

## NERİMAN ALTINDAĞ'IN İCRÂ TAHLİLİ\*

İnanç Aras

Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay, Türkiye  
inanc.aras@mku.edu.tr  
ORCID ID: 0000-0003-3886-080X

**Makale Geliş Tarihi:** 02/03/2022

**Makale Kabul Tarihi:** 21/04/2022

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Atıf:** Aras, İ. (2022). Neriman Altındağ'ın icrâ tahlili. *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(49), 443-472.

### Öz

*Neriman Altındağ, Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcilerinden birisidir. İcra özellikleriyle birçok kadın icracıya yön vermiştir. Ankara Radyosuna stajyer ses sanatçısı olarak başladıktan sonra gösterdiği başarılarından dolayı birçok mecrada icracı olarak yer almış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. İcra tavrı ve üslubu, günümüz radyo yorumunu şekillendirerek, radyo üslubu ve radyo tavrının oluşmasında etkili olmuştur. Türk halk müziğinin ilk kadın temsilcisi olmasının yanı sıra, Türk halk müziğinin ilk kadın şefi, ilk kadın öğretmeni ve bu alanda doktora yapan ilk kadın eğitmen gibi birçok unvana sahiptir.*

*Bu çalışmada Altındağ'ın uzun hava ve kırık havalardaki icrasının tahlili yapılmıştır. Kırık hava icrası Dersini Almış da Ediyor Ezber adlı türküyle incelenirken, uzun hava icrası ise Kışlalar Doldu Bugün adlı türkü ile analiz edilmiştir. Ayrıca bu iki türkü çalışmanın sınırlılıklarını belirlerken aynı zamanda evrenini ve örneklemini de oluşturmaktadır. Kullandığı hançereleri ve süsleme tekniklerini gösterebilmek için, her iki türkü de icracının yorumuna göre notaya alınmıştır. Nitel araştırmanın tarama ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak yapılan bu çalışmada Altındağ'ın türküleri yöresel tavır ve üsluptan uzak icra ettiği, genellikle tiz rezonansları kullandığı, sahneyi ve mikrofonu profesyonel kullandığı, eserleri sanatsal kaygı içerisinde icra ettiği, süsleme tekniklerinden oldukça fazla yararlandığı, uzun havaları da kırık havaları da kadınların okumakta zorluk çekeceği tonlardan icra ettiği ve hançereleri oldukça belirgin bir şekilde yaptığı tespit edilmiştir.*

**Anahtar Kelimeler:** Neriman Altındağ, İcrâ Tahlili, Türk Halk Müziği, Kırık Hava, Uzun Hava.

## PERFORMANCE ANALYSIS OF NERİMAN ALTINDAĞ

### Abstract

*Neriman Altındağ is one of the first female representatives of Turkish folk music. She has given direction to many female performers with her performance characteristics. After starting Ankara Radio as an intern singer, she took part as a performer in many platforms and also*

\* Bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

*trained many students due to her successes . Her performance attitude and style have been influential on present days radio interpretation and in the formation of radio style and attitude. In addition to being the first female representative of Turkish folk music, she has many titles such as the first female conductor of Turkish folk music, the first female teacher, she has many titles, such as the first female lecturer with Phd in this field In this study, the performance of Altındağ's rhythmic and non-rhythmic melodies were analyzed. The rhythmic performance was analyzed on the ballad called "Dersini Almış da Ediyor Ezber" and the non-rhythmic performance was analyzed with the ballad called "Kışlalar Doldu Bugün".*

*In addition, while these two folk songs determine the limitations of the study, they also constitute the universe and sample. In order to show the singing techniques she used, both songs have been notated according to the interpretation of the performer.*

*In this study, which was carried out using the scanning and content analysis methods of the qualitative research, Altındağ's folk songs were performed away from the local attitude and style, she generally used treble resonances, she used the stage and microphone professionally, she performed her folk songs with artistic concern, she benefited from professional vocal techniques, and also non-rhythmic melodies It has been determin rhythmic melodies in tones that women have difficulty in performing and she makes singing techniques quite clearly.*

**Keywords:** *Neriman Altındağ, Performance Analysis, Turkish Folk Music, rhythmic melodies, non-rhythmic melodies.*

## Giriş

Neriman Altındağ, Türk halk müziğinin ilk kadın icracılarından biri olması dolayısıyla oldukça önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte Türk halk müziğinin ilk kadın şefi, ilk kadın öğretmen, ilk ve tek kadın artist-öğretmen (Alpyıldız, 2018, s.126) gibi unvanlara sahip olan Altındağ, ses icrası bakımından birçok kadın icracıya örnek teşkil etmiştir.

1926'da İstanbul'da doğan Neriman Altındağ'ın annesi Erzurumlu Hayriye Hanım, babası ise Amasyalı Nurettin Behiç Bey'dir. 1942 yılında Ankara Radyosunda açılan stajyer ses sanatçılığı sınavını kazanarak müzik hayatına profesyonel anlamda adım atmıştır. Sesi oldukça kuvvetli olan Altındağ, dönemin ünlü şeflerinden biri olan Hermann Scherchen'in de dikkatini çekmiştir. Scherchen her ne kadar opera sanatçısı olması yönünde telkinler vermiş olsa da, kendisi Türk müziği icracısı olarak hayatına devam etmek istemiştir (Resimli Radyo Dünyası, 1951, s.21). Ablası Perihan Sözeri'nin Türk sanat müziği icracısı olmasına rağmen Türk halk müziğine hizmet eden Altındağ, icra tavrı, ses kullanımı, kullandığı hançere ve tiz rezonansları ustalıklı kullanmasıyla ön plana çıkarak, dönemin ustaları arasına girmiştir.

Radyoya girdiği yıllarda Türk halk müziği repertuarında bulunan 300 adet türküyü kısa süre içerisinde çalışarak icra etmesi üzerine, Muzaffer Sarısözen'in de dikkatini çekmiştir. Nitekim derleme gezilerine katıldığı dönemlerde Sarısözen koroyu, koro şef yardımcısı olarak Altındağ'ın yönetmesini istemiştir. 1949 yılında koro şefliğine atanan Altındağ, 1950 yılında repetitörlük, 1953 yılında ise solist öğretmenliği unvanlarını almıştır. 1957 yılında da Kadınlar Korosunu kurarak yönetmiştir. 1959 yılında İstanbul Radyosu'na atanarak Türk Müziği Şube Müdür Yardımcısı olarak görevlendirilmiş, ancak 1972 yılında tekrar Ankara'ya dönerek solistlik ve şeflik görevini sürdürmüştür. İstanbul'da kurulmakta olan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının kuruluş çalışmalarına katılmak amacıyla 1976'da TRT'den ayrılarak konservatuvara kurucu yönetim kurulu üyesi ve öğretim görevlisi olarak atanmıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının yüksek ve lisansüstü bölümlerinde

sanatçı öğretim görevlisi ve danışma birimi üyesi unvanı verilmiştir. İTÜ'deki görevini 1998 de noktalarak aynı yıl içerisinde Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. Sanat yaşamı boyunca çeşitli görevler üstlenmiş olan Altındağ, repertuvarında bulunan bütün uzun hava ve türküleri aslına ve yöresine uygun seslendirmesiyle solist olarak büyük ün ve başarı kazanmıştır. Hançere ve ses genişliğinin yanı sıra uzun havalar ve kırık havalar konusunda en geniş repertuvara sahip halk müziği sanatçısı olarak da anılmaktadır (Alpyıldız, 2018, s. 122-127).

Neriman Altındağ'ın icra tahlilinin yapıldığı bu çalışmada, öncelikle üslup ve tavır kavramlarına değinmek gerekmektedir. Çünkü kişinin icrasını etkileyen en önemli faktörlerden birisi de tavır ve üslup kavramlarıdır. Nitekim kişinin tavrının yanı sıra hizmet ettiği kurumun üslubu da dikkate alınmalıdır. Her ne kadar tavır ve üslup kavramları yer yer birbiri yerine kullanılsa da farklı anlamlara gelmektedir.

Türk Dil Kurumu (1998) üslubu "Bir çağa özgü teknik" olarak ifade etse de Türkiye'de daha çok "Bir yazarın, bir kişinin anlatışı, deyişi, yapış biçimi veya tarzı" olarak ifade edilmektedir. Türk halk müziğinde önemli araştırmacı, derlemeci, kaynak kişi ve önemli hoyrat icracılarından biri olan Mehmet Özbek üslubu, "Bir sanatçının, bir yörenin, kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği, anlatış biçim; ağız, tavır, biçem, tarz olarak açıklamaktadır. Tavır ise yine üslupla aynı şekilde açıklayarak "Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü, halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup, bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi, bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü" (Özbek, 2014, s.175-193) gibi birçok eklemelerle açıklamaya çalışmıştır. Özbek'in yapmış olduğu tanımlarda tavır ve üslubun birbirinden ayrılmadığı, hemen hemen aynı anlama gelecek şekilde açıklandığı görülmektedir.

Mahmut Ragıp Gazimihal tavır kavramını "tempo" olarak tanımlamaktadır. Yılmaz Öztuna ise tavır kavramını Klasik Türk müziği perspektifinden hareketle "*Türk Musikisinde okuyuş üslup ve usulü. Büyük hanendelerin kendilerine mahsus tavrıları vardır ki, peyrevleri tarafından taklit edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır*" (Öztuna, 2000, s.474) şeklinde açıklamaktadır. Üslubu ise "Duyguların ifadesine bilhassa karakterli bir şahsiyet verdirmesini bilen bir bestecinin yazdığı esere (veya bir yorumcunun yorumladığı musikiye) kazandırdığı tarz, tavır ve çığır" olarak tanımlamaktadır (Demir, 2013, s.64).

Tavır, Türk halk müziğinde oldukça yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Özellikle bağlama icrası sırasında bazı bölgelerdeki özel icra teknikleri, tavır terimi ile ifade edilmektedir. Yapılan incelemeler sonucunda tavrın genel bir açıklama ile tanımlandığı görülmektedir. Ancak tavır bir yörenin değil, bir kişinin icrasındaki farklılık, bir kişiye has icra biçimi olarak tanımlanması gerekmektedir. Ege Tavır, Azeri Tavır, Konya Tavır, Yozgat Tavır, Sürmeli Tavır, Karadeniz Tavır, Teke Tavır gibi kullanımların Cumhuriyet dönemi müzik politikaları sonrasında ortaya çıkmasıyla birlikte, özellikle Türk halk müziğinde tavır teriminin yanlış kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Aslında kişilerin kendi icralarından yola çıkılarak beğeni hiyerarşisi sonucunda, yörenin tamamına genelleme yapıldığı anlaşılmaktadır. Örneğin Konya Tavır olarak genele yayılan bu tavır, Rıza Konyalı'nın kendisine has icrâ şeklidir. Yozgat veya Sürmeli Tavır olarak adlandırılan tavır ise Nida Tüfekçi ile görülmeye başlanmıştır. Nitekim "sürmeli tavır" olarak adlandırılan bu tavır Karadeniz bölgesindeki "Perşembenin Düzleri" gibi bazı türkülerin icrâsında da kullanılmaktadır. Cumhuriyet dönemi müzik politikalarından ve bu doğrultuda ilerleyen ideolojiler doğrultusunda yapılan derlemelerden önce, genellikle davul – zurna ile icra edilen zeybeklerin, günümüzde "zeybek tavır" denilen özel bir tezene vuruşlarıyla icrâ edilmesi de bu duruma örnek verilebilir.

Bu örnekler tavrı teriminin yanlış tanımlandığını ispatlar niteliktedir. Ayrıca tavrı olarak adlandırılan bu kullanımların ve tanımlamaların TRT kurumunun faaliyete geçmesinden sonra ortaya çıkması ve yörelerde bu çalım tekniklerine rastlanılmaması, yörelerde bu tavrı uygulanıyor mu? Aslı var mıdır? gibi daha birçok soruyu beraberinde getirmektedir.

### **Türk Halk Müziğinde Radyo Tavrı ve Üslubu**

Türk halk müziğinde radyo tavrı ve üslûbundan bahsetmeden önce genel olarak radyo tavrı ve üslûbundan bahsedilmelidir. Bu konu hakkında önemli ustalardan biri olan Alâeddin Yavaşca'nın radyo tavrı denilince, Ankara Radyosu'nun akla geldiğini söylemesi dikkat çekmektedir. Doğan Dikmen ise radyo tavrı ve üslûbu için ifade edilen, abartısız sade okuma için yapılan süslemelerin kontrol altına alınması gerektiğini dile getirmektedir. Osman Nuri Özpekel ise icracıların dönemlere göre icra biçimlerinin değişebileceği ve dolayısıyla icraların dönemsel olarak incelenmesi gerektiğini savunarak, radyo tavrı ifadesinin yanlış olduğunu düşünmektedir. Özpekel ile aynı görüşte olan Kutsi Sezgin ise radyoyu, "bir dönemin kötü icralarının kontrol altında tutan sistem" olarak tanımlarken; Özer Özdil de güncel icraları yaptıklarından dolayı radyo sanatçıları eleştirmektedir (Zeybek, 2013, s.22-24). Yapılan bu yorumların hepsi radyoda icra edilen Türk sanat müziği için yapılmıştır. Ancak aynı kurum içerisinde olan Türk halk müziği şubesi için üslûp ve tavrı konusu oldukça farklı bir hâl almıştır.

Türk halk müziğinde üslup ve tavrı konusu geçmişten günümüze tartışmalı bir konu olarak gelmiştir. Cumhuriyet dönemi ideolojileri doğrultusunda incelenen ve derlenen türkülerin, ideolojik fikirlerin ve bu fikirler doğrultusunda yapılacak icraların halka duyurulması için halk müziği radyoya taşınmıştır. 1940'lı yıllarda Vedat Nedim Tör tarafından Yurttan Sesler Korosu kurulduktan sonra koronun başına Mesut Cemil'in getirilmesi üzerine, Türk sanat müziği yayınlarının yanında Türk halk müziği yayınlarının da yapılması düşünülmüştür. Mesut Cemil'in bu düşüncesi üzerine Muzaffer Sarısözen, koroya türkü öğretmek için görevlendirilmiştir. Koronun Türk sanat müziği icracılarından oluşması dolayısıyla türküler, yöresel icradan uzak bir tavrı ile icra edilmiştir. Bu durum koronun Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak iki şubeye ayrılmasına neden olmuştur. Ancak Türk halk müziği şubesinin Türk sanat müziği korosundan aktarılan icracılardan oluşması, türkülerin yöresel icradan uzak okunmasını engelleyememiştir. Bu durum, hem dinleyicileri hem de Sarısözen'i rahatsız etmesi üzerine Sarısözen, hem derleme sırasında elde edilen ses kayıtlarını koroya sürekli dinletmiş, hem de radyoya mahalli sanatçılarla âşıkları davet ederek, icralarını koroya örnek olarak göstermiştir. Zamanla koronun yöresel icradan uzak olan bu tavrı ve üslubu yaygınlaşarak yöresellikten uzak "radyo tavrı", "radyo üslubu" denilen bir okuma icrası ortaya çıkmıştır. Şikâyetlerin devam etmesi üzerine de halka seslendirilen eserlerin, bütün yörelere hitap etmesinin amaçlandığı gibi açıklamalar yapılarak, halkın bu durumu kabullenmesi sağlanmıştır. Nitekim küreselleşme de "radyo üslubunun" temellerinde yer almaktadır. Küreselleşme, farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki biçimlerin yerküre üzerinde şebekeleşmesi demektir. Böylece küreselleşme uzak yerleşim yerlerini birbirine, yerel oluşumları da millerce ötedeki olaylarla biçimlendirebilmektedir (Giddens, 2018, s.68). Dolayısıyla, Cumhuriyet dönemi Türk halk müziği politikaları ve bu politikaların radyodaki amaçları doğrultusunda değerlendirildiğinde, Türk halk müziğinin radyodaki icrasının evrenselleştirilme çabasının ve radyo üslubu adı altında tek bir icra şeklinin yurdun her bir köşesinde dinlenebilmesinin sağlanması, küreselleşmeyle doğrudan ilişkili olduğu söylenebilmektedir.

### **Yöntem**

Bu çalışmada, Nitel araştırma yönteminin tarama modeli ile içerik analizi modeli kullanılmıştır. Ayrıca çalışma, etik kurul onayı gerektirmemektedir.

### **Evren ve Örneklem**

Neriman Altındağ'ın icrâ etmiş olduğu "Dersini Almış da Ediyor Ezber" adlı kırık hava ile icrâcî ile duyulmaya başlanan "Kışlalar Doldu Bugün" adlı uzun hava çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu iki eser aynı zamanda çalışmanın örneklemini de yansıtmaktadır. Yani genel evrende çalışılmıştır.

### **Veri Toplama Araçları**

Çalışmada veri toplama araçları olarak, doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır.

### **Uygulama ve Verilerin Analizi**

İlk olarak çalışmanın örneklemini olarak seçilen "Dersini Almış da Ediyor Ezber" adlı kırık hava ve "Kışlalar Doldu Bugün" adlı uzun hava, Neriman Altındağ'ın icrasına göre notaya alınmıştır. Notaya alınırken finale programı kullanılmıştır. Notaya alınan eserler, TRT repertuarındaki nota ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Notalar ekler bölümünde gösterilmekte olup, ilk dizekte icracının yorumu, bir alt dizekte ise TRT repertuarındaki nota yer almaktadır. İcracının kullanmış olduğu süsleme teknikleri, nota üzerinde gösterilerek, kullanılan teknikler açıklanmıştır. Elde edilen veriler sonucunda Neriman Altındağ'ın icra özellikleri tespit edilerek yazıya dökülmüştür.

### **Bulgular ve Yorum**

#### **1. Neriman Altındağ'ın Kırık Hava Formlarındaki Ses İcrâsının İncelenmesi**

Kırık hava, belirgin ritim ve usûl kalıbıyla örülü söz ve sözsüz eserlere verilen addır. Halk arasında daha çok ritmik karakteri belli olan ezgiler, yörelere göre değişen tür adlarıyla anılmakta olup, "kırık" olarak da adlandırılmaktadır. Kırık hava genellikle serbest tartımlı ezgilerle, ritmik kalıpları belirli olan ezgileri birbirinden ayırmak için kullanılmaktadır. Bu terim, türkü ve oyun havalarına verilen genel ad olmakla birlikte halk ağzında "semah, deyiş, duvaz, ilahi, ağıtlar, ninniler, koçaklama, karşılama, halay, bar vd." ritmik karakterleri belli olan ezgiler için kullanılmaz. Muzaffer Sarısözen, kırık havayı; "*Türküler ve oyun havaları gibi ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara verilen ad*" olarak tanımlamaktadır (Duygulu,2014, s.288-289). Mehmet Özbek ise belirli bir ölçü düzümü olan halk ezgilerinin genel adı (2014, s.113) olarak adlandırmaktadır. Kırık hava aynı zamanda Burdur yöresi ve çevresinde icra edilen iki veya dört zamanlı ezgilere de denilmektedir (Duygulu, 2014, s.289).

Neriman Altındağ'ın kırık hava formlarındaki ses icrâsının analizi "Dersini Almış da Ediyor Ezber" adlı "Yozgat Sürmelisi" olarak da bilinen türkü üzerinden yapılmıştır. Türkü, eşi Nida Tüfekçi tarafından derlendiği için, Neriman Altındağ'ın birebir asıl kaynaktan öğrenmiş olma ihtimali oldukça yüksektir. Her ne kadar bu ihtimal olsa da Nida Tüfekçi tarafından notaya alınarak TRT arşivlerinde yer alan türkünün notası ile Neriman Altındağ'ın icrâsında farklılıklar yer almaktadır. TRT notasında yapılan bütün triller ve çarpmalar nota halinde gösterilmiştir. Ancak triller ve çarpmalar süsleme işaretleriyle gösterilmelidir. Dolayısıyla icrâcının yorumu notaya alınırken, triller ve çarpmalar olması gerektiği gibi aktarılmaya özen gösterilmiştir. İcracının yorumu ve TRT notası çift dizek üzerinde gösterilmiş olup ekler bölümünde yer almaktadır.

#### **1.1. Seslendirme ve yorumlama**

Yozgat Sürmelisi olarak da adlandırılan bu türkü Neriman Altındağ'ın eşi Nida Tüfekçi tarafından derlenerek notaya alınmıştır. Nitekim bu türküden önce hiçbir türkü "sürmeli tavrı" olarak adlandırılmamaktadır. Dolayısıyla bu tavrın Nida Tüfekçi tarafından icat edildiği ve beğenildiği için de yöreye mâl edildiği düşünülmektedir.

Türkü her ne kadar bol hançerelerle ve çarpmalarla süslenmiş olsa da, yöresel bir üslûp

veya ağız gerektirmemektedir. Neriman Altındağ türküyü klasik bir üslûpla seslendirmiştir. İstanbul'da doğup büyümesi, ablası Perihan Altındağ'ın Türk sanat müziği icracısı olması dolayısıyla hane içerisinde Türk sanat müziğine kulak dolgunluğunun olması ve Türk halk müziği henüz şube olarak ayrılmamışken Türk sanat müziği icrâ etmesi, klasik üslûba hâkim olmasına neden olmuştur. Ancak bahsi geçen klasik üslûpla, Türk sanat müziğinde kullanılan klasik üslûp aynı değildir.

Sahnede türkü yorumlarken de diğer Türk halk müziği icracılarından farklı olduğu açıkça görülmektedir. Nitekim takındığı üslûp, el - kol ve sahne kullanımı olabildiğince rahattır. Solistler için sahnenin bütün alanını doldurabilmek oldukça önem arz etmektedir. Altındağ, türküyü yorumlarken sahnenin bütün alanını kullanmıştır. Mikrofonu da oldukça profesyonel kullansa da gereğinden fazla uzak mesafede tuttuğu görülmektedir.

Yöresel icralarda estetik kaygı yoktur. Amaç sadece o anki duyguları saz ve ses yoluyla seslendirerek dile getirmektir. Ancak Neriman Altındağ'ın icralarında duyguları dile getirmenin yanında bir estetik kaygının olduğu da hissedilmektedir. Bu durum Cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla birebir bağlantılıdır. Neriman Altındağ, icranın yanı sıra gülümseyerek, sahnede gezinerek, giyimi ve kelimelerin yöresel ağızdan tamamen uzak icra etmesi de dönemin müzik politikalarıyla ilişkilidir.

Ses icrâsında doğru performansı gösterebilmek için doğru tonu seçmek oldukça önemlidir. Neriman Altındağ, ses icrasında genellikle tiz rezonansları ve tiz sesleri tercih etmektedir. Seslendirdiği Dersini Almış da Ediyor Ezber adlı türküyü, kadınların okumakta zorlanacağı fa tonundan icrâ etmiştir. Dönem gereği kadın icrâcı sayısının yeterli olmaması dolayısıyla koro icralarında erkek seslerin sayıca fazla olması durumu, Altındağ'ın erkek tonlarını ustalıklı kullanmasına neden olduğunu düşündürmektedir. Nitekim ses sahasının oldukça geniş olmasının da etkisi büyüktür. Seslendirme esnasında kullandığı hançereleri ve süslemeleri oldukça rahat icrâ etmektedir. İcra sırasında eserin akışını bozacak vokalleri ve konsolları yani ünlü ve ünsüz kelimeleri ustalıklı kullandığı için, müzik cümlelerinde herhangi bir aksama görülmemektedir. Ayrıca birçok yöresel icralarda karşımıza çıkan sesli bir harf ile biten bir kelime sesli harfle başlayan başka bir kelimeye bağlanırken arada "h" konsolunun duyurulması, Neriman Altındağ'ın hiçbir icrâsında görülmemektedir. Bu kullanım daha çok Türk halk müziğinin mahalli icrâcılarında görülmektedir.

Altındağ, hemen hemen hiçbir icrasında glissando kullanmamıştır. Perdeleri kaydırarak değil de genellikle hançere veya çarpmalar yaparak icra etmektedir. Her bir perde gayet net ve belirgindir.

Her ne kadar Neriman Altındağ'ın TRT repertuarında bulunan birçok türküyü notasına göre okuduğu söylene de tartımsal olarak birçok farklılıklar görülmektedir. Bu tartım farklılıkları ayrıca bir başlık adı altında incelenecektir.

### **1.2. Hançere / gırtlak kullanımı**

Safiyüddîn, insan hançeresinde meydana gelen ezgilerin "gırtlığın iç yüzeyine havanın şiddetle çarpması" (Arslan, 2017, s.49) sonucunda oluştuğunu söylemektedir. Türk halk müziğinde hançereler genellikle trillerle yapılmaktadır. Yozgat türkülerinde oldukça fazla tril kullanılmaktadır. Yöreye özgü seri hançereleri yapabilmek için, kişinin bu hançere özelliğine sahip olması ya da yapabilecek potansiyelinin olması gerekmektedir. Hançere, larenksin öne doğru hızlıca itilip geri çekilmesiyle gerçekleştirilmektedir. Daha detaylı açıklamak gerekirse ses tellerinin meydana getirdiği titreşimden oluşan ham ses, rezonans bölgelerinde güç kazanarak larenksin öne ve geriye itilmesiyle kullanılabilir ses haline getirilmekte ve bu hareket seri bir şekilde yapıldığında ise hançere oluşmaktadır. Altındağ, bu hareketi seri bir şekilde hiç

zorlanmadan ustalıkla yapabilmektedir.

Dersini almış da ediyor Ezber adlı türküde farklı perdelerde de olsa sıklıkla rastlanılan hançerenin notaya dökülmüş hali aşağıdaki gibidir.

**Şekil 1:** Hançerelerin nota üzerinde gösterimi



Şekilde yer alan ikinci dizek TRT notasında bulunan trillerin de notaya dökülmüş halidir. Tartım olarak genellikle senkop kullanılmakta olup, tril ortadaki perdenin üzerinde yer almaktadır.

Altındağ, hançereyi yaparken çene ve kafasını oynatmadan doğrudan gırtlaktan yapmıştır. El ve kol hareketlerini ustalıkla kullanmakta olup, yüz kaslarını da hiç kasmamıştır. Yüz ifadesi gayet rahat güler bir pozisyondadır. Yani yüz kasları ve gırtlakta bulunan kaslar olabildiğince serbesttir. Bu da trilleri daha rahat ve seri yapmasına olanak sağlamaktadır.

Neriman Altındağ, göğüs ile birlikte tiz rezonansları da kullanmaktadır. Kullanmış olduğu register genellikle orta ve tiz seslerdir. Hançere yaparken bu bölgeler arasında seyretmekte ancak daha çok tiz sesleri kullanmaktadır. İcrâcıların birçoğu pest seslerde kafasını öne, tiz seslerde ise kafasını hafifçe yukarı doğru kaldırırken, Neriman Altındağ, tiz ve pest sesleri karşıya bakar pozisyonda icrâsını gerçekleştirmektedir. Bu durum ses aralığının geniş olduğunu göstermektedir. Ses aralığının geniş olması hançere kullanımını da kolaylaştırmaktadır. Seyir sırasında herhangi bir zorlanma veya çatlama meydana gelmemiştir.

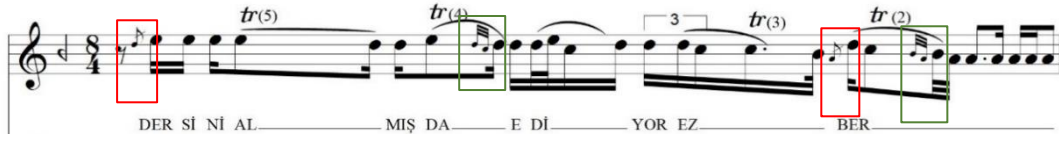
Hançereler a – i – e – ö- vokalleriyle yapılmıştır. Önemli artikülâtörler olan dil, diş, ağız ve damak işlevsel olarak görevini yerine getirmekte ve böylece bütün harfler anlaşılır ve doğru telaffuz edilmektedir. Ağız ve çene pozisyonlarına bakıldığında a ve ö vokalleri tam yuvarlak, e ve i vokalleri ise gerekli açıklıkta kapalı olarak, yanlara doğru çok açmadan telaffuz ettiği görülmektedir. Ancak yer yer kelimelerin olduğundan daha fazla açık bir şekilde telaffuz edildiğine de rastlanılmaktadır.

### **1.3.Türkünün icrâsında kullanılan süsleme teknikleri**

#### **1.3.1. Çarpma**

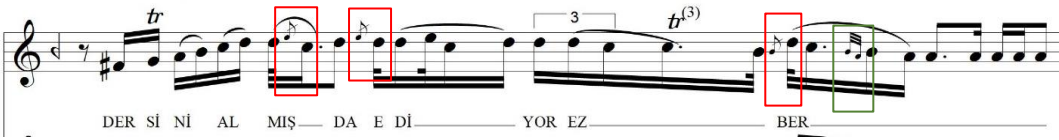
Makam müziğinde nota yazılarında en sık rastlanan ve küçük yazılan süsleme notalarıdır. Mümkün olduğunca kısa zamanda icra edilmesi gerekmektedir. Çarpma zamanını hangi notadan alacağına icrâcı karar vermektedir (Akt. Zeybek, 2013,s.xix). Mahmut Ragıp Gazimihal çarpmayı “abantı” olarak adlandırmaktadır. Abantının tanımını ise “ Akor dışında kullanılan yabancı notalar” şeklinde yapmaktadır. Tek çarpma, çift çarpma, üstten çarpma, alttan çarpma, üstten kesik çarpma, altta kesik gibi çarpmanın birçok çeşidi vardır (Emnalar, 1998).

Ses icrâsında çarpma, solist asıl nota üzerinde iken larenksi hızlı bir şekilde öne itip geri çekmesiyle gerçekleşmektedir. Larenks bir kere itildiğinde tek çarpma, iki kez itilerek farklı notalarda olması durumuyla ise çift çarpma yapılmaktadır. Neriman Altındağ’ın Dersini Almış da Ediyor Ezber adlı türküyü icra ederken tek ve çift çarpma kullanmıştır. Tek çarpmalar sekizlik, çift çarpmalar ise otuz ikilik nota değerindedir. Türkünün içerisinde icrâcının kullandığı çarpmalar aşağıda örneklendirilmektedir.

**Şekil 2:** Kırık havanın 1. ölçüsünde yer alan çarpmalar

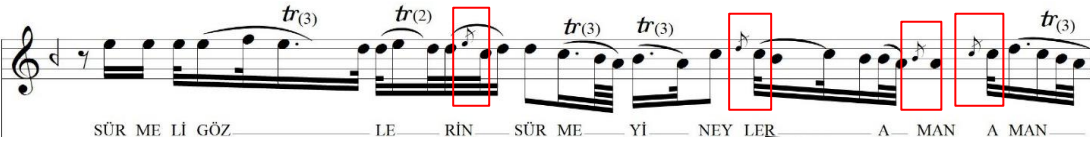
İlk ölçüde yer alan çarpmalar yukarıdaki şekilde yer almaktadır. Türküye girişte yapılan tekli çarpma neva perdesinde, sekizlik nota değerinde yapılmıştır. Bu çarpma şekli solistler tarafından türkü girişlerinde genellikle kullanılmaktadır. İkinci tek çarpma ise yine sekizlik nota değerinde olup düğâh perdesinde yer almaktadır.

İlk ölçüde yer alan çift çarpmaların ilki ise neva ve çargâh perdelerinde yer almakta olup, otuz ikilik nota değerindedir. Buradaki çift çarpma değerini kendisinden sonra gelen sekizlik nota değerindeki neva perdesinden almıştır. Diğer çift çarpma ise ölçünün sonunda yapılmıştır. Bu çarpma uşak ve düğâh perdeleri üzerinde yer almaktadır. Değerini ise kendisinden önce gelen çargâh perdesinden almıştır.

**Şekil 3:** Kırık havanın 2. ölçüsünde yer alan çarpmalar

Şekilde yer alan tekli çarpmaların ilki sekizlik nota değerinde olup hüseyini perdesinde yer almaktadır. Bu çarpma bir önceki notanın yani otuz ikilik nota değerinde olan neva perdesinin değerinden almaktadır. Bir sonraki tekli çarpma ise hüseyini perdesinde yer almaktadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma kendisinden sonra gelen otuz ikilik nota değerindeki neva perdesinin değerinden almaktadır. Ölçü içerisinde yer alan son tekli çarpma ise segâh perdesinde yer almakta olup, değerini kendisinden sonra gelen neva perdesinden almaktadır. Bu çarpma ölçü içerisinde yapılan diğer tekli çarpmaların aksine alt çarpmadır. Yani değerinden aldığı notanın altında yer almaktadır.

Ölçü içerisinde yer alan çift çarpma, uşak ve düğâh perdesinde yer almakta olup otuz ikilik nota değerindedir. Değerini ise kendisinden önce gelen çargâh perdesinden almaktadır.

**Şekil 4:** Kırık havanın 3. ölçüsünde yer alan çarpmalar

Şekildeki müzik cümlesinde yer alan çarpmaların ilki tekli çarpmadır. Bu çarpma hüseyini perdesinde yer almakta olup sekizlik nota değerindedir ve üst çarpmadır. Değerini ise kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almıştır. Diğer tekli çarpma ise neva perdesinde yer almakta olup değerini kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almaktadır. Ölçü içerisinde yer alan diğer tekli çarpma ise uşak perdesi üzerinde yer almaktadır. Değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almakta olup üst çarpmadır. Yapılan son çarpma ise ölçünün sonundaki motif üzerinde yer almaktadır. Segâh perdesinde yer alan bu çarpma alt çarpma olup değerini kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almaktadır. Ölçü içerisinde çift çarpma yapılmamıştır.



**Şekil 5:** Kırık havanın 4. Ölçüsünde yer alan çarpmalar



Yukarıdaki müzik cümlesinde yer alan ilk çarpma tekli çarpma olup sekizlik nota değerindedir. Neva perdesinde yer alan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almıştır. Ayrıca üst çarpmadır. Diğer bir çarpma ise yine tekli çarpmadır. Ancak bu çarpma diğer tekli çarpmaların aksine on altılık nota değerindedir. Üst çarpma olan bu tekli çarpma değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almaktadır. Müzik cümlesinde çift çarpma yapılmamıştır.

**Şekil 6:** Kırık havanın 5. Ölçüsünde yer alan çarpmalar



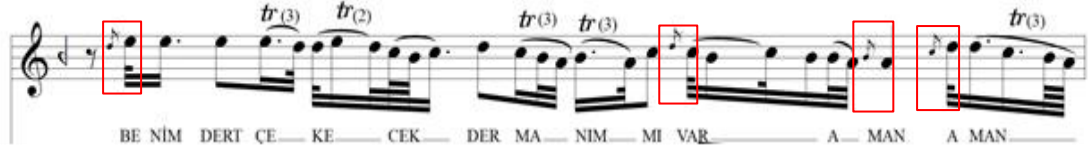
Yukarıdaki müzik cümlesinde yer alan ilk çarpma çift çarpmadır. Bu çarpma neva ve çargâh perdeleri üzerinde yer almaktadır. Değerini ise kendisinden sonra gelen neva perdesinden almaktadır. Devamında gelen çarpma sekizlik nota değerindeki tekli çarpmadır. Bu çarpma üst çarpma olup neva perdesinde yer almaktadır. Değerini kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almaktadır. Diğer bir tekli çarpma ise sekizlik nota değerinde olup segâh perdesinde yer almaktadır. Değerini kendisinden sonra gelen neva perdesinden almaktadır. Ölçünün sonunda yer alan çarpma ise müzik cümlesinin son çarpmasıdır. Çift çarpma olan bu çarpma otuz ikilik nota değerinde olup uşşak ve düğâh perdeleri üzerinde yer almaktadır. Değerini ise kendisinden önce gelen çargâh perdesinden almaktadır.

**Şekil 7:** Kırık havanın 6. Ölçüsünde yer alan çarpmalar



Yukarıdaki müzik cümlesinde yer alan ilk çarpma tek çarpma olup sekizlik nota değerindedir. Ayrıca bu çarpma üst çarpmadır. Uşşak perdesinde yer alan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almaktadır. Bir diğer çarpma da tek çarpmadır. Hüseyini perdesinde ve sekizlik nota değerinde olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen çargâh perdesinden almaktadır. Üçüncü ve dördüncü çarpmalar da tekli çarpma olup sekizlik nota değerindedir. İkisi de hüseyini perdesinde ve üst çarpmadır. Ancak değerlerini kendilerinden bir önceki neva ve çargâh notalarından almaktadır. Beşinci çarpma da teli çarpmadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma çargâh perdesinde yer almaktadır. Alt çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen neva perdesinden almaktadır.

Müzik cümlesindeki son çarpma ise çift çarpmadır. Değerini kendisinden önce gelen çargâh perdesinden alan bu çarpma uşşak ve düğâh perdelerinde yer almakta olup otuz ikilik nota değerindedir.

**Şekil 8:** Kırık havanın 7. ölçüsünde yer alan çarpmalar

Müzik cümlesindeki ilk çarpma tek çarpmadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma neva perdesi üzerindedir. Ayrıca alt çarpmadır ve değerini kendisinden sonra gelen hüseyni perdesinden almaktadır. Diğer bir tek çarpma da sekizlik nota değerinde olup neva perdesinde yer almaktadır. Değerini kendisinden sonraki çargâh perdesinden alan bu çarpma üst çarpmadır. Üçüncü tek çarpma uşşak perdesindedir. Sekizlik nota değerinde olup değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almaktadır. Müzik cümlesindeki son çarpma da tek çarpmadır. Çargâh perdesinde olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen neva perdesinden almaktadır. Ayrıca bu çarpma alt çarpmadır.

**Şekil 9:** Kırık havanın 8. ölçüsünde yer alan çarpmalar

Müzik cümlesinde yapılan ilk çarpma tek çarpma olup neva perdesinde yer almaktadır. Ayrıca üst çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almaktadır. İkinci çarpma çift çarpmadır. Otuz ikilik nota değerinde olan bu çarpma çargâh ve düğâh perdelerinde yer almaktadır. Değerini ise kendisinden önceki uşşak perdesinden almaktadır. Türküde bulunan son çarpma ise tek çarpmadır. Uşşak perdesinde yer alan bu çarpma üst çarpma olup değerini kendisinden sonra gelen düğâh perdesinden almaktadır.

### 1.3.2. Tril

Tril, "bir notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesi" olarak tanımlanmakta olup İtalyanca "trillo" kelimesinden alınmıştır. Ayrıca titreme anlamına da gelmektedir. Üzerine konulduğu notayı bir yarım sesli bazen de artık ikili aralığında bir üst sesi asıl nota ile nöbetleşe olarak tekrarlatan işarettir (Yahya Kaçar, 2020; 171). Türkünün birçok yerinde tril bulunmaktadır. Bu triller Türk halk müziği ses icrasında hançere kullanılarak adlandırılarak icra edilmektedir. Türküde birçok tril yer almaktadır. Bu trillerin sıklığını belirtebilmek için yanında parantez içerisinde kaç kere yapıldığı yer almaktadır.

**Şekil 10:** Kırık havanın 1. ölçüsünde yapılan triller

Yukarıdaki müzik cümlesinde dört tane tril bulunmaktadır. Bunlardan ilki hüseyni perdesi üzerinde yer almakta olup beş kere, diğer tril de hüseyni perdesinde olup dört kere, bir sonraki tril çargâh perdesi üzerinde olup üç kere ve sonuncu tril de çargâh perdesi üzerinde olup iki kere tril yapılmıştır.

**Şekil 11:** Kırık havanın 2. Ölçüsünde yer alan triller

DER Sİ Nİ AL MIŞ DA E Dİ YOR EZ BER

Yukarıdaki müzik cümlesinde yapılan ilk tril rast perdesinde yer almaktadır. Bu tril bir kez yapıldığı için yanına numaralandırılarak yazmaya gerek duyulmamıştır. Diğer bir tril ise çargâh perdesinde yer almakta olup üç kere yapılmıştır.

**Şekil 12:** Kırık havanın 3. Ölçüsünde yer alan triller

SÜR ME Lİ GÖZ LE RİN SÜR ME Yİ NEY LER A MAN A MAN

Burada beş adet tril yer almaktadır. İlk tril üç kez yapılmış olup hüseyini perdesinde yer almaktadır. İkinci tril iki kez yapılmış ve yine hüseyini perdesindedir. Üçüncüsü çargâh perdesinde olup üç kez tekrarlanmıştır. Dördüncüsü ise uşşak perdesinde yer almakta olup üç kez yapılmıştır. Müzik cümlesindeki son tril ise çargâh perdesinde yer almaktadır. Bu tril üç kez tekrarlanarak yapılmıştır.

**Şekil 13:** Kırık havanın 5. Ölçüsünde yer alan triller

BU DERT BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

Yukarıdaki müzik cümlesinde dört tane tril yapılmıştır. Bu trillerden ilki hüseyini perdesinde üç kez tekrarlanarak, ikincisi de yine hüseyini perdesinde dört kez tekrarlanarak, üçüncüsü çargâh perdesinde üç kez tekrarlanarak, sonuncusu ise yine çargâh perdesinde iki kez tekrarlanarak yapılmıştır.

**Şekil 14:** Kırık havanın 6.ölçüsünde yer alan triller

BU DERT BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

Buradaki müzik cümlesinde iki yerde tril yapılmıştır. İlki çargâh perdesinde üç kez tekrarlanarak bir diğeri ise yine çargâh perdesi üzerinde iki kez tekrarlanarak yapılmıştır.

**Şekil 15:** Kırık havanın 7. ölçüsünde yer alan triller

BE NİM DERT CE KE ÇEK DER MA NİM MI VAR A MAN A MAN

Türkünün son trillerinin yapıldığı bu müzik cümlesinde beş adet tril yapılmıştır. Bu trillerin ilki hüseyini perdesinde üç kez tekrarlanarak yapılmıştır. İkinci tril de hüseyini perdesinde ancak iki kez tekrarlanarak yapılmıştır. Bir sonraki tril çargâh perdesinde üç kere tekrarlanarak

yapılmıştır. Türkünün içerisinde yer alan son tril ise yine çargâh perdesinde üç kere tekrarlanarak yapılmıştır.

Yukarıda yapılmış olan triller incelendiğinde genellikle hüseyini ve çargâh perdelerinde tril yapıldığı görülmektedir. Trillerin sıklığı icrayı olabildiğince zorlaştırmaktadır. Bu triller bağlamadaki mızrap vuruşlarıyla ilgilidir. Ancak TRT derlemelerinde enstrüman ve hanendeler için ayrı notaların yazılmamış olması, bağlamadaki mızrap vuruşlarının hanendelerin de vokal olarak icra etmelerine neden olmaktadır. Yani yörede “sürmeli tavrı” olarak bilinen bağlamadaki bu tavır, hanendelerin de hançereleriyle icra etmelerine neden olmaktadır. Neriman Altındağ, bu hançereleri olabildiğince seri ve seslere tam basarak icra etmektedir. Ayrıca hançeresi zayıf olan icracılar gibi kafa veya çene pozisyonlarıyla değil direk gırtlaktan ağız boşluğunda tınlayan bir hançere tekniği kullanarak icra etmektedir.

Türküde toplam yirmi iki adet tril yapılmıştır. Bu trillerin on bir tanesi çargâh perdesi üzerinde, sekiz tanesi hüseyini perdesi üzerinde, iki tanesi uşşak perdesi üzerinde ve son bir tanesi ise rast perdesi üzerinde yapılmıştır.

### 1.3.3. Tartımsal Çeşitleme

**Şekil 16:** Kırık havanın 1. ölçüsünde yer alan tartımsal çeşitlemeler

Şekilde ilk portede icracının, altındaki portede ise TRT de yer alan notası bulunmaktadır. Türkünün ilk ölçüsünde dört adet tartımsal çeşitleme ile süsleme tekniği yer almaktadır. İlkinde icracı senkop kullanmış ve senkopun ortasında bulunan hüseyini perdesine de tril eklemiştir. Ayrıca TRT notasında yer alan ezgiyi de çift çarpma olarak kullandığı görülmektedir. İkincisinde tartımda icracı sadeleştirme yapmıştır. Üçüncü çeşitlemede tartım olarak triole kullanılmış ve TRT notasında neva perdesinde kalan ezgiyi icracı uşşak perdesinde kalış yapmıştır. Ayrıca TRT notasında tril dört kere tekrar edilirken Neriman Altındağ üç kere tekrarlayarak icra etmiştir. Müzik cümlesinin sonunda yapılan çeşitlemede ise icracının yine senkop kullandığı ve TRT notasında yer alan ezginin çift çarpma olarak kullandığı görülmektedir.

**Şekil 17:** Kırık havanın 2. ölçüsünde yer alan tartımsal çeşitlemeler

İcraçı, türkünün ikinci ölçüsünde de TRT notasından dört tane farklı tartım kullanmıştır. İlkinde TRT notasında neva perdesinde bulunan iki adet sekizlik notayı, neva, çargâh ve tekrar neva perdesinde gelerek süslemiştir. Bir diğer tartımsal süsleme ise senkop ve sadeleştirme ile yapılmıştır. Üçüncü süsleme ise triole ile yapılip TRT notasında dört kere tekrar edilen trili

Neriman Altındağ üç kere tekrar ederek yapmıştır. Sonuncu süslemede yine bir sadeleştirme söz konusudur. Ayrıca noktalı tartım kullanılmıştır.

**Şekil 18:** Kırık havanın 3. ölçüsünde yer alan tartımsal çeşitlendirmeler

SÜR ME Lİ GÖZ LE RİN SÜR ME Yİ NEY LER A MAN A MAN

Türkünün üçüncü ölçüsünde tartım farklılığıyla yapılan altı adet süsleme mevcuttur. İlk süsleme senkop ve TRT notasında dört kere tekrar edilen trilin üç kere tekrar edilmesiyle yapılmıştır. İkinci süsleme yine senkopla yapılmıştır. Ayrıca TRT notasında hüseyini perdesiyle başlayan motif icracı tarafından neva perdesinden başlatılmıştır. Bir diğer süsleme çargâh perdesi noktalı icra edilerek yapılmıştır. Dördüncü süslemede segâh perdesi noktalı icra edilerek tartımlar sadeleştirilmiştir. Beşinci süsleme senkop ve sadeleştirme ile yapılmıştır. Sonuncusu olan altıncı süsleme TRT notasından farklı olarak neva perdesinden değil de çargâh perdesinden başlayarak ve devamında noktalı tartım kullanarak yapılmıştır.

**Şekil 19:** Kırık havanın 4. ölçüsünde yer alan tartımsal çeşitlendirmeler

BEN YA RE LEN DİM A MAN (SAZ)...

Dördüncü ölçüde icracı iki tane tartımsal süsleme yapmıştır. Bunlardan ilkinde uşşak perdesi noktalı tartım ile sadeleştirilmiştir. Bir diğer süsleme de aynı şekilde noktalı tartımla gerçekleştirilmiştir.

**Şekil 20:** Kırık havanın 5. ölçüsünde yer alan tartımsal çeşitlendirmeler

BU DER BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

Beşinci ölçüde altı tane süsleme görülmektedir. İlk tartımsal süsleme noktalı tartım kullanılarak yapılmıştır. Bir diğeri ise senkop kullanılarak TRT notasında dört kere tekrarlanan tril üç kere tekrarlanarak yapılmıştır. Üçüncüsü de senkopla süslenmiştir. Diğer bir süsleme çargâh perdesi ve noktalı tartımla yapılmıştır. Beşinci süslemede triole kullanılmıştır. Ayrıca TRT notasında dört kere tekrarlanan tril icracı tarafından üç kere tekrarlanarak yapılmıştır. Ölçü içerisindeki son tartımsal süsleme ise sadeleştirilerek yapılmış ve TRT notasında yer alan ezgi içerisindeki bazı

notaların çarpma olarak kullanıldığı görülmektedir.

## **2. Neriman Altındağ'ın Uzun Hava Formlarındaki Ses İcrâsının İncelenmesi**

Uzun hava, serbest tartımlı ezgilere verilen addır. Bu terim halk arasında ezginin müzikal niteliğini ve özellikle tartımın serbest olduğunu ifade etmektedir. Sesin içeriğini, konuyu ve yöresel tür özelliğini bünyesinde barındırmamaktadır. Bu durumdan dolayı bazı yörelerde uzun hava yerine bozlak, barak, maya, hoyrat, yol havası gibi konuyu ve türünü belirten terimler kullanılmaktadır. Muzaffer Sarısözen uzun havayı, “Ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgiler” olarak tanımlamaktadır. Uzun havanın bir diğer tanımı ise iki kişinin serbest tartımlı bir ezgi üzerine söyledikleri sözlerle atışmasıdır. Bir diğer tanımı ise bir kalıp ezginin üzerine çok fazla sayıda söz eklenmesiyle oluşmasıdır. Bu tür örnekler ritmik ve serbest tartımlı türkülerden oluşabilmektedir (Duygulu, 2014, s.449).

Neriman Altındağ'ın uzun hava formundaki icrasının tahlili Urfa yöresine ait olan ve Hamza Şenses'ten alınan “Kışlalar Doldu Bugün” adlı hoyrat üzerinden yapılacaktır. Neriman Altındağ, 1940 lı yıllarda THM ve TSM olarak iki şubeye ayrıldıktan sonra THM şubesine geçtiğinde bu uzun hava ile tanınmıştır. Birçok usta icracı bu hoyratı Neriman Altındağ'dan dinleyerek çalışmıştır. Nitekim kendisi bu uzun hava özdeşleştirilmiştir.

### **2.1. Seslendirme ve yorumlama**

Neriman Altındağ Kışlalar Doldu Bugün adlı hoyratı bir oktav üstten icra etmiştir. Bu da Altındağ'ın tiz rezonansları kullandığını göstermektedir. Uzun havayı sol diyez tonundan seslendirmiştir. Ancak tam olarak 440 Hz değil, 423 Hz'e denk gelmektedir.

Neriman Altındağ bu uzun havayı kaynak kişisi olan Hamza Şenses'in aksine yöresel üsluptan ve tavırdan uzak bir şekilde radyo üslubuyla icra etmiştir. Okuma tavrında sanat kaygısının olduğu açıkça görülmektedir. Sahnedeki duruşu, tavrı, yüzünün güler bir halde olması, mimiklerini ustalıkla kullanması, el – kol hareketlerini önemseydiğini göstermesi ve sahnedeki duruş pozisyonunun estetik görünümde olması bu görüşü destekler niteliktedir.

Uzun havayı seslendirirken ve yorumlarken a konsolunun olabildiğince açık pozisyonda kullanması dikkat çekmektedir. Aynı durum e konsolunda da görülmektedir. Yaptığı hançerelerde kullandığı kelimelerin sonundaki ünlü konsolları o veya ö harfine benzeterek seslendirdiği görülmektedir. Hoyratın ikinci bölümündeki ezgiyi icra ederken e konsolunu olabildiğince açık o harfinin aldığı pozisyonda güler bir ifadeyle seslendirmektedir. Kelimelerin sonundaki i vokallerini ise giderek a harfine dönüştürerek kelimeyi sonlandırmaktadır. Ayrıca genel olarak uzun havanın tiz seslerinde bemolleştirerek icra etmeye meylettiği hissedilmektedir.

### **2.2. Hançere kullanımı / gırtlak kullanımı**

Hoyratlarda hançereler genellikle daha keskin ve belirgin bir şekilde yapılmaktadır. Genellikle tiz bölgelerde yapılan bu hançereleri Neriman Altındağ ustalıkla kullanmıştır.

Hoyratı icra ederken Neriman Altındağ'ın hançereleri genellikle a, e, ı, i, o vokalleri üzerinde yaptığı görülmektedir. Ayrıca hançereleri çene veya kafa bölgesini sallayarak değil, direk gırtlaktan yapmıştır. Bu hançereler keskin ve gayet net bir şekilde duyulmaktadır.



### 2.3. Uzun Havanın İcrâsında Kullanılan Süsleme Teknikleri

#### 2.3.1. Çarpma

Şekil 21: Uzun havanın 1. müzik cümlesinde yer alan çarpmalar



İlk müzik cümlesinde iki adet çarpma yer almaktadır. İlki solistlerin sıklıkla kullandığı söze girişte yapılan çarpmadır. Bu çarpma tek çarpma olup sekizlik nota değerindedir. Muhayyer perdesinde bulunan bu çarpma ayrıca alttan çarpmadır. Değerini de kendisinden sonra gelen on altılık nota değerindeki tiz çargâh perdesinden almaktadır. Bir diğer çarpma ise müzik cümlesinin sonunda yer almaktadır. Bu çarpma üst çarpma olup tiz neva perdesinde yer almaktadır. Sekizlik nota değerinde olan çarpma değerini kendisinden sonra gelen tiz uşşak perdesinden almaktadır.

Şekil 22: Uzun havanın 2. Müzik cümlesinde yer alan çarpmalar



Yukarıdaki müzik cümlesinde ise dört tane çarpma yer almaktadır. İlki söz girişinde olup sekizlik nota değerindedir. Tiz çargâh perdesinde yapılan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen dörtlük nota değerinde olan tiz uşşak perdesinden almaktadır. Ayrıca alt çarpmadır. İcrâcının yaptığı bir diğer çarpma tiz neva perdesinde yer almakta olup sekizlik nota değerindedir. Bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen tiz uşşak perdesinden almaktadır. Ayrıca üst çarpma olarak yer almaktadır.

Şekil 23: Uzun havanın 3. Müzik cümlesinde yer alan çarpmalar



Üçüncü müzik cümlesinde üç tane çarpma yer almaktadır. İlk çarpma alt çarpma olup sekizlik nota değerindedir. Söz girişinde bulunan bu çarpma tiz çargâh perdesindedir. Değerini ise kendisinden sonra gelen tiz uşşak perdesinden almaktadır ve alt çarpmadır. Bir sonraki çarpma ise tiz neva perdesindedir. Tek çarpma olan bu çarpma sekizlik nota değerindedir ve aynı zamanda üst çarpmadır. Değerini ise kendisinden sonra gelen sekizlik nota değerindeki tiz uşşak perdesinde yer almaktadır. Çarpmaların sonuncusu ise müzik cümlesinin sonunda bulunmaktadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma üst çarpma olup tiz neva perdesinde yer almaktadır. Değerini de kendisinden sonra gelen sekizlik nota değerindeki tiz uşşak perdesinden almaktadır.

**Şekil 24:** Uzun havanın 4. Müzik cümlesinde yer alan çarpmalar

Dördüncü müzik cümlesinde yer alan çarpmalar yedi tanedir. Bu çarpmaların ilki daha önceki müzik cümlelerinde olduğu gibi söz girişinin başında bulunmaktadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma alt çarpma olup tiz çargâh perdesinde yer almaktadır. Değerini ise kendisinden sonra gelen sekizlik nota değerinde olan tiz neva perdesinden almaktadır. İkinci çarpma sekizlik nota değerinde olup üst çarpmadır. Tiz hüseyini perdesinde yer alan bu çarpma değerini kendisinden önce yer alan tiz neva perdesinden almaktadır. Üçüncü çarpma tiz neva perdesinde bulunmaktadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma üst çarpma olup değerini de kendisinden sonra gelen atmış dörtlük nota değerinde olan tiz çargâh perdesinden almaktadır. Dördüncü çarpma tiz neva perdesindedir. Değerini kendisinden sonra gelen tiz uşşak perdesinden almakta olup sekizlik nota değerindedir. Ayrıca bu çarpma üst çarpmadır. Beşinci çarpma tiz neva perdesindedir. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma üst çarpma olup değerini kendisinden sonra gelen dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinden almaktadır. Altıncı çarpma tiz neva perdesindedir. Üst çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen tiz çargâh perdesinden almaktadır. Müzik cümlesinde yer alan son çarpma ise tiz uşşak perdesinde yer almakta olup sekizlik nota değerindedir. Üst çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen muhayyer perdesinden almaktadır.

**Şekil 25:** Uzun havanın 6. müzik cümlesinde yer alan çarpmalar

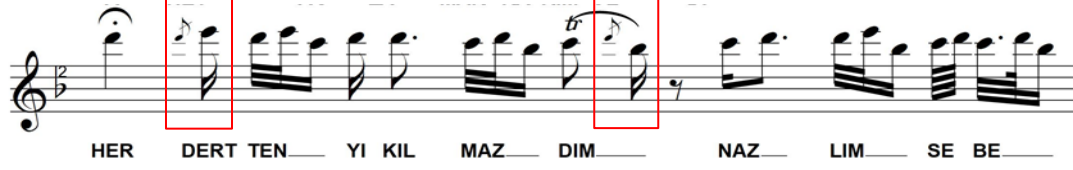
Yukarıdaki müzik cümlesinde iki tane çarpma bulunmaktadır. Nitekim ilk çarpma diğer müzik cümlelerinde olduğu gibi söz kısmının girişinde yer almaktadır. Bu çarpma sekizlik nota değerinde olup tiz çargâh perdesinde yer almaktadır. Alt çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen on altılık nota değerindeki tiz uşşak perdesinde yer almaktadır. Bir diğer çarpma ise müzik cümlesinin sonunda yer almaktadır. Sekizlik nota değerinde olan bu çarpma tiz hüseyini perdesinde yer almaktadır. Üst çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen tiz çargâh perdesinden almaktadır.

**Şekil 26:** Uzun havanın 7. müzik cümlesinde yer alan çarpmalar

Altıncı müzik cümlesinde bir tane çarpma bulunmaktadır. Cümlelerin en sonunda yer alan bu çarpma sekizlik nota değerinde olup tiz neva perdesinde yer almaktadır. Üst çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen sekizlik nota değerinde olan tiz uşşak perdesinden almaktadır.



Şekil 27: Uzun havanın 8. Müzik cümlesinde yer alan çarpmalar



HER DERT TEN — YI KIL MAZ — DIM — NAZ — LIM — SE BE —

Yedinci müzik cümlesinde iki adet çarpma kullanılmıştır. Bunlardan ilki sekizlik nota değerinde olup tiz neva perdesinde yer almaktadır. Alt çarpma olan bu çarpma değerini kendisinden sonra gelen tiz hüseyini perdesinden almaktadır. İkinci çarpma da tiz neva perdesinde bulunmaktadır. Ancak bu çarpma üst çarpma olup değerini kendisinden sonra gelen tiz uşşak perdesinden almaktadır.

Şekil 28: Uzun havanın 9. Müzik cümlesinde yer alan çarpmalar

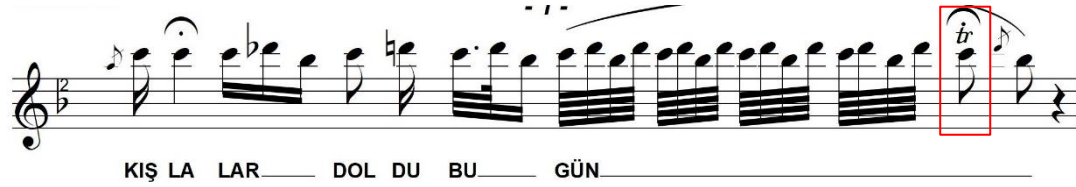


BİM — ZA LIM OL — DI —

Uzun havada kullanılan son çarpma üst çarpma olup tiz neva perdesinde yer almaktadır. Üst çarpma olan bu çarpma sekizlik nota değerindedir ve değerini kendisinden sonra gelen on altılık nota değerindeki tiz uşşak perdesinden almaktadır.

### 2.3.2. Tril

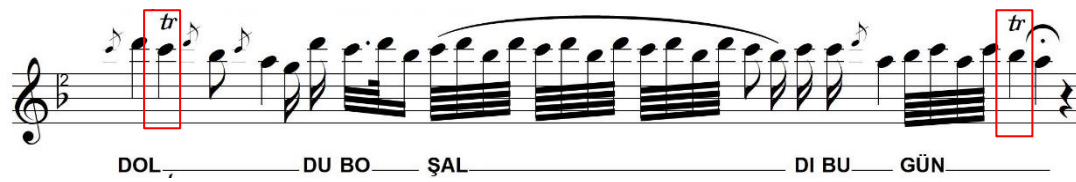
Şekil 29: Uzun havanın 1. müzik cümlesinde yer alan triller



KIŞ LA LAR — DOL DU BU — GÜN —

İlk müzik cümlesinde bir tane tril yer almaktadır. Bu tril tiz çargâh perdesinde yer almaktadır.

Şekil 30: Uzun havanın 2. müzik cümlesinde yer alan triller



DOL — DU BO — ŞAL — DI BU — GÜN —

İkinci müzik cümlesinde iki tane tril kullanılmıştır. Bu trillerin ilki dördlük nota değerinde olan tiz çargâh perdesinde, bir diğeri ise müzik cümlesinin sonunda bulunan dördlük nota değerindeki tiz uşşak perdesinde yer almaktadır.

Şekil 31: Uzun havanın 3. müzik cümlesinde yer alan triller

GEL GAR DAŞ GÖRÜ ŞE LİM

Üçüncü müzik cümlesinde bir tane tril yapılmıştır. Bu tril müzik cümlesinin başında yer alan dördlük nota değerindeki tiz çargâh perdesinde yer almaktadır.

**Şekil 32:** Uzun havanın 4. müzik cümlesinde yer alan triller

AY RI LIK OL DU BU GÜN

Dördüncü müzik cümlesinde iki tane tril yapılmıştır. Bu trillerin ilki sekizlik nota değerindeki tiz çargâh perdesinde, bir diğeri ise sekizlik nota değerindeki tiz uşşak perdesinde yer almaktadır.

**Şekil 33:** Uzun havanın 5. müzik cümlesinde yer alan triller

YA RIN E LİN DEN VAH VAH YAR YAR YAR

Beşinci müzik cümlesinde bir tane tril yapılmıştır. Bu tril müzik cümlesinin başında yer alan dördlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yapılmıştır.

**Şekil 34:** Uzun havanın 6. müzik cümlesinde yer alan triller

GE CE LER YA RİM OL DI

Beşinci müzik cümlesinde dört tane tril bulunmaktadır. Bu trillerin hepsi tiz neva perdesinde yapılmıştır.

**Şekil 35:** Uzun havanın 8. müzik cümlesinde yer alan triller

HER DERT TEN YI KIL MAZ DIM NAZ LIM SE BE

Yukarıdaki müzik cümlesinde bir tane tril yer almakta olup bu tril dördlük nota değerinde olan tiz çargâh perdesinde yer almaktadır.


**Şekil 36:** Uzun havanın 9. müzik cümlesinde yer alan triller



BİM \_\_\_\_\_ ZA LIM OL \_\_\_\_\_ DI \_\_\_\_\_

Yedinci müzik cümlesinde de bir tane tril yapılmıştır. Bu tril sekizlik nota değerinde olan tiz uşşak perdesinde yer almaktadır.

**Şekil 37:** Uzun havanın 10. müzik cümlesinde yer alan triller



HA YIN E \_\_\_\_\_ LİN DEN VAH \_\_\_\_\_ VAH \_\_\_\_\_ YAR \_\_\_\_\_ YAR \_\_\_\_\_ YAR

Uzun hava içerisindeki son müzik cümlesinde bir tane tril yapılmıştır. Bu tril müzik cümlesinin başındaki dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yer almaktadır.

### 2.3.3. Puandorg (Vakfe)

Puandorg, eserin uygun yerlerinde icrâcının eserin akışını bozmadan yaptığı duruşlara, duraklamalara ve kısa kalıplara denilmektedir. Noktalı yay şeklinde ifade edilen bu terim, nota üzerinde gösterilebildiği gibi icrâcının yorumuna bağlı olarak istediği yerde de yapılabilmektedir.

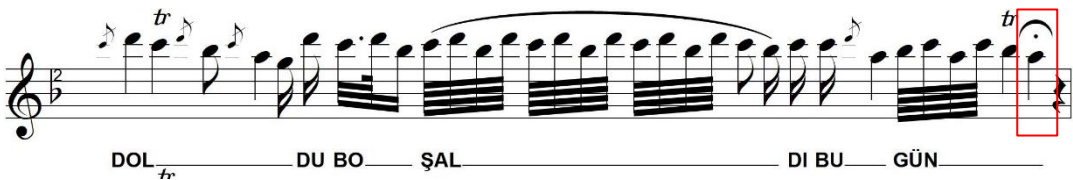
**Şekil 38:** Uzun havanın 1. müzik cümlesinde yer alan puandorg



KIŞ LA LAR \_\_\_\_\_ DOL DU BU \_\_\_\_\_ GÜN \_\_\_\_\_

Yukarıdaki müzik cümlesinde bir tane puandorg yer almaktadır. Neriman Altındağ'ın yapmış olduğu bu puandorg dörtlük nota değerindeki tiz çargâh perdesinde yer almaktadır.


**Şekil 39:** Uzun havanın 2. müzik cümlesinde yer alan puandorg



DOL \_\_\_\_\_ DU BO \_\_\_\_\_ ŞAL \_\_\_\_\_ DI BU \_\_\_\_\_ GÜN \_\_\_\_\_

İkinci müzik cümlesindeki puandorg ise müzik cümlesinin sonunda yer almaktadır. Bu puandorg dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yapılmıştır.

**Şekil 40:** Uzun havanın 5. müzik cümlesinde yer alan puandorg



YA RIN E \_\_\_\_\_ LİN DEN VAH \_\_\_\_\_ VAH \_\_\_\_\_ YAR \_\_\_\_\_ YAR \_\_\_\_\_ YAR

Bir diğer puandorg da müzik cümlesinin sonun yer almaktadır. İkinci müzik cümlesindeki gibi bu puandorg da dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yapılmıştır.

**Şekil 41:** Uzun havanın 8. müzik cümlesinde yer alan puandorg

HER DERT TEN\_\_\_ YI KIL MAZ\_\_\_ DIM\_\_\_ NAZ\_\_\_ LIM\_\_\_ SE BE\_\_\_

Yukarıdaki müzik cümlesindeki puandorg müzik cümlesinin başında yapılmıştır. Bu puandorg dörtlük nota değerindeki tiz neva perdesinde yer almaktadır.

**Şekil 42:** Uzun havanın 8. müzik cümlesinde yer alan puandorg

BİM\_\_\_ ZA LIM OL\_\_\_ DI\_\_\_

Buradaki puandorg müzik cümlesinin sonunda dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yapılmıştır.

**Şekil 43:** Uzun havanın 10. müzik cümlesinde yer alan puandorg

HA YIN E\_\_\_ LİN DEN VAH\_\_\_ VAH\_\_\_ YAR\_\_\_ YAR\_\_\_ YAR

Uzun havanın son müzik cümlesinde iki tane puandorg yapılmıştır. Neriman Altındağ ilk puandorgu sekizlik nota değerindeki eviç perdesinde, bir diğerini ise müzik cümlesinin sonunda yer alan dörtlük nota değerindeki muhayyer perdesinde yapmıştır.

#### 2.4. Makamsal Seyri

Türk halk müziği, herhangi bir sanatsal kaygı güdülmeden, neredeyse tamamı doğaçlama olup kural ve kaide kaygısı olmadan, önceden planlanarak hareket edilmeden tamamen içten gelen duygularla birlikte gelenek, örf ve adetlerden beslenerek icra edilmektedir. Ancak bu durum Cumhuriyet dönemi müzik politikaları gereğince Türk halk müziği belirli ideolojik nedenlere dayandırılarak dönemin müzikologları, müzisyenleri ve siyasetçileri tarafından geleneksel görüntüsü verilerek yeni bir terminoloji kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu durum Türk halk müziğini tarlalardan, kına gecelerinden, düğünlerden, kahvehanelerden alarak radyoya, sahneye ve konservatuvarlara taşımıştır. Nitekim Türk halk müziğinde makam yerine kullanılan "ayak" tabiri de Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak ayak tabiri için ise birçok farklı tanımlar yapıldığı için hem terminoloji bakımından hem de kullanım bakımından kargaşaya yol açmıştır.

Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1929 yılında yazdığı Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları adlı kitabında, Trabzon ve çevresinde yapmış olduğu derleme sırasında ayak tabirinin "kafiye" olarak kullanıldığını, Of ilçesinde ise "seyir yapmanın" türkü söylemek olarak kullanıldığını tespit etmiştir (Pelikoğlu, 2012; 34). Mehmet Özbek de ayak tanımları arasında kafiye yerine kullanıldığını belirtmiştir. Yaptığı ikinci ayak tanımında halk müziğinde özellikle uzun havalara

ait aranağme olarak, bir diğer tanımında ise Azerbaycan âşık sazında 7 perde (sol) olarak açıklamıştır (2014, s.19).

Ayak tabiri uzun hava veya kırık havaların başında veya aralarında çalınan kalıp ezgiler için de kullanılmaktadır. Ancak ara nağmenin genel kullanımı haricinde sadece ritim için de kullanılabilirdiği görülmektedir. Nitekim Âşık Sümmani'nin ezgilerinde görülen kalıplaşmış ritmik yapısı nedeniyle bu ezgilerin Sümmani Ayağı olarak adlandırılması bu görüşü destekler niteliktedir. Âşık müziğinde ise âşıkların atışma sırasında verilen kalıp ezgilerin verilmesine "ayak", "ayak verme" olarak adlandırılmaktadır.

Türk halk müziğinde makam kavramının ise âşıklar tarafından kendi gelenekleri içerisinde kullandıkları görülmektedir. Ancak âşıkların kullandıkları bu makamların yöreden yöreye veya kişiden kişiye değişebildiği görülmektedir. Âşık makamları ayrıca edebi türlere, kalıplaşmış müzik cümlelerine ve âşıkların sık kullandığı ezgilere göre de farklı adlandırılmakta olup divanî, karaçi, Sümmani, tecnis, Kerem, Köroğlu<sup>†</sup> gibi adlar alabilmektedir (Aras, 2020; 57). Bu makamların atışma sırasında ayak olarak verilmesi Türk halk müziğindeki ezgilerin seyri için de ayak tabirinin kullanılmasına neden olduğu düşünülebilir. Nitekim Muzaffer Sarısözen'in âşıklarla iç içe olması ve âşıklardan birçok ezgi derlemesi dolayısıyla, ayak tabirini makam yerine kullanmasında etkili olabilir.

Ayak terimi her ne kadar Sarısözen tarafından 1940'lı yıllarda kullanılmaya başlansa da öğrencisi olan Nida Tüfekçi tarafından yayılmaya başlandığı görülmektedir. Tüfekçi bu terimi geliştirerek radyoya ve konservatuvar öğrencilerine aktarmıştır. Kendince yorumlayarak üzerine eklemeler yapan kişi ise yine Sarısözen'in öğrencilerinden biri olan Mustafa Hoşsu'dur. Hoşsu, var olan ayakların üzerine yeni ayaklar önererek eğitimde kullanılmasını sağlamıştır (Duygulu, 2018; 35).

Türk halk müziğinde kullanılan ayak teriminin makamları karşılamadığı açıkça görülmektedir. Halk tarafından ayak teriminin makam anlamında kullanılmaması, makam adlarına denk düştüğü söylenen birçok ayağın aslında o makamları karşılamakta yetersiz kalması bu görüşü destekler niteliktedir. Makam teriminin halk müziğinde kullanılmaması, ezgilerin makamsal seyir göstermediği, perdelerle açıklanamadığı ve en önemlisi Türk sanat müziğinde kullanılan makamlarla açıklanamayacağı anlamına gelmemektedir. Cumhuriyet döneminde yapılan derlemelerde Türk sanat müziği makamsal özelliklerini gösteren ezgilerin özellikle derlenmemesi gerektiği düşüncesi, birçok ezginin hem kaybolmasına hem de anlam kargaşalarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Oysaki birçok türkü Türk sanat müziği makamsal yapısına göre incelenebilmektedir. Her ne kadar farklı şubelere ait olsalar da Türk halk müziği de Türk sanat müziği de aynı kökten beslenmekte olup Türk müziği adı altında birleşmektedir. Dolayısıyla farklı terminolojilerle açıklanabilecek durumlar haricinde makam yerine ayak teriminin kullanılmamalıdır. Bu nedenle Neriman Altındağ'ın seslendirdiği "Kışlalar Doldu Bugün" adlı hoyrat Türk sanat müziği makamsal seyrine göre incelenmiştir.

Neriman Altındağ uzun havaya tiz çargâh perdesinden başlamıştır. Çargâh perdesi üzerinde uzun kalıştan sonra tiz nim hicaz perdesi perdesini kullanarak seyre devam etmiştir ancak seyrin devamında tiz nim hicaz perdesi, tiz neva perdesine dönüşmüştür. Birinci müzik cümlesinin sonuna doğru tiz neva, tiz çargâh ve tiz uşşak perdesi arasında gezinerek tiz segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. İkinci müzik cümlesi Tiz neva perdesinden başlanmış olup tiz neva, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer ve gerdaniye perdelerinde gezinilerek muhayyer

<sup>†</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Aras, İ. (2020). Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği. Yegâh Musiki Dergisi, 3 (1) , 55-85.

perdesinde asma kalış yapılmıştır. Üçüncü müzik cümlesi de tiz neva perdesinden başlamıştır. Burada da ilk müzik cümlesindeki gibi tiz neva, tiz çargâh ve tiz uşşak perdesi arası işlenerek ezgi motifi oluşturulmuştur. Müzik cümlesinin sonunda ise tiz uşşak perdesinde asma kalış yapılmıştır. Dördüncü müzik cümlesi tiz neva perdesinden başlayarak arada yine tiz neva, tiz çargâh ve tiz uşşak arasını işleyerek devamında muhayyer perdesini de kullanarak muhayyer perdesinde asma kalış yapmıştır. Beşinci müzik cümlesi muhayyer perdesinden başlamıştır. Tiz neva, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer ve eviç perdelerinde gezinerek muhayyer perdesinde uzun bir kalış yapılmıştır. Buraya kadar olan seyir uzun havanın ilk bölümüdür. Uzun havayı iki bölüme ayrılmaktadır. İkinci bölüm yani altıncı müzik cümlesi tiz neva perdesinden başlamıştır. Tiz neva perdesinde yapılan trillerden sonra tiz neva, tiz çargâh, tiz hüseyini perdelerinde gezinerek tiz çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Yedinci müzik cümlesi yine tiz neva perdesinden başlayarak tiz hüseyini, tiz neva, tiz çargâh, tiz uşşak, tiz muhayyer perdelerinde gezinerek tiz uşşak perdesinde kalış yapılmıştır. Sekizinci müzik cümlesi tiz neva perdesinden başlayarak tiz hüseyini, tiz neva, tiz çargâh, tiz uşşak perdelerinde gezinerek tiz uşşak perdesinde kalış yapmıştır. Buradaki müzik cümlesinde de tiz neva ile tiz uşşak perdesi arasında işlenen motif görülmektedir. Dokuzuncu müzik cümlesi de tiz neva perdesinde uzun kalış yapılarak başlamıştır. Tiz hüseyini, tiz neva, tiz çargâh ve tiz uşşak perdelerinde seyretmiştir. Onuncu müzik cümlesi tiz çargâh perdesinden başlayarak uzun havanın genelinde görülen motifle yani tiz neva ve tiz uşşak arasını sıklıkla işleyerek devam edilmiştir. Müzik cümlesinin sonunda ise muhayyer perdesinde asma kalış yapılmıştır. On birinci olan yani son müzik cümlesi ise muhayyer perdesinden başlayarak tiz neva, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer, gerdaniye ve eviç perdelerinde gezinerek muhayyer perdesinde karar etmiştir. Uzun havanın seyir özeti aşağıdaki gibi dizek üzerinde gösterilebilir.

Şekil 44: Uzun havanın seyir özeti



Uzun hava tiz neva perdesi civarından seyre başlayıp, tiz neva perdesini merkez alarak tiz muhayyer perdesinde karar vermiştir. Neriman Altındağ, uzun havayı bir oktav üstten okumuştur. Seyir itibarıyla bakıldığında uzun havanın asıl yeri düğâh perdesi üzerindedir. Ayrıca seyir içerisinde yer alan tiz nim hicaz perdesi ise icracının kendi yorumudur. Nitekim uzun havanın kaynak kişisi olan Hamza Şenses'in icrasında nim hicaz perdesi kullanılmamaktadır. Neriman Altındağ bu perdeyi basarken tam bemol yerine biraz daha dik basmıştır. Uzun havanın genel seyir özellikleri dikkate alındığında her ne kadar yer yer maye yürüyüşleri olsa da neva makamı özellikleri daha belirgin olarak görülmektedir.

Neva makamının üç farklı seyrinin olduğu görülmektedir. Birincisi neva perdesi civarından başlayıp nihavent ya da rast çeşnileri kullanılarak düğâh perdesinde uşşak sesleriyle karar etmesi, ikincisi neva perdesi civarından seyre başlayıp seyrettikten sonra tekrar neva perdesine gelerek karar etmesi, Üçüncüsü ise uşşak makamının neva perdesi civarından seyre başlamasıdır. Yani eviç perdesi kullanılmamaktadır. Bu üç tane neva makamı seyri dikkate alındığında Kışlalar Doldu Bugün adlı uzun havanın seyrinin neva makamı için yapılan ilk seyir özelliği ile benzerlik gösterdiği görülmektedir. Safiyüddin Urmevi XIII. Yüzyılda neva perdesinden başlayarak çargâh ve segâh perdelerinde seyrederek düğâh perdesinde karar verilmesine Nevrûz tabakası, cinsi, dörtlüsü (İrden, 2020, s.34) demektir.

Kışlalar Doldu Bugün adlı uzun havanın kaynaklarda Beşiri Hoyrat olarak da adlandırıldığı

görülmektedir. Beşiri genellikle Elazığ – Harput, Urfa ve Kerkük yörelerinde kullanılan yöresel makamlardır. Beşiri, rast makamının içerdiği sesler ve bu seslerin kendisine özgü yerel kurgusuyla icra edilmektedir (Duygulu, 2014, s.81). Rast makamında icra edilen hoyratlara Beşiri adı verilmektedir. Bu hoyrat rast faslını tamamlayan bir ezgidir (Sunguroğlu, 2013, s.92). Beşiri hoyrat, hoyratlar içerisinde en hareketli olanıdır. “Hoplatmalı” bir tavırla başlayan Beşiri hoyratının ezgisi çeşitlemelerle sürer ve ardından hoyratın sözlü bölümüne geçilir (Abacı, 2000; 79). Yapılan bu tanımlamalar neticesinde Kışlalar Doldu Bugün adlı uzun havanın Beşiri makamıyla bir ilgisinin olmadığı düşünülebilir. Ancak Beşiri makamının genellikle Elazığ, yöresinde okunması dolayısıyla burada yapılan tanımların genellikle Elazığ yöresine ait olan Beşiri hoyratlar üzerinden analiz edilmektedir. Elazığ yöresinde icra edilen Beşiri makamı mahur, rast ve çargâh makamında seyrettiği görülmektedir. Ancak Kışlalar Doldu Bugün adlı hoyrat neva makamında seyretmektedir. Bu uzun havanın yöresinin Urfa olması dolayısıyla, Urfa yöresinde kullanılan Beşiri makamı ile Elazığ yöresinde kullanılan Beşiri makamının farklı seyrettiği anlaşılmaktadır. Urfa yöresinde kullanılan Beşiri makamı hakkında yapılan bir çalışmaya rastlanılmamaktadır.

### Sonuç

Türk halk müziğinde üslûp ve tavır her ne kadar birbiri yerine kullanılarak anlam kargaşasına neden olsa da aslında yöre tavırlarının da bir kişinin icrasından yola çıkarak oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bu durumda Neriman Altındağ’ın kırık havalardaki icrasının analizi için örneklendirilen Dersini Almış da Ediyor Ezber adlı uzun havada kullanılan Yozgat tavrı – Sürmeli tavrının da Nida Tüfekçi’nin icrasından yola çıkılarak oluşturulduğu ortaya çıkmaktadır. İcrâcının okumasına bağlamasıyla Nida Tüfekçi eşlik etmektedir.

Neriman Altındağ’ın icrâ tahlilinin yapıldığı bu çalışmada, Altındağ’ın radyo üslûbuyla türküleri icra ettiği görülmektedir. Kendisinin radyodaki Türk halk müziği şubesinin oluşturulmasına kadar Türk sanat müziği icra etmesi, her ne kadar türküler öğretilse de türküleri Türk sanat müziği edasıyla icra etmesi ve bu icrâ şeklinin Türk halk müziği şubesi açıldıktan sonra da devam ettirilmesi durumu, Türk halk müziğinde bir radyo üslûbunun oluşturulmasına neden olmuştur. Nitekim bu durumda Türk halk müziğinde radyo üslûbunun oluşturulmasında Neriman Altındağ’ın da büyük etkisinin olduğu açıkça görülmektedir. Ayrıca Altındağ, birçok Türk halk müziği ses icracılarına da örnek teşkil etmiştir.

Ses icrâcılığı oldukça özen gösterilmesi gereken bir durumdur. Kullanılan teknik, süslemeler ve nüanslar icracının ustalığını ve ses rengini göstermesine destek veren unsurlardır. Uygun ses tonunun bulunması da ses icracılığının en önemli yapı taşları arasında yer almaktadır. Neriman Altındağ genellikle tiz registerları tercih etmektedir. Nitekim Dersini Almış da Ediyor Ezber adlı uzun havada da tiz registerı tercih ederek türküyü fa tonundan icrâ etmiştir. Tiz bölgelerde yaptığı hançereler özellikle dikkat çekmektedir. Kullandığı hançere tekniği açık hançere olarak tabir edilen keskin net ve gırtlaktan direk yapılan hançere türüdür. Altındağ’ın hançereleri oldukça seri kullanabilmesinin nedeni hem tekniği çok iyi bilmesi hem de larenksi hızlıca iterek seri kullanabilme yetisinden kaynaklanmaktadır. Seslendirdiği kırık havada yöre tavrı olarak adlandırılan bağlama tezenesinin notaya alınması, Altındağ’ın da hançereleri trillerle yapmasına neden olmuştur. Trillerin sıklığı ses icracısını oldukça zorlamasından dolayı birçok icrâcı günümüzde bu türküyü seslendirmekte zorluk çekmekte ve seslendirebilen icrâcılar ise Neriman Altındağ’ın seslendirdiği kayıtları dinleyerek çalışmaktadır. Altındağ türküyü icrâ ederken seslere gayet temiz ve net basmaktadır. Hançereleri de oldukça belirgin vermektedir. Birçok icrâcı hançereleri yaparken kafa veya çene bölgelerini kullanırken, Altındağ direk gırtlaktan, kafa ve çene bölgelerini oynatmadan rahat bir pozisyonda hançere kullanmaktadır. Bu hançereleri ise a- e- i- ö vokallerinde yapmaktadır.



Genel olarak Neriman Altındağ'ın icrâlarında glissandoya rastlanılmamaktadır. Dersini Almış Ediyor Ezber adlı kırık havayı seslendirirken de kullanmamıştır. Ayrıca ağız açıklığının yeterli açıklıkta olması kullanılan vokallerin ve konsolların anlaşılır olmasına da olanak sağlamaktadır. Ancak yer yer icrâcının ağız açıklığının gereğinden fazla açarak e veya i gibi konsolların uzatıldığı yerlerde sonlara doğru o veya a harflerine dönüşebildiği dikkat çekmektedir.

İcrâcı türküyü icra ederken süslemeleri çarpma, tril ve tartımsal çeşitleme ile yaptığı tespit edilmiştir. Çarpmalar tek ve çift çarpma olup toplamda otuz bir adet çarpma kullanılmıştır. Bu çarpmalardan yirmi dört tanesi tek çarpmadır. Tekli çarpmalar içerisinde sadece bir tanesi on altılık nota değerinde olup diğer yirmi üç tanesi ise sekizlik nota değerindedir. Türkü içerisinde kullanılan çift çarpmalar da yedi tane olup hepsi otuz ikilik nota değerindedir. Süsleme olarak kullanılan trillerin TRT notasında nota olarak yazıldığı görülmektedir. Neriman Altındağ'ın icrâsı nota aktarılırken triller olması gerektiği gibi gösterilmiştir. Kıyaslandığında triller aynı gibi görülse de trillerin sayısında farklılıklar görülmektedir. Altındağ türkü içerisinde yirmi iki adet tril yapmıştır. Bu trillerin birçoğu da çargâh perdesi üzerindedir. İncelen son süsleme ise tartımsal çeşitleme olup icrâcının türkü içerisinde yirmi iki tane tartımsal çeşitleme ile süsleme yaptığı tespit edilmiştir. Kullandığı tartımların ise genellikle senkoplu olduğu görülmektedir.

İcrâcının uzun hava formunda icra ettiği Kışlar Doldu Bugün adlı hoyratta ise çarpma, tril ve puandorg ile süslemeler yapılmıştır. İcrâ sırasında yapılan çarpmaların hepsi tek çarpma olup sekizlik nota değerindedir. Yapılan trillerin de on dört tane olduğu tespit edilmiştir. Puandorglar ise genellikle müzik cümlesinin başında veya sonunda yer almakta olup yedi tane yapılmıştır.

Uzun hava icrâ etmek oldukça teknik ve çalışma isteyen bir formdur. İcrâcılarının aynı ses üzerinde kalabilmeleri, tiz bölgelerde hançere yapabilmeleri, müzikal seyri doğru yaparak doğru karar perdesinde kalabilmeleri oldukça önemli ve dikkat edilmesi gereken hususlardır. Neriman Altındağ her ne kadar yöresel bir icrâcı olmasa da uzun hava okumada usta sesler arasında yer almaktadır. Nitekim Kışlar Doldu Bugün adlı hoyratın Altındağ tarafından icra edilerek yayılması ve bu hoyrat duyulduğunda akla Altındağ'ın gelmesi bu görüşü destekler niteliktedir.

Altındağ hoyratı icra ederken kırık havaları seslendirirken de kullandığı tiz registerlarda seyretmektedir. Bu durum yer yer kafa sesine doğru gitmesine neden olsa da yer yer göğüs sesi de kullanmaktadır. Neriman Altındağ, uzun havayı sol diyez tonundan icra etmektedir. Ancak tam olarak 440 Hz değil, 423 Hz'e denk gelmektedir. Hoyratı icrâ ederken tiz seslerde bemolleştirme meylinin olduğu görülmektedir. Nitekim uzun havanın aslında bulunmayan tiz nim hicâz perdesinin kullanılması, icrâcının kendi yorumdur.

Kışlar Doldu Bugün adlı uzun havayı icra ederken icrâcı kırık hava icrasındaki gibi hançereleri oldukça rahat ve kafa ile çenesini oynatmadan seslendirmektedir. Ayrıca el ve kol hareketlerini de ustalıkla kullandığı görülmektedir. Postür olarak ise dik durması ise diyaframı sıkıştırmadığı için abdominal nefes türünü doğru kullanarak uzun havada nefes problemi yaşamamasına olanak sağlamaktadır. Nitekim icrâcının müzik cümlelerini kesmeden cümlenin sonuna kadar sesini doğru kullanabilmesi ve nefesini yetiştirmesi, bu görüşü destekler niteliktedir. Kullandığı vokalleri ve konsolları oldukça anlaşılır telaffuz etmektedir. Bu durum önemli artikülasyonlar olan dil, diş ve ağız doğru kullandığını göstermektedir. A – ö ve o vokallerinde ağız tam açıldığı hatta yer yer gereğinden fazla açılarak uzadığı yerlerde sonlara doğru vokallerin o veya ö harfine doğru gittiği görülmektedir. Bu durum özellikle i vokalinde



gözlemlenmektedir.

İcrâcının uzun havada yapmış olduğu hançereler oldukça seri ve kesindir. Kırık hava icrâsında olduğu gibi açık hançere tekniği kullanılmıştır. Hoyrat içerisindeki hançerelerin genellikle a- e- ı ve i vokalleriyle yapıldığı tespit edilmiştir. Hançerelerin genellikle tiz neva ile tiz uşşak perdeleri arasında yapılması oldukça dikkat çekmektedir. Çünkü bu perdeler arasındaki seyrin maye makamı etkisini hissettirmektedir. Ancak uzun havanın genel seyri dikkate alındığında neva makamında olduğu açıkça görülmektedir.

#### **Kaynakça**

- Abacı, T. (2000). *Harput – Elazığ türküleri*. Pan Yayıncılık.
- Alpyıldız, E (2018). *Yurttan sesler*. Gazi Kitabevi.
- Aras, İ. (2020). Âşık müziğinde makam kavramı ve anlayışı: Kars örneği. *Yegâh Musiki Dergisi*, 3 (1) , 55-85.
- Araslan, F. (2017). *Safiyüddîn-î Urmevî ve Şerefîyye Risâlesi* (İkinci Basım). Atatürk Kültür Merkezi Yayını:475.
- Demir, S. (2013). *Türk halk müziğinde türler*. Usar Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. Pan Yayıncılık
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. Pan Yayıncılık
- Emnalar, A.(1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Giddens A. (2018). *Modernliğin sonuçları* (8. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- İrden, S. (2020). *Türk musikisinde düzen perde makam terkiib uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- Özbek, M (2014). *Türk halk müziği el kitabı ı terim sözlüğü* (2. Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk musiki kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Pelikoğlu, M.C. (2012). *Geleneksel türk halk müziği eserlerinin makamsal açıdan adlandırılması*. Atatürk Üniversitesi Yayınları no.1006
- Resimli Radyo Dünyası Dergisi* (1951). 1(45)21
- Sunguroğlu, İ (2013). *Harput yollarında* (3.baskı). Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük* (10. Baskı). Türk Dil Kurumu.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp – Tavr Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, Türk Müziği Programı). YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk mûsikisinde eser ve icrâ tahlîli yöntemleri*. Gece Kitaplığı.

## Ekler

## DERSİNİ ALMIŞ DA EDİYOR EZBER

YÖRE: YOZGAT  
 KAYNAK KİŞİ: NİDA TÜFEKÇİ  
 DERLEYEN: NİDA TÜFEKÇİ  
 İCRACININ YORUMUNU NOTAYA ALAN: İNANÇ ARAS

İCRACININ YORUMU

TRT NOTASI

DER Sİ Nİ AL MIŞ DA E Dİ YOR EZ BER

DER Sİ Nİ AL MIŞ DA E Dİ YOR EZ BER

DER Sİ Nİ AL MIŞ DA E Dİ YOR EZ BER

SÜR ME Lİ GÖZ LE RİN SÜR ME Yİ NEY LER A MAN A MAN

SÜR ME Lİ GÖZ LE RİN SÜR ME Yİ NEY LER A MAN A MAN

BEN YA RE LEN DİM A MAN (SAZ)...

BEN YA RE LEN DİM A MAN (SAZ)...

BU DERT BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

BU DER BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

BU DERT BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

BU DERT BE Nİ İF LAH ET MEZ DEL EY LER

BE NİM DERT ÇE KE ÇEK DER MA NİM MI VAR A MAN A MAN

BE NİM DERT ÇE KE ÇEK DER MA NİM MI VAR A MAN A MAN

SÜR ME LİM A MAN (SAZ)...

SÜR ME LİM A MAN (SAZ)...

İ. ARAS

Yöresi: Şanlıurfa

## Kışlar Doldu Bugün

Kaynak kişi: Hamza ŞENSES  
Notaya Alan: İnanç ARAS

Serbest...

- 1 -



KIŞ LA LAR DOL DU BU GÜN



DOL DU BO ŞAL DI BU GÜN



GEL GAR DAŞ GÖRÜ ŞE LİM



AY RI LİK OL DU BU GÜN



YA RIN E LİN DEN VAH VAH YAR YAR YAR



GE CE LER YA RİM OL DI



A NEY AĞ LA MAK KÂ RİM OL DI



HER DERT TEN YI KIL MAZ DIM NAZ LIM SE BE



BİM ZA LIM OL DI



HA YIN E LİN DEN VAH VAH YAR YAR YAR

i. ARAS

### **Extended Abstract**

Neriman Altındağ has a very important place as one of the first female performers in Turkish folk music. In addition, Altındağ, who has titles such as the first female conductor of Turkish folk music, the first female teacher, the first and only female artist-teacher (Alpyıldız, 2018: 126), sets an example for many female performers in terms of vocal performance.

Sound performance requires great care. The technique used, decorations and nuances are the elements that support the performer to show his mastery and tone of voice. Finding the appropriate tone is among the most important building blocks of vocal performance. Neriman Altındağ generally prefers treble registers. As a matter of fact, she also preferred the treble register in the non-rhythmic melodies called Memorization, and she performed the folk song from the tone. The daggers she made in high-pitched areas are particularly noteworthy. The dagger technique she uses is a type of dagger made directly from the throat, with a sharp net, which is called open dagger. The reason why Altındağ can use daggers very quickly is due to both his knowledge of the technique very well and his ability to use the larynx quickly by pushing it. The musical notation of the baglama tin, which is called the local style in the rhythmic melodies, which she sang, caused Altındağ to make the daggers with trills. Since the frequency of the trills makes it very difficult for the voice performer, many performers today have difficulties in singing this folk song, and the performers who can sing work by listening to the recordings sung by Neriman Altındağ. Altındağ presses the sounds very cleanly and clearly while performing the folk song. Its daggers are also quite distinctive. While many performers use the head or jaw areas while performing daggers, Altındağ uses daggers directly from the throat, without moving the head and jaw regions, in a comfortable position. She makes these daggers in a- e- i-ö vocals.

In general, glissando is not encountered in the performances of Neriman Altındağ. She Has Taken His Lesson She did not use the rhythmic melodies called Memorization, either. In addition, the sufficient opening of the mouth allows the vocals and consoles to be understood. However, it is noteworthy that in places where consoles such as e or i are extended by opening the mouth of the performer more than necessary, they can turn into the letters o or a towards the end.

It has been determined that while the performer is performing the folk song, she decorates with multiplication, trill and weighing variation. The multiplications are single and double multiplications, and a total of thirty-one multiplications are used. Twenty-four of these bumps are single hits. Of the single beats, only one is worth sixteen notes, and the other twenty-three are worth eight notes. The double beats used in the folk song are also seven and all of them are worth thirty-two notes. It is seen that the trills used as decorations are written as notes on the TRT note. While transferring Neriman Altındağ's performance to notes, the trills are shown as they should be. Although the trills look the same when compared, there are differences in the number of trills. Altındağ performed twenty-two trills in the folk song. Many of these trills are on the cargah curtain. The last ornamentation examined is the weighing variation, and it has been determined that the performer decorated with twenty-two weighing variations in the folk song. It is seen that the scales she uses are generally syncopated.

Kışlalar Doldu Bugün, performed by the performer in the form of a non-rhythmic, is decorated with multiplication, trill and pointdorg. All of the beats made during the performance are single strikes and have the value of an eighth note. It was determined that there were fourteen trills. Pointdorgs are usually placed at the beginning or end of the musical sentence, and seven are made.

Performing non-rhythmic melodies is a very technical and demanding form. It is very

important and should be considered that the performers can stay on the same voice, make dagers in high-pitched areas, and stay in the right decision pitch by making the musical course correctly. Although Neriman Altındağ is not a local performer, she is among the master voices in non-rhythmic melodies reading. As a matter of fact, the dissemination of the brutality called "Kışlalar Doldu Bugün" by Altındağ and the fact that Altındağ comes to mind when this rude is heard supports this view.