

Erdal Erzincan'ın Bağlama/Saz Açışlarının Makamsal Yapısı Üzerine Bir İnceleme

A Review on Makam Structure of Erdal Erzincan's Bağlama/Saz Improvisation Performances

Ahmet AKIN¹ , Sühan İRDEN² 

¹Milli Eğitim Bakanlığı, Sivas, Türkiye

²Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Sorumlu yazar /

Corresponding author : Ahmet AKIN

E-posta / E-mail : muzickiakin@hotmail.com

*Bu çalışma 2023 yılında Konya Necmettin ERBAKAN Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde tamamlanan "Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi, Bağlama Eğitime Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi" isimli doktora tezinden üretilmiştir.

Başvuru/Submitted : 08.05.2024

Revizyon Talebi/
Revision Requested : 22.05.2024

Son Revizyon/
Last Revision Received : 01.06.2024

Kabul/Accepted : 03.06.2024

Online Yayın /
Published Online : 20.06.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

ÖZ

Araştırmanın amacı, Türk makam müziğine bütüncül bir bakış açısı ile yaklaşarak Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açış icralarındaki makamsal yapıyı ele almak ve Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ilgilileri arasında süregelen makam-diz-ayak tartışmalarına çözüm önerileri sunabilmektir. Araştırma, tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır. "Literatür taraması" ve "dolaylı gözlem" veri toplama tekniklerinin kullanıldığı bu çalışmada veri kaynağı, Erdal Erzincan'ın 1994-2018 yılları arasında çıkartmış olduğu, ortak çalışmaları dışında kalan, 11 solo müzik albümünde kendisinin bağlama düzeninde icra ettiği 21 adet bağlama/saz açış icrası notaya alınarak oluşturulmuştur. Açış icralarının ses kayıtları ve dikte edilen notaları üzerinden açış icralarının makamsal yapıları betimlenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Elde edilen bulgulardan hareketle: Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışlarının farklı birçok makam veya terkipten oluştuğu görülmektedir. Ayrıca açış ile taksim formlarının birlikteliği, GTHM ezgilerinin geleneksel makam anlayışı ve terminolojisi ile açıklanabileceği, açıklanması gerektiği, GTHM'nin Türk makam müziğinin bir parçası olduğu ve Türk makam müziğinin nağme, ezgi zenginliğinin ve çeşitliliğinin, geçmişten günümüze GTHM eserlerinde yaşadığı ve taşıdığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Türk Halk Müziği, Erdal ERZİNCAN, perde düzeni, makam, açış

ABSTRACT

The aim of the research is to approach Turkish makam music from a holistic perspective, to address the makam structure in Erdal ERZİNCAN's bağlama/saz improvisation performances and to offer solutions to the ongoing makam-diz-ayak debates among GTHM officials. The research is a descriptive study based on the survey model. In this research, where "literature scanning" and "indirect observation" data collection techniques are used, the data source is 21 bağlama/saz improvisation performed by Erdal ERZİNCAN in the bağlama order in his 11 solo music albums, which were released between 1994 and 2018, excluding his collaborative works. The performance was recorded and recorded. An attempt has been made to describe and explain the makam structures of the improvisation performances through the audio recordings and dictated notes of the improvisation performances. Based on the findings obtained, the unity of açış and taksim forms, GTHM melodies can and should be explained with the traditional makam understanding and terminology, GTHM is a part of Turkish makam music, and the richness and diversity of tunes and melodies of Turkish makam music has lived and been carried in GTHM works from past to present. results have been achieved.

Keywords: Traditional Turkish Folk Music, Erdal ERZİNCAN, Tone/Fret Tunings, makam, improvisation

EXTENDED ABSTRACT

Turkish makam music, whose roots extend to Central Asia, has reached large audiences, changed and developed in mutual interaction with different cultures, and maintained its existence and importance within the makam geography. The theory of Turkish makam music, which is one of the dominant elements of Turkish culture, has been perceived in different ways by theorists throughout the historical process and has been explained and told without adhering to a single approach. Considering that theory is formed, shaped and developed on the axis of applications or practice, it can be said that the main source of Turkish makam music theory is the repertoires/repertory of Classical Turkish Music (CTM), Traditional Turkish Folk Music (TTFM) and Turkish Military Music (TMM). It is seen that all these repertoires are based on the concepts of fret and course, and that they show parallelism with the edvars that center on the "melodic movement style" within the agha-prospect-decision phenomenon, in other words, with the traditional makam perception, understanding and expressions. The aim of the research is to approach Turkish makam music from a holistic perspective, to address the makam structure in Erdal ERZİNCAN's baglama/saz opening/improvisation performances and to offer solutions to the ongoing makam-diz-ayak debates among TTFM officials.

The universe of the research, which is a descriptive study based on the scanning model, consists of the openings performed by Erdal ERZİNCAN with the baglama/saz before the unmetred folk song, and the sample consists of 21 hymn opening performances performed by Erdal ERZİNCAN in the baglama order in 11 music albums other than his joint works between 1994 and 2018. In the research, published sources and audio and video recordings were used as data collection tools or data sources. In the music albums that Erdal ERZİNCAN released between 1994 and 2018 (excluding his collaborations); The openings performed by him were dictated and noted down, thus creating the data source of the research. All topics, information, expressions and data thought to be related to the subject of the research were obtained through literature review. As the data collection method/technique, the "indirect observation" method, one of the observation technique types among qualitative data collection methods, was used. In line with the problem statement and method of the research, firstly, the literature review was started. Relevant domestic theses were accessed from the YÖK thesis search site, relevant domestic articles were accessed from scholar.google.com and the websites of peer-reviewed journals or "Dergipark". In addition, data was collected using scientific or course content books and baglama/saz methods related to the subject and field. The 11 music albums that Erdal ERZİNCAN released individually, apart from his collaborative works between 1994 and 2018, were accessed on the youtube.com website and the digital music application spotify. A total of 21 opening performances were identified in the albums, performed before the unmetred folk song. These performances were dictated and recorded, and the makam structure and characteristics of the openings were tried to be determined through the notes and audio recordings of the performances. The written dictation notes were checked by field experts. During the dictation writing process, researchers and artists who conducted similar studies were contacted, their opinions were taken and their experiences were benefited from. The data were described and then explained using the descriptive analysis method. In this way, an attempt was made to answer the question "what". The makam structures of the openings have been tried to be described within the traditional tone/fret tuning, with the melodic movement style and the phenomenon and understanding of agâz-seyir-karar, which are the main elements of the makam. In the light of the findings, the following conclusions were reached. Erdal ERZİNCAN's baglama/saz openings are in multiple and different makam or terkeb. The fret tuning used also vary depending on the performances being performed in different makams. The openings are in 4 different tone/fret tuning: Rast, Hicaz, Hisar and Araban, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz-ı Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Rast, Uşşak. It was performed in different makam tunes or melodies or terkeb, including. All the openings were decided on the dügâh fret. The regions of the works performed after the opening performances and the types of unmetred folk songs were effective on the makam characteristics of the openings. It is possible to talk about the unity of the concepts of opening and taksim through Erdal ERZİNCAN's baglama/saz openings. When the openings are examined with the traditional tone/fret understanding and makam perception of Turkish Music, it is seen that the openings are in full consistency with the traditional expressions. Melodic movement styles in performances can be explained by the phenomenon of agaz-seyir-karar within a certain ton/fret tuning. One of the important points that draws attention in the opening performances is the difference in the makams in the viewing areas of the terkeb in the openings with the same terkeb. The ability to create compositions, that is, terkeb makams, with different combinations in this way is a proof of the diversity of melodies, that is, modes, that Turkish Makam Music has. It is seen that the richness and diversity of this makam, which is impoverished by the perception based on tonality, which is widely accepted today, has been carried from past to present through TTFM and continues to exist vividly in TTFM. Based on these results, it can be suggested to conduct studies on the opening performances of other master performers trained in the TTFM tradition, and to consider TTFM works on a local basis or in the case of masters within the traditional

understanding of fret and the traditional makam perception and understanding that centers on the melodic movement style with the phenomenon of "agaz-seyir-karar".

1. GİRİŞ

Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) ilgilileri arasında uzun süredir devam eden ayak-dizi-makam tartışmaları: halk müziği ezgilerinin nasıl adlandırılması gerektiği, bu terimlerin hangi anlamda kullanıldıkları veya kullanılabilecekleri, neyi, niçin ifade edecekleri ve birbirlerinin yerine kullanılabilirlikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmaların veya problemlerin, tonaliteyi merkeze alan dizi merkezli makam anlayışı ve açıklamalarından, halk müziğindeki terminoloji sorunlarından ve halk müziği temelli makam müziği araştırmalarının akademik anlamda azlığından kaynaklandığı söylenebilir. Yöresel karakterdeki GTHM ezgilerinin makamsal niteliği, onun bütüncül bir yaklaşımla Türk Makam Müziğinin bir parçası olduğunun kanıtıdır. Özellikle yakın geçmişte ve günümüzde yapılan bilimsel araştırmalar; GTHM'yi makam, ayak, dizi tartışmalarının uzağına taşımayı başarmıştır. Fakat GTHM bağlamında görüş ayrılıklarının tam anlamıyla ortadan kalkmadığı ve sürdüğü de açıktır. Dahası genel-özengen-mesleki müzik eğitimi içerisinde terminolojik ifade veya anlatım farklılıkları da devam etmektedir.

Türk Makam Müziği nazariyesi/teorisi, günümüzde ya da geçmişte farklı anlayışlar ile ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu durum, doğal bir tarihsel süreç ve sonuçtur. Buradaki kritik nokta geleneğin içindeki farklı yaklaşımlar değil, Osmanlı Devlet'inde 19. yy. da ivme kazanan Batılılaşma hareketleri doğrultusunda ortaya çıkan geleneğin uzaklaşma durumudur. Cumhuriyet Döneminin de devam eden bu batılılaşma süreci beraberinde geleneğin kopuşa, geleneği inkâr ve Türk müziğinin de Türk Sanat Müziği (TSM), Türk Halk Müziği (THM) biçiminde türsel bir ayrıma gidilmesine neden olmuştur. Dahası Türk müziğinde ki terminolojik ve teorik sorunlar artmış ve de günümüze kadar süre gelmiştir. Ayas (2020, s. 34, 40, 42), konuya dair şunları aktarmaktadır: Osmanlı/Türk müziğinin kaderine etki eden iki tarihsel dönüm noktasından bahsetmek mümkündür. Bu dönüm noktalarından ilki Osmanlı'nın batılılaşma kararı, ikincisi ise Cumhuriyet batılılaşması çerçevesinde gerçekleştirilmeye çalışılan Musiki İnkılabıdır. Osmanlı dönemi batılılaşması içinde eski ile yeni birlikte varlığını sürdürmüş fakat Türk müziği özellikle devlet nazarında ikinci plana atılmıştır. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte süreç daha ileri boyutlara ulaşmış ve Osmanlı/Türk müziği, Türk kimliğini koruyarak batılılaşmayı amaçlayan yeni rejimin doğrudan hedefi haline gelmiştir. Batılılaşmanın ise ömrünü tamamlamış ve Türk kimliğini temsil etmeyen Osmanlı müziğini oluşturulmak istenen ulusal kimliğin dışına itmektен ve Türk kültürünün özünü oluşturan fakat ilkel durumdaki halk müziğinin, batılı teknikler ile işlenmesinden geçtiği savunulmuştur.

Özellikle yakın tarihte Türk müziği nazariyesine bütüncül bir yaklaşım getirmeye dönük görüş ve araştırmaların (Tura, 1988, 1997; İrden, 2020, 2022; Öztürk, 2022; Hatipoğlu, 2024) yanında, yukarıda adı geçen türsel ayrımın hem nedeni hem de sonucu (başka etkenlere bağlı olmakla birlikte) olan, günümüzde yaygın biçimde kabul gören ve öğretilen "Arel-Ezgi-Uzdilek" ses sistemi ya da teorisi pek çok açıdan sorgulanmakta ve GTHM ezgilerini makamsal yönden açıklamada yetersiz kalmaktadır. "THM ile TSM arasında aşılma bir uçurum yaratma isteği, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında bir takım ideolog ve müzikologlar tarafından hareketle ileri sürülmüş bir takım iddiaların sonucudur. Bu iddia sahiplerine göre, Alaturka diye adlandırılan ve soylular ile aydınlar arasında rağbet gören müzik Arap, Acem, Bizans kökenlidir. Türklerin asıl müzikleri ise halk ezgilerinde yer almaktadır. Çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratacak genç sanatçılar, ilhamlarını halk ezgilerinden alacak, onları çok seslendirerek yeni Türk ekolünü oluşturacaklardır" (Tura, 1997, s. 420). Tura burada yapılan yanlışlıktan bahsetmekte ve kültürel değişimin veya bozulmanın ulaştığı noktayı vurgulamaktadır. "TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan rast terkindeki türkülerin nağme kullanımları incelendiğinde, yaklaşık son 80 yıldır Halk ve Sanat diye ayrılmış gibi sunulan musikilerin aslında tek bir musiki olan Türk makam musikisini temsil ettiği görülmektedir" (İrden, 2022, s. 22).

"Anadolu halk müziği repertuarı, çeşitli makam nazariyeleri bakımından henüz detaylı bir şekilde araştırılmamıştır. Oysa makam nazariyesi tarihi, farklı teorik modellerin kullandığı yaklaşımlar ve yöntemlerle ilgili çeşitli zenginliklere sahiptir. Bununla birlikte, halk müziği alanında "nazarî" perspektiften bakma ve açıklama amacıyla çeşitli görüşler ortaya konulmaya çalışılmaktadır" (Öztürk, 2015, s. 1-2). Türk müziğinin yeni bir teoriye ihtiyacı yoktur. Türk müziği uzmanlarının, ilgililerinin var olan teorileri ve repertuardaki eserleri, bu eserlerin yazıldığı dönemdeki teorik anlayışa bağlı olarak anlamaları, yorumlamaları ve zaten var olan kadim bilgileri olduğu gibi kabul ederek bozmamaları gerekmektedir (İrden, 2022, s. 103).

"Anadolu aşıklık kültüründe somut örnekleri görülen makam/hava anlayışı, her şeyden önce somut ezgilerle ve bu somut ezgilerin sahip olduğu hareket tarzlarıyla öne çıkar. (. . .) Hatırlatılmalıdır ki mevcut dağlar olmaksızın makam nazariyatının gelişmesi mümkün olmazdı. Bu ezgilerin belirli perde düzenleri içinde başlangıç ve bitişleri bakımından hareket tarzlarına referans teşkil eden yerlere dönük bir dikkat ve tarif çabası, makam nazariyatının gelişmesindeki

ana unsurlardan birini oluşturmaktadır. Makam nazariyatında “elit” uzmanlaşma, perdelerin ve nağme tarzlarının isimlendirilmesi, tarif edilmesi ve sınıflandırılması sürecinde zaman ve muhit etkenlerine bağlı olarak belirleyici olmuş ve şekillenmiştir. Meselenin bu yönü, türkülerin makam olarak araştırılmasında sadece 20. yy teorik modelleriyle yetinilmesinin mümkün olmadığını ve olamayacağını açık bir şekilde gösterir” (Öztürk, 2022, s. 43-44).

Öztürk (2014, s. 188; 2015, s. 5), makam nazariyesi tarihine, (I) modellerin temel kavramları, (II) makamların tarif edilme veya açıklanma tarzları, (III) sınıflandırma anlayışı, (IV) kullanılan dil ve terminoloji olmak üzere dört ölçüt esas alarak yaklaşmıştır. Bu ölçütler üzerinden makam nazariyesi tarihinde etkili olduğunu düşündüğü dört temel model ki bunlar: 1. Devir/daire/şedd Modeli, 2. Bâtîni Sembolizme Bağlı Makam Modeli, 3. Bestesel Seyre Dayalı Makam Modeli, 4. Tonaliteye Dayalı Makam Modeli tespit etmiş ve şu sonuca varmıştır. “Dört farklı yaklaşımın, makam nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makam kavramının, “tek” bir nazari modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda “bilme/anlama/açıklama modelleri” içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur. Başka bir deyişle, makam konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde “dizi-merkezli” veya “ezgi-merkezli” yaklaşımlarla açıklanmıştır. Belirtilen modellerden birinci ve dördüncüsü “dizi-merkezli” iken, ikinci ve üçüncüsünün “ezgi-merkezli” modeller oldukları görülmektedir”.

1.1. Erdal ERZİNCAN Kimdir?



Şekil 1. Erdal ERZİNCAN.

1971’de Erzurum’da doğan Erdal ERZİNCAN, küçük yaşlardan itibaren yaşadığı yörenin halk kültürünü öğrenmeye başlar ve bağlamayla da o dönemde tanışır.1981’de ailesi ile İstanbul’a yerleşen ERZİNCAN, burada kültürel bir bocalama yaşar ve çevresinde bağlama çalan, türkü söyleyen/dinleyen kimseyi bulamaz. Bu anlamda yalnızlaşır. 1985 yılında Arif SAĞ müzik kursunda ders almaya başladığında kendisine yakın ve özlemine duyduğu bir kültürel ortama girer ve saza daha çok sarılır. Arif SAĞ müzik kursu, Erzincan’ın hayatındaki dönüm noktalarından birisidir. Bir okul niteliğinde ki bu müzik merkezi, kendisine konservatuvarın kapılarını açmıştır. 1989’da İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü’nde yükseköğrenimine başlar. Okul yıllarında “Tezenesiz (şelpe) Bağlama Çalım Tekniği” ile ilgili araştırmalar yapar “Parmak Vurma Tekniğinin Bağlamadaki Uygulanışı ve Notasyonu” konu başlıklı çalışmasıyla lisans öğrenimini tamamlar. Notayla henüz tanışmadığı bir dönemde konservatuvarda müzikal ve düşünsel bakımdan kendisini geliştirir. Okul yıllarında “halk bilgisi” olarak nitelendirdiği Nida TÜFEKÇİ, Yücel PAŞMAKCI ve Arif SAĞ gibi ustalardan etkilenir. Günümüzde de farklı kurumlarda devam ettiği bağlama/saz öğretmenliğine 1990 yılında kendi adını taşıyan, “Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi’ni” (EEMM) açarak başlar.

2018’de “Gezici Bağlama Atölyesi” projesini büyük bir fedakârlık ve özveri ile hayata geçirir. Erzurum, Erzincan ve Tunceli illerini kapsayan projede, 8-12 yaş arası 25 çocuk yer almaktadır. Her ay bu üç ilden birinde (bir köyde) çocuklara

bağlama dersi vermeye başlar. ERZİNCAN projeye günümüzde farklı iller ve öğrenciler eklenerek çalışmalarını devam ettirmektedir. Bu projeden hareketle, 23 Nisan 2021 tarihinde çıkardığı “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” kitabını tüm çocuklara armağan etmiştir.

1994'ten itibaren sözlü, enstrümantal, solo, öğrencileri ya da usta icracılar ile birlikte albümler yayımlamaya başlar. (1994-2020 26 yılda toplam 19 albüm) ERZİNCAN, hem solo, hem de farklı çalgı, çalgı toplulukları eşliğinde (Klasik Batı Müziği Orkestrası, gitar, kemanca. . .) ya da usta icracılar ile birlikte (Arif SAĞ, Sabahat AKKİRAZ, Erol PARLAK, Kayhan KALHOR. . .) ortak çalışmalarla dünyanın birçok yerinde sayısız konserler vermiştir. Çeşitli televizyon/radyo programları ile müzikal proje, festival ve etkinliklerde ve de birçok albüm çalışmasında, icracı ya da müzik yönetmeni olarak yer almıştır. Yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli üniversite ve eğitim kurumlarının bünyesinde atölye çalışmaları düzenlemiştir. Bağlama/saz icrasına ve eğitimine yönelik metot niteliğinde çalışmalar yayımlamıştır. Sayısız öğrenci yetiştiren ve yetiştirmeye devam eden: Erdal ERZİNCAN, günümüzde de aktif şekilde tüm bu müzikal faaliyetleri sürdürmektedir. 2000'de kendisi gibi bağlama icracısı olan Mercan ERZİNCAN ile evlenmiştir. Ali isminde bir çocuk babasıdır. (Sağ ve Erzincan, 2013; Türkü Life, 2017; Erzincan, 2019; Erzincan, 2021).

Erdal ERZİNCAN, kültürel ve sanatsal birikimi, icracılığı, yorumculuğu ve eğitimciliği ile GTHM ilgilileri arasında kendisini kabul ettirmiş usta icracı, öz deyişle bir “üstad” tır. Bu bağlamda Erdal ERZİNCAN araştırmanın temel bileşenlerinden birini oluşturmaktadır. “Üstatlık” kültürünün geleneksel müziklerimiz açısından önemi ve gerekliliği düşünüldüğünde gerek KTM gerekse GTHM kültürü içinde yetişmiş ve kendisini kanıtlamış usta icracıların çalım tekniklerine yönelik yapılan ve/veya yapılacak araştırmaların birçok açıdan müzik kültürümüzün gelişimine katkı sağladığı, sağlayacağı açıktır. Araştırmanın konusu bağlamında usta icracıların çalım tekniklerinin incelenmesinin geleneksel çalgılarımızın icrası ve eğitimi için bir zorunluluk olduğu açıktır. “Bağlama icra geleneği bakımından üstat, her hangi veya sıradan bir icracı değildir. Üstatlık, geleneksel beğeniye uygun olma, gözde olma, takdir edilme, onaylanmış olanların onayını alma, gibi yol ve süreçler içinde gelişme gösterir. Yetenek, üstatlığın olmazsa olmaz vasfıdır. Ancak yetenek, tek başına üstatlık kültürü açısından geçer akçe değildir. Üstad, temsilcisi olduğu müziği özümsemiş, kültürüne, sanatına, inceliklerine ve felsefesine vakıf olmuş kişidir” (Öztürk, 2016, s. 126, 131). Öztürk (2016, s. 137) aynı çalışmasında, “Türkiye de bağlama icrası ve eğitimi açısından dört ana üstat kuşağı” şeklinde verdiği listede, Erdal Erzincan'ı “dördüncü kuşak, 1960-1979 doğumlular” başlığı altında göstermektedir.

Keleş (2017), Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi'nde (EEMM) gerçekleştirdiği etnografik alan araştırmasında, kurstaki müzikal söylem ile ilgili olarak şunları aktarır: “EEMM'de etkin müzikal söylem olarak iki ifade öne çıkmaktadır. İlk söylemin ana düşüncesi, doğru kaynaklardan beslenmek üzerine kuruludur. Fikrin en yaygın ifadesi kursta sık sık tekrarlanan “suyu kaynağından içmek gerek” özdeyişidir. Bu metaforik söylem aracılığıyla nitelikli bir icranın ancak belli üstadların takip ve taklit edilmesi veya örnek alınması ile mümkün olacağı dile getirilmektedir. Müzikal deneyimi ifade etmeye yarayan bu tür metaforlar, eğitim sürecinde, özellikle Erdal Erzincan tarafından etkin biçimde kullanılmaktadır. Kursta ki ikinci etkin söylem ise “Kimden dinledin?” sorusudur. Bu soru ile amaçlanan icracıyı veya öğrenciyi doğru kaynaklara yönlendirmektir” (s. 1655). Bu müzikal söylemler, araştırmanın konusu bakımından son derece önemlidir. Ayrıca Erdal Erzincan'ın geleneksel icrayı benimsediğinin de bir göstergesidir.

1.2. GTHM'de Açış Kavramı, Kırık ve Uzun Havalılar

Araştırmacılar GTHM eserlerini konularına göre, sözel yapısına ya da şiirsel özelliklerine göre, yörelere göre ve biçimsel/form yapısına göre. . . gibi farklı bağlamlarda ele alıp sınıflandırmaya çalışmışlardır. Araştırmanın temelini oluşturan açış pratikleri ya da formu göz önüne alındığında, bu icra pratiğinin serbest ritimli tartımlarla/usulsüz şekilde kendisinden sonra gelen esere bağlı olarak gerçekleşiyor olması, biçimsel olarak ritmik yapıyı/usulü esas alan bir sınıflandırma tercihinin daha uygun olacağı sonucuna bizi ulaştırmaktadır. Bu esasa göre GTHM eserleri, serbest ritimli ezgiler, ritimli ezgiler ve karma ritimli ezgiler olmak üzere üç gruba ayrılır. Kendi içinde alt türlere ayrılan ve farklı şekillerde adlandırılan bu ezgilerin serbest ritimli olanlarına uzun hava, ritimli olanlarına ise kırık hava denilmektedir. Yöresel müzik kültürünü oluşturan sözel, çalgısal, icrasal ve makamsal unsurlar aynı zamanda uzun ve kırık havaların türünü belirleyen öğeler olarak ta nitelendirilebilir. Bu eserler, yörelere göre de farklı isimler almaktadırlar.

Türk müziğinde önemli bir icra geleneği olan açış, çalınacak veya söylenecek bir uzun hava veya kırık havadan önce, o ezginin seyrini verecek şekilde bir halk çalgısıyla ezgiyi hazırlayıcı özgür bir ölçü gösteren, usulsüz, müzikal motif yönünden zengin doğaçlama çalınan ezgilerdir (Pelikoğlu ve Özşen, 2015, s. 56; Yahya Kaçar ve Aydın, 2020, s. 1773, 1778). Öz deyişle terminolojik olarak farklı şekilde adlandırılan fakat anlama ve uygulama açısından aynı öze sahip açış ve taksim icraları için açışın, yöresel ezgi-nağme kalıpları ya da dağarları ve yöre müzik kültürünü oluşturan diğer unsurlar ekseninde şekillendiğini, taksimin ise dönemin sanat anlayışı ve buna bağlı unsurlar merkezinde icra edildiğini ifade etmek yanlış olmayacaktır. “Bir eserin önüne yapacağınız icra eserden kopuk olmamalı ama başka bir şey olmalı. Açışta, uzun havanın dışında bir şey yapabilirsin, kendini gösterebilirsin. Ben icralarımda uzun havanın

içinden bir motifi acarım, geliştiririm ve sonra tekrar başka bir cümle kurarak esas meseleye dönerim. Yani hikâyeden bağımsız olmam. Kısacası nitelikli bir açış, yörenin kokusunu vermeli. Bu koku, hem eserin hem de eserin akrabalarının kokusudur” (Erdal Erzincan ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). *“Taksim yaparken kendisinden sonraki eserin dönemini dikkate almak zorundasınız”* (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14. Nisan 2022).

GTHM de herhangi bir eserden önce sergilenen serbest ya da usulsüz icralar yani açışlar, müzikal anlamda bilgi, birikim ve tecrübeye sahip olmak ile belli bir düzeyde çalgı tekniğine erişmiş olmayı gerektirmektedir. Ayrıca açışın niteliği ve özgünlüğü, icracının irticalen çalabilme becerisine ve yorumlama gücüne bağlıdır. Usta icracı, açışın ya da taksim kendisine sunduğu icra özgürlük alanı ile ustalığını sergileyebilmekte; kendisini, çalgısını ve geleneği güncellemekte ve geliştirmektedir. Açış pratiğinin bu nitelikleri araştırmaya konu olmasının da temelini oluşturmaktadır.

1.3. Türk Müziğinde Perde, Perde Düzeni, Makam ve Terki b Kavramları

Türk makam müziği ilminde belli bir bölgeyi ifade eden kavrama “perde” denir. Perdeler herhangi bir makamın ismi veya makamın bizatihi kendisi olabilir. Türk müziğinde perdeler tam ve yarım olmak üzere ikiye ayrılır. Oluşturulan makamlara veya terki b k lere göre tam ya da yarım perdelerin isimleri değişebilmekte, başka bir ifadeyle perdeler dönüşebilmektedir. Ayrıca tam perdelerin arasına giren yarım perdeler, oluşturulan nağmeye veya seyir yönüne göre de dönüşebilmektedir. Yarım perdeler, tam perdelerin aşağı-yukarı hareket ettirilmesi yahut tam perdelerin arasına yeni perdelerin eklenmesiyle elde edilmektedir (İrden, 2020; Öztürk, 2022).

Türk müziğinde makam oluşturan iki öğe, “perde” ve “seyir” dir. Perdeler, tam ve yarım/nim olmak üzere iki sınıfa ayrılır. Tam perdeler, arızasız, doğal, organik anlamına gelirken yarım perdeler ara, doğal olmayan, arızalı demektir. Perde kavramından anlaşılması gereken şey sabit bir noktanın, frekansın değil, o noktanın kendisiyle beraber aşağı ve yukarıyla beraber kapsadığı bölge olarak düşünülmalıdır. XV. yüzyılda perde adları aynı zamanda makam adları olarak ta kullanılmıştır. Bu kullanım günümüzde de devam etmektedir (İrden, 2020, s. 27; Hatipoğlu, 2024, s. 26).

Müzik yapmaya imkân veren seslere perde denir. Perdeler yükseklikleri bakımından nerm/pest/kalın veya tiz/ince zıtlığıyla ayırt edilir. Ayrıca perdeler tam ve na-tamam olmak üzere iki temel nitelik sergiler. Tam perdeler teorik ve pratik olarak sistemi oluşturan ana unsurlar iken, na-tamam perdeler ise, sistemin düzenleniş tarzlarında öne çıkan ikincil unsurlardır. Halk müziğinde kullanılan yedi tam perde yüksekliklerine göre: 1.rast, 2.dügâh, 3.segâh, 4.çargâh, 5.pençgâh/nevâ, 6.hüseyini, 7.evc şeklinde sıralanırlar (Öztürk, 2022, s. 12, 15).

Türk makam müziği, iki tür düzen üzerine inşa edilmiştir. Bunlar: tel düzenleri ile perde düzenleridir. Tel düzeni, makamsal yapı, eser, kişi, yöre, çalgı, zaman-mekân ve bu unsurlara bağlı yan unsurlar doğrultusunda, müzik kültürümüzün estetik anlayışı içinde kalarak çalgının tellerini birbirleriyle uyumlu hale getirmek demektir. Perde düzeni ise, herhangi bir eserin icrasını gerçekleştirebilmek amacıyla farklı müzikal amaçlar ve anlayışlar çerçevesinde tercih edilen tam veya yarım perdelerin sıralanışlarını ifade etmektedir.

“En az iki tele sahip tüm telli sazların, tellerinin birbirleri ile olan ses yakınlığının- uzaklığının, belli makamsal, tınsal ve icraya ilişkin sanatsal kaygılara dayalı dinamiklere bağlı olarak ayarlanması sonucu ortaya çıkan teller arası ses mesafesi ilişkisidir” (İrden, 2020, s. 14).

“Perdelerin tamlık yahut na-tamamlık özelliklerine göre veya icra edilecek makama, makam ailesine göre seçilip sıralanmalarıyla elde edilen özel diziliş veya ayarlanışlardır. (. . .) Tüm nağme, makam ve terki b k ler perde düzenleri içinde mevcudiyet gösterir” (Öztürk, 2014, s. 3; 2022, s. 12). “Türk makam musikisi ilminde makamların ve terki b k lerin oluşturulabilmesi için tam ve yarım perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri (gezinebilecekleri) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir” (İrden, 2022, s. 16).

Günümüzde birçok acıdan tartışılan fakat yaygın şekilde kabul gören “Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi” ne göre makam: “Dizi makamın temelini oluşturur. Fakat dizinin makam hüviyetine kavuşabilmesi belli kurallara bağlı kalınarak gezintinin yapılmasına bağlıdır. Yani dizi durağan, makam aktiftir. Başla bir ifadeyle makam, bir dizide durak, güçlü, asma karar münasebetidir. Dizinin her sesinin (derecesinin) bir kimliği (hüviyeti), bir de görevi vardır. Kimlik veya görevin bulunduğu sestem başka bir sese geçmesi halinde mutlaka bir makam geçkisi var demektir” (Özkan, 2006, s. 94). Görülüyor ki tonalitenin referans alındığı bir terminoloji ve yaklaşım ile makam kavramı açıklanmaktadır. Oysa Kantemiroğlu ve Nasır Dede’nin makam anlatılarının bu anlayışın tamamen dışında olduğu görülmektedir. “Makam ve terki b kavramı konusunda geçmişle bugün arasında köprü kurabilecek açıklamaları Abdülbaki Nasır Dede (1794), Kantemiroğlu (1700?) ve Kadızâde Tirevî (1492) yazmış oldukları edvar ve risalelerde aramak gerekir” (İrden, 2020, s. 13).

Abdülbaki Nasır Dede ye göre makam: “Sonrakilerin (müteahhirin) ve sonrakilerin eskilerinin (kudemâ-i müteahhirin) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka

parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 2006, s. 35). Nasır Dede'nin tanımına yakın bir makam tanımını da onu referans alarak İrden (2020, s. 23) yapmaktadır.

“Belli bir perde düzeni içinde tipik agaz/başlangıç, seyir/gidiş ve bitiş/karar özellikleriyle tarif edilen nağmelerdir. Her bir makam, tarif ettiği nağme bakımından benzersiz ve karıştırılmaz niteliktedir. Makamlar, perde, düzen ve nağmeleri itibarıyla birbirinden ayrılır” (Öztürk, 2022, s. 12).

Kantemiroğlu makamı şöyle tarif etmektedir: “Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalın seslerden incelere doğru hareketiyle, kutb edildiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şübheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkipleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra orada makam tamlamasında yapabileceğini gösteren makama basit makam denir” (Tura, 2001, s. 40-41).

Tanburi Küçük Artın (1730) makamla ilgili olarak “Size bir teşbihçik edeyim. Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsusdur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırırsan pembe zuhur eder. Aslından ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder” (Judetz, 2002, s. 27) şeklinde bir tarif vermektedir. Özkan (2006, s. 291) birleşik makam kavramı için: esas geçkiye dayanan mürekkeb (birleşik) makamlar, değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tespitinden yani bir kişilik kazanarak makam olarak nitelendirilmesinden mürekkeb (birleşik) makamların oluştuğunu ifade etmektedir. Ayrıca bu makamların, basit makamların kurallarına uymadığından, güçlülerinin 4. veya 5. derecenin yanı sıra 3. derecenin de güçlü olabileceğinden söz etmektedir. Özkan birleşik makamları katışık, bileşimli, ekli şeklinde üç gruba ayırmaktadır.

Kantemiroğlu terki kavramını şöyle tarif etmektedir. “Çıkarılan sesler, birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse o makamın terkiibi veya o makama tabi olan, uyan bir terkiib (. . .) İki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar. Birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezindikten sonra o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalır” (Tura, 2001, s. 40-41).

Abdülbaki Nasır Dede ise terkiib kavramı için: “iki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir makama başka bir ezgi eklenmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim (terkiib) denir. Bileşimde iki türdür; biri, birbirini tamamlayan, birbirine eklenerek, öteki, birbiriyle karışarak oluşan bileşimdir” (Tura, 2006, s. 41) demektedir. Bu kavrama benzer bir yaklaşımda Kantemiroğlu (2001), Abdülbaki Nasır Dede (2006) ve Kadızade Tirevi' den (1990) referansla İrden (2020, s. 24) göstermektedir.

“Farklı makamların birleştirilmeleri, karıştırılmaları ve katıştırılmaları yoluyla elde edilen karışım ve bileşim halindeki nağmelerdir. Terkiib nitelikli nağmeler, kendilerini oluşturan makamlara bölünebilir niteliktedir. Terkiibler, karışım niteliğinde olmaları nedeniyle çok merkezlilik sergiler” (Öztürk, 2022, s. 13).

Özkan'ın (2006) tonaliteye dayalı makam ve terkiib/birleşik makam tarifleri dışında kalan tüm tanımlamalar ışığında makamların bölünemez, parçalanamaz bir bütün olduğu, terkiiblerin ise bölünebilir veya farklı nağmelerden oluştuğu söylenebilir. Makam kavramına ilişkin Tura'nın (1988) şu tespitleri oldukça önemlidir.

“Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duraklamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına makam, adı verildiğini biliyoruz. Bu tarif de özellikle dikkati çeken nokta, gezinme veya seyir kavramıdır. Onun yanı sıra, karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkiler de, makam, denen karmaşık yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gereken faktörlerdir. Tarihi gelişme de, makamların incelenmesi sırasında unutulmaması gereken bir husustur. Görüldüğü gibi, makam, diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır” (140- 141).

1.4. Araştırmaya Konu Edilen Açışların İcra Edildiği Perde Düzenleri

Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarının Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân perde düzenlerindeki Rast, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz Türki, Hümayun, Uzzal, Nevruz, Hüzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Hisar ve Arabân makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiiblerinde (birleşik makam) olduğu görülmektedir. Açışların ezgisel hareket tarzları ile ilgili olarak bulgular bölümünde yapılan anlatımların, betimlemelerin daha anlaşılır olması bakımından öncelikle bağlama/saz perdelerinden, açışların icra edildiği perdelerden, perde düzenlerinden, makamlardan ve terkiiblerden bahsetmek faydalı olacaktır.

dügâh	nihavend / kürdî	segâh	busecik	çargâh	hicazî (pest hicaz)	hicaz / saba	pençgâh / neva	bayatî	hicaz	hüseynî	acem	evç	mahur	gerdaniye	şahnaz	tiz şîrî	muhayyer
	b		f		##	## / b		b	b		b		f		##	b	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18

Şekil 2. Tanbura Perdelerine Göre Halk Müziğinde Dügâh Muhayyer Sekizlisi (Öztürk, 2022, s. 49)

Şekil 2’de günümüzde ortak bir uzlaşa ile yaygın biçimde kullanılan bağlama/saz perdelerinin isimleri ve sıralanışları görülmektedir. “Halk musikisinde “si bemol 2” olarak kullanılan perdenin “segâh” değil “uşşak” perdesi olduğunun bilinmesi gerekir. Uşşak makamını var eden asıl unsurun “uşşak” perdesi olduğu asla unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 28). “Türk müziğinin yüzlerce yıldır geçerli olan temel bir ses sistemi vardır ve bu sistem icra alanında önemli özgünlük ve özgürlük alanlarına sahiptir. Sistemin ilkesel unsurları birer “perde” olarak mevcut iken, “söyleyiş/seslendiriş” boyutlarında icracıların muhtelif seçenekleri var etmelerine de geniş bir kapı aralanmış durumdadır. (. . .) Halk müziği icraları, makamlar ve ihtiva ettikleri perdelerin seslendirilişi bakımından tipik bazı eğilimler barındırır. Bunların başta geleni segâh ve evç perdeleriyle alakalıdır. Perde sisteminin bu iki ana perdesi, belirli perde merkezleşmeleri ve nağme-bağlantıları doğrultusunda dikleşme veya pestleşme eğilimi gösterir. (. . .) Bu tür uygulamalarda makama işaret eden nağme hareket tarzının korunduğu, ancak entonasyon bakımından tizleşme sergilediği bir durum ortaya çıkar. Bazı yörelerde, belli nağme bağlantılarında belirtilen perdelerde pestleşmelerle de karşılaşılabilir” (Öztürk, 2022, s. 49-50).



Şekil 3. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni (İrden, 2020, s. 16; Öztürk, 2022, s. 21)

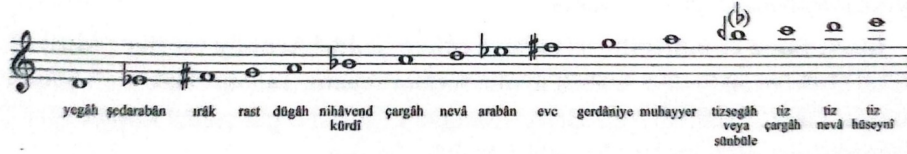
Şekil 3’te Rast perde düzeninde/Tam perdeler düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. Tam perdeler dayanan esas düzenleniş tarzı “Rast düzeni” olarak adlandırılır. Rast Perde Düzeninde yegâh, aşîrân, ırâk, rast, dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyîni, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyîni olmak üzere on altı tam, arızasız, doğal, organik, natürel perde bulunur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir. Rast perde düzeni dışında kalan diğer tüm perde düzenlerinde en az bir na-tamam perde bulunur. (İrden, 2020, s. 16; Öztürk, 2022, s. 12). Geleneksel Türk Müziği’nin (GTM) ana perde düzeni “Rast Perde Düzeni”dir. Bu perde düzeninde birçok makam icra edilebilmektedir.



Şekil 4. Hicaz perde düzeni (İrden, 2020, s. 17)

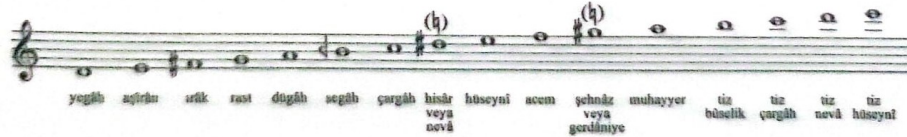
Şekil 4’te Hicaz perde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Çargâh perdesi yarım perde tiz çekilirse Rast Perde Düzeni Hicaz Perde Düzenine dönüşmüş olur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir. Hicaz perde düzenindeki perdeler: yegâh, aşîrân, ırâk, rast, dügâh, segâh, hicaz, neva, uzzâl, evç, gerdaniye, nühüft, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyîni’dir. Hicaz Perde Düzeninde görülen segâh perde kullanımı standart bir frekans değil perdeye ait bir bölgeyi temsil ettiği için

XVIII. yüzyıla kadar değiştirilmeden segâh perde adıyla kullanılmıştır. Fakat XVIII. yüzyıldan sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki dik kürdi perde adıyla kullanılır olmuştur” (İrden, 2020, s. 47).



Şekil 5. Arabân perde düzeni (İrden, 2020, s. 63)

Şekil 5’te Arabân perde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Araban perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, nihavend veya kürdi, çargâh, neva, araban, evc, gerdaniye, muhayyer, sünbüle veya tiz segâh, tiz çargah, tiz neva, tiz hüseyini” (İrden, 2022, s. 79).



Şekil 6. Hisar perde düzeni (İrden, 2020, s. 18)

Şekil 6’da Hisar perde düzeninde düzeninde yer alan perdeler görülmektedir. “Hisar perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, hisar veya nevâ, hüseyini, eviç veya acem, şehnaz, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyini” (İrden, 2020, s. 55).

1.5. Araştırmaya Konu Edilen Açışların İcra Edildiği Makamlar ve Terkibler

1.5.1. Rast Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan rast perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan rast perdesine gelip orada karar verir. Rast makamının aslı budur” (İrden, 2020, s. 27). Abdülbaki Nasır Dede ise Rast makamını: “Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner. Segâh ve dügâh ile rast perdesine inerek burada karar verir. Çargâh perdesinden yukarı nevâ, hüseyini, acem, gerdaniye perdesine kadar; Rast perdesinden aşağı ırak, aşirân ve yegâh perdesine dek gezinebilir” (Tura, 2006, s. 37) şeklinde tarif etmektedir. “Tam perdeler düzenindeki tek merkezli makam nağmelerindedir. Agaz ve karar rast perdesinde gerçekleşir. Teori kitaplarında perdelerin, perde düzenlerinin ve makamların ilki olarak anlatılmıştır” (Öztürk, 2022, s. 110).

Kantemiroğlu’na göre, Rast makamının perde dairesindeki merkezi rast perdesidir. Ses vermeye, kendi perdesinden başlayarak, kalın veya ince yönde hareket ederken üç tam perdeyi geçip tekrar kendi perdesine ulaşır ve kendini ortaya koyar. Tam perdeler arasında dolaşarak, kendi perdesinden tiz hüseyiniye kadar çıkabilir. Bu noktadan aynı yola yegâh perdesine inebilir, oradan dönerek kendi perdesine gelir ve nihayet kendi perdesinde sabitlenir (Tura, 2001, s. 48-49).

Rast makamı seyre, rast perdesinden veya civarından başlar ve rast perdesini merkez olarak tam perdelerle seyredir. Tiz bölgeye doğru yaptığı hareket sırasında bazen evc perdesi yerine acem perdesini tercih eder. En sonunda tam perdelerle rast perdesine gelerek burada karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 104).

1.5.2. Hüseyini Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan hüseyini perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan hüseyini perdesine gelip orada karar verir. Asıl Hüseyini makamı budur. Hüseyini perdesinden başlayıp diğer perdelerde geçici karar vermeden dügâh perdesinde karar verirse Hüseyini terkibi oluşur” (İrden, 2020, s. 37).

Kantemiroğlu hüseyini makamı için şu ifadeleri kullanır: “Hüseyini denen makam tam perdelerin makamları arasında, üstünlüğü ve sözü geçerli oluşuyla mühim bir yer tutar ve benim gözümde, öteki bütün makamlardan daha üstün, yüce,

değerli, azametli ve büyüktür. Bu yüzden bütün makamlar ve terkipler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar. Makam tarifi kanununa göre sesleniş hareketine düğâh perdesinden başlar, segâh, çargâh ve neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve yine tam perdelerle inip düğâhta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden tiz hüseyini perdesine kadar hükmü vardır ve öteki bütün makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır” (Tura, 2001, s. 62-63).

“Sadece Halk müziğini değil, Türk müziğini ve özellikle de Anadolu’yu temsil bakımından en temel, en yaygın ve hiç kuşkusuz en karakteristik makamdır. (. . .) Tarihsel nazari kaynaklarda kimi makamlar hakkında farklı şekillerde görülebilen açıklama tarzları, Hüseyini makamı söz konusu olduğunda tam bir tutarlılık sergiler. Tam perdeler düzeninde altıncı ana perde olan şeşgâh/hüseyini perdesinden agaz edip düğâh perdesinde karar eder. (. . .) Makamın alamet-i farikalarından birini, özellikle agaz kesitlerinde düğâh hüseyini perdeleri arasında gerçekleşen atlama oluşturur. Bunun ilginç çeşitlerinden bir diğerini ise düğâhtan gerdaniyeye yapılan atlamayı müteakip eviçle hüseyiniye iniş oluşturur. Halk ezgi ve türküleri arasında son derece karakteristik örnekleri mevcuttur” (Öztürk, 2022, s. 65).

Abdülbaki Nasır Dede ise Hüseyini makamını: “Hüseyini perdesinden başlayıp neva, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip orada karar verir. Hüseyiniden yukarı evç, gerdaniye, muhayyer perdelerine çıkabilir. Düğâhtan aşağıda rast perdesine inebilir. Bu makamın üzerinde eskilere göre daire konusundan başka görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 37) tarif eder.

Hüseyini, tam perdelerin oluşturduğu ve seyrine hüseyini perdesini merkez alarak başlayan bir makamdır. Hüseyinide tam perdeleri kullanarak kalışlar yaptıktan sonra, tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder. Seyir sırasında acem perdesini de kullanır (Hatipoğlu, 2024, s. 142).

1.5.3. Necid Hüseyini Makamı ve Terkibi

“Hüseyini asıl makamının acem perdeli kullanımından sonra Hüseyini terkibi şeklinde karar vermesidir” (İrden, 2020, s. 37).

Terkib, hüseyini seyrinde evc perdesi yerine acem perdesinin kullanılmasıyla oluşmaktadır. Hüseyini perdesini merkez alarak başlayan seyirde acem perdesini kullanarak merkez perde etrafında dolaşır. En sonunda tam perdelerle düğâha iner ve burada karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 329).

1.5.4. Muhayyer Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan muhayyer perdesinden başlayıp (âğâz edip) herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan muhayyer perdesine gelip orada karar verir. Asıl muhayyer makamı budur. Muhayyer asıl makamıyla başlayıp hüseyini asıl makamıyla seyir edip uşşak asıl makamıyla karar verirse muhayyer terkibi olur. (. . .) Bugün muhayyer sadece inici seyreden bir hüseyini olarak bilinmektedir. Fakat muhayyer terkibi inici bir uşşak olarak da kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 39-40).

Rast düzenindeki temel nağme tarzlarından biri olup, tiz düğâhtan agazla düğâhta karar eder. 13. Yüzyıldan beri nazariyat kaynaklarında tarifi verilen temel makamlardandır. (. . .) Halk müziği dağarında tiz rast/gerdaniye, şeşgâh/hüseyini, pençgâh/neva veya çargâh gibi perdelerin geçici karar olarak kullanıldığı örneklerle de tesadüf edilir Uygulaması hüseyini makamındaki gibidir” (Öztürk, 2022, s. 95). Abdülbaki Nasır Dede muhayyer makamını, “Muhayyer perdesinden uşşak yapmaya başlayıp hüseyini (şeklinde) karar verir. Burada görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 57) şeklinde tarif etmektedir. Kantemiroğlu ise bu makam için: “Muhayyer perdesi (düğâh’ın ince seslisi) tiz düğâh perdesidir. Muhayyer makamı sesleme hareketine hüseyini perdesinden başlar ve incelere doğru üç perde çıkıp kendini gösterir. Fakat tam manasıyla icra edilmiş olmadığından, tam perdelerle inip düğâh perdesinde karar verir. Kendi perdesinden (muhayyer) tiz hüseyiniye dek çıkar ve aşırân’a doğru iner, sonra dönüp düğâhta karar kılar. Sözü edilen makam, ulu ve değerli bir makamdır” (Tura, 2001, s. 69) ifadelerini kullanmaktadır.

Hüseyini makamının muhayyer perdesinden başlamasıyla oluşan muhayyer terkibi, seyre muhayyer perdesini merkez alarak başlar. Bu perde üzerinde uşşak seslerinde dolaşır ve önce muhayyer, sonrasında hüseyini perdelerinde kalışlar yapar. Tam perdeleri kullanarak düğâha iner ve bu perdede karar verir. Seyir esnasında acem perdesini kullanabilen muhayyer terkibi, muhayyer perdesi üzerindeki Uşşak makamı ile yerinde Hüseyini makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2024, s. 340).

1.5.5. Uşşak Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde düğâh perdesinden veya nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir edip “uşşak” perdesini duyurduktan sonra düğâh perdesine

gelip orada karar verir. Uşşak makamı birden fazla makam veya terkiib ile birleşirse Uşşak terkiibi oluşur. Uşşak terkiibi, Uşşak asıl makamıyla başlayıp arada farklı asıl makamlarla veya terkiiblerle seyir etse bile sonunda dönüp tekrar Uşşak asıl makamı ile karar verir” (İrden, 2020, s. 28). Ayrıca İrden, Uşşak makamını “Dügâh-ı Kadim” olarak da isimlendirmektedir.

Abdülbaki Nasır Dede Uşşak makamı ile ilgili olarak: “Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve dügâh perdesine iner ve orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makam aslında sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevrûz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır” (Tura, 2006, s. 39) ifadelerini kullanmaktadır.

“Dügâh kadim’ ya da ‘Dügâh asıl’ makamındaki ezgilerin temel özelliği nağmelerin bütünüyle tam perdeler düzeninde şekillenmesi ve agaz kesitlerinde mutlak suretle dügâh perdesini merkez alan nağmelerin bulunmasıdır. ‘Dügâh kadim’ makamını, günümüzdeki yaygın şekliyle aynı zamanda ‘Uşşak cedit’ olarak anlamak ve adlandırmak mümkündür. (. . .) Dügâh merkezilikle başlayıp ilerleyen nağme kesitlerinde hüseyini perdesine atlama veya yönelmelerle gelişme gösteren örneklerin, halk müziği dağarı açısından önemli bir yaygınlık sergilediğinin altına çizmek gerekir” (Öztürk, 2022, s. 60). Kantemiroğlu ise Uşşak makamının aslında “Dügâh makamı” olduğunu söylemekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Sekiz perdelik daireye kutb (merkez) olarak dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye gerekse inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. (. . .) Biz Uşşakın Dügâhtan başka bir şey olmadığını, dügâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamın da Uşşak olduğunu sağlam delillerle ispat ettik” (Tura, 2001, s. 51-52).

Uşşak veya Dügâh-ı Kadim makamı seyrine, genellikle dügâh perdesini merkeze alarak başlasa da, seyre nevâ perdesi veya civarından başlayan eserlerde mevcuttur. Çoğunlukla seyrini karar perdesi civarında oluşturur. Tam perdelerde dolaşırken nevâ ve çargâh perdelerinde kalışlar tercih edebilir. Makam, tam perdeleri kullanmasının yanında tiz bölgeye doğru acem perdesini kullanır. En sonunda dügâh perdesine gelerek burada karar eder. Seyir günümüzde ister dügâhtan ister nevâdan başlasın; artık adı: Uşşaktır (Hatipoğlu, 2024, s. 117-118).

1.5.6. Hicaz Makamı ve Terkiibi

Hicaz perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Hicaz perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp kendi perdesini olan hicaz perdesini duyurduktan sonra segâh perdesini duyurup dügâh perdesine gelip orada karar verir. Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh, hicaz ve nevâ perdelerini duyurduktan sonra aynı perdelerle geri dönüp dügâh perdesine gelip orada karar verdiğinde de hicaz makamı olur. Asıl Hicaz makamı budur. Hicaz asıl makamı birden fazla makamlarla bir araya gelerek birleşirse Hicaz terkiibi oluşur. Hicazla en çok bileşen makam Nevâ asıl makamıdır” (İrden, 2020, s. 48). Abdülbaki Nasır Dede Hicaz makamını şöyle tarif etmektedir: “Nevâ perdesinden başlayıp hicaz’a, segâh’a sonra dügâh perdesine gelip orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, eviç, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Dügâh perdesinden aşağıya rast perdesine inebilir. Bu makam üzerinde daire konusundan başka, bir de hicaz perdesinin kullanılması konusunda görüş ayrılığı vardır. Eskiler hicaz yerine sabâ perdesi kullanırlardı. Bu şekilde hicaz perdesi kullanımı sonrakilerin eskilerinin buluşur” (Tura, 2006, s. 38).

“Hicaz düzeni ve nimine adını veren makamdır. Düzen yönteminde hicaz perdesi, bir nim olarak, çargâh perdesinin tizleştirilmesiyle elde edilmekteydi. Giriftli yöntemin yaygınlaşmasıyla, çargâh ve pençgâh/nevâ perdeleri arasına bağlanan ilave perde olarak sistemde yerini aldı. Hicaz makamı, beşinci ana perdeden pençgâh/nevâ agaz edip dügâhta karar eden tipik çift merkezli makamlardandır. Halk müziği dağarında, Anadolu ve Trakya’nın bütününde karşılaşılan en yaygın makamlardan biridir. Makamın adıyla anılan hicaz perdesi, yöresel kullanılıştan entonasyon açısından çeşitlilik sergiler. Genellikle Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde hicaz aralığı dar kullanılırken, diğer yörelerde orta ve geniş halleri yaygındır” (Öztürk, 2022, s. 224).

Hicaz makamı, seyre ister nevâ ister dügâh perdesi veya civarından başlasın ilk hareketini hicaz ve dik kürdi perdelerini kullanarak dügâh ile nevâ perdesi arasında yapar ve genel olarak nevâ perdesini merkez alır. Tize doğru genişlemelerde acem ve evc perdelerini kullanır. Kendine has perdelerle dolaştıktan sonra dügâh perdesinde karar verir. Karara varmadan rast veya zengüle perdelerini kullanır (Hatipoğlu, 2024, s. 201).

1.5.7. Hümayun Terkiibi

Hicaz perde düzenindeki terkiibin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki acem perdesi Hicaz perde düzeninde hümayun perdesi adına dönüşür. Hümayun, Hicaz asıl makamıyla agaz edip Acem’li Nevâ makamıyla seyir ettikten sonra Hicaz asıl makamıyla karar vererek oluşur” (İrden, 2020, s. 49). Abdülbaki Nasır Dede Hümayun makamını şöyle tarif etmektedir: “İsfahan ile Hicaz’ın bileşimidir. Hicazla karışık isfahan yapmaya başlayıp hicazla karar verir. Bununda gecikenlerin buluşu olması uygundur” (Tura, 2006, s. 57).

Terkib, nevâ perdesini merkez alarak seyre başlar. Hicaz ve acem perdelerini kullanır ve segâh veya buselik perdelerini de seyre katarak ısfahân edasıyla nevâ perdesinde kalırlar yapar. En sonunda hicaz makamıyla karar verir. Karar verirken rast veya zengûle perdelerini de kullanabilir. Terkib, ısfahân ve hicaz makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2024, s. 579).

1.5.8. Uzzal Terkibi

Hicaz perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki hüseyini perdesi Hicaz perde düzeninde uzzal perdesi adına dönüşür. Hicaz perde düzeninde uzzal perdesinden yolculuğa başlayıp Hicaz asıl makamıyla karar verirse Uzzal olur” (İrden, 2020, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Uzzal makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyini perdesinden başlayıp uzzal perdesinde çokça durarak hicaz yapar ve karar verir; ama hüseyini perdesinden başladığında, eviç ve gerdaniye perdelerine de gitmesi gerekir. Bu bileşim üzerindeki görüş ayrılığı Hicaz makamı konusundaki görüş ayrılıklarıdır” (Tura, 2006, s. 47).

Kantemiroğlu ise aynı makam için: “Pençgâh ve çargâh arasına bir perde bağlandıktan sonra hüseyini perdesinden ses vermeye başlar ve gelip düğâh perdesinde karar kılar. (. . .) Uzzal makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar ve segâh 'a çıkar. Oradan çargâh perdesini atlayıp kendi perdesine basar. Oradan nevâ 'ya, hüseyini 'ye ve eviç 'e çıkıp eviçten sonra dilerse gerdaniye, dilerse şehnaz perdesiyle tiz uzzal 'a, tiz hüseyini 'ye dek uzanabilir. Oradan gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve karar verir. Düğâh perdesinden daha aşağıya inmek isterse dilerse zilgüle perdesiyle, dilerse rast perdesiyle hareket ederek kaba uzzal perdesine dek inebilir ve gene aynı yoldan dönüp karar yerine düğâh perdesine gelir” (Tura, 2001, s. 79-80, 154) demektedir. “Hicaz düzeninde şeşgâh ile agaz edip, düğâhta karar eder. Bu yüzden eski kaynaklarda agaz bakımından makamın perdesi konumunda olan şeşgâh, uzzal perdesi olarak anılır. En eski makamlardan olan uzzal makamı, Kantemiroğluna göre o yıllarda hicaz makamından daha yaygın durumdadır. Kantemiroğlu bu yüzden hicaz perdesini uzaal olarak anar. Halk müziği dağarında yaygın görülen uzzal makamındaki türkülerde acem giriftine sahip olanların bir hayli fazladır. Anadolu'nun hemen her yöresinde bilinen makamlardan birisidir” (Öztürk, 2022, s. 229).

Uzzal terkinin, seyirde hicaz makamından farklı olarak kendine hüseyini perdesini merkez alır ve tizden nerme doğru yaptığı seyirde evc perdesini kullanarak hüseyini edasıyla hüseyini perdesinde kalırlar yapar. Evc perdesinin yanı sıra seyirde acem perdesini de sıkça kullanır. Bu durumda Necid-i Uzzal adını alır. Hicaz sesleri ile düğâha iner ve burada karar verir. Hicaz makamında olduğu gibi düğâhta karar vermeden önce rast veya zengûle perdelerini kullanabilir (Hatipoğlu, 2019, s. 560).

1.5.9. Hicaz Türki Terkibi

“Hicaz perde düzeninde eviç perdesiyle agaz edip, hicaz asıl makamı ile karar eden bir terkiptir” (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

1.5.10. Nevâ Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde kendi evi olan nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan nevâ perdesine gelip orada karar verir. Nevâ makamının aslı budur. Aynı seyir evc perdesi yerine acem perdesi kullanılarak yapıldığında Acem'li Nevâ makamı olur. Nevâ perdesiyle başlayıp çargâh, segâh perdeleriyle seyir ettikten sonra düğâh perdesinde karar verirse Nevâ terkinin oluşur ki XIII. yüzyılda Safiyyüddin buna Nevruz tabakası, cinsi, dörtlüsü demiştir. (. . .) Nevâ perdesi bazen de kararlardan önce hicaz perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 33-34).

Abdülbaki Nasır Dede Nevâ makamını şöyle tarif etmektedir: “Evc perdesinden başlayıp hüseyini, nevâ ve hicaz perdesine inip sonra yine nevâ ya dönerek oradan çargâh ve segâh perdesiyle düğâh perdesine gelerek orada karar verir. Evc perdesinden yukarı gerdaniye ve muhayyer perdelerine dek çıkabildiği gibi, düğâh perdesinden aşağı rast perdesine kadar inebilir. Bu gönül okşayıcı makamın sonrakilerin buluşu olduğu sanılmaktadır” (Tura, 2006, s. 36-37).

“Nevâ makamının asıl perdesini ve aynı zamanda tek merkezli perde-makam ilişkisini somut olarak göstermesi nedeniyle dikkat çekici makam nağmelerinden biridir. Agaz ve kararı pençgâh/nevâ perdesinde gerçekleştiğinden nevâ perdesinin makam olma özelliğini en iyi şekilde gösterir. (.,) Halk müziği dağarı, en somut örnekleri ihtiva eder. Bu yönüyle halk müziği dağarının makam araştırmaları bakımından taşıdığı önemi bariz şekilde ortaya koyan makamlar arasında yer alır” (Öztürk, 2022, s. 80).

Kantemiroğlu Nevâ makamı ile ilgili şu ifadeleri kullanır: “Nevâ, yegâh perdesinden yukarı çıkıldıkta sekizinci (tam) perdedir, (. . .) kutb olarak düğâh perdesini alır ve ses vermeye oradan başlar. Segâh ve çargâh perdelerine basarak çıkıp

nevâ perdesinde kendini gösterir. Tiz perdeler tarafından gelinir ise o zaman da basit makam tarifi hükmünce üç perde ile kendini gösterir. Sözü edilen makamın üç karargâhı vardır. Biri düğâh, öbürü nevâ, üçüncüsü de aşiran perdesidir. Düğâh, bizzat Nevâ makamının karargâhıdır. Nevâ perdesi asma kalış yaptığı yerdir. Aşiran perdesinde ki kalış ile de Nevâ Aşiran terkibi oluşur. Düğâh perdesinden hareket edip, nevâ perdesinde kendini gösterdikten sonra daima tam perdelerde gezinmek suretiyle tiz hüseyniye dek çıkıp, kalın sesli Nev3a ya yani Yegâh' a dek inebilir ve gelip düğâh perdesinde karar verir” (Tura, 2001, s. 60-61).

Nevâ makamı seyrine, ister düğâh ister nevâ civarından başlasın, nevâ perdesini kendine merkez alır. İlk seyrini nevâ perdesi etrafında tam perdelerle gösterir. Seyri sırasında acem ve nadir olarak hicaz perdelerini kullanır. Tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder (Hatipoğlu, 2024, s. 130).

1.5.11. Nevrûz Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp çargâh ve segâh perdesiyle seyir ettikten sonra düğâh perdesine gelerek orda karar verir. Nevrûz asıl makamı budur. Nevrûz asıl makamı bugün artık Nevâ terkibi olarak kullanılmaktadır” (İrden, 2020, s. 34).

“Pençgâh/nevâ perdesinden agaz eder ve düğâhta karar eder. (. . .) Hüseyni gibi halk müziği dağarında en yaygın görülen makamlardan birini oluşturur. Halk müziği dağarı 13. yy nazariyat kitaplarında Nevrûz ailesinden muhtelif nağmelerin en karakteristik örneklerine sahiptir. (. . .) Nevrûz yerine neva isminin geçişi 17. yy ortalarından sonra kesinleşmiş görülmektedir. Elazığ/Harput yöresinde Nevrûz, bir makam adı olarak yöre dağarının sınıflandırılmasında halen kullanılmaya devam eder ki bunun tipik bir tarifi, Kemani Hızır Ağa'nın risalesinde yer alır” (Öztürk, 2022, s. 75).

1.5.12. Gerdaniye Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın, terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde kendi evi olan gerdaniye perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan gerdaniye perdesine gelip orada karar verir. Asıl gerdaniye makamı budur. Gerdaniye başlayıp uşşak karar verirse Gerdaniye terkibi olur” (İrden, 2020, s. 39).

Abdülbaki Nasır Dede Gerdaniye makamı için: “Gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlayıp Uşşak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45) ifadelerini kullanmaktadır. “Nağmesi itibarıyla tam perdeler düzeninin temel makamlarından olup, tipik olarak tiz rasttan agazla düğâhta karar eder. Mahur (Gerdaniye Kadim) makamı ile aynı ezgi hareket tarzına sahip olan gerdaniye makamı, kullandığı perdeler ve bu perdelerle bağlı olarak perde düzeni ile Mahur makamından ayrılır. (. . .) Gerdaniye türkülere hüseyni ve çargâhın asma karar olarak kullanılışı halk müziği dağarı bakımından yaygın görülen bir özellik arz eder” (Öztürk, 2022, s. 105). “Gerdaniye terkinde, özellikle Türk Halk Müziği dağarını oluşturan eserlerde hüseyni ve nevâ perdelerinin kutb olabildiği görülmektedir” (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14 Nisan 2022).

Kantemiroğlu, Gerdaniye makamını şöyle tarif etmektedir: “Gerdaniye perdesi (bir sekizli) ince sesli rast perdesidir ve bu perdenin makamı, rast perdesinde karar kıldığı takdirde ince sesli perdelerde gezinen bir Rast makamı icra edilmiş olur, Gerdaniye makamının Rast makamından pek farkı kalmazdı. Onun için Gerdaniye makamı seslendirilirken gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle yani: eviç, hüseyni, nevâ, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip, düğâh perdesinde karar kılınır” (Tura, 2001, s. 67-68).

Gerdaniye terkibi, seyrine gerdaniye perdesini merkez alarak başlar ve tam perdeleri kullandıktan sonra gerdaniye perdesinde kalışlar yapar. Nevâ makamının edasını gösterdikten sonra rast perdesine kadar iner ve düğâhta karar verir. Seyirde acem ve hicaz perdelerini tercih edebilmekte ve gerdaniye perdesindeki kalışlarda sümbüle perdesini kullanabilmektedir. Terkin, nevâ, gerdaniye ve rast makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir (Hatipoğlu, 2024, s. 311-312).

1.5.13. Hûzi Terkibi

Rast perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir. “Rast makamı yapmaya başlayıp Uşşak makamıyla karar veren bir terkiptir” (İrden, 2020, s. 29). Abdülbaki Nasır Dede Hûzi terkinine ilişkin olarak: “Gerekli süsleyicileriyle birlikte rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine gelince düğâh perdesi gösterip düğâh perdesinde karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın verildiği herkesçe bilinmektedir” (Tura, 2006, s. 60) demektedir. Hûzi terkibi seyrine, nevâ veya düğâh perdesi civarından başlar ve tam perdelerle seyrini gösterir. Seyirde rast perdesini vurgular ve en sonunda düğâh perdesinde karar verir. Kısaca hûzi terkibi, rast ve uşşak makamlarının birleşiminden oluşmaktadır denilebilir (Hatipoğlu, 2024, s. 408).

1.5.14. Tahir Makamı ve Terkibi

Rast perde düzenindeki makamın iki türü vardır. Biri tâhir-i Seğir (küçük tâhir), diğeri Tâhir-i Kebir (büyük tâhir) dir. Erdal Erzincan'ın açış 9 da Tâhir-i Kebir makamını kullandığı görülmektedir. “Tâhir-i Kebir (Büyük Tâhir), gerdaniye perdesinde Huzi terkibi ile başlayıp, muhayyer perdesinde durduktan sonra, önce tiz nevâ perdesinden gerdaniye perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle, daha sonra muhayyer perdesinden nevâ perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle inerek nevâ perdesinde karar verir. Tahir muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle oluşmaz. Bu yüzden gerdaniye perdesi üzerinde Hûzî veya evc perdesinden tiz segah perdesine kadar çıktından sonra muhayyer perdesinde karar veren başlangıç nağmelerini tercih eder. Burada amaç muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle Muhayyer asıl makamı yapmaktan kaçınmak olmalıdır. (İrden, 2020, s. 40; 2022, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Tâhir-i Kebir terkiğine ilişkin olarak: “Bir gerdaniye ve bir muhayyer perdesi gösterdikten sonra tiz çargâh perdesinden rast yapmaya başlayıp bir eviç ve bir hüseyini, yine bir eviç ve bir gerdaniye sonra yine bir eviç perdesi gösterip gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlar ve nevâ da biraz eğlenerek Tâhir-i Segir şeklinde karar verir. Bu da sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45).

Terkib ile ilgili başka bir tanımlamada Öztürk (2022, s. 100), terkibi Tâhir ya da Baba Tâhir makamı adıyla vermekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Muhayyer makamına oldukça benzeyen bu makam muhayyerdan agaz ederek pençgâh/nevâ perdesini asma karar olarak kullanır. Halk müziği dağarında en çok görülen makamlardandır”

Kantemiroğlu, Tâhir terkiğini şöyle tarif etmektedir: “Baba Tâhir, ses verme hareketine muhayyer perdesinden başlar ve Muhayyer makamının nağmelerini güzelce gösterdikten sonra bayati yüzünden nevâ perdesine gelir. Nevâ da biraz kaldıktan sonra Bayati makamını gösterdikten sonra tam perdelere basarak düğâh ta karar kılar” (Tura, 2001, s. 109). Tahir-i Sagîr ile gerdaniye makamlarının birleşmesiyle oluşan Tahir-i Kebir terkibi, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki kalıpların ardından nevâ makamıyla karara varır (Hatipoğlu, 2024, s. 325).

1.5.15. Arabân Makamı ve Terkibi

Arabân perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Arabân perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp arabân, eviç ve gerdaniye perdelerine çıkıp herhangi bir perde evinde durmadan seyrine devam ettikten sonra aynı perdelerle dönüp nevâ perdesinde karar verir. Araban, evc perdesiyle arkadaşlık ettiğinde neva perdesinde karar veren bir makamdır. Evc perdesi kullanılmadığında araban perdesinin bayati perdesi adına dönüştüğü unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 63; 2022, s. 80).

Abdülbaki Nasır Dede Arabân terkiğine ilişkin olarak: “Gerdaniye perdesinden başlayıp hicaz ile gezinip, Uşşak ile karar verir” (Tura, 2006, 49) ifadelerini kullanır. Nevâ üzerinde hicaz veya hümayun yapmaktan ibaret olan Arabân terkibi, seyre gerdaniye perdesini merkez alarak başlar. Nevâ perdesine hicaz'lı inişler yapar ve bu perdede karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 658).

1.5.16. Hisar Makamı ve Terkibi

Hisar Perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Hüseyini perdesi üzerinde Segâh asıl makamı gösterip karar verir. Başka bir deyişle hüseyini agaz edip, hisar, hüseyini, acem, hüseyini, hisar seyir ettikten sonra hüseyini karar eder. Böyle bir nağmede hüseyini perdesinin hisar tamamlayıcı perdesiyle seslendirildikten sonra kararı hisar perdesiyle Hisar makamının yaratmış olur” (İrden, 2020, s. 55).

Abdülbaki Nasır Dede Hisar makamına ilişkin olarak: makamı terki olarak ifade etmekte ve “hisar perdesinden başlayıp eviç, hüseyini, hisar, çargâh, segâh ve düğâh gösterip, gerdaniye perdesine inip, muhayyer perdesinden hicaz yapmaya başlayıp, hüseyini ve hisar perdelerini gösterdikten sonra düğâh karar eder” (Tura, 2006, s. 47-48) şeklinde bir tarif vermektedir. Abdülbaki Nasır Dede'nin bu tarifi İrden (2020, s. 55) “hisar terkibi” tarifleriyle örtüşmektedir.

Öztürk (2022, s. 145) ise makama farklı biçimde yaklaşmakta, Hisar-ı Kadim olarak isimlendirmekte ve Rast perde düzeni içinde yer aldığını belirtmektedir. “Tam perdeler düzeni içinde yer alan Hisar, zaman içinde radikal konum değişikliğine uğramış perdeler arasındadır. Bu yüzden makamdan bahsederken hisar perdenin eski konumu temel alınmalı ve agaz konumundaki bu perdenin makama da ismini verdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Makam hisar perdesinden agaz edip segâh perdesinde karar etmektedir”.

Kantemiroğlu, Hisar makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyini ile nevâ'nın arasındaki yarım perdeye hisar perdesi denir Hisar makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar. Çargâh, hisar ve hüseyini perdeleriyle kendini gösterir; gene aynı yoldan geri dönüp düğâh perdesinde karar kılmakla tastamam icra edilmiş olur. Hisar makamı kendi perdesinden daha ince sesli perdelere hareket ederken şehnaz perdesi ile çok iyi uyur. Bu makam, gayet dar bir makamdır ve pek az terkibe maliktir” (Tura, 2001, s. 78-79).

Terkib, hüseyini perdesini merkez alarak seyre başlar, Bu seyirde hisar perdesini kullanarak hüseyini üzerinde zengüle terkinin seyriyle dolaşır. Ardından Necid Hüseyini veya Uşşak edasıyla düğâhta karar verir (Hatipoğlu, 2024, s. 632).

Verilen makam ve terkiplerinde farklı anlatımlar göze çarpsa da açıklamaların tümü “ezgisel hareket tarzı” nı merkeze almaktadır. Makam nazariyesi kendisini oluşturan unsurları ile birlikte zamana bağlı olarak sürekli farklı kavrayışlara uğramıştır. Makam ya da perde adları, terkipler, usuller ve türler nicelik ve nitelik olarak her dönemde değişmiştir. Bu durumun geleneksel müziğimizin canlılığının bir sonucu olduğu yorumu yapılabilir Nasır Dede'nin şu ifadeleri kıymetlidir. “Her kavmin kendi deyimi vardır” sözünü düşünürsek bizden öncekiler bizim Yegâh dediğimiz perdeye Pençgâh, Aşiran dediğimize Acem ve daha başkalarına da buna benzer isimler kullanmışlardır. Hatta uygulamada olan bazı nazariyat kitaplarındaki pek çok tanımda görülen çelişki ve uyumsuzlukların sebebi de budur” (Tura, 2006, s. 34). “Bu kadar değişkenliğin sebebi kullanılan nağme yapılarıyla ilgilidir. O yüzden kullanılan perdeler sürekli esneyerek değişir ve dönüşebilirler. Bir nevi hayat gibi her şey değişir ve her şey dönüşür” (İrden, 2022, s. 79). Diğer yandan perde ve seyir kavramlarını merkeze alan, başka bir ifadeyle “ezgisel hareket tarzı” nı referans alan makam algısında makamın kendisi Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyesinde çeşni, terkipler ise makam olarak nitelendirilmektedir.

Buraya kadar yapılan tüm açıklamalar ve anlatımlardan hareketle araştırmanın problem cümlesi: “Erdal Erzincan'ın Bağlama/saz Açış İcralarının Makamsal Yapısı Nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

2. YÖNTEM

Araştırma nitel yapıda, tarama modeline dayalı betimsel bir çalışmadır. “Betimleme yöntemi ile olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduğunu betimlemeye ve açıklamaya çalışılır. Betimleme araştırmaları mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır. Bu yöntem dayanan araştırmalarla durum nedir? , neredeyiz? , ne yapmak istiyoruz? Nereye hangi yöne gitmeliyiz? Oraya nasıl gideriz? Gibi sorulara, mevcut zaman kesiti içinde olduğu düşünülen verilere dayanarak cevap bulunmak istenir” (Kaptan, 1998, s. 59).

“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları ile içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle, soru cümleleri ile olur. Bunlar: “Ne idi?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi sorulardır” (Karasar, 2012, s. 77).

2.1. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Erdal Erzincan'ın uzun ve kırık havalardan önce bağlama/saz ile icra ettiği açışlar; örneklemine ise Erdal Erzincan'ın 1994-2018 arasındaki ortak çalışmalarının dışında kalan 11 müzik albümünde, bağlama düzeninde kendisi tarafından icra edilen 21 tezeneli/mızraplı açış icrası oluşturmaktadır.

Tablo 1. Araştırma örneklemine oluşturan albümler ve açış icraları

Albüm	Yılı	İcra
Töre	1994	Açış 1: Güzel Seni Gözler İçin Severin isimli uzun hava icrası Açış 2: Töre isimli kırık havadan önce yapılan icra
Garip	1996	Açış 3: Hozalı Gelin isimli kırık havadan önce yapılan icra
Gurbet Yollarında	1998	Açış 4: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 5: Gurbet Yollarında isimli kırık havadan önce yapılan icra
Anadolu	2000	Açış 6: Azeri Oyun Havası isimli kırık havadan önce yapılan icra

Tablo 1'e göre: araştırmaya konu olan açış icralarının 9 tanesi kırık havalardan, 12 tanesi uzun havalardan önce icra edilmiştir. Tabloda ki eserler, albümlerde geçen isimleriyle verilmiştir.

Tablo 1. Devamı

Al Mendil	2002	Açış 7: Zöhrem Gelmedi isimli uzun hava icrası
Kervan	2006	Açış 8: Kuleden Gel isimli uzun hava icrası Açış 9: Kara Camışlar isimli kırık havadan önce yapılan icra
Giriftar	2008	Açış 10: Beşik isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 11: Meyrik isimli uzun hava icrası
Girdab-ı Mihnet	2011	Açış 12: Giderem Van'a Doğru isimli uzun hava icrası Açış 13: Girdab-ı Mihnet isimli uzun hava icrası Açış 14: Karadır Kaşların isimli uzun hava icrası
Karasu	2016	Açış 15: Veled Bey isimli uzun hava icrası
Döngü 1-2	2018	Açış 16: Döndüm Yaradana isimli uzun hava icrası Açış 17: Kara Yer isimli uzun hava icrası Açış 18: Gam Elinden isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 19: Nem Kaldı isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 20: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 21: Zöhre isimli uzun hava icrası

2.2. Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri

Araştırmada veri toplama aracı ya da veri kaynağı olarak yayımlanmış kaynaklar ile ses ve görüntü kayıtları kullanılmıştır. Erdal Erzincan'ın 1994-2018 yılları arasında (ortak çalışmaları hariç) kendisinin çıkardığı müzik albümlerinde; kendisi tarafından icra edilen açışlar dikte edilerek notaya alınmış ve böylelikle araştırmanın veri kaynağı oluşturulmuştur. Araştırmanın konu başlığı ile ilgili olduğu düşünülen tüm konular, bilgiler, anlatımlar ve veriler literatür taraması ile elde edilmiştir. Bunun için ulaşılabilecek her türlü yazılı, görsel ve işitsel kaynaktan (kişisel kütüphane, bilimsel makale ve tezler, gazete, dergi TRT arşivleri, dijital müzik platformları, internet siteleri. . .) faydalanılmıştır. Diğer taraftan veri toplama yöntemi/tekniki olarak da nitel veri toplama yöntemlerinden gözlem tekniği türlerinden “dolaylı gözlem” yöntemi kullanılmıştır.

“Dolaylı gözlem yöntemi ile araştırma ile ilgili veriler doğrudan gözlemlenecek birey ve objeden alınması yerine, konu ile ilgili yayımlanmış her türlü kaynağın taranması ile elde edilir. Özellikle tanımlayıcı, betimleyici (dezkriptif) araştırma türlerinde dolaylı gözlem (veri toplama) tekniği kullanılır” (Aziz, 2013, s. 73). “Literatür taraması, sizin ilgilendiğiniz konuya ilişkin bilgileri bulmanızı, araştırmanıza kuramsal bir temel kazandırmanızı ve sizinkine benzer çalışmaların sonuçlarını görmeyi sağlar” (Büyüköztürk vd., 2009, s. 43).

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın problem cümlesi ve yöntemi doğrultusunda öncelikle literatür taramasına başlanmıştır. İlgili yurt içinde yapılmış tezlere, YÖK tez tarama sitesinden, ilgili yurt içi makalelere scholar.google.com adresinden ve hakemli dergilerin internet sitelerinden veya “Dergipark” üzerinden erişilmiştir. Ayrıca, konu ve alan ile ilgili bilimsel ya da ders içerikli kitaplar ve bağlama/saz metotlarından faydalanılarak veriler toplanmıştır.

Erdal Erzincan'ın 1994-2018 arasında ortak çalışmaları dışında kalan, bireysel olarak çıkardığı 11 müzik albümüne youtube.com internet sitesinden ve dijital müzik uygulaması spotify üzerinden ulaşılmıştır. Albümlerde gerek uzun havalardan, gerekse kırık havalardan önce icra edilen toplam 21 açış icrası tespit edilmiştir. Bu icralar dikte edil-

erek notaya alınmış, notalar ve icraların ses kayıtları üzerinden açışların makamsal yapısı, özellikleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Albümlerin ses kayıtlarında herhangi bir belirsizlik, eksiklik ya da hata olmadığı görülmüştür. Bu yüzden açış icralarının notaya alınma sürecinde bu anlamda herhangi bir zorluk yaşanmamıştır. Dijital uygulamanın ve internet sitesinin ses kayıtlarını yavaşlatma opsiyonu kullanılarak dikteler hatasız şekilde yapılmaya çalışılmıştır. Yazılan dikte notaları alan uzmanları tarafından kontrol edilmiştir. Dikte yazım sürecinde, benzer çalışmalar yapan araştırmacılar ve sanatçılar ile iletişime geçilmiş, fikirleri alınmış ve tecrübelerinden faydalanılmıştır.

2.4. Verilerin Çözümlemesi

Veriler betimsel analiz yöntemi ile tanımlanmış ve ardından açıklanmıştır. Bu şekilde “ne” sorusuna cevap vermeye çalışılmıştır. Betimleme. “tasarlama, bir şeyi sözle veya yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, tasvir” (TDK Türkçe sözlük) şeklinde tanımlanmaktadır.

Açışların betimlemeleri geleneksel makam anlatımları paralelinde şekillenmiştir. “Ezgisel hareket tarzı” nı referans olarak makam tariflerini, (Tura,2001, 2006; İrden, 2020; Öztürk, 2022; Hatipoğlu, 2024) başlangıç ve bitiş noktaları, kullanılan perdeler ve perde düzenleri, seyir yönleri ve ses genişlikleri bağlamında anlatan edvar kitaplarından (Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede) hareketle, araştırmada makam anlatım ve betimlemelerinde perde düzenleri ve açışların, “ezgisel hareket görünümleri” dışında nota kullanılmamıştır. Açışların makamsal yapıları, geleneksel perde düzenleri içinde, ezgisel hareket tarzı ve makamın asıl unsurları olan âgâz-seyir-karar olgusu ve anlayışıyla betimlenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışma için, XXXX Etik Kurul Başkanlığı'ndan 13.01.2023 tarihinde 2023/16 karar numarası ile bilimsel araştırma etiği açısından uygun olduğu kararı alınmıştır.

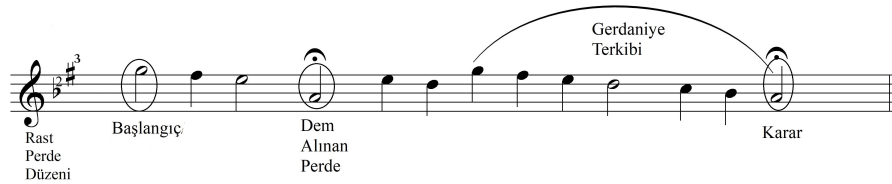
3. BULGULAR

3.1. Açışların Hangi Makamda veya Makamlarda İcra Edildiğine ve Açışların Seyir Özelliklerine İlişkin Bulgular

Açış 1

Erdal Erzincan'ın Töre isimli albümündeki “Güzel Seni Gözler İçin Severim” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde birden fazla nağmenin kullanıldığı ama genel olarak gerdaniye perdesi ve makamıyla başlanıp hüseyini perdesine geldiği anda düğâh perdesinden dem alındığı ve sonrasında hüseyini perdesinden nevâ perdesine inildiği, nevâ perdesinden gerdaniye perdesine atlandığı ve tekrar nevâ perdesine geldiği, nevâ perdesindeki tekrarların ardından çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdeleriyle düğâh perdesine gelinip burada karar verildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdaniye terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 7'de Açış 1'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 7. Açış 1 ezgisel hareket görünümü

Açış 2

Erdal Erzincan'ın Töre isimli albümündeki “Töre” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde çargâh ve nevâ perdeleriyle hüseyini perdesine gelinerek başlandığı anda düğâh perdesinden dem alındığı, hüseyini perdesinde tekrarların yapıldığı, düğâh, nevâ, hüseyini ve acem perdelerinden oluşan nağmeler /ezgiler ile seyrin devam ettiği ve hüseyinî, nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdeleriyle seyir edildikten sonra düğâh perdesine inilerek karar edildiği işitilmiştir.

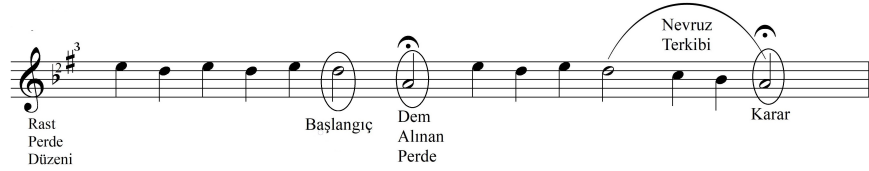
Özetle açışta Necid Hüseyini terkîbi ezgileriyle icra edildiği ifade edilebilir. Şekil 8'de Açış 2'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 8. Açış 2 ezgisel hareket görünümü

Açış 3

Erdal Erzincan'ın Garip albümündeki "Hozalı Gelin" isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden nevâ perdesine gelerek başladığı, nevâ perdesinde sürekli tekrarlar ile bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alınarak hüseyini, nevâ ve çargâh perdelerinden oluşan motifler ile nağmelerin oluşturulduğu, sırasıyla nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve düğâh perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesine gelinerek çargâh asıl makamının gösterildiği, oradan uşşak perdesine inilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Özetle açışta Nevruz terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 9'da Açış 3'ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 9. Açış 3 ezgisel hareket görünümü

Açış 4

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki "Yola Gel" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde nevâ perdesiyle başladığı, nevâ perdesinden çargâh perdesine inilip tekrar nevâ perdesine geldiği, ezgi hareketinin bu şekilde tekrarlı motiflerle devam ettiği ve nevâ perdesinden çargâh, ardından da uşşak perdesine inilerek seyir edildiği ve uşşak (si bemol 2) perdesinin gösterildiği, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye, düğâh, uşşak ve çargâh perdeleri ile nevâ perdesine çıkıldığı, yukarıda anlatılan ezgisel hareket tarzının küçük değişikliklerle tekrarlandığı ve nevâ perdesinde kalış yapılarak Nevâ asıl makamının gösterildiği, ardından nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inildiği ve düğâh perdesinin gösterildiği işitilmiştir. Küçük motif değişiklikleriyle ezgisel hareket tarzının benzer şekilde tekrarlandığı, nevâ, çargâh, uşşak perdeleri gösterilerek düğâh perdesine inildiği, düğâh, uşşak, çargâh ve nevâ perdeleriyle oluşturulan çıkıcı ve inici ezgi hareketinin tekrar düğâh perdesine indiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevruz terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 10'da Açış 4'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 10. Açış 4 ezgisel hareket görünümü

Açış 5

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki "Gurbet Yollarında" isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde neva ardından hüseyini perdesi ile başladığı hüseyini perdesinde ısrarlı biçimde tekrar ettiği,

dügâh perdesinden dem alındığı, sıkça kullanılan acem perdesinden hüseyni perdesine Necid Hüseyni terkîbiyle seyire devam edildiği, hüseyni perdesinden neva perdesine inilerek çargâh, uşşak (si bemol 2) perdeleri ile ezgisel hareketin sürdüğü ve dügâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Ezgisel hareket tarzının yukarıda anlatıldığı biçimde küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, fakat dügâh perdesine inişte neva perdesinin daha sık kullanılarak Nevrûz (Nevâ+Uşşak) terkîbiyle dügâhta karar edildiği ve son satırda neva dügâh aralığı kullanılarak rast perdesi ile karar edildiği işitilmiştir. Özetle açışta Necid Hüseyni terkîbi ezgileriyle icra edildiği söylenebilir.

Önemli Not: Bugün Arel-Ezgi sisteminde nevâ, çargâh, segâh, dügâh perdeleri görünümü her ne kadar Uşşak dörtlüsü olarak tanımlansa da nevâ başlayıp çargâh ve segâh (uygulamada dik uşşak basılarak) seyir edip dügâh karar eden ezginin Nevrûz terkîbi olduğu bilinmelidir. Bu sebeple de Arel-Ezgi sisteminde hüseyni beşlisi olduğu iddia edilen beşlinin içinde Uşşak dörtlüsü değil Nevrûz terkîbinin olduğu unutulmamalıdır. Şekil 11'de Açış 5'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

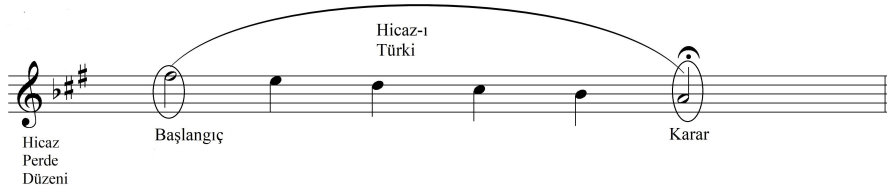


Şekil 11. Açış 5 ezgisel hareket görünümü

Açış 6

Erdal Erzincan'ın Anadolu albümündeki "Azeri Oyun Havası" isimli kırk havadan önce icra ettiği açışında Hicaz perde düzeninde eviç perdesinden başladığı, dügâh, kürdi, hicaz, nevâ, uzal ve hümayun perdelerinde yoğunlaşan seyrin nevâ perdesini gösterdikten sonra dügâh perdesine gelerek karar ettiği, gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine doğru başlayan seyrin bu perdeyi gösterdiği, muhayyer, gerdaniye, eviç, acem ve nevâ perdelerinde ki nağmelerin eviç perdesini kutb aldığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, tiz buselik perdesinin eklenerek benzer motifler ile seyrin bu perdelerde devam ettiği, tiz çargâh perdesinden inici yönlü hareketle tiz buselik perdesi ile muhayyer perdesine oradan da gerdaniye perdesine gelindiği ve yukarıda anlatılan seyrin küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, nevâ perdesini gösterdiği işitilmiştir. Eviç perdesinden gerdaniye perdesine gelerek devam eden seyrin, gerdaniye, hümayun (Hicaz perde düzenindeki fa natürel perdesi), uzal (Hicaz perde düzenindeki mi natürel perdesi), nevâ perdelerinde yoğunlaştığı, inici yönlü nağmelerle hicaz ve kürdi perdelerine geldiği, önce hicaz perdesinin sonra da nevâ perdesinin gösterildiği işitilmiştir.

Özetle açışın Eviç başlayıp dügâh perdesinde Hicaz karar verip 15. yüzyılda Seydî'nin El Matla edvârında Hicaz düzeninde tanımlanan Hicaz-1 Türki veya Türki Hicâz terkîbinde icra edildiği düşünülmektedir. Şekil 12'de Açış 6'nın ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 12. Açış 6 ezgisel hareket görünümü

Açış 7

Erdal Erzincan'ın Al Mendil albümündeki "Zöhrem Gelmedi" isimli uzun hava açışında sıkça Necid Hüseyni (Acem'li Hüseyni) terkîbiyle başlayıp, Acem'li Nevâ terkîbi seyir edip Uzal terkîbinde karar verildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Necid Hüseyni'li bir Uzal terkîbi gibi icra edildiği söylenebilir. Şekil 13'te Açış 7'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 13. Açış 7 ezgisel hareket görünümü

Açış 8

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki "Kuleden Gel" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) perdesinden gerdaniye perdesine çıkılarak başladığı, seyrin nevâ, pest eviç, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, nevâ perdesinde yapılan tiriller ile bu perdenin gösterildiği, ezgisel hareketin bu şekilde birkaç kez tekrar ettikten sonra nevâ perdesinden inici yöndeki ezgisel hareketin uşşak (si bemol 2) ve çargâh perdelerinden düğâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Benzer nağmenin bir kere daha tekrarlanmasından sonra tekrar gerdaniye perdesinin gösterildiği işitilmiş ardından seyrin, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaştığı, müzik cümlelerinin devamlı nevâ perdesini gösterdiği, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inilerek karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdâniye terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 14'te Açış 8'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 14. Açış 8 ezgisel hareket görünümü

Açış 9

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki "Kara Camışlar" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında, Hicaz asıl makamıyla başlayıp, daha sonra Tâhir terkibi, Hisar asıl makamı ve Sünbüle'li Araban terkîbiyle seyir ettikten sonra Araban asıl makamıyla karar verdiği görülmektedir.

Önemli Not: Açış 9'da birbirinden farklı terkîb ve asıl makamlar bileşerek daha büyük bir terkîb nağme bütünü oluşturulduğu ifade edilebilir. Makamın durmak filini temsil etmesi sebebiyle de Açış 9 Araban terkîbi şeklinde tanımlanabilir. Şekil 15'te Açış 9'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 15. Açış 9 ezgisel hareket görünümü

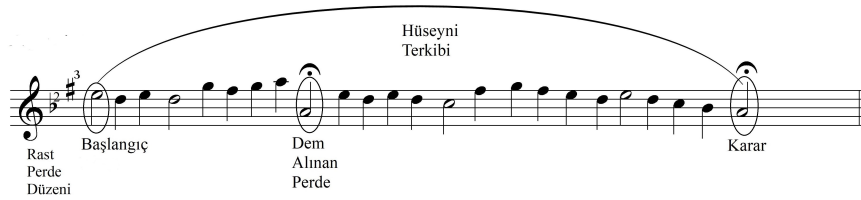
Açış 10

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki "Beşik" isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesiyle başladığı bu perdedeki tekrarların ardından nevâ perdesine geldiği, nevâ-gerdaniye atlaması ile pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleriyle muhayyer perdesine doğru gidildiği, düğâh perdesinden dem alındığı,

hüseyni, nevâ perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesinde seyir edildiği, gerdaniye perdesinden hüseyni perdesine gelindiği, hüseyni perdesinin sıkça tekrar ettiği ve gerdaniye, pest eviç, hüseyni, nevâ perdeleri arasında devam eden ezgisel hareket tarzının hüseyni ve nevâ perdelerinden çargâh perdesine indiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Pest eviç perdesinden gerdaniye perdesine gidildiği, gerdaniye perdesindeki tekrarların ardından pest eviç perdelerinden nevâ perdesine inildiği, nevâ perdesi gösterildikten sonra hüseyni perdesini inildiği, hüseyni perdesinden nevâ perdesine gelindiği ve bu perdenin gösterildiği, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde seyir edildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyni terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.

Önemli Not: Sühan İrden Rast perde düzeninde hüseyni perdesinden başlayıp diğer perdelerde durmadan seyir ettikten sonra hüseyni perdesinde karar veren ezgilere Hüseyni asıl makamı tanımlanmıştır. Hüseyni asıl makamı başlanıp seyir bölgesinde farklı makam veya terkîblerde seyir yapıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşak makamlı kalıplara ise Hüseyni terkîbi tanımlanmıştır. Açış 10 daki eser bu yüzden Hüseyni terkîbi olarak tanımlanmıştır. Çünkü İrden'e göre Havada Bulut Yok Türküsü de Hüseyni terkîb olarak tanımlanmıştır. Şekil 16'da Açış 10'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

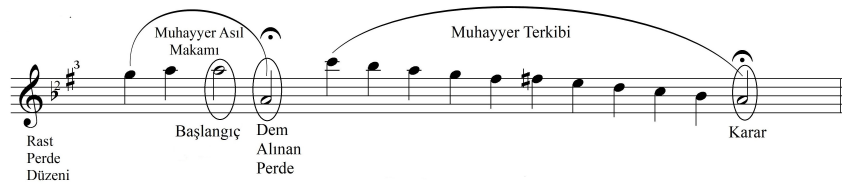


Şekil 16. Açış 10 ezgisel hareket görünümü

Açış 11

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki "Meyrik" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (Fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, düğâh perdesinden dem alındığı, tiz çargâh perdesinden inici yönde devam eden ezgi hareket tarzında sırasıyla: uşşak (si bemol 2), muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyni, neva perdelerini gösterdikten sonra çargâh perdesine inilerek seyir edildiği, ardından neva, çargâh ve tekrarlı biçimde uşşak perdesi gösterilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Tekrarlarda yukarıda anlatılan başlangıç ve seyirlerin kullanıldığı ve düğâh perdesinde karar verildiği görülmektedir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı söylenebilir. Şekil 17'de Açış 11'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 17. Açış 11 ezgisel hareket görünümü

Açış 12

Erdal Erzincan'ın Girdab-ı Mihnet albümündeki "Giderem Van'a Doğru" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde rast perdesinden başladığı düğâh, segâh (si bemol 1), çargâh perdelerini gösterdikten sonra nevâ perdesine çıkıldığı, çargâh ve uşşak perdeleri gösterildikten sonra tekrar nevâ perdesine döndüğü, yine rast perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki hareket tarzının nevâ perdesine gelerek tekrarlı biçimde bu perdede gösterdiği ve çargâh perdesi gösterilip nevâ perdesinde seyir edildiği düğâh perdesinden dem alındığı işitilmiştir. Çargâh perdesinden başlayarak uşşak, çargâh, nevâ ve hüseyni perdelerinden oluşan nağmelerin inici yönde hareket ederek düğâh perdesinde karar ettiği, çargâh

perdesiyle başlayan ezgisel hareket tarzının küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, ardından çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hûzi terkîbî ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir.

Önemli Not: Pençgâh-ı asıl terkîbi = Rast başlayıp Nevâ karar veren veya Nevâ başlayıp +Rast karar veren terkîbidir.

Rekb /Çargâh-ı Rekb = Çargâh başlayıp Uşşak karar veren terkîbidir.

Hûzi = Rast başlayıp Uşşak karar veren veya Pençgâh-ı asıl terkîbi başlayıp Uşşak veya Rekb / Çargâh-ı Rekb karar veren terkîbidir. Şekil 18’de Açış 12’nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

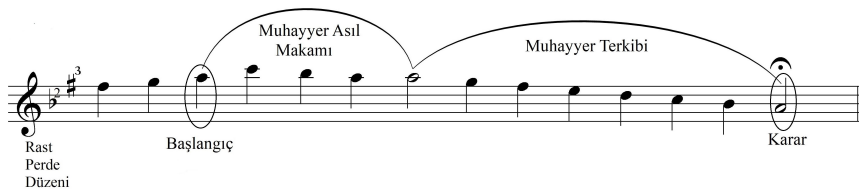


Şekil 18. Açış 12 ezgisel hareket görünümü

Açış 13

Erdal Erzincan’ın Girdab-ı Mihnet albümündeki “Gidab-ı Mihnet” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarlar ile muhayyer asıl makamının gösterildiği, tiz çargâh, tiz uşşak (tiz si bemol 2) muhayyer ve gerdaniye perdelerinden oluşan ezgi hareketinin muhayyer perdesine gelerek karar ettiği, düğâh perdesinden dem alındığı, nevâ, hüseyini, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleri ile çıkıcı yöndeki hareket tarzının muhayyer perdesine geldiği, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki nağmeler ile seyir edildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdelerinde yapılan tekrarların ardından muhayyer perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Yine nevâ perdesinden başlayan çıkıcı yönlü hareket tarzının, tiz uşşak perdesinden geri döndüğü, sürekli biçimde düğâh perdesinden dem alındığı, sırasıyla muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak perdeleriyle inici yönde yaptığı seyrin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Nevâ perdesinde yapılan tekrarların ardından, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinin gösterildiği motiflerin ardından uşşak perdesinden düğâh perdesine gidildiği ve burada karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 19’da Açış 13’ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

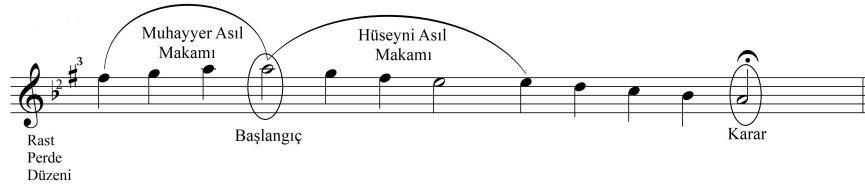


Şekil 19. Açış 13 ezgisel hareket görünümü

Açış 14

Erdal Erzincan’ın Girdab-ı Mihnet albümündeki “Karadır Kaşların” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarların ardından pest eviç ve gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine inildiği, sırayla hüseyini, nevâ ve çargâh makamlarının gösterildiği, gerdaniye ve pest eviç (fa diyez 3) perdelerinde seyir edildikten sonra sırasıyla hüseyini ve nevâ perdeleri gösterildikten sonra gerdaniye perdesinde geçici karar edildiği, nevâ perdesindeki tekrarlar ile devam eden seyrin çargâh perdesiyle uşşak perdesine indiği ve uşşak makamının gösterildiği ve rast perdesinde geçici kalış yapıldığı işitilmiştir. Nevâ perdesinden hüseyini perdesine çıkıldığı ve bu perdede ki tekrarların ardından inici yöndeki seyir ile nevâ, çargâh ve uşşak makamları gösterildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 20’de Açış 14’ün ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 20. Açış 14 ezgisel hareket görünümü

Açış 15

Erdal Erzincan'ın Karasu albümündeki "Barak açış" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde gerdaniye perdesinden başlandığı, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye ve muhayyer perdelerindeki seyrin, inici hareketle hüseyini, nevâ ve çargâh perdelerine yöneldiği ve uşşak (si bemol 2), çargâh, nevâ, hüseyini, acem perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin, uşşak perdesinde sonlandığı ve düğâh yani karar perdesinden sürekli dem alındığı işitilmiştir. Aynı seyrin küçük değişikliklerle tekrar ettiği, ardından seyrin, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, çıkıcı yönlü hareket tarzında pest eviç, inici yönlü hareket tarzında acem perdesinin sıkça kullanıldığı, nevâ ile çargâh perdelerini gösterdikten sonra uşşak perdesinde sonlandığı işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdaniye terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 21'de Açış 15'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

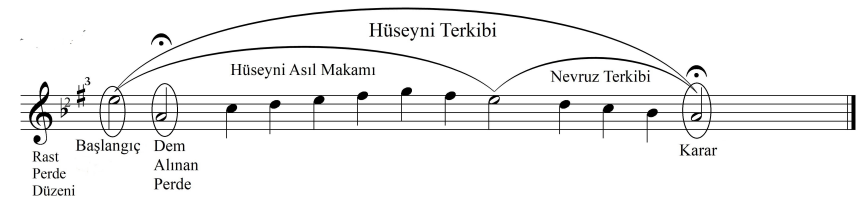


Şekil 21. Açış 15 ezgisel hareket görünümü

Açış 16

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Döndüm Yaradana" isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem aldığı, çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinde yoğunlaşan seyrin çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden tekrar hüseyini perdesine geldiği, küçük motif değişiklikleri ile ezgisel hareketin üç kez tekrar ettiği ve çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, seyrin bir perde peste inerek nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, uşşak perdesine doğru yönelen nağmelerin bu perdeyi gösterdiği, uşşak perdesinden de düğâh perdesine inerek karar ettiği, nevâ perdesinden hüseyini perdesine geldiği, baştaki nağmelerin tekrar ettiği ve düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkîbi ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir. Şekil 22'de Açış 16'nın ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 22. Açış 16 ezgisel hareket görünümü

Açış 17

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki "Kara Yer" isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem aldığı, nevâ, hüseyini, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinde yoğunlaşan

ezgisel hareketin, nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği, seyrin küçük motif değişiklikleriyle bu perdelerde devam ettiği, hüseyini ve gerdaniye perdelerinden oluşan motiflerin sürekli biçimde hüseyini perdesini gösterdiği, düğâh perdesinden dem alındığı çargâh, nevâ, hüseyini ve gerdaniye perdelerinde yoğunlaştığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki ezgisel hareketin, nevâ perdesine geldiği ve bu perdeyi gösterdikten sonra inici yönde bir hareketle nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine geldiği ve bu perdede karar ettiği, hüseyini ve düğâh perdelerindeki nağmeler ile hüseyini perdesini tekrar gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 23'te Açış 17'nin ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.

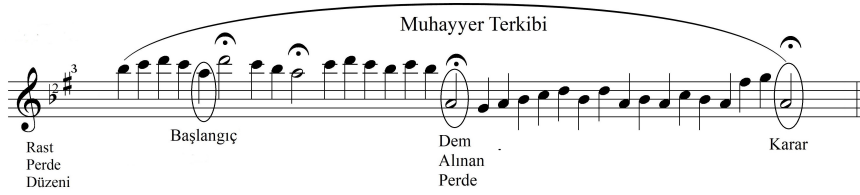


Şekil 23. Açış 17 ezgisel hareket görünümü

Açış 18

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Gam Elinden” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir. Düğâh perdesinden rast perdesine inildiği, bu perdeden çıkıcı yönlü hareketle düğâh, uşşak ve çargâh perdeleriyle nevâ perdesine gelinerek bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alındığı, seyrin nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve düğâh perdelerinde yoğunlaştığı ve inici yönlü hareket tarzı ile çargâh ve uşşak perdelerinden düğâh perdesine geldiği, düğâh perdesi gösterildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdeleriyle tekrar düğâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 24'te Açış 18'in ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



Şekil 24. Açış 18 ezgisel hareket görünümü

Açış 19

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Nem Kaldı” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir, düğâh perdesinden dem alındığı ve bu perdede karar edildiği, düğâh, tiz uşşak (si bemol 2), tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerindeki ezgisel hareketin devam ettiği, sırasıyla tiz çargâh ve tiz uşşak perdelerinde seyir edildikten sonra tiz uşşak perdesi ile muhayyer perdesine gelindiği ve karar edildiği işitilmiştir. Çıkıcı yöndeki ezgisel hareketle düğâh, uşşak (si bemol 2), çargâh perdeleri ile nevâ perdesine gelindiği, nevâ perdesinin gösterildiği, inici yöndeki seyir ile çargâh ve uşşak perdelerinde seyir edildiği, ardından karara gelindiği, hüseyini perdesi ile başlayan, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdeleriyle yapılan inici yöndeki ezgisel hareket tarzının, nevâ, çargâh ve uşşak perdelerinde seyir ettikten sonra çargâh ve uşşak perdeleriyle karara yöneldiği, uşşak perdesinde kaldığı işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Şekil 25'te Açış 19'un ezgisel hareket görünümü yer almaktadır.



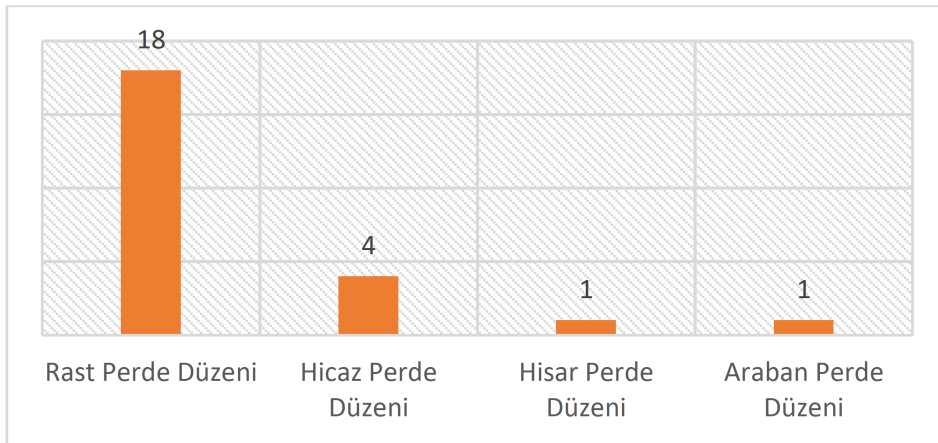
4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları birden çok ve farklı makam ya da terkiplerdedir. İcraların farklı makamlarda olmasına bağlı olarak kullanılan perde düzenleri de değişmektedir. Açışlar, Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân olmak üzere 4 farklı perde düzeninde, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz-ı Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Rast, Uşşak, Hisar ve Arabân olmak üzere farklı makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiplerinde (birleşik makam) icra edilmiştir. Açışların tamamı düğâh perdesinde karar etmiştir. Açış icralarından sonra seslendirilen eserlerin yöreleri ve uzun havaların türleri, açışların makamsal özellikleri üzerinde etkili olmuştur. Söz gelimi açışlardan sonra seslendirilen eserlerin İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu yörelerine ait olmaları bu noktada önemlidir. Öz değişle bu yörelerin müzik kültürleri içinde sıkça tercih edilen ya da öne çıkan nağmeler veya makamlar konu edilen açışların makamsal dağılımını belirlemiştir. Özetle açışların müzikal motiflerinin ve cümlelerinin GTHM'nin yöresel karakteri ve makamsal yapı paralelinde şekillendiği açıktır. Ayrıca Erdal Erzincan'ın müzikal özgünlüğü ve özgürlüğü açış icralarında hem ezgisel hem de teknik bakımdan kendini hissettirmektedir. Açış icralarını veya kavramını salt makamsal açıdan ele almak ya da değerlendirmek, GTHM düzleminde eksik kalacaktır. Açışların kendisinden sonra icra edilecek esere hazırlayıcı niteliği göz ardı edilmemelidir. GTHM'nin yöresel karakteri, açış icralarında kendisini göstermektedir, göstermelidir. Esasen açışın türü, söz gelimi: bozlak açış, barak açış, hoyrat açış, gurbet havası. . . seslendirilecek uzun havanın türüdür. Bir açış eğer kırık havadan önce yapılıyor ise o eserin ait olduğu yörenin müzikal niteliklerini yani makam anlayışını, nağme yapısını, icra teknik ve üsluplarını taşımalıdır. Araştırma konusu bağlamında incelenen açışların tamamının bu nitelikte olduğu görülmektedir.

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları üzerinden açış ve taksim kavramlarının birlikteliğinden söz etmek mümkündür. Açışın veya taksimin kendisinden sonra icra edilecek esere bağlılığı ve icrada belli kurallar içindeki serbestlik bu iki icra geleneğinin temelini oluşturmaktadır. Erdal Erzincan'ın araştırma kapsamında ele alınan tüm açış icralarının, kendisinden sonra gelen esere hazırlayıcı nitelikte olduğu görülmektedir. Ulaşılan bu sonuç ile çalışmanın Yahya Kaçar G. ve Aydın, A. (2020) ve Börekci, A. ve Nacakcı, Z. (2018) çalışmalarıyla tutarlı olduğu söylenebilir.

Erdal Erzincan'ın bağlama/saz açışları, Türk Müziği'nin geleneksel perde anlayışı ve makam algısı ile incelendiğinde açışların geleneksel anlatımlarla tam bir tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. İcralardaki ezgisel hareket tarzları, belirli bir perde düzeni içinde agaz-seyir-karar olgusuyla açıklanabilmektedir. İcraların günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminden kaynaklanan birçok problemi ve tartışmayı çözebilecek nitelikte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda:

Türk Müziğinin bir bütün olarak düşünülmesi gerektiği ve Klasik Türk Müziği - Geleneksel Türk Halk Müziği gibi farklı türsel ayrımların yanlış olduğunu, GTHM ezgilerinin ayak veya dizi kavramı yerine makam kavramı ve terminolojisi ile ifade edilebileceğini ifade etmek yerinde olacaktır.



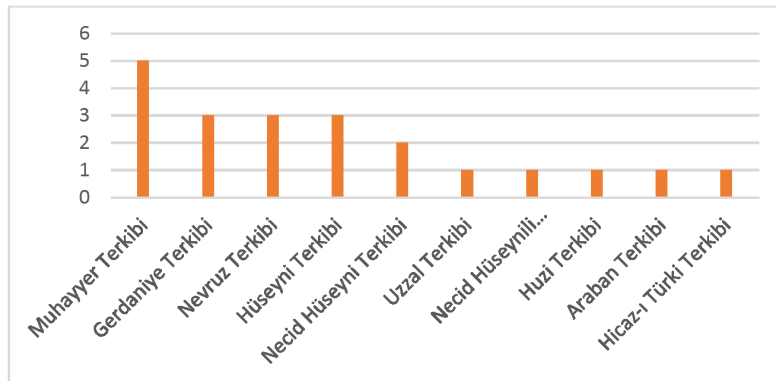
Şekil 28. Açışların icra edildikleri perde düzenlerine göre dağılımları

Şekil 28'de görüldüğü gibi açışların 18 tanesi rast perde düzeninde, 4 tanesi hicaz perde düzeninde, 1 tanesi hisar perde düzeninde ve 1 tanesi araban perde düzeninde icra edilmiştir. Açışların büyük çoğunluğunun rast perde düzeninde icra edilmesine bağlı olarak açışların çoğunun bu perde düzenini kullanan makam nağmelerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Açış 9 dört perde düzeninde, diğer tüm açışlar tek bir perde düzeninde icra edilmiştir.

Tablo 2. Açışların icra edildikleri perde düzenleri, makam ya da terkibler

	Perde Düzeni	Makam veya terkiib
1	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkiibi
2	Rast Perde Düzeni	Necid hüseyini terkiibi
3	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkiibi
4	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkiibi
5	Rast Perde Düzeni	Necid Hüseyini terkiibi
6	Hicaz Perde Düzeni	Hicaz Türki terkiibi
7	Hicaz Perde Düzeni	Necid hüseyinili uzzal terkiibi
8	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkiibi
9	Rast Perde Düzeni, Hicaz Perde Düzeni Hisar Perde Düzeni Araban Perde Düzeni	Araban terkiibi
10	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkiibi
11	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkiibi
12	Rast Perde Düzeni	Huzi terkiibi
13	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkiibi
14	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkiibi
15	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkiibi
16	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkiibi
17	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkiibi
18	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkiibi
19	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkiibi

Tablo 2’de açışların farklı terkiblerde icra edildiği görülmektedir. Farklı perde düzenlerinde icra edilmesine bağlı olarak makamsal geçkilerin olduğu tek icra açış 9’dur. Dikkati çeken önemli noktalardan biriside aynı terkibe sahip açışlarda terkiblerin seyir bölgelerindeki makamların farklılaşmasıdır. Gerdaniye terkiibindeki açış 1 gerdaniye+muhayyer+uşşak, açış 15 gerdaniye+necid hüseyini+acemli nevâ+uşşak makam nağmelerinden; Muhayyer terkiibindeki açış 13 muhayyer+uşşak+muhayyer, açış 14 muhayyer+hüseyini+uşşak makam nağmelerinden; Hüseyini terkiibindeki açış 10 hüseyini+nevâ+çargâh+uşşak, açış 16 hüseyini+nevruz makam nağmelerinden oluşmaktadır. Buradan hareketle aynı terkiblerdeki farklı makam nağmelerinin kullanımının üstadın farklı müzikal cümleler oluşturma çabasından, üstadın doğaçlama yeteneğinden ve GTHM’nin yöresel karakterinden kaynaklandığı söylenebilir Benzer bir durum açış 7 ile 21 için de söz konusudur. Aynı uzun havaya (Zöhrem gelmedi) yapılan uzzal terkiibindeki bu iki açış da açış 7’nin necid hüseyini+hicaz, açış 21’in hüseyini+hicaz (hicaz perde düzeninde hüseyini perdesi uzzal perdesine dönüşmektedir) makam nağmelerinden oluşması üstadın doğaçlama icra hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Dahası terkiblerin yani birleşik makamların bu şekilde farklı kombinasyonlarla oluşturulması, oluşturulabilmesi Türk Makam Müziğinin sahip olduğu nağme-ezgi yani makam çeşitliliğinin bir kanıtıdır. Günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş tonaliteye dayalı algının fakirleştirdiği bu nağme ya da makam zenginliğinin ve çeşitliliğinin geçmişten günümüze GTHM ile taşındığı ve GTHM de canlı biçimde varlığını sürdürdüğü görülmektedir.

**Şekil 29.** Açışların icra edildikleri terkiblere göre dağılımları

Şekil 29'da terkiplerin dağılımı görülmektedir. Buna göre: 21 açışın 5'i Muhayyer, 3'ü Gerdaniye, 3'ü Nevruz, 3'ü Hüseyini, 2'si Necid Hüseyini terkiplerindedir. Diğer tüm terkipler 1 defa kullanılmıştır. Terkipleri oluşturan makam nağmeleri de göz önüne alındığında (rast, uşşak, nevâ, araban, hisar, tahir) makam sayısının ve çeşidinin fazlalığı göze çarpmaktadır. Bu makam çeşitliliği de GTHM'nin ezgi/nağme zenginliğini ortaya koymaktadır.

Ulaşılan sonuçlardan hareketle, GTHM geleneğinden yetişmiş diğer usta icracıların açış icralarını konu alan çalışmaların yapılması, yöresel bazda veya üstadlar özelinde GTHM eserlerinin geleneksel perde anlayışı ve "agaz-seyir-karar" olgusuyla ezgisel hareket tarzını merkeze alan geleneksel makam algısı ve anlayışı içinde ele alınması önerilebilir.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Necmettin Erbakan Üniversitesi'nden (Tarih: 13.01.2023, Karar No: 2023/16) alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- A.A., S.İ.; Veri Toplama- A.A., S.İ.; Veri Analizi/Yorumlama- A.A., S.İ.; Yazı Taslağı- A.A., S.İ.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- A.A., S.İ.; Son Onay ve Sorumluluk - A.A., S.İ.; Malzeme ve Teknik Destek - A.A., S.İ.; Süpervizyon – A.A., S.İ.

Teşekkür: Çalışmaya verdiği destek ve kattığı değer için bağlama/saz virtüözü Erdal ERZİNCAN'a sonsuz teşekkürler.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Necmettin Erbakan University (Date: 13.01.2023, Decision No: 2023/16).

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- A.A., S.İ.; Data Acquisition – A.A., S.İ.; Data Analysis/Interpretation- A.A., S.İ.; Drafting Manuscript- A.A., S.İ.; Critical Revision of Manuscript- A.A., S.İ.; Final Approval and Accountability- A.A., S.İ.; Material and Technical Support- A.A., S.İ.; Supervision – A.A., S.İ.

Acknowledgement: Endless thanks to bağlama/saz virtuoso Erdal ERZİNCAN for his support and added value to the study.

Conflict of Interest: The authors has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Yazarın ORCID ID'si / ORCID ID of the author

Ahmet AKIN 0000-0001-8798-8514

Sühan İRDEN 0000-0002-1254-3243

KAYNAKLAR / REFERENCES

- Ayas, G. (2020). *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi*. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aziz, A. (2013). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (7. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (4.Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Börekcı, A., & Nacakçı, Z. (2018). Çekiç Ali' nin Bozlaklarının Müzikal Analizi. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), s. 283-320.
- Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler* (Bağlama, Bozuk, Müstezat Düzenlerinde). İstanbul: Temkeş Ayhan Matbaası.
- Erzincan, E. (2021). *Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi*. İstanbul: Temkeş Ayhan Matbaası.
- Hatipoğlu, E. (2024). *Makamlar ve Terkipler-AEU İşaretleriyle/Mansur Ahenk*. (e kitap). <https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkipler*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Judet, E. P. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri* (11. Baskı). Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. Basım). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Keleş, A. (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(2), s. 1655-1667.

- Kişisel İletişim. (02.12.2022). Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim.
- Kişisel İletişim. (14.04.2022). Sühan İRDEN ile kişisel iletişim.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztürk, O. M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2015). Halk Musikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, (7), s. 1-27.
- Öztürk, O. M. (2016). Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği. I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (ed, Adnan KOÇ) 1. Baskı. (s. 125-142) İstanbul: Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I* (1.Basım). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C., & Özşen, B. (2015). Türk müziği ve Batı müziğinde kullanılan bazı tür ve biçimlerin birbirlerine benzerlikleri üzerine bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), 51-60.
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2013). *Bağlama Metodu Cilt I* (2. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TDK Türkçe Sözlük. Online Erişim. (15.03.2024). <https://sozluk.gov.tr>
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tura, Y. (1997). Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l- Müsiki 'Alâ Vechi'l- Hurûfât / Müsikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Sanatı* (1. Cilt İnceleme-Edvar, 1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede Tedkik ü Tahkik / İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Türkü Life Online Erişim (05.03.2024). Türküleri Yaşayan Adam Erdal Erzincan. (Kasım 2017, sayı 6). <https://www.youtube.com/watch?v=jQEZa5M2UDw>
- Yahya Kaçar G., & Aydın, A. (2020). Avşar bozlağına yapılan dört farklı "açış" icra örneğinin motif tabanlı biçim tahlili. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1772-1803.

Atf Biçimi / How cite this article

Akın, A., & İrden, S. (2024). A Review on Makam Structure of Erdal Erzincan's Bağlama/Saz Improvisation Performances. *Konservatoryum – Conservatorium*, 11(1), 207–239. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1480822>

EKLER

Çalışmaya konu olan açış icralarına ait bazı nota örnekleri

- Ek 1. Açış 3
- Ek 2. Açış 5
- Ek 3. Açış 10
- Ek 4. Açış 11
- Ek 5. Açış 14

AÇIŞ 3

NOTAYA ALINMA
04.07.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN - CEM CULHA

0:51

Ek 1. Açış 3

AÇIŞ 5

NOTAYA ALINMA

16.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

0:53

Ek 2. Açış 5

AÇIŞ 10

NOTAYA ALINMA

21.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

3

5

7

9

11

13

15

0:58

Ek 3. Açış 10

AÇIŞ 11

NOTAYA ALINMA
06.06.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN - CEM CULHA

0:36

Ek 4. Açış 11

AÇIŞ 14

NOTAYA ALINMA
03.02.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

01:04

Ek 5. Açış 14