> (0:40-0:45 arası)

⁴⁶ Parmak Vurma Tekniği mızrapsız icra biçiminin üç ana tekniğinden birisidir. Temel olarak sağ el parmak vurma tekniği, sağ el parmak çekme tekniği, sol el parmak vurma tekniği ve sol el parmak çekme tekniklerinin kombinasyonundan oluşur. Sağ el parmak vurma tekniğinin uygulanması ile diğer mızrapsız icra tekniklerden ayrışır.



Boğaz havalarının vokal icrasında bu tür perde atlamalarını yapmak için özel bir teknik uygulanır. Bu teknikte başparmak boğazın ön ya da yan bölgesine bastırılarak aşağı yukarı hareket ettirilir. Böylece ses üzerinde ani kırılmalar elde edilir. Bu kırılmalar ile 4'lü 5'li aralıktaki perdeler duyurulabilmektedir. (Ayyıldız, 2013: 36). Şekil 30'da boğaz havasının uygulanış tekniği ve bu teknikle icra edilen bir ezgi görülmektedir.



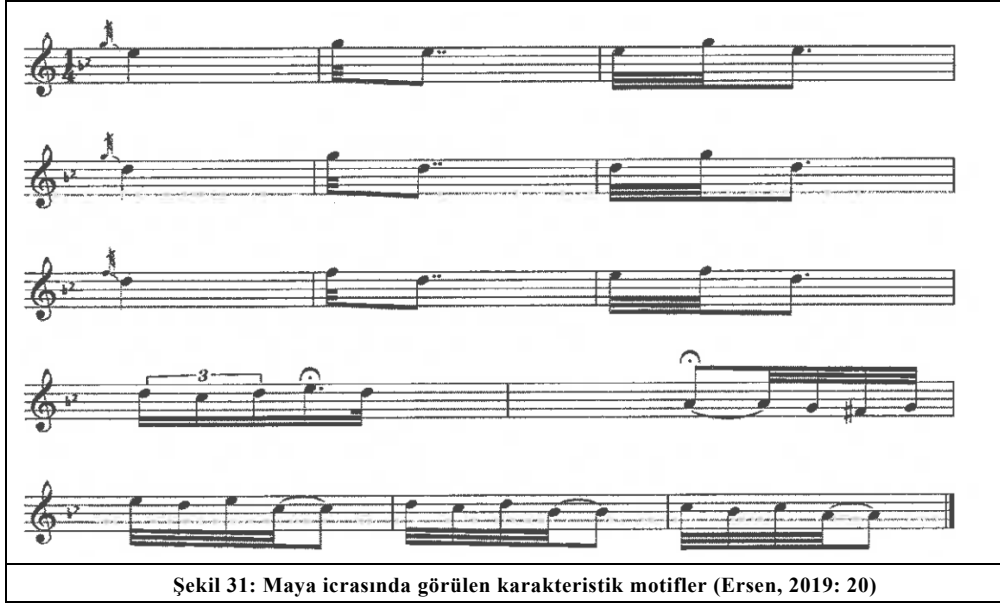


a) b)

Şekil 30 : a) Boğaz havası icracısı Raziye Bahar (Yılmaz, 2013: 48), b) Boğaz havası örneği [İcracı:Raziye Bahar] (s.49)

Vokal icrada ilginç bir çarpma örneği de yoğun olarak Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi icracılarında görülmektedir. Enver Demirbağ, Zülküf Altan, İzzet Altınmeşe gibi sanatçıların kişisel tavırlarında görülen bu örnekte sesin ani bir şekilde kırılarak uzak aralıklara yapılan çarpmalar söz konusudur. Ses eğitiminde sesin “register”ının ani olarak değişmesi ile uygulandığı düşünülen bu tür çarpmalarda icra edilen “yardımcı perde”ler çoğu kez kontrolsüz bir şekilde duyurulmaktadır (Salih Gündoğdu, Kişisel görüşme). İcracılar tarafından benimsenerek uygulanan bu tür kontrolsüz çarpmaların ezginin karakterine sert, haşin, hoyrat bir hava kattığı söylenebilir. Kanımızca bu seslerin nasıl üretildikleri ve müzikteki rolü “Türk halk müziği” açısından ayrıca incelenmesi gereken bir husustur.

Yine Doğu Anadolu maya icralarında çarpmalar sık kullanılan süslemeler olarak göze çarpmaktadır. Mustafa Ersen’in tez çalışmasında verdiği maya icralarında sık görülen ezgi kalıpları incelendiğinde üçlü aralıklara yapılan çarpmaların yöresel üslup bakımından önemli bir rol oynadığı görülmektedir (Ersen, 2019). Bu yapılar maya türünü diğer uzun hava türlerinden ayrılması bakımından karakteristik motiflerin oluşmasında etkin bir özellik gösterirler. Şekil 31’de görülen bu kalıplar vokal icrada olduğu gibi çalgısal icrada da sık görülen yapılardır. Mayaların dışında, diğer uzun hava türlerinde de farklı perdelere yapılan bu tip çarpma süslemeleri görülmektedir.



Şekil 31: Maya icrasında görülen karakteristik motifler (Ersen, 2019: 20)

Vokal icralarında sık görülen bir diğer perde atlaması da özellikle seslerin giriş bölümünde pesten tize doğru yapılan ani atlamalardır. Genellikle karar ya da asma karar perdesinden 3'lü 4'lü 5'li aralıklara yapılan ezgisel atlamalar farklı yörelerde örnekleri görülebilen bir icra özelliğidir. Yöresel ağız ve üslup doğrultusunda uygulanan hançereler ile elde edilen bu yapılar, yöresel etkileşim ile diğer çalgılar tarafından da taklit edildiği belirtilmektedir. Örneğin, Karadeniz müziğinde kullanılan bir zurna türü olan zil zurna bu yörenin hançerelerini taklit ettiği bilinmektedir (Kastelli, 2016: 82).

Halk müziğinde üflemeli çalgılarda çarpma süslemeleri yaygındır. Doğu Anadolu bölgesi halay, bar, gelin çıkarma havalarda özellikle yaygın karar perdesi düğah'tan neva perdesine ve hüseyini perdelerine yapılan çarpma süslemeleri karakteristiktir. Benzer şekilde hüseyinden düğaha ve gerdaniyeye, gerdaniye perdesinden de neva perdesine yapılan çarpmalar da göze çarpmaktadır. Saz icrasında görülen bu çarpma tipi zurna, kaval, mey ve klarnet icrasında da yaygın olarak uygulanmaktadır.

Mey icrasında 4'lü ve 5'li perdesine yapılan çarpma süslemeleri, basamak süslemeleri ile birlikte meyin icra karakteristiğinde sıklıkla kullanılan süslemelerdir (Çakmak, 2006: 19). Yine mey icrasında ses alanının yetmediği durumlarda veya renk değiştirmek amacıyla ezgiyi farklı bir oktavdan çalmak uygulanan bir icra şeklidir. Özellikle "rast" yerine "gerdaniye" kullanımı bazı icralarda göze çarpmaktadır. Bu icra şeklinin süslemelere bir yansıması olarak "düğah"tan "gerdaniye" perdesine (Bkz. Şekil 32), "rast"tan "gerdaniye"ye ve "gerdaniye"den "rast" perdesine yapılan çarpmalar icralarda görülebilmektedir. Ayrıca meyde, halay zurnasında, kavalda birinci pozisyon icralarında özellikle "hüseyini" perdesinden "gerdaniye" perdesine yapılan çarpma süslemeleri de yaygın olarak görülmektedir (Yunus Emre, Kişisel Görüşme).



Şekil 32 : Alt basamak süslemesi etkisinin yardımcı perdenin üst oktavdan alınması ile sağlanması, Al Almayı Daldan Al örneği [İcracı : Binali Selman] (Doğan, 2020: 636)

Kaval repertuvarının gözde eseri "Karakoyun"un kaynak kişisi Ali Bozer'in icrasında "horlatma"⁴⁷ tekniğini

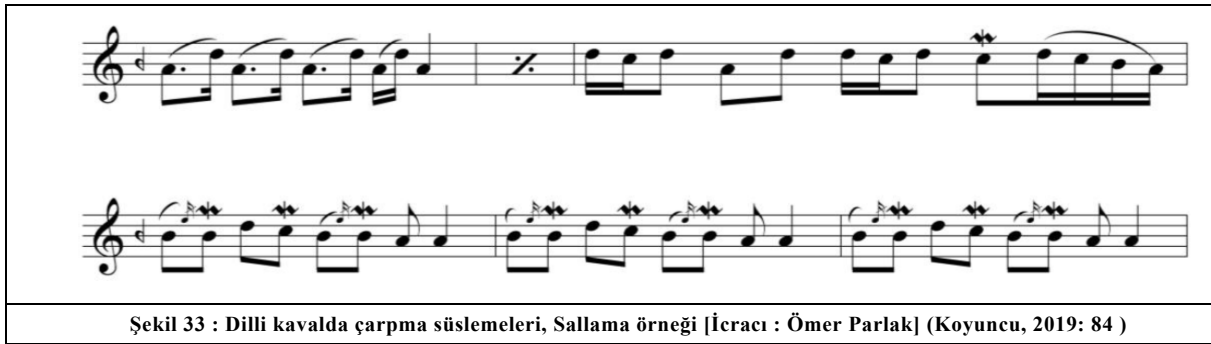
⁴⁷ Horlatma : "Dilli ve Dilsiz kavallarda kullanılan özel üfleme ve/veya ses çıkarma tekniği. Bu teknikle aynı anda ezginin bir oktav pes sesi, dörtlüsü ve bazen de beşlisi duyurulur."(Duygulu, 2014: 237)

kullanarak "hüseyini" perdesinden "muhyayyer" perdesine yapılan perde atlamaları ve çarpma süslemeleri görülmektedir. Günümüzde yaygın olarak kullanılan kavalın perde sisteminde birinci pozisyonda "horlatma" tekniğini kullanarak "muhyayyer" perdesini üretmek mümkün değildir. Ali Bozer'in kavalında farklı olarak alt delikte gerdaniye yerine muhyayyer perdesini verecek şekilde açıldığı belirtilmektedir (Yunus Emre, Kişisel Görüşme).

Karadeniz bölgesinde kullanılan dilli kaval icralarında üst basamak ya da üst mordan süslemelerinden çok çarpma süslemeleri kullanıldığı belirtilmiştir (Koyuncu, 2019). Koyuncu, bunun nedenine dair fikrini şu ifadelerle vermektedir :

"Bunun bir sebebi, kavalın perde yapısı gereği icracıların uzak perdelere basarken daha rahat ediyor olmaları olabilir. Fiziki şartlardan dolayı yakın perdelere üst mordan veya çarpma tekniğini uygulamak icrayı zorlaştırıyor olabilir. Bir diğer sebep ise genellikle horlatma tonu çaldıklarından dolayı uzak perdelere yaptıkları süsleme hareketlerinin tınıya kattığı renk olabilir. Söz konusu renk, horlatma tonunun dışına çıkıp, kavalda ses çıkartırken "çatlama" diye tabir edebileceğimiz bir tını oluşturmaktadır. Profesyonel icralarda bu tarz "çatlama" diye tarif edebileceğimiz istenmedik ton dışı hareketlere yer vermemeye çalışmaktayız. Ancak incelemelerin sonucunda uzak perdelere yapılan süslemelerden meydana gelen "çatlama" hareketi. Yörede kabul görmüş ve geleneksel icranın bir parçası olmuştur diyebiliriz." (Koyuncu, 2019: 28).

Karadeniz müziğinde süslemeler kemençe, tulum gibi çalgılarda iki sesli bir doku içerisinde duyurulabilmektedir. Tek sesli bir çalgı olan kavalda bu uzak seslere yapılan çarpmaların sebebi bilinçaltında ezgiye eşlik eden seslerin anlık duyurulma isteği olması da üzerinde düşünülmesi gereken bir ihtimaldir. Şekil 33'te dilli kaval ile icra edilen ezgide çarpma süslemelerinin uygulandığı bir örnek görülmektedir.



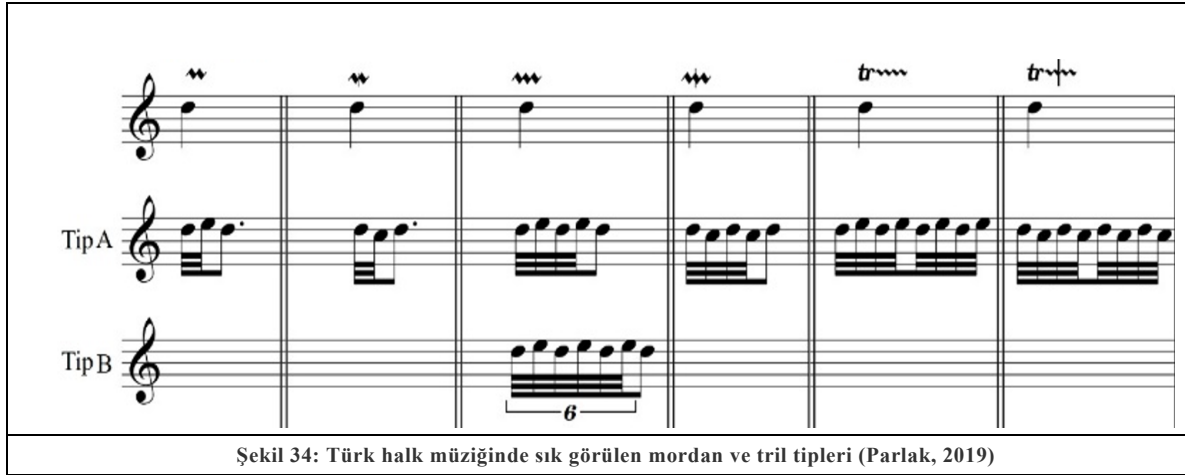
Orta Anadolu Abdal keman icra üslubunda da yöreye has çarpma süslemeleri görülmektedir. Özellikle 1,5 ses aralığa ve tam dörtlü uzaklıktaki perdelere yapılan çarpmalar karakteristik bir özellik göstermektedir (Eşigül, 2018: 147)

Çarpma süslemeleri, Teke yöresi çalgılarından sipsi icrasında önemli bir yer tutmaktadır. Mahalli sipsi icracıları bireysel icralarda ezgilerde çok yoğun süsleme, yan ezgicikler kullanır; ezgileri bire bir (nota not) icra etmezler ve tipik süslemeleri icra etmeyen icracılar sipsi icracısı olarak görülmez (Karagenç, 2016: 659). Bu icralarda çalgı hakimiyetini sağlamak ustalık gerektiren bir durumdur. Ön tarafında beş arka yüzeyinde başparmak ile açılıp kapatılan bir deliği bulunan sipsinin arka deliğinin ezgi icrası esnasında ani bir şekilde açılıp kapatılması ile birlikte yöre müziğinin de karakterinde hâkim unsur olan ezgi hattındaki bu ani kırılmalar meydana gelir. Özellikle "Dügah"- "Hüseyini" perdeleri arasında yapılan çarpmalar çok karakteristiktir (Karagenç, 2016: 659). Sipside "Acem" perdesinden tiz perdeler dış ile ağızlık bölümü sıkarak elde edilir. Bu yöntemle sipsinin ses sahasını 1,5 oktava ulaştırabilen icracılar vardır (Yıldız, 2017: 114). Ezgiler icra edilirken neva perdesi ve neva perdesinden tiz perdelere dişle baskı uygulanarak "gerdaniye" perdesi ve "neva"dan pes perdelere gezinirken de "neva" perdesi sıklıkla duyurulur (Kastelli, 2014: 83). 9/16 gibi yüksek mertebeli ölçülerde icra edilen ezgilerin yöre müziğinde sipsi icracılarının bu kırılmaları ritmik bir öge olarak kullandıkları görülmektedir. Kastelli (2014) özellikle gerdaniye perdesine yapılan çarpma notlarının bu yöredeki 9 zamanlı eserlerde 9/8'lik havalarda dokuzuncu vuruşta ve 9/16'lık havalarda ise yedinci vuruşta duyurulmasının yaygın bir özellik olduğunu belirtmiştir.

2.3. Mordan, Tril ve İki perde arasında yapılan tremololar

Ezgisel icrada ezginin içerisinde iki perde arasında hareket eden pasajlar bir süsleme unsuru olarak göze çarpmaktadır. Bu yapılar, süre oranlarına, uzunluklarına ve perdelerin arasındaki aralıkların perde düzeni içerisindeki konumlanışlarına göre "mordan", "tril" ve "iki nota arasında yapılan tremolo"lar şeklinde tanımlanmaktadır. Halk müziği icralarında yaygın olarak görülen bu süslemeler çalgının yapısına, yöresel üsluba ve kişisel tavra göre şekillenirler.

Ses icrasında mordan ve tril uygulamalarında hançere etkin şekilde kullanılır. Özellikle "uzun hava"lar içerisinde "*melismatic tarz*" adı verilen okuyuş biçiminde tek hece üzerinde ısrarlı süslemeler yapılır ve mısraların girişinde, aralarında ya da sonlarında "aman", "of", "eyvah ey", "ah aman" gibi terennümler üzerinde yapılan süslemeler oldukça karakteristiktir (Şenel, 1991, s.55). Düzenli ritimli "kırık havalar" içerisinde de tril, mordan ve benzeri süslemeler yurdun hemen her köşesinde yer alan müzik kültürlerinde görülmektedir. Burada temel ayrım vibratonun yapıldığı aralıkta ortaya çıkmaktadır. Vibrato yarım sestten küçük mikrotonal aralıklarda sesin "geniş" veya dar, "yavaş" veya "hızlı", ancak "yumuşak" bir şekilde salınmasıdır (Stone, 1980: 74). Triller ise yarım ses ile bir buçuk ses arasında ve çoğunlukla perde düzeni içerisinde yer alan perdeler aracılığı ile yapılır ve genellikle iki perde arasındaki bu hareketler daha "keskin" bir şekilde (iki sesin arasındaki mikrotonal aralıklar duyurulmadan) yapılır (Stone, 1980: 74). Triller, ses icralarında kısa tril ve uzun triller olarak görülebilmektedir. Parlak (2019) Türk halk müziğinde sık kullanılan mordan ve tril yapılarını Şekil 34'te görüldüğü gibi listelemektedir.



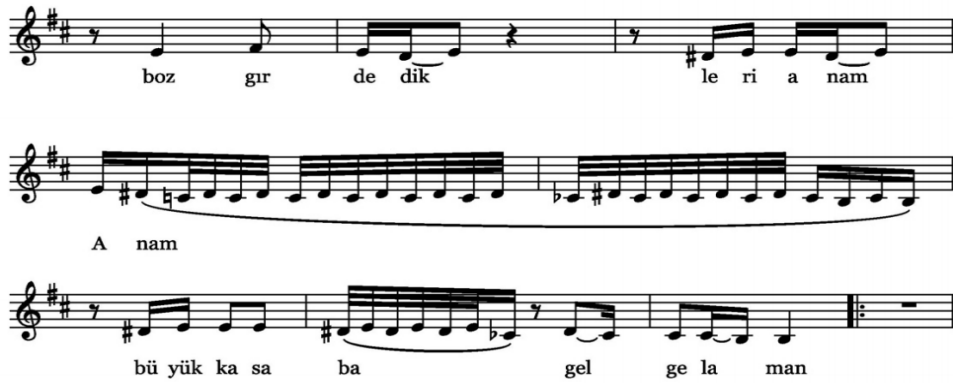
Bazı yörelerdeki eserlerde uygulanan uzun triller yöresel üslup açısından karakteristik bir özellik göstermektedir. Söylemesi hançere yetkinliği gerektiren bu yapılar yöresel ağız özelliklerinin çerçevesinde şekillenir. Özellikle Orta Anadolu bölgesi bu yapıları içeren zengin repertuvara sahiptir.

"Orta Anadolu Bozlak Ağzı"nda uzun havalarda ve Orta Anadolu oyun müzikleri kültüründe oyun havalarda uzun trillerin baskın olduğu hançere uygulamaları görülmektedir. Bozlak icralarında görülen tril uygulamaları incelendiğinde, bu süslemelerin oldukça sık ve belirgin biçimde kullanıldığı görülmektedir. Uzun havalarda doğaçlama karakteri içerisinde yapılan triller içerdikleri "ana perde"yi vurgulamak açısından önemli bir araçtır. Bu tür triller genellikle perde düzeni içerisinde yapılmasına karşın, perde düzeni dışındaki perdelere yapılan triller de zaman zaman görülmektedir. Yörenin en önemli temsilcilerinden Neşet Ertaş'ın vokal icra üslubu için Parlak (2013, c.2: 155) şu tespiti yapmaktadır: "Ertaş'ın sesinde görülen hançere ifadesi; en zayıfından-en güçlüsüne ve en ağırından en hızlına *ritmik vibratolar*, genel karakteri tril olan ancak zaman zaman *mordent* (bir süsleme biçimi) ya da *grupetto* (ezgisel küme) olarak ortaya çıkan uygulamalar ve belli tarza dönüşmüş kalıp okuyuşlardır". Neşet Ertaş'ın saz ve söyleme üslubu üzerine çalışan Erhan Uslu da "Orta Anadolu Abdalların Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözülmesi: Neşet Ertaş Örneği" isimli yüksek lisans tez çalışmasında yöresel üsluba ve Neşet Ertaş'ın kişisel tavrına dair pek çok hançereli tril örneği vermiştir (Bkz Şekil 35). Uslu (2014) Ertaş'ın trilli ifadeleri hem tiz bölgede sert hançere yapıları ile hem pes bölgede yumuşak hançerelerle ürettiğini belirtmiş; sanatçının bu iki ifade arasında hızlı duygu değişimleri ile farklı ifadeler elde ettiğini dile getirmiştir.



Şekil 35 : Ses icrasında hançere uygulamaları - Şeker dağı örneği [İcracı :Neşet Ertaş] (Uslu, 2014: 92)

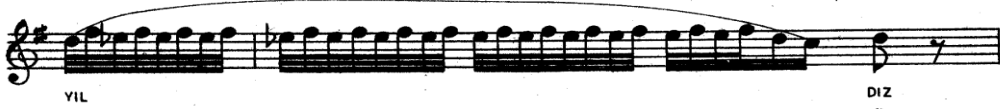
Tril karakterindeki hançerelerin sıklıkla kullanıldığı bir ağız da Konya Ağzı'dır. Konya türkülerinin hemen hepsinde görülen uzun triller özellikle oyun havaları ve hareketli türkülerde göze çarpmaktadır. Yakın yörelerde, bu türkülerin varyantlarında da benzer özelliklere rastlanmaktadır (Bkz. Şekil 36).



Şekil 36: Konya Ezgilerinde Trilli Hançere, Aslan Mustafam örneği [İcracı: Rıza Konyalı] (Çelik, 2017: 18)

Yozgat türkülerinin günümüz saz icrasında görülen trilli yapıların bir benzeri ses icrasında da görülmektedir. Yörede, başta sürmeli havaları olmak üzere uzun trillere dayanan söyleme üslubu hakimdir. Sürmeli havalarında görülen vokal icra özelliklerinin beş farklı ağız olarak tanımlandığı belirtilmiştir (Mavili, 2012: 23, Sökmen 1999'dan).

Eserlerin sözlü yapısı içinde bazı unsurları ön plana çıkarmak için trillerin kullanıldığı görülmektedir (Bkz. Şekil 37). Triller genellikle eserin icra edildiği perde düzeninde "ana perde" ve bir perde üzerindeki "yardımcı perde" arasında yapılır.



Şekil 37: Yıldız Akşamdan Doğarsın Türküsünde bir buçuk ses aralığında tril
(TRT Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuarı, ty)

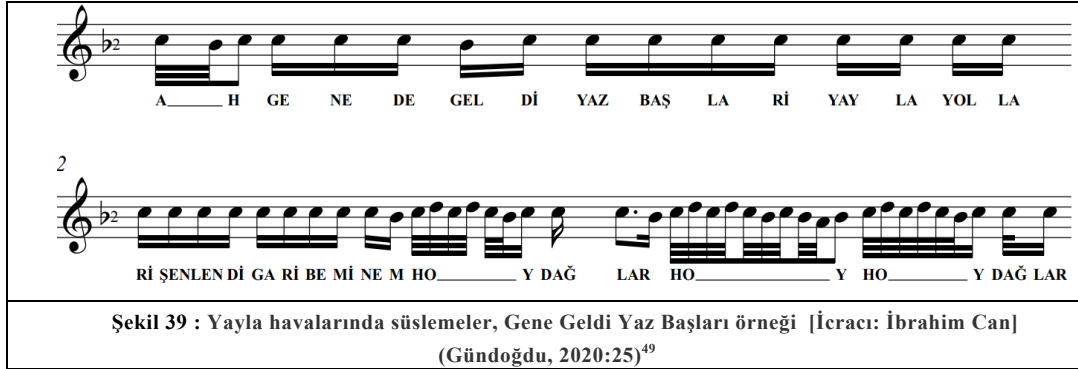
Ordu'nun sahil bölgelerinde de sürmeli havalarını görmek mümkündür (Mavili, 2012, Turhan, 2006'dan). Ordu, Karadeniz sahil bölgesindeki illerle iç bölgedeki yöreler arasında bir geçiş bölgesi olması açısından karma kültürel özellikler göstermektedir. Ordu yöresi vokal icra üslubunda trilli söyleyiş şekli sürmeli ezgileri dışında hemen her türün içerisinde özellikle uzun süreli hecelerde göze çarpmaktadır.

İç Anadolu ve Karadeniz bölgesi arasında kültürel bir geçişkenlik özellikleri gösteren Tokat yöresinde her iki bölgeye ait icra özellikleri görüldüğü gibi, yöreye has ritim ve perde kullanımı göze çarpmaktadır. Tokat ağzında

şekillenen trilli söyleme üslubu yörede farklı türlerdeki hemen her ezginin içerisinde görülmekte olup yörenin hançere özelliği olarak diğer yörelere oranla daha sık aralıklarla yapılan triller göze çarpmaktadır (Bkz. Şekil 38). "Gerdaniye" perdesinden "hüseyini" perdesine yapılan ters glissandodan sonra yapılan uzun triller ve özellikle "çargâh" kararlı ezgilerde çargâh sesi üzerinde yapılan triller yöresel üsluba dair önemli detaylardır (Güneş, 2013: 421). Güneş (2013), Orduya yakın bölgelerde tril ve glissandoların hâkim olduğu söyleme üslubunun daha baskın olduğunu; trilin daha ziyade karar sesinin etkisini arttırmak amacıyla uygulandığını belirtmektedir.



Karadeniz de yayla havaları ya da yol havaları olarak bilinen uzun hava formunda ezgiler ağırlıklı olarak tril ve mordan yapıları ile inşa edilirler. Özellikle "çargâh" perdesi üzerinde asma kalıplar görülen yayla havalarında yine bu perdenin "ana perde" olduğu tril ve mordanlar aracılığıyla perdenin kalış etkisinin artırılması karakteristiktir (Bkz. Şekil 39). "Neva" perdesinden "dügâh"a doğru hareket eden inici ezgiler mordan, tril ve üçlemeli ezgi kalıpları ile inşa edilirler (Salih Gündoğdu, Kişisel Görüşme).



Teke yöresi gurbet havalarında da trilli okuyuş kimi ezgilerde baskın bir karakterdedir. Yıldırım (2008), yaptığı tez çalışmasında, tril içermeyen gurbet havaları da olduğunu ancak tril kullanımının yaygın olarak görüldüğünü belirtmektedir (Bkz. Şekil 40). Yıldırım'ın çalışması incelendiğinde icra edilen trillerin tamamının ezginin icra edildiği perde düzeni üzerindeki perdelerde yapıldığı; trillerin içerdiği nota sayılarının 4'ün katları şeklinde (4,8,12,16) olduğu, tril yapılan perdelerin çoğunlukla tam ses aralığında olduğu, yarım ses ve mücennep aralıklarında da triller yapıldığı görülmektedir. Gurbet havalarının bir özelliği de belli bir seste sabit perdede uzatılan sesin bitmeye yakın kısa trilli ifadelerle dönüştürülmesidir (Yürümez, 2019: 61)

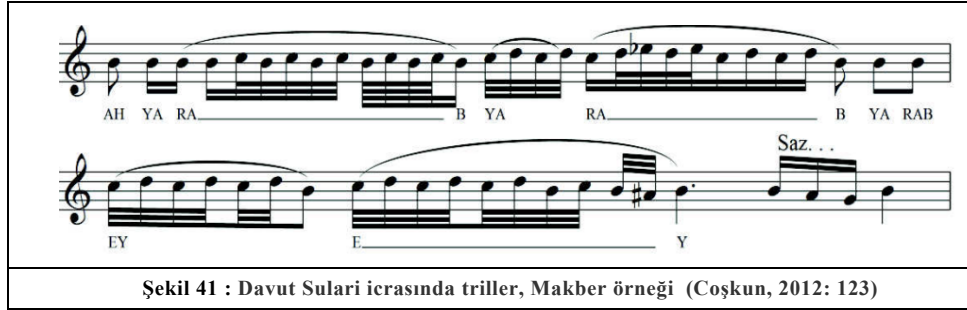


Anadolu Âşık müziğinde, Âşık edebiyatının ürünü olan söz unsuru Aşığın dağarındaki usta malı ezgi kalıpları

⁴⁸ <https://www.repertukul.com/GUL-YUZLUM-GUL-DESTEM-NEMDEN-INCINDIN-3519> url adresindeki kayıttın 0:20-0:24 saniyeler arası icranın yapıldığı yer olan "Bolahenk ahenk düzeni"ne göre notalanmıştır.

⁴⁹ Salih Gündoğdu tarafından Mansur ahenk düzenine göre notalanmıştır.

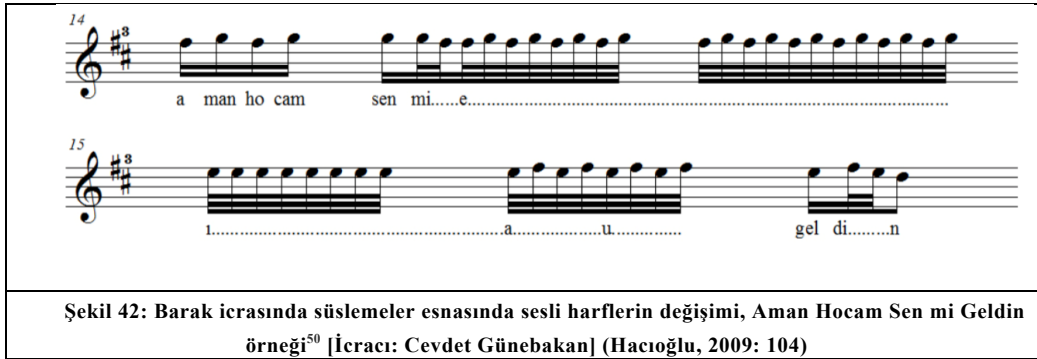
ile söylenmekte olup, söz ve ezginin birbiri üzerinde şekillendirici bir rolü olduğu bilinmektedir (Özarıslan, 2001). Bu bakımdan âşık müziğinde müzik, sözlü kültürün zaman ve mekânda yayılmasında bir araç olarak önemli bir işlev üstlenmektedir. Öte yandan, âşıklık geleneği içerisinde de kişisel tavrı özelliklerine bağılı olarak ileri düzeyde icralar özellikle vokal icrada görülmektedir. Âşık Davut Suları bu durumun tipik örneği olarak verilebilir. Davut Sularının okuyuş tavrı bol trilli hançerelerle şekillenmiştir (Bkz. Şekil 41). Bu tavrı, Sabahat Akkiraz, Gülcihan Koç gibi sanatçıların üzerinde de etkili olmuştur (Benli, 2016: 27).



Şekil 41 : Davut Suları icrasında triller, Makber örneği (Coşkun, 2012: 123)

Arguvan ve Çamşırh ağızı olarak bilinen ezgilerde de triller gibi keskin olmayan daha yumuşak hançereler kullanılır. Zaman zaman bu hançereler hızlanarak kısa trill yapılarına dönüşmektedir (Yürümez, 2019: 21).

Çukurova bölgesi Barak ağızında üçlü kalıp ezgilerin yanı sıra kullanılan trill ve mordanlar karakteristik bir özellik göstermektedir. Barak ağızında daha önce bahsettiğimiz glissando ile sesli harflerin dönüşümüne benzer bir uygulama, triller icra edilirken de yapılmaktadır (Hacıoğlu, 2009: 77). Şekil 42’te görüldüğü üzere sesli harfler değişirken triller zaman zaman (aynı sesin tekrarı şeklinde notalanan) ritmik vibratoya (2. satır ı hecesi) dönüşmektedir.



Şekil 42: Barak icrasında süslemeler esnasında sesli harflerin değişimi, Aman Hocam Sen mi Geldin örneği⁵⁰ [İcracı: Cevdet Günebakan] (Hacıoğlu, 2009: 104)

Bu örneklerin dışında da pek çok yörede farklı türlerin içinde trill ve mordan ifadelerinin kullanıldığını görmekteyiz.

“Uzun hava” ve “kırık hava”larda görülen yöresel ağız ve üsluba göre şekillenen hançere aracılığı ile yapılan bu süslemeler yöresel üslubun inşasında farklı nitelikleri ile rol oynamakta olup; yöredeki diğer çalgılar için de model olma özelliği gösterirler. Üflemeli ve yaylı çalgılar vokal üzerindeki vibratoları da taklit edebilmektedir. Diğer yandan, perdeli telli çalgılarda bu husus farklı trill ve mordan yapıları ile sağlanabilir.

Perdeli telli bir çalgı olan saz icrasında yan yana yerleştirilmiş iki perdenin sırayla duyurulması ile elde edilen mordan ve trill süslemeleri belli bir yöresel üsluba özgü olmayıp, saz icrasının yöreler üstü genel bir özelliğidir. Öyle ki saz ailesinin hemen her üyesinin icrasında bu tür süslemelerin kullanımı yoğunlukla görülmektedir. Kanımızca, perdeli bir çalgı olan sazın icrasında bu tür süslemelerin bu denli yaygın olmasının nedeni icracıların uzun sesleri “vibrato”lu duyma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Saz icrasında farklı yöresel üsluplar içerisinde uygulanan farklı “vibrato” örnekleri olmasına karşın özellikle sazdaki tel sayısının artması ile farklı sayıda teller

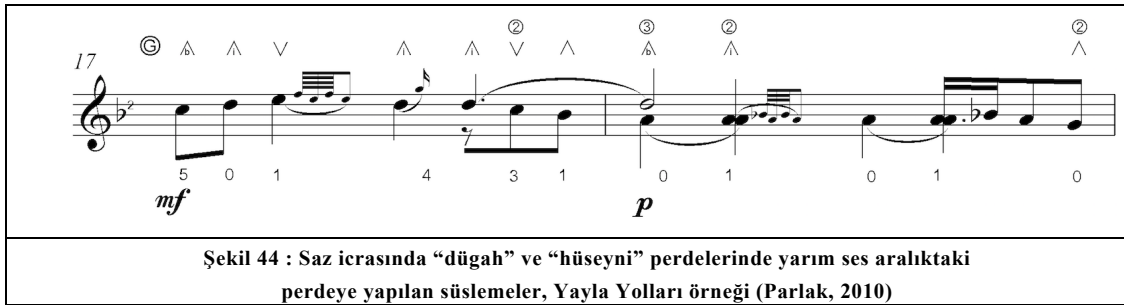
⁵⁰ Mehmet Evren Hacıoğlu tarafından Mansur ahenk düzenine göre notalanmıştır.

ihativa eden tel grupları oluşması, “vibrato” hissiyatının bu tür mordan ve tril yapıları ile icra edilmesini zorunlu hale getirmiş olabilir⁵¹.

Günümüz saz icrasında bu uygulama, icra edilen perde düzeninden bağımsız olarak tampere perdelerden en yakın mikrotonal perdelere veya mikrotonal perdelere en yakın tampere perdelere yapılabilir. Saz icrasında “vibrato” etkisine yönelik üretilen bu tür mordan ve tril uygulamalarında ilk ses bir kaynak (mızrap ya da sağ el parmakları) aracılığı ile titreştirildikten sonra diğer sesler sol el parmakları aracılığı ile üretilir. Genellikle, ilk perdeyi üreten basılı sol el parmağının bir ilerisindeki parmağın⁵² farklı şekillerde klavyeye artarda vurulup çekilmesi ile (sol el parmak vurma tekniği ve sol el parmak çekme tekniği ile) farklı tipte mordan ve tril yapıları üretilmektedir. Aşağıdaki şekilde farklı uygulamalarını gördüğümüz bu icra biçimi bugün saz icrasında kullanılan en yaygın süsleme ifadelerinden birisidir (Bkz. Şekil 43).



Günümüz saz perde sisteminde yan yana sıralanan perdeler arasında oluşan aralıklardan birisi de kromatik aralıktır⁵³. “Vibrato” etkisi oluşturan tril ve mordan uygulamalarının bu iki perde ile de gerçekleştiği örnekler bulunmaktadır. Bu yarım seslik alanda yapılan mordan ve trillerde, her iki perde de icra edilen ezginin perde düzeni (dolayısıyla da donanımı) içerisinde yer alıyorsa mordan ve tril işaretinin üzerinde değiştirme işareti kullanılmasına gerek yoktur. Bu tür süslemeler özellikle “hüseyni” ve “düğah” perdesinde görülmekte olup “girişli icra”da “eviç-acem değişimi” ve kimi makamlarda “segah-kürdi değişimi”nde “yumuşak” bir geçiş sağlaması açısından rol oynarlar (Bkz. Şekil 44).



Kimi zaman mızrap vuruşundan sonra ilk olarak parmak çekme tekniğinin uygulanması ve ardından parmak vurma tekniğinin uygulanması sonucu en yakın pes perdeye yapılan “alt mordan” ve tril ifadeleri üretilebilir. Bu işlem genellikle ilk sesi üreten sol el parmağının bir gerisindeki parmak ile yapılır. Özellikle günümüz saz icrasında “segâh” ve “buselik” perdelerinden pes perdelere doğru yapılan mordan ve triller bu süsleme tipine örnek olarak gösterilebilir. Bu türden alt mordan-tril ifadelerinin üst mordan-tril ifadeleri birleştirilerek melodi içinde ustaca kullanılması ile çok daha karmaşık müzikal ifadelerin elde edilmesi mümkün olmaktadır (Bkz. Şekil 45).

⁵¹ Bu tür süslemelerin tarafımızdan vibrato yerine mordan ve tril olarak tanımlanmasının nedeni bu yapıların sazın perde yapısından dolayı yarım sese varan aralıklarda görülebilmesi ve vibratoların yumuşak salınımından farklı olarak iki perde arasında ani ses geçişleri ile yapıyor olmasıdır.

⁵² İşaret parmağı için orta parmak, orta parmak için yüzük parmak, yüzük parmak için serçe parmağı kullanılır. Bu süsleme tipi başparmağa uygulandığında ise çoğunlukla yüzük parmağı ile süslenir.

⁵³ Günümüz sazının sıklıkla tercih edilen perde sistemi için bkz. Öztürk, 2007

Mordan ve trili ifadelerinin sol el kaydırma tekniği ile de uygulandığı da zaman zaman görülmektedir. Sol el kaydırma tekniği ile üretilen bu ifadeler en yakın perdeler arasında uygulanabildiği gibi daha uzak perdelere de yapılabilmektedir. İcrası oldukça ustalık isteyen bu uygulama yöresel üsluptan çok kişisel tavrı özelliklerinde ortaya çıkmaktadır. Bu tür uygulamalar özellikle Erol Parlak'ın kişisel saz tavrının bir parçası olarak birçok icrasında görülebilmektedir (Bkz. Şekil 45).



Saz icralarında çok sık karşılaşılan diğer bir mordan ve tril çeşidi de ezginin icra edildiği perde düzeninin içerisinde uygulanan mordan ve trillerdir. "Vibrato" etkisinden çok melodik süsleme aracı olarak uygulanan bu tür mordan ve triller, saz icrasında tıpkı bir önceki mordan-tril uygulamalarının üretildiği gibi mızrap vuruşu ardından seri şekilde ardışık olarak uygulanan sol el parmak vurma tekniği ve sol el parmak çekme tekniği sayesinde üretilebilirler (Bkz. Şekil 46).



Yukarıda sayılanların dışında mızrap vuruşlarının daha aktif olarak kullanıldığı mordan-tril üretme biçimleri de vardır. Bunlardan birisi aşağı ya da yukarı yönlü bir mızrap vuruşu ile üretilen "ana perde"nin ardından parmak vurma tekniği ile üretilen üst basamak süslemesinin artarda uygulanması sonucu üretilen mordan/tril ifadeleridir (Şekil 47). Bu tür ardışık basamak süslemeleri trile benzeşen ifadeler özellikle Orta Anadolu Abdal üslubu bakımından oldukça karakteristiktir. Bunlar, notasyonda üst basamak süslemeleri yerine mordan ve tril sembolleri ile gösterilebilir. Benzer durum parmak vurma yerine parmak çekme tekniğinin uygulandığı alt mordan ya da alt tril uygulamalarında da söz konusu olacaktır.



Saz icrasında bir diğer mordan-tril üretme şekli tüm seslerin mızrapla üretilmesine dayanmaktadır. Mordan icraları için daha sert bir ifade oluşturan bu tür icralar zaman zaman saz icralarında görülse de özellikle trillerin tamamıyla mızrapla üretilmesi günümüz saz icrasında yaygınlıkla görülen teknik uygulamalardan biri haline

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=TOYqfcKxqkQ> adresli url'deki videonun 0:13-0:20 saniyeler arası icranın yapıldığı yer olan "Bolahenk ahenk düzeni" ne göre notalanmıştır.

⁵⁵ "Saz eğitimi" için tarafımızdan "Sipürde ahenk düzeni" ne göre notalanmıştır

gelmiştir. Özellikle Nida Tüfekçi ile anılan “Yozgat Tavrı” ya da “Yozgat Sürmelisi” diye de bilinen tril uygulaması (Şekil 48-a), zeybek icralarında zurnanın uzun süreli seslerinin taklit edildiği ve Yılmaz İpek, Talip Özkan gibi yöreden gelen ustaların icraları ile yaygınlaşan uzun triller (Şekil 48-b), Neşet Ertaş’ın kendine has tavrı ile bozlaklarına ve türkülerinin saz icrasına ustalıkla yerleştirdiği okuyuşunu yansıtan tril şekilleri (Şekil 48-c) ile birlikte trilin her sesinin eşit vurguda duyurulduğu bu süsleme tarzı saz icrasında ustalık göstergesi olarak görülen bir unsur haline gelmiştir.

Şekil 48: Saz icrasında uzun triller a) Sabahınan Esen Seher Yeli mi örneği (TRT Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuvarı, ty) b) Kocaarap Zeybeği örneği [İcracı : Talip Özkan] (Parlak, ty'tan uyarlandı) c) Maphushanelere güneş doğmuyor örneği [İcracı: Neşet Ertaş] (Parlak, 2013)

Bu tür seri mızraplarla üretilen triller, Anadolu sazı dışında Tar gibi Kafkasya ve Kuzeydoğu Anadolu bölgesi çalgılarında da icrayı şekillendiren bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Yine bozlak icrasında “bozuk düzen” akort sisteminin özelliği olarak üst tel ve alt tel arasında yapılan triller oldukça karakteristik bir özellik göstermektedir. Bu tip icralarda alt telde yukarı doğru ve üst telde aşağı doğru yapılan mızrap hareketleri aktif bir rol oynamaktadır. Farklı tellerde duyulan perdelerin bir biri üzerine eklenmesi tek telde yapılan tril icralarına göre farklı ve zengin bir tril hissiyatı oluşturmaktadır (Bkz. Şekil 49)

Şekil 49: Saz icrasında farklı tellerde yapılan triller [İcracı : Ekrem Çelebi]⁵⁶

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=eL7J2y438bA> url adresindeki videonun 0:38-0:45 saniyelerindeki saz icrası icranın yapıldığı yer olan “Sipürde ahenk düzeni”ne göre notalanmıştır.

Perde düzeni içerisindeki perdelerle yapılan mordan-tril süslemeleri saz icrası dışında diğer tüm halk müziği çalgılarında sıklıkla görülmektedir.

Orta Anadolu Abdal Türkmen müzik kültüründe yaygın olan keman icracılığında keman mi, la, re, sol yerine yöredeki üslubu daha iyi ifade edebilen do, sol, re, la/sol şeklinde kullanıldığı ve bu akort biçiminde özellikle seslerin kuvvetli olan birinci ve ikinci parmak ile icra edildiği ve ikinci parmağın tril ve basamak süslemelerinde daha sık biçimde kullanıldığı belirtilmiştir (Eşigül, 2018). Eşigül (2018) tarafından hazırlanan tez çalışmasında transkript yaptığı notalar incelendiğinde trillerin basamak süslemelerinden sonra en yaygın kullanılan süslemeler olduğu, hem legato (bağlı) hem detache (bağırsız) yay teknikleri ile icra edilebilen trillerin çoğu eserin içinde yer aldığı tespit edilmiştir. Mordan süslemeleri de zaman zaman bu icralarda görülen bir süsleme tipidir. Ayrıca yöredeki saz icrasında görülen küçük üçlü uzaklığındaki perdeye yapılan tremololar keman icrasında da görülmektedir (s.139).

Kastamonu kemesinde ise ezgilerdeki mordan süslemelerinin çoğunlukla tek yayla "bağlı" bir şekilde yapıldığı; tril süslemelerinin ise zaman zaman tek yayla "bağlı" olarak yapıldığı (Yıldız, 2019: 44), zaman zaman da ileri-geri seri yay vuruşları ile de üretildiği belirtilmiştir (s.43).

Karadeniz kemençesinde zaman zaman tek partili olarak icra edilen tril ve mordan yapıları sıklıkla yöresel çokseslilik üslubuna bağlı olarak iki partili olarak da icra edilmektedir. İki partili icralar iki farklı tel üzerinde yapılmakta olup; ilk partideki tril ya da mordan ikinci telde alt dörtlü aralıkta "sıkı paralelizm"e dayanan imitasyon yöntemiyle icra edilmektedir (Bkz Şekil 50 2. Ölçü 2. ve 3. dörtlük). Ayrıca tellerden birinde trilli veya mordanlı ezgiler icra edilirken diğer telde "ana perde"nin ya da "yardımcı perde"nin alt tam dörtlüsü veya tam beşlisindeki perdeyi ya da açık teldeki sesi duyurarak süslemeli ezgilere eşlik edildiği farklı icralarda göze çarpmaktadır (Bkz. Şekil 50, 1. ölçü 2. dörtlük)



Yukarıda Karadeniz kemençesi için ifade edilen "sıkı paralelizm"⁵⁷ örneklerini "rebap" "kemençe" gibi adlarla da anılan Mardin yöresinde kullanılan kemande görmek mümkündür (Şener, 2019, Ekici, 2009'dan). Ayrıca Teke yöresi Yörük Türkmen müzik kültüründe kullanılan yaylı çalgılar (keman, ıklığ, yörük kemesi) tellerden birisinin "dem" fonksiyonu üstlenerek süsleme yapılarına eşlik ettiği görülmektedir (Ayyıldız, 2013).

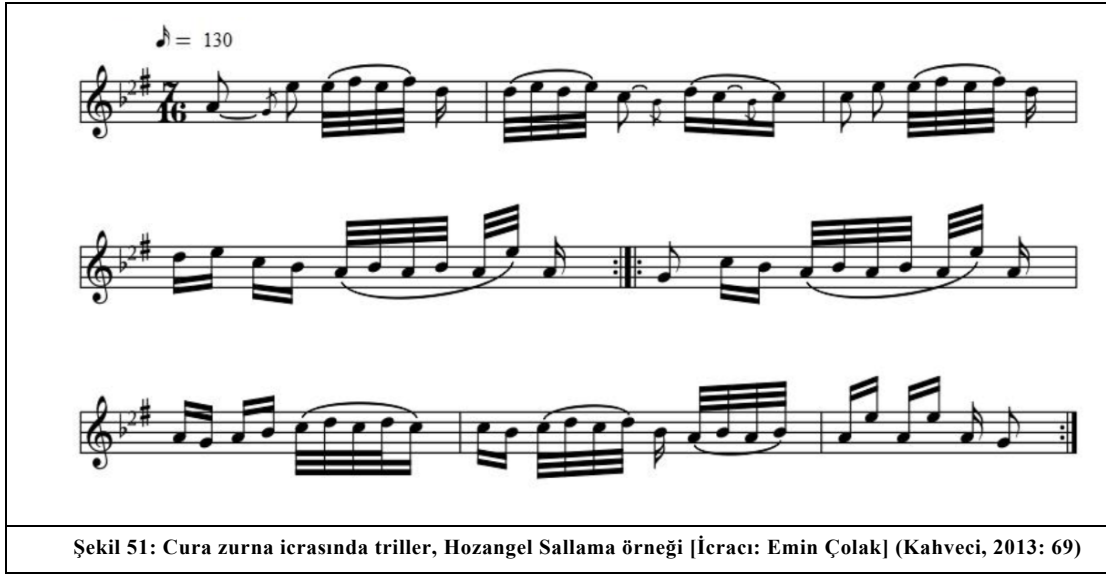
Üflemeli çalgılarda kullanılan tril ve mordan yapılarının yörenin hançere üslubu ile benzeştiği bazı yazarlar tarafından dile getirilmiştir. Örneğin, Doğu Karadeniz Ağzındaki hançereleri dilli kavalda (Kastelli, 2014: 70), tulumda (s.88), cura zurnada (s.82); Teke Yöresi vokal icra üslubu içerisindeki hançereleri sipside (Yıldırım, 2008: 36) görebilmek mümkündür.

Teke yöresi sipsi icrasında tril, çok yaygın kullanılan bir süsleme türüdür. Hançerelerde görülen vibrasyon ve trilin benzeştiği durumlar sipsi çalgısı için de geçerlidir. Sipsi icrasında tril parmaklar aracılığıyla yapılabilmektedir. Öte yandan, "diş vurma" adı da verilen "diş tekniği" uygulanarak vibrasyon ve tril yapıldığı da belirtilmektedir (Yıldız, 2018: 136). Bu uygulamada alt çene titrer ve üst dişler hassas bir şekilde sipsinin boru kısmına dokunur. Buradaki dokunuş şiddetine göre sesler ezgi içerisinde vibrasyon ya da tril olarak duyurulabilir. Özellikle yöresel ezgilerin yapısında uzun süreli duyulan segah, hüseyini ve neva perdelerine yapılan triller bu çalgıda yaygın olarak görülmektedir (Yıldız, 2018: 136). Sipsi dışındaki diğer üflemeli çalgılarda vibrasyon daha çok kol, dudak, parmak, nefes ve baş ile yapılırken, triller daima parmakla yapılmaktadır.

Kastelli (2014: 82) Doğu Karadeniz bölgesinde icra edilen cura zurnada trillerin ağırlıkla çargah ve segah seslerinde kullanıldığını belirtmektedir. Oğuz Kahveci'nin (2013) cura zurna üzerine yaptığı tez çalışmasında notalandığı örnekler incelendiğinde de hemen her ezgide tril kullanıldığı ve bu trillerin çalgı üzerindeki perdelerde

⁵⁷ "Sıkı paralelizm" terimi iki perdenin aynı yönde perdelerin arasındaki aralık değişmeden yaptığı hareketi ifade etmektedir. Tondan bağımsız paralelizm olarak da ifade edilebilmektedir (Ayyıldız, 2013: 56).

dügahtan hüseyniye her perdede uygulandığı görülmektedir (Bkz. Şekil 51).



Üzerinde delik bulunan üflemeli çalgılarda delikleri yarım ya da çeyrek kapatarak üretilen seslerle trill uygulamaları yapmak genelde icra açısından sıkıntı yaratan bir durumdur ve sıklıkla tercih edilmediği bilinmektedir (Yunus Emre, Kişisel görüşme). Bu açıdan ilginç bir istisna Harput klarnet üslubunda görülmektedir. “Dudak büzme” tekniği ile üretilen “segâh” sesinin üzerinde uygulanan triller yöresel klarnet icralarında görülmektedir. Oldukça sıkıntılı olan bu ifade şeklinin sıklıkla icralarda görülmesi, icracıların yöresel üslubu ne denli önemseydiğinin altını çizmek bakımından önemlidir.

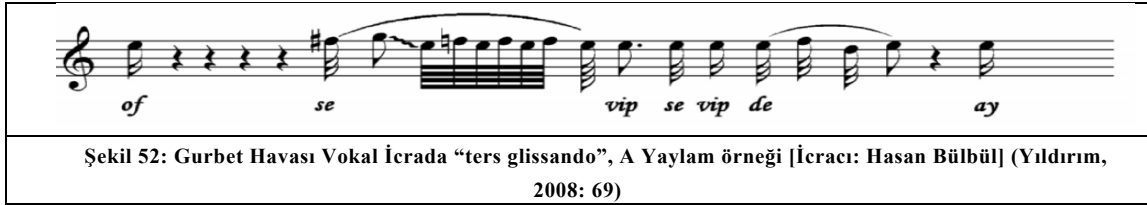
Doğu Karadeniz yöresinin çok seslilik özelliklerini yansıtan bir çalgı olan tulum iki borulu çift sesli bir çalgıdır. Tulumda icra edilen ezgilerde temel dekorasyon malzemesi hemen her perdede sıklıkla seri bir şekilde duyulan trillerdir (Kastelli, 2014: 88). Güneydoğu Anadolu yöresinde icra edilen çift borulu zambır, çifte ya da argun diye bilinen çalgının icrasında da trilli süslemelerin çok yaygın şekilde kullanıldığı göze çarpmaktadır. Oldukça hızlı oyun müziklerinde sıklıkla elle çalınan asma davul ile birlikte icra edilen bu çalgı icrasında da ana sesin üzerindeki üçlü alanda yapılan hızlı süslemelerin kulakta yarattığı *dissonant* sesler kulakta güçlü bir etki bırakmaktadır (Kastelli 2014: Reinhard, 2007’den)

2.4. Glissando ve Portamento

Glissando ve *portamento* ifadeleri halk müziğinin olmazsa olmaz unsurlarından birisidir. Vokal icrada sık kullanıldığı gibi hemen her çalgının icrasında da çok farklı örnekleri görülmektedir.

Vokal icrada, *glissandoların* yöresel üslubun vazgeçilmez bir parçası olarak kullanıldığı Teke yöresi gurbet havaları⁵⁸ bu tür icra için tipik bir örnek teşkil etmektedir. Gurbet havası vokal icralarında, bazı kaynaklarda “ters glissando” olarak tabir edilen genellikle tiz perdeden pes perdeye doğru yapılan glissandolar yaygın olarak görülmektedir (Yıldırım, 2008: 51). Bu “ters glissando”ların sona erdiği pes perde üzerinde hançere ile yapılan triller yöreye ve türe özgü karakteristik bir ifade olarak icralarda görülmektedir (Bkz. Şekil 52)

⁵⁸ Gurbet Havası: “Teke Yöresi’nde okunan serbest tartımlı ezgi türü” (Duygulu, 2014: 210) Gurbet havaları, kahramanlık, sevinç, ayrılık, yas gibi Yörük topluluklarının yaşadığı tarihi ve sosyal olaylara değinmesi bakımından, “toplumsal bellek” niteliği taşımaktadır (Ayyıldız, 2013: 38).



Kelkit yöresi uzun hava icralarında da özellikle vokal icranın esere girişinde “ters glissando”lu ifadelerle rastlanır. “Of of” “canım” gibi nidalarla yapılan bu yapılarda ses özellikle gerdaniye ile hüseyini perdesi arasında kaydırılır (Güneş, 2013: 421). Sesin ilk notada uzun süre bekleyerek notanın sonuna doğru kaydırmaya başlaması çok karakteristik bir yapı arz etmektedir (Bkz. Şekil 53).



Glissandodan sonra yapılan süslemeler konuşur gibi bir üslupla söylenen Arguvan ve Çamşılı Ağzı uzun havalarda da görülmektedir (Yürümez, 2019: 19) Özellikle karar sese veya perde düzeni içerisinde merkezileşen bir perdeye gelirken yapılan glissandonun ardından yeden sese basamak süslemesi yapıldığı belirtilmektedir (Mutlu, 2011: 21),

Glissandolu icra, Orta Anadolu ve Çukurova Abdal Müzik Kültürü vokal icra üslubunda da görülmektedir. *Glissandodan* sonra yapılan hançereler bu yörelerde de müzikal karakteri belirleyen bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Hacıoğlu (2009: 55), Barak icralarında *glissandodan* sonra hançere ile elde edilen motifler görüldüğünü belirtmektedir (Şekil 54a ve Şekil 54b) Barak vokal icralarında yöresel ağız açısından ilginç bir durum da vokal icrada *glissando* uygulanırken eserin sözlerinin hecelerinde sesli harf değişimleri yapılmıştır (Hacıoğlu, 2009: 67) (Bkz. Şekil 54c).

Vokal icrada “yöresel üslup” haline gelmiş bu kaydırmalar çalgı icralarında da görülmektedir. Örneğin, Teke yöresi “gurbet havası” icrasında kemane ve sipside, Tokat Yöresi uzun hava “açış”larında zurna ve kavalda bu tip uzun *glissandolar* kullanılmaktadır. Bu durum müzikal ifadenin çalgılar ve ses arasındaki geçişkenliği ile yöresel üslup inşasına tipik bir örnektir.

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=9_8GSjMqr-M url adresinde yer alan videoda Sevda Gül tarafından icra edilen eserin 0:35-0:44 saniyelerindeki şan icrası ezginin icra edildiği yer olan “Müstahsen ahenk düzeni” üzerinden yazılmıştır.

a)

b)

c)

Şekil 54: Barak İcralarında Glissando a)Ters glissando, Şavon, 20. satır (Hacıoğlu, 2009: 94)
b) Pesten tize glissando, Aman hocam sen mi geldin, 9. ve 10. satır (a.g.e.: 103) c)Vokal icrada glissando esnasında sesli harflerin dönüşümü Kılıçoğlu- 6. satır (a.g.e: 99)

Üflemeli çalgıların icrasında *glissando* icra yöntemlerinden birisi parmakların perdelerden yavaşça kaldırılması ya da yavaşça perdelerle konulması şeklindedir. Kaval, zurna, sipsi gibi perdelerin bir mekanizma olmadan ses deliklerinin parmakla açılıp kapatılarak elde edildiği çalgılarda bu etki (aynı üfleme şiddetindeki alanda) parmakların ustaca kullanımı ile pürüzsüz bir şekilde sağlanabilmektedir.

Kamışlı üflemeli çalgılarda kamış genişliğinin dil ya da diş aracılığıyla değiştirilmesi de *glissando* icralarda sıklıkla kullanılan bir tekniktir. Uzak perdeler arasında yapılan *glissandolar* yukarıda bahsi geçen iki yöntemin bir arada kullanılması ile gerçekleştirilir. Kamışın ağız içerisindeki konumlanışı ve sertliği *glissando* tekniklerinin uygulanma biçimi bakımından üzerinde durulması gereken bir durumdur. Zurna icrasında kamışın ağız içerisindeki pozisyonunun farklı yörelerde farklı zurna tiplerinde farklı şekilde konumlandırıldığı bilinen bir husustur. Örneğin Tekirdağ'da zurnacılar kamışı yere paralel bir konumda takıp dudak arasında icra ederken, Orta Anadolu'da zurna icracıları kamışı aynı şekilde takıp dudağın biraz içerisinde konumlandırırlar. Antep'te, Aydın'da ise zurna icracıları kamışı yine yere paralel bir konumda ağız boşluğu içerisinde icra ederler. Muğla'da kaba zurna icrasında, Ege Yöresi'nde orta zurna icralarında ve Doğu Anadolu Yöresi "halay zurnası" olarak tabir edilen zurna icralarında kamış, ağız içerisinde yere dik bir biçimde konumlanmaktadır (Yunus Emre, Kişisel görüşme).

Ege Yöresi'nin kadim halk danslarından olan ağır zeybeklerin kaba zurna icralarında görülen *glissandolar* "yöresel üslup" bakımından dikkat çekicidir. Hemen her ağır zeybekte özellikle melodik ifadelerin asma karar ya da karar seslerinde zurnanın icrasının hızlı bir *glissando* ile pes bölgeye yapılan perde kaydırmaları oldukça karakteristik bir görünüm arz etmektedir (Öztürk, 2006: 162). "Selanik zurnası" olarak tabir edilen orta zurnada kamış yumuşak olduğu için dili kamışın alt kısmına baskılayarak pesten tize doğru *glissando* uygulanabilir. Tizden pese yapılan *glissando* larda ise daha çok "ani nefes salınımı" ile basınç düşürülerek hızlı "ters *glissando*"lar yapılabilir. Aydın ve Muğla'da icra edilen kaba zurnada kamış sert yapıda olduğu için tüm *glissando* uygulamaları yalnızca ciddi bir efor gerektiren nefes şiddetinin artırılması ya da azaltılması ile yapılmaktadır (Yunus Emre, Kişisel görüşme). Kırklareli kaba zurna icrasında *glissando* uygulanırken de nefes desteğinin ve kamışın dudak arasındaki kontrolünün çok iyi sağlanması gerektiğini ve oldukça ustalık gerektirmesine rağmen icralarda sıklıkla kullanıldığı belirtilmiştir (Gültekin, 2019: 67). Kaba Zurna'nın Kırklareli yöresinde kullanımında da hemen her eser içinde daha çok inici olmak üzere her iki yönlü olarak *glissando* uygulandığı ve genellikle kısa süreli olarak uygulandığı belirtilmekte olup, bu bakımdan "yöresel üslup"un önemli bir parçası olduğu söylenebilir (Gültekin, 2019: 155).

Zurna icrasında var olan *glissando* üretmeye yarayan bir diğer teknik de dişler aracılığıyla kamışın sıkıştırılarak kamış açıklığının daraltılması veya tersi işlemle bu açıklığın genişlemesine dayalı tekniktir. Çok yüksek bir üfleme

basıncı ile uygulanabilen ve icra etmesi oldukça zor olan ve bu nedenle de çok yaygın olmayan bu *glissando* üretme biçimi örneğin Kilis’li zurnacı, Cafer Esoğlu’nun icrasında görülebilmektedir (Kastelli, 2014: 81). Kastelli (2014) bu teknik aracılığıyla zurnanın melodik alanının bir oktav kadar arttırılabildiğini ifade etmiştir.

Toplu icra açısından *glissandonun* kullanımına ilginç bir örnek Teke yöresi çalgılarından sipside karşımıza çıkmaktadır. Sipsi icrasında özellikle gerdaniye ve hüseyini perdeleri arasındaki ve çargah ve düğah perdeleri arasındaki “ters *glissando*”lu düşüşler yöresel üslup gereği oldukça sık bir şekilde görülmektedir. Toplu sipsi icralarında icracıların içlerinden birinin yönlendirmesi ile ufak gecikmelerle birbirine yakın icralar yapması (Ayyıldız, 2013: 108) “heterofonik doku” içerisinde *glissandonun* kullanımı bakımından dikkat çekici bir örnektir.

Sipsi icrasında *glissando* süslemelerinde diş ve nefes kullanımı dikkat çekmektedir. Özellikle “Acem” perdesinin üzerindeki sesler diş ile kamışın sıkıştırılarak kamış deliğinin daraltılması ve nefes ile üfleme basıncının arttırılması sayesinde sesin dikleşme eğilimi göstermesinden faydalanılarak elde edilir (Yunus Emre, Kişisel görüşme). Daha yüksek üfleme şiddetlerinin elde edilmesi amacıyla yanaklar şişirilerek hava ağzın içinde depolanır ve icracı dudak kasları yardımıyla istediği miktarda nefes şiddetini bu şekilde daha kontrollü olarak elde edebilmektedir. *Glissando* üretilirken dişin kademeli olarak sıkılması/gevşetilmesi ve nefes şiddetinin kademeli olarak yükseltilmesi/düşürülmesi ile sırasıyla *glissando*/ters *glissando* süslemeleri icra edilebilmektedir. Teke yöresinde sıklıkla görülen gerdaniyeden hüseyiniye yapılan *glissandolu* inişler bu tekniklerin uygulaması ile üretilmektedir.

Klarnet icrasında ses deliklerinin açılıp kapatılması ile elde edilen perdelere *glissando* yine parmakların ses delikleri üzerinde yavaşça hareketi ile elde edilebilir. Ancak klarnette bazı perdeler ses delikleri aracılığıyla değil ses deliğinin tamamını açıp kapatabilen bir mekanizma aracılığıyla elde edilir. Bu perdelere parmak aracılığıyla *glissando* yapmanın mümkün olmadığı belirtilmiştir. (Usta, 2019: 151) Halk müziği icra eden klarnet icracıları ise *glissandoları* yine kamışı dudakları ile sıkarak ya da gevşeterek de yapabilmektedir. Halk müziği klarnet icralarında yöresel üslupta yer edinmiş *glissandolar* sıklıkla kullanılır. Örneğin Tekirdağlı klarnet icracılarının icralarının analiz edildiği bir çalışmada birçok icracının Hüseyini perdesinden, gerdaniye perdesine *glissando* ile geçiş yaptığı tespit edilmiştir.

Telli ve yaylı çalgılarda *glissando* ifadesi mızrap, sağ el ya da sol el parmakları veya yayla elde edilen sesin sol elin sap üzerinde baskısını yitirmeden aşağıya ya da yukarı yönde hareket ettirilmesi sonucu elde edilmektedir. Yaylı çalgılarda *glissandoların* tek yay vuruşu ile yapıldığı gibi birden fazla yay vuruşu ile yapılan *glissandolar* da zaman zaman göze çarpmaktadır. Kemane, karadeniz kemençesi gibi yaylı çalgılarda uzun süreli ağır *glissandolar* görülürken saz icrasında çalgının yapısından ve icra tekniğinden kaynaklı olarak görece daha kısa süreli *glissandolar* mevcuttur.

Saz icrasında daha çok yöredeki vokal ya da zurna, kemane vb. çalgıların üslubunu taklit etme amacı ile uygulanan *glissando* genellikle sol el parmak kaydırma tekniği⁶⁰ ile elde edilir. Özellikle zeybek icralarında uygulanan *glissandolu* ifadeler buna tipik bir örnek arz etmektedir (Bkz. Şekil 55).



Şekil 55: Kadioğlu Zeybeği (Parlak, ty'tan uyarlandı)

Glissando tekniği ile ardarda gelen iki perde birbirine bağlanabildiği gibi sol el parmak kuvveti zayıflatılarak ifadenin belli belirsiz bir noktada bitmesinin sağlandığı icralar da mümkündür. Orta Anadolu Abdal Müzik kültürü saz icrasında özellikle hareketli havaların icrasında görülen hızlı bir “ters *glissando*” kullanımı ile eserlerin gerektirdiği kıvrak ifadeler elde edilebilmektedir.

⁶⁰ Sol el parmak kaydırma tekniği: Klavye üzerinde parmak basılı durumda iken mızrap, yay ya da parmak ile tınlatılan tele basılı parmağın tel üzerinde ileri ya da geri yönde kaydırılarak perdelerin tiz ya da pesleştirilmesini sağlayan tekniktir. Yaylı sazlarda kaydırma esnasında yay tel üzerinde tınlatma işlemine devam etmektedir. Mızraplı ya da elle çalınan telli sazlarda kaydırma işlemi esnasında genellikle sadece sol el aktif durumdadır.

Glissando, bir müzikal ifade oluşturmalarının yanı sıra zaman zaman icra kolaylığı açısından tercih edilen bir uygulamadır. Özellikle saz icrasında sol el pozisyonunun değişimi gerektiğinde kesiksiz bir ifade sağlanması istendiğinde “*glissando*” tercih edilmektedir. Böylece icranın kolaylıkla yapılması sağlanmaktadır (Şekil 56’da ilk satır 3. nota grubu).



Şekil 56: Saz icrasında sol el pozisyonu değiştirirken glissando uygulanması, Binbir Hayalın Doğum Anamdan örneği [İcracı : Neşet Ertaş] (Uslu, 2014)

Özellikle taksim icralarında cümle başlarında ilk perdeye daha pes perdelerden bir *glissando* ile yanaşarak icra yapmak, özellikle de perdesiz çalgılarda sıklıkla görülen bir unsurdur. Bu tür *glissando* kullanımı Türk Halk Müziğinde de özellikle Klasik Türk Müziği icra üslubunun etkisi ile yapılan icralarda şehir müzik kültürü içerisindeki saz ve kemane icracıları tarafından benimsenerek uygulanmaktadır.

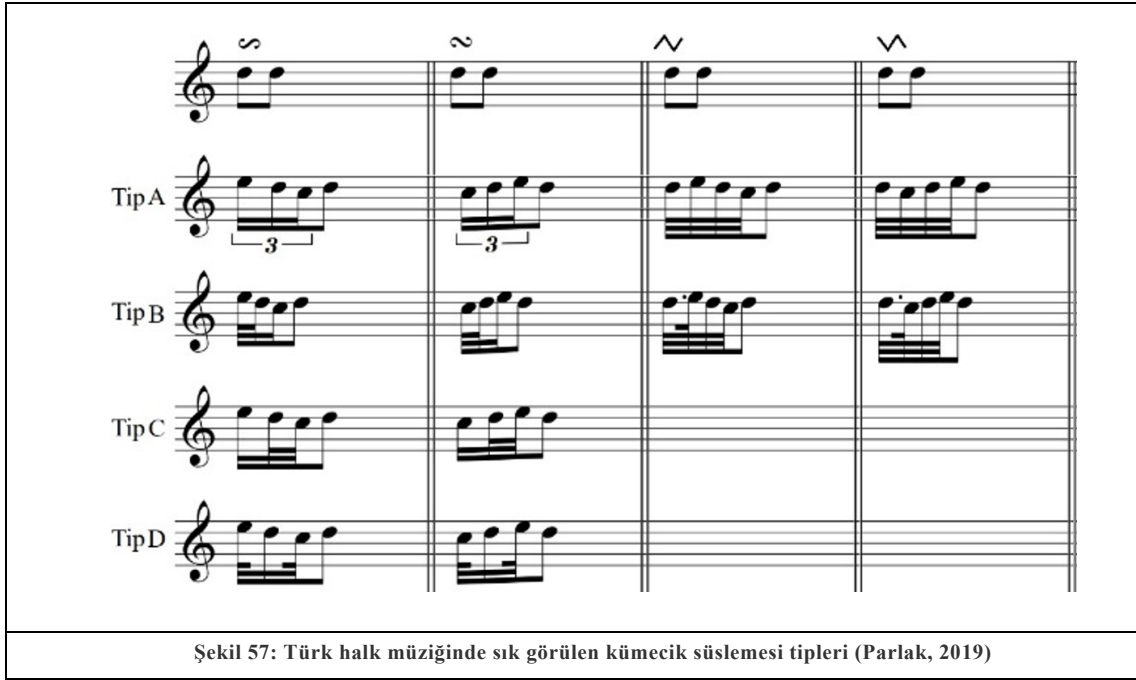
Yukarıdaki örnekler dışında *glissandolu* ifadelerin bozlak, barak, maya, hoyrat, yol havası gibi serbest ritimli ezgiler başta olmak üzere halk müziği içerisindeki hemen her türde vokal ve çalgı icralarında ifadeyi güçlendirici bir unsur olarak sıklıkla uygulandığı bilinmektedir.

3. İkiden fazla perdeden oluşan süslemeler

İkiden fazla perde ile yapılan süslemeler içerisinde en sık kullanılanlar kümecik süslemeleri (*grupetto*), işleme ve geçiş pasajlarıdır. Şener (2009, s.98), Vokal icra içerisindeki pasajları vokal partisini karara (ya da ezgi içerisinde “güçlü” olarak tabir edilen perdeye) götüren pasajlar ve ezgi içerisinde vokal partisyonunun kaldığı perdenin ezgisel bakımdan merkezileşerek çalgı icrası tarafından pekiştirildiği yapılar olarak iki şekilde ele almıştır⁶¹. Bu pasajlardan birincisi geçiş pasajı, ikincisi ise işleme pasajı olarak adlandırılabilir. İşleme ve geçiş pasajları, Türk halk müziği vokal eserlerin çalgı eşliğinde çalgı icrası bakımından kişisel yaratıcılık alanı sunan bireysel yoruma has müzikal yapılarıdır. Özellikle, eserin gidişatına göre verilen vokal icraya verilen ufak cevaplar kişiden kişiye farklılık gösterebilmektedir. Bu tür kişisel tavrı doğrultusunda üretilen süslemeler hemen her yörede farklı icracılar tarafından farklı şekillerde icra edilmektedir. Günümüzde şehir müzik kültürü içerisinde nota ile yapılan Türk müziği icralarında bu tip “doldurmalar”, çalgı icracısının “nota dışı ilaveler” yaparak icra hakimiyetini gösterdiği alanlar olarak görülmektedir.

Türk halk müziğinde farklı şekillerde görülen süsleme çeşitlerinden birisi de *grupetto* olarak da bilinen kümecik süslemeleridir. Parlak (2019) Türk halk müziğinde sık kullanılan kümecik süslemelerini Şekil 57’de görüldüğü gibi listelemektedir.

⁶¹ TRT Halk Müziği Repertuarı’ndaki notalara dayanarak, geçiş pasajları ve vokal eser içerisindeki çalgı paylarının detaylı analizi için bkz. Şener, 2009.



Şekil 57: Türk halk müziğinde sık görülen kümecik süslemesi tipleri (Parlak, 2019)

Kümecik süslemeleri, özellikle vokal icrada ve saz icrasında belirgin bir biçimde görülmektedir. Vokal icrasında hançere kullanılarak yakın perdeleri dolaşmak sıklıkla görülen müzikal ifadelerden birisidir. Hemen her yöreden ezginin saz çalgısında da kümecik süslemeleri sıklıkla görülen süsleme yapılarındandır. Kümecik süsleme tiplerinden ifadede tüm notaların eşit ritmik değerde icra edildiği kümecik süslemesi (Şekil 57, 3. Ölçü Tip A) ve ilk notanın noktalı olarak icra edildiği kümecik süslemesi (Şekil 57, 3. Ölçü Tip B) saz icrasında sıklıkla göze çarpan ifadelerdir. Şekil 57, 3. Ölçü Tip B’de görülen süsleme tipinde, kimi durumlarda ilk notanın süresinin daha da uzatılıp diğer seslerin daha sıkışık bir şekilde icra edildiği de görülmektedir. Bu ifadeler halk müziği icrasında tüm çalgılarda yaygın olsa da adeta saz ile bütünleşmiştir.

4. Diğer süslemeler

Türk halk müziğinde bütün bu süslemeler dışında icra edilen eserlerde yöresel üslup veya kişisel tavrı inşa ederken kullanılan birçok unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar arasında, örneğin, kesintili icra için uygulanan teknikler uygulamak (sazda sol el parmakları ile tele dokunarak, nefesli çalgılarda nefes aniden kesilerek, yaylı çalgılarda *detache* ve ani bir çalım ile gerçekleştirilen *staccato*, *spicatto*), bazı notaları süresini aşacak şekilde hafif uzatarak, kastırarak çalmak (*tenuto*), tempoyu serbestleştirerek ritmi genişletmek (*rubato*), çalgıya özgün farklı tınlar ve tonlar elde etmek (yaylı sazlarda *flautando* yay teknikleri kullanmak, üçtelli icrasında sağ el tel çekme tekniğinde tele bastırarak sert bir tını elde etmek vbg.), perküsyon unsurlarının icrada kullanılması (mızraplı icrada sazın göğsüne vurmak, üçtelli bağlamada tıska⁶² tekniği, kemençeye yayla vurmak vb.), yöre üslubunun ya da çalgının yapısına bağlı olarak (telli çalgılarda birden fazla teli aynı anda tınlatarak, kavalda horlatma tekniği uygulayarak, zurnada jom tekniği⁶³ uygulayarak vbg.) birden fazla ses duyurulması, paralelizm, ostinato, dem, homofonik ve homoritmik yapılar gibi kimi yerel çok seslilik özelliklerinin icrada kullanılması vb. unsurlar sayılabilir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

⁶² Tıska tekniği: üçtelli bağlama icrasında pençe teknikleri ile birlikte uygulanan bir teknik. Ayrıntılı bilgi için bkz. Parlak, 2000: 157.

⁶³ Jom tekniği: “Gaziantep ve Kilis”te doğuşkan seslerle birlikte ana ezginin duyurulmasını sağlayan zurna icra tekniğidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kastelli, 2014: 80).

5. Sonsöz ve Öneriler

Bu yazıda, Türk halk müziği türlerinde, çalgı ve ses icrasında kullanılan süslemeleri genel hatları ile ortaya çıkarmaya çalıştık. Verdiğimiz örneklerden de görüldüğü üzere Türk Halk Müziği açıkça süslemelere dayalı bir müzik türüdür. Süslemelerin nasıl icra edildiği yöreye özgü karakteristiği belirleyen temel unsurlardan birisi olup icra esnasında süslemelerin karakterindeki farklılaşma veya yanlış kullanımlar hemen hissedilebilmektedir. Süslemelerin "Türk halk müziği" özelinde "ortaklıklar" bakımından temel özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Yöresel icra üslupları incelendiğinde süslemelerin ezgilerin yorumlanışında ve yöresel üslubun inşasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir.
- Bir makam geleneği olarak halk müziği içerisinde kullanılan süsleme unsurları makamsal yapı içerisinde şekillenirler. Çoğu süsleme unsuru perde düzeni içindeki perdelerde uygulanır. Perde düzeni dışındaki perdelerin uygulanması da çoğu kez gelişigüzel bir şekilde işlemez. Bu tip süslemeler "vibrato" etkisi amacıyla yapılabildiği gibi ezginin içerisinde yapılan perde değişimlere zemin hazırlamak amacıyla değiştirilecek perdenin kendisi, dörtlüsü ya da beşlisinin önceden duyurulması gibi amaçlarla da uygulanabilir.
- Basamak süslemeleri, mordan ve triller özellikle makamsal yapı içerisinde merkezileşen perdelerin vurgulanmasında önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle glissando / portamento yapılarından sonra duyurulan perdeyi vurgulamak için yapılan süslemeler farklı yöre üsluplarında gözlemlenebilmektedir.
- Basamak ve çarpma süslemelerinin ritmik açıdan uygulanma biçimi, usüllerin belirginleşmesi bakımından işlevsellik göstermektedir. Özellikle kuvvetli zaman hissiyatının arttırılması kuvvetli zamandan önce zayıf zamanda gelen süslemeler ile sağlanmaktadır. Ayrıca basamak ve çarpma süslemelerinin farklı ritmik gruplar oluşturacak şekilde uygulanması da yöresel üslubun oluşumunda etkin bir faktöre olarak öne çıkmaktadır.
- Yöresel üslubun oluşumunda ses icrasına ya da bir çalgıya has süslemelerin diğer çalgılar ya da vokal icra ile taklit edilerek uyarlanması önemli bir işlev üstlenmektedir. Hatta bazı çalgılarda diğer çalgı ya da insan sesine özgü icranın taklit etme çabası sonucu yöreye özgü icra teknikleri bile oluştuğu gözlemlenmektedir.

Günümüzde halkımızın çoğunluğu şehirlerde yaşamakta ve halk müziğinin şehirlerde şekillendiğini görmektedir. Halk müziği içerisindeki süsleme yapılarının icra ve eğitim açısından yeterince önemsenmemesi bu müziğin karakterinin tam olarak anlaşılamamasına neden olmaktadır. Özellikle şehir müzik kültüründe toplu icra uygulamaları ile icra edilen halk müziği örneklerinde süslemelerin etkin bir şekilde ortaya çıkmaması büyük bir sorun teşkil etmektedir. Yine halk müziği toplu icra eğitiminde karşılaşılan problemlerin başında da süslemelerin düzgün bir şekilde icra edilmesinde karşılaşılan zorluklar başta gelmektedir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Bu nedenle icra eğitiminde ve toplu icrada yapılması gereken bazı çalışmalar ve önerilerimiz aşağıda maddeler halinde özetlenmiştir.

- Akademik çalışmalarda kullanılan terminolojide bir birliklilik sağlanmalıdır. En basit müzik terimlerinde bile "terim enflasyonu" bulunmaktadır.
- İcra ile ilgili akademik çalışmalarda veya icra analizleri yapılan diğer alan araştırmalarında zorunda kalınmadıkça TRT Türk Halk Müziği Repertuarı notaları kullanılmamalıdır. Ezginin genel hatları ile işlenen bu notalarla yapılacak analizler baştan hatalı sonuçlar içermek tehlikesi barındırmaktadır. Bu tip çalışmalarda analiz edilecek icranın ses kaydı varsa bu kayıttan transkripsiyon yapılarak çalışmanın alanına göre detaylandırılmış notalar kullanılmalıdır. Ses kaydı olmayan alanlarda repertuvarda yer alan notalar ile çalışma yapmak her zaman risklidir.
- İcra ile ilgili (hatta bazılarının adında "icra" kelimesi geçen) tez ve makale çalışmalarında "yorum" ve "süsleme"lere dair malzemenin neredeyse yok denecek kadar az olması düşündürücüdür. İcra alanında yapılan çalışmalarda detaylı bir icra analizi yapılmalı ve süslemeler bu analizin içerisinde önemli bir etken olarak yer almalıdır. Süsleme terimlerinin tanımları net olarak ortaya konulmalı ve doğru değerlendirilmeli, herhangi bir anlam karmaşasına mahal verilmemelidir.
- Yerel kaynaklardan elde edilmiş veriler (ses görüntü kayıtları) incelenerek Anadolu'nun detaylı bir "süsleme" ve "yorum" haritası çıkarılmalıdır. Bu tür bir çalışma, bir kişinin altından kalkabileceği boyutta bir iş olmayıp güçlü bir şekilde desteklenen projeler ile kurumlararası iş birliği ile çözümlenebilecek boyutta kapsamlı bir çalışmadır. Türk halk müziği örgün eğitiminde bu harita

doğrultusunda şekillenen eser yorumlarına yer verilmelidir.

- "Usta-çırak geleneği" ve "meşk geleneği" tarih boyunca sözlü müzikal kültürün aktarımında önemli eğitim yöntemleri olarak benimsenmiştir. Öte yandan, günümüz akademik koşullarında bu kavramların arkasına sığınarak eğitim materyali üretmemek bir anlamda "topu taca atmak"tır. Her gün gelişen eğitim metotları ve eğitim teknolojilerine ayak uydurmak, alternatif eğitim metotları hayal etmek, üretmek, uygulamak ve icrayı yazıya geçirme hususunda yeni fikirlere açık olmak gerekmektedir.
- Toplu icra alanında ezgilerin birlikte çalınımı sağlayacak detaylı bir notasyon anlayışı tercih edilmelidir. Aksi takdirde, şehir müzik kültürü içerisinde halk müziğini toplu bir şekilde icra etmenin anlamının sorgulanması kaçınılmaz hale gelecektir.
- Günümüzde halk müziği üsluplarına bir bütün olarak bakmak gerekmektedir. Hiçbir müzik üslubu birbirinin alternatifi olamaz! Halk müziği üslupları içinde "bir üslubu benimseme" ve "üslupların, tavırların, yorumların, kişilerin, çalgıların, akort sistemlerinin, sap uzunluğunun, çalım tekniklerinin birbirine göre üstünlüğü" üzerine kurulu kısır tartışmalardan vazgeçilmelidir. Özellikle halk müziğinin eğitim sürecinde yerel gelenekler, radyo ve diğer kurumsal yapılarda oluşan gelenekler, çağın gereği olarak yapılan "halk müziği" temelli icralar bir bütün olarak ele alınmalı ve bütün bu yapı eğitim sürecine "seviyelendirerek" aktarılmalıdır. Bu, çalgı eğitiminin halk müziği boyutudur. Ancak unutulmaması gereken bir detay vardır ki çalgılar, türleri, tarzları aşan kültürel alanlara geçişkenlik gösteren müzik yapma araçlarıdır. Bu bakımdan çalgı eğitiminin diğer boyutları (farklı icra yetilerini oluşturmaya yönelik egzersizler ve etütler, farklı türlere ait repertuvarların icrası, yeni tekniklerin çalışılması, yeni müzik anlayışlarının çalgılara uyarlanması) eğitim sistemi tasarlanırken göz önünde bulundurulmalıdır.
- Çalgı eğitiminin en üst seviyesi "yorum eğitimi"dir. "Yorum eğitimi" bir esere "referans" olabilecek bir ustanın o ezgiyi nasıl şekillendirdiğinin öğretilmesi şeklinde yapılmalıdır. Bu, birebir görerek, görüntü ve ses kaydından yapılabilir ancak her durumda spesifik yorumu çok iyi yansıtan notalarla bu eğitim desteklenmelidir. Bu şekilde farklı ustaların yorumlarını özümseyen icracı kişisel tavrını bularak özgün yorumunu ortaya koyma yolunda ilerleyebilecektir.
- Aynı ezginin farklı icra seviyelerinde icra edilen farklı yorumları eğitim sürecinin farklı dönemlerinde aynı ezginin farklı edisyonları olarak değerlendirilerek eğitim materyali olarak kullanılmalıdır. Böylece günümüz eğitim sistemi içerisinde "üslup farkı" konusunda belli bir seviyeye varabilen halk müziği öğrencisinde "yorum farkı" konusunda da farkındalıklar oluşacaktır.

KAYNAKLAR

Ayyıldız, Sinan. *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Ayyıldız, Sinan ve Parlak, Erol. "The Origin Of Parmak Vurma (Two-Hand Tapping). Technique Of Saz (Bağlama)", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 11, no:57 (2018): 889-894. doi: 10.17719/jisr.2018.2498

Ayyıldız, Sinan ve Yıldız, Eren Can. Yükseköğretim Kurumlarında Türk Halk Müziği Toplu İcra Eğitimi Uygulamalarının ve Karşılaşılan Problemlerin Eğitimci Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi", *Turkish Studies-Educational Science*, 2020, 15(4), 2443-2466. <https://dx.doi.org/10.47423/TurkishStudies.43433>

Benli, Yusuf. *Bağlama Resitali, Bağlama'da İleri İcra Niteliğinin, Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.

Bilgin, Ümit Bircan. *Türk Halk Ezgilerinin Yapısal Özellikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2013.

Bircan, Ozan. *Kemane icrasında artikülasyon ve yay uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

Coşkun, Tülay. *Aşık Davut Suları'nın aşıklık geleneğindeki önemi ve TRT repertuarı dışındaki 11 eserin müzikal analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

- Çakmak, Gürkan. *Nefesli halk çalgılarımızdan 'mey' in enstrumantasyonu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Çelik, Mesut. *Rıza Konyalı'nın seslendirdiği beş Konya ezgisinin yer aldığı anahtarlarda diktesi ve mevcut arşivlerle karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
- Demir, Gonca ve Parlak, Erol. *Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi Lektoloji Özellikleri/THMFNS LÖ: Urfa Yöresi Örnekleme*, ASOS Journal 5, no: 52 (2017): 516-534.
- Develioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügât*, Ankara: Doğu Matbaa, 1970.
- Doğan, Can. *Binali Selman ve Mey icracılığının tahlili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2020.
- Duygulu, M. *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2014.
- _____. *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018.
- Emre, Yunus. *Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015.
- Eşigül Timur, Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrâ özelliklerinin tespiti ve kabak kemane'ye uyarlanması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2018.
- Ersen, Mustafa. *Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olan "Maya"nın müzikal açıdan incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Ersoy, İlhan. "Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 10, no: 49 (2017): 302-314. doi:10.17719/jisr.2017.1582
- Ferraro, Gary ve Andreatta, Susan, *Cultural Anthropology: an Applied Perspective*. Belmont: Wadsworth., 2010.
- Gültekin, Sinan. *Kırklareli İl Merkezi Kaba Zurna İcra Üslubunun Tespiti ve Tahlili*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2019.
- Gündoğdu, Sultan Mehmet. *Piçoğlu Osman Efendi'nin hayatı ve Karadeniz Kemançe kültürüne olan etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2013.
- Gündoğdu, Salih, *Kadırga Yol/Yayla Havaları Repertuarının Vokal İcrada Ağız ve Hançere Özellikleri Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
- Güneş, Deniz. *Tokat Yöresi Alevî-Bektaşî İncancında Zâkirlilik Geleneği.*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Güray, Cenk. *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*, İstanbul: Pan Yayınları, 2012.
- Hacıoğlu, Mehmet Evren. *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.
- İlgar, Koray. "Tınısal Özellikleri Ekseninde Viyolonsel'in Türk Halk Müziği'ndeki İcrasına Yönelik Tespitler ve Öneriler", (2018): 2725-2758.
- Kahveci, Oğuz. *Trabzon Yöresinde Kullanılan Cura Zurna'nın Yapısı ve İcra Edilen Ezgilerden Dokuzu'nun Notaya Alınması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.
- Karagenc, Mahmut. "Sipsi ve sipsi yapımcısı Mehmet Bedel", Turkish Studies (International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic) 11, no: 2 (2016): 653-664. doi:10.7827/9331, 2016.
- Kastelli, Ahmet Serdar. *Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

- Kınık, Mehmet. "Bir İletişim Aracı Olarak Türk Halk Müziği ve Türküler", Erciyes İletişim Dergisi "akademia" 2, no: 1 (2011): 136-150.
- Kırmızıgül, Tayfun. *Harput (Elâzığ) Musikisinde Kullanılan Çalgıların Musiki İçerisindeki Ağız-Tavır ile Etkileşimleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Koyuncu, Feyzullah Volkan. *Trabzon ve çevresinde kullanılan dilli kavalın icra teknikleri ve dilsiz kavala adaptasyonu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Eğitim Enstitüsü, 2019.
- Mavili, Veli. *Yozgat yöresi müzik kültürünün incelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Mutlu, Fatih. *Arguvan Yöresi Sözlü Halk Müziklerinde Yer Alan Yöresel Söyleme Özelliklerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
- Orujov, İgbal. "20. Yüzyıl Flüt İcracılığında Yeni Çalgı Teknikleri ve Yeni Ses Efektleri", Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, no.12 (2019): 477-494.
- Önal, Hamit. "Türk Halk Müziğinde Eser Çözümleme Çalışmaları", Social Sciences Studies Journal 4, no:22 (2018): 4262-4271.
- Özarslan, Metin. "Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler", Erdem 13, no: 38, (2001): 399 – 410.
- Özbilen, Nesibe Özgül. *Fasıl şarkıcılığı açısından Türk makam müziğinde süslemeler*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Öztürk, Okan Murat. *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayınları, 2006.
- _____. "Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği", (Ed. Adnan Koç), I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, 9-13 Nisan 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 2016.
- _____. *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- _____. "Onyediden Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi" Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu, Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları, 2007.
- Parlak, Erol. *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2000.
- _____. *Bağlama (Saz) Okulu : Schule Method*, Wilhelmshaven: Acoustic Music Books, 2010.
- _____. "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi", (Ed. Adnan Koç), I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, 9-13 Nisan 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 2016.
- _____. *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu 2*. Bursa: Aktüel Yayınları, 2005.
- _____. *Garip Bülbül Neşet Ertay: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Demos, 2013.
- _____. *Yorumculuğa Giriş*, Yayınlanmamış Ders Notları, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, 2019.
- Reinhard, Kurt ve Reinhard, Ursula. *Türkiye'nin Müziği*, (Çev: S. Sun.), Sun Yayınevi, Ankara, 2007.
- Reily, Suzel Ana. Folk Music, Art Music, "Popular Music: What do these categories mean today?", British Forum for Ethnomusicology Annual Conference 2007, International Centre for Music Studies Newcastle, 2007.
- Sağlambilen, Okan. *Geleneksel Türk Müziği Çalgıları Eğitiminde Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcracılarının Çalgıya İlişkin Görüş ve Uygulamalarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2014.
- Saygun, Ahmet Adnan. *Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap 2*, Ankara : Milli Eğitim Basımevi, 1962.

- Satır, Ömer Can. "Ankara Halk Müziğini Belirleyen Öğeler", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 8, no. 39 (2015), 1131-1150.
- Sipos, Janos. "Türkiye Türkleri Halk Müziğinin Sınıflandırılması", Ankara: Ankara Üniversitesi DTCE Dergisi 36, no:1-2, 1993.
- Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*, New York: W.W.Norton, U.S.A. 1980
- Sümbüllü, Hasan Tahsin. *Sol kararlı Türk halk müziği dizilerinin makamsal analizi ve adlandırılmasına yönelik bir model önerisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2009.
- Şenel, Süleyman. "Türk Halk Musikisinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler", *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler* (Ed. Salih Turhan), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Şenel, Süleyman. *Kastamonu'da Aşık Fasılları* (Cilt I). İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını Düzey Matbaacılık, 2007.
- Şener, Gültekin. *Kabak Kemane'nin Tarihsel Süreci ve Bugünü / Kabak Kemane's Historical Process And Precent Abstract*. Zeitschrift für die Welt der Türken, ZfWT 11, No. 1 (2019): 227-246, 2019.
- Şener, Serkan. *Türk Halk Müziğindeki Vokal-Enstrumantal Eserlerin Enstrumantal Yapıları Üzerine Analitik Bir Çalışma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Şimşek, Mehmet. *Teke yöresi Burdur ili mahalli kemane icracılarının yöresel kemane çalım teknikleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Terzi, Cihangir. "Bağlama İcrasında Tavrı Üslup Yorum Ekol ve Doğaçlama Kavramları Üzerine Terminolojik ve Algısal Saptamalar", (Ed. Adnan Koç), I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, 9-13 Nisan 2012, İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, 2016.
- Tiktaş, Tolgahan. *Yayınlanmamış Nota*, Ankara, 2020.
- Torun, Mutlu. *Ud Metodu*, İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları, 2009.
- TRT Müzik Dairesi Yayınları, *TRT Halk Müziği Sözlü Eserler Repertuarı* (dijital notalar), Ankara, ty.
- Tunç, Kayhan. *Diyarbakır Müzikisinde Celâl Güzelses'in Yeri ve İcrâ Özelliği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2019.
- Uslu, Erhan. *Orta Anadolu Abdalların Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlemesi: Neşet Ertaş Örneği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
- Usta, Özge, "Mikrotonal Klarnet Bareli ve Hareketli Klarnet Parmaklığı", Eurasian Journal of Music and Dance, no: 15, (2019): 145-156, doi: 10.31722/ejmd.668480
- Yahya Kaçar, G., "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar", Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi 25, no. 2, (2005): 215-22.
- Yavuzoğlu, Nail. *Türk Müziğinde Enstrumantasyon*, Yayınlanmamış Ders Notları, İstanbul. ty.
- Yıldırım, Birol. *Teke Yöresinde İcra Edilen Gurbet Havalarında Müzikal Açından Tavrı Farklılıkları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Yıldız, Deniz. *Teke Yöresi Halk Çalgılarından "Sipsi"nin Yapısal ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2017.
- Yıldız, Yasin. *Kastamonu Kemanesinin Yapısal Özellikleri ve İcra Tekniği*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Yılmaz, Zehra. *Yörüklerde Boğaz Çalmanın Anlamı ve Tekniklerinin Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- Yöre, Seyit, "Uluslararası Sanat Müziği'nde Halk Müziği'nin Etkisi". Orkestra 38, no: 310, (2000): 37-43.

Yurtçu, Cihan. *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.

Yürümez, E.rkan. *Uzun Hava Türleri (Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim)*, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Elâzığ, 2019.

Zeybek, Özge. *Türk Makam Müziği'nde Üslup-Tavrı Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıtkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Kişisel Görüşmeler

Erol Parlak: 7 Haziran 2020

Salih Gündoğdu: 19 Haziran 2020

Uğur Önür: 14 Nisan 2020

Yunus Emre: 26 Mayıs 2020

Ornaments in Turkish Folk Music in Terms of Personal/Local Styles and Performance Techniques

Sinan Ayyıldız¹

¹ Assistan Prof. , Ankara Music and Fine Arts University, sinanayildiz@mgu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5472-1899

The purpose of this article is to discuss what is the role of the ornaments in folk music; to summarize “ornamental frame of Turkish folk music”, to make some propositions especially for personal and local style, notation, education and collective performance. It is known that there are some terminological problems regarding the use of some concepts in Turkish folk music. In this study, some queries have been made on terminological issues and some terminological preferences have been made that are important for the conclusion of the study. In the context of Turkish folk music, there is a mutual relationship between the "local style" that characterizes the regional character and the "personal style" that indicates the characteristics of personal performance. There are some factors that determine the local style and personal style and their relationship with each other. Among these factors, ornaments and how ornaments are performed are the main factors. When the ornaments in Turkish folk music are examined, a tremendous variety stands out. In this study, the types of ornaments seen in Turkish folk music are classified within the framework of the “relationship between the notes/frets/pitches” and the subject is tried to be enlightened by giving examples from each type of ornaments. According to this, ornaments are examined under three main headings as "ornaments based on repetition of a single pitch", "ornaments between two pitches", "ornaments between more than two pitches”. It is presented in this article as the first step of an effort to reveal the "ornamental frame of Turkish folk music" by giving examples of ornamental types that play a role in the formation of local style and personal style, especially in terms of Turkish folk music.

Keywords: Turkish Folk Music, Musical Ornaments, Personal Style, Local Style, Performance Techniques