

Başvuru Tarihi: 15.05.2024 / Kabul Tarihi: 18.07.2024 / Özgün Makale

HACI ÇİÇEK'İN “BARAK UZUN HAVA” İCRÂSI ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

Ömer GÖKHAN²

ÖZ

Anadolu müzik geleneğinin önemli örneklerini temsil eden uzun havaların; ait oldukları yörelerin tavırlarıyla icrâ edilmesi ve dolayısıyla yörenin icrâ geleneğini yansıtmayı, Türk halk müziğinin temsil değerleri açısından büyük önem arz etmektedir. Söz konusu temsil değerlerini bünyesinde taşıyan Barak örnekleri de var olduğu toplumun kültürel birikimlerini ezgisel-ritimsel-sözel unsurlarıyla taşımakta ve icrâcılarıyla müzik geleneğini yaşatmaktadır. Yöresinde ve ülke düzeyinde tanınırlığıyla öne çıkan keman icrâcılarında Hacı Çiçek'in icrâları da Barak kültürünün tüm unsurlarının yanı sıra kişisel özgünlüğü barındırması noktasında pek çok icrâcı tarafından örnek alınmaktadır. Hacı Çiçek'in sadece keman icrâcıları tarafından değil, özellikle yaylı ve telli sazlarda; kullandığı melodi kalıplarıyla, icrâ teknikleriyle örnek alınmakta olması ise icrâcı kimliğinin temsil gücünü göstermesi açısından dikkat çekmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, Hacı Çiçek'in icrâcı kimliğini yansıtan Barak icrâlarından iki tanesi seçilerek; notasyon olarak somut ortama aktarılmış, yay ve süsleme teknikleri ekseninde analiz edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Hacı Çiçek, Barak açış, keman

¹ Bu çalışma, Kasım 2023'te, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalı'nda tamamlanan benzer bir başlığa sahip yüksek lisans tezinden hareketle oluşturulmuştur.

² Öğr. Gör., Kastamonu Üniversitesi

E-mail: omer.gokhn@gmail.com

ORCID ID: 0009-0003-3757-5166

A STUDY ON HACI ÇİÇEK'S "BARAK UZUN HAVA" PERFORMANCE

ABSTRACT

Unmetered folk songs known as "uzun hava," representing significant examples of Anatolian musical tradition, hold great importance in terms of the representational values of Turkish Folk Music. The execution of these pieces in accordance with the attitudes of their respective regions, thereby reflecting the performance tradition of the area, is crucial. Barak examples, which encapsulate these representational values, serve to convey the cultural accumulations of the society through their melodic, rhythmic, and verbal elements, perpetuating the performance tradition with their performers. Prominent violinists, such as Hacı Çiçek, known both locally and nationally, not only receive recognition from fellow violinists but are also emulated by numerous performers for embodying not only all elements of the Barak culture but also personal originality. The fact that Hacı Çiçek's performances are admired not only by violinists but also by those utilizing bowed and stringed instruments, particularly for his use of melody patterns and performance techniques, underscores the representational power of his performer identity. In line of this information, two of Hacı Çiçek's Barak performances, reflecting his performer identity, has been selected and concretely transcribed as notation, analyzed based on bowing and ornamentation techniques.

Keywords: Hacı Çiçek, Barak performance, violin

GİRİŞ

Barak adı, terimsel olarak farklı anlamlar taşımaktadır. Hacıoğlu, araştırmasında Barak terimine anlamsal bağlamda değinmekte ve genel olarak ulaşılan ifadenin; “Barak adının ‘önde giden’ ‘bayraktar’ anlamını taşıyan bir ifade olduğu yönündedir (Hacıoğlu, 2009:9-10).” bilgilerini vermektedir.

Barak Türkmenleri ya da Baraklar, Oğuzların sağ kolu Bozoklardan Yıldızhanogullarına bağlı Beğdilli boyu içerisinde yer alan oymaklardan biridir. 1100'lü yıllarda Firuz Beğ'in önderliğinde Anadolu'ya gelen Baraklar önce Yozgat yöresinde yurt tuttular, fakat devletle araları açılınca Antep'e sürüldüler. Antep'in bulunduğu platonun güneyindeki Tilbaşar yaylasına yerleştiler. Bu coğrafi bölge doğuda Fırat'a (Culap suyuna), batıda Nur Dağları'na, güney ve güneybatıda Halep ve Amik Ovası'na kadar uzanır (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Baraklar günümüzde Anadolu sınırları içerisinde Gaziantep, Kilis, Şanlıurfa, Kırıkkale, Yozgat, Niğde, Çorum, Nevşehir, Trabzon, Afyon ve Çankırı şehirlerinde yaşamsal dağılım göstermektedirler. Ayrıca topraklarımız dışında Suriye'nin 81 köyünde de yaşamlarına devam etmektedirler (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Yaşanan iskân olayları, topluluğun başına gelen çeşitli ve zor şartlar altında yaşama tutunma çabaları, Barakların yöresel ezgilerinde gerek sözlü gerekse icrâ bağlamında bir yakarış ve anlatıya dönüşmüştür. Türk halk müziği özelinde “Barak” denildiğinde ilk akla gelen icrâ biçimi, uzun hava çalma/söyleme geleneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedildiği üzere bir dışa vurum olarak ortaya çıkan bu icrâ biçimi aynı zamanda bir olay örgüsü içerisinde yaşanan olayları adeta bir hikâye gibi ezgilerle ve icrâlarla anlatmaktadır.

Kırmızıgül, araştırmasında Barak havalarından şu şeklide bahsetmektedir: “Barak ağzı uzun havaları Türk halk müziği içerisinde bulunan bir uzun hava türüdür. İcra edildiği bölgeler genellikle Gaziantep'in Barak ovası, Hatay'ın Amik ovası, Kilis, Osmaniye'nin bir kısmı ve Gavurdağı bölgeleridir. Barak ağzı uzun havaların işlediği konular daha çok aşiretlerin birbirleri ile olan kavgaları, iskân, ölüm, yiğitlik ve kahramanlık ile ilgilidir” (Kırmızıgül, 2019:13).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde basılan “Barak Havaları” adlı albüm kitapçığında, Barak müziği kültüründen; “Zengin bir sözlü kültüre sahiptirler. Söz konusu sözlü kültürden

beslenen canlı müzik kültürü, Güney Doğu Anadolu bölgesinin Eski Mezopotamya uygarlıklarına kadar dayanan zengin müzik gelenekleri ile birleşince; ‘Barak toplumuna’ atfedilebilecek çok önemli bir müzik repertuarı da yüzlerce yıldır hafızalarda yer etmiştir” (Çiçek ve Erdoğan, 2016) şeklinde bahsedilmektedir. Örnek olarak repertükül sitesinden alınan, “Yine Bir Kasafat Çöktü Serime (İlbeyli Aşiret İskân Havası)³” adlı Barak uzun havasından bir dörtlük, iskânlardan birini şu şekilde anlatmaktadır;

Sakır Adası'ndan mirşem şalından
Yavru şahan uçurmuşum kolumdan
Zalim bir bey eder beni yolundan
Şu koca Ceyhan suyu'n geçmeyince olmaz

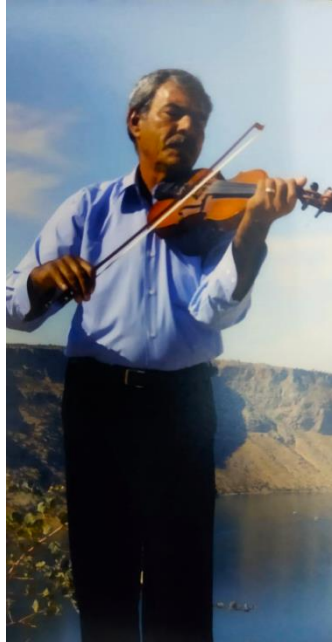
1. HACI ÇİÇEK (GÂVUR HÂCI) KİMDİR?

Adıyaman ve Barak müziğine katkı sağlamış isimlerden olan Gâvur Hacı lakaplı Hacı Çiçek, 1952 yılında Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesinde dünyaya gelmiştir. Aslen Adıyamanlı olan Hacı Çiçek'in müzisyen tarafı dedesi ve babasından gelmektedir. Babası Osman Çiçek'te bölgede zurna, keman ve cümbüş sanatçısı olarak tanınan birisidir. Müziğin içerisinde doğmuş ve yetişmiş biri olan Hacı Çiçek (Gâvur Hacı) bu alanı kendine meslek haline getirmiş, ancak bu konuda profesyonel bir eğitim alamamış, maddi imkânsızlıklar nedeniyle eğitim süreci ilköğretim olarak sınırlı kalmıştır (Duymaz, 2022:30).

Hacı Çiçek'in doğduğu evde ezgiler hâkimdir, ama onun müzikle tanışması 7 yaşında babasının kendisine kabaktan el yapımı bir keman vermesiyle başlamıştır. Onu müzikle tanıştıran bu enstrümanın gövdesi kabaktan, yayı ise bir çubuktan yapılmıştır. Çok amatör bir enstrüman olmasına rağmen Çiçek, bu el yapımı kemanla birkaç ay içerisinde güzel ezgiler çalmayı başarmıştır. Onun içindeki bu yeteneği ortaya çıkaran ayrıca müziğe büyük değer veren babası bu süreçte ona disiplinli bir eğitim vermiştir. Keman dışında zilli def, cümbüş, darbuka, flüt ve bağlama çalmayı da öğrenen Hacı Çiçek, Malatya'nın Doğanşehir ilçesine taşınarak sosyal çevresini de genişletmiştir. Ayrıca bölgedeki çeşitli programlarda keman çalmayı başarmıştır (Duymaz, 2022:30).

³ <https://www.repertukul.com/YINE-BIR-KASAFAT-COKTU-SERIME-Ilbeyli-Asiret-Iskan-Havasi-817>

Tek mülkü kemanı olan Hacı Çiçek'in namı iyice yayılmış, adı Dilber Ay'a, İbrahim Tatlıses'e kadar gitmiştir. Dilber Ay'la çalıştığı bir dönemde Gâvur Hacı oturur ve kemanı çalmaya başlar. Kemandan iniltili sesler çıkararak çaldığı için Dilber Ay “etme Gâvur Hacı hanın harab olmaya” der ve o tarihten sonra bu adla anılmaya başlar. Ama ekler Gâvur Hacı: “Gâvurluktan razıyım” Kemanını 30-35 sene boyunca da elinden düşürmez ve Adıyaman'ın müziği Şirvani ile Barak'ı kendi müziğinde bir araya getirme cesareti gösterir. Adıyamanlılar ona “he babo he”, Antepililer “heye gardaşım heye” diyerek; Dilber Ay “ölme Hacı ölme” diyerek hep bağrına basarlar (Duymaz, 2022:30).



Görsel 1. Hacı Çiçek (Mehmet Çiçek arşivi, E.T. 18.11.2023)

Gâvur Hacı günden güne nam salmaya başlasa da müziği hiç değişmedi, hatta benzer tonlarla aynı zevki vermeye devam etti. Müzikte henüz çok aktif bir dönemdeyken, melezliğin sınırlarını zorlarken ve herkes onu daha çok dinlemeye başlarken toplumsal hafızanın sakat tarafı tekrar hortladı. Bir bayram günü vurdular yine Gâvur'un birini. O gâvur bu sefer Gâvur Hacı oldu. Ertesi gün haberlerde şöyle bir geçti: “İbrahim Tatlıses'in kemancısı öldürüldü” (Duymaz, 2022:31).

2. HACI ÇİÇEK'İN BARAK UZUN HAVA İCRÂSINDA KULLANDIĞI KEMAN TEKNİKLERİ

Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan ve bu süreçte hem yapı hem de icrâ özellikleri bakımından gelişim kaydetmiş ve artık son haline ulaşmış olan kemanda, yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri olarak farklı teknikler kullanılmaktadır. Dolayısıyla bu bölümde; Hacı Çiçek'in icrâ kayıtları notaya alınırken, kullanmış olduğu yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri tespit edilmiş ve bu tekniklerin tanımlarına yer verilmiştir. İcrâcının yay (sağ el) tekniklerinden; *detache*⁴ (ayrı yay) ve *legato*⁵ (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise; *çarpma*⁶, değerini kendisinden önceki sestene alan *çarpma*⁷ ve *glissando*⁸ tekniklerini sıklıkla kullandığı görülmüştür.

2.1. Yay (Sağ El) Teknikleri

Yaylı çalgıların icrâsında, çalım bütünlüğünün önemli bir bölümünü oluşturan yay (sağ el) teknikleri, Anadolu müziğinde de icrâcılarının yöresel üslubu dinleyiciye aktarmasında ve yaylı çalgıların kullanıldığı bölgelerin birbirinden ayırt edilmesinde de önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İcrâcı; yayın tel üzerinde ki baskı şiddetiyle birlikte, uzun hava açışı içerisinde kullanmış olduğu motifler ve cümlelere göre değişkenlik gösteren *detache* (ayrı yay) ve *legato* (bağlı yay) tekniklerini yöresel icrâyaya uygun kullanarak üslubu en iyi şekilde yansıtmayı amaçlamaktadır.

2.2. Süsleme (Sol El) Teknikleri

“Herhangi bir sesi (genelde ezgilerde) süsleyen, renklendiren ve belirten ses veya karakteristik ses gruplarına süsleme denir (Hacıev, 1999, ss. 165'ten akt; Eşigül, 2018:74).” Genel olarak

⁴ Fransızca bir terim olan *detache*, “ayrılmış” anlamına gelen bir metod olup; her yay hareketiyle temiz ve sabit ses ve bir notadan diğerine kolay geçiş olarak tanımlanır. Bu teknik, keman icrâsında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir (Dalmazzo ve Ramirez, 2019:4). Özetle, her notanın birbirinden bağımsız yay hareketleriyle seslendirilmesidir.

⁵ *Legato* yay tekniği, birden fazla notanın birbirine bağlı olarak seslendirilmesini ifade eder.

⁶ “Çarpma, süslenen sestene önce tınlayan kısa bir sestir. Küçük bir sekizli notayla işaretlenir. Sapı yukarı doğru çekilir ve sapının üzerine küçük bir çizgi çekilir” (Hacıev, 1999, ss. 165'ten akt; Eşigül, 2018:75).

⁷ “Süslenen sestene sonra gelen ve onun zamanı içinde tınlayan bir veya birden fazla sestene oluşur. Süsleyen seslerin hepsi küçük değerli notalarla yazılır ve *legato* işareti ile süslenen sese bağlanır” (Hacıev, 1999, ss. 169'dan akt; Eşigül, 2018:75).

⁸ “Glissando, iki ses arasının diatonik ya da kromatik seslerle, süratli bir hareketle doldurulmasıdır” (Yavuzoğlu, 2010, ss. 202'den akt; Gürel, 2016:1378).

yaylı çalgı icrâsında, süsleme (sol el) teknikleri; elde edilen seslere nüans eklenmesi ve eserlerin, icrâ edilen melodinin gerek duygusal gerekse teknik açıdan çeşitlendirilmesi bağlamında büyük bir önem teşkil etmektedir. Yöresel müzik icrâsında en belirleyici ayrıma sahip olan süsleme (sol el) teknikleri her yörenin kendine özgü karakterini yansıtır. Sözelimi; Orta Anadolu yöresi, keman icrâsında kullanılan sol el teknikleri ve Barak yöresinde kullanılan sol el teknikleri aynı işaretlerle açıklanabilir fakat icrâ sırasında bu durum bambaşka bir hâl alır ve bu iki yörenin belirgin şekilde birbirinden ayrılmasında ki temel sebeplerden biridir.

3. HACI ÇİÇEK'İN BARAK UZUN HAVA İCRÂLARININ İNCELENMESİ

Barak açışlarında; yapmış olduğu icrâlarıyla öne çıkan ve icrâ ettiği sazını (kemanı) öne çıkaran isim Hacı Çiçek olmuştur ve söz konusu yöreyle ilgilenen icrâcılar için ilk başvuru kaynağından da biri olmuştur. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde basılan “Barak Havaları” adlı albüm kitapçığında Hacı Çiçek’ten şu şekilde bahsedilmektedir: “Keman çalmayı babasından öğrendi. Önceleri pek hevesli olmasa da babasının adeta zor kullanmasıyla çok usta bir icrâcı oldu. İlerleyen yıllarda piyasada söz sahibi bir kemancı oldu. Özellikle Barak yorumlarında eşi bulunmaz bir icrâcı haline geldi. Birçok ünlü sanatçıya sahne ve stüdyo kayıtlarında eşlik etti. Barak denince akla gelen tek isim oldu” (Çiçek ve Erdoğan, 2016).

Bu çalışmada, yöresel Barak müziğini taşıyan, aktaran, üreten rolleriyle, Anadolu’nun yerel temsilcilerinden olan keman icrâcısı Hacı Çiçek’in yapmış olduğu iki adet uzun hava açışı incelenerek; icrâcının bireysel tavrı ve yöre üslubuna dair fikir edinilmesi ve somut örneklerin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Bu bağlamda; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde 2016 yılında yayınlanan, Hacı Çiçek ve Cuma Erdoğan’ın icrâlarını içeren “Barak Havaları” albümünde, Hacı Çiçek’in keman icrâlarından “Barak Küçük Gelin” ve “Veled Bey” adlı uzun hava açışları incelenmek üzere seçilmiştir.

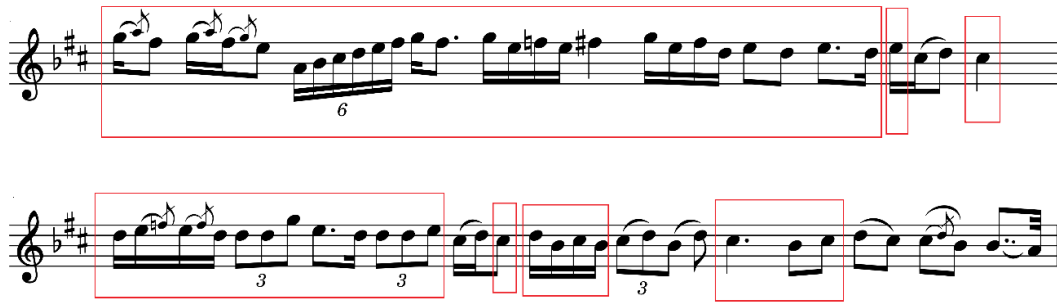
3.1. Barak Küçük Gelin

Hacı Çiçek’in, “Barak Küçük Gelin” adlı uzun hava icrâsı incelendiğinde, icrâcının yay tekniklerinden; detache (ayrı yay) ve legato (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise;

çarpma, değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma ve glissando tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Detache

Çiçek'in, "Barak Küçük Gelin" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "detache" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

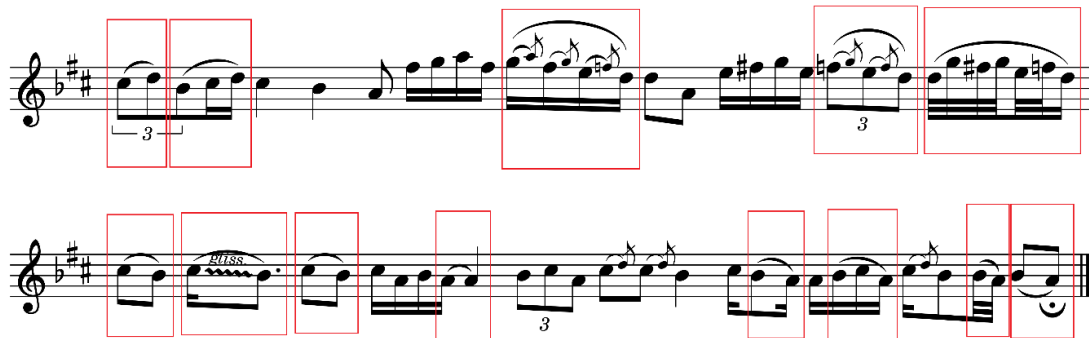


Görsel 2. Hacı Çiçek'in detache (ayrı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Görsel 2.'de verilen örnekten hareketle, icrânın geneline hâkim olan yay tekniğinin detache (ayrı yay) tekniği olduğu tespit edilmiştir. Uzun havanın neredeyse tamamında icrâcının kurmuş olduğu cümlelerin çabukluğu dikkat çekmektedir. İcrâcı kurmuş olduğu cümleleri ayrı ve hızlı yay hamleleriyle ifade etmektedir.

Legato

Çiçek'in, "Barak Küçük Gelin" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "legato" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 3. Hacı Çiçek'in legato (bağlı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Görsel 3.'te verilen örnek üzerinden icrâcının, tiz bölümden itibaren 1. ve 2. teller olan “re ve la”⁹ telleri üzerinde, özellikle “re” telinde dört veya daha fazla notanın icrâ edilmesi durumlarında legato yay tekniğini tercih ettiği görülmektedir. Örneğe bakıldığında Sol (Gerdâniye) ve Re (Nevâ) perdeleri arasında üretmiş olduğu motifler bu bağlamda göze çarpmaktadır. Karar sesi olan La (Dügâh) perdesine inilmeden önce, Do diyez (Nim Hicaz) ve Si bemol (Kürdî) perdelerinde kullanılan legato tekniğinin cümlelerin bitiş hissini kuvvetlendirilmesi amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

Çarpma

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “çarpma” tekniği örneği aşağıda gösterilmiştir.



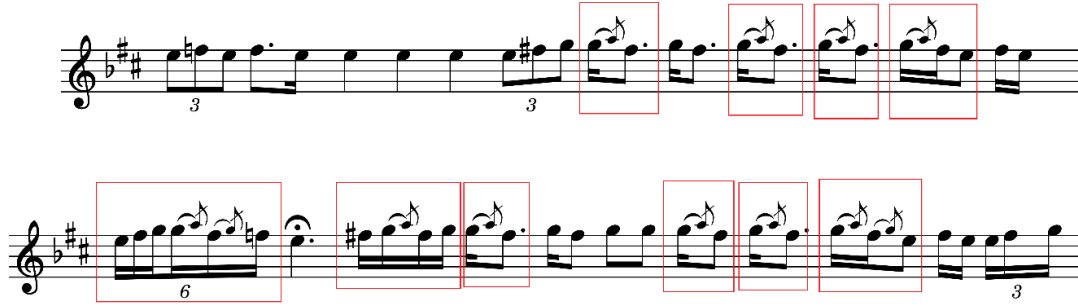
Görsel 4. Hacı Çiçek'in çarpma tekniğini kullandığı örnek bölüm

İcrâcının, eserin neredeyse tamamında çarpma tekniğini kullanmadığı görülmektedir. Yukarıda ki örnekte sadece bir motifte bu tekniğe başvurulduğu tespit edilmiştir.

Değerini Kendisinden Önceki Sesten Alan Çarpma

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “değerini kendisinden önceki sestenden alan çarpma” tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.

⁹ Hacı Çiçek'in, icrâlarında kemanını, tizden pest tellere sırasıyla; “re-la-re-la” seslerine akortladığı tespit edilmiştir.

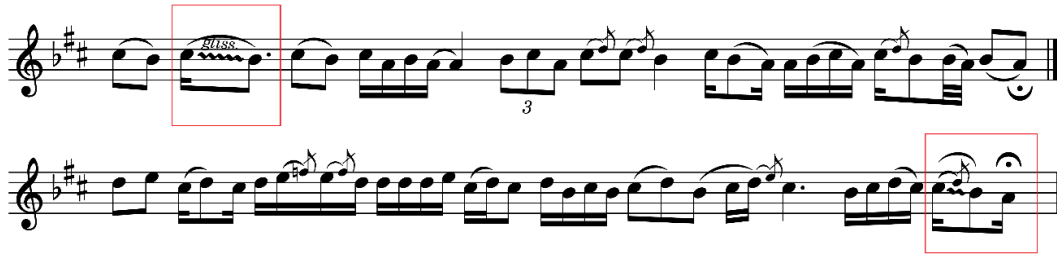


Görsel 5. Hacı Çiçek'in değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, eserin genel seyirinde “değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma” tekniğini fazlasıyla kullandığı görülmektedir. Özellikle Sol (Gerdâniye) perdesinde, La (Muhayyer) perdesine yapılan çarpmaların yoğun kullanımının, bu eser özelinde yöre üslubunun aktarılmasında önem teşkil ettiği düşünülmektedir.

Glissando

Çiçek'in, “Barak Küçük Gelin” uzun hava icrâsında kullanmış olduğu “glissando” tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 6. Hacı Çiçek'in glissando tekniğini kullandığı örnek bölümler

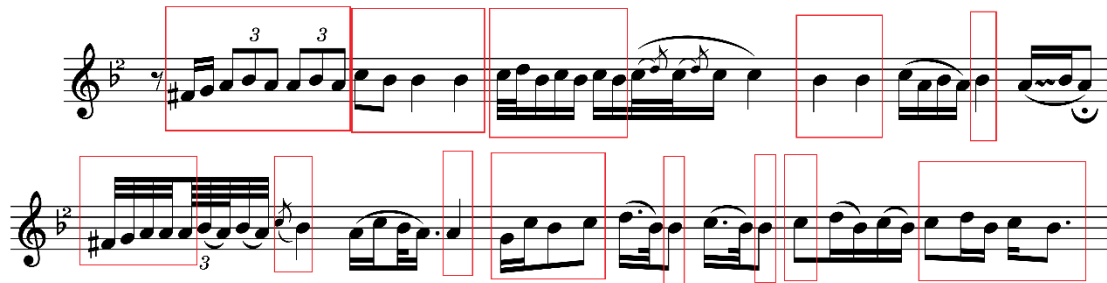
İcrâcının, yukarıdaki örnekte görüldüğü üzere glissando tekniğini, Do diyez (Nim Hicaz) ve karar sesi olan La (Muhayyer) perdeleri arasında kullandığı tespit edilmiştir. Karar sesi gösterilirken ve karar sesine varılmadan önce kullanılan bu tekniğin, bitiş hissini pekiştirmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.

3.2. Veled Bey

Hacı Çiçek'in, "Veled Bey" adlı uzun hava icrâsı incelendiğinde, icrâcının yay tekniklerinden; *detache* (ayrı yay) ve *legato* (bağlı yay), süsleme (sol el) tekniklerinden ise; çarpma, değerini kendisinden önceki sestem alan çarpma ve *glissando* tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir.

Detache

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "detache" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 7. Hacı Çiçek'in *detache* (ayrı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

Uzun havanın giriş bölümünden alınan bu örnekte, icrâcının genel olarak *detache* (ayrı yay) tekniği kullanımını göze çarpmaktadır. Bu genellemenin icrânın tümüne yapılması mümkündür. İcrâcının yay hareketlerini ayrı kullanması, yöre üslubunun ortaya konması bağlamında sol el tekniği ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir.

Legato

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "legato" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 8. Hacı Çiçek'in legato (bağlı yay) tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, legato (bağlı yay) tekniğini icrânın genel seyirinde, tekrar eden perde ve motiflerde vurgulaması dikkat çekmektedir.

Çarpma

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "çarpma" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 9. Hacı Çiçek'in çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, eserin genel seyirinde çarpma tekniğini nadiren kullandığı tespit edilmiştir.

Değerini Kendisinden Önceki Sesten Alan Çarpma

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "değerini kendisinden önceki sestenden alan çarpma" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



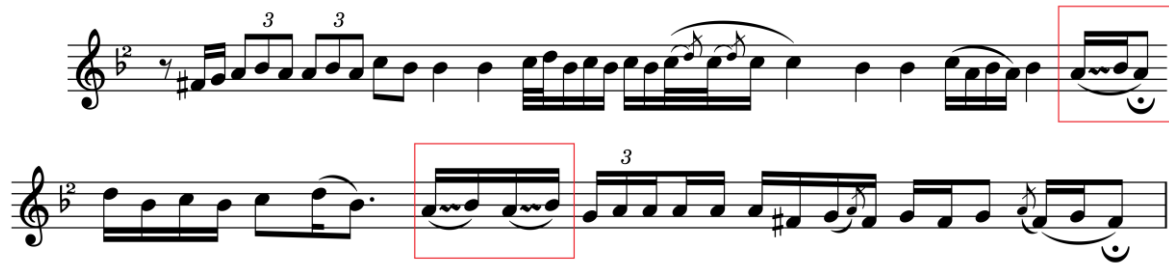
Görsel 10. Hacı Çiçek'in değerini kendisinden önceki sestenden alan çarpma tekniğini kullandığı örnek bölümler

Yukarıda verilen örnekte, Re (Nevâ) perdesinden Mi (Hüseynî) ve Mi bemol (Nim Hisar) perdelerine yapılan değerini kendisinden önceki sestenden alan çarpmalar dikkat çekmektedir.

Yöre üslubunun aktarımıyla ilişkili olduğu düşünüldüğünde, kullanım sıklığı değişiklik gösteren bu süsleme tekniğinin Veled Bey adlı uzun hava icrâsında birçok perdede kullanıldığı tespit edilmiştir.

Glissando

Çiçek'in, "Veled Bey" uzun hava icrâsında kullanmış olduğu "glissando" tekniği örnekleri aşağıda gösterilmiştir.



Görsel 11. Hacı Çiçek'in glissando tekniğini kullandığı örnek bölümler

İcrâcının, glissando tekniğini karar sesi olan La (Dügâh) perdesi civarında ki kalıplarda nadiren kullandığı tespit edilmiştir. Verilen örnek dışında eser içerisinde bu tekniğe pek rastlanmamıştır.

4. SONUÇ

Halk müziğinde üslupların oluşması yerel estetik değerlerin topluluk içinde benimsenmesi ile ilişkili bir konudur. Bir yöresel üslubun oluşmasında, yöre kültüründe belirginleşen, yöreye özgü "ortak beğeniler" in "taklit icrâlar" yoluyla belli bir kültür çevresinde yaygınlaşması başat etmenddir (Ayyıldız, 2020:1292-1293). Yöresel üslup ve kişisel tavır bağlamında Ayyıldız ayrıca; "Yöreye ait bilinen bir eserin icrası esnasında icracı kendi tınısı, ritim anlayışı, süsleme anlayışı ve kimi zaman çok seslilik alışkanlığı/anlayışı ile yöresel üslup çatısı altında yörede icra edilen bu eserin yerleşmiş tını karakteri, ritmik kalıpları, yöresel çok seslilik özellikleri ve yörenin üslubunda yer edinen süsleme anlayışı arasında kurduğu bir uzlaşa ile ham melodik malzemeyi işler (Ayyıldız, 2020:1293)" ifadelerine değinmektedir.

Bu bilgiler ışığında, Hacı Çiçek'in yöresel üslup ve bireysel tavrının adeta bir uzlaşa ile işlendiği görülmektedir. Öyle ki Çiçek'in performansı esnasında görülen yay kullanımı (sağ el) ve

süsleme (sol el) anlayışındaki bütünlük, yetiştiği Barak yöresinde ön planda icrâ edilen zurna çalgısının, kemana kılavuzluk etmiş olduğunun da göstergesidir. Ayyıldız'ın da vurguladığı gibi yörenin melodik malzemesini ritmik kalıplarıyla, şahsına özgü süsleme anlayışıyla işlemektedir Hacı Çiçek.

İncelenen örnek icrâ kesitlerinden hareketle; özellikle belirli birçok perde ve motiflerde uygulanan, değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma tekniğinin yöresel üslup anlayışına işaret edilebilir kullanım sıklığı dikkat çekmektedir. Bununla beraber Çiçek'in yine sıklıkla kullandığı bir başka teknik olan detache (ayrı yay) tekniğini; icrâsındaki çevikliğiyle bir diğer ifadeyle ajilite becerisiyle ürettiği motiflerde ve yöresel üslup ile bireysel tavrını harmanlayarak Barak yöresinin tınısal ayrıcalıklarını ortaya koyduğu süslemelerinde görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

Ayyıldız, S. (2020). *Üslup, Tavır Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler*, *İdil Dergisi*, 72 (09), 1292-1293.

Çiçek, H., Erdoğan, C. (2016). [Albüm Kitapçığı] *Barak Havaları: Arşiv Serisi I* [CD]. Ankara: ASC Stüdyo.

Dalmazzo, D. ve Ramirez, R. (2019). *Bowing Gestures Classification in Violin Performance: A Machine Learning Approach*, *Journal of Frontiers in Psychology*, (10), 4.

Duymaz, O. (2022). *Hacı Çiçek (Gâvur Hacı) 1952-2014, Adıyaman Kültür Sanat Edebiyat Dergisi*, (3), 30-32.

Eşiğül, T. (2018). *Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.

Gökhan, Ö. (2023). *Hacı Çiçek'in Barak Açışlarının Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Ankara.

Gürel, Murat. (2016). *Hakkı Derman'a Ait Bayâti Keman Taksiminin Analizi, Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3), 1378.

Hacıoğlu, M. E. (2009). *Gaziantep Yöresi Türkmenleri Barak Ağzı Uzun Havalarının Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

Kırmızıgül, G. (2019). *Amik Ovası ve Barak Ovasında İcra Edilen Barak Havalarının İcra Ve Üslup Özelliklerinin Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.

İnternet: Barak Küçük Gelin Uzun Hava İcrâsı. <https://www.youtube.com/watch?v=-DcXUJ3cXco>

İnternet: Veled Bey Uzun Hava İcrâsı. <https://www.youtube.com/watch?v=tApkPKHIt1Y>

EKLER**EK-1.** Hacı Çiçek'in Barak Küçük Gelin İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 1. Bölüm**BARAK KÜÇÜK GELİN**

Bölüm 1

İcrâci: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The score includes various ornaments and phrasing marks. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

EK-2. Hacı Çiçek'in Barak Küçük Gelin İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 2. Bölüm

BARAK KÜÇÜK GELİN

Bölüm 2

İcrâci: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

7
6
3
4
6
3

EK-3. Hacı Çiçek'in Veled Bey İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 1. Bölüm**VELED BEY**

1. Bölüm

İcrâcı: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score for Veled Bey, 1. Bölüm, is presented in 12/8 time signature. It consists of 10 staves of notation. The key signature is one flat (B-flat). The score features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation is written in a standard staff with a treble clef. The first staff begins with a key signature change to one flat and a time signature of 12/8. The score is numbered 1 through 10 at the beginning of each staff.

EK-4. Hacı Çiçek'in Veled Bey İcrâsının Notaya Aktarılmış Örneği: 2. Bölüm**VELED BEY**

2. Bölüm

İcrâcı: Hacı ÇİÇEK
Notaya Alan: Ömer GÖKHAN

The musical score for 'VELED BEY' 2. Bölüm is presented in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 10 staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by the number '3') and slurs throughout the piece. The notation is clear and legible, with a final double bar line at the end of the 10th staff.