

Received-Makale Geliş Tarihi 16.03.2024
Published-Yayınlanma Tarihi 31.05.2024
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 11(107), 895-904

Research Article/Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.11404147

Gamze Bayraktar

<https://orcid.org/0009-0001-2245-4391>
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/0547yzj13>

Dr. Öğr. Üyesi Bekir Şahin Baloğlu

<https://orcid.org/0000-0002-3189-0371>
Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/0547yzj13>

Doç. Dr. Ali Kazım Akdağ

<https://orcid.org/0000-0002-2384-2580>
İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul / TÜRKİYE
ROR Id: <https://ror.org/059636586>

Halk Müziği Çalıp Söyleme Pratikleri İçerisinde Bağlama Çalgısının Eşlik Olarak Kullanılmasına Yönelik Saptamalar: Ali Ekber Çiçek ve Neşet Ertaş Örneği

Determinations On The Use Of The Bağlama Instrument As Accompaniment In Folk Music Playing and Singing Practices: Ali Ekber Çiçek and Neşet Ertaş Example

ÖZET

Halk müziği icrasında çalıp söyleme geleneği önemli bir yer tutmaktadır. Diğer bir önemli özelliği ise kültürün aktarım aracı olmasıdır. Aşıklar, mahalli sanatçılar, zakirler gibi çalıp söyleme geleneği doğrultusunda yetişen icracılar önemli birer kültür aktarıcısıdır. Söz ön planda olsa da eşlik amaçlı kullanılan çalgılar da icra geleneğinde yerini almıştır. Türkiye coğrafyası göz önünde bulundurulduğunda söze eşlik için bağlamanın yaygın bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu yaygın kullanım çalgının, kültürel aktarım aşamasında da rol almasını sağlamıştır. Ayrıca icra edilen eserin müzikal kimliğinin ortaya çıkmasında, bağlamanın çalış biçimlerinin de etkisi olmuştur. Bu bağlamda bir inceleme yapıldığında çalıp söyleme esnasında bağlamanın söze nasıl eşlik ettiği ile ilgili çalışmaların yeterli olmadığı görülmektedir. Araştırma konusunun oraya çıkış noktasında bu nedenler etkili olmuştur. Çalışmada Ali Ekber Çiçek ve Neşet Ertaş örneklerinden yola çıkılarak çalıp söyleme esnasında bağlamanın eşlik çalgısı olarak kullanım biçimi anlaşılmaya çalışılmıştır. İki farklı icra kültüründen gelmeleri sebebiyle bu iki icracı seçilmiştir. Bu nedenle yapılan analizin daha kapsayıcı olacağı düşünülmüştür. Çalışmada verilere ulaşılırken konu ile bağlantılı olan çalışmalar incelenerek nitel-betimsel bir araştırma süreci yürütülmüştür. Örnek eserlerin icralarına ise dijital ortamdan erişilmiş ve eserler bu kayıtlar üzerinden notalandırılmıştır. Analizler bu notalar üzerinden yapılmış ve çalışma, iki icracıdan da birer eser örneği ile sınırlanmıştır. Analiz içerisinde bağlama eşliğinin ritmik, melodik ve armonik olarak kullanımları incelenmiştir. Ayrıca bağlama icrasında sağ ve sol el çalım teknikleri de saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halk müziği, çalıp-söyleme, eşlik, bağlama.

ABSTRACT

The tradition of playing and singing has an important place in the performance of folk music. Performers raised in line with the tradition of playing and singing such as minstrels, local artists and zakirs are important culture transmitters. Although the word is at the forefront, the instruments used for accompaniment have also taken their place in the performance tradition. Considering the geography of Turkey, it is seen that the bağlama is widely used to accompany the lyrics. For this reason, this instrument has also played a role in cultural transmission. In addition, the playing styles of the bağlama have also had an effect on the emergence of the musical identity of the performed work. When the literature is examined, it is seen that there are not enough studies on how the bağlama accompanies the lyrics during playing and singing. These reasons were effective in the emergence of the research topic. In the study, the use of the bağlama as an accompaniment instrument during playing and singing was tried to be understood through the examples of Ali Ekber Çiçek and Neşet Ertaş. These two performers were chosen because they come from two different performance cultures. Thus, it was thought that the analysis would be more comprehensive. While reaching the data in the study, a qualitative-descriptive research process was carried out by examining the studies on the subject. The performances of the sample pieces were accessed digitally and the pieces were notated over these recordings. The analyses were made on these notes and the study was limited to one piece sample from each of the two performers. In the analysis, the rhythmic, melodic and harmonic uses of the bağlama accompaniment were analysed. In addition, right and left hand playing techniques in bağlama performance were also tried to be determined.

Keywords: Folk music, playing and singing, accompaniment, bağlama.

1. GİRİŞ

Müzik, toplumun derin kültürel ihtiyaçlarına karşılık verecek şekilde gelişir ve bu bağlamda toplumun kendisinin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Farklı kültürlerin içinde, müziğin aktarımı farklı uygulamalarla gerçekleşmektedir ve bu süreçte çeşitli alt etkenler önemli rol oynamaktadır. Bu etkenlerden kültür aktarıcıları ve müzik yapmada kullanılan çalgılar ön plana çıkmaktadır. Türkiye coğrafyasında halk müziği geleneğinin aktarımı genellikle sözlü olarak yapılmaktadır. Âşıklar, abdallar, mahalli sanatçılar ve zakirler gibi kültür aktarıcıları gelenek içerisinde yetişen kişilerdir. Aktarım süreci ise çoğunlukla usta-çırak ilişkisi içerisinde gerçekleşmektedir. Bir ustanın yanında çırak olarak yetişen kişi, ustasından bağlı olduğu kültürün değerlerini, müzik icrasında söyleme ve söze eşlik biçimlerini öğrenmektedir. Bu süreç kişilerin ustalarından etkilenerek kendi müzikal kimliklerini oluştururken geleneğin de devamını sağlamaktadır.

Kültürün aktarılmasında önemli rol oynayan bir diğer bileşen ise müziğe eşlik eden çalgılardır. Çalgı, eserin hafızada tutulmasının yanında eserin kimliğinin ortaya çıkmasında da etkili bir araç olmuştur. Türkiye’de halk müziği geleneğinin aktarılmasında farklı yörelerde çeşitli çalgıların kullanıldığı bilinmektedir. Genel olarak bağlama çalgısı ön plana çıksa da söze eşlik aşamasında kemençe, kabak kemane, def gibi çalgılar da kullanılmaktadır. Bağlamanın ön plana çıkmasında geniş bir coğrafyada farklı boyutlarda türlerinin olması, çalış biçimleriyle farklı icra alternatifleri sunması etkili olmuştur. Bunun yanı sıra cumhuriyet sonrasında halk müziği çalışmaları içerisinde bağlamanın ön planda tutulması süreci destekleyen unsurlardan biri olmuştur. Bu çalışmalara, halk müziğinin kurumsal yapıya bürünmesinin ardından TRT içerisinde yapılan “Bir Türkü Öğreniyoruz”, “Yurttan Sesler Topluluğu” gibi yayınlarda ilk başta eşlik çalgısı olarak bağlamanın kullanılması örnek verilebilir (Alpyıldız, 2012, ss. 85-86). Yapılan bu çalışmalar, aynı zamanda bağlama icrasının Türkiye genelinde yayılmasında da etkili olmuştur. Bağlamanın geniş kullanım sahası, söze eşlik aşamasında farklı biçimlerde icra edilmesini sağlamıştır. Eşlik anlayışı, çalgının içinde bulunduğu müzik kültürü ile şekillenmektedir. Bu bağlamda her çalgı bağlı olduğu müzik geleneği içerisinde değerlendirilmelidir.

Çalıp söyleme geleneği, sadece müzikal bir ifade biçimi olmanın ötesinde, toplumun kültürel, sosyal ve tarihsel dokusunu yansıtan ve şekillendiren önemli bir unsurdur. Konuya bu perspektiften bakıldığında, çalıp söyleme geleneği, toplumun kültürel değerlerinin iletilmesinde ve bu mirasın korunmasında bir iletişim aracı olarak kabul edilmektedir. Bu geleneğin günümüze kadar uzanabilmesi ve canlı kalabilmesi için, söz ile müziğin uyum içinde kullanılması önemlidir.

Çalıp söylemede esas olan söz iken, kullanılan enstrümanlar genel olarak eşlik görevi görmektedir. Bu yüzden, çalıp söyleme geleneğinde bağlama gibi enstrümanlarla söze eşlik edilirken, genellikle ezginin yalnızca ana hatları çalınmaktadır. Ancak, icracının üslubuna, almış olduğu eğitime, eserin tavrına veya yöresine göre farklı eşlik biçimlerinin olduğu da görülmektedir. Bazı icracılarda veya eserlerde ünison bir eşlik, bazı icracıların veya eserlerin eşliğinde şan ile uyumlu armonik takipler, bazı icracıların veya eserlerin eşliğinde ise daha çok ritmik bir yürüyüş duyulmaktadır. Buradan da sonuçla enstrümanın söze nasıl eşlik ettiği incelenmesi gereken bir konu olmuştur.

2. ÇALIP SÖYLEME GELENEĞİNİN TEMSİLCİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ

Çalıp söyleme geleneği özellikle âşıklık geleneği içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu’da 13. yüzyıldan sonra karşılaşılan âşıklar; kahvehane, köy odaları gibi yerlerde hikâye anlatabilen, saz ile veya sazsız doğaçlama şiir söyleyebilen, genellikle gezgin bir hayat sürdüren kişilerdir (Artun, 2015, s.1). Âşıklık geleneğinin kökenine bakıldığında eski Türk toplumlarına kadar uzanan ve “Kam, Baksı, Ozan” geleneğine dayanan bir geçmişinin olduğu bilinmektedir (Babek’ten aktaran Kobotarian, 2008, s.29). Eski Türk’lerde kopuz çalıp söyleme geleneğinin temsilcileri ozanlar olarak bilinirken İslamiyet’in etkisiyle birlikte Ozanlar daha sonrasında Âşık olarak adlandırılmıştır (Duygulu, 1998, s.4). Âşıklık geleneği Ozan-Baksı, Alevi Bektaşî ve benzer geleneklerin devamı olarak nitelendirilmesine rağmen aslında kendi içerisinde yeni bir yapılanma ile ortaya çıkmıştır (Artun, 2015, s. 39-40).

Âşıklık geleneğinin sürdürülmesinde bazı gereklilikler bulunmaktadır. Bunlar usta-çırak ilişkisi içerisinde eğitim almak, rüya motifi, mahlas almak¹, fasıllara katılmak olarak bilinmektedir.

Usta çırak ilişkisi çıraklık, kalfalık ve ustalık olarak üç aşamadan oluşmaktadır. Ustasının yanında çırak olarak eğitim gören kişi, saz çalıp söylemeyi, hikâye anlatmayı, yarışmayı, âşık makamlarını öğrenmektedir. Belli bir süre sonra kalfalık dönemine geçtiğinde ise tüm bu öğrendiklerini topluluk

¹ Mahlas, âşık tarafından kendi kimliğini ifade etmek amacıyla son dördürlükte kullanılan bir takma addır (Öztürk, 2021, s.42).

karşısında icra etmektedir (Artun, 2015, s.61-63). Aşıklık geleneğinde çalıp söylemenin önemi büyüktür ve bu sebepten dolayı çırak ustasından yalnızca çalmayı veya söylemeyi değil hem çalıp hem de söylemeyi öğrenmektedir (Şenel'den aktaran Artun, 2015, s.68). İcralarda saz, yalnızca eşlik aracı olarak kullanılmış, söz ise öncelik olarak tutulmuştur (Öztürk, 2021, s.42). Aşık, ustalık mertebesine ise rüya motifi yolu ile veya ustasının izni ile geçmektedir (Köksel, 2012, s.72). Rüya motifi aşığın, rüyasında Pir elinden manevi bir içki olan *bade*'yi içmesidir. Bade içildikten sonra âşık, rüyasında sevgilisinin ya da kendi resmini görür ve sonrasında Tanrı'nın ve sevgilinin aşkıyla uyanmaktadır. Rüya, âşığın Tanrı'nın aşkına ulaşmak için gerekli olan edep ve bilgileri içselleştirdiği bir süreç olarak kabul edilmektedir. Uyanınca, diğer âşıklar tarafından sorguya çekilen âşık, rüyasında yaşadıklarını doğru bir şekilde ifade ederek aşkının gerçekliğini kanıtlamaya çalışmaktadır (Umay, 2005 aktaran, Bars, 2015 s.81). Ustalık aşamasında fasıllarda kendi başına icralarda bulunan aşık, icralarında ustasını taklit etmekten ziyade artık kendi özgün kimliğini ortaya koymaktadır (Artun, 2015, s.64).

Aşıklık geleneği içerisinde önemli unsurlardan biri olan fasıllar, aşıkların hem para kazanma amacıyla hem de kendilerini tanıtmak için rekabet ettikleri ve yeteneklerini sergiledikleri ortamlardır. Burada yapılan yarışmalara “meydana çıkma” ve “divana çıkma adları verilmektedir (Artun, 2015, s.89,91,98). Fasıllar, genellikle bayram şölenleri veya aşık toplantıları gibi etkinliklerde gerçekleştirilmektedir ve içerdikleri atışmalar, karşılaşmalar ve muammalar gibi yarışmalarla çeşitlenmektedir. Atışmalar, hazırlıksız bir şekilde ortaya konulan bir ayak üzerine sohbet havası içerisinde gerçekleşirken, karşılaşmalar daha çok rekabet içerir ve aşıkların karşı tarafı yenmek amacıyla yeteneklerini ortaya koydukları yarışmadır (Kaya'dan aktaran Köksel, 2012, s. 103). Muammalar ise, aşıkların birbirlerinin bilgilerini ölçtükleri, genellikle şiirsel bir biçimde sunulan bilmecelerdir (Düzgün'den aktaran Çiçek, 2021, s. 9-10).

Halk müziği çalıp söyleme geleneğinin kültür aktarıcılarında biri de mahalli sanatçılardır. Dahil oldukları kültürün etkileriyle birlikte müzikal kimliklerini belirleyerek icralarını şekillendirmişlerdir (Savaş, 2019, s. 14). Mahalli sanatçılar ile aşıkların icrasında farklılıklar bulunmaktadır. Aşıklar belli kurallar ve kalıplar içerisinde icralarını sürdürürken mahalli sanatçılar daha özgün bir icra anlayışına sahiptirler (Öztürk, 2021, 42-43).

Geleneğin aktarıcılarında bir başka grup ise zakirlerdir. Dinî metinlerin de çalıp söyleme geleneği içerisindeki önemi büyüktür ve dinde, kutsal metinler ezgilerle birlikte topluma aktarılmaktadır. Böylece, metinlerin hafızada daha kolay kalmasını sağlamanın yanı sıra, kültürel ve dini değerlerin gelecek nesillere aktarılmasını sağlamaktadır. Halk müziğinde bu aktarım, günümüzde özellikle Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde önemli bir yer tutan ve çoğunlukla "zikreden kişi" anlamında kullanılan (Kızal, 2019, s.15-16) *zakirler* tarafından sağlanmaktadır. Alevi toplumlarındaki bazı ritüellerin, eski Türk toplumlarının *yuğ* denilen matem ayinlerinin olduğuna ve ölen kişilerin arkasından *sagu* denilen mersiyeleri okuduklarına dair bilgiler bulunmaktadır (Duygulu, 1998, s.18). Bu bilgiye dayanarak Alevi-Bektaşî kültüründe de Hz. Hüseyin'in arkasından mersiyeler okunması ve matem ayinlerinin olması, eski Türk toplumlarında da *sagu* denilen mersiyeler ve *yuğ* denilen matem ayinlerinin olmasıyla bu iki topluluk arasında farklılıklar olsa bile bazı pratiklerinin benzer olduğunu göstermektedir.

Cem ritüeli Alevi-Bektaşî kültüründe önemli bir yere sahip olmakla beraber toplum içerisindeki birlik ve dayanışmanın da bir göstergesidir. Cem sırasında olması gereken on iki hizmetten birisi de zakirliktir. Zakirler, cem ibadetlerinde okunan mersiye, deyiş, duvaz-ı imam, semah gibi formları seslendirirken bağlamalarıyla (farklı yörelerde farklı enstrümanlar da kullanılmaktadır) söze eşlik etmektedirler.

Bağlama icrasında dikkat çeken bir husus ise söz başladığı zaman bağlamanın daha düşük volümde, melodiyi birebir takip etmeden ve daha sade bir eşlik anlayışıyla icra edilmesidir (Duygulu, 1998, s.28-29).

Zakirler cem esnasında müzikal unsurları tamamlarken aynı zamanda bu geleneğin devamı açısından önemli kişiler olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

Çalışma özelinde örnek olarak seçilen icracılar kendi yetiştikleri kültürler içerisinde, çalıp söyleme geleneğinin önemli temsilcilerindendir. Neşet Ertaş abdallık geleneğinin yurt genelinde yayılmasına ve özümsemesine büyük katkılarda bulunmuştur. Eserleri, yorumculuğu ve kişiliği ile geleneğin önde gelen temsilcileri arasında yer almıştır. Ali Ekber Çiçek ise Alevi kültürünün önemli temsilcilerinden birisidir. Kültürün devamlılığı aşamasında yalnızca icracılığı ile değil aynı zamanda derleyici ve mahalli sanatçı kimliği ile de katkıları bulunmuştur. Örnek olarak bu iki icracının seçilmesinde; içinde yetiştikleri kültürlere yapmış oldukları katkılar ve yakın dönem icracıları olmaları etkili olmuştur. Çalışmada Ali Ekber Çiçek'in “Dünya Umuruna Meylini Verme (Ecel Elinden)” isimli eseri ile Neşet Ertaş'ın “Sevda Gitmiyor Serde (Amanın Leyla)” isimli eseri analiz edilmiştir.

2.1. Dünya Umuruna Meylini Verme (Ecel Elinden) Eserinin Analizi



Şekil 1: Dünya Umuruna (Ecel Elinden) Ses Kaydı

Kaynak kişisi Aşık Süleyman Enver olan, Malatya yöresine ait ve Türk Halk müziğinde bir deyiş formu olan “Ecel Elinden (Dünya Umuruna)” adlı eser incelendiğinde eserin A ve B olmak üzere 2 temaya ayrıldığı görülmektedir. Eserin usulü 10 zamanlıdır ve bağlama üzerinde “La” perdesi eksenli olarak “bozuk düzeni²” ile icra edilmiştir.

Eserin melodik yapısı soru-cevap şeklinde ilerlemektedir. Her cümle ikiye bölünmüş ve söz bölümünün cevabı bir sonraki ölçüde saz bölümü ile verilmiştir. Bu yapıya, 1. ölçü (söz-soru) ile 2. ölçünün (saz-cevap) oluşturduğu ilk müzik cümlesi örnek olarak gösterilebilir. Eserin ilk bölümü olan A teması 8 ölçüden oluşmaktadır. Bu 8 ölçü aynı melodik yapıdadır fakat ölçüler arasında küçük nüans farklılıkları yapılmıştır (Şekil 2). Esasen bu durum, Türk müziğinin, her icrada farklı süslemeler kullanılması gereken yapısıyla ilgilidir. Burada görülen küçük nüans farklılıkları melodiyi değiştirici değil, güçlendirici niteliktedir. İcra da tekrar eden bölümlerin farklı farklı çalındığına dair icra-nota farklılığı adı altında birçok çalışma yapılmıştır (Bkz. Gülçin Yahya Kaçar (1993), Türk Saz Musikisinde İcra-Nota Farklılıkları; Aslıhan Eruzun (1997), Tanburi Cemil Bey’in Kemeçe ile Eser İcrası Üzerine Bir Çalışma [İcra-Nota Farklılığı]). Söze eşlik esnasında görülen bu farklılıklar saz ile verilen cevap motiflerinde görülmemektedir.

Şekil 2: Dünya Umuruna (Ecel Elinden), Eşlik Varyantları

Saz ile verilen cevaplara bakıldığında ise 2.ölçü ile aynı şekilde görülen her cevap melodisinin ilk vuruşu “Si-Sol-Re” şeklinde çalınırken, 20.ölçüde “Mi” notasına çıkılmıştır (Şekil 3).

Şekil 3: Dünya Umuruna (Ecel Elinden), Farklı Yapıdaki Cevap Cümlesi

² Alt tel grubu “La”, orta tel grubu “Re”, üst tel grubu “Sol” olarak akort edilen düzen.

9. ölçüde başlayan B temasına bakıldığında, ilk ölçüsünde “Re” notası üzerinde ilerleyen melodide “Re-Sol-Re” sesleri aynı anda duyurularak armonik bir eşlik yapılmıştır. Bu ölçünün ardından gelen cevap motifinin vuruş başlarında armonik duyum “Re-Sol-Mi” sesleri üzerinden devam ettirilken melodinin icrasında bazı icracıların “çarpma tezene” olarak isimlendirdiği tezene vuruş kalıpları kullanıldığı da görülmektedir. Ayrıca “çarpma tezene” kullanılırken aralarda “Fa” notasına çarpmalar yapılmıştır. Aynı melodi bir sonraki ölçüye cevap olarak yine çalınmıştır.

13. ölçüden itibaren A temasına tekrar dönmüştür. Burada sözler farklılaşırken şan ve saz partisinde küçük yorum farklılıkları bulunmaktadır.

Usul içerisinde yer alan üçlünün ilk dörtlüğünde veya son sekizliğinde yapılan vuruşlar eşliğin melodik ve ritmik duyumunda farklılıklar oluşturmuştur. Bu ölçülerde söz partisi olmadan yalnızca bağlama eşliğine bakıldığında, eserin melodisinin ortaya çıkmadığı görülmektedir. Buradan da anlaşılacağı üzere, bağlamanın sözün önüne geçmediği, yalnızca söze eşlik görevi yaptığı görülmektedir.

Eserin icrasına genel bakıldığı zaman, şan partisinde yapılan çarpmaların saz partisinde yapılmadığı, saz partisinden daha sade ve büyük değerli sürelerle çalındığı görülmektedir. Bunun yanı sıra sazın zaman zaman ritmik bir yapı zaman zaman ise melodik bir yapı içerisinde söze aktif bir eşliği bulunmaktadır. Eserin Çiçek tarafından yapılan icrası aşağıda verilmiştir (Şekil 4, 5).

Ecel Elinden

The image shows a musical score for the piece "Ecel Elinden". It is written in 10/8 time and consists of five systems of music. Each system has a vocal line (top) and a saz line (bottom). The lyrics are written below the vocal line. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 10/8 time signature. The lyrics are: "Dün ya u mu ru na", "Mey li ni ver me", "Sen de kur tul maz sın", "E cel e lin den", "Ha ni mer yem ha ni".

Şekil 4: Dünya Umuruna (Ecel Elinden) 1. Sayfa

11
On nođ lu ĩ sa

13
E lin de ej der ha

15
O lur du a sa

17
Po lat kav mi i le

19
Cen ge den Mu sa

21
O da kur tul ma dı

23
E cel e lin den

Şekil 5: Dünya Umuruna (Ecel Elinden) 2. Sayfa

2.2. Sevda Gitmiyor Serde (Amanın Leyla) Eserinin Analizi



Şekil 6: Sevda Gitmiyor Serde ses kaydı

Kaynak kişisi Neşet Ertaş olan Kırşehir yöresine ait ve Türk Halk müziğinde kırık hava formunda olan “Sevda Gitmiyor Serde” adlı eser incelendiğinde eserin A ve B olmak üzere 2 temaya ayrıldığı görülmektedir. Usulü 2 zamanlı olan bu eser, bağlama üzerinde “Re” perdesi eksenli olarak “bozuk düzeni” ile icra edilmiştir.

Eserin tempolu yapısından dolayı saz eşliğinin ritmik yapıda olduğu görülmektedir. Söze eşliğin bu şekilde yapılması, bağlamaya aynı zamanda ritmik bir enstrüman görevi yüklemektedir. Bu sayede eser bağlama ile hem melodik hem de ritmik olarak desteklenmiştir. Eşliğin ritmik yapısına bakıldığı zaman bazı ölçülerde tek bir nota kullanıldığı görülmektedir. Bu yapılar eser içerisinde üç farklı varyant ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 7).



Şekil 7: Sevda Gitmiyor Serde, Tek Nota ile Yapılan Eşlik Varyantları

Ritmik eşliğin sağlanmasındaki bir diğer yapı ise üçüncü ve dördüncü ölçülerde karşımıza çıkmaktadır. Bu ölçülerde eşlik her dörtlüğün ikinci sekizliğinde, II. derece üzerindeki kalışlarla sağlanmıştır. Ayrıca bu kalışlarda alt mordan yapılmıştır. Bu durum duyum olarak dinamik bir yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Şekil 8).



Şekil 8: Sevda Gitmiyor Serde, II. Derece Üzerindeki Kalış Varyantları

Eserin eşliğinde karşımıza en sık çıkan motif ilk olarak yedinci ölçüde görülmektedir. Bu motifin de icra sırasında eseri ritmik olarak desteklediği görülmektedir. Melodik yapının II., I. ve VII. dereceler ile sağlandığı motifin ilk üç notasında, Ertaş'ın bağlama icrası içerisinde sıklıkla kullandığı ve bazı icracılar tarafından “sıyırtma tezene” olarak adlandırılan tekniğin kullanıldığı görülmektedir. I. derecenin orta açık telden icra edilmesi aynı zamanda karar sesinin uzun bir şekilde duyulmasını sağlamıştır. Ölçünün son sekizliğinde ise sol elde çekme tekniğinin yapıldığı görülmektedir. Bu ölçüdeki ritmik ve melodik yapı eser içerisinde farklı varyantlar ile karşımıza çıkmaktadır (Şekil 9).



Şekil 9: Sevda Gitmiyor Serde, Sıyirtma Tezene Kullanımı

Eserin genel icrasına bakıldığında bağlama eşliğinde bir kullanım daha bulunmaktadır. Söz konusu kullanım, Neşet Ertaş'ın icra tavrında sıklıkla karşılaştığımız bir teknik olan ve bağlamanın kapağına sağ el ile yapmış olduğu vuruşlardır. Bağlamanın kapağına yaptığı bu vuruşlar nota üzerinde “x” olarak gösterilmiştir. Vuruş yerleri ise genellikle ölçü başlarında görülmekle beraber bazı ölçülerde ise her dörtlüğün başında görülmektedir. Ayrıca bazı ölçülerin icrasında ise bu vuruşlardan faydalanılmamıştır. Bağlamanın kapağına vuruşlar yapılması, melodinin güçlenmesini sağlarken esere ritmik bir altyapı oluşturmuştur (Şekil 10).



Şekil 10: Sevda Gitmiyor Serde, Bağlama Kapağına Yapılan Vuruşlar

Sevda Gitmiyor Serde (Amanın Leyla) eserinin, Neşet Ertaş tarafından yapılan icrasının transkripti aşağıda verilmiştir. Eser “Re” üzerinden notaya alınmıştır (Şekil 11, 12).

AMANIN LEYLA

Şekil 11: Sevda Gitmiyor Serde 1. Sayfa

2

13

se ni ni çi n ya na rım da a ma nın ley la³

16

le y la ke rem mi sa lin a ra da

19

böy le ya ri m böy le ke rem mi sa

22

lin a ra da böy le ya ri m böy le

Şekil 12: Sevda Gitmiyor Serde 2. Sayfa

3. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Yapılan araştırmalar neticesinde çalıp söyleme geleneğinin eski Türk toplumlarına kadar uzandığı görülmüştür. Bu geleneğin devam etmesinde rol oynayan icracıların adlandırılmasında dönemsel ve kültürel farklılıklar bulunmasına rağmen üstlenmiş oldukları roller genel olarak aynıdır. Genellikle icracılar bulunmuş oldukları kültür doğrultusunda müziği öğrenmiş ve uygulamışlardır. Bu doğrultuda farklı kültürler içerisinde farklı eşlik anlayışları ortaya çıkmıştır.

Çalışmada yararlanılan icralar incelendiğinde, bağlama eşliğinde genel olarak 3 kullanım görülmektedir. İlk olarak melodiye eşliğin unison olarak yapıldığı bir eşlik anlayışı bulunmaktadır. Diğerleri, birden fazla sesin aynı anda icra edilmesiyle oluşan armonik eşlik anlayışıdır. Fakat bu armonik eşlik, teorik bir yaklaşımdan ziyade geleneğin içerisinden gelen bir anlayış ile oluşmaktadır. Bir diğerinde ise, melodiye ritmik şekilde eşlik edildiği görülmektedir.

Bağlama eşliklerinin her iki icradaki genel yapısına bakıldığında, eşliğin eser içerisinde belirli bir yapıda şekillenerek ilerlediği görülmektedir. Eşliklerde, temelde aynı yapıda olan cümleler eser içerisinde farklı

varyantları ile icra edilmiştir. Bu durum, eşlikte bir döngüsellik yaratmakla beraber eserin ritmik ve melodik yapısını da destekleyen bir niteliktedir.

Her iki icrada da yalnızca bağlama eşliği incelendiğinde melodik bir yapının tam olarak ortaya çıkmadığı görülmektedir. Böylece bir eşlik çalgısı olarak bağlama sözün önüne geçmemiş, sözün genel yapısını güçlendiren bir şekilde kullanılmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda icracılar arasındaki farklılar göz önüne alındığında Neşet Ertaş'ın ve Ali Ekber Çiçek'in farklı icra biçimlerini benimsemiş oldukları görülmektedir. Bu farklılıklar; kültürel miras, sahne ve çevre ortamları gibi bir dizi faktörün etkileşimini içermektedir. Ali Ekber Çiçek'in yetiştiği kültür çevresinin yanında TRT gibi resmi bir kurum altında da icracı olması, müziği daha sistemli bir düzende benimsediğini gösterebilir. Diğer yandan, Neşet Ertaş'ın Abdallık geleneği içinde yetişmesi ve düğünler gibi serbest ortamlarda müziğini icra etmesi, kendisine bağımsız bir ifade özgürlüğü sunmuştur.

Neşet Ertaş'ın icrasına bakıldığı zaman icrada tercih edilen düzenden ve icranın gerçekleştiği eksen perdeden kaynaklı olarak, eserin karar sesinin melodiyi güçlendirici bir nitelikte kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Ertaş'ın icra tavrı içerisinde sıkça kullanmış olduğu ve bazı icracıların "sıyırma tezene" olarak adlandırdığı teknik, örnek eserin icrasında da sıkça kullanılmıştır. Bunun yanı sıra eşlik anlayışında Ertaş genel olarak ritmik bir yapı üzerinde durmuştur. Eşliğin bu şekilde ilerlemesinde eserin hareketli yapısı da etkili olmuştur. Bu durumun uzantısı olarak eserin vokal melodisi göz önüne alındığında Ertaş'ın bağlama eşliğinde melodik bir yapı gözükmemektedir.

Ali Ekber Çiçek'in icrasına bakıldığında ise bağlama eşliği ile vokal melodisi unison bir şekilde ilerlemese de genel melodik hat aynı olarak gözlemlenmiştir. Bu durum Ertaş ile Çiçek'in eşlik anlayışlarındaki en belirgin farklılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halk müziğinde çalıp söyleme esnasında bağlamanın eşlik çalgısı olarak kullanılması önemli bir yer tutmaktadır. Konu hakkında yapılacak olan çalışmalar bağlama eşliğinin prensiplerini anlamada önemli bir literatür oluşturacaktır. Bu doğrultuda bağlamanın eşlik çalgısı olarak farklı kültürler içerisindeki kullanımını inceleyen çalışmalar, icracılar için yol gösterici kaynaklar olacaktır.

KAYNAKÇA

- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve yurttan sesler. *Milli Folklor Dergisi*, 24 (96), 84-93.
- Artun, E. (2015). *Aşıklık geleneği ve aşık edebiyatı*. Karahan Kitapevi.
- Bars, M. E. (2015). Türk kültüründe rüya ve Battal Gazi Destanı'nda işlevleri. *International Journal of Language Academy*, 3 (6), 73-93. [10.18033/ijla.194](https://doi.org/10.18033/ijla.194)
- Çiçek, G. (2021). *Aşık Daimî İsmail Aydın'ın icracı kimliği ve icra ettiği eserlerin metin/müzik bakımından analizi* (Yayın No. 699512). [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Duygulu, M. (1998). *Alevi bektaşî müziğinde deyişler*. Sistem Ofset.
- Kızal, F. (2019). *Adana merkez ilçelerindeki cemevlerinde Zakirlik geleneği* (Yayın No. 602469). [Yüksek Lisans Tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Kobotarian, N. (2008). *Tebriz aşıklık geleneği ve aşık edebiyatı* (Yayın No. 217193). [Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Köksel, B. (2012). *20. yüzyıl aşık şiiri geleneğinde kadın aşıklar*. Akçağ Yayınları.
- Öztürk, D. A. (2021). *Saz (bağlama) için yazılmış solo çalgısal eserlerin kompozisyon stratejileri bakımından incelenmesi* (Yayın No. 696298). [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>
- Savaş, A. (2019). *Kırıkkale Yöresi Halk Türkülerinde Geçmişten Günümüze Yaşanan Değişimler Üzerine Bir İnceleme* (Yayın No. 602075). [Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/>