

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**TÜRK HALK MÜZİĞİ USÛLLERİNE YÖNELİK YAPILMIŞ
ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ünal İMİK

HAZIRLAYAN
Ali GÜNDEŞLİ

İKİNCİ DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ

MALATYA-2017

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİ USÛLLERİNE YÖNELİK YAPILMIŞ
ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Ali GÜNDEŞLİ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Ünal İMİK

İKİNCİ DANIŞMAN

Yrd. Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ

MALATYA-2017

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK HALK MÜZİĞİ USÛLLERİNE YÖNELİK YAPILMIŞ
ÇALIŞMALARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. ÜNAL İMİK
İKİNCİ DANIŞMAN
Yrd. Doç. Dr. SİNAN HAŞHAŞ

HAZIRLAYAN
ALİ GÜNDEŞLİ

Jürimiz 23.10.2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Türk Müziği Anabilim Dalında Tezli Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof. Server ACİM
2. Doç. Dr. Ünal İMİK
3. Yrd.Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU

İmzası



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ünal İMİK ve Yrd. Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ'ın danışmanlığında, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım “Türk Halk Müziği Usûllerine Yönelik Yapılmış Çalışmaların Değerlendirilmesi” başlıklı bu araştırmanın, bilimsel ve ahlaki kurallara aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetime uygun biçimde gösterimlerinden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.”

Ali GÜNDEŞLİ



BİLDİRİM

Tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir
- Tezimin/Raporumun tamamı sadece İnönü Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir
- Tezimin/Raporumun..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvurmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Ali GÜNDEŞLİ

.../.../2017

ÖNSÖZ

Araştırmamın her aşamasında desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen, tüm bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan başta tez danışmanım ve değerli hocam Doç. Dr. Ünal İMİK olmak üzere, araştırma konumun seçimi için beni yönlendiren, konuyla ilgili her hususta beni aydınlatan hocam ve ikinci tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ' a, özellikle Türk Sanat Müziği kuramları hususundaki her konuda yapmış olduğu araştırmalardan istifade ettiğim değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Vasfi HATİPOĞLU'na, gerek lisans gerekse lisansüstü eğitimimde benden musiki alanındaki hiçbir bilgisini ve kaynakçasını esirgemeyen hocam Öğr. Gör. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ'e, araştırma konumla ilgili maddî manevî yardımlarını esirgemeyen hocalarım Öğr. Gör. Cenk GÜLHAN ve Öğr. Gör. Hasan AÇILMIŞ'a, iyi, kötü her anımda yanımda olan manevî abim Yavuz Selim GÜLGEÇ'e ve ailesine, beni öz ailesinden ayırmayan Orhan ve Meral BÜKÜLMEZ' e, her daim yanımda olan en büyük destekçim ve dayanağım, manevi kardeşim Haluk BÜKÜLMEZ' e, kıymetli dostum Alpay AKKAYA ve ailesine, hayatımın her aşamasında bana destek olmuş ve her zahmetime katlanmış, başta biricik annem Zekiye GÜNDEŞLİ' ye, ablalarım Mahinur GÜNDEŞLİ ve Betül KİRŞCİ' ye, ağabeyim Azmi GÜNDEŞLİ' ye, madden yanımda olmasa da fikirleri ve öğütleri ile her anımda yanımda olan rahmetli babam Rahmi GÜNDEŞLİ' ye sonsuz teşekkürlerimi arz ederim.

Ali GÜNDEŞLİ

ÖZET

Usûl, Türk müziğinde sadece zamansal organizasyonu idare eden bir unsur olmakla kalmamış, seslerin yazıya dökülemediği dönemlerde meşk sisteminde öğreticilik konusunda önemli bir araç olarak görev almıştır. Cumhuriyetin hemen ardından Türk müziğinin ana kollarından biri olan Türk Halk Müziğine yönelik çalışmalarda derleme süreciyle birlikte başlamıştır. Bu durum neticesinde notaya alınan eserlerin usûl açısından da bir tasnife ihtiyaç duyması ve bu bağlamda da THM için de bir usûl nazariyatı oluşturulması zaruri bir hal almaya başlamıştır. Bu araştırmada THM usûllerine yönelik yapılmış/ulaşılabilen çalışmalarda, araştırmacıların yaklaşımları tespit edilerek bu yaklaşımlardaki ortak ve farklı noktaların ortaya konulması amaçlanmıştır. Bu doğrultuda araştırmada tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma sürecinde ilk olarak Türk müziğindeki usûl geleneğini idrak etmek için Edvarlardaki usûl tanımlamalarından günümüz yaklaşımlarına kadar dönemseller olarak yer verilmiş ve buradan bağlantılı olarak THM usûllerine yönelik yapılmış/ulaşılabilen makale, bildiri, kitap, tez vb. 27 bilimsel çalışma incelenmiştir. Bu 27 adet çalışma araştırmanın evrenini oluşturmaktadır. Bu çalışmalarda araştırmacıların THM usûllerine yönelik vermiş oldukları kuramsal ve kavramsal çerçeveler ve usûl tasnifleri birebir verilmiştir. Daha sonra araştırmacıların yapmış oldukları çalışmalarda gerek usûl tasnifleri açısından gerekse izledikleri ve kullandıkları kuramsal ve kavramsal çerçeveler bakımından ortak bir görüşe sahip olmadıkları ve bugün dahi THM usûllerine yönelik ortak bir nazariyatın olmadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda THM usûllerine yönelik, bilhassa konuda uzman akademisyenler tarafından, nazarı olarak ve buna bağlı bir biçimde icrasal anlamda bir ortak lisanın oluşturulması ve bu kanının kimi kaygılardan uzak bir biçimde, ulusal ölçekte kabul görerek sonraki kuşaklara sağlam temeller üzerinde THM usûl nazariyatının aktarılması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Usûl, Edvar, Türk müziği, Türk halk müziği, Meşk sistemi

ABSTRACT

Tempo (usûl) didn't only become a factor which administered temporal organization in Turkish Music but also it took duty as important means in the subject of teaching in the system of exercise (meşk) in the periods that the sounds couldn't be expressed with by writing. Immediately after the establishment of Republic, the theory of tempo (usûl) started to be formed in Turkish Folk Music with the beginning of the studies oriented to Turkish Folk Music being one of main braches of Turkish Music. That being revealed of common and different points in these approaches by being dteremined of the approaches of researchers in the Studies which were accessible oriented to the tempos of Turkish Folk Music was aimed in this research. The model of scanning was used in this direction. The place was given until the appraoches of our period from the identifications of tempo in the Circles (edvarlar) in a periodical way in order to understand the tradition of tempo in Turkish Music as the first in the process of research and 27 scientific studies such as articles, notices, boks and thesis which was written/accessible oriented to the tempos of Turkish Folk Music as related from here were examined. These 27 studies from the universe of the researsch. The theoretical and conceptional frames and the classifications of tempo which the researchers gave as oriented to the tempos of Turksih Folk Music in these Studies were given one to one. That the researchers couldn't have a common idea from the aspect of the theoretical and conceptional frames and which they used and followed and from the aspect of the classifications of tempo in the studies which the researchers did later and that there isn't any common theory oriented to the tempos of Turksih Folk Music even today were determined. In this context that especially being formed of a common language in the meaning related to the performance in a from related to this in a theoretical way by the expert academicians in the subject oriented to the tempos of Turkish Folk Music and being transferred of the theory tempo of Turkish Folk Music on the robust basis to the next generations by being accepted of this idea the national scale in a from being far from some anxieties, were suggested.

Key Words: Tempo, Circle, Turkish music, Turkish folk music, System of exercise

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Kahramanmaraş'ta doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini burada tamamladı. 2010-11 eğitim-öğretim yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı ve 2015 yılında bölüm üçüncülüğü ile mezun oldu. Aynı yıl İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Türk Müziği Bilim Dalı Yüksek Lisans Programını kazandı. 2015 yılından bu yana Gaziantep Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Yarı Zamanlı Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	x
RESİMLER LİSTESİ.....	xiii
KISALTMALAR.....	xv
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Türk Halk Müziği ve Genel Özellikleri.....	3
1.1.1. Türk Halk Müziğinin Tarihi Serüveni.....	7
1.2. Türk Müziğinde Usûl.....	12
1.2.1. Türk Müziğinde Usûlün Tarihi Süreçleri.....	15
1.2.2. 9. yy – 13. yy Arası Türk Müziğinde Usûl.....	16
1.2.3. 13. yy – 15. yy Arası Türk Müziğinde Usûl.....	21
1.2.4. 17. yy – 20. yy Arası Türk Müziğinde Usûl.....	28
1.2.5. 20. yy Ve Sonrasında Türk Müziğinde Usûl.....	32
1.2.6. Türk Müziğinde Kullanılan Basit ve Birleşik Usûller.....	35
1.3. Türk Halk Müziğinde Usûl.....	63
BÖLÜM II.....	75
2. YÖNTEM.....	75

2.1. Problem Durumu	75
2.2. Problem Cümlesi	76
2.3. Alt Problemler	76
2.4. Araştırmanın Amacı	76
2.5. Araştırmanın Önemi	77
2.6. Araştırmanın Modeli	77
2.7. Evren ve Örneklem	77
2.8. Sınırlılıklar	79
2.9. Verilerin Toplanması	79
2.10. Verilerin Analizi	79
BÖLÜM III	81
3. BULGULAR VE YORUM	81
3.1. Türk Halk Müziği Usûllerine Yönelik Yapılmış Olan Çalışmalarda Araştırmacıların Yaklaşımlarına Yönelik Bulgular ve Yorumlar	81
3.2. Türk Halk Müziğinde Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Çalışmalardaki Ortak Noktalara Yönelik Bulgular ve Yorumlar	160
3.3. Türk Halk Müziğinde Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Çalışmalardaki Farklılıklara Yönelik Bulgular ve Yorumlar	166
BÖLÜM IV	177
4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER	177
4.1. Sonuçlar	177
4.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	177
4.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	182
4.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	184
4.2. Öneriler	188
KAYNAKÇA	190

TABLolar LİSTESİ

Tablo 2.1: THM’de Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Ulaşılabilen Çalışmalar	78
Tablo 2.2: THM’de Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Ulaşılabilen Çalışmalar	78
Tablo 3.1: Usul Yapılarına Göre Türk Müziği (TSM) ve THM’de Benzerlikler ve Farklılıklar	108
Tablo 3.2: Usul Yapılarına Göre Türk Müziği (TSM) ve THM’de Benzerlikler ve Farklılıklar	109



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1 : Nim Sofyan Usûlü Şeması.....	36
Şekil 1.2 : Semai Usûlü Şeması.....	37
Şekil 1.3 : Sofyan Usûlü Şeması.....	38
Şekil 1.4: Türk Aksağı Usûlü Şeması.....	39
Şekil 1.5: Yürük Semai Usûlü Şeması.....	40
Şekil 1.6 : Devr-i Hindi Usûlü Şeması	41
Şekil 1.7 : Devr-i Tûrân Usûlü Şeması	42
Şekil 1.8 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlü Şeması.....	42
Şekil 1.9 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlünün Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	43
Şekil 1.10 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlünün Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	43
Şekil 1.11 : Müsemmen Usûlü Şeması	43
Şekil 1.12 : Müsemmen Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	44
Şekil 1.13 : Müsemmen Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	44
Şekil 1.14 : Aksak Usûlü Şeması.....	44
Şekil 1.15 : Çifte Sofyan Usûlü Şeması.....	45
Şekil 1.16 : Aksak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	45
Şekil 1.17 : Aksak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	45
Şekil 1.18 : Evfer Usûlü Şeması	46
Şekil 1.19 : Mevlevi Evfer Usûlü Şeması.....	46
Şekil 1.20 : Evfer Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	46
Şekil 1.21 : Mevlevi Evfer Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	46
Şekil 1.22 : Oynak Usûlü Şeması	47
Şekil 1.23: Oynak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	47
Şekil 1.24 : Oynak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	47
Şekil 1.25 : Raks Aksağı Usûlü Şeması.....	47
Şekil 1.26 : Raks Aksağı Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	48
Şekil 1.27 : Raks Aksağı Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	48
Şekil 1.28 : Mürekkep Semai Usûlü Şeması.....	48
Şekil 1.29 : Mürekkep Semai Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	49
Şekil 1.30 : Mürekkep Semai Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	49

Şekil 1.31 : Aksak Semai Usûlü Şeması.....	49
Şekil 1.32 : Aksak Semai Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	50
Şekil 1.33 : Aksak Semai Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	50
Şekil 1.34 : Lenk Fahte Usûlü Şeması.....	50
Şekil 1.35 : Lenk Fahte Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	50
Şekil 1.36 : Lenk Fahte Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	51
Şekil 1.37 : Çeng-i Harbi Usûlü Şeması.....	51
Şekil 1.38 : Çeng-i Harbi Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	51
Şekil 1.39 : Çeng-i Harbi Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	52
Şekil 1.40 : Tek Vuruş Usûlü Şeması.....	52
Şekil 1.41 : Tek Vuruş Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	52
Şekil 1.42 : Tek Vuruş Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	53
Şekil 1.43 : Frenkçin Usûlü Şeması.....	53
Şekil 1.44 : Frenkçin Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	54
Şekil 1.45 : Frenkçin Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	54
Şekil 1.46 : Nim Çember Usûlü Şeması	54
Şekil 1.47 : Nim Çember Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	55
Şekil 1.48 : Nim Çember Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	55
Şekil 1.49 : İkiz Aksak Usûlü Şeması.....	56
Şekil 1.50 : İkiz Aksak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	56
Şekil 1.51 : İkiz Aksak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması	56
Şekil 1.52 : Nim Evsat Usûlü Şeması.....	57
Şekil 1.53 : Nim Evsat Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	57
Şekil 1.54 : Nim Evsat Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	57
Şekil 1.55 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 1. Şekil Şeması.....	58
Şekil 1.56 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 1. Şekil Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	58
Şekil 1.57 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 1. Şekil Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması ...	58
Şekil 1.58 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 2. Şekil Şeması.....	59
Şekil 1.59 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 2. Şekil Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması	59
Şekil 1.60 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 2. Şekil Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması ...	59
Şekil 1.61 : Şarkı Devr-i Revânı Usûlü 3. Şekil Şeması.....	60
Şekil 1.62 : Bektaşî Devr-i Revânı Usûlü 1. Mertebe Usûl Şeması	60

Şekil 1.63 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü 2. Mertebe Usûl Şeması	61
Şekil 1.64 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	61
Şekil 1.65 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü 1. Ve 2. Mertebelerinin Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	61
Şekil 1.66 : Âyîn Devr-i Revânî Usûlü 1. Mertebe Usûl Şeması (Akt. Ungay, 1981:101)	62
Şekil 1.67 : Raksân Usûlü Şeması	62
Şekil 1.68 : Raksân Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	62
Şekil 1.69 : Raksân Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	63
Şekil 1.70 : Bektaşî Raksânî Usûlü Şeması	63
Şekil 1.71 : Bektaşî Raksânî Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması.....	63
Şekil 1.72 : Bektaşî Raksânî Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması.....	63
Şekil 1.73 : Birinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl	64
Şekil 1.74 : İkinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl	65
Şekil 1.75 : Birinci Tip 3 Vuruşlu Ana Usûl	65
Şekil 1.76 : İkinci Tip 3 Vuruşlu Ana Usûl	65
Şekil 1.77 : Birinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl	65
Şekil 1.78 : İkinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl	65
Şekil 1.79 : a Şekli 5 Vuruşlu Bileşik Usûl	66
Şekil 1.80 : b Şekli 5 Vuruşlu Bileşik Usûl	66
Şekil 1.81 : a Şekli 6 Vuruşlu Bileşik Usûl	66
Şekil 1.82 : b Şekli 6 Vuruşlu Bileşik Usûl	66
Şekil 1.83 : a Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl	67
Şekil 1.84 : b Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl	67
Şekil 1.85 : c Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl	67
Şekil 1.86 : a Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl	67
Şekil 1.87 : b Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl	67
Şekil 1.88 : c Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl	68
Şekil 1.89 : a Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl	68
Şekil 1.90 : b Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl	68
Şekil .191 : c Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl	68
Şekil 1.92 : d Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl	68

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Arslan, 2004: 340)	21
Resim 1.2: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Sezikli, 2007: 230).....	23
Resim 1.3: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Çelik, 2001:237)	26
Resim 1.4: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Tekin, 2003:109)	28
Resim 1.5: Edvarlarda Bulunan Darb İsimlendirmeleri (Akt. Aksu, 1998:87)	31
Resim 3.1: Seyhan'ın Tasnifine Göre Çaybaşı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:249).....	111
Resim 3.2: Seyhan'ın Tasnifine Göre Hasan Dağı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:249).....	112
Resim 3.3: Seyhan'ın Tasnifine Göre Yunus Emre İlahisinin Notası (Akt. Seyhan, 1987:250).....	112
Resim 3.4: Seyhan'ın Tasnifine Göre Değirmen Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:250).....	112
Resim 3.5: Seyhan'ın Tasnifine Göre İstanbul'dan Gelir Kayık Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:251).....	113
Resim 3.6: Seyhan'ın Tasnifine Göre Dumanlı Dağlar Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:253).....	114
Resim 3.7: Seyhan'ın Tasnifine Göre Havada Kar Sesi Var Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:253)	115
Resim 3.8: Seyhan'ın Tasnifine Göre Aman Bağdatlı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:255).....	116
Resim 3.9: Seyhan'ın Tasnifine Göre Gıydivanın Kızları Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:256)	116
Resim 3.10: Seyhan'ın Tasnifine Göre Güzeller Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:256).....	117
Resim 3.11: Demirsipahi'nin Ölçü, Düzüm, Tartım, Usûl Örneği (Akt. Demirsipahi, 2005:33).....	127

Resim 3.12: Demirsipahi'nin Usûl Tasnifi (Akt. Demirsipahi, 2005:36)	129
Resim 3.13: Demirsipahi'nin Usûl Tasnifinin Devamı (Akt. Demirsipahi, 2005:37)..	130
Resim 3.14: Özdemir'in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 1 (Akt. Özdemir, 2005:41).....	133
Resim 3.15: Özdemir'in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 2 (Akt. Özdemir, 2005:42).....	134
Resim 3.16: Özdemir'in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 3 (Akt. Özdemir, 2005:42).....	135
Resim 3.17: Özdemir'in Tespitlerine Göre Vurgunun Yer Değiştirmesine Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 1 (Akt. Özdemir, 2005:43).....	135
Resim 3.18: Özdemir'in Tespitlerine Göre Vurgunun Yer Değiştirmesine Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 2 (Akt. Özdemir, 2005:43).....	136
Resim 3.19: Özdemir'in Tespitlerine Göre Türk Halk Müziğinde Ölçüler (Akt. Özdemir, 2005:44).....	137
Resim 3.20: Atalay'a Göre Müziksel Eserlerde Ritimsel Yapıyı Oluşturan Katmanlar (Akt. Atalay, 2009:3).....	139
Resim 3.21: Atalay'a Göre Atımlar Arasındaki Vurgu Farkıyla Zamanın Oluşumu (Akt. Atalay, 2009:4)	139
Resim 3.22: Atalay'ın Usûl Örneği (Akt. Atalay, 2009:5).....	141
Resim 3.23: Atalay'ın Usûl Tasnifi (Akt. Atalay, 2009:9).....	141
Resim 3.24: Atalay'ın Yapmış Olduğu Usûl Tasnifinin İzahı (Akt. Atalay, 2009:10)	142
Resim 3.25: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:95).....	147
Resim 3.26: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:96).....	148
Resim 3.27: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:97).....	149
Resim 3.28: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:98).....	150
Resim 3.29: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:102)	153
Resim 3.30: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:103)	154
Resim 3.31: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:104)	155

KISALTMALAR

GTM	: Geleneksel Türk Müziği
THM	: Türk Halk Müziği
THO	: Türk Halk Oyunları
TSM	: Türk Sanat Müziği
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği



BÖLÜM I

1. GİRİŞ

Müzik, kültürel, sosyal ve felsefî boyutuyla insanların üretmiş olduğu kültür kavramının içerisinde yer etmiş güzel sanatların önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içerisinde meydana gelen her türlü değerle bunları kullanmada, sonraki kuşaklara aktarmada, insanın doğal ve toplumsal çevresine karşı var oluşunu gösterdiği bütün bu karakteristik özellikler yine toplumların kültürel özellikleri ile paralellik göstermektedir. Bu bağlamda toplumların kültürel özelliklerinin güzel sanatlarına da yansıdığı bilinmektedir. Müzikte bu noktada insanların hayatın içerisinde yaşadıkları ve maruz kaldıkları tüm dinamikleri içerisinde barındırmaktadır. İnsanlar gerçekleşen ya da gerçekleştirdikleri tüm eylemleri müzikle ifade edebilmişlerdir. Bu ifade ediliş biçimi ise toplumların karakteristik özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. Bu sebeptir ki toplumların kendilerine ait müziklerinde yine o toplumlara ait (savaşlar, destanlar, kahramanlıklar, ölümler, doğal afetler, destanlar vb.) olgulara rastlamak mümkündür. Türk Müziği'nde de bu durum benzeri özelliklerle karşımıza çıkmaktadır.

Türklerin tarihî süreçler bakımından oldukça farklı ve geniş coğrafyalarda yaşamlarını sürdürmüş oldukları bilinmektedir. Orta Asya steplerinden Anadolu' nun iç kesimlerine kadar uzanan uzun bir mesafe ve yaklaşık 5.000 yıllık bir kültürün izleri, etkileri ve eşsiz mirasını taşımakta olan Türk Müziği bu sayede büyük farklılıklar ve zenginlikleri bünyesinde barındırmaktadır. Türk toplumunda geçmişten günümüze her alanda yeri yadsınamaz bir büyüklüğe sahip olan müzik, Altaylar, Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı İmparatorluğu ve oradan da günümüz Türkiye Cumhuriyeti' ne dek varlığını sürdürme gelmiştir. Bu bağlamda Nevşehirli der ki “yazılı kaynaklara göre tarihteki ilk Türk medeniyeti olan Hun İmparatorluğu' nda (M.Ö.220-M.S.216), davul devletin resmi çalgısı ve aynı zamanda güç, bağımsızlık ve iktidarın simgesiydi.” (2011:1). Yine Hatipoğlu yüksek lisans tez çalışmasında bu duruma benzer olarak, ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda Türk Müziği adı ile anılan müziğimizin 2500-5000 yıllık bir

geçmişi olduğunu Uçan' ın sözleriyle tasdiklemektedir. Araştırmacı Uçar şöyle demektedir:

Hun kağanlığına bağlı 'ilk devlet askeri müzik topluluğu' olarak 'Tuğ takımı' kuruldu. İlk 'devlet sivil müzikçileri topluluğu' olarak 'Kopuzcu ozanlar' ya da 'Ozan kopuzcular' bulunduruldu- görevlendirildi. 'Dinsel müzik- dünyasal müzik', 'sivil müzik-askeri müzik', 'devlet müziği-halk müziği' ya da 'sanat müziği-halk müziği' doğrultulu ilk ana ayrışmalar başladı. (Uçan Akt. Hatipoğlu, 2008:1)

Yukarıdaki açıklamanın ışığında dikkatimizi çekmesi gereken bir diğer husus da müzikte ayırımın daha eski dönemlerden bu yana gerek müziğin kullanım alanı ve amacı ile gerekse mevcudiyetini ortaya koyduğu, doğup beslendiği, alanlara göre bir tasnife maruz kalmasından kaynaklı olmasındandır. Bu durum günümüze dek bu hâliyle süre gelmiştir. Nitekim geleneksel müziğimiz, Türk Müziği ana başlığı altında, Cumhuriyetten bu yana Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği ön adlarıyla varlıklarını devam ettirmektedirler. Temelde aynı köklerden beslenen ve aynı kaynaklardan doğan bu iki müzik türü, kendilerine ait nazarî temellere dayandırılmaktadırlar. Bu durumun kimi araştırmacılar tarafından sun' i olduğu görüşü mevcut bulunsa da, bu farklılığın kesin olduğunu düşünen araştırmacılar da mevcuttur. Öyle ki bu iki müzik türü de perde, seyir (makam) ve usûl konusu bakımından fazlaca benzerlikler göstermektedirler. Bahsi geçen, olmazsa olmaz bu üç unsurda, kendine has özellikleri itibarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Daha ziyade bu durum bu iki müzik türünün temelini teşkil eden perde sistemleriyle alakalı olmaktadır.

Bu araştırmanın temelini teşkil eden THM' de usul konusunda yapılmış çalışmaları tasnif edip incelemeyen önce idrak edilmesi gereken önemli bir unsur da, genel adı ile Türk Müziği olarak adlandırılan müziğimizin, çok çeşitli süreçlerden geçmiş olmasından kaynaklıdır. Bu kapsamda THM' de usûl konusuna gelmezden evvel, usûl konusunun geçmekte olduğu ilk Türk Müziği yazılı kaynakları olan edvarlarda geçen usûl tanımlarını ulaşılabilen kaynaklar doğrultusunda incelemeye gayret gösterilmiş ve buradaki tanım ve açıklamalara yer verilmiştir. Buradan yola çıkarak usûl konusunun doğuşu ve oluşumuna dair çıkarımlar elde edilmeye ve yine bu çıkarımlar bilimsel temellere dayandırılmaya çalışılmıştır. Ulaşılabilen kaynakların taranması sonucunda, kuramsal olarak farklı şekillerde tasnif edildiği idrak edilen THM' de usul konusunun,

araştırmacıların yıllara göre tasnif ediliş Şekillerine ve bu tasniflerdeki ortak ve farklı noktalarının tespitine yönelik sonuçların elde edilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma içerisinde verilmiş olan, ulaşılabilen tüm bilgiler bu kuramsal ereve uzerinden bir yaklaşımla mukayese edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda konu ile ilgili kitaplar, makaleler, bildiriler, yüksek lisans ve doktora tezleri kuramsal kavramlar çerçevesinde tasnif ve izah edilmeye çalışılmıştır. Yine THM usûllerine yönelik birçok araştırmacının da belirttiği gibi çokça ihmal edilen ve önemi gözden kaçırılan diğer bir hususta usûl konusunun içeriğini, aslını oluşturan, “l, düzüm, tartım, atım, vuruş, vuru, parça vuruş” kavramların tanımlamalarının bilinmemesi yahut gerektiği Şekilde izahatının yapılmamasıdır. Usl, ritim ya da usûl vurmak kavramlarının bir görülmesi, birim zaman kavramının tahlilindeki belirsizlikler, müzikteki vurgu hususunun kimi zaman yanlış anlaşılması gibi hususlar bugün dahi THM’ de usûl konusunun tasnifinde devam etmekte olduğu düşünülen problemlerin temelini teşkil ettiği düşünmektedir.. Bahsedilen durumla ilgili araştırmacı Cemil Demirsipahi’nin tespitleri şu Şekildedir:

l, Düzüm ve Tartım gibi birbirinden farklı özelliklere sahip olan ve usul kavramının kendisini oluşturan bu alt başlıkların sadece Usl olarak nitelenmesi ve tasnifin de bu Şekil uzerine inşa edilmesi, usûl nazariyatının neden bu gün dahi tartışılmakta olduğunun açık bir ispatı niteliğindedir. Usulün net bir Şekilde izah edilmediği, yine usûl sözcüğü ile anlatılmak istenenin ölçü kavramı olduğu ve bunu da birim süre yokluğundan kaynaklı olduğu belirtilmektedir. Yine Sarısözen’ in tasnifinde “düzüm ve “tartım” kavramları da açıklanmamıştır. (Demirsipahi, 2005:33-34)

Bu bağlamda çalışmada THM’ nin metrik yapısının tespitine, tasnifine, sistematikiine ve bunları meydana getiren alt başlıkların açıklamalarına farklı araştırmacıların yaklaşımları ile yer verilmiştir.

1.1. Türk Halk Müziği ve Genel zellikleri

Müzik dünya uzerindeki tüm uluslar ve topluluklar için kültürel mirasın en nitelikli taşıyıcısıdır. Devletli yahut devletsiz var olmuş tüm milletler, tarih sahnesindeki yolculuklarında kendi müzik kültürlerini, doğrudan ya da dolaylı, bilinçli yahut bilinçsiz, meydana getirmişlerdir. Öyle ki Türk tarihi de incelendiğinde askeri, sivil, dini, din dışı (ladin) her alanda müziği kullandıkları ve istifade ettikleri görülmektedir. Bu bağlamda toplum bilimciler için bir topluluğun incelenmesi ve analizi kapsamında,

mevcut zümrenin örf, adet, gelenek, görenek gibi unsurlarının tahlilinde de müziği kılavuz olarak kullandıkları bilinmektedir. Çünkü toplulukların kendilerine has olan genetik bütün özellikleri, oyunlu ya da oyunsuz müziklerine, ritimsel ve ezgisel bütünlük içerisinde yansımaktadır. Bu durumun Türk Halk Müziği içinde geçerli olduğu bilinmektedir. Halk müziği kavramı için Özer'in tespitleri şu şekildedir:

Halk müziği, bir toplumun bütün yönleriyle hayat tarzının duygu, düşünce ve zevklerinin işlendiği ve o toplumun kültürünü yansıtan sözlü veya sözsüz ezgilerdir. Bu sebeple bir halk türküsünde ekonomik, kültürel ve tarihsel olayların, gelenek-görenek ve inançların, coğrafyanın ve günlük yaşamın etkileri hissedilebilir. (Özer, 2015:1)

Yine Halk müziğini kavramını genel bir şekilde tanımlayan Özdemir'in THM tespitleri şu şekilde olmaktadır:

Halk müzikleri doğdukları toplumların adları ile anılırlar. Tarihte ulus olabilmiş olan toplumların halk müzikleri, o toplumun tarih sayfasına çıkışıyla birlikte var olmaktadır. Toplumsal yaşamın kendi dinamiğinden kaynaklanarak oluşan halk müzikleri, değişerek ve gelişerek yeni müzik çeşit ve türlerinin oluşmasına da kaynak olmuşlardır. (Özdemir, 1998:1)

Bu bağlamda Halk müziğimizin bu gün Türk Halk Müziği adı altında nitelendirilmesinde de bir beis görülmemektedir. Halk kavramının bir literatür olarak yahut bir sınıf olarak nitelendirilmesi ve doğuşu ile ilgili olarak Özdemir'in aktarımı şu şekilde olmaktadır:

Avrupa Ortaçağının sonlarında, müziğe ilişkin kuramlar öne süren kilise adamları müziği, ince ve bilginlere özgü bir kilise ve saray sanatı olarak kabul ediyorlardı. Kimi zaman da, köylerinde yaşayan köylülerle kasabaların emekçi insanları haline gelmiş eski köylülerin, gösteriler yapan gezginci halk oyuncularının, yani hiç biri özgür bir müzik eğitimi nimetlerinden yararlanmamış insanların kendi gündelik yaşamlarında kullandıkları tümüyle farklı bir müziğin var olduğunu rahatsızlık duyarak fark ediyorlardı. Ortaçağ dünyasının sona erişini gösteren ulusların doğması olgusuyla birlikte, sıradan insanların bu okul görmemiş müziği, bir ulusun kültür yaşamının önemli ve esinlendirici parçası olarak kabul edilmeye başlandı. Sonraları bu müzik "Halk" (folk) olarak adlandırılacaktı. (Finkelstein aktarımı, Özdemir, 1998:1)

Folklor ya da Halk bilimi alanında ki ilk çalışmaların 19. yüzyılın sonlarında gelişmiş ülkelerde bilhassa Rusya ve İngiltere' de başladığı bilinmektedir. Bu durumun, bizim ülkemize de sirayet etmesinin, pekte gecikmediği söylenebilir. Folklor alanında ülkemizde yapılan ilk çalışmalara Ziya Gökalp, Fuat Köprülü, Rıza Tevfik, Selim Sırrı Tarcan gibi isimler öncülük etmişlerdir. Folklorik çalışmaların önemi ve ülkemizdeki ilkleri ile ilgili Özalp şöyle demektedir:

Bazı hatalı görüşler ileri sürmekle birlikte Türk folkloru alanında ilk adımı Ziya Gökalp atmıştır. 1913 yılında yayınlanmaya başlayan “Halka Doğru” dergisinde 1913 yılında bir yazı yazarak konuyu güncelleştirdi ve folklorun karşılığı olarak “Halkiyat” sözcüğünü kullandı. Fuat Köprülü 1914 yılında “İkdam” gazetesine bir yazı yazarak “Yeni Bir İlim: Halkiyat-Folklor” başlığı altında konuyu tanıttı, çeşitli yararlarından söz etti. Bu alanda bütün dünyada yapılan çalışmaları özetledi; hatta yöneticilerin bu konudan yararlanabileceklerini ileri sürdü. Bu yazının hemen arkasından Rıza Tevfik Bölükbaşı 5 Mart 1924 tarihinde “Peyam” gazetesinde folklorun anlamını açıkladı. Eğitimcilerimizin öncülerinden Selim Sırrı Tarcan yine Halkiyat Dergisi’nde 1924 yılında bir inceleme yazısında folklorun eğitim alanı üzerindeki önemini durmuştur. 1910’lu yıllarda gündeme gelen bu konuyu o zamanın ölçülerine göre en geniş ve bilimsel olarak ele alan yine Rauf Yekta Bey olmuş, Darülelhan yayınları arasında çıkan “Anadolu Halk Şarkıları” adındaki eserin “Defter: 1 ve Defter: 2” nin önsözünde, yabancı kaynakları orjinallerinden inceleyerek geniş bilgi vermiştir. (Özalp, 2000:410)

Türk folkloru ile ilgilenen ulusal araştırmacılarımızın yanısıra yabancı araştırmacıların varlığı da bilinmektedir. Bu araştırmacılardan başta gelen isimlerin Bela Bartok, W. Eberhard, F. Giese, G. Jacob, U. Johansen, K. Reinhard, H. Ritter, W. Rubben olduğu söylenebilmektedir. Bu isimlerin sadece halk bilimi alanında olmamakla birlikte THM’ nin müzikal özellikleri üzerine de çalışmalar yaptığı bilinmektedir.

Halkın kendine has olarak ürettiği ve bu üretime yaşadığı her olguyu katarak ortaya çıkardığı müzik türüne halk müziği denilmektedir. Elbette ki bu müzik türünün de kendine has özellikleri bulunmaktadır. Halk müziği türünün özelliklerine yönelik gerek Türk gerekse yabancı araştırmacıların yaklaşımlarına değinen Emnalar bu hususta şu bilgilere yer vermektedir:

İngiliz Prat’ a göre; Köylü ve halk arasından çıkıp, gelenek haline gelen ezgiler, halk müziğini oluşturur. Yine İngiliz Breniers’ e göre; Halk müziği, halkın müşterek malı olan, en sade, düz ve yalın ezgilerdir ki, bestecisi belli değildir. Fransız Michel Brnet’ e göre; Halk tarafından benimsenen ve kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler halk müziğimizdir. Halil Bedii Yönetken’ e göre; Türk halk müziği folklorik, anonim bir karakter taşır, yaratıcıları belli değildir. Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, Türk âşıklarının müziğidir. Muzaffer Sarısözen’ e göre; Halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği ezgilere halk musikisi denir. Mahmut Ragıp Gazimihal’ e göre; Halk şarkısı tabirini “chant populaire” karşılığı kullandık fakat Almanların kendi halk şarkılarına “lied” dedikleri gibi, biz de kendi halk şarkılarımıza genellikle “türkü” dedik. Anadolu’ da “şarkı” adı bilinmez. (Emnalar, 1998:25-26)

Bu bağlamda durum THM için de farklı görülmemektedir. THM kavramı da anonim olması, belirli bir süre sonra türküyü yakanın kendisinden çıkıp, artık halkın kendisine mâl olmuş olması, tamamıyla halkın kendi yaşadıklarından esinlenerek ortaya çıkan bir ürün olması, ilk ortaya çıkışında bir beğenilme ve estetik kaygısı taşımaması, gelenekselleşmesi, yaşamın her alanında var olması ve kullanılması, ortaya çıktığı

yörenin ezgisel ve çalgısal özelliklerini bünyesinde barındırması, varlığını kulaktan kulağa geçerek devam ettirmesi, yine anonimlik unsurundan dolayı sahibinin bilinmemesi gibi özellikleri ile betimlenebilmektedir.

Fakat günümüzde kimi araştırmacılar THM' nin özellikleri ile ilgili bazı tanımlamalara katılmamaktadırlar. Katılmadıkları genel husus anonimlik unsurundan kaynaklanan sahibinin belli olmaması unsurudur. Bu durum ile ilgili olarak Emnalar'ın tespitleri şu şekildedir:

...“kişisel yapım olmaması ve sahibinin bilinmemesi” gibi unsurlar, artık günümüzde geçerliliğini kaybetmiştir. Diğer maddelere uygunluk gösteren ve halk türküsü hüviyetinde olan her ezginin bundan böyle yakımcısı (bestecisi) veya üreteni artık bellidir. Artık son elli yıla yakın zamandır üretilen ve bundan böyle üretilecek olan her türkü notaya alınabilmekte veya kaydedilebilmektedir. Bu iki maddenin bir diğer sakıncası da, yakını belli aşıkların yaktığı türkülere uymamasıdır. Örneğin; Aşık Veysel' in yaktığı türküler. Bunların sahibi belli değil midir? (Emnalar, 1998:26)

Kaynağı Âşıklar ve Türkü Yakıcılar olan, hayatın içinde var olan her olguyu bünyesinde barındıran, halk edebiyatı nazım türlerini bünyesinde büyük bir uyum içerisinde taşıyan, yaratıcılarının çoğunlukla belli olmadığı, varlığını yine doğduğu halk kültürü aracılığı ile devam ettiren müzik türüne THM demek mümkün görülmektedir.

THM kendi içerisinde sözlü-sözsüz ve usûllü-usûlsüz (uzun hava, kırık hava) olarak çeşitli dallara ayrılmaktadır. Haşhaş'ın THM'nin form yapılarıyla ilgili Arseven'in yaklaşımlarına yönelik tespitleri şu şekildedir:

Türk halk müziğinin, sözlü ve sözsüz olmak üzere iki şekilde kendini gösterdiğini, sözlü halk müziğinin bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziğinin ise tüm halk oyunlarındaki ezgileri kapsadığını ayrıca sözlü Türk halk müziğinin ise ölçülü ve ölçsüz olmak üzere iki önemli özellik gösterdiğini belirtmiştir. (Haşhaş, 2017: 8)

Sarisözen THM'ni genel olarak, uzun hava ve kırık hava olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirerek şu tespitlerde bulunmuştur:

THM'ni incelemek için iki büyük kısma ayırmak lazımdır. Uzun havalar: Halk musikisini meydana getiren ezgilerden bir kısmı ölçüye sokulamazlar. Uzun havaları şöyle tarif edebiliriz: Ölçü ve ritim bakımından serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve dizi içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgilere “uzun hava” denir. Kırık Havalar: Türküler ve oyun havaları gibi, ölçüsü ve ritmi belli olan parçalara “kırık hava” denir. (Sarisözen, 1962:4)

1.1.1. Türk Halk Müziğinin Tarihi Serüveni

Türkler bilindiği üzere Orta Asya' dan Anadolu' ya oradan da diğer coğrafyalara yayılmak suretiyle çok geniş topraklara hükmetmişler ve bu sayede çok geniş bir kültür yelpazesine sahip olmuşlardır. Bu köklü ve geniş kültür olgusunun şüphesiz ki en fazla yansıdığı kültür ögesinin müzik olduğu söylenebilir. Müzik, oyunlu, oyunsuz, sözlü, sözsüz olmak kaydı ile kültürel mirasımızın en önemli taşıyıcı kollarından birisi olma vazifesini üstlenmektedir. Şüphesiz ki THM'nin de bugüne gelene dek çok meşakkatli süreçlerden geçtiği bilinmektedir. Gerek kuramsal gerek kavramsal terminolojilerinde farklılıklar, bugün dahi devam etmekte, kendisini geliştirmekte ve yenilemektedir. Türkler uzun bir zaman dilimi göçebe ve yarı göçebe bir yaşayış biçimi ile hayatlarını sürdürmüşlerdir. Kültürün bu zaman diliminin şartlarına göre şekillendiği süreçte müziğinde bundan etkilenmesi gayet doğaldır. Bu konu hakkında araştırmacı Altınay şöyle demektedir:

Kültür ve uygarlık ilerledikçe göçebe ve yarı göçebe bir hayat tarzını seçen insan toplulukları köy ve obalarda yaşamlarını sürdürmüşler, burada da müzik bir takım törenlerde (düğün, söylen, ölüm v.b.) kendilerini ifade etme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. (Altınay, 2000:18)

THM' nin ilk icracıları ve yaratıcılarına verilen isimlerle, yine bu kişilerin müziği nasıl ve ne amaçla yapmış olduklarına dair Altınay şöyle açıklamalar getirmektedir:

Dünya milletlerinin müzik tarihinde olduğu gibi başlangıçta Türk toplumlarında da müzik, dans ve şiir birlikte oluşmuş uzun bir süre bir arada icra edilmiştir. Bu icralar bir sanat yaratısı anlayışı içinde değil belli bir işlevi yerine getirmek amacıyla oluşmuştur. Sosyal yaşamı sürdürmede uygulanan bir takım törenlerin yürütülmesi, hastalıkların iyileştirilmesi, büyü yapılması, haberleşmenin sağlanması, topluluğun içinden kimi kişilerin sorumluluğunda idi. Genel bir ifadeyle şaman adı verilen bu kişilerin özel bir giysilerinin olduğu ve elinde davul benzeri bir çalgı ile ezgili şiirler söyleyip, bir takım hareketler yaparak sesler çıkardığı konusunda kaynaklar bilgi vermektedir. (Altınay, 2000:21)

Yukarıda adı geçen Şaman kelimesine karşılık gelen Ozan, Kam, Baksı, Bakşi gibi kelimeler Türk boylarında bu şekil farklılıklar gösterse de aynı görevi üstlenen kişiler için kullanılmaktaydı. Esasen bu gün THM başlığında tasnif ettiğimiz müzik türümüzün yanında askeri müziğin ve dini müziğin temelleri çok eski dönemlere dayanmakta ve ilk örnekleri Şamanlar, Ozanlar, Kamlar gibi icracılar tarafından ortaya konulmakta idi. Bu hususta Vural şöyle demektedir:

Bugünkü Türk Halk Müziği, Türk Askeri Müziği ve Türk Dini Müziği geleneklerinin kökeni Hunlara dayanır. Hunlar döneminde askeri ve dini müziğin eğitim, kurumlaşma, işleyiş, etkinlik ve dağıtım (repertuvar) belirli bir düzene ulaştığı düşünülmektedir. Daha sonraları ozan- kopuzculuk da belirginleşerek ayrı bir oluşum içine girmiştir. (Vural, 2016:69-70)

Yine THM' nin icracıları ve yaratıcılarına yönelik bilimsel araştırmaları bulunan Sakarya bu hususta şöyle demektedir:

Türk Halk Müziği tüm dünya müzikleri gibi anonim niteliklidir. Ancak her sanat eseri gibi onu da üreten bir kişi (sanatçı) vardır. Yüzyıllardır Orta Asya' dan günümüze kadar gelen aşıklık geleneği, kültürümüzün can damarlarından biridir. Türk tarihinin derinliklerine inildiğinde, bilinen en eski ozan Dede Korkut' tur. Dede Korkut dilinde sözü, elinde kopuzu ile devletin ulu sesi olmuştur. Bu gün kullandığımız Türk halk sazı bağlamanın atası olan kopuz, yıllar yılı âşıklara yarenlik yaparak geleneğimizin bu günlere gelmesinde önemli rol oynamıştır. (Sakarya, 2010: 5)

10. yy'da İslamiyet' in kabulü ile toplumsal kültürün her alanında köklü değişiklikler meydana gelmiştir ve bu değişim müzik içinde geçerli olmuştur. Yukarıda bahsedilmiş olan Şaman, Kam, Baksı gibi unsurlar da değişime uğramışlar ve süreç içerisinde artık tamamen müzikle ilgilenen kişiler ve kurumlar haline gelmişlerdir. Âşıklar ya da türkü yakıcılar olarak hayatın içerisinde olup biten her şeyi sözledikleri türkülerle geçmişten bu güne taşıyarak ölmeyen ve ölmeyecek olan bir gelenekle varlıklarını sürdürme gelmişlerdir. Tabi ki İslamiyet' in de etkisi ile gelen bu süreçte Arap ve Fars etkisi önemli değişimlere sebep olmuştur. Tabii ve beşeri tüm ilim dillerinin bu dillerde yazılması, dönemin bilginlerinin bu dillerde okuma ve yazma yapması, yine bu bilginlerin Türk devletlerinin yerleşik otoritelere dönüşmesi neticesinde, müzikte de bir ayırım ve kırılma noktası başlatmasına neden olmuştur. Bu konu hakkında Altınay şöyle demektedir:

Türk müziğinin oluşum döneminin son evresine bakıldığında Selçuklu ve Osmanlı dönemi karşımıza çıkar. Bu dönemde camilerde camii müziğinin başta Mevlevihaneler olmak üzere dergâhlarda tasavvuf müziğinin saray ve konaklarda din dışı müziğin (lâ dini) Selçuklu ve ilk Osmanlı dönemlerinde de canlı ve geçerli olduğu muhakkaktır. 18. asra kadar çok az bir fark gösteren THM' de yalnız halk arasında değil aydın çevrelerde de geçerli idi. (Altınay, 2000:25)

Musiki ya da diğer bir deyişle müzik ilmi artık devletleşme ve imparatorluk süreçleri içerisinde ciddi bir konum kazanmıştır. Bu durum, musiki ilmi hakkında, tamamen bu işin ilmi kısmı ile ilgilenen müzik bilginleri doğurmuştur. Bu müzik bilginleri ve dönemleri hakkında, Türk Müziği' nde usul konusu izah edilirken, bu bilgilere yer

verilmiştir. Bu sebepten konuya burada tekrar değinilmemektedir. Bu süreç ilerlerken de, elbette ki THM’ de halk arasında mevcudiyetini korumuş ve yaşamını günümüze dek olduğu gibi sürdürme gelmiştir. Bu dönemler içerisinde, Türk müziğinin gelişim süreçlerine yönelik görebileceğimiz 17.yy, THM için de önemli bir dönem niteliği taşımaktadır. Bu duruma sebep olan unsur, elbette ki dönemin müzik bilginlerinin yapmış olduğu çalışmaların içeriğinden ileri gelmektedir. Bu dönem için önemli kaynaklardan biri, Ali Ufkî’ nin Mecmûa-i Sâz ü Söz’ adlı eseridir. Güfte mecmuası türünde ve edvar niteliğinde olan bu eser, Türkülerin cönkler dışında, Batı notası anlayışı ile kayıt altına alındığı bir kaynak olması ve yine bununla beraber “türkü” ya da “türkî” gibi isimlerin zikredilerek ifade edilmesi noktasında oldukça önemli görülmektedir. Zira bu eser (Mecmûa-i Sâz ü Söz), Ufkî’ nin sarayda aldığı müzik eğitiminde hem TSM, hem de THM alanında çeşitli çalışmalar yaptığı düşüncesini desteklemektedir. Bu durum ise bize THM’ nin varlığını sarayda dâhil olmak üzere toplumun her kesiminde devam ettirdiğini gösterir niteliktedir.

18. yy dünya için önemli olduğu kadar bizim tarihimiz açısından da önemlidir. Osmanlı dönemi için bu süreç batılılaşma kapsamında ilk ıslahatların yapıldığı bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbet bu durum musiki alanında da kendini göstermektedir. Bu hususta Öztuna şöyle demektedir:

18. asır, durgunluğun gerilemeye yüz tuttuğu asırdır. Asrın sonlarında Türk âlemi üstünlüğünü, Selçuklulardan bu yana kesiksiz elinde tuttuğu üstünlüğünü kesin şekilde kaybeder. Batı’ nın kati üstünlüğü başlar. Kültür hayatı geçen asırlardaki parlaklığını kaybeder. İtrî’ den hamle alan musiki çok gelişir. III. Ahmet (1703-1730)’ in saltanatının ikinci devresine Lale Devri denmektedir ki, bu devirde sanat, kültür, bu arada musiki, başta padişah ve bestekâr olan damadı, sonra I. Mahmud (1696-1754) tarafından pek cömert şekilde himaye edilir, devrin ricali de musikiden bir şey esirgemezlerdi. (Öztuna aktarımı, Altınay, 2000:28)

Yine Öztuna, bu dönem hakkındaki yorumlarında, özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çeşitli değişimlerin meydana geldiğinden bahsetmektedir. Öztuna bu hususta şu ifadeleri kullanmaktadır:

17. asırda olduğu gibi 18.yy’ ın ilk yarısında da THM ve TSM birbirine çok yakındır. Asrın ikinci yarısında, bilhassa son çeyreğindeki III. Selim (1761-1808) Ekolü’ nde Türk Musikisi, tamamen klasik ananeleri takip eder ve halk musikisi ile ilgisi çok zayıflar. (Öztuna aktarımı, Altınay, 2000: 28)

19. yy'a geldiğimizde ise; Türk müzik tarihimiz açısından bilinen en önemli ve kırılma noktası olarak görülen olayın, 1826 yılında gerçekleşmiş olan Vak'a-i Hayriyye (hayırlı olay) olduğu söylenebilir. Bu olay neticesinde Yeniçerilikle birlikte Mehterhaneler de kapatılmış ve batılı anlamda ilk askeri bando müziğimize girmiş bulunmaktadır. Mehterhanelerin yerini alan Muzika-i Hûmayun' un kurulması ise birçok yeniliğin başlamasına öncülük etmiştir. Bu hususta, Sayın Tura şu ifadeleri kullanmaktadır:

Vak'a-i Hayriyye neticesinde, Yeniçerilikle birlikte 1826' da Mehterhanenin de ilga edilmesi ve yerine Muzika-i Humayun' un kurulması, bir yandan da Batı musikisi tedrisatının Türkiye' de resmen başlatılmasına yol açmakla, günümüze dek sürüp gelecek bir ikiliğin temelini atmış, Türk kültürü ile Batı kültürünün savaşında birincinin aleyhinde ilk büyük yıkımın meydana gelmesine sebep olmuştur. (Tura aktarımı, Altınay, 2000:33)

Bu süreçte, Muzika-i Hûmayun' un alt yapısını oluşturmak amacıyla, harp okulu ile birlikte, bir Muzika-i Hûmayun mektebi açılmıştır. Başlangıçta sadece bu unsur için açılan mektebin kapsamı, daha sonra çeşitli sebeplerle genişletilmiştir. Bu durum neticesinde, usûl ve makam dersleri de verilmeye başlanmış, Türk müziği ve fasıl unsurlarının da katılmasıyla konservatuar oluşumunun ilk adımları atılmaya başlamıştır. Bu mektepte çok sayıda musiki bilgininin yetiştiği bilinmektedir. Bu isimlerden bazıları İsmail Dede, Dellâlzâde İsmail Efendi, Rifat Bey, Haşim Bey gibi isimlerdir. Bu isimler aynı zamanda Faslı Atik döneminin de önemli isimleri olma niteliğindedirler. Bu oluşum içerisinde hem çalışmış hem de eğitim almışlardır. II. Abdülhamit (1876-1909) zamanında oluşum kendisini daha da genişletmekte bando, orkestra, fasıl heyeti unsurlarına opera, operet, tiyatro hatta orta oyunu, cambaz, karagöz gibi müzik dışı unsurları dahi bünyesine katmaktadır. Donizetti Paşa bu kurum için en önemli isim olmaktadır. Bu konuda Altınay şöyle demektedir “1831’ de Muzika-i Hûmayun adını alan bandoyu mehterhane ve Enderun’dan alınıp yetiştirilen icracılarla bir saray orkestrası olarak yeniden düzenleyen Donizetti, 1856’ daki ölümüne değin sürdürdüğü görevinde boru takımlarının bando durumuna gelmesini sağladı.”(2000:35-36)

Özalp 19. yy sonları ve 20.yy başlarını şöyle özetlemektedir:

19.yy' in sonuna doğru önemli bir kuruluş olan Enderun kapatılmış, Mehterhanenin kapatılışı üzerinden neredeyse yüzyıla yaklaşan bir zaman geçmiş, çok az sayıdaki sanatkârın dışında musikimizi gerilemeye başlamıştı. O zamana kadar Türk musikisi hakkında ne ciddi bir çalışma yapılmış ne de unutulmakta olan musiki eserlerimizin derlenmesi için bir teşebbüste bulunulmuştu. Muzika-i Hûmayun ise daha çok Batı müziğine ağırlık vermekteydi. Sözün

kıyası bu kuruluşa bağı olan Türk müziğı dalı ise kendi kaderine terk edilerek eski önemini ve değerini yitirmişti. (Özalp, 2000:63)

1914 yılı itibarı ile bugünkü konservatuvarlarımızın temeli olan Darülelhan dönemi başlamaktadır. Bu dönemin başlangıcı ile beraberinde birçok musiki eğitimi veren kurum ve kuruluş meydana geldiği bilinmektedir. Bu dönemde eğitim veren kurumların bir kısmı, Terakki-i Musiki Mektebi (1922-1927), Gülşen-i Musiki Mektebi (1925-1934), Darü't-talim-i Musiki (1916-1931) gibi isimlerle Türk müziğı için gayret gösteren kurumlar olarak bir mücadele ortaya koymuşlardır. Yukarıda zikrettiğimiz dönemler için ebetteki net bir şekilde, içerisinde THM anlamında çalışmalar yapan ve eğitim veren bir kurum ya da bu kurumun ortaya koymuş olduğu bir çalışma vardır demenin zorluğu bilinmektedir. Bu atılımın daha ziyade Cumhuriyetin kurulması sonrasındaki süreçte mümkün olduğu görülmektedir, bu konuda tartışmasız ulu önderimiz Atatürk' ün etkisi ve bakış açısı yadsınamaz derecede önem ihtiva etmektedir. Özalp bu durum hakkında şöyle demektedir:

Atatürk, Türk Musikisi' nin ince duygularını, düşüncelerini anlatan yüksek deyişleri, sözleri toplayarak onları bir gün önce son musiki kurallarına göre işlemek, ancak bu düzeyde Türk ulusal Musikisi' nin yükselebileceğini söylüyordu. İlk adım olarak Ankara Musiki Muallim Mektebi 1924 yılında açıldı. Bu düşünce ve yol göstericiliğın ışığı altında 25 Haziran 1934 tarih ve 2541 sayılı yasa ile "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" kurulmuştu. Bu kuruluş ulusal musikimizi inceleyerek bilimsel temellere oturtacaktı. (Özalp, 2000:79-80)

Yukarıdaki cümlemizden Darülelhan' ı biraz ayrı tutmak gerekmektedir. Çünkü Cumhuriyet ile birlikte aldığı destek neticesinde ilk derleme çalışmaları bu kurum aracılığı ile başlamış bulunmaktadır. Rauf Yekta Bey' in de bu konuda çaba ve emekleri olduğu elbette ki araştırmacılarımız tarafından bilinmektedir. Lakin bu çalışmalar da hep dönemin müzik insanlarının bireysel çaba ve gayretleri ile süregelmektedir. Darülelhan' ın kapatılması ve İstanbul Devlet Konservatuvarı olarak tekrar hizmete başlaması ile birlikte halk müziğimiz ele alınmakta ve derleme çalışmaları başlamaktadır. Asal kardeşlerin İzmir yöresinden yapmış oldukları derlemeler "Yurdumuzun Nağmeleri" ismiyle yayınlanmıştır. Bu derlemelerin THM açısından çok ta sağlıklı olmadığı düşünülmektedir. Bu konuda Özalp şöyle der "Bu derleme usûlüne uygun olarak yapılmadığı gibi, ilgili kişiler daha çok halkımıza Batı Musikisi' ni tanıtmak için yola çıkmışlardır." (2000:414) Bu kapsamda Rauf Yekta'nın aktardığına

göre 1926-1932 yılları arasında beş adet derleme gezileri düzenlenmiştir. Yine derleme çalışmaları hususunda önemli gelişmeler ile ilgili Özalp'in tespitleri şu şekildedir:

Derleme çalışmalarının önemli ve büyük adımı Ankara Devlet Konservatuvarı'nın düzenlemesiyle 1937 yılında atıldı. 1952 yılına kadar on altı yıl süren bu düzenlemede 19 gezi gerçekleştirildi. Bu çalışmalarda on binden çok eser tespit edilerek illere göre alfabetik sıraya konuldu. Halk müziğimizde ilk kayıtlı derleme 1937 yılında Almanya'dan en iyi cihazlar getirilerek yapılmış ve iyi sonuçlar alınmıştır. Bu derlemede M. Sarısözen, F. Alnar, H.B. Yönetken gibi isimler bulunmaktaydı. (Özalp, 2000:417)

Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi'nde toplanan bu eserler 1939 yılı itibarı ile M. Sarısözen'in önderliğinde sanatçılara öğretilmeye başlanmıştır. Bu durumun ilk örneği Mesud Cemil tarafından on beş günde bir yayınlanan "Bir Türkü Öğreniyorum" adlı programdır; fakat bu hususta adeta bir okul görevi üstlenen ve Sarısözen'e ait olan program "Yurttan Sesler" oluşumudur. Bu ismi Vedat Nedim Tör'ün koyduğu bilinmektedir. Bu süreç içerisinde THM nazariyatı hakkında da çalışmalar ve bilimsel çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. TRT kurulduktan sonraki dönemde uzunca bir süre hem THM'nin yayılmasına hem de yine aynı çatı altında eğitim verilmesine katkı sağlamaktadır. Fakat belli bir süre sonra bu özelliğini yitirmek durumunda kalmıştır. Bu hususta Emnalar düşüncelerini şu şekilde izah etmektedir:

Geçmişte yayın ve eğitim görevlerini üstlenen TRT artık sadece yayın görevini sürdüren bir kurum olmuş eğitim konusunu da üniversitelere bağlı olarak açılan Devlet Türk Müziği Konservatuvarları'na bırakmış durumda. (Emnalar, 1998:48)

70'li yıllar itibarı ile ülkemizde İstanbul ve İzmir başta olmak üzere zaman içerisinde çeşitli Türk Müziği konservatuvarları kurulmuş ve artık bu kurumlarda ses ve saz sanatçıları eğitim alamaya başlamışlardır. Yine bu kurum ve kuruluşlar Türk Müziği alanında çalışmalar yapan ve yapmakta olan araştırmacıların varlığına sebebiyet vermektedirler.

1.2. Türk Müziğinde Usûl

Müzikteki usûl kavramının tanımına geçmeden önce, genel anlamda usûl kavramının anlam karşılıklarına bakmanın gerekliliği düşünülmektedir. Sadece kelime anlamı olarak düşünüldüğünde dâhi bir işin yapılmasına dair yol, yordam ve metot anlamları anlaşılabilir. Bir işin usûlüne uygun yapılmasının gerekliliği, yapılan işin daha

hatasız ortaya çıkmasına imkân vermektedir. Bu noktada bilinmektedir ki usûl önemli bir esas ve bir işin yapılmasında dayandırılan temelleri teşkil etmektedir. TDK'na göre usûlün kelime anlamı birkaç şekilde ele alınmaktadır, bunlar aşağıdaki gibidir:

1. İsim: Bir amaca erişmek için izlenen düzenli yol, tutulan yol, yöntem, tarz.
2. Bilimde belli bir sonuca erişmek için, belli ilke ve kurallara göre izlenen yol, metot.
3. Hukuk: Bir yasama ve idare işleminin hazırlanması, yapılması ve yürürlüğe konması sırasında uyulması gereken hükümler ve izlenecek yollar.
4. Müzik: Klasik Türk Müziği'nde tempo.

THM alanında pek çok konuda çalışmalar yapmış Emnalar' da THM' ni tüm yönleriyle incelediği kitabında müzikte usûl konusuna değinmeden önce usûl kelimesinin nereden geldiğinin ve kökünün izahlarını vermektedir. Emnalar'ın verdiği bilgiler şu şekilde olmaktadır:

Usûl, (Arapça; uşl' den, uşul, asıllar) birinin soyundan geldiği kimseler; Hukukta: Madde veya akıl yoluyla bir şeyin bağlandığı ana temeller. Tasavvufta; uşuli, aşere, tarikata giren bir kimsenin geçmesi gereken manevi kademeler, yöntem, metot. (Emnalar, 1998:109)

Yine usûl kelimesinin dilimizdeki kullanım türleriyle ilgili Tanrıkorur' un da ifadeleri bulunmaktadır. Usûl kavramının anlamları ve yazım şekli ile ilgili Tanrıkorur şöyle demektedir:

Dilimizde usûl kelimesinin iki anlamı vardır: birincisi, 'Hukuk Muhakemeleri Usûlü Kanunu', 'usûlsüz işlem' vb. örneklerde görüldüğü gibi, "yol-yordam, doğru yöntem, metod"; öbürü "Türk mûsikisinde kalıp- ölçü". Her iki anlamıyla da kelime Arapçada 'asıl, esas' demek olan 'asl' ın (elif-sad-lâm) çoğuludur ve aslî imlasında elif-sad-vav-lâm harfleriyle yazıldığı için, ikinci u' daki şapkanın mutlaka konması gerekir; hem 'sakin, yavaş' anlamındaki 'usul-usul' la karışmasının hem de asıl yazılışındaki u'yu uzatan vav harfi atlanmasının diye. (Tanrıkorur, 2015:138)

Müzikte de usûlün çok önemli ve etkin bir yer teşkil ettiği bilinmektedir. Batı müziği için ezgi, ritim ve armoni diye adlandırılmakta olan üç temel unsuru, Türk müziği için makam, seyir ve usûl diye nitelendirmek mümkün görülmektedir. Bu sebeple de Türk müziğimizin temel yapı taşlarından birisi olmaktadır. Özellikle İslamiyet' in kabulünden sonra Arap ve Fars kültürünün etkilerinin yadsınamaz ölçüdeki büyüklüğü bilinmektedir. Uzunca dönemler akademik dilinin Arapça ve Farsça olmasından kaynaklı edebiyat ve şiirin de bu durumdan etkilendiği bilinmektedir. Söz unsurunun

çokça önde olduğu musikimizde de Divan Edebiyatı şiirlerimiz eserlerin kaynağı niteliğini taşımaktadır. Zira sözlü müzikte eserler şiirlerin bestelenmesiyle meydana gelmektedirler. Tam da bu aşamada aruz denilen hece ölçüsü devreye girmektedir. Bilhassa Geleneksel Türk Müziği’nde usûllerin aruz ölçüsüne göre şekillendiği bilinmektedir. Bununla birlikte Batılı anlamda nota sistemine geçilmeden ki evrelerde, araştırmacılarımız tarafından da bilindiği üzere bir eğitim sistemi olan meşk sisteminde, yeni üretilen bestelerin talebelere ya da musikişinâslara öğretimi esnasında usûlün çok mühim bir yeri bulunmaktadır. Bu bahsettiğimiz hususlarla ilgili Tanrıkorur şöyle demektedir:

Osmanlı musikisini sazdan ziyade bir söz (yani şiir) musikisi yönünde geliştirmiştir; şiir denince de konuyu, İslami kültür dairesine bağlı edebiyatların klasik vezni olan Aruz’un dışında düşünmek mümkün olmaz. Bu noktada Osmanlı musikisinin beste yapısı açısından mümeyyiz vasfı olan vezin-usul münasebetine değinmeden geçemeyeceğiz. Aruzun belirli vezinlerde yazılmış şiirlerin ancak belirli birkaç usul kullanılarak bestelenebileceği hususuna Abdülkâdir (ö. 1435) Câmîü’l-Elhan, Nevâî (ö. 1530) Mizânü’l-Evzân, Bâbü (ö. 1530) Risâle-i ‘Aruz adlı eserlerinde dikkati çekmişlerdi. (Tanrıkorur, 2016:16)

Yine usûlün meşk sistemindeki önemi için araştırmacı Konan şöyle demektedir:

Osmanlı / Türk Müziğinin temel unsurları makam ve usûldür. Usûl kavramı, icra ve eğitim alanında önemli bir yere sahip olmuş ve bu önemini yüzyıllar boyunca korumuştur. Meşk yöntemi ile eğitimi benimseyen bir müzik kültürünün içinde bu kavram sadece ritmik bir unsur olmakla kalmamış, eğitimi ve icrayı güçlendiren temel unsurlardan biri olmuştur. (Konan, 2012:1)

Müzikte ki usûl kavramına ilişkin, özellikle THM’de ritmik ve metrik yapılarla ilgili pek çok çalışma yapmış olan Terzi, şöyle demektedir:

Müzik penceresinden bakıldığında, usûl kavramının daha ziyade geleneksel Türk müziği terminolojisinde kullanıldığı görülmektedir. Batı müziği tahsili yapmış müzik adamları usûl kelimesi yerine ölçü ve ya son dönem Türkçesi itibarıyla daha çok tartım kelimelerini kullanmaktadırlar. Günümüzde özellikle Türk müziği terimler dağarcığında yer alan usûl kavramı çeşitli kaynaklarda benzer tanımlarla izah edilmektedir. (Terzi, 2015:89)

Usûl kavramına ait bir diğer görüş de araştırmacı Öztürk’ e aittir. Öztürk usûl kavramı için Anadolu yerel müzik türleri diyerek bir çerçeve çizmekte ve açıklamalarına bu kavram üzerinden devam etmektedir. Burada ki usûl tanımlaması şu şekilde olmaktadır:

Anadolu yerel müzik kültürlerinde, geleneksel olarak müzik, iki temel yapısal kavram içinde gelişme göstermektedir. Bunlardan birincisi, “**zaman organizasyonu**” sağlayıcı “**usul**” kavramı; diğeri ise “**ses organizasyonu**” sağlayan “**makam**” kavramıdır. “Usul”, en geniş

anlamıyla Anadolu ve çevre kültürleri bakımından, müzikte “zaman organizasyonu” sağlayan temel ve genel bir kavramdır. (Öztürk, 2005)

Yine Öztürk aynı çalışmasında usûller konusuna geçmişten günümüze bakmanın gerekliliğini önemle belirtmektedir. Bu durum hakkındaki görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

Bu denli çok fonksiyonlu ve temel nitelikteki usul konusunun, ne Anadolu yerel müzik kültürleri içindeki işlevlerinin, ne de Osmanlı musiki kültürü içindeki uygulama ve esaslarının, yeterince önem verilerek ele alınmış bir konu olduğunu söylemekten hala oldukça uzağız. (Öztürk, 2005)

Yukarıdaki açıklamanın da ışığında araştırmamızda Türk müziğindeki usûl kavramını, kemiyetini oluşturan ikâ, darb, düzum gibi unsurlarıyla, edvarlardan günümüz kullanım şekillerine dek süreçler içinde verilmektedir

1.2.1. Türk Müziğinde Usûlün Tarihi Süreçleri

Duruma genel olarak bakmak gerekirse Türk Müziği alanında nazarf anlamda yazılı ilk kaynaklara 8-9.yy’ lardan itibaren rastlamak mümkündür. Genel olarak ‘Edvar’ adı verilen bu kaynaklara, bu günün terminolojisi ile nazariyat (teori) kitapları demenin mümkün olacağı düşünülmektedir. Bu kaynakların içeriğinde perde sistemi, makamlar, makamların oluşumu, makamların dizi, seyir özellikleri ve usûl bilgisi verilmektedir. Karaduman makalesinde edvarlar hakkında şöyle demektedir:

GTM’ nin kuramsal kaynakları arasında yer alan edvar kitapları, Safiyüddin’ den (13.yy) itibaren, bilgilerin açıklanması yönünde değişiklikler göstermektedir. Edvar kitaplarında makam, âvâze, şube ve terkeb kavramlarının tanımları, bu kavramların isimleri ve sayıları ile birlikte açıklanmasına rağmen, bilgiler her edvarda aynı isim ve sayı ile verilmemektedir. (Karaduman, 2014: 589)

Karaduman’ın da ifadelerinden yola çıkarak, bu başlık altındaki usûl tanımını, içerisinde bulunduğumuz döneme aitmişçesine yapmak fikrinin yanlış olduğunu düşünmekteyiz. Bu durum, usûl tanımının ve bu tanımın oluşma sürecinin Türk Müziği’ nin nazarf ve amelî yapısının oluşma süreci ile doğru orantılı olmasından kaynaklıdır. Türk Müziği’ nin bu güne gelene dek çok farklı merhalelerden geçtiği elbette ki araştırmacılar tarafından bilinmektedir. Dolayısıyla bu süreçler içerisinde musikinin temelini teşkil eden kuramsal ve kavramsal yapıların tanımlamaları noktasında da

farklılıklar görmek mümkündür. Bu gün dahi Türk Müziği' nde kullanılan perde sistemi, aralıklar, makam oluşum ve yapıları, usûl gibi konularla alakalı tartışmaların varlığının devam ettiği bilinmektedir. Araştırmamızda bu kapsamda yüzyıllara göre edvar geleneği içerisinde usûl tanımlama ve tasniflerine ışık tutmaya çalışılmıştır.

1.2.2. 9. yy – 13. yy Arası Türk Müziğinde Usûl

Edvarların varlık gösterdiği ilk dönemi nitelendirmek için İslam Dünyası Dönemi tanımlamasını kullanmak doğru olacaktır. Zira bu dönemde müziğe katkısı olan şahsiyetler Orta Asya kökenli genel olarak Türk ya da Müslüman Türk' lerdir. Bu bağlamda 10.yy' da Karahanlı Devleti' nin İslamiyet'i kabulü ile toplumsal kültürün her alanında olduğu gibi musiki alanında da değişiklikler meydana gelmiştir. İslamiyet' in, devletin resmî dini olması ile Arap ve Fars etkisi oldukça baskın bir hâl almıştır. Bu hususta Nevşehirli şöyle demektedir:

İslamiyet sonrası, Arap ve Fars Edebiyatı' nın, temel nazım birimi olan Aruz vezni, kompozisyonda, melodi kurgulama yapısını, form yapılarını, enstrüman yapılarını, daha genel bir söylemle, Türk Müziği' nin tüm karakterini derinden etkileyen ayrı etken olmuştur, İslamiyet' in de etkisi ile insan sesini temel alan bir duruma gelmiştir. (Nevşehirli, 2011:1)

Yılmaz Öztuna Türk Musikisi Ansiklopedisi' nde Edvar kelimesi için şöyle der:

Bu kelime, Arabca “devr” kelimesinin çoğuludur. “Devirler” demektir. Türkçe, Farsca ve Arabca musiki nazariyat kitaplarına bu ad verilmiştir. Makamlar, perdeler, bilhassa usuller daire şeklinde şemalar halinde gösterildiği için böyle denmiştir. (Öztuna, 1969:187)

Yukarıda verilen bilgilerden de anlaşılacağı üzere Türk Müziği' nin temel kuram ve kavramlarının günümüze dek ulaşmasına sebep kaynakların edvarlar olduğu belirtilmektedir. Terminolojik anlamda usûl konusunda yazılı en eski kaynaklar mahiyetinde ulaşabileceğimiz en köklü kaynakların edvarlar olması sebebi ile çalışmamızın sağlam temellere dayanabilmesi için imkânlar dâhilinde ulaşabilen edvarlardan usûl konusu hakkındaki tanımlamalara yer vermeye çalışılmıştır.

Bu hususta yazılı ilk kaynak (790-870) yılları arasında yaşamış El- Kındî' ye aittir. Müellifin musiki ilmi hakkında yazmış olduğu dört adet risalesi bulunmaktadır. Araştırma kapsamında El- Kındî' nin usûl konusundaki tanımlamalarına, Ahmet Hakkı

Turabi'nin yüksek lisans tezinden istifade ederek ulaşılmıştır. Bu bağlamda El- Kindî usûl için şöyle demektedir:

Kindî'nin musiki risalelerinde "ikâ" ismiyle zikrettiği ritm, vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan fakat mutlaka kuvvetli, yarı kuvvetli veya zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen muayyen kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına denir. (Turabi, 1996, s. 78)

Turabi incelediği bu risalelerde ulaştığı bilgilere şu şekilde devam etmektedir:

Musikinin ana esaslarından biri olan ritim ve ritim şekilleriyle (ritmik modeller) Kindî'nin mûsikî risalelerinde de karşılaşılıyor. Kendi zamanında kullanılan sekiz ritmik modeli sayıp bunların tariflerini vermektedir. Kitâbu' l- Musavvitât adlı risalesinde bunları sayıp tariflerini verirken, Risâle fî Eczâ' sında ise tariflerine binaen ritimlerin hangi şiirlere uygulanacağı ve bunlar arası geçkilerden, bunların sırlamasından bahsediyor. Ritmi, zamanın kalıplaşmış ifadesidir, tarifine uygun bir şekilde tanımlayan Kindî bunları genel olarak "en-nisebü'z - zemaniyye" (zamansal oranlar) olarak isimlendirmiştir. (Turabi, 1996:78)

Bu müellifi takiben (870-950) yılları arasında yaşamış olan Farabi gelmektedir. Farabi'nin musiki ilmi hakkında yazdığı dört adet edvar bulunmaktadır. Bu edvarlardan konumuz ile alakalı olan edvarları Kitâbu'l – Mûsikâ'l – Kebir, Kitâbu'l İkâ'ât' dır ve Kitâbu İhsâ' el- İkâ'ât' dır. Bilhassa Kitâbu'l – Mûsikâ'l – Kebir' in Farabi' nin musiki alanında yazmış olduğu en kapsamlı eser olduğu müzikologlar tarafından bilinmektedir. Bu eserlerden sadece Arap ve Türk dünyası müzikologları değil Batı dünyası müzikologları da fazlaca istifade etmişlerdir. Konuyla alakalı "Farabi' de İka Teorisi" adlı tezinde Rızvanoğlu şöyle der:

Kitâbu'l – Mûsikâ'l – Kebir, batılı müzik adamlarının dikkatini 19.yy' da çekmiş ve ilk olarak J.G.L Kosegarten eserin belli bölümlerini tercüme ve analiz etmiş; 1844' te eserin giriş kısmını Almanca' ya çevirmiştir. Çok güvenilir bir tercüme olmamakla beraber SorianoFuertes 1853' te bazı bölümleri İspanyolca' ya çevirmiştir. 1880' de ise J.P.N Land, eserin bazı bölümlerini Flemenkçe' ye, 1883' te ise eserin enstrümanlarla ilgili bölümünü Fransızca' ya çevirmiştir; 1934' te Farmer tarafından Collection of ArabWriters on Music adlı eserde, Kitâbu'l – Mûsikâ'l – Kebir' in bazı bölümleri İngilizceye tercüme edilmiştir. 1930-1935 yılları arasında eserin tam tercümesi D'erlanger tarafından yapılmıştır. İlk kez Arapça baskı 1967' de Ğattâs Abdümelik Haşebe ve Mahmut Ahmed el-Hıfî tarafından yapılmıştır. (Rızvanoğlu, 2007:16)

Yukarıdaki bilgiler ışığında da görülmektedir ki bu müzikologlar kendi dönemlerine olduğu gibi kendilerinden sonraki dönemlere de musiki ilmi hakkında pek fazla katkı ve ışık sağlamaktadırlar. Bu dönemler için önemle bilinmesi gereken bir diğer husus da, günümüzde kullandığımız usûl terimi yerine ikâ teriminin kullanılmış olmasıdır. Bu konu hakkında Hatipoğlu şöyle demektedir:

Türk Müziği usûl kuramının kökenine ilişkin genel yaygın kanaat, bu karamın el- Kındî' den elde edildiği yönündedir. Buna göre söz konusu kuramın aktarıcısı olarak Fârâbî, İbn Sînâ ve İhsan-ı Safa yazarları gösterilmektedir. Bu dönemde günümüz “Usûl” sözcüğü yerine müzik bilginlerinin “İkâ” sözcüğünü kullandıklarını görülmektedir. Maragalı ise “İkâ” sözcüğü yerine “Devir” sözcüğünü kullanmıştır. (Hatipoğlu, 2008:10)

Yukarıda verilen bilgiler de göstermektedir ki, süreç içerisinde, sadece usûlün tanımlamaları değil ifade ediliş biçimleri de farklılık göstermektedir. Farabi’ nin eserlerinde yaptığı incelemelerde Rızvanoğlu, Farabi’ nin tasnifinden de yola çıkarak İkâ, Devr (periyod) ve Nakra (vuruş) başlıklarını izah ederek gitmiştir. Nitekim usûl mevzuatının muhteviyatını bu unsurlar teşkil etmektedir. Bu bağlamda Farabi, İkâ için der ki:

Eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimlerinde, tınlayan seslerin seyir ve hareketleridir. Kitâbu'l İkâ'ât' a göre ise ikâ; “Makul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde, aynı düzen içinde birbirlerini takip eden vuruşların hareketi” dir. İkâ' lar ilk olarak devirlerindeki (periyod) zamanların adedi; ikinci olarak her bir periyodun uzunluk ve kısalıklarının toplam zamanları bakımından farklılık arz eder. İki periyoddan her biri mutlaka bir ya da daha fazla zaman dilimini içerir ve bunların her ikisi de ya ağır zamanlı veyahut hafif zamanlı olurlar. (Rızvanoğlu, 2007: 37)

İkinci kısım olarak devirler (periyodlar) gelmektedir. Bu bölüm şu şekilde izah edilmektedir:

İkâ' nın tanımında, “eşit aralıklarla birbirini takip eden zaman dilimleri” tabirini kullanmıştık. Birbirini takip eden bu zaman dilimlerinden her birine “periyod” denir. Kitâbu'l İkâ'ât' da periyotla ilgili: “ Makul ölçü ve nispetlerle sınırlandırılmış zaman dilimlerinde ardı ardına gelen nağmeleri oluşturabilen müddetler tekrarlanırsa en az bir zaman dilimi oluşur ki buna periyot denir” ifadesi yer alır. En küçük ikâ birimi iki periyottan oluşur. (Rızvanoğlu, 2007:37)

İkâ ilmi ile ilgili son olarak Nakra (vuruş) kısmı izah edilmiştir. Nakra tabiri için araştırmacı şu izahatları vermektedir:

Başlangıç nağmesinin oluşmasına sebebiyet veren darbeye” vuruş” denir. Farabi vuruşla ilgili olarak şunları söyler: “ Hangi cisim tarafından, hangi cisim üzerine tatbik edilirse edilsin ön koşul, tınlayan bir cisim olmalıdır. Vuruş bölünemez, bölünemez bir zaman diliminde oluşur. Zamanda bölünemezlik öyle bir andır (en küçük zaman birimidir) ki, kendisi geçmiş zamanın sonu ve gelecek zamanın başlangıcını gösterir ve her ikisini birbirinden ayırır. Ses vuruşla başlar. Sesin başlangıcı ancak vuruşla olur. Vuruş, cümledeki herhangi bir sesle veya nağmenin başlangıcı ile olur. İkâ' nın zamanı vuruşla tanımlanır. Bu vuruşlar öyle vuruşlardır ki onlardan her biri bir ikâ' nın zamanını sınırlayan anlarla sınırlarlar. (Rızvanoğlu, 2007:38)

Bu müzik bilginlerini takiben 11.yy’ da (980-1037) yılları arasında yaşamını sürdürmüş olan İbn Sinâ karşımıza çıkmaktadır. Esasen, incelendiğinde net bir şekilde

görülmektedir ki şu ana dek isimleri zikredilen ve ileride de zikredilecek olan, konumuz gereği müzik bilgini yahut bugün ki deyim ile müzikolog sınıfına koyulan bu ilim adamları, yaşadıkları dönemlerde disiplinler arası çalışan ve bu konularda sadece İslam ya da Şark âleminde değil, Batılı zümrelere de itibar görmüş ve esas alınmış insanlardır. İbn Sinâ' nın bilim ve felsefe hususlarındaki konumunu Turabi şöyle açıklar:

İbn Sinâ' nın İslam Dünyasında “Şeyhu'r – Reis” ve batılı düşünürler tarafından “Filozofların Prensi” olarak anılması, bilim ve felsefe alanlarındaki yüksek konumunu açıkça ifade etmektedir. Bunun yanında müzik alanındaki eserleri ve bu sahadaki muâsırları arasındaki konumu maalesef pek az kişi tarafından bilinmektedir. (Turabi, 2013:3)

Araştırma kapsamında İbn Sinâ' nın İkâ ilmi hakkındaki bilgilerine Ahmet Hakkı Turabi' nin kitap olarak yayınladığı Şifâ adlı edvarının çevirisinden faydalanarak ulaşılmıştır. İbn Sinâ Şifa' sında, Beşinci Makale başlığı altında toplam Beş Fasil' da ikâ ilmi hakkında izahat vermektedir. Bunları niteleyecek olursak, ikâ açısından müziğin vezni, ikânın dil ile ifadesi, ikâ türleri, dörtlüler, beşliler, altılılar, şiir ve vezinleri şeklinde sıralamaktadır. İbn Sinâ ıkanın içeriği için Şifa' sında şöyle demektedir:

İkâ ise mahiyet olarak vuruşların zamanı için takdir edilmiş herhangi bir ölçüdür. İkâ eğer seslendirilmiş ise “melodik” olur; ikâdaki vuruşlar eğer bir söz meydana getiren harflerle ortaya konmuş ise “şiirsel” olur. Şiir, kesinlikle ikânın ta kendisidir. (Turabi, 2013: 64)

Bu noktada yine görülmektedir ki usûl ve aruz ilişkisi oldukça mühim ve usûl konusunun oluşumu açısından önemli bir yer teşkil etmektedir. Usûlün bir diğer yapı taşı olan ölçü konusu hususunda İbn Sinâ şöyle demektedir “Ölçü olarak öyle bir zaman varsaymamız gerekir ki, bu konuda ondan daha küçük hissedilir bir zamanın ölçü olarak düşünülmemesi gerekir.” (2013: 66)

13.yy itibarıyla döneme artık Osmanlı-Türk musikisi dönemi demek mümkün görülmektedir. Elbette ki bu dönemde dahi usûl konusunun tasnifinde gelişmeler devam etmektedir. Süreç içerisinde ehemmiyeti değişmeyen tek şey usûl konusunun meşk sistemi içerisindeki yeridir. Seslerin dönem itibarı ile şekillerle ifade edilemediği, nota sisteminin olmadığı, bir dönem olması ve bu dönemin çok uzun yıllar hatta asırlar sürmesi nedeni ile eğitim ve öğretimde icra edilen eserlerin akılda kalıcılığı için usûl

ziyadesiyle önemli bir rol oynamaktadır. Bu durumu kanıtlayıcı nitelikte Konan şöyle demektedir:

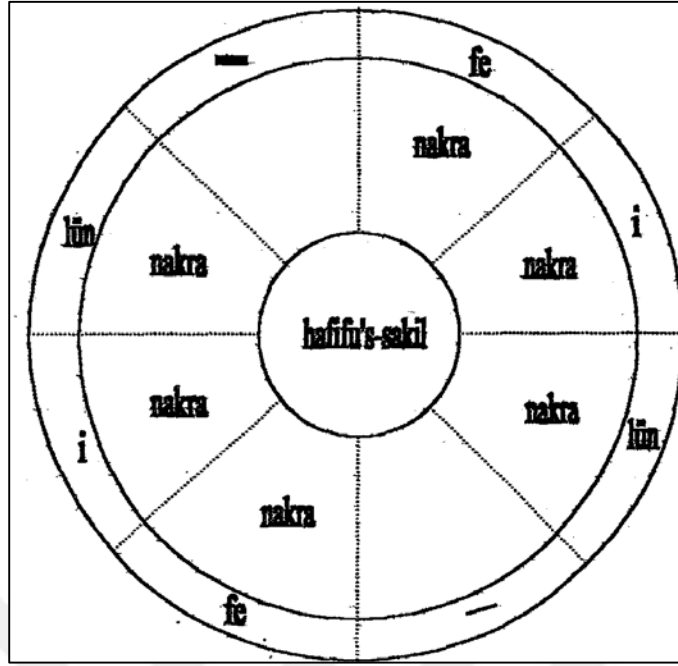
Osmanlı / Türk Müziğinin temel unsurları makam ve usûldür. Usûl kavramı, icra ve eğitim alanında önemli bir yere sahip olmuş ve bu önemini yüzyıllar boyunca korumuştur. Meşk yöntemi ile eğitimi benimseyen bir müzik kültürünün içinde bu kavram sadece ritmik bir unsur olmakla kalmamış, eğitimi ve icrayı güçlendiren temel unsurlardan biri olmuştur. (Konan, 2012:1)

13.yy' a geldiğimizde karşımıza Safiyüddin Urmevi çıkmaktadır. Müellifin musiki alanında iki adet edvarı bulunmaktadır. Bunlar, Kitâb'l – Edvâr ve er- Risâletü'ş-Şerefiyye' dir. Şerefiyye' de ki bilgilere Fazlı Arslan' ın doktora tezinden istifade ederek ulaşmaya çalışılmıştır. Urmevi Şerefiyye' de ikâ terimi için şöyle demektedir:

Belirli zamanların araya girdiği vuruşlar topluluğudur. Bunlar bir takım oranlara ve birbirine eşit devirlere sahiptirler. Bu devir ve zamanların eşit olduğu anlaşılabilir ve doğal his (insan) tarafından anlaşılabilir. (Arslan, 2004:100)

Akabinde ikâ terimlerini iki kısma ayırmaktadır. Bunlar Muvassal (bitişik) ve Mufassal (ayrı) ikâlar şeklindedir. Muvassal ikâ için Urmevi der ki “Vuruşlar arasındaki zamanlar birbirine eşittir.” (2004, 100)Mufassal ikâ için yine Urmevi “Vuruşlar arasındaki zamanlar eşit değildir.” (2004: 100) demektedir.

Urmevi için bilinmesi gereken önemli bir diğer hususta Sistemci Okul ekolünün kurucusu olmasıdır. Bu okulun günümüze dek musikimiz hakkında bilgilerin taşınmasında önemli bir rol üstlendiği bilinmektedir. Aşağıda Urmevî' nin bahsettiğimiz edvarından bir usûl dairesi örnek olması açısından gösterilmektedir.



Resim 1.1: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Arslan, 2004: 340)

1.2.3. 13. yy – 15. yy Arası Türk Müziğinde Usûl

Urmevi' den sonraki değineceğimiz önemli müzik bilgini Meragi'nin de (15.yy) bu okulun devam etmesi ve korunmasında büyük katkılar sağladığı bilinmektedir. Hatipoğlu bu durum için şöyle demektedir:

Urmevi' nin oluşturmuş olduğu sistemci okulun önemli bir temsilcisi ve koruyucusu olmasına rağmen, Maragalı Abdülkadir ile başlayan müzik değişiminin tesiri ikâ ve ikâ ile ilgili kavramlar ile ikâ çeşitliliği üzerindeki etkisi ortadadır. Maragalı' nın ikâ yerine kullandığı devir sözcüğü ile ifade edilmek istenilen, ikâların eserler süresince durmadan tekrarlanması ve ikânın ilk darbına dönülerek tekrardan vurulmaya başlanmasıdır. Maragalı' nın ikâların devretmesi/tekrar etmesiyle eserin bütünlüğü arasında kurduğu birliği açıklayan "Devir" sözcüğü kendisinden sonraki müzik bilginlerinin günümüze kadar kavramsal olarak aktardıkları "Usûl" sözcüğünün işlev ve kuramına yakın bir açıklama getirdiği söylenebilir. (Hatipoğlu, 2008:11)

Konan tezinde Meragi' nin ikâ ilmi hakkında verdiği bilgileri Murat Bardakçı' nın Maragalı Abdülkadir adlı kitabından aktararak yapmıştır. Bu aktarım doğrultusunda Maragalı' ya göre ikâ "Aralarında belirli ve sınırlı zamanlar olan vuruşlar (nakreler) topluluğudur." (2012:12) şeklinde tanımlanmaktadır. Maragalı Abdülkadir yahut Abdülkadir Merâgî (1360-1435) adları ile bilinen ve anılan bu müzik bilgini 15. yy itibarı ile Osmanlı/Mevlevi/Türk Müziği dönemini başlatan isim olduğu günümüz müzikologları tarafından da bilinmektedir. Bu dönem Türk Müziği açısından oldukça

mühim ve zengin bir dönem olmaktadır. Safiyüddin Urmevi ile başlayan Sistemci Okul ekolünün gelişerek, zenginleşerek ve neredeyse 19. yy' a değin devam ettiği bir süreçtir. Anadolu edvar yazarları olarak nitelendirebileceğimiz ve edvarlar açısından oldukça zengin olan bu dönem için Doğrusöz şöyle der:

15.yy, edvar kitapları bakımından oldukça zengin bir yüzyıl olmuştur. Süreyya Agayeva bu dönemin edvar kitaplarını Türk kolu edvarları olarak değerlendirir ve Anadolu edvar yazarları olarak sınıflandırır. Yusuf Kırşehrî, Kadızâde Tirevî, Şükrullah Çemişgezekî ve Mehmet Ladikî bu teorisyenlerden bazılarıdır. 15.yy ilk yarısına yetişmiş olan Merâgî dönemin en önde gelen bilim adamıdır. Kitaplarında dönemin çalgıları, formları, makamları ve usûlleri hakkında oldukça kapsamlı bilgiler bulunmaktadır. Bunun için 15.yy musiki nazariyatı sahasında Osmanlılarda önemli eserlerin yazıldığı bir asırdır. Buda Merâgî' nin büyük tesiri olmalıdır. (Doğrusöz, 2007:6)

Yukardaki açıklamalar dahi 15.yy müzik bilginlerinin Türk Müziği tarihi açısından önemini destekler nitelikte görüşler belirtmektedir. Bu bağlamda Merâgî' nin Câmîu'l-Elhân' adlı edvarını doktora tezi olarak çalışan Sezikli'den usûl tanımları tercümeleri için istifade edilmiştir. Çeviri mahiyetindeki bu çalışma incelendiğinde görülmektedir ki, Elhân' da Merâgî, Urmevi' den çokça istifade etmekte ve alıntılarda bulunmaktadır. Bunların yanı sıra kendinden önceki dönemlerle kendi dönemi arasında karşılaştırmalarla izahatlar vermektedir. Gerek kendi dönemi, gerek kendinden önceki dönemi aydınlatıcı nitelik taşıyan edvarları kendisinden sonraki dönemler içinde önemli rol oynamaktadır. Elhân da Merâgî ikâ yahut usûl için şöyle demektedir:

Eskilerden bazıları ikâyı şöyle tarif etmişlerdir: İka vuruş zamanlarını belirlemektir. Hakim Ebu' n Nasır söyle demiştir: İka vuruşların zamanlarını taktir etmektir. Belirli zamanlarda miktarı ve oranları belirli nağmelere gitmektir. (Sezikli, 2007:225)

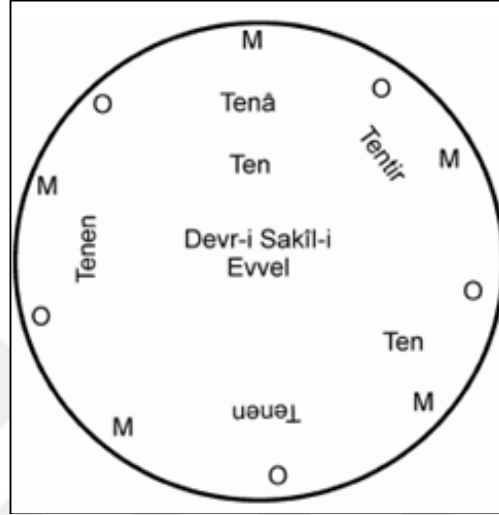
Merâgî dahi kendisinden önceki edvarlarda yazarların değindiği gibi aruz ve ikâ arasındaki bağlantıya önemle değinmektedir. Bu kısmı Merâgî şöyle açıklamaktadır:

Nitekim aruz şiirinin kalıpları tabii vezinlerden farklı ise bazılarına göre de her devrin zamanlarının eşitliğini idrak etmek, anlaşılabilir bir ölçüye bağlı değildir. Bazılarına göre ise de bu anlaşılabilir bir ölçüye bağlıdır. Böylece musiki devirleri arasında ika ölçüsünün önemi büyük olur. Demek ki şiir ve ika arasında büyük bir benzerlik vardır. Çünkü şiir vezninin te' lifi, harekeli ve sakin harflerin bir sayı ve tertip içinde olmasıyla oluşur. Böylece sesler arasındaki geçiş zamanlarının ölçüsü ortaya çıkar. (Sezikli, 2007:225)

Daha sonra Merâgî usûl tasnifine yönelik şöyle demektedir:

Eğer biz ika' nın şerh ve açıklamasıyla başlarsak çok yer alır. Arap icracıları nezdinde devirler bu sayıdan fazla olabilirse de, şu şekilde altı kısımdır: sakil- i evvel, sakil- i sani, sakil hafif, remel, hafifü' r- remel ve hezec. (Sezikli, 2007:228)

Aşağıda Meragi' ye ait bir usûl dairesi verilmiştir.



Resim 1.2: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Sezikli, 2007: 230)

Yine aynı yüzyıl içerisindeki bir diğer müzik bilgini de Alişah B. Hacı Büke' dir. Alişah'ın (.....? – 1500) yazmış olduğu iki adet edvarı bulunmaktadır. Bunlar Mukaddimetü'l-Usûl ve Aslü'l-Vüsûl' dür fakat Vüsûl' ün günümüze ulaşamadığı bilinmektedir. Alişah' ın hayatı hakkında pek fazla bilgiye sahip olunamamakla birlikte musiki alanında yazmış olduğu en mühim eseri Mukaddimetü'l-Usûl' dür. Bu önemli müzik bilgini bu eserinde kendinden önceki müzik bilgilerinin kuram ve terminolojilerine sıkça değinmekte ve yer vermektedir. Bu isimler Farabi, İbn Sina, Urmevi ve Merâgî gibi isimlerdir. Yine sistemci okul ekolünün devamı niteliğindedir. Bu bağlamda müellif ve müellifin usûl konusu hakkında ki bilgilerine ulaştığımız kaynak Çakır'ın müellif ve edvarını çalıştığı doktora tezidir. Alişah edvarında konuyu ikâ ilmi başlığı altında vermektedir. Başlangıçta ikâ kelimesinin musikideki karşılıklarını açıklamakta, daha sonra ise ikâların usulleri nasıl meydana getirdiğini izah etmektedir. Alişah' a göre ikâ, Farabi' nin de tanımıyla desteklenmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu hususa göre Alişah der ki:

Nakaralar arasındaki zamanların belirlenmesidir. Alishah bu kavramı daha iyi açıklayabilmek için Farabi'ye atfettiği şu görüşe yer vermiştir. Vuruşlar arasında sınırlı, ölçülü zamanlar oluşturup birkaç vuruşun topluca ortaya konmuş şekline ika denir. (Çakır, 1999:204)

Yukarıdaki tarifler doğrultusunda görülmektedir ki günümüz usûl tarifine pekte yakın bir tarif verilmektedir. Araştırmacı Çakır' ın bu durumu izahatı, Ekrem Karadeniz ve İsmail Hakkı Özkan gibi araştırmacılarında bu görüşte hem fikir olduğu yönündedir. Alishah yine edvarında, konuyu izah ederken usûl ile ilgili der ki:

Vuruşlar arasında sınırlı ve ölçülü zamanlar oluşturulmasının nedeni, seslerin sonsuza kadar devam etmesini önlemek, böylece birbirleriyle uyumlu sesler topluluğu meydana getirmektir. (Çakır, 1999:204)

Alishah vuruş (birim zaman) ve bunların bir araya gelmesiyle oluşan usûl tasnifleri ile ilgili şöyle demektedir:

Vuruşlar içindeki zamanalar birinci zamana göre ayarlanır. Bunu ayarlamak ise musikişinasın işidir.” Buna bu gün gider ve ya tempo da denilmektedir. Eski musikinazariyecileri usullerdeki birim zamanın uzunluk ve kısalık derecelerini, başka bir ifadeyle darbların hızlarını “hafif-i evvel”, “hafif-i sani” ve “sakil” olmak üzere üç gurupta toplamışlardır. Alishah ise, bunları seriu'l hezec, hafifu'lhezec, hafif-i sakili'l-hezec ve sakilü'lhezec olmak üzere dörde çıkarmıştır. Bu zaman birimlerini ifade etmede “te”, “ne” ve “ten”, “nen” gibi heceler kullanılmıştır. “Te” ve “ne” ler bir zaman, “ten” ve “nen” lerin ise iki zaman birimine eşit oldukları görülmektedir. Bu hece gurupları usullerin tertiplenmesini sağlamıştır. (Çakır, 1999:205)

Müzikologlarımızın da belirttiği üzere 15.yy' ın musikide oldukça hareketli bir dönem olduğu bilinmektedir ve bu nedenle karşımıza farklı müelliflerin yaptığı çalışmaların çıkması mümkündür. Bu bilgilere bizlerden daha önceki araştırmacıların doktora yahut yüksek lisans tezi olarak çalıştıkları edvarlar, risaleler ve ya güfte mecmualarından ulaşmaktayız. Bu bağlamda yine 15.yy' a ait diğer bir edvarda Yusuf Kırşehri' ye aittir. Edvar ve müellifin usûl konusuna ait bilgilerini, çalışmada daha önce ismi zikredilen Nilgün Doğrusöz' ün doktora tezinden ulaşılmıştır. Edvara göre Doğrusöz' ün izahatı şu şekildedir:

Kırşehri önce darpları bir bölüm halinde anlatmayı tercih eder, daha sonra ise darp, usul ve zamanın ne olduğunu açıklamaya çalışmaktadır. Bil ki usul, asl kelimesinin çoğuludur. Usul bir kaidedir ki onun aslı yoktur. “Hemen Allah' tan bir bağıştır ki kime isterse verir” cümlesinde öncelikle asıllar, kökler anlamına gelen usul kelimesinin aslın çoğulu olduğu anlaşılmaktadır. Usulün aslı yoktur derken ise hakiki olanı yani bir nesne olarak geçtiği yoktur denilmektedir. Kırşehri, “Pes usul ol nesne değüldür ki kimse ânı göre ve öğrene” diyerek usulün görülebilecek bir nesne olmadığını, Allah' ın bir hediyesi olduğunu ve kime isterse ona verebileceğini yani bir kabiliyet işi olduğunu belirtmektedir. (Doğrusöz, 2007:112)

Buna ilaveten Kırşehir edvarında usûl tanımı içerisinde der ki “darp iki zaman arasında olur, dolayısıyla zamanda iki darp arasında, yani iki vuruş arasında geçen süredir.” (2007: 113) Burada esasen darp sözcüğü ile anlatılmak istenen vuruş bir diğer deyişle birim zaman mantığıdır. Çalışmamız kapsamında incelediğimiz diğer edvar çevirilerinde de birim zaman mantığıyla ilgili benzer izahatlara rastlamıştık. Doğrusöz genel anlamda edvarlarda bulunan usûl tanım ve tasnifleri için şöyle demektedir:

İslam dünyası müzik nazariyatçıları, belli sürelerle ayrılmış ve bir devir oluşturabilmiş vuruşlar kümesine usul adını vermişlerdir. Bu usul kalıpları aynen tekrarlandıkları, devrettikleri içinde bunları daireler şeklinde göstermişlerdir. (Doğrusöz, 2007:113)

Bu açıklama edvar geleneğinde usullerin daireler şeklinde gösterilmesinin izahı konusunda oldukça aydınlatıcı bir açıklama niteliğindedir. Zira edvar isminin kullanılmasının da bu sebeplerden ötürü doğduğu fikri araştırmacılar tarafından da bilinmektedir. Ulaşılabilen çalışmalar dâhilinde 15.yy’ a ait bir diğer edvarda Çelik’in doktora tezi olarak çalıştığı Hızır Bin Abdullah’ ın Kitâbü’l Edvâr’ ıdır. Çelik edvarda ki ikâ ilmi açıklamalarına yönelik şöyle demektedir:

Kitâbü’l Edvâr’ da ikâ ilmine geniş yer verilmiştir. San’at-ı ikâ ve san’at-ı gınâ yani gûyendelik ilminin aslıdır denilerek ikâ ilminin tarifi yapılır. İkâ ve nakrenin aslının, hareket ve sükûn olduğu, söz ve şiirin de buna benzediği ifade edilerek sekiz adet vezin sayılır. Bu sekiz veznin sebep, veted, fâsıla adı verilen üç nesneden mürekkep olduğu belirtilir. Veted; tenen gibi iki müteharrik (yer değiştirebilen, hareketli, işleyen, çalışan) ve bir sakin harften; fâsıla tenenen gibi üçü müteharrik ve biri sakin dört harften; sebep ten gibi biri müteharrik biri sakin iki harften meydana gelir. (Çelik, 2001:8)

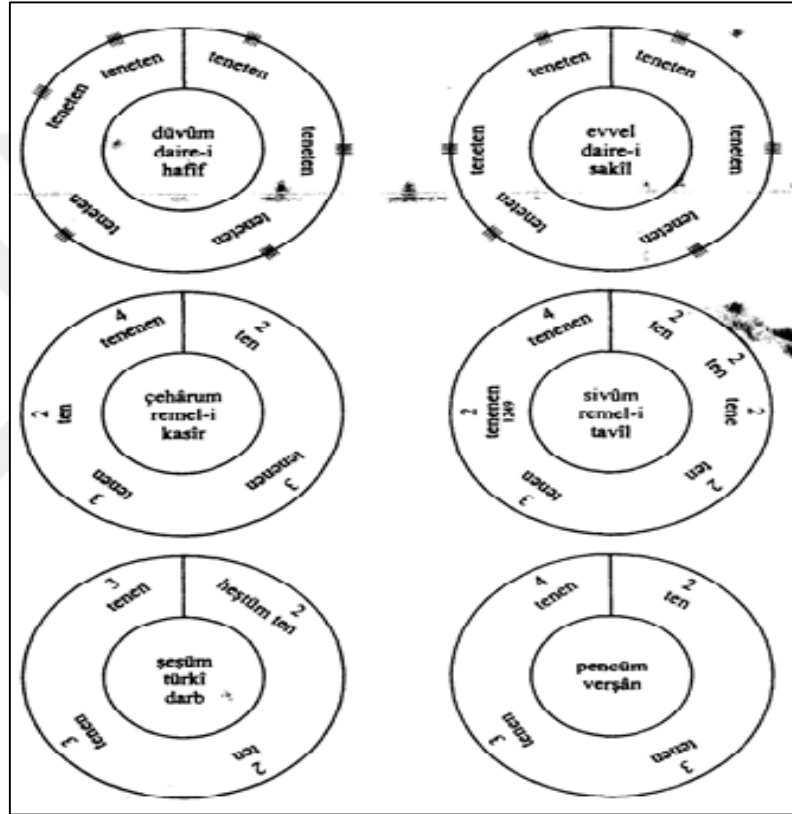
Daha sonra yukarıdaki açıklamada usûlün oluşumuna sebep olan vezin türlerinin izahını vermektedir. Tabi burada bunların nakara ya da nakrelere nasıl yansıdığı ile ilgili bilgiler de verilmektedir. Bu durumu Çelik şöyle izah etmektedir:

Sebeb iki türlüdür; sebeb-i hafif ve sebeb-i sakîl. Sebeb-i hafif ten gibi iki harf; sebeb-i sakil tene gibi iki harftir. Veted iki türlüdür; veted-i mecmû ve veted-i mefrûk. Veted-i mecmûtenen gibi bir harf müteharrik bir harf sakin; veted-i mefrûk ten gibi iki harfi müteharrik ortasında bir harfi sakindir. Fâsıla da iki türlüdür; fâsıla-i suğrâtenen gibi üç harfi müteharrik bir harfi sakin; fâsıla-i kübrâtenenen gibi dört harfi müteharrik ve bir harfi sakindir. İlm-i gınâda darba nakre dendiği ve ilm-i mûsikîde ten demenin bir nakre, tenen’ in iki nakre olduğu belirtilir. Birbiri ardınca süratle gelen ve arasında zaman olmayan nakrelere de râidat denir ve iki nakre arasında olan zamanın, iki nakreden birisinin zamanınca olduğu ifade edilir. (Çelik, 2001: 8-9)

Son olarak ikâ ve çeşitleri ile ilgili kısımda edvara yönelik Çelik şöyle demektedir:

İkâ iki kısımdan meydana gelir. Bunlardan biri olan sâkil, dört kısımdır; hezec, remel, sakîl-i evvel ve sakîl-i sâni. Bu usullerin zamanları tafsilâtî (ayrıntılı) olarak açıklanır ve usullerin her bir vuruşuna amûd, her iki amûd ortasında olan zamana vakf denildiği belirtilir. İkanın çeşitleri arasında münasebetler olduğu ve buna da münâsebet-i te'lifiyye denildiği belirtilir ve dairevi şekilde İklidüs (Euklides), Neyfûmahos (Nikomachos) ve Batlamyus katında ikâların birbirlerine olan nispetleri gösterilir. (Çelik, 2001: 8-9)

Aşağıda edvara ait bir usûl cetveli örneği verilmiştir.



Resim 1.3: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Çelik, 2001:237)

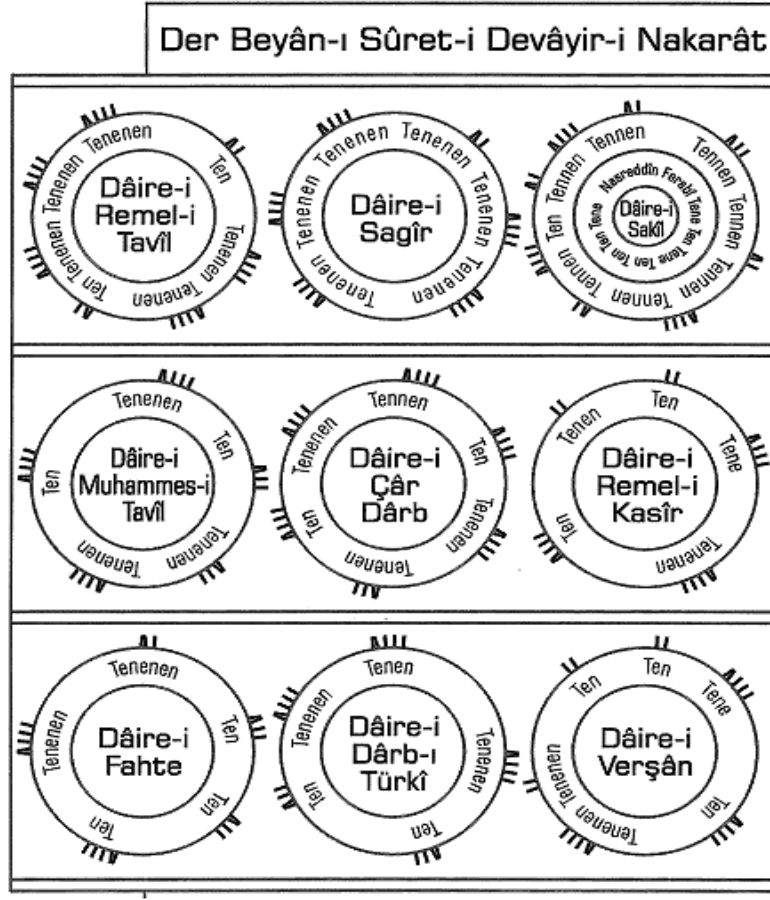
15.yy müzik bilginleri arasında bir diğer önemli ismin de Ladikli Mehmet Çelebi olduğu bilinmektedir. Musiki ile ilgili olan edvarı er- Risâletü' l Fethiyye' sidir. Yine içerisinde dönemi ve öncesinde bulunan musiki ilmüne yönelik kapsamlı bilgilerin olduğu bir edvardır. Edvar ve içeriği hakkındaki bilgilere Tekin'in doktora tezinden istifade ederek ulaşılmıştır. Usûl ilmi konusunda ilk ulaştığımız bilgiler Tekin' in çevirisine göre şöyledir:

Bir grup eski bilginler usul konusunda, bazı zaman parçalarının kişinin seçimine göre gücün eyleme dökülerek ilgilerinin ortaya çıkarılmasıdır, dediler. Şeyh Ebû Nâsır El- Fârâbî ölçüsü ve orantısı sınırlı zaman içinde nağmelerle yapılan geçiş usul denir, dedi. Ebû Ali usulün, usul vuruşlarının zamanını belirleyen taktir olduğunu belirtir. Edvâr sahibi özet olarak usul konusunu, özel durumlara ve orantılara göre ölçüleri taktir edilen sınırlı zamanları ortalayan usul vuruşlarına denir, şeklinde izah etmektedir. Usulün kemmiyeti ve eşit ölçüleri bulunur. Eşit ölçü birimlerinin eşitliğini, karakteri düzgün kimseler bilirler ki, bu kimseler şiir ölçüsü olan aruzu bilmeden eşit şiir ölçülerini karakterleriyle tespit edebilirler. (Tekin, 1999:205-206)

Daha sonra edvâr sahibi, genel olarak edvarlarda görüldüğü gibi, usûlün dilde nasıl oluştuğunu anlatmakta ve söyle devam etmektedir “bil ki, bilginlerce sözle oluşan usûller üç gruptur. Bunlar sebep, veted ve fâsiladır. Bunlara usulün bölümleri de denir.”(1999:207) Bunu takiben bahsettiği bu kısımların açıklamalarına yer vermektedir. Bunlar Tekin’ in çevirisine göre şöyledir:

Sebeb, iki gruptur. Sakil, tene ve fe’ a gibi iki harekeli iki harften meydana gelir. Hafif, son harfleri sakin iki harften meydana gelir. Bu harfler ten ve fe’ a gibi harflerdir. Veted kendi arasında ikiye ayrılır. Mecmu; tenen ve mefâ gibi üç harften oluşan ve son harfleri sakin olan usullerdir. Mefrûk; tâni ve fâi gibi üç harften olup, orta harfleri sakin olan usullerdir. Yine fâsıla iki gruba ayrılır. Suğrâ, tenenen ve fealen gibi dört harften oluşan ve son iki harfi sakin olan usul çeşididir. Kübrâ, tenenenen ve fealeten gibi beş harften oluşan ve son harfi sakin olan usul çeşididir. Sonuç olarak sözle oluşan usullerin toplamı altı tane olur. (Tekin, 1999:208-209)

15.yy için incelediğimiz bir diğer yazmada Yavuz Sultan Selim’ e ithafen yazıldığı bilinmekte olan, müellifi ile ilgili kesin olarak bilinmemekle beraber Makamî olduğu düşünülen Kitâb’ı – Edvâr’ dır. Bu kaynak hakkında elde ettiğimiz bilgileri Tekin’in yüksek lisans tezi çalışmasından ulaşılmıştır. Eserde ayrıntılı olarak tanımlara yer verilmemektedir. İncelememiz neticesinde daha evvelki edvarlarda kullanılan tanımlara benzer tanımlar olduğu tespit edilmiştir. Dönemde mevcut bulunan ve bilinen usuller bu edvarda sırası ile verilmektedir. Aynı zamanda edvarda usuller ikiye ayrılmaktadır. Birincisi Sakil, ikincisi Hafif başlığı altında verilmektedir. Daha sonra sırası ile Sakil’ de bulunan usuller ve Hafif’ te bulunan usûller verilmekte ve hangi aruzlardan meydana geldiği söylenmektedir.



Resim 1.4: Edvarlarda Daire Örneği (Akt. Tekin, 2003:109)

1.2.4. 17. yy – 20. yy Arası Türk Müziğinde Usûl

15.yy' da başlamış olan musikinin kuram ve terminolojisinde değişim ve gelişimler 17.yy'da da devam etmiş olduğu bilinmektedir. Bu döneme ait müzik bilginlerinden en önemlileri Ali Ufkî (1610?-1675?), Prens Dimitri Cantemir (Kantemir/Kantemiroğlu 1673-1723), Kevserî, Tanburi Küçük Artin, Abdülbâki Nasır Dede (1765-1821) gibi isimlerdir. Ali Ufkî'nin günümüzde dahi bilinen en meşhur eseri Hâzâ Mecmu'â-i Saz ü Söz' dür. Bu eser bilindiği üzere bir güfte mecmuasıdır. Eser sadece Türk müziğimizin TSM kolunu ilgilendiren bir eser değildir. Zira bu güfte mecmuası içerisinde Türkü başlığı altında derlenmiş, cönklerin dışında, yazılı kaynak mahiyetinde türkülerimizin de bulunduğu bir güfte mecmuasıdır.

Saz ü Söz hakkında daha geniş ve kapsamlı bilgilere araştırmacı Cevher'in doktora tezinden ulaşabilmek mümkündür. Fakat bilinmesi gerekmektedir ki bu gün dahi TSM'

de kullanılan usûl yazımı ve seslendirilirken kullanılan düm ve tek gibi tabirler ilk olarak Alî Ufkî aracılığı ile doğmuştur. Hatipoğlu bu durumla ilgili şöyle demektedir:

İkâ darbları daha önce söz ettiğimiz “te, ne, nen,ten, tenen” gibi lafızlarla ifade edilmekteydi. Ufkî bu düşünce ile yola çıkarak kendisinden önceki müzik bilginlerinin vermiş olduğu 20 kadar ikâyı “tentene” yöntemi ile tespit etmiştir. Ufkî’ ye göre bu “tenteneli” usûl ifade yöntemi ile darbların zaman olarak uzunlukları, süreleri anlaşılacaktır. Bunun sonucunda Ufkî usûlleri Türk Müziği tarihi açısından ilk defa kullanılan bir yöntem olan batı notalama yöntemi ile açıklamıştır. Ufkî bu açıklama ile ancak altı usûlün açıklamasını göstermiştir. Ufkî üçüncü yöntem olarak süreler ile tınırları açıklayan bir tutum ortaya koymuştur. Buradaki en önemli değişim “te, ne, nen,ten, tenen” gibi lafızların Ufkî ile birlikte bir daha değişmez biçimde düm- tek ve te-ke gibi lafızlara dönüşmesidir. Düm-tek sözcükleri ile Ufkî usullerin nasıl vurulacağını da ortaya koymuştur. Buna göre sağ elin vuracağı darbların nota sapları yukarıya, sol elin vuracağı darbların nota sapları aşağıya çekili bir biçimde yazılmıştır.(Hatipoğlu, 2008:13)

18.yy’ da ise Abdülbâki Nâsır Dede’ nin Tedkîk u Tahkîk adlı edvarı karşımıza çıkmaktadır. Türk Müziği nazariyesi için oldukça önemli olan bu edvar bugün dahi makam tarifleri açısından pek mühim ve geleneği yansıtan bir eser olarak görülmektedir. Araştırma kapsamında, Aksu’nun tez çalışması olarak incelediği, Tedkîk u Tahkîk’ in çevirilerinden istifade edilmiştir. Edvarın üçüncü kısmında Bab-ı Sâlis başlığı altında usuller konusuna yer verilmektedir. İlk olarak usûlün tarifi verilmektedir, bu bağlamda Tahkîk’ te usûl:

Nağmelerin düzenini sağlayan darbların, belirli bir sayıyla, özel bir kalıp teşkil etmesidir. Usul kalıplarının zamanları; özel vuruşların adedine göre değil, onların toplam sürelerine göre belirlenir. (Aksu, 1998:77)

Yine Aksu bu mevzuu Sofyan usûlü üzerinden “Düm (2) Te (1) Ke (1) bu şemada görüldüğü üzere üç vuruş vardır fakat sürelerin sayısal toplamı 4 etmektedir.”(1998:78) şeklinde izah etmektedir.

Tedkîk u Tahkîk’ te usûl için; belirli zaman süresinden yapılmış özel kalıplar denmesinin eksikliğini gören Aksu, bu konuya şöyle açıklık getirmektedir:

Eğer usul için yalnız bir “zaman süresi” kullanılsaydı, bizim aynı “zaman” içerisinde teşekkül etmiş usullerimiz olamazdı. 28 zamanlı olmakla beraber birbirinden farklı usuller olan Devr-î Kebîr, usullerindeki terkiplerin farklı oluşu gibi. Süresi standartlaştırılmış bu zaman parçalarına biz ancak “ölçü” diyebiliriz. Batı musıkîsinden aldığımız bu terimin Usul karşılığında kullanılması, manasının farklılığı sebebiyle yanlıştır. (Aksu, 1998:78)

Aksu çalışmasında özellikle usul ve ölçü terimlerinin birbiriyle eş değer görülmemesi üzerinde durmuştur. Zira aynı gibi görülen ama birbiriyle farklı olan bu iki kavramın eksik bilinmesi sebebiyle birçok kavram karmaşasına yol açtığını belirtmektedir. Tedkîk u Tahkîk' ten yola çıkarak Aksu bu hususu şöyle belirtmektedir:

Tedkîk' teki durûbunaded-i muayyen üzre... ifadesi bize "ölçü" mefhumunu hatırlatıyor. Yani, süresi belirlenmiş bir zaman parçası. Tarifin, ...hey' et-i mahsusa... şeklinde devam edişinden, bu zaman parçasını meydana getiren başka zaman parçalarının olduğunu anlıyoruz. (Aksu, 1998:81)

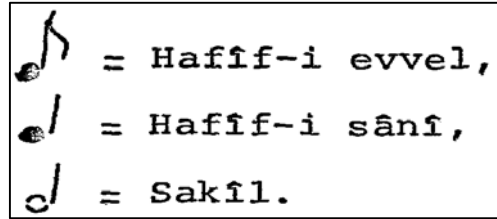
Tedkîk u Tahkîk' in edisyon kritiğini yapmış olan Aksu çalışmasında ki usûl tanımını şu paragrafla bitirmektedir:

Sürelerden meydana gelen bir zaman parçasıdır. Sürelerin değişik şekillerde sıralanışıyla, Tedkîk' te de söylendiği gibi bir "hey' et - i mahsusa" (özel bir kalıp) meydana getiriyor ki, biz buna usul diyoruz. Usullerin özel kalıplardan meydana gelişi, çeşitli zamanlardan, birçok terkipler elde etmemizi sağladığı gibi, ayı "zaman" içinde birbirinden farklı usullere sahip olmamızı da sağlıyor. Kıymetli usul nazariyatı araştırmacısı Dr. Cahit Öney 6. Türkoloji Kongresine sunduğu "Çenber usulü hakkında" ki tebliğinde; sürelerin değişik şekillerde birbirlerine eklenerek usul dediğimiz zaman kalıplarını oluşturma halini Batı müziği usullerinden ayırmak için "eklemeli" tabirini kullanmaktadır. (Aksu, 1998:81)

Edvarda Usûl konusu ile ilgili devam eden ikinci kısım "darb" konusudur. Darb ismiyle bahsi geçen konu daha evvel incelediğimiz edvarlarda " ikâ" şeklinde zikredilen kelime ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Tedkîk' teki darb tanımı " Nağmelerin uzunluk, kısalıklarıyla birbirleri arasındaki mesafe miktarlarının ölçüldüğü bir vezindir." (1998:82) şeklindedir. Aksu' ya göre bu tarif " Usûl zamanının belirlenmesinde kullanılan birim zamandır" (1998: 83) şeklinde izah edilmektedir. Burada birim zaman konusunu izah etmek için araştırmacı daha evvel vermiş olduğu Sofyan usûlü üzerinden bir izahata gitmiştir. Düm (2) Te (1) Ke (1) bu şemada görüldüğü üzere üç vuruş vardır fakat sürelerin sayısal toplamı 4 etmektedir, şeklinde izah etmektedir. Kelime anlamı vuruş olan darbın farsça karşılığı "nakre" dir. Her bir darbın kendine has bir düzen halinde birleşip bir bütün oluşturmasıyla usul zamanı meydana gelmektedir. Bu mevzu üzerinden Aksu' nun önemli tespiti şu şekildedir:

Tedkîk' te usul şekillerinin verildiği kısımda, bugün ki kullanımımız gibi, filanca usul şu kadar zamanlıdır yerine, şu kadar Darb' lıdır denildiğine şahit oluyoruz. Bu hal tarifimizi daha da açıklığa kavuşturuyor." şeklindedir. (Aksu, 1998:83)

Daha sonra Aksu bu birim zamanın değişkenliğinden bahsetmektedir. Bu konu hakkında ki vermiş olduğu örnekleri tezinin 84. sayfasında ayrıntılı olarak görmek mümkündür fakat konuyu daha da açmamak için bu kısma araştırmada yer vermemiştir. Bu kısımdan elde ettiğimiz çıkarımlara göre Aksu darb için “ Darb’ ların süresi ki, biz buna Tempo ya da Gider diyebiliriz, musikişinasın iradesine bağlıdır.” (1998:85) ifadesini kullanmaktadır. Bu çıkarımın bil hassa Türk Musikisi için gayet makul ve mantıklı olduğunu düşünmek mümkün görölmektedir, araştırma dâhilinde bu konu ile ilgili daha ilk incelediğimiz edvarlardan olan Safiyyüddin Abdülmümin el- Urmevi er-Risâletü’ş – Şerefiyye’ sinde neredeyse bu ifadenin aynısına rastlanılmaktadır. Aksu tezinde son olarak Darb’ ın Tedkîk’ te birim zaman mahiyetinde kullanıldığını buna karşın vuruş kelimesinin karşılığı olarak nakre sözcüğüne kullandığını söylemektedir. Nitekim Arapça kökenli bir kelime olan darbin Türkçe karşılığı her ne kadar vuruş anlamına gelse de, Tedkîk’ te bunun yerine Farsça hali olan nakre karşılığı kullanılmaktadır. Bunun akabinde gelen yukarıda belirtmiş olduğumuz darbların türlerinin izah edilmiş olduğu kısımdır. Burada darbları Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sâkil olarak isimlendirmektedir. Aksu bu darb türlerinin bu günkü karşılığı olarak aşağıdaki resimde gösterildiği gibi bir tasnif yapmıştır.



Resim 1.5: Edvarlarda Bulunan Darb İsimlendirmeleri (Akt. Aksu, 1998:87)

Aksu yukarıda verilen resimdeki şemayla ilgili olarak şöyle demektedir:

Farklı uzunlukta ve ağırlıkta olan bu zaman birimleri, usulün hareketini, yani hızını veya yavaşlığını da tayin ediyor. Nitekim bu terimler, birim zamanları için kullanılmış ıstılahlar olarak değil, sadece eserin takribi hareketinin bir ifadesi olarak anlaşılmaktadır.(Aksu, 1998:88)

Aksu bu savını Arel aracılığıyla sağlamlaştırmaktadır ve bu konuda Arel'den şu alıntıyı yapmaktadır:

Metronomun icadından evvel usullerdeki vâhid-i kıyâsi zamanın uzunluk ve kısalık derecesini göstermek için, musikîcilerimiz üç tabir kullanırlardı; Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sâkil... busuretle vâhid-i kıyâsi zamanın boyu takribi bu şekilde bildirir ve eserin ağırlık ve yürekliğ derecesi anlatılırdı. Son senelerde bu kaide artık unutulmuştur.” (Aksu, 1998:88)

19.yy’ da Haşim Bey (1815-1868) edvarı aracılığı ile döneme ait musiki ve usûl bilgilerine ulaşılmaktadır. Bu bilgilere ise Tırışkan’ın tez olarak çalıştığı çevirisinden ulaşılmıştır. Edvarın mukaddime kısmından hemen sonra DerTa’rif - 1 Usulât başlığı altında kısaca usûlün kemiyeti ve musiki için ehemmiyetinden bahsedilmiştir. Hemen sonrasında ise usûl daireleri şeklinde usul tarifleri verilmiştir. Müellifin usul hakkında ki açıklamaları araştırmacı Tırışkan’ın günümüz Türkçesine yapmış olduğu çeviriden birebir aktarılmış olmaktadır.

Hâşim Bey edvarında usulü: “ Musiki ilminde her şeyden önce önemli olan usul ilmidir. Zira usulsüz nağme musiki nağmesi değildir. Nitekim ölçüsüz beyt şiirden sayılmadığı gibi usul musikinin terazisi ve ölçüsüdür. Öyle ki usulün kuvveti sebebiyle kafiyele nağme fazlalık ve eksiklik kabul etmez. Usulün temeli dört unsura benzer şekilde dört işaret ile tarif edilmiştir. Mesela düm tek teke teketekte şeklindeki işaretlerin ikisi esasta birer mızrap birisi esasta birer mızrapa sahiptir. Ve birisi bir mızrapa sahip olur. “Tek” bir mızrap sahibi, “teke” de iki mızrap sahibidir. Bu hareketler sebebiyle “düm” iki dört mızrapa sahip olur. “Tek” iki dört ve altı mızrapa ait, “teke” dört mızrapa sahip olur. “Teke teke” sekiz mızrapa sahip olur. Bahsedilen işaret usulün niteliğinden mi, yoksa sonradan mı olduğu bu rakamın işaretinden açıklanır. Bu surette usullerin dairesine bakıldığında hangi usul istenirse rakamından kaç vuruş olduğu anlaşılır. Mesela muhammes usulünde bir peşrev icad etmek istendiğinde nağmeyi vuruşa bölerek dört hane bir peşrev ortaya çıkacağından her şekilde usule uymak gerekli görüldüğünden düyek usulünde bir beste yahut şarkı yapılmak istendiğinde öncelikle güfteyi ölçüp vezne göre bölmek gerekir. (Tırışkan, 2000,:2-3)

1.2.5. 20. yy Ve Sonrasında Türk Müziğinde Usûl

1800’lerin son çeyreği ve 1900’lerin başı itibarıyla başlayan süreçte Türk Müziği için çok mühim değişikliklerin olduğu günümüz müzik bilginleri tarafından da bilinmektedir. Rauf Yekta (1871-1935), Suphi Ezgi (1869-1962), Sadettin Arel (1880-1955) gibi isimlerin mevcudiyetlerini ortaya koydukları ve musikinin kuram ve terminolojisinde köklü değişikliklerin yaşandığı bir süreç meydana gelmiştir. Bilhassa şu an dahi günümüzde TSM ya da GTM için kullandığımız sistem olan Arel-Ezgi sistemi ve onların meydana getirdikleri ekolün devamı niteliğindedir. Zira bu yeni tasnif, sadece usuller konusu için değil, perde ve makam hususiyetlerinde de kendini göstermektedir.

Bahsettiğimiz bu dönem için artık Arel-Ezgi dönemi demek mümkündür. Daha Batılı bir yaklaşımın başladığı bir dönem olarak görülmektedir. Bu durum ile ilgili olarak Hatipoğlu şöyle demektedir:

Günümüzde kullanılan Türk Müziği kuramının yaratıcıları olan Arel- Ezgi ikilisi Yekta' nın bırakmış olduğu müzik mirasını ele alarak geleneksel kuramdan tamamen ayrılıp neredeyse Türk Müziğini Batı Müziği ile eş tutan bir yaklaşım göstermişlerdir. Bu değişim sonucu el-Kindi' den Arel-Ezgi' ye kadar Türk Müziği' nde birinci önemde gelen usûl unsuru ve kuramı neredeyse ortadan kalkmıştır. Genelde usuller olarak isimlendirilen Türk Müziği' nin zamansal ögesi Arel-Ezgi kuramında Batı Müziği' nin ölçü kavramı ile eş tutulur duruma gelmiştir. Usûlleri daha önce olmadığı biçimde küçük ve büyük olarak sınıflandırmışlardır. (Hatipoğlu, 2008:16)

Bu bağlamda Yekta, Arel ve Ezgi'nin yaklaşımları şu şekildedir:

Rauf Yekta usûl için; melodiye tatbik edilen hareketlerin ve sayıların arasındaki ahenktir demektedir. Suphi Ezgi; düzum veya ikâ zamanının muntazam nispetler dâhilinde müddetlere ayrılmasıdır, başka bir tarifile düzum zamanının muntazam nispetli müddetlerinden tertip edilmiş takımlardır. Hüseyin Sâdeddin Arel; usûl yerine sadece ölçü kelimesi kullanılır. Usûl ile ölçü aynı manaya gelmektedir ve usûl kalıp halinde tespit edilmiş ölçüden başka bir şey değildir. (Hatipoğlu, 2008:16-17)

Ekrem Karadeniz (1904-1981) ise konuyu ikâ, usûl, darb başlıkları altında vermektedir. Karadeniz ikâ için der ki “bir cismin belirli sınırlar içinde ve belirli zamanlarda düzenli olarak tekrarlanan basit hareketlerinin meydana getirdiği durumdur.”(2003:30) Bir başka şekilde ikâ için şöyle der “musikideki ikâ düzenli ve belirli ölçülü zamanların birbiri ardınca tekrarlanmasıdır.” (2003:30) Buradan çıkardığımız anlam birim zaman mantığının ikâ tabiri ile izah edildiğidir. Duyduğumuz müziğin ritmine elimiz yahut ayağımız ile düzenli vuruşlar yaparak ettiğimiz eşlik dahi ikânın kendisidir. Karadeniz usûl için “değerleri birbirine eşit olan veya olmayan belirli sınırlar içinde sıralanan musiki nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşların bütününe usûl denir” (2003:30) demektedir. Yine Karadeniz' de usûl ve aruzun birlikteliği ve önemine dikkat çekmektedir ve kalıplaşmış, değişme imkânı olmayan ikâlar bütününe usûl nitelemesini yapmaktadır. Daha sonra darb hususunu izah etmektedir. Darb için Karadeniz der ki “ elimizi veya ayağımızı bir defa düzenli hızda yukarıdan aşağıya vurup tekrar yukarıya kaldırmak darp (veya vuruş) meydana getirir. Bu darp musikinin zamanlarını ölçmeye yarar.” (2003:30)

Türk Müziği usûl nazariyatı açısından günümüz için önemli kaynaklardan biri de Hurşit Ungay'a (1922,?) ait olan Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm kitabıdır. Bu kaynakta Ungay ilk olarak Düzüm (ikâ) başlığı altında bu hususun açıklamalarına yer vermektedir. Ungay ikâ için şöyle der “ zamanın düzenli oranlar içinde sürelerle ayrılmasıdır. Başka bir tanımla zamanın düzgün oranlı sürelerden düzenlenmiş kümeleridir, denebilir. Üçüncü bir tarif olarak, birim zamanlarından meydana gelen takımlar diyebiliriz” (1981:2). Akabinde ölçü ile usûl tanımını bir tutmakta ve bu durum için şöyle demektedir “belli düzümlerden yapılarak kalıp halinde saptanmış ölçülere usûl denir. Usûl vurmak durumu ile ilgili ise ölçülerin vurulması demektedir ve der ki “Ölçülerin sürelerini el hareketleriyle ölçmeye o ölçüyü vurmaktır. Ölçüler çoğu kez ellerin dize vurulması ile yapılır.” (1981:3) Türk Müziği usûl kuramıyla ilgili Öztuna ise “ belirli düzümlerden yapılan kalıp halinde tespit edilmiş ölçüdür” (2000:106) şeklinde bir izahat vermektedir. Bu hususta ki bir diğer tarifi ise “ Usûl bir musiki eserinin ölçülmüş bulunduğu belirli zamanlar ve belirli darblar ihtiva eden düzümün hususi ve kalıp haline getirilmiş şeklidir.

Yine Türk Müziği nazariyatıyla ilgili önemli kaynaklardan olan ve İsmail Hakkı Özkan' a ait olan Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri adlı kitapta da usûl konusu hakkında bilgilere ulaşmak mümkündür. Özkan düzüm için “ zaman içinde uygunluktur” (2014:606) demektedir. Zaman içerisindeki uygunluk ifadesini ise “birbirini muntazam aralıklarla takip eden kuvvetli vuruşların gelmesiyle sağlanmış olur” (2014:606) şeklinde açıklamaktadır. Bu durum neticesinde vuruş kelimesinin önemi ve izahının gerekliliği doğmaktadır. Özkan vuruş için der ki “ gerek bir düzümün gerekse bir usulün anlaşılması birbiri arkasından sıralanan vuruşların kuvvetli veya zayıflıklarının sıralanışına bağlıdır.” (2014:606) Düzüm için son bir tarif olarak Özkan şöyle demektedir “ genellikle usûlü meydana getiren parçalardan bir kısmı olabildiği gibi, bâzen başlı başına bir usûl olarak da düşünülebilir. (2014:606) Bu açıklama neticesinde araştırmacı usûl için ilk olarak şöyle der “ muhtelif düzümlerin bir araya getirilmesinden meydana gelmiş daha büyük çapta bir düzümden başka bir şey değildir.” (2014:606). Bir başka şekilde usul tanımı için ise şöyle der “vuruşların kıymetleri birbirine eşit olan yahut olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli

kalıplar halindeki sayı veya vuruş guruplarına denir” (2014:606). Bu bağlamda Türk müziğinde usûller basit ve birleşik olmak kaydı ile iki grupta tasnif edilmektedirler.

Özkan basit usûllerin tespitine yönelik ifadesinde “bileşimine başka hiçbir usûl girmemiş usûllerdir”()demektedir. Bu usûller Nim Sofyan (2/4) ve Semai (3/4) usûlüdür. Nitekim bu usûllerin birleşmesi neticesinde de bileşik usûl tasnifine giren usûllerin meydana geldiği bilinmektedir. Yine Özkan bileşik usûllerle ilgili tespitlerini “bileşiminde iki veya daha fazla usûlün bulunduğu usûllerdir. Dört zamanlı Sofyan usûlünden başlayarak bütün TSM usulleri bileşik usûller sınıfına girer” ()şeklinde ifade etmektedir.

TSM’ de usûller yine kendi içlerinde küçük ve büyük usûller olmak kaydı ile iki ayrılırlar. İki zamanlı Nim Sofyan (2/4) usûlünden başlayarak on beş zamanlı usûllere kadar olan usûllere (on beş zamanlı usûllerin kendisi de dâhil olmaktadır) küçük usûller, on altı zamanlı usûllerden başlayarak büyüğe doğru giden usûllere de büyük usûller denilmektedir.

1.2.6. Türk Müziğinde Kullanılan Basit ve Birleşik Usûller

Türk müziğinde kullanılan basit ve bileşik usûller başlığı altında, basit usûller (Nim Sofyan ve Semai), birleşik usûllerden ise dört zamanlı Sofyan usûlünden on beş zamanlı Raksân usûlüne kadar olan, kısaca Küçük Usûller başlığı altında tasnif edilen usûller hem Türk müziği yazılış şekilleriyle hem de batı tarzı elle vuruluş şekilleriyle ve kudüm velveleri ile izah edilmeye çalışılmıştır.

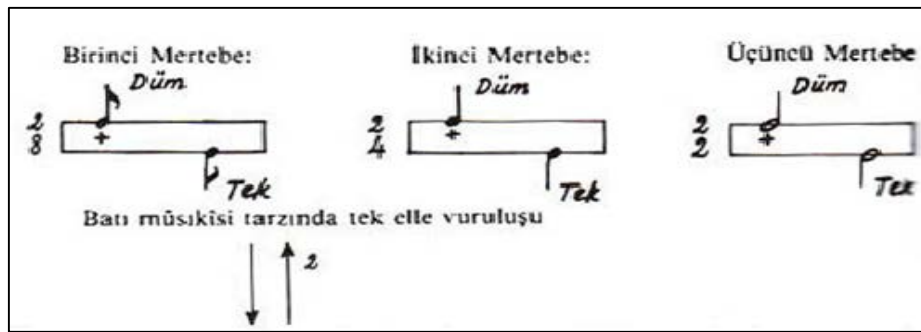
Türk müziğinde usûller basit ve bileşik olmak üzere iki şekilde tasnif edilirler. Özkan (2014:609) basit usûller için oluşumuna, bileşimine kendilerinden başka usûllerin girmediği usûller olarak tanımlanmaktadır. Bu usûller 2/4’lük Nim Sofyan ve 3/4’lük Semai usûlüdür. Aslında basit demekle birlikte bu usûllere temel usûller demek uygun görülmektedir. Çünkü bu basit usûllerin belirli şekillerde bir araya gelmesiyle de bileşik usûller meydana gelmektedir. Türk müziğinde Sofyan usûlü ve sonrasındaki tüm usûller bileşik usûl başlığı altında tasnif edilmektedirler. Özkan bileşik usûlün tasnifi için “bileşiminde iki veya daha fazla usûlün bulunduğu usullerdir” (2014:609) demektedir.

Burada basit usûlleri oluşturan 2/4 ve 3/4'lük ritim yapılarının bir araya gelerek, (zaman zaman birbirleriyle zaman zaman sadece kendi kendilerinin artarda gelmesiyle) bileşik usulleri meydana getirdiği, oluşturduğu anlatılmaktadır. Bu duruma verilebilecek en sade örnek bileşik usûllerden ilki olan Sofyan usûlüdür. Kelime anlamı olarak tam demektir, zira Nim Sofyan'da tamın yarısı anlamına gelmektedir. Sofyan usûlü 4 zamanlı olup iki adet Nim Sofyan'ın bir araya gelmesiyle meydana gelmektedir. Matematiksel olarak en basit izahını $2+2=4$ şeklinde yapmak mümkündür. Yine aksak usûllerimiz de bu mantık ile meydana gelmektedirler. Bu duruma da 5 zamanlı olan Türk Aksağı usûlünü verebilmemiz mümkündür. Bu usûl bir adet 3 zamanlı Semai ve bir adet 2 zamanlı Nim Sofyan usûlünün bir araya gelmesiyle meydana gelmektedir. Yine matematiksel olarak izah edecek olursak $3+2=5$ şeklinde oluşmaktadır.

1. Basit Usûller

Nim Sofyan Usûlü

2 zamanlı Nim Sofyan usûlü Türk müziğinde oluşumuna başka hiçbir zaman girmeden meydana gelen basit usûllerin birincisidir. 2/8, 2/4, 2/2 olmak üzere üç mertebeden oluşmaktadır. En çok kullanılan türü 2/4'lük olan halidir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.

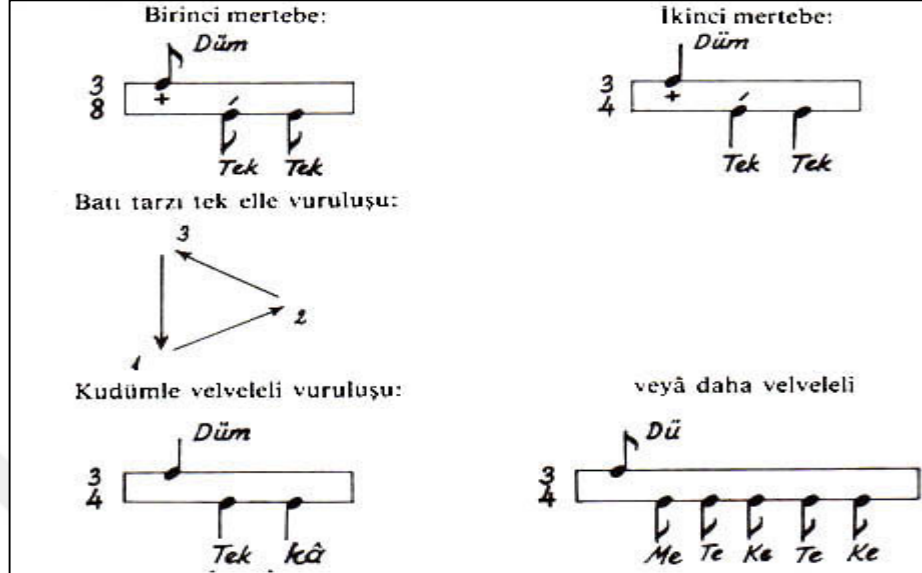


Şekil 1.1 : Nim Sofyan Usûlü Şeması

Semai Usûlü

Türk müziğinde oluşumuna başka hiçbir zaman girmeden meydana gelen ikinci ve son basit usûl Semai usûlüdür. 3 zamanlı bir usûl olup 3/8, 3/4, 3/2' lik mertebeleri

bulunmaktadır. En çok kullanılan mertebesi ise 3/4'lük olanıdır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



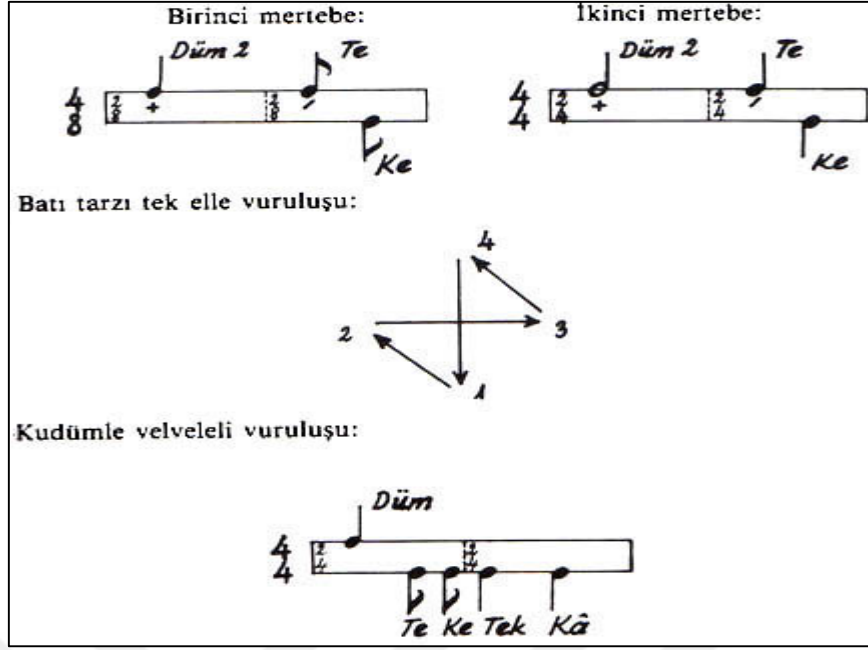
Şekil 1.2 : Semai Usûlü Şeması

2. Bileşik Usûller

Türk müziğinde, Sofyan usûlünden başlayarak devam eden tüm usûller bu başlık altında tasnif edilmektedirler. Bu başlık altında yalnızca 15 zamanlı Raksân usûlüne kadar olan bileşik usûller verilmektedir. Bu duruma sebep ise araştırmamız içerisinde THM usûlleri hakkında bir mukayese durumu icap ettiğinde düzümsel olarak daha büyük zamanlı usûllere ihtiyaç duyulmamasından kaynaklıdır.

Sofyan Usûlü

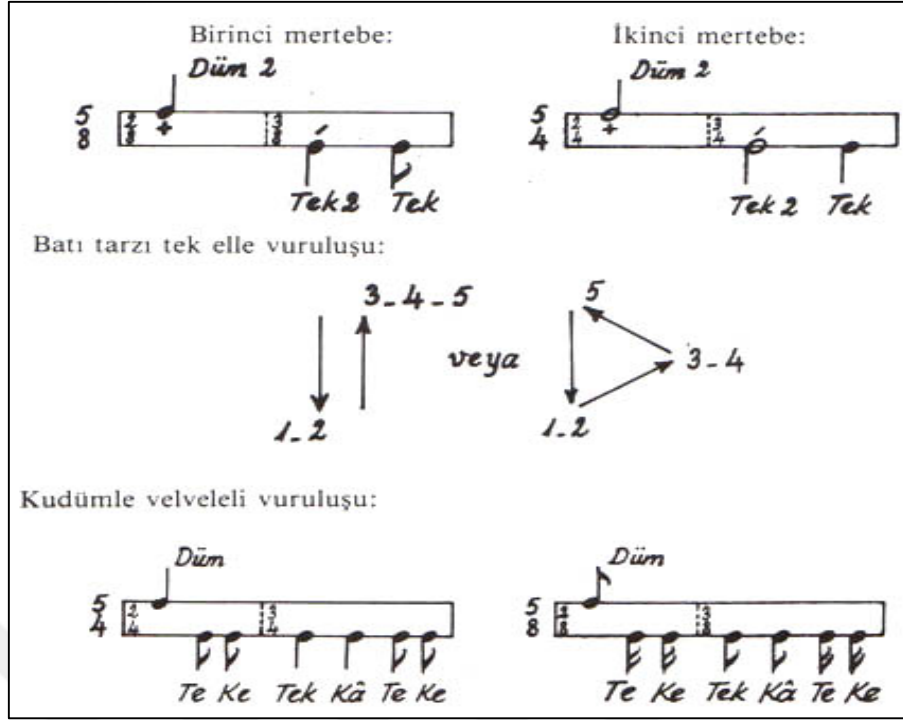
4 zamanlı bir usûl olan Sofyan usûlü iki adet Nim Sofyan'ın birleşmesinden (2+2=4) meydana gelmektedir. 4/8 ve 4/4'lük mertebeleri bulunmakla birlikte en yaygın olarak kullanılan mertebesi 4/4'lük olanıdır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.3 : Sofyan Usûlü Şeması

Türk Aksağı Usûlü

5 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Bir adet 2 zamanlı Nim Sofyan ve bir adet 3 zamanlı Semaî usulünün birbirine eklenmesiyle meydana gelmektedir. (2+3) ya da (3+2) şeklinde kurulması mümkün olmakla birlikte özellikle Geleneksel Türk müziğinde (TSM) (3+2) şeklindeki kurulum yaygın olmaktadır. 5/8 ve 5/4'lük olmak üzere iki mertebeye sahiptir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.

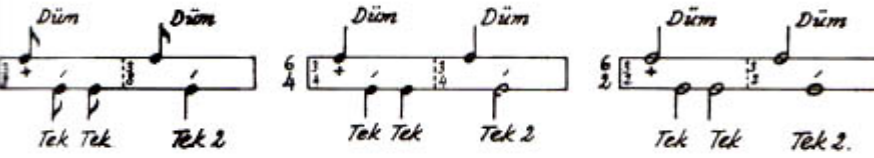


Şekil 1.4: Türk Aksağı Usûlü Şeması

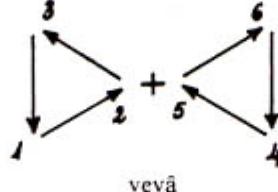
Yürük Semai Usûlü

6 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. 3 adet Nim Sofyan (2+2+2) ya da 2 adet Semai (3+3) usûlünün bir araya gelmesiyle meydana gelmektedir. 6/8, 6/4 ve 6/2'lik mertebeleri bulunmaktadır. 6/8'lik mertebesine Yürük Semai, 6/4'lük mertebesine Sengin Semai, 6/2'lik mertebeye ise Ağır Sengin Semai denilmektedir. Bu usûl türü Türk müziğinin Saz Semai formlarında mutlaka son hanelerde kullanılan bir türdür. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.

6/8'lik Yürük Semâi mertebesi 6/4'lük Sengîn Semâi mertebesi 6/2'lik Ağır Sengîn Semâi mertebesi

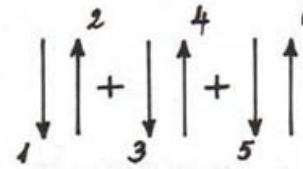


Batı tarzı tek elle vuruluşu: (İki tane birbirine ters Semâi gibi).




veyâ

Bu şekil vuruluş Ağır Sengîn Semâi'de tercih edilmelidir.



Kudümle velveleli vuruluşu:

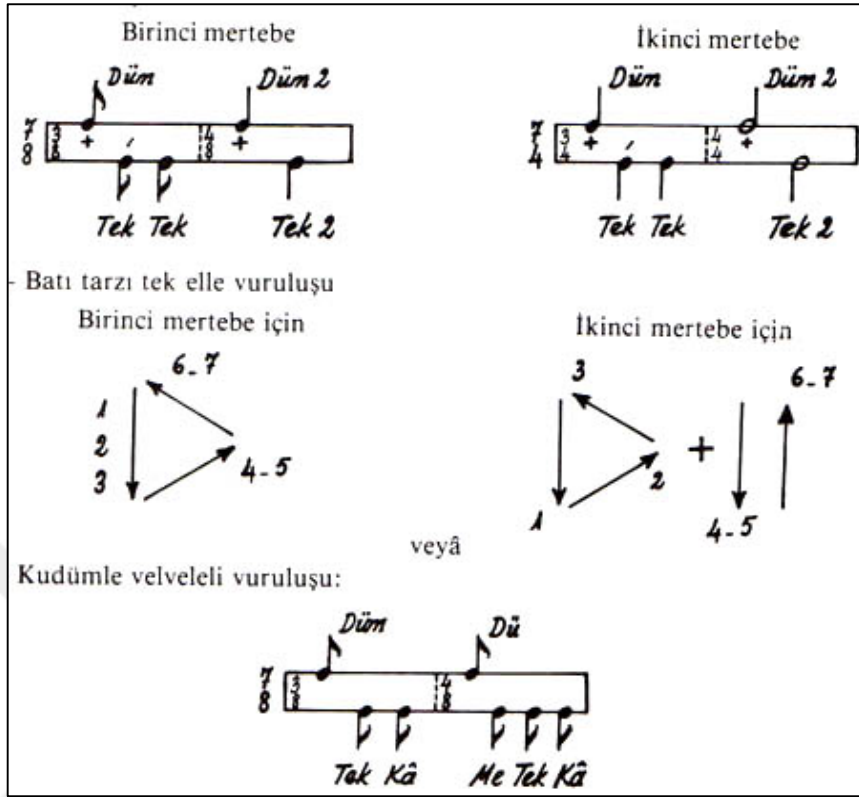


Tek Kâ Me Tek Kâ

Şekil 1.5: Yürük Semai Usûlü Şeması

Devr-i Hindi Usûlü

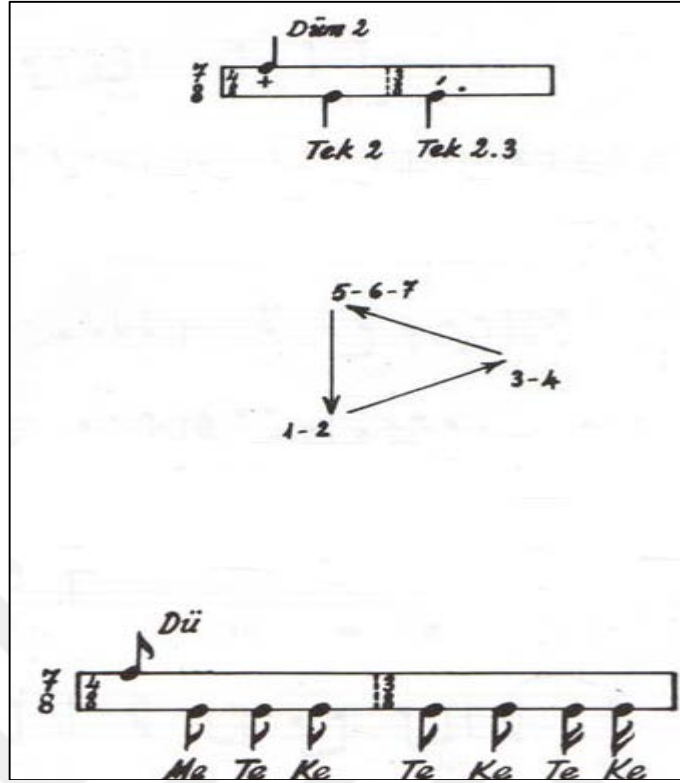
Türk müziğinde 7 zamanlı usûller kapsamında kullanılan bir usûldür. Bir adet Semai ve bir adet Sofyan usûlünün bir araya gelmesinden (3+4) oluşmaktadır. 7/8 ve 7/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.6 : Devr-i Hindi Usûlü Şeması

Devr-i Tûrân Usûlü

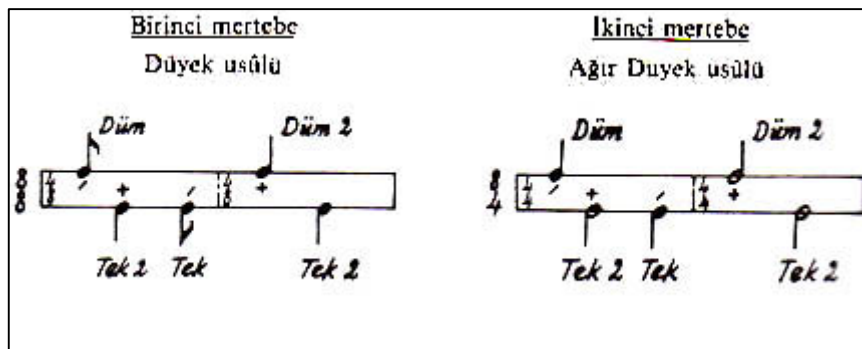
Türk müziğinde 7 zamanlı usûller kapsamında kullanılan ikinci usûldür. Bir adet Soyan (4+4) ve bir adet Semai (3/4) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Devri-i Hindi usûlü (3+4) şeklinde kurulurken, Devr-i Tûrân usûlü (4+3) şeklinde kurulmaktadır. 7/8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



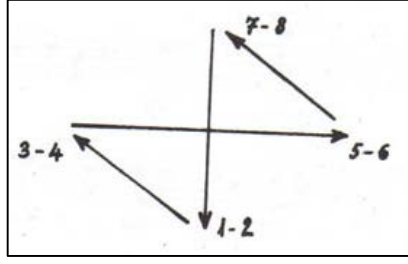
Şekil 1.7 : Devr-i Tûrân Usûlü Şeması

Düyek ve Ağır Düyek Usûlleri

8 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. İki adet Sofyan (4+4) usûlünün birleşmesinden meydana gelmektedir. 8/8 ve 8/4'lük olmak üzere iki mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. 8/4'lük mertebesine Ağır Düyek denilmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.8 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlü Şeması



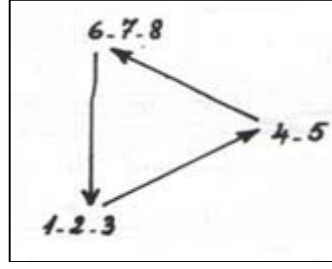
Şekil 1.9 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlünün Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması

Şekil 1.10 : Düyek ve Ağır Düyek Usûlünün Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Müsemmen (Katakofti) Usûlü

Türk müziğinde 8 zamanlı olarak kullanılan usûllerin sonuncusudur. Bir adet Semai ve bir adet Türk Aksağı (3+5) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu usûlü Hacı Arif Bey'in bulduğu da söylenmektedir. 8/8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.

Şekil 1.11 : Müsemmen Usûlü Şeması



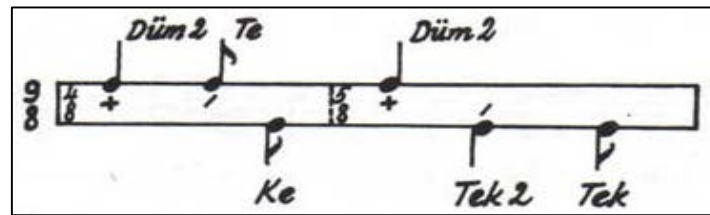
Şekil 1.12 : Müsemmen Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



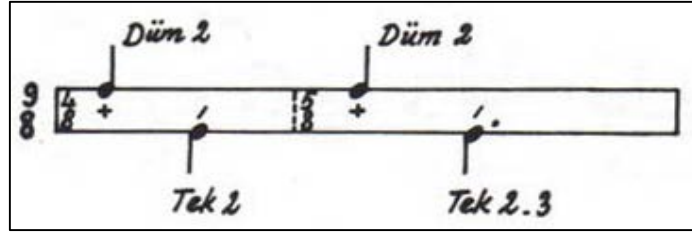
Şekil 1.13 : Müsemmen Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Aksak Usûlü

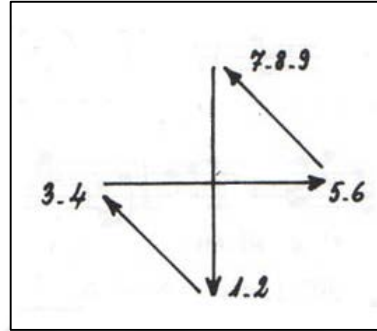
9 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Bir Sofyan ve bir Türk Aksağı (4+5) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. 9/8 ve 9/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. 9/4'lük mertebesine Ağır Aksak denilmektedir. 9/8'lik mertebesine Aksak isminin dışında Yürük Aksak ismi de verilmektedir. Bununla birlikte Aksak usûlünün çok yürük olanına Çifte Sofyan veya Aydın ismi de verilmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



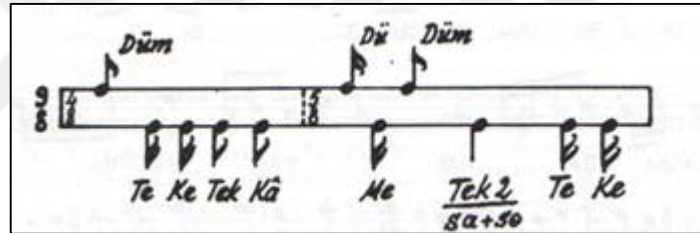
Şekil 1.14 : Aksak Usûlü Şeması



Şekil 1.15 : Çifte Sofyan Usûlü Şeması



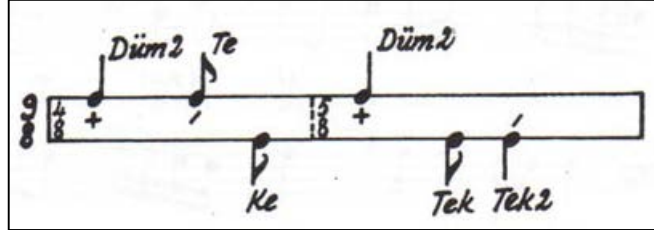
Şekil 1.16 : Aksak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



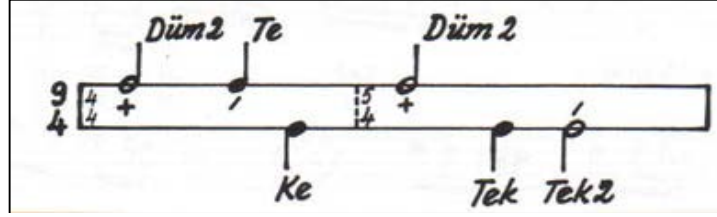
Şekil 1.17 : Aksak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Evfer Usûlü

Evfer usûlü de 9 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Yine bir adet Sofyan ve bir adet Türk Aksağı (4+5) usûlünün birleşmesinden meydana gelmektedir. 9 zamanlı Aksak usûlünden farkı usûlün sonundaki iki darbin yer değiştirmesinden kaynaklanmaktadır. 9/8 ve 9/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. 9/4'lük mertebesine Ağır Evfer, Evfer Aksağı ya da Mevlevi Evferi denilmektedir. Mevlevi Evferi'nin Mevlevi ayinlerinden başka THM' de Zeybek türünde de kullanıldığı bilinmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



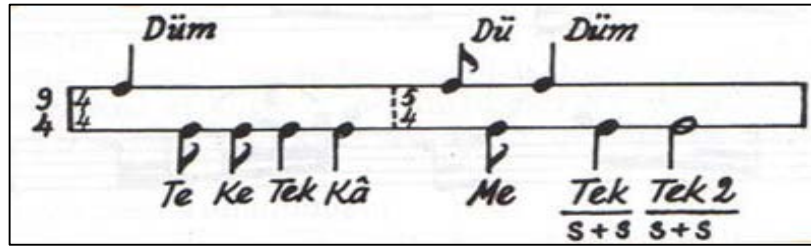
Şekil 1.18 : Evfer Usûlü Şeması



Şekil 1.19 : Mevlevi Evfer Usûlü Şeması



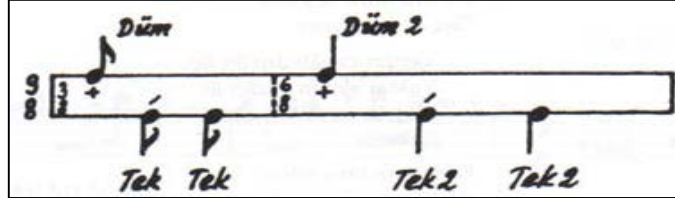
Şekil 1.20 : Evfer Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması



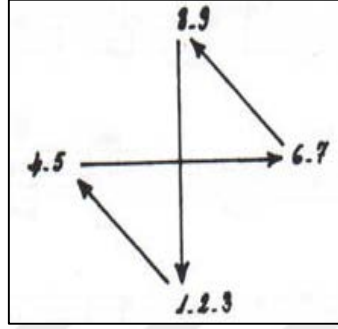
Şekil 1.21 : Mevlevi Evfer Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Oynak Usûlü

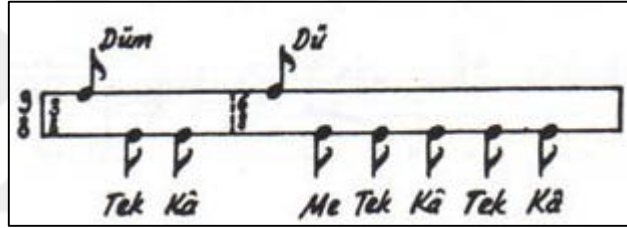
Oynak usûlü de 9 zamanlı bir usûldür. Bir adet Semai ve bir adet Yürük Semai (3+6) usûlünün bir araya gelmesinden oluşmaktadır. 9//8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Zeybeklerde ve Ege bölgesine ait oyun havalarında da kullanıldığı bilinmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.22 : Oynak Usûlü Şeması



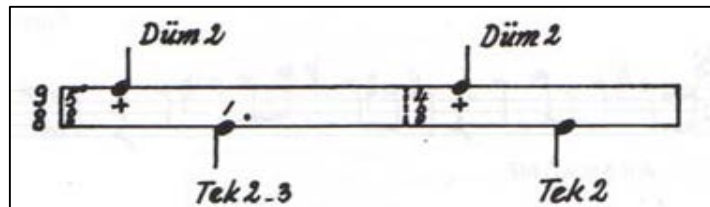
Şekil 1.23: Oynak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



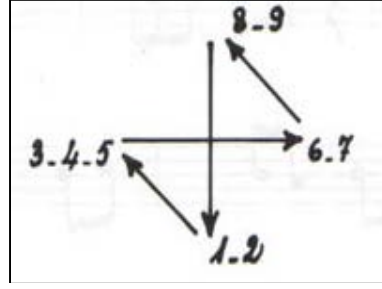
Şekil 1.24 : Oynak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Raks Aksağı Usûlü

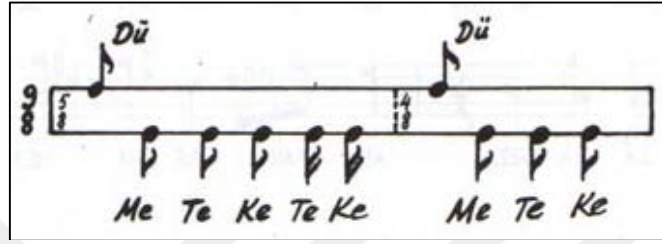
Raks Aksağı usûlü de 9 zamanlı bir usûldür. Bir adet Türk Aksağı usûlü ile bir adet Sofyan (5+4) usûlünün bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Yapısı itibari ile Aksak usûlünün tam tersi bir sıralanış ile meydana gelmektedir. 9/8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.25 : Raks Aksağı Usûlü Şeması



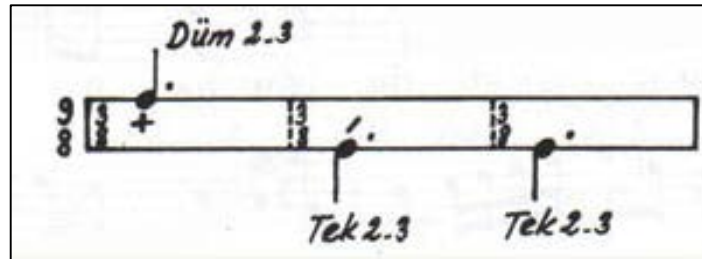
Şekil 1.26 : Raks Aksağı Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



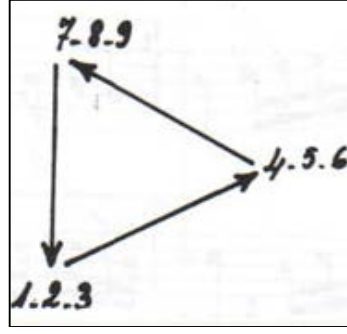
Şekil 1.27 : Raks Aksağı Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Mürekkep Semai Usûlü

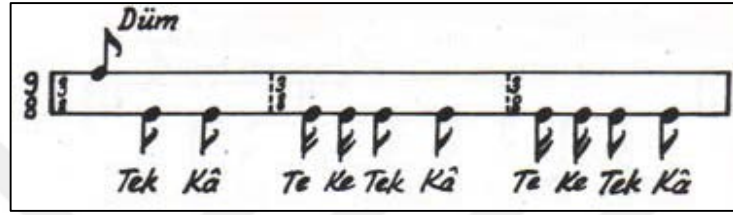
Türk müziğinde kullanılan 9 zamanlıların sonuncusudur. Bu usûle aynı zamanda Üçleme adı da verilmektedir. Üç adet Semai (3+3+3) usûlünün bir araya gelmesinden oluşmaktadır. 9/8'lik mertebesi bulunmaktadır. Özkan bu usûl için şöyle demektedir “...batı müziğinde kullanılan 9 zamanlı usûldür, Türk musikisinde de kullanılmış ancak Semai usûlü ile karıştırıldığından ayrıca bir isim verilmemiştir.”(2014:656)Mürekkep Semai usûlü denilmesinin nedeni üç adet Semai usûlünün birleşmesi ile oluşmasından kaynaklıdır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.28 : Mürekkep Semai Usûlü Şeması



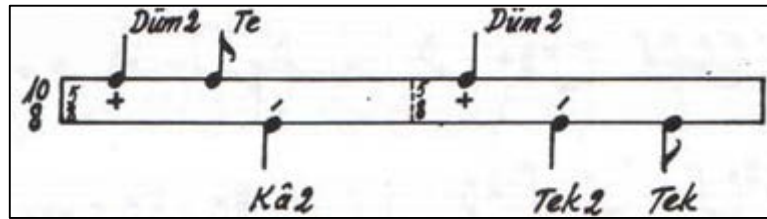
Şekil 1.29 : Mürekkep Semai Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



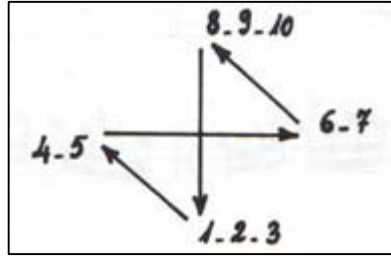
Şekil 1.30 : Mürekkep Semai Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Aksak Semai Usûlü

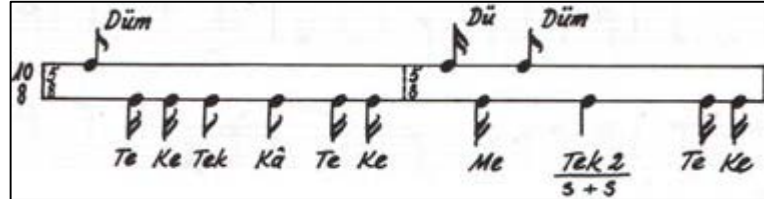
Türk müziğinde kullanılan 10 zamanlı bir usûldür. İka adet Türk Aksağı (5+5) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. 10/16, 10/8 ve 10/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. 10/16'lık mertebesine Curcuna, 10/8'lik mertebesine Aksak Semai, 10/4'lük mertebesine ise Ağır Aksak Semai denilmektedir. Curcuna usûlü, Aksak Semai usûlünün mertebesinden bir derece daha küçük, Ağır Aksak Semai ise bir derece daha büyük olarak kurulmaktadır, bunun dışında usûl şeması üzerindeki yazılım şekilleri aynı olmaktadır. Bu başlık altında aşağıda yalnızca Aksak Semai usûlünün şeması verilmektedir.



Şekil 1.31 : Aksak Semai Usûlü Şeması



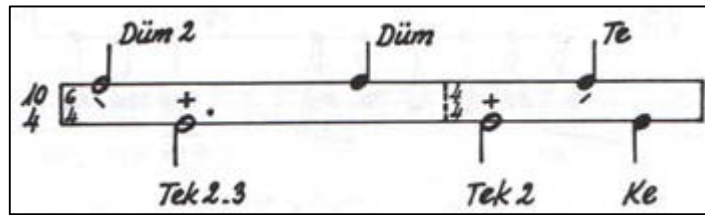
Şekil 1.32 : Aksak Semai Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



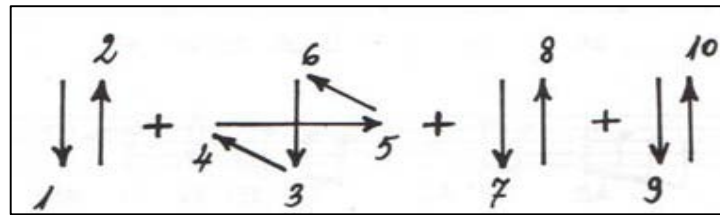
Şekil 1.33 : Aksak Semai Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Lenk Fahte (Nim Fahte) Usûlü

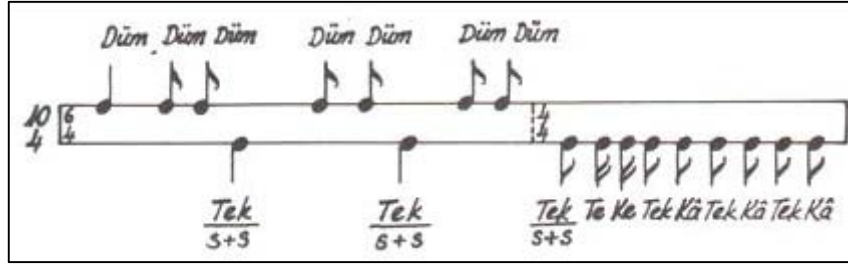
10 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Bir adet Yürük Semai ve bir adet Sofyan (6+4) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Kimi görüşlerde bu usûlün bir adet Nim Sofyan, iki adet Semai ve tekrar bir adet Nim Sofyan (2+3+3+2) usûlünün bir araya gelmesiyle oluştuğu şeklindedir. 10/8 ve 10/4' lük mertebeleri bulunmaktadır. Çoğunlukta 10/4'lük mertebesi kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.34 : Lenk Fahte Usûlü Şeması



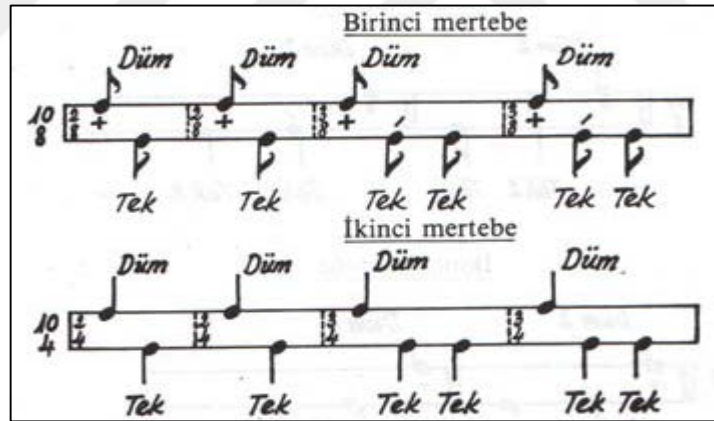
Şekil 1.35 : Lenk Fahte Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



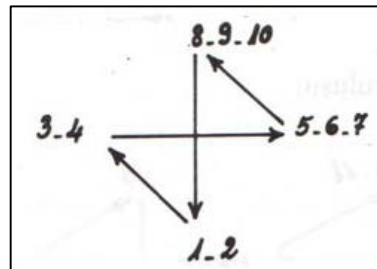
Şekil 1.36 : Lenk Fahte Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Çeng-i Harbi Usûlü

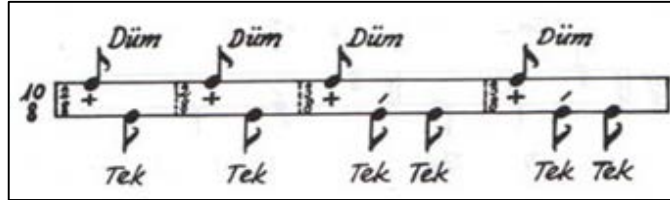
10 zamanlı Türk müziği usûllerinin sonuncusudur. İki adet Nim Sofyan ve iki adet Semai (2+2+3+3) usûlünün birleşmesinden meydana gelmektedir. 10/8 ve 10/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Yaygın olarak 10/8'lik mertebenin kullanıldığı bilinmektedir. Ungay (1981: 79) bu usûlün adından da anlaşılacağı üzere daha ziyade cenk havalarında ve Mehter müziğinde kullanıldığını belirtmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.37 : Çeng-i Harbi Usûlü Şeması



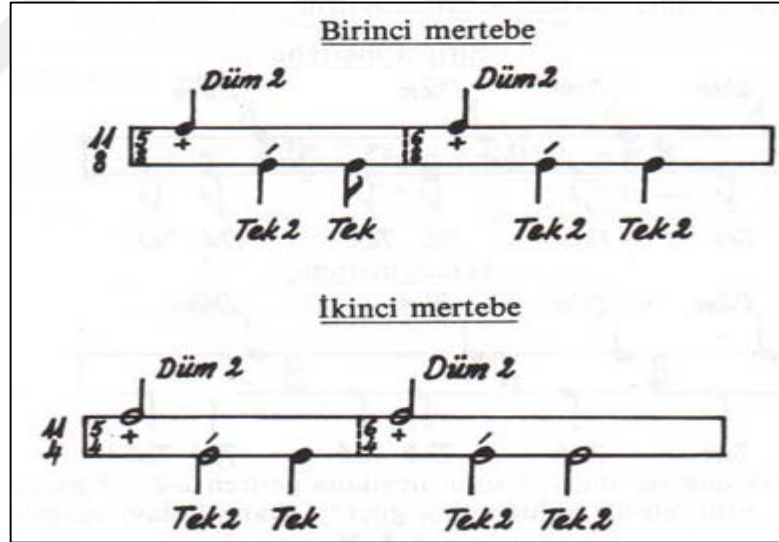
Şekil 1.38 : Çeng-i Harbi Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



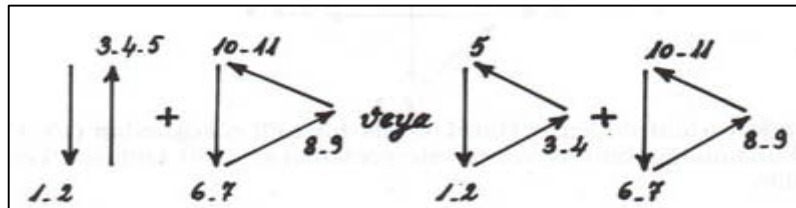
Şekil 1.39 : Çeng-i Harbi Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Tek Vuruş Usûlü

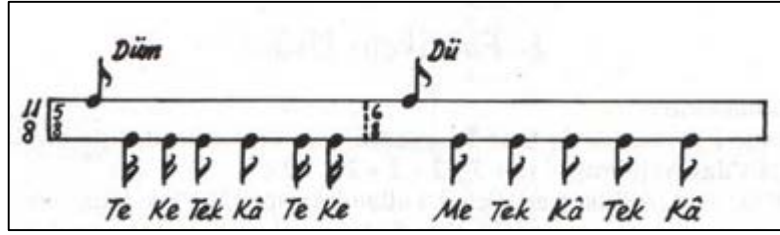
11 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Bir Türk Aksağı ile bir Yürük Semai (5+6) usûlünün birleşmesi ile meydana gelmektedir. 11/8 ve 11/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Ungay (1981: 83) bu usûlün THM' de bulunan 7 vuruşlu birleşik usûlle, 4 vuruşlu basit usûlün birleşmesiyle oluşan usûle (ölçü) benzediğini belirtmektedir. Araştırmacının bu tarifine göre bu benzerlik Karma usûllerden 11 vuruşlu olan THM usûlünün b şekline tekâmül etmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.40 : Tek Vuruş Usûlü Şeması



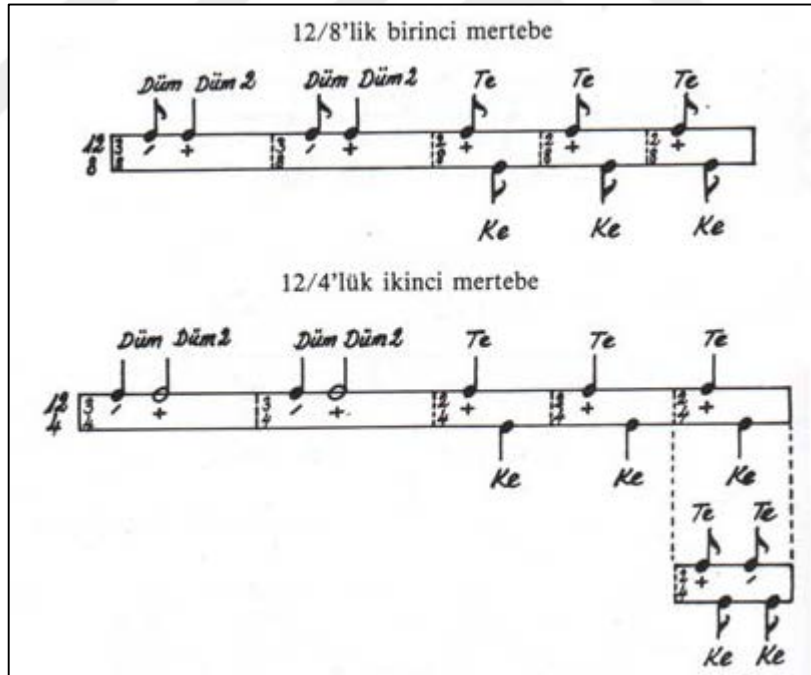
Şekil 1.41 : Tek Vuruş Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



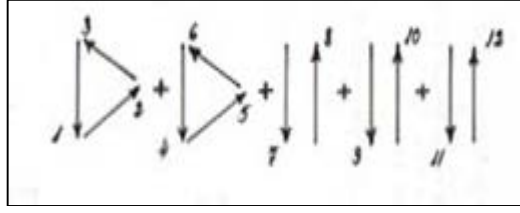
Şekil 1.42 : Tek Vuruş Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Frenkçin Usûlü

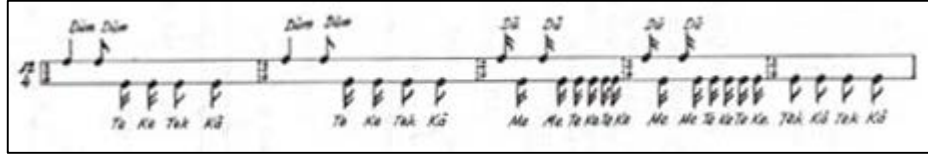
12 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. İki adet Semai ve üç adet Nim Sofyan (3+3+2+2+2) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. 12/8 ve 12/4'lük mertebeleri bulunmaktadır. Özkan (2014:678) usûlün 12/4'lük mertebesi için tespitlerini ağır bir tempoda olmasından dolayı en sondaki Nim Sofyan usûlünün Velveleli olarak vurulabileceği şeklinde belirtmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.43 : Frenkçin Usûlü Şeması



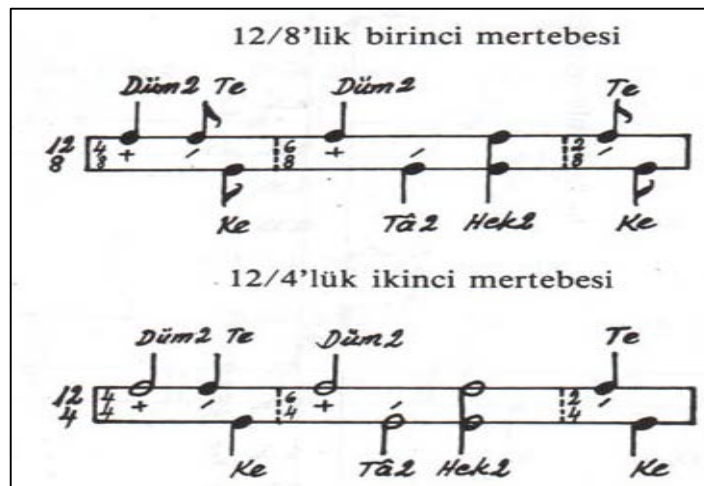
Şekil 1.44 : Frenkçin Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



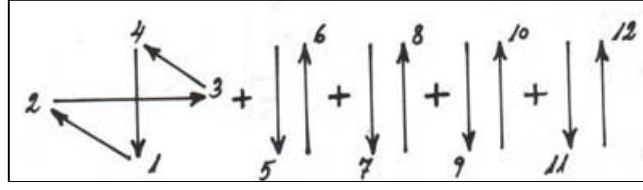
Şekil 1.45 : Frenkçin Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Nim Çember Usûlü

12 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. 24 zamanlı çember usûlünün yarısı olduğu için Nim Çember adını almaktadır. Bu durumun benzerliği Sofyan ve Nim Sofyan usûllerinde de görülmektedir. Nim kelimesinin Türkçe karşılığı yarım demektir. Bir adet Sofyan, bir adet Yürük Semai ve bir adet Nim Sofyan (4+6+2) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Ungay (1981: 90) Nim Çember usûlü için küçük usûller içerisinde "Ta-Hek" vurgusunun da bu usulde kullanıldığını belirtmektedir. 12/8 ve 12/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.46 : Nim Çember Usûlü Şeması

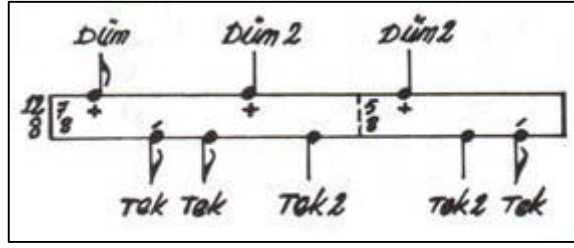


Şekil 1.47 : Nim Çember Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması

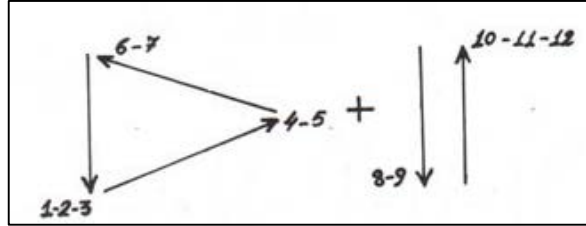
Şekil 1.48 : Nim Çember Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

İkiz Aksak Usûlü

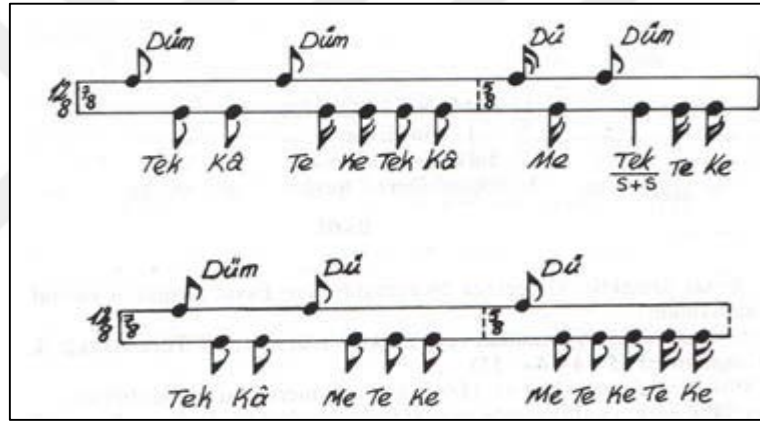
12 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Özkan (2014: 684) usûlün tanımını verirken bir adet Devr-i Hindi ve bir adet Türk Aksağı (7+5) usûlünden meydana geldiğini fakat bu usûlü tarif ederken bir adet Semai ve Aksak (9+3) usûlünden oluşmuştur demenin daha doğru olacağını belirtmektedir. Ungay'ın (1981: 89) bu usûlün tarifini verirken böyle bir ayrıntıyı belirttiği görülmemektedir. Sadece bir adet Devr-i Hindi ve bir adet Türk Aksağı (7+5) usûlünden meydana geldiği şeklinde tanımlamaktadır. 12/8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Özkan (2014: 684) bu usûlün yapısı ve mertebesi sonucu yürük bir usûl olduğu ve bu nedenle daha ziyade folklor müziğinde, oyun havalarda ve Türkülerde kullanıldığını belirtmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.49 : İki Aksak Usûlü Şeması



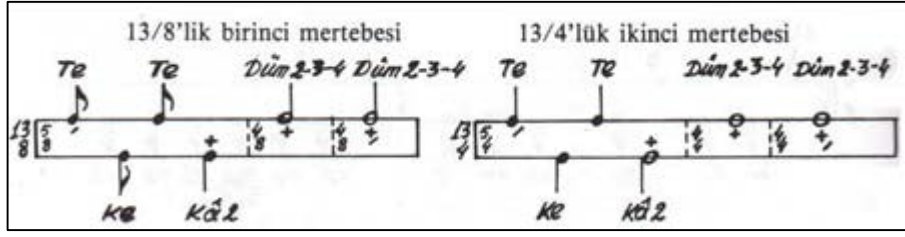
Şekil 1.50 : İki Aksak Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



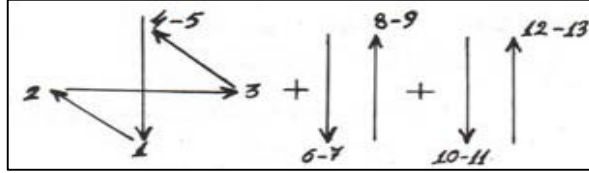
Şekil 1.51 : İki Aksak Usûlü Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Nim Evsat Usûlü

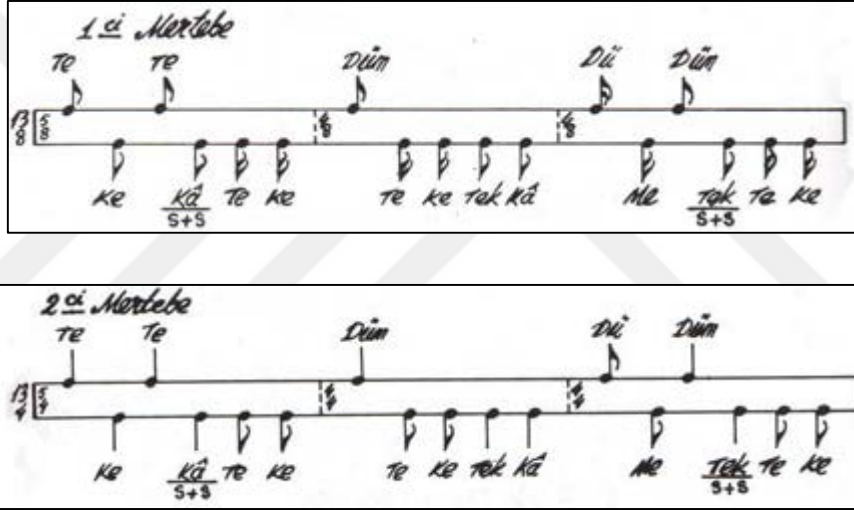
13 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. 26 zamanlı bir Türk müziği usûlü olan Evsat usûlünün yarısıdır. Bir adet Türk Aksağı ve iki adet Sofyan (5+4+4) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Ungay (1981: 93) bu usûlün tüm ilahi türlerinde kullanıldığını ve Dinî musikimizde başta gelen usûllerden olduğunu belirtmektedir. 13/8 ve 13/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



Şekil 1.52 : Nim Evsat Usûlü Şeması



Şekil 1.53 : Nim Evsat Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması

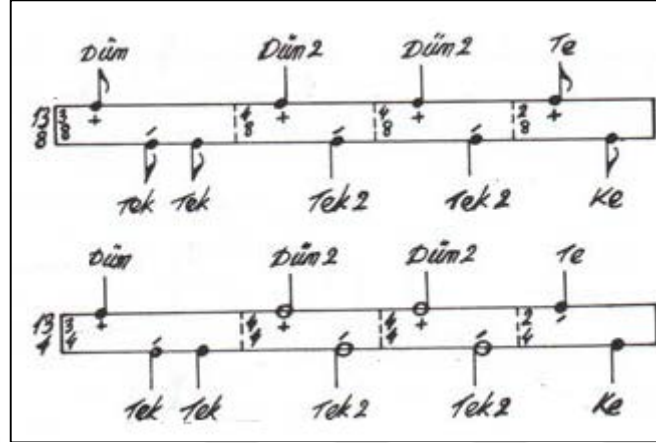


Şekil 1.54 : Nim Evsat Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

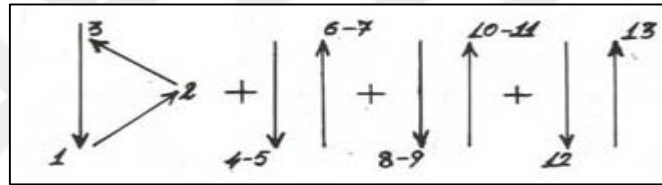
Şarkı Devr-i Revâmı Usûlü

13 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Bir adet Semai, iki adet Sofyan ve iki adet Nim Sofyan (3+4+2+2) usûlünün bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Özkan (2014: 693) bu usûlün bir adet Devr-i Hindi ve bir adet Yürük Semai usûlünün birleşmesi ile oluşmaktadır şeklinde açıklanabileceğini de belirtmektedir. Bu ikinci çeşit tarif için Ungay (1980:97) usûlün ortasındaki ikişer değerdeki “Düm-Tek” lerin kaldırılarak yerine bir Düyek usûlü koyularak oluşturulduğu yönündedir. 13/8 ve 13/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Usûlün isminden de anlaşılacağı üzere en

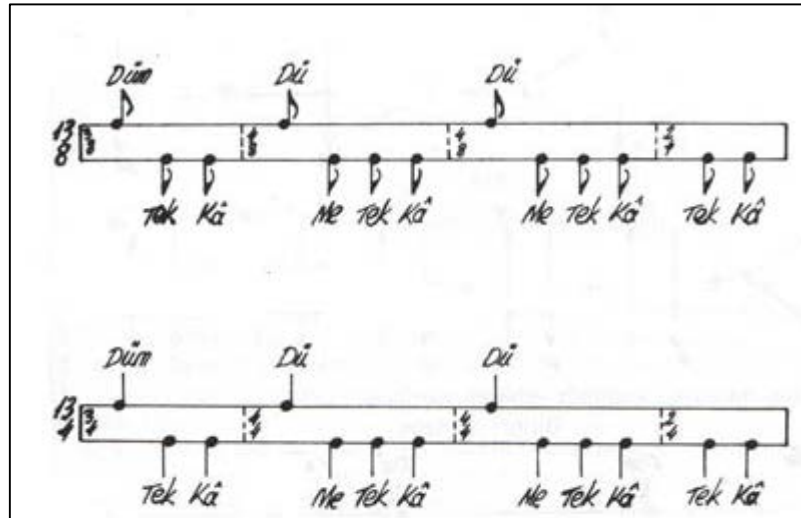
fazla şarkı formunda kullanılmaktadır. Özkan (2014: 693) usûlün üç çeşit kullanımını olduğunu belirtmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



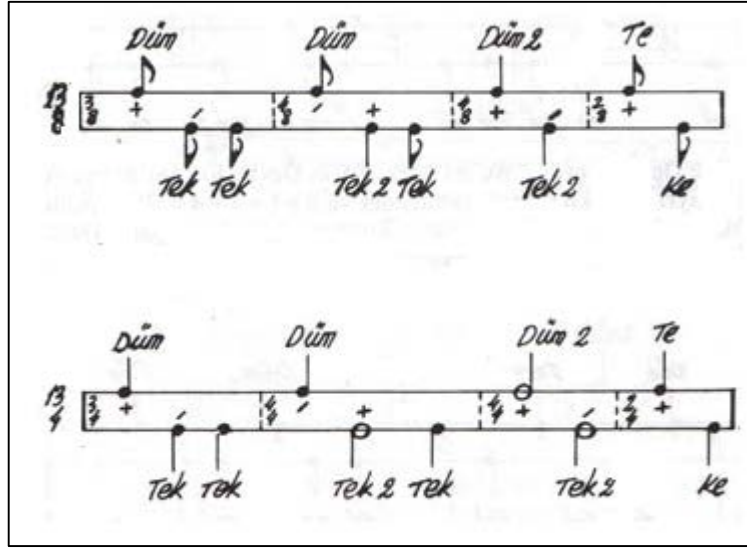
Şekil 1.55 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 1. Şekil Şeması



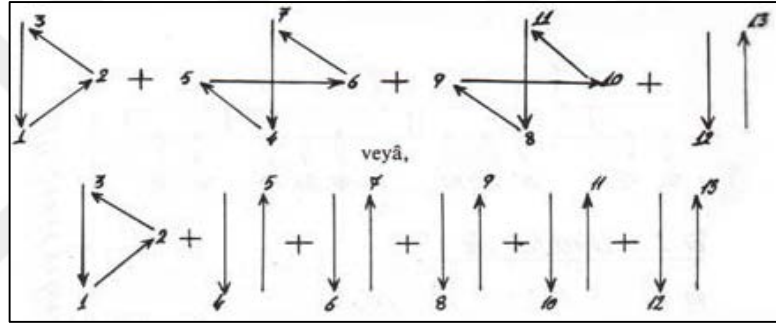
Şekil 1.56 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 1. Şekil Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



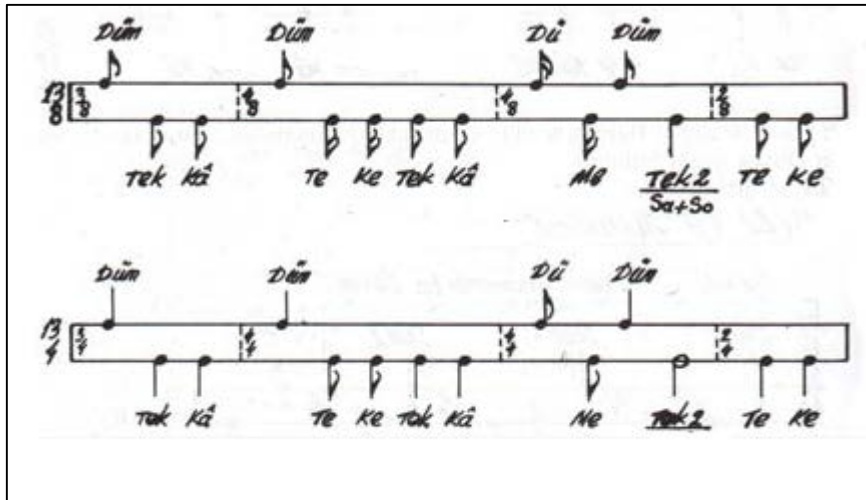
Şekil 1.57 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 1. Şekil Kudümle Velveleli Vuruş Şeması



Şekil 1.58 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 2. Şekil Şeması



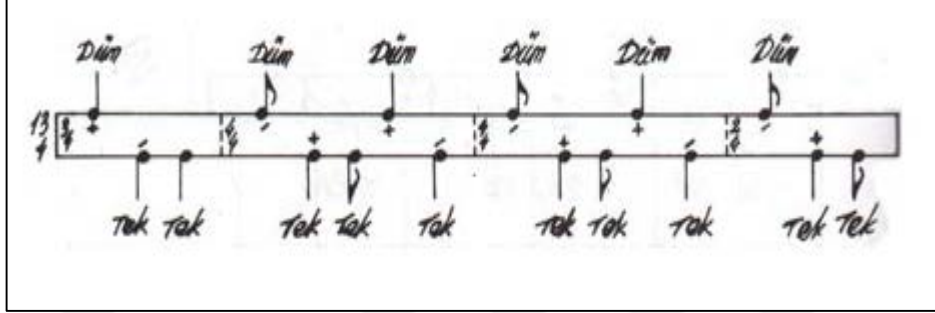
Şekil 1.59 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 2. Şekil Batı Tarzı Elle Vuruş Şeması



Şekil 1.60 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 2. Şekil Kudümle Velveleli Vuruş Şeması

Özkan (2014: 695-696) usûlün üçüncü şekli için bazı müzik bilginlerinin usûlün üçüncü şeklini 26/8'lik olarak kabul ettikleri yönündedir. Fakat Özkan bu görüşe

katılmamaktadır. Bu şeklinin de 2. Şekil kullanımının bir velvelesi olduğu yönündedir. Ungay (1981: 97) ise Sadettin Heper'in Zekai Zade Ahmet Efendiden eskilerin bu usûlü 13 zamanlı olarak değil 26 zamanlı olarak kabul ettikleri yönünde tespitlerde bulunmaktadır. Aşağıda usûlün üçüncü şekli verilmiştir.

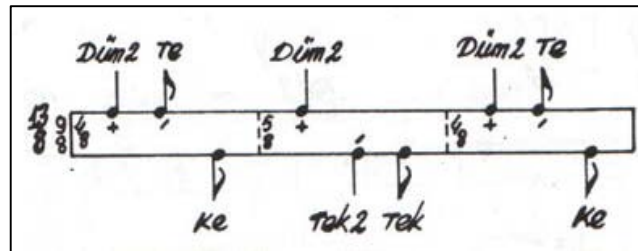


Şekil 1.61 : Şarkı Devr-i Revânî Usûlü 3. Şekil Şeması

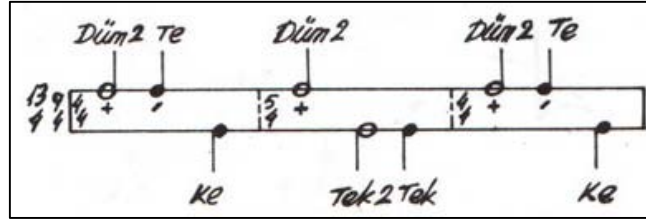
Şekil 61'deki kurulum kudümle de aynen vurulabilmektedir.

Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü

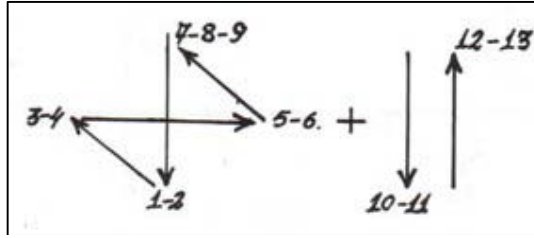
13 zamanlı Türk müziği usûllerinin sonuncusudur. Bir adet Sofyan, bir adet Türk Aksağı ve yine bir adet Sofyan (4+5+4) usûlünün bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Özkan (2014: 698) bu usûlü tarif ederken baştaki Sofyan ve Türk Aksağı usûllerinin tam bir Aksak usûlü forması meydana getirdiğini ve bu sebepten usûlü tarif ederken bir Aksak ve bir Sofyan usûlünden meydana gelmiştir demektedir. Bu tarifin (9+4=13) şeklinde izah edilmesi mümkündür. 13/8 ve 13/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Ungay (1981: 100) adından da anlaşılacağı üzere bu usûlün çoğunlukla Bektaşî tarikatının ilahilerinde (nefes) kullanıldığını belirtmektedir. Aşağıdaki şekilde usûlün yapısı gösterilmektedir.



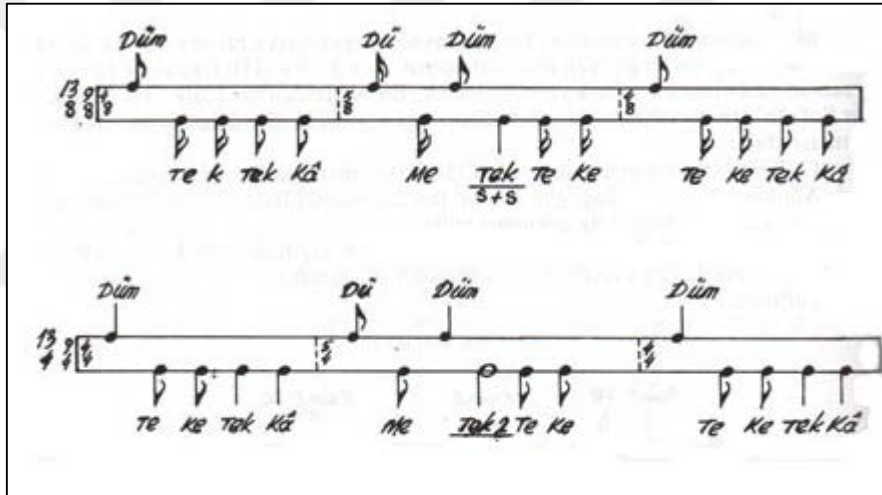
Şekil 1.62 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü 1. Mertebe Usûl Şeması



Şekil 1.63 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü 2. Mertebe Usûl Şeması



Şekil 1.64 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması

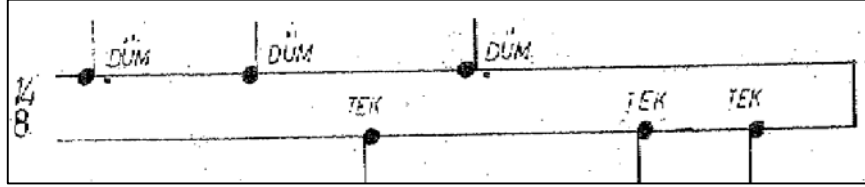


Şekil 1.65 : Bektaşî Devr-i Revânî Usûlü 1. Ve 2. Mertebelerinin Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

Âyîn Devr-i Revânî Usûlü

14 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Özkan Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri kitabında bu usûlü Âyîn Devr-i Revânî adıyla vermekteyken Ungay ise sadece Devr-i Revân adıyla vermektedir. Ungay (1981: 101) usûlün başındaki âyin eklentisinin Mevlevî ayinlerinin birinci selamlarının bu usûlle bestelenmiş olmasından kaynaklı olduğunu ve yine bu usûle Mevlevî Devr-i Revânî da denildiğini belirtmektedir. Özkan (2014: 700) usûlün tarifini verirken bir adet Semai, bir adet Sofyan, bir adet Semai ve yine bir Sofyan (3+4+3+4) usûllerinin birleşmesi dışında ikinci bir tarifini olarak da iki

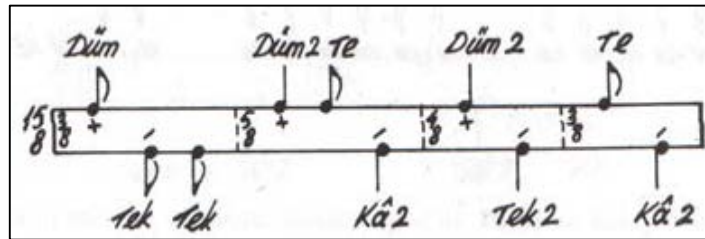
adet Devr-i Hindi usûlünün bir araya gelmesi şeklinde belirtmektedir. 14/8 ve 14/4'lük mertebeleri bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde sadece usûlün şeması verilmektedir.



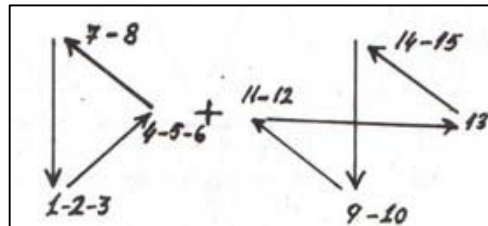
Şekil 1.66 : Âyîn Devr-i Revânî Usûlü 1. Mertebe Usûl Şeması (Akt. Ungay, 1981:101)

Raksân Usûlü – Bektaşî Raksânı

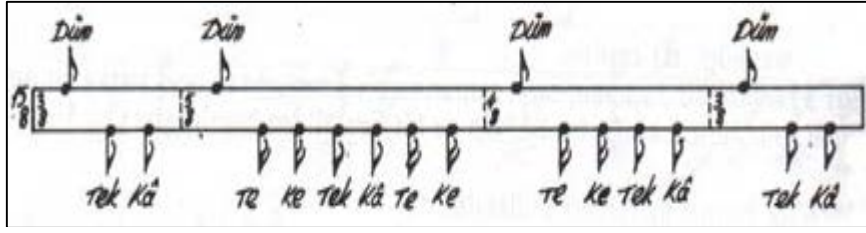
15 zamanlı bir Türk müziği usûlüdür. Özkan (2014: 704) usûlü tanımlarken bir adet Semai, bir adet Türk Aksağı, bir adet Sofyan ve tekrar bir adet Semai (3+5+4+3) usûlünün birleşmesiyle meydana gelir şeklinde tanımlamaktadır. Ungay (1981: 103) ise usûlün tarifini bir adet Semai, bir adet Aksak Semai ve bir adet Nim Sofyan usûlünün bir araya gelmesi şeklinde vermektedir. Bu tarif Bektaşî Raksânı usûlünün tarifi olmaktadır. Zira Özkan'ın Bektaşî Raksânı için verdiği usul şeması Ungay'ın tarifi ve usûl şemasıyla aynı olmaktadır. 15/8'lik mertebesi bulunmakta ve kullanılmaktadır. Aşağıdaki şekilde usûlün iki türünün yapısı da gösterilmektedir.



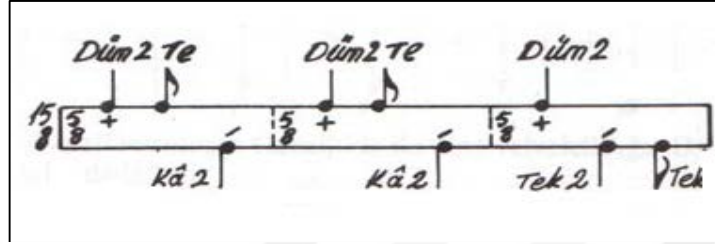
Şekil 1.67 : Raksân Usûlü Şeması



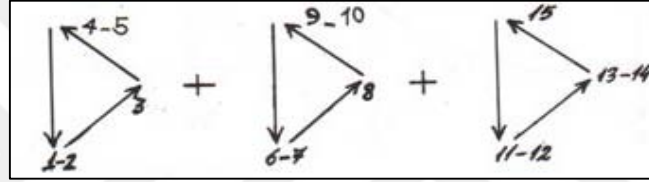
Şekil 1.68 : Raksân Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



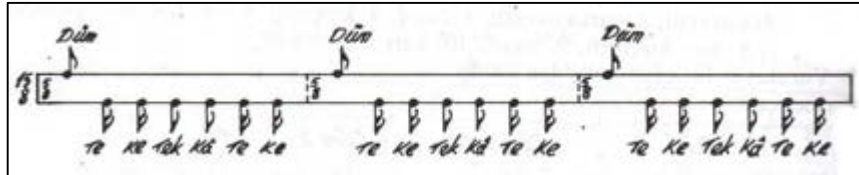
Şekil 1.69 : Raksân Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması



Şekil 1.70 : Bektaşî Raksânı Usûlü Şeması



Şekil 1.71 : Bektaşî Raksânı Usûlü Batı Tarzı Elle Vuruluş Şeması



Şekil 1.72 : Bektaşî Raksânı Usûlü Kudümle Velveleli Vuruluş Şeması

1.3. Türk Halk Müziğinde Usûl

THM' de usûl kavramıyla ilgili ilk çalışmaları M. Sarısözen, Veysel Arseven, M. R. Gazimihal gibi önemli araştırmacıların yaptıkları bilinmektedir. Bu çalışmaların tümünün ait oldukları dönemler itibarı ile pek önemli araştırmalar ve tespitler olduğu bilinmektedir. Bu kapsamda THM' de usûl kavramı ile ilgili en yaygın prensipler 1962 yılında M. Sarısözen tarafından kaleme alınan THM Usûlleri kitabına ait olmaktadır. Günümüzde araştırmacılar tarafından bu kitapta bulunan THM usûlleri tasnifinde problemleri olduğu düşünülen kısımlar olsa da, bu kitap bugün dahi birçok müzik eğitim

kurumlarında ders kitabı olarak okutulmaktadır. Bu kapsamda araştırmada THM usulleri kavramının tanım ve tasniflerinde ilk olarak Sarısözen' in izah ve açıklamalarına yer vermiş bulunmaktayız. Sarısözen bahsi geöen kitapta THM usûlleri için şöyle demektedir:

GTHM usulleri oluşturulurken anlaşılır ki hem Türk Musıkisi (şark Musıkisi) hem de Batı Musıkisi (Batı Musıkisi) usullerine benzer ritim motifleri görölmektedir. Bu durum aşikâr olmakla beraber bu usullerle notaya alınamayan Kırıkavalar da bulunmaktadır. THM usullerini, Garp Musıkisine göre, şark Musıkisine göre yoksa her ikisine uymayanlar gurubuna göre tasnif etmek ilk bakışta mantıklı gelse de, elde bulunan usuller bir tablo halinde göz önüne alındığında, bunların gelişi güzel bir halde meydana gelmediği, başlıca esaslara dayandığı görölmektedir. Bu durum neticesinde GTHM usullerini tasnif ederken doğuyı batıyı bir kenara bırakıp, doğrudan kendi bünyesini incelemek sureti ile bir sınıflandırma yoluna gitmek en doğrusudur. (Sarısözen, 1962:5-6)

Bu bağlamda Sarısözen THM usullerini üç ana unsur üzerinden tasnif etmektedir:

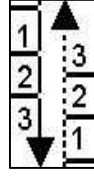
1. Ana Usuller ve Üçerli şekilleri (2-3-4 zamanlılar)
2. Birleşik Usuller (5-6-7-8-9 zamanlılar)
3. Karma Usuller (10 ve daha yukarı zamanlılar) (Sarısözen, 1962:5-6)

Sarısözen (1962: 8) Ana Usûller kapsamındaki THM usûllerini tasnif ederken 2, 3,4 zamanlılar ve bunların üçerli şekilleridir demektedir. Yine iki ve dört vuruşluları ve bunların üçerli hâlinin oldukça fazla, üç vuruşlu ve bu üç vuruşluların üçerli halinin az olduğunu belirtmektedir.

1. İki Vuruşlular (2/2, 2/4, 2/8) üçerli şekli (6/8)

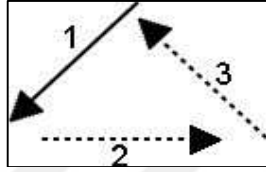


şekil 1.73 : Birinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl

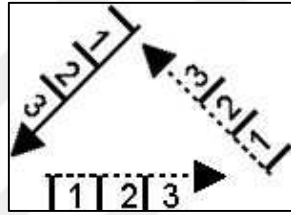


Şekil 1.74 : İkinci Tip 2 Vuruşlu Ana Usûl

2. Üç Vuruşlular (3/4, 3/8) üçerli şekli (9/8)

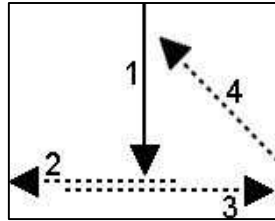


Şekil 1.75 : Birinci Tip 3 Vuruşlu Ana Usûl

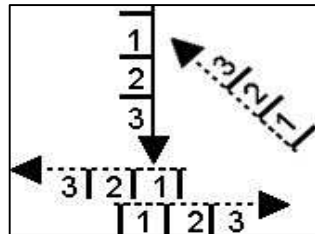


Şekil 1.76 : İkinci Tip 3 Vuruşlu Ana Usûl

3. Dört Vuruşlular (4/4) üçerli şekli (12/8)



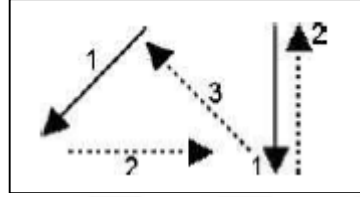
Şekil 1.77 : Birinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl



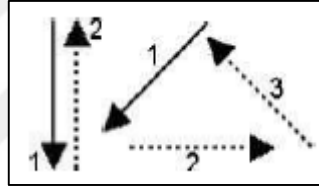
Şekil 1.78 : İkinci Tip 4 Vuruşlu Ana Usûl

Sarısözen (1962: 54) ana usûllerin bir araya gelmesiyle birleşik usûllerin meydana geldiğini belirtmekte ve bu usûllerde ikili ve üçlülerin sıralanışındaki incelik, renkli ritim özellikleri yaratır demektedir. Bu bağlamda Bileşik Usûller kapsamına 5 -9 vuruşlu usûller girmektedir.

1. Beş Vuruşlular (5/4, 5/8) a şekli (3+2), b şekli (2+3)

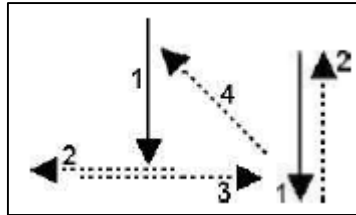


Şekil 1.79 : a Şekli 5 Vuruşlu Bileşik Usûl

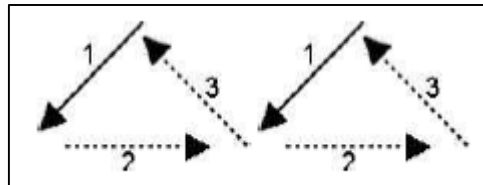


Şekil 1.80 : b Şekli 5 Vuruşlu Bileşik Usûl

2. Altı Vuruşlular (6/4, 6/8) a şekli (4+2), b şekli (3+3)

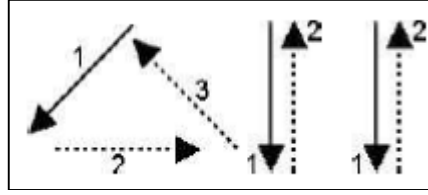


Şekil 1.81 : a Şekli 6 Vuruşlu Bileşik Usûl

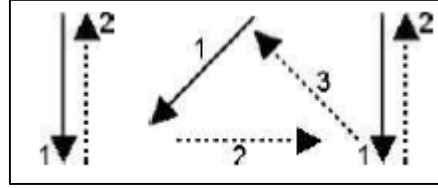


Şekil 1.82 : b Şekli 6 Vuruşlu Bileşik Usûl

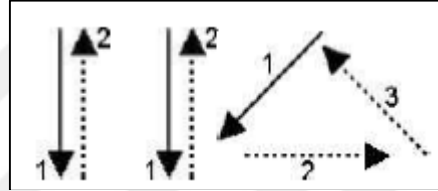
3. Yedi Vuruşlular (7/4, 7/8) a şekli (3+2+2), b şekli (2+3+2), c şekli (2+2+3)



Şekil 1.83 : a Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl

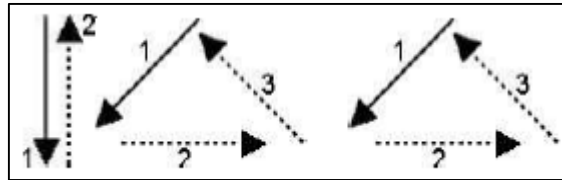


Şekil 1.84 : b Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl

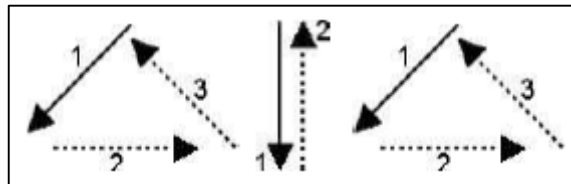


Şekil 1.85 : c Şekli 7 Vuruşlu Bileşik Usûl

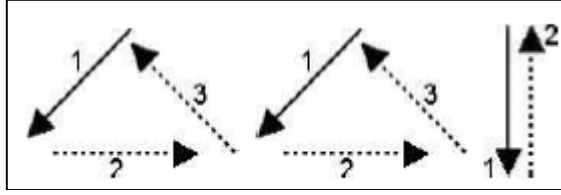
4. Sekiz Vuruşlular (8/4, 8/8) a şekli (2+3+3), b şekli (3+2+3), c şekli 3+3+2)



Şekil 1.86 : a Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl

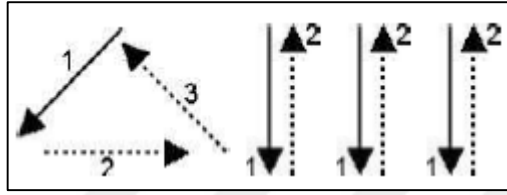


Şekil 1.87 : b Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl

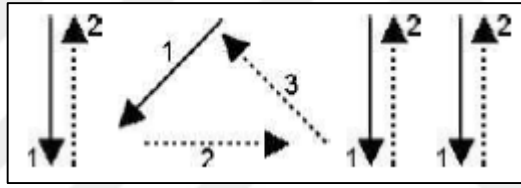


Şekil 1.88 : c Şekli 8 Vuruşlu Bileşik Usûl

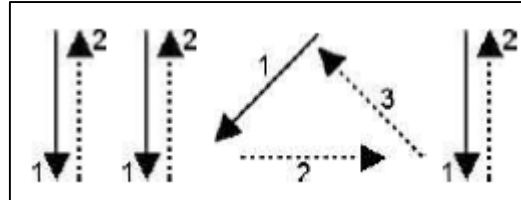
5. Dokuz Vuruşlular (9/4, 9/8, 9/16) a şekli (3+2+2+2), b şekli (2+3+2+2), c şekli (2+2+3+2), d şekli (2+2+2+3)



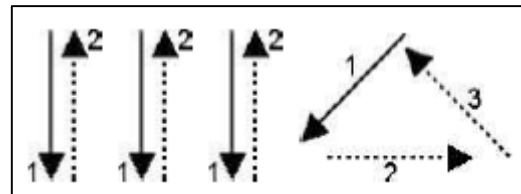
Şekil 1.89 : a Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl



Şekil 1.90 : b Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl



Şekil .191 : c Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl



Şekil 1.92 : d Şekli 9 Vuruşlu Bileşik Usûl

Şekil 73-92, (Akt. Sarıkaya, 2010:26-27)

Karma Usuller

1. On Vuruşlular (10/4, 10/8, 10/16) a şekli (3+2+2+3), b şekli (2+3+3+2)
2. On bir Vuruşlular a şekli (7+4), b şekli (5+6)
3. On iki Vuruşlular (2+3+2+3+2), b şekli (3+2+2+2+3)
4. On beş Vuruşlular
 - a) 7+8 İki birleşik
 - b) 7+8 Bir birleşik, iki ana usul
 - c) 8+7 İki birleşik
5. On altı Vuruşlular (16/8) (9+7)
6. On sekiz Vuruşlular (18/8) (12/8 + 6/8)
7. Yirmi Vuruşlular (20/8)

$$\underline{3+3} + \underline{2+2+3} + \underline{3+2+2}$$

$$6/8 + 7/8 + 7/8$$

8. Yirmi bir Vuruşlular (21/8), (12/8 + 9/8). (Çağlayan akt. Özer, 2015, s. 12)

S. Yaver Ataman ise THM usullerini iki başlık altında tasnif etmektedir. Bunlar şöyle olmaktadır:

- a) Ana Usuller
- b) Birleşik-Karma Usuller olarak adlandırdığı bu ayrışmanın sonunda bu usullerin Sanat Müziği ile beraber incelenmesi gerektiği kanısındadır. (Özdemir, 1998:114)

M. R. Gazimihal ise THM usulleri tasnifi hakkında zaman kavramından yola çıkarak şöyle demektedir:

Her ölçü zaman denen kısımcıklara bölünmüştür. İçlerindeki zaman sayısına göre 2, 3 ve 4 zamanlı ölçüler denir. Ölçü vuruşta beher zaman <bir vuruş> demek olduğu için, vuruş ve zaman terimleri dilimizde bu bakımdan anlamdaştırlar. 2, 3 ve 4 vuruşlu ölçülerde diyebiliriz. Bir ölçünün zamanı <ikişerli> bir kıymetse, böyle bir vuruş basit adını alır; eğer kıymet <üçerli> ise, zaman ve ya vuruş bileşik sayılır. Zamanı ikişerli ölçülere basit, üçerli zamanlı (vuruşlu) olanlara bileşik denir. (Özdemir, 1998:117)

Araştırmacı Özdemir doktora tezinde THM usûl kuramına GTM' de kullanılan usûl kuramında olduğu gibi bir yaklaşımla bakılmasının da bu durumu tam karşılamayacağı

kanısındadır. GTM’ de kullanılan tanımlamalara göre usûller iki gurupta tasnif edilirler. Bu tasnif aşağıda verildiği üzere:

Basit usûller, bileşimine başka hiçbir usûl girmemiş usullerdir. GTSM’ de bu halde yalnızca iki usul bulunmaktadır. Bunlar iki zamanlı Nim Sofyan (nim yarım demektir) ve üç zamanlı Semai usulüdür. Bu iki usul diğer bütün usullerin bileşimine girerler. **Bileşik usûller**, bileşiminde iki veya daha fazla usulün bulunduğu usûllerdir. Dört zamanlı Sofyan usulünden başlayarak bütün GTSM usulleri bileşik usûller sınıfına girer. (Özkan, 2014:609)

Yine GTM kuramcıları usûlleri kendi içinde küçük ve büyük usûller olmak kaydı ile iki guruba ayırmaktadırlar. Bunlar aşağıda verildiği gibidir:

Küçük usûller, iki zamanlıdan 15 zamanlıya kadar olan (15 zamanlıda dâhil olmak üzere) usullere denir. **Büyük usûller**, 16 zamanlıdan başlayarak büyüğe doğru giden diğer bütün usûller büyük usûllerdir. (Özkan, 2014:611-612)

THM usûl kavramı sınıflandırmasına ait bir başka araştırma Kemal İlerici’ye ait olmaktadır. Araştırmacının bu tasnifi yaparken ilk olarak ölçü terimini açıklamakta daha sonra küçük ölçüler ve büyük ölçüler olarak iki başlıkta incelemektedir. Kimi araştırmacılar tarafından bu görüşün GTM kuramına yakın bir görüş olduğu düşünülmektedir. İlerici ölçünün tanımı için der ki “ele, birim olarak alınan, belli bir sürenin, iki, üç, dört, beş ve daha çoğundan kurulmuş, kalıplara ölçü denir.”(1981:400). Burada ölçünün önemini belirtmekle birlikte iyi bir şekilde kavranabilmesi için vuruş ve parça vuruş terimlerinin bilinmesi gerektiğini belirtmektedir. Zira ilerici vuruş ve parça vuruşun birleşmesi ile zaman kavramının meydana geldiğini belirtmektedir. İlerici vuruş için der ki “elle, ayakla vb. ile herhangi bir yöne yapılan veya düşünülerek geçirilen belli bir süreye vuruş denir.” (1981:400) Araştırmacı vuruş kavramıyla burada müzikteki birim zamanın izahatını verdiği düşünülmektedir. Bu durumun arkasına ise bir vuruşun iki parça vuruştan meydana geldiğini bir insanın yürüyüşüne benzeterek açıklamıştır. İlerici parça vuruş için der ki “vuruşu var eden, iki parçadan her birine parça vuruş denir.” (1981:400) İlerici kullandığı usûl tasnifi şöyle açıklamaktadır:

Ölçülerimizi A- Küçük ölçüler, B- Büyük ölçüler diye iki ana bölüme ayıracağız. Küçük ölçüler de, vuruşların biçim ve kullanımına göre: I – İkiz vuruş ölçüler, II – Üçüz vuruş ölçüler, III – Aksak ölçüler diye üçe böleceğiz. Ölçülerde geleneğimize uyarak birimi parça vuruş olarak seçmek yerindedir. (İlerici, 1981:401)

THM' de usûl konusuyla ilgili araştırmacı Özdemir "Halk Müziğini Ölçülendirme Sorunu" adlı makalesinde ilk olarak ölçü hususuna değinmektedir. Özdemir ilk olarak "ölçü" teriminin açıklamalarını vermiş ve araştırmasını bu temeller üzerinden devam ettirmiştir. İlk olarak TDK' ya göre olan en genel tanımını vermektedir. TDK' nın yayını olan Türkçe sözlükte ölçü: "Bir ezginin eşit bölümlere ayrılışı" şeklinde tanımlanmaktadır (2005:39). Bu tanıma takiben ölçü terimi için Gazimihal' in 1961 yılında Ankara MEB Basımevinden çıkardığı Müzik sözlüğünden aldığı tanıma yer vermektedir. Bu tanıma göre ise ölçü: "Parçanın bölünmüş bulunduğu eşit kısımlardan her biri ve bu bölüntülerin disiplini" (2005:39) olarak tanımlanmaktadır. Son olarak Feridun Darbaz' ın 1973 yılında İstanbul Musiki Kültür Derneği Yayınları' dan çıkan Türk ve Batı Müziği adlı yayınından aldığı tanıma değinmektedir. Bu tanıma göre ise ölçü: "Bir müzik parçasını meydana getiren ve birbirine eşit olan zaman veya süre kalıplarına denir" (2005:39) şeklindedir.

Bir diğerk araştırmacı Demirsipahi THM' de usûl kavramını Tartım Bilim/Ritmoloji başlığı altındaki makalesinde vermektedir. Bu araştırmada usûl konusunu meydana getiren alt katmanlardan bahsetmektedir. Bu katmanları ölçü, düzum, tartım, vuruş, vuru, parça vuruş şeklinde sıralamaktadır. Bu bağlamda araştırmacı ilk olarak tartım için şöyle der "tartım belli bir kültür ve sosyal yapıdaki insanın davranışı sonucunda var olmaktadır. Bir toplumda, insan ilişkisini düzenleyen, davranışa yön veren, kültür ile bütünleşmiş sesli bir olayın sonucudur." (2005:25) Demirsipahi müzikte bu durumun karşılı için ise şöyle der: "müzik ve tartım, yalnızca bir ezgi, armoni, söz olarak ele alınamaz. Kültürü dışta bırakmak olanaksızdır. Bestenin, belli bir kültürdeki insanın davranışı sonucunda ortaya çıktığı ve kültürel beklenti yönünde şekillendirildiği bilinmektedir." (2005:25) Araştırmacı daha sonra süre ve ölçü tanımlarını şu şekilde vermektedir:

Bir olayın başı ile sonu arasındaki belli bir zaman parçası olan "süre", süre belirteçleri ile gösterilmektedir. Süre, bu belirteçlerden biri "süre birimi" seçilerek sayılmaktadır. Birim sürenin katlarından oluşan zaman kalıbına "ölçü" adı verilmektedir. Ölçülerin sayılmasına Batı müziğinde "usûl" denir ve vuruşlarla sayılır. Süre iki değışik vuruşla ölçülür. (Demirsipahi, 2005:30)

Araştırmacı buradan hareketle ölçü unsurunun vuruşlarla nasıl ölçüldüğünü ve bu vuruşların tür ve özelliklerinin nasıl olduğunu belirtmektedir. Bu hususta ki görüşlerini Demirsipahi şu şekilde belirtmektedir:

Örneğin Vals ölçüsü 3'lü bir vuruş olup 2'li bir vuruşla sayılamaz. Türk Müziğinde ölçüler parça vuruşlarla ölçülür ve sayılır. Vuruşlar parça vuruşlardan oluşurlar. Birim sürenin katlarından oluşan süre kalıpları parça vuruşun katları olan 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı, 7'li... diye sayılıp adlandırılmaktadır. Parça vuruşla ikiz, üçüz ve aksak ölçüleri saymak, adlandırmak ve sınıflamak kolaylaşır. Burada bir konuya değinmek gerekmektedir. Bir vuruşu oluşturan parça vuruşların aldıkları yollar farklı, hızları farklıdır. Bunları eşitleyen süredir. Demek ki bunlar eşit değil benzerdir. İkiz süreli ve üçüz süreli olmak üzere iki tür vuruş vardır. İkiz süreli vuruşların katlarından oluşan ölçülere "ikiz süreli ölçüler"; üçüz süreli vuruşların katlarından oluşan ölçülere "üçüz süreli ölçüler"; ikiz ve üçüz süreli vuruşların yan yana gelmesinden oluşan ölçülere "aksak süreli ölçüler" adını vermenin sağlıklı olacağını düşünüyorum." (Demirsipahi, 2005:30)

Araştırmacının usûl kavramı ve tasnifine yönelik yaklaşımının birçok noktada İlerici'nin verdiği bilgilere yakın olduğu görülmektedir. İkiz süreli, üçüz süreli ve yine bu ikiz ve üçüz süreli vuruşların birleşmesiyle meydana gelen aksak süreli ölçülerden meydana gelmesi gerektiğini düşündüğü görülmektedir.

THM alanında önemli araştırmalar yapmış olan O. M. Öztürk de usûl konusuna değinmektedir. THM usûlleri kavramının kuramları incelenirken görülmektedir ki usûl ve ölçü kelimeleri sıkça yan yana gelmektedir. Bu husus hakkında Öztürk görüşlerini şu şekilde belirtmektedir:

Usul, öncelikle belirli bir "ritim kalıbı" demektir ve bu kalıp, "elektrik akımı" gibi kesintiye uğramaksızın, belirli bir "döngüsellikle" müzik boyunca "tekrar" edilmektedir. Usul, bir kalıp ritimdir ancak icrası daima değişim, dönüşüm ve yaratıcılığa açık bir yan da sunmaktadır. Usulde esas kalıbın dışına çıkılmasını sağlayan ve daha süslemeli bir şekilde gerçekleştirilen her tip icra, "velvele" olarak adlandırılmaktadır. Velvele, icracının kapasitesi ve yeteneği doğrultusunda usulün "varyasyon"larının oluşturulması mekanizmasıdır. Ölçü, tek başına kullanıldığında, usulü ifade etmekten uzak ve üstelik de son derece yetersiz bir kavramdır. Doğası gereği ölçü, "seçilmiş" bir birim notadan, belirli bir adedinin bir toplam değer verecek şekilde bir araya getirilmesini ifade eder ve bu, "ölçü sayısı" denilen iki rakamla gösterilir. Örneğin 4:4 rakamlarında ikinci rakam seçilmiş olan nota birimi olarak "dörtlük nota" yı, birinci rakam ise bu dörtlük notadan dört adedinin toplam ölçü değerini oluşturduğunu simgelemektedir. Bu niteliği gereği ölçü, "sayılabilen" bir unsurdur. (Öztürk, 2005:3)

Yine Öztürk aynı çalışmasında usûl kavramının kendi bünyesinde ritim kalıbı, tempo (hız), ölçü, form gibi unsurları ihtiva eden bir unsur olduğunu belirtmektedir.

Halk müziğimizde usûl adlı makalesinde araştırmacı Özcan Seyhan' ın da THM usûl kavramı tasniflerine yönelik tespitleri bulunmaktadır. Özcan usûllerin bölümlenmesi hususunda şöyle demektedir:

T.H.M usûlleri, geleneksel bir ritim özelliği taşırlar. Türk halkı onları her bölgede tanırlar ve rahatça icra ederler. Bu usûller tümüyle 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 vuruştan ileriye gitmezler. Genellikle <<düz ve aksak>> olmak üzere iki gurup altında toplanırlar. (Seyhan, 2005:243)

Bu bağlamda Özcan THM usûllerini düz ve aksak olarak iki başlık altında tasnif etmektedir. Düz usûller için 2/4, 6/8, 4/4' lük sayılardan oluşan usûllerin bu gurubu meydana getirdiğini belirtmekte ve bu tür usûllerin oluşumu için her bir vuruşu ya ikili ya da üçerli durumdadır demektedir. Aksak usûller için ise 5/8 (5/4), 7/8 (7/4), 8/8 (8/4), 9/8 (9/4, 9/16), 10/8 (10/16)' lık sayılardan oluşan usûller demektedir. Bu usûlleri düz usullerden ayıran hususun ise bu usûllerin oluşumunda ikiye ve üçe bölünen vuruşlardan meydana gelmesinden kaynaklı olduğudur şeklinde açıklamaktadır. Yine Aksak usûller için araştırmacı şöyle demektedir:

Aksak usullerimiz, tarihte çok köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Söz konusu geleneğin Şamanlık devirlerinden gelme olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Şöyle ki halen Alevi Samahları oynanırken <<dede>> önüne gelen her oyuncu yönünü dönerek selam vermektedir. İşte bu anda çift gidiş aksamakta adım sayısı ikiden üçe çıkmaktadır. Böylece ritmi <<üçleme>> geleneğimiz doğmuş bulunmakta ve bu ritmik unsur zamanla çeşitli usullere de yansiyarak şimdiki aksak ritm hazinemiz folklorumuzda yer almaktadır. (Seyhan, 2005:244-245)

Bir diğer araştırmacı Emnalar ise THM' ni tüm yönleriyle incelediği kitabında önce Sarısözen' in tasnifine yer vermekte daha sonra bu tasnifleri Seyhan' ın tasnifleriyle karşılaştırdığı görülmektedir. Bu karşılaştırma neticesinde kendi düşüncelerini içeren bir usûl tasnifi vermektedir. Bu bağlamda Emnalar' ın tasnifi şu şekilde görülmektedir:

1. Ana (Basit usûller): 2 ve 3 zamanlılar ve bunların üçerli şekilleri
2. Birleşik Usûller: 4-5-6-7-8-9, zamanlılar
3. Karma Usûller: 10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-23-27 zamanlılar (Emnalar, 1998:177)
4. Değişken Karışık Usûller: (Usûl geçkisi gösterenler)

Emnalar yukarıda vermiş bulunduğumuz bu genel tasniften sonra üç farklı şekilde bir izah ve tasnifte daha bulunmaktadır. Bu tasnif Emnalar' a göre en anlaşılabilir hâliyle şöyle olmaktadır:

A. I. Basit usûller: 2 ve 3 zamanlılar

II. Birleşik usûller: 4 ve daha yukarı zamanlılar

Ve ya

B. I. Küçük usûller: 2-3-4-5-6-7-8-9 zamanlılar

II. Büyük usûller: 10 ve daha yukarı zamanlılar

Burada büyük usûllerin 10 zamanlı ve üzerindikiler olarak düşünülmesinin sebebi, karma usûllerin 10 zamanlılar ile başlamasındandır.

Veya

C. I. Basit usûllü türküler: 2-3 zamanlılar

II. Birleşik usûllü türküler: 4 ve daha yukarı zamanlılar

III. Usûl geçkisi gösteren (Değişken karışık usûllü) türküler (Emnalar, 1998:178)

BÖLÜM II

2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları ve teknikleri, verilerin çözümlenmesi açıklanmıştır.

2.1. Problem Durumu

Türk müziğinin çok geniş coğrafyalarda yaşamış ve yayılmış olduğu bilinmektedir. Yine bu coğrafyalardan etkileşimle kültürlenmesini zenginleştirerek çok çeşitli müzikal unsurları bünyesinde bulundurmakta ve müziğine her anlamda yansıtılmaktadır. Temelde Türk müziği başlığı altında toplanan müziğimiz zamanla Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak iki alt başlıkta tasnif edilmektedir. Bir koldan doğan bu iki müzik türünün birbirinden çok ince nüanslarla ayrıldığı fakat pek çok noktada ortak bir paydaya sahip oldukları yine günümüz müzik bilginleri tarafından da bilinmektedir. Çok geniş bir müzikal zenginlik ve çeşitliğe sahip olan Türk müziğinin bu özelliklerini THM kolunda da görmek şüphesiz mümkündür. Gerek makamsal gerek ezgisel gerekse usûl gibi müziğin temelini oluşturan unsurlarda bu çeşitliliğin kanıtlarına rastlamak mümkündür.

Bu bağlamda özellikle Cumhuriyetin ilk yılları ile milli bir benlik ve kültür inşası başlamakta ve THM’de bu durumdan payına düşeni almaktadır. 1920’li yılların ilk çeyreği itibarı ile THM konusunda derleme çalışmaları başlamakta ve bu derlemeler neticesinde ortak bir THM nazariyatı ortaya koyma gereği ortaya çıkmaktadır. Veysel Arseven, M. Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen gibi araştırmacılar THM nazariyatındaki her hususta bu duruma öncülük etmiş isimler olmaktadır. Özellikle Sarısözen’in THM Usûlleri kitabı günümüzde dahi en önemli kaynaklar arasında görülmektedir. Bu kitabın yayım yılı 1962 senesidir. Elbette o günden bu güne THM usûl nazariyatı ile ilgili pek çok çalışmanın varlığı bilinmekte ve bu çalışmalar bu gün de devam etmektedir. THM’de usûl konusuyla ilgili yapılmış çalışmalar incelendiğinde usûl nazariyatı hakkında aşağı yukarı ortak bir dilin olmaması, araştırmacıların bir kısmının Sarısözen’e katılması, bir kısmının katılmaması, bir kısmının ise usûl konusu

tamamıyla kendince ifade etmesi ve yorumlaması gibi farklılıklardan kaynaklı kuramsal ve kavramsal farklılıklar dikkat çeken en büyük tespit olmaktadır. Bu durum neticesinde geçmişten günümüze THM usullerine yönelik yapılmış olan çalışmalar bu çalışmanın temel problem durumunu ortaya koymaktadır.

2.2. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; “Türk Halk Müziği Usûllerine Yönelik Yapılmış Çalışmalar Nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

2.3. Alt Problemler

1. THM usûllerine yönelik yapılmış olan çalışmalarda yıllara göre araştırmacıların yaklaşımları nasıldır?
2. THM usûllerine yönelik yapılmış olan çalışmalarda araştırmacıların yaklaşımlarındaki ortak noktalar nelerdir?
3. THM usûllerine yönelik yapılmış olan çalışmalarda araştırmacıların yaklaşımlarındaki farklı noktalar nelerdir?

2.4. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada THM usullerine yönelik yapılmış çalışmalarda usûl nazariyatına yönelik kullanılan kuram ve kavramların tanımlamaları ve yine bu çalışmalar neticesinde ortaya çıkan bu kuram ve kavramların benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıda belirtilen alt amaçlar şöyledir:

1. THM usûl nazariyatına yönelik oluşturulmuş tasniflerdeki yaklaşımları görmek
2. THM usûl nazariyatına yönelik kullanılan kuramsal ve kavramsal izahları görmek
3. THM usûl nazariyatında ortak bir tasnifin olup olmadığını görmek
4. THM usûl nazariyatına yönelik terminolojik farklılıkları görmek
5. THM usûl nazariyatına yönelik var olduğu düşünülen problemlerin nelerden kaynaklı olduğunu görmek amaçlanmaktadır.

2.5. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, geçmişten günümüze THM usullerine yönelik yapılmış çalışmaların tespitine, bu tespitler doğrultusunda tanımlama ve tasniflerin ortaya konulmasına, bu tanımlama ve tasniflerdeki benzerlik ve farklılıkların ortaya konulması noktasında THM usullerine yönelik varlığı bilinen kuramsal ve kavramsal problemlerin varlığına ışık tutması bakımından önemli görülmektedir.

2.6. Araştırmanın Modeli

Araştırmada, THM usûllerine yönelik yapılmış olan çalışmalarda THM usûllerine yönelik ifade edilen tanımlama ve tasniflerdeki var olan durumun belirlenebilmesi amacıyla Tarama modeli kullanılmıştır. Karasar'a göre tarama modeli:

Tarama modeli, geçmişte ya da şu anda mevcut bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bir araştırma modelidir. Bu modelde araştırma konusu, mevcut koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Araştırılacak olaya, bireye ya da nesneye değiştirme ya da etkileme gibi herhangi bir müdahale yapılamaz. Tarama araştırmacı nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge, istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları v.b.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere baş vurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır. (Karasar, 2005,:77)

2.7. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalar oluşturmaktadır. Araştırmada evren “sonuçların genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir.”(Karasar, 2005:109). Örneklemine THM usûllerine yönelik yapılmış olan kitaplar, makaleler, bildiriler, yüksek lisans ve doktora tezleri oluşturmaktadır.

Ulaşılabilir evren ise araştırmacının gerçekçi seçimidir ve ulaşılabilir olandır. Örnek olarak birinin araştırması için hedef evren Türkiye'deki tüm lise öğrencileri, ulaşılabilir evren ise Ankara ilindeki lise öğrencileri olabilir. Ulaşılabilir evren açıkça tanımlanır ve örnekleme esas alınır. Bilimsel çalışmaların raporlarında genel olarak sadece ulaşılabilir evren tanımlanır ve kısaca araştırmanın 'evreni ifadesi' kullanılır. (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz, Demirel, 2014, s.81)

Tablo 2.1: THM’de Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Ulaşılabilen Çalışmalar

YIL	Araştırmacının Adı	Araştırmanın Adı
1925	Seyfettin ve Sezai Asaf (Asal)	Yurdumuzun Nağmeleri
1926-1932	Dârü'l-Elhan (Türkiye’ de Dârü'l-Elhan tarafından yapılan ilk resmi derleme çalışması)	Dârü'l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter
1928	Mahmut Ragıp Gazimihal	Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz, (Dârü'l-Elhan derlemelerinin 1, 2 ve3. Defterlerin analizi)
1952	Constantin Brailoiu	Le Rythme Aksak, (Fransız müzikoloğun aksak ölçüler hakkında bilgiler verdiği yazısıdır)
1957	Veysel Arseven	Halk Müziğinde Ritim I-II
1958	Veysel Arseven	Türk Halk Müziğinde Metrik Sistem (Ölçüler)
1961	Mahmut Ragıp Gazimihal	Musiki Sözlüğü
1962	Muzaffer Sarısözen	Türk Halk Musikisi Usûlleri
1962	Bülent Tarcan	Türk Halk Oyunlarının Müzik Yapısı
1963	Halil Bedî Yönetken	Sarısözen’in Son Kitabı Hakkında
1963	Sadi Yaver Ataman	Halk Musikisinin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem
1964	Ahmet Borcaklı	Türk Halk Müziği (Türk Halk Ezgileri)
1970	Stoyan Cucev	Bulgar Halk Müziği
1970	Şenel Önalı	Türk Halk Müziğinde Düzümler ve Usûller (Karışık Vuruş Şekilleri)
1971	Halil Bedî Yönetken	Türk Halk Müziğinde Usûller
1981	Kemal İlerici	Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi
1987	Özcan Seyhan	Türk Halk Müziğinde Usul Sorunu
1991	Muammer Uludemir	Tartımın Belirlenmesinde Söz Düzümü
1992	Necati Gedikli	Halk Ezgilerinin Notaya Alınmasında Tartımın Saptanması
1993	Cihangir Terzi	Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları
1998	Atınç Emnalar	Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı

Tablo 2.2: THM’de Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Ulaşılabilen Çalışmalar

YIL	Araştırmacının Adı	Araştırmanın Adı
2005	Cemil Demirsipahi	Tartım Bilim / Ritmoloji
2005	Mehmet Ali Özdemir	Halk Müziğini Ölçülendirme Sorunu
2005	Okan Murat Öztürk	Anadolu Halk Müziğinde Usuller, (Arif Sağ Üstadın Davullar Çalınırken Çalışması Vesilesiyle yaptığı eleştirel çalışma)
2009	Adnan Atalay	Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamaları ve Tanımlamalarına Yeni Bir Bakış
2012	Eyüp Uzunkaya	Türk Halk Oyunları Müziklerine Ait Geleneksel Ritmik Yapıların Ölçü ve Usul Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi
2015	Cihangir Terzi	Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı

Araştırmada ulaşılabilen bütün çalışmalar incelendiğinden ayrı bir örneklem kümesi belirlemeyerek, ulaşılabılır evrende çalışılmıştır.

2.8. Sınırlılıklar

Bu araştırma THM usûllerine yönelik yapılmış olan ve ulaşılabilen kitaplar, makaleler, bildiriler, yüksek lisans ve doktora tezleriyle sınırlı tutulmuştur.

2.9. Verilerin Toplanması

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenmiş amaçlara ulaşabilmek için doküman inceleme, kaynak tarama, arşiv tarama teknikleri kullanılmak suretiyle veriler elde edilmiştir.

Doküman incelemesi, nitel araştırmalarda gerek kendi başına gerekse görüşme ve gözlemle elde edilen verilere destek amacıyla kullanılan bir veri toplama yöntemidir. (Yıldırım, Şimşek, 2006:40). Bununla birlikte;

Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya kaynak tarama denir. Taranalar: geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç-gereç, bina, heykel v.b. kalıntılarla; olgular hakkında sonradan yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. leridir (Karasar, 2005:183).

Bu araştırmada THM usullerinin mevcut durumunu tespit etmek için doküman inceleme tekniği kullanılmıştır. Bu kapsamda THM usullerine yönelik yapılmış olan kitaplar, makaleler, bildiriler, yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiştir. Araştırma kapsamındaki yazılı kaynakların toplanmasında kişisel ve resmi kütüphaneler, veri tabanları, internet arama motorları vb. araçlardan faydalanılmıştır.

2.10. Verilerin Analizi

Bu araştırmada doküman inceleme, kaynak tarama ve arşiv tarama sonucu elde edilen veriler içerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak analiz edilmiştir.

“İçerik analizi, çeşitli metinlerin içeriğini, naif bir okumaya kendini doğrudan vermeyen temel öğelerini sınıflandırmak ve yorumlamak amacıyla metodik, sistematik, objektif ve mümkünse nicel olarak incelenmesini sağlayan tekniktir”(Akt. Hatipoğlu, Bigin, 2006:2). “İçerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve

ilişkilere ulaşabilmektir. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tabii tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilmeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilir” (Yıldırım-Şimşek, 2006:227). “Kategorisel analiz ise, genel olarak, belirli bir mesajın önce birimlere bölünmesi ve ardından bir birimlerin, belirli kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılmasını ifade eder. Kategorilerin homojen, ayırt edici, objektif olması, bütünsellik taşıması, amaca uygun ve anlamlı olması gerekir” (Bilgin, 2006:19).

İçerik analizinde THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalardaki usûl tasnifleri ve bu tasniflerin dayandırıldığı müzikal ifade unsurları yıllara göre araştırmacıların yaklaşımları doğrultusunda benzerlik ve farklılıkları bakımından ayrıntılı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır.

BÖLÜM III

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, THM usûllerine yönelik yapılmış olan ulaşılabilen çalışmalarda araştırmacıların yıllara göre yaklaşımları, bu yaklaşımlarda bulunan benzerlikler ve farklılıklara dayalı yorumlara yer verilmektedir.

3.1. Türk Halk Müziği Usûllerine Yönelik Yapılmış Olan Çalışmalarda Araştırmacıların Yaklaşımlarına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Cumhuriyetin hemen sonrasında millileşme süreciyle beraber kendi öz kültür ve sanatlarımıza yönelik yoğun çalışmaların başladığı bilinmektedir. Bu durum THM içinde geçerli olmaktadır. Elbette ki THM yüzyıllar boyunca varlığını mütemadiyen devam ettirmiş olsa da, saray ve müziğinin etkisi ile üzerine pek yazılıp çizilmemekte ve bu durumunda THM'nin herhangi bir hususunda dönemsel araştırma yapacak müzik bilginleri için problem teşkil ettiği bilinmektedir. 1925 yılı itibari başlamış olan THM nazariyatı ile ilgili çalışmaların varlığı bilinmekte ve dahi bugün de bu çalışmalar devam etmektedir.

Seyfettin/Sezai Asal – Yurdumuzun Nağmeleri

1925 yılında THM usûllerine yönelik tanım ve tasniflerin yapıldığı ilk çalışma Seyfettin ve Sezai Asaf (Asal) kardeşlere ait olan “Yurdumuzun Nağmeleri” adlı eserdir. 1926 senesinde yayımlanan bu kaynağın bir diğer önemi ise THM alanında, dönemin Maafir Vekâleti Hars Dairesi Müdürü Hamit Zübeyir'in kişisel çabaları sonucu, sahada yapılmış olan, ilk resmî derleme çalışmasının bir raporu niteliğinde olmasından kaynaklanmaktadır.

Bu eserde derlenmiş olan 76 ezgi için belirtilen usûl tasnifinde özellikle aksak usûller için kullanılan yaklaşımın pek farklı olduğunu belirtilmekte ve bu farklılığın bilhassa 9 ve 5 zamanlı usûlleri ölçülendirirken üçlü düzümleri, diğer ikili düzümlerden ayırarak ölçü çizgisiyle ayırmalarından ötürü olduğu ifade edilmektedir. Terzi, Asal kardeşlerin

usûl tasniflerinde, böyle bir farklılık yapmalarının nedenini, Viyana’da aldıkları Batı müziği eğitimi bağlamaktadır.

“Yurdumuzun Nağmeleri” adlı eserdeki 5 ve 9 zamanlı usûllerin oluşumuna yönelik tespitler şu şekildedir:

$$5/8 (2+3) \rightarrow (1/4 + 3/8)$$

$$9/4 (3+2+2+2) \rightarrow (3/4 + 3/2)$$

$$9/8 (3+2+2+2) \rightarrow (3/8 + 3/4)$$

$$9/4 (2+2+2+3) \rightarrow (3/2 + 3/4)$$

9/8 (2+2+2+3) \rightarrow (3/4 + 3/8) Bu zaman dilimlerinin dışında kalan ezgiler ise 4/4’lük olarak değerlendirilmekte pek azıda serbest biçimde ölçülendirilmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 24).

Dârü’l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter

Bu çalışmayı takiben “Dârü’l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter” adlı çalışma karşımıza çıkmaktadır. 1926–1932 yılları arasındaki zaman dilimi kapsayan derleme gezileri sonucu ortaya çıkmış, Asal kardeşlerden sonra, devlet eli ile yapılmış ilk resmî derleme çalışması olarak bilinmektedir. Ahmet Adnan Saygun’un da diğer 14 defteri arşiv niteliğinde bir tarama çalışması yapması neticesinde yine aynı kurum tarafından yayımlanan neşriyat serisi 15. defterle tamamlanıp yayımlanmıştır.

Bu derlemelerdeki tespitlere yönelik ilk dikkati çeken husus, notaya alınan ezgilerin metrik ve melodik açılarından Klasik Türk Musikisi makam ve usûllerine benzetilmeye çalışıldığı yönünde olmasıdır. Özellikle 9/8’lik usûl açkısıyla notaya alınmış türkülerin 2+2+2+3 düzum kalıbıyla oluşturulmaya zorlandığı şeklindedir fakat bu düzumün çeşitli varyasyonları ile meydana gelen 9 vuruşlu usûllerden oluşan türkülerin varlığı bilinmektedir.

Yine bu derleme çalışmalarında tasnif edilen Karadeniz ve Doğu illerine yönelik yapılan derlemelerde, 6/8 veya 12/8 usûl açkısıyla yazılması gereken türkülerin, 2/4’lük

usûl açkısıyla yazılıp üçleme kalıplarıyla desteklendiği görölmektedir. Yine benzer durumların Doğu Karadeniz ezgilerinde kullanılmış olan birim zamanlarda da mevcut olduğu görölmektedir.

Yapılan ölçölendirmelerde birim zamanların hepsinde 16'lık kullanılmasının nedeninin, melodik ve ritmik kümelerin parçalanmaması için bu mantıkla kullanıldığı ve bu sebeple 7/16 ve 9/16'lık ölçüler dışında 8/16, 10/16, 11/16 gibi ölçülerin kullanıldığı düşünölmektedir. Bu neşriyatlarda bulunan serbest ritimli ezgilere yönelik olarak, bu ezgilerin 4/4'lük ölçü kalıbı kullanılarak notalanmaya çalışıldığı, bunula birlikte sesler üzerinde çeşitli değişiklikler ve puandorglar kullanmak suretiyle ezgilerin başına usûlsüz ifadesi eklenerek kullanılmış olduğu şeklinde ifade edilmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 25)

Mahmut Ragıp Gazimihal – Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz

1928 yılında Mahmut Ragıp Gazimihal “Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbalimiz” adlı kitabında THM usûlleri hakkında bilgiler ve tanımlamalara yer vermektedir. Genel olarak araştırmacı, THM'de kullanılan usûlleri tanımlarken, Türk Sanat Müziği usûllerine verilen adları kullanmaktadır. Terzi (2015: 26) bu kitap hakkında verdiği genel bilgilerle alakalı tespitleri, çalışmanın daha ziyade Darü'l Elhan derlemelerinde toplanmış olan 1. 2. ve 3. derlemelerin bir raporu niteliği olduğu yönündedir. Bu sebepten kitap içerisinde genel olarak bir usûl tasnifi bulunmamakla birlikte THM usûllerinin nasıl ve ne şekilde meydana geldiğine yönelik tespitlerde bulunmamaktadır. Örneğin 9/8'lik usûl için Evfer ve Aydın, 10/16'lık usûl için Curcuna, 7/8'lik için Devri Hindi şeklinde tabirler kullanmaktadır. Terzi (2015:26) Gazimihal'in aksak usûllerin gösterilmesine yönelik tespitlerinde Asal kardeşlerin yaklaşımlarına katıldığını ve bu görüşün doğruluğuna katıldığını belirtmektedir. Gazimihal (2006: 116-117). Yine aynı kitapta özellikle ritim ile mezür yani ölçü kavramlarının bir görölmесinin yanlışlığı üzerinde durmakta ve bu hususta görüşlerini, bir müzik cümlesini ritme etmekle usûlünü vurmak birbirinden farklı şeylerdir ifadeleriyle belirtmektedir. Ölçü ve ritim beraberliği durumunun da bugünün müziğine 17. yy müzik bilginlerinin ortaya koydukları kuramlar neticesinde yerleştiği fikrini savunmaktadır.

Constantin Brailoiu – Le Rythme Aksak

1952 yılında Fransız müzikolog Constantin Brailoiu “Le Rythme Aksak” adlı çalışmasında aksak yapılı ritimlerin Bela Bartok veya Bulgar müzikologların adlandırdığı gibi “Bulgar Ritmi” olmadığı THM’de de bu yapıların bulunduğunu ispat eden nitelikte bir çalışmadır.

Brailoiu’nun ölçü gruplarını tasnifine yönelik tespitleri şu şekildedir:

1. Basit Mezürler
2. Bileşimleri Çift Olan Mezürler (2+3), (3+2), (2+2)
3. Bileşimleri Üçlü Olan Mezürler (3+2+2), (2+3+2), (3+2+3) şeklindedir. (Akt. Terzi, 2015: 27).

Yukarıdaki sınıflandırma aksak usûllerin nasıl bir araya geldikleri ve türlerini izah etmek amacıyla yapılmış bir çalışma olduğu bilinmektedir.

Veysel Arseven – THM’de Ritim / THM’de Metrik Sistem

1957 ve 58 yıllarında Veysel Arseven Türk Folklor Araştırmaları dergisinde birer yıl arayla THM’de Ritim ve THM’de Metrik Sistem adlı iki makale yayımlamıştır. Arseven, THM’de Ritim adlı makalesinde ritmi, genel anlamda ifade ederken “evrende var olan her türlü hareketlilik” olarak nitelendirmektedir; özel anlamında ise “bir müzik parçasında melodiyi meydana getiren çeşitli irtifalardaki seslerin, değişik sürelerde kendini belli etmesi” şeklinde ifade ettiğini belirtmektedir.

Arseven, THM’de Metrik Sistem adlı çalışmasında ise THM ölçülerini tasnif etmektedir. Arseven müzikte ölçüyü şöyle tanımlamaktadır:

Ölçü, ritim hareketleri yardımıyla ayarlanan zamancıkların birbirine eşit zaman gruplarına ayrılışı edebiyatta vezni, müzikte ise ölçüyü meydana getirir. Melodiyi oluşturan seslerin değişik sürelerde olması ritmi yaratıyordu. İşte bir müzik parçasının eşit sürelerden meydana gelen bölümlerine ayrılmasına “ölçü” diyoruz. Daha geniş bir ifade ile ölçü, zamanın eşit bölümlere ayrılması demektir. (Akt. Terzi, 2015: 29)

Arseven ölçüyü üç temel esasa dayandırmaktadır. Bunlar;

1. Tempo (eserin gideri, hızı)
2. Ölçü içindeki kuvvetlilik-zayıflık faktörü (vurgu)
3. Zamanın tali bölünüşü (zamanın ikili ve üçlü bölünmeleri)

Arseven'in THM ölçülerini tasnifine yönelik yaptığı gruplandırmalara ilişkin tespitlerinde üç grupta ele aldığı görülmektedir. Bunlar sırası ile Basit, Birleşik ve Aksak (Karma) ölçüler şeklindedir. Arseven Basit ölçüler grubuna 2, 3 ve 4 zamanlı ölçüleri almaktadır. Birleşik ölçüler kısmında 6/8, 9/8 ve 12/8'lik ölçülere yer verilmektedir. Aksak ve karma ölçüler içinse 5, 7, 8, 9 ve 10 zamanlı ölçüler dâhil edilmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 30).

Mahmut Ragıp Gazimihal – Musiki Sözlüğü

Mahmut Ragıp Gazimihal “Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbalimiz” adlı kitabından başka 1961 yılında yayımlanmış olduğu “Musiki Sözlüğü” adlı bir çalışması da bulunmaktadır. Araştırmacı bu çalışmasında THM'nin ritmik ve metrik yapılarıyla ilgili açıklamalarda bulunmaktadır.

Gazimihal'in bu çalışmada yapmış olduğu usûl tasnifi ya da ölçü gruplandırmalarını THM, TSM ve Batı müziği ayrımı yapmaksızın bir tasnifle oluşturduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, Gazimihal ölçüleri üç grupta tasnif etmektedir. Bu tasnif Basit, Bileşik ve Aksak ölçüler şeklinde olmaktadır.

Basit ölçüleri gruplandırırken iki zamanlı vurulanlar, üç zamanlı vurulanlar ve dört zamanlı vurulanlar şeklinde bir tasnif izlediği görülmektedir. Yine bu ölçü grubunu zamanları ikişerli olan ölçüler diye de betimlemektedir.

- a) İki zamanlı vurulanlar: 2/1, 2/2 veya c (Alle breve) 2/4 ve 2/8
- b) Üç zamanlı vurulanlar: 3/1, 3/2, 3/4, 3/8
- c) Dört zamanlı vurulanlar: 4/1, 4/2, 4/4 veya C 4/8

Bileşik ölçüleri ise zamanları üçerli olan ölçüler olarak nitelendirmekte ve bu grubu da iki zamanlı vurulanlar, üç zamanlı vurulanlar ve dört zamanlı vurulanlar şeklinde tasnif etmektedir.

- a) İki zamanlı vurulanlar: 6/2, 6/4, 6/8, 6/16
- b) Üç zamanlı vurulanlar: 9/2, 9/4, 9/8, 9/16
- c) Dört zamanlı vurulanlar: 12/4, 12/8, 12/16

Araştırmacının son tasnifi aksak ölçüler içindir. Gazimihal'in aksak ölçülere yönelik tespitlerini, zamanları 2, 3 ve 4 vuruşlu olmakla beraber, zamanlardan her bir tanesi öbür ikişerlilere karşılık üçerli olur şeklinde ifade ettiği görülmektedir. Burada ifade edilmek istenen durum aksak ölçülerin meydana gelirken 2 vuruşlu ve 3 vuruşlu ölçülerin bir araya gelmesiyle meydana geldikleridir. Gazimihal 5, 7, 9 ve 10 zamanlı ölçüleri aksak ölçüler grubunda tasnif ettiği görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 31)

Beş zamanlı ölçüleri 5/8 ve 5/4'lük mertebeli ve iki vuruşlu olarak göstermektedir. Bu ölçüleri oluşturan vuruşlardan birisi ikişerli diğeri ise üçerli şekilde tasnif edilmektedir.

- a) $2+3 = 5$
- b) $3+2 = 5$

Yedi zamanlı ölçüleri 7/8 ve 7/4'lük mertebeli ve üç vuruşlu olarak göstermektedir. Bu ölçüleri oluşturan vuruşlardan ikisi ikişerli, birisi ise üçerli şekilde tasnif edilmektedir.

- a) $2+2+3 = 7$
- b) $2+3+2 = 7$
- c) $3+2+2 = 7$

Dokuz zamanlı ölçüleri 9/8 ve 9/4'lük mertebeli ve dört vuruşlu olarak göstermektedir. Bu ölçüleri oluşturan vuruşlardan üçü ikişerli, birisi ise üçerli şekilde tasnif edilmektedir.

- a) $2+2+2+3 = 9$
- b) $3+2+2+2 = 9$
- c) $2+3+2+2 = 9$
- d) $2+2+3+2 = 9$

On zamanlı ölçüleri $10/8$ ve $10/4$ 'lük mertebeli ve dört vuruşlu olarak göstermektedir. Bu ölçüleri oluşturan vuruşlardan ikisi ikişerli, ikisi de üçerli şekilde tasnif edilmektedir.

Terzi (2015: 32) bu ölçü grubunun tasnifine yönelik tespitlerinde, on zamanlı ölçü gruplarını $5+5$ şeklinde düşünülürse;

- a) $3+2+2+3 = 10$
- b) $2+3+3+2 = 10$ şeklinde

Eğer $5+5$ şeklinde düşünülmezse;

- c) $3+3+2+2 = 10$
- d) $2+2+3+3 = 10$ biçiminde ifade etmektedir.

Muzaffer Sarısözen – Türk Halk Musikisi Usûlleri

1962 yılında M. Sarısözen Ankara Devlet Konservatuvarı “Musiki Folkloru Dersleri” için THM Usûlleri adlı kitabını yayınlamıştır. Bu çalışma araştırmacılar tarafından içeriği itibariyle THM'nin metrik sistemine yönelik dönemi için yapılmış en kapsamlı çalışma olarak bilinmektedir. Bu gün dahi konservatuvarlarda vb. kurumlarda THM usûllerine yönelik kılavuz niteliğinde görülen bir çalışmadır.

Sarısözen (1962: 5-6) THM usûllerinin tasnifine yönelik tespitlerinde, GTHM usûlleri oluşturulurken anlaşılmaktadır ki hem Türk Musikisi (Şark Musikisi) hem de Batı Musikisi (Batı Musikisi) usûllerine benzeyen ritim motifleri görülür demektir. Bu durum aşikâr olmakla beraber bu usûllerle notaya alınamayan Kırıkhevâlar da bulunmaktadır. THM usûllerini, Garp Musikisine göre, Şark Musikisine göre yoksa her ikisine uymayanlar gurubuna göre tasnif etmek ilk bakışta mantıklı gelse de, elde

bulunan usûller bir tablo halinde göz önüne alındığında, bunların gelişigüzel bir halde meydana gelmediği, başlıca esaslara dayandığı görölmektedir. Bu durum neticesinde GTHM usûllerini tasnif ederken doğuyu batıyı bir kenara bırakıp, doğrudan kendi bünyesini incelemek sureti ile bir sınıflandırma yoluna gitmek en doğrusudur.

Bu bağlamda Sarısözen THM usûllerini;

1. Ana Usûller ve üçerli şekilleri
2. Birleşik Usûller
3. Karma Usûller

Şeklinde üç grupta tasnif etmektedir.

Sarısözen Ana Usûller grubuna 2, 3 ve 4 vuruşlu usûllerle bunların üçerli şeklini almaktadır. Araştırmacı çalışmasında vuruş kavramı ile zaman kavramını nitelemek istediğini kitabında da belirtmektedir.

Sarısözen (1962: 8) iki vuruşlu ana usûller için tespitlerinde, bu usûl türüne memleketin her yerinde rastlanmaktaysa da, bunların çoğunluk tuttuğu bölge, Orta Anadolu bölgesidir, şeklinde ifade etmektedir. İkili ana usûllere çok defa oyun havası olarak rastlandığını belirten Sarısözen, bunların bölge bölge bazı adlar alması, usûl yönünden, önemli gibi gözükmekte demek ve farklı adlandırmaların usûl yapısında bir farklılığa yol açmadığını belirtmektedir. Araştırmacı bu farklı adlandırmalara örnek olarak Sivas–Şıkırdım Havası, Tokat-Zahma veya Sağma, Trabzon, Ordu ve Giresun-Kol Bastı, Burdur ve Işparta-İnce Hava vermektedir.

Sarısözen (1962: 18) iki vuruşlu ana usûlün üçerli şekillerinin oluşumuna yönelik tespitlerini, bu usûlün her vuruşunun üç zamana ayrılması ile meydana geldiğini ve altılı usullerin en güzel örneklerinin yine halk musikisinde bulunduğu, şeklinde belirtmektedir. Terzi (2015: 34) Sarısözen'in bu tasnifi için tespitlerini, ikili ana usûllerin üçerli şekilleri ile 6/8'lik ölçüler nitelendirilmekte ve oluşturulurken iki zamanlı ana usûllerin her vuruşunun üç zamana ayrılmasıyla meydana geldiğini belirtmektedir.

Sarısözen (1962) bu başlık altında tasnif edilen usûl türünün birleşik altılılarla karıştırılmaması gerekliliğini de önemle belirtmekte ve bu konunun en önemli tarafını, ilk kısmı iki vuruşlu ana usulle başladığı halde hoplatma kısmında altılıya geçen halay ve bar havaları teşkil eder demektedir.

Sarısözen (1962: 24) üç vuruşlu ana usûller için yurdumuzun hemen her yerinde rastlanabileceği ama çoğunlukla Güney-Doğu, Kuzey-Doğu'da görüldüğünü belirtmektedir. Bunların ağır olanlarına Gaziantep ve Urfa'da, hareketli olanlarına ise Muş ve Kars dolaylarında görüldüğünü işaret etmektedir.

Sarısözen (1962: 31) üç vuruşlu ana usûllerin üçerli şeklinin oluşumu için her vuruşunun üç zamana bölünmesi şeklinde meydana geldiğini belirtmektedir. Araştırmacı iki zamanlının üçerli şeklinin birleşik altılılarla karıştırılmaması için yaptığı açıklamanın benzerini burada da üçlü ana usûlün üçerli şeklinin Birleşik Dokuzlularla karıştırılmaması gerektiğini (Zeybek, Karşılama vb.) belirtmekte ve bu usûl türündeki ezgilere daha ziyade Doğu Anadolu'da rastlandığını ifade etmektedir.

Sarısözen (1962: 35) dört vuruşlu ana usûller için bu usûl türünün çok geniş bir yer tuttuğu ve yurdun hemen her yerinde rastlanabilen, zengin bir THM ritmi olduğunu belirtmektedir.

Sarısözen (1962: 46) dört vuruşlu ana usûlün üçerli şekli için, her vuruşunun üç zamana bölünmesi şeklinde meydana geldiği ve bu usûlde türkü ve oyun havalarının THM'nin bünyesinde bulunduğunu belirtmektedir.

Birleşik Usûller Sarısözen'in tasnifinde de ana usûllerin belirli kombinasyonlarla birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu başlık altındaki usûller 5-9 zamanlı olarak nitelendirilen usûllerdir.

Sarısözen (1962: 54) birleşik usûllere yönelik yaptığı tespitlerde, aslında ana usûllerin birleşmesinden başka bir şey olmayan bu usullerde, ikili ve üçlülerin sıralanışındaki incelik, renkli ritim özellikleri yaratır, demektedir.

Sarisözen kitabında birleşik usuller başlığından hemen sonra bir paragrafla ölçü ve ritmin beraberliğini ve bunların birleşik usûller kapsamında nasıl bir ilişki gösterdiğine değinmektedir. Bu bağlamda Sarisözen'in tespitleri şu şekilde olmaktadır:

THM' de "Ölçü" denilince herhangi bir parçayı sadece kıymet yönünden değil, aynı zamanda "Ritim" denilen, melodilerin akış şekli bakımından da sınırlayan eşit bölümler anlaşılır. Bir örnek ile bu önemli durumu açalım. Bir türküyü notaya alırken başa 9/8 rakamını koymak, bununla yalnız bir ölçüde dokuz tane sekizlik değer bulunduğunu değil aynı zamanda o ölçünün dokuz vuruş boyunca devam eden bir "Ritim" özelliği taşıdığını da işaretlemiş oluruz. Mezurla, yani ölçü ile ritmin bir arada gitmesi kırıkhavaların en genel özelliğidir.

Yukarıdaki açıklamada anlatılmak istenen, THM' de kırıkhavaları yazarken onları sadece kıymet ifade eden bir ölçü sistemine tabi tutmak doğru olmaz. Mesela ritmi on vuruşlu bir zaman tutan parçayı beşli ölçülere ayırmak, halk müziğinin bünyesine uymaz. Ancak, ritim süresi uzun zaman tutan birleşik ve karma usullerde, bir araya gelmiş bulunan ayrı usulleri özel işaretlerle belirtmek okumada kolaylık sağlayabilir." (Sarisözen, 1962:54)

Sarisözen (1962: 54) beş vuruşlu birleşik usûllerin için iki ve üç zamanlı ana usûllerin bir araya gelmesiyle oluştuğunu belirtmekte ve genel olarak iki şekilde görüldüklerini ifade etmektedir. Ayrıca araştırmacı, bu usûlün Sivas'tan başlayarak doğuya gittikçe sıklaştığı ve Erzurum, Erzincan ve Kars dolaylarında da bu usûle "Sümmani Ağzı" denildiğini belirtmektedir.

- a) $3 + 2 = A$
- b) $2 + 3 = B$

Sarisözen (1962: 60) birleşik altılı usûllerin oluşumuna yönelik tespitlerinde bu usûlün dört ve iki vuruşlu ana usûlün birleşmesinden yahut üç vuruşlu iki adet ana usûlün bir araya gelmesinden meydana geldiğini ifade etmektedir. Genel olarak iki şekilde görülmektedirler.

- a) $4 + 2 = A$
- b) $3 + 3 = B$

Sarisözen (1962: 66) birleşik yedili usûllerin yine ikili ve üçlü ana usûllerin birleşmesiyle meydana geldiğini belirtmektedir. Üçlülerin yer değiştirmesi ile bu usûlün üç adet kurulumu ortaya çıkmaktadır.

- a) 3+2+2
- b) 2+3+2
- c) 2+2+3

Sarisözen (1962: 75) birleşik sekizli usûllerin, beşli ve yedili usûllerde olduğu gibi iki ve üçlü ana usûllerin birleşmesiyle oluştuğunu belirtmektedir. Sekizli usûl türünde üçlülerin çoğunlukta olmasından kaynaklı ikililer yer değiştirdiği ve bu sebepten usûlün üç farklı kurulumla karşımıza çıktığını ve en çok rastlanan türünün 2-b türü olduğunu ifade etmektedir.

- a) 2+3+3
- b) 3+2+3
- c) 3+3+2

Sarisözen (1962: 78) birleşik dokuzlular için ikili ve üçlü ana usûllerin birleşmesiyle meydana geldiklerini ve bu usûl türünün ritim yönünden kırık havaların en renkli yönünü oluşturan ezgilere sahip olduğunu ifade etmektedir. Araştırmacının bu usûl türünün kurulumuna dair dört şekli bulunmaktadır.

- a) 3+2+2+2
- b) 2+3+2+2
- c) 2+2+3+2
- d) 2+2+2+3

Sarisözen kitabında üçüncü bölüm olarak Karma Usûlleri vermektedir. Bu başlık altında tasnif ettiği usûller 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20 ve 21 zamanlı karma usûllerdir. Araştırmacı bu usûl türünün birleşik veya ana usûllerden ayrı bir karakter gösterdiğini ifade etmektedir. Sarisözen karma usûllerin çok farklı şekillerde bir araya gelebildiklerini fakat bu usûl grubunda tasnif edilen türkülerin belli kaidelere uyan türkülerden seçildiğini de belirtmektedir.

Sarısözen (1962: 96) karma onlu usûller için beş vuruşlu iki birleşik usûlün bir araya gelmesiyle oluştuğunu ve karma usûllerin en zengin kolunu meydana getirdiğini belirtmektedir. Bu usûlün temel olarak iki adet kuruluşu olduğunu belirtmektedir.

a) 3+2+2+3

b) 2+3+3+2

Sarısözen (1962: 105) karma on birli usûllerin oluşumuna yönelik tespitlerini ifade ederken bu usulün yedili birleşiklerle dörtlü ana usûllerin veya beş ve altı vuruşlu bileşiklerin bir araya gelmesiyle meydana gelen ilgi çekici bir usûl demektedir. Bu usûlün temel olarak iki adet kuruluşu olduğunu belirtmektedir.

a) 7+4

b) 5+6

Sarısözen (1962: 107) karma on ikili usûller için THM usûlleri incelenirken dört vuruşlu ana usûllerin üçerli şekillerinden oluşanların dışında beş ve yedi vuruşlu birleşik usûllerin bir araya gelmesiyle de meydana gelen on ikili karma usullerinde bulunduğunu belirtmektedir. Araştırmacı karma on ikili usûllerin kurulumuna örnek olarak;

Koyunu hor eyledim: 2+3+2+3+2

Erzurum'dan alınan parçada: 3+2+2+2+3 türkülerinde bulunan metrik yapıları vermektedir.

Sarısözen (1962: 109) karma on beşli usûller meydana gelirken yedi ve sekiz vuruşlu iki birleşik usûl ya da yedili birleşik usûl ile dört vuruşlu ana usûlün bir araya gelmesiyle oluşur demektedir. Bu usûllerin bir araya gelmesiyle üç çeşit metrik kurulum ortaya çıkmaktadır.

a) 7+8 İki birleşik

b) 7+8 Bir birleşik, iki ana usul

c) 8+7 İki birleşik

Sarisözen (1962: 113) karma on altılı usûllerin varlığının, halk türkülerinde zaman zaman dokuz vuruşlu birleşik usûlleri yedili bir birleşik usûlün takip etmesi sonucunda olduğunu belirtmektedir. Araştırmacı bu usûlün metrik olarak kurulumunu c şeklinde bir dokuzluyla c şeklinde bir yedilinin birleşmesi şeklinde ifade etmektedir.

$$9c (2+2+3+2) + 7c (2+2+3)$$

Sarisözen (1962: 115) karma on sekizli usûllerin tasnif edilişi ilgili tespitlerinde, bu usûlde de birleşik altılarda mevcut olan mısra sonlarına gelen ek sözlerdeki bütünlüğü bozmama durumundan kaynaklı olarak altı zamanlı birleşik usûlün üçerli şekli gibi meydana geldiğini ya da Avrupalı bir yaklaşımla 6/8'lik şeklinde de yazılabileceğini belirtmektedir.

Sarisözen (1962: 118) karma yirmili usûller için Kuzey-Doğu bölgesinde bulunan “Yalan Dünya” türküsünden yola çıkarak bir tasnif yapmaktadır. Bu tasnife göre usûl metrik olarak $6 + 7c (2+2+3) + 7a (3+2+2)$ şeklinde oluşmaktadır.

Sarisözen (1962: 120) karma yirmi birli usûlleri, dört vuruşlu ana usûlün üçerli şekli olan 12/8'lik hali ile üç vuruşlu ana usûlün üçerli şekli olan 9/8'lik usûlün bir araya gelmesiyle meydana geldiğini açıklamaktadır. İkinci bir tarif olarak yedi vuruşlu yirmi bir zamanlı şeklinde olabileceğini belirtmektedir

Bülent Tarcan – Türk Halk Oyunlarının Müzik Yapısı

1962 yılında araştırmacı Bülent Tarcan TFA dergisinde “Türk Halk Oyunlarının Müzik Yapısı” adlı bir makale yayınlamıştır. Bu çalışma daha ziyade THO'nun ritmik özelliklerini inceleyen bir çalışma niteliğinde olmaktadır.

Tarcan'ın çalışmasında, üç vuruşlu bir halk türküsü bulunması fikrini kabul etmediği, iki zamanlı usûllerin ise Küçük Asya'ya (Anadolu) yerleşmiş olan Çerkezlerin sıkça kullandığını ve bu duruma örnek olarak da “Sin-Sin” oyununun ritimlerinin bulunduğu görülmektedir. Yine Tarcan çalışmasında halk danslarının temel ritminin aksak ritimler olduğu savını belirtmekte ve THO'da görülen ritimleri dört grupta tasnif etmektedir.

1. Heterokron iki zamanlı
2. Heterokron üç zamanlı
3. Heterokron dört zamanlı
4. Heterokron altı zamanlı (Akt. Terzi, 2015: 43)

Halil Bedî Yönetken – Sarısözen’in Son Kitabı Hakkında

1963 senesinde Halil Bedî Yönetken TFA dergisinin 170. sayısında “Sarısözen’in Son Kitabı Hakkında” adlı bir makale yayımlamıştır. Bu makalenin Sarısözen’in kitabına eleştirel bir şekilde yaklaşan ilk kaynak olduğu görülmektedir.

Araştırmacı Yönetken, kişiler arasında, metrik duyumlarda, bazen farklılıklar olabildiğinin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Yönetken’in bu çalışmasında, hatalı metrik yapılandırılmalarından kaynaklı meydana gelmiş olan, ölçülendirme ve notalama problemlerini tespit ettiği ve bu tespitlerini de izah ettiği görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 43).

Sadi Yaver Ataman – THM’nin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem

1963 yılında Sadi Yaver Ataman Musiki Mecmuası’nın 190-201. sayıları arasında “THM’nin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem” adlı bir makale dizisi yayımlamıştır. Ataman THM’de görülen ritmik özellikleri üç madde altında toplamaktadır.

1. Ritmik motiflerin aynı veya değişik melodi yükselişleriyle iki, üç veya dört kez tekrarlanması halleri.
2. Daha ziyade sözlü havalarda söz-melodi uygunluğu sağlama endişesi nedeniyle eksik zamanla başlayan halleri.
3. Ters hareketli (senkop, triole v.b.) şekillerle süslenmiş çeşitleri.

Araştırmacı yukarıda sıralanmış olan özelliklerin, TSM içinde geçerli olması nedeniyle, TSM ve THM ayrımı yapmaksızın birlikte incelenmesi gerekliliğini belirtmektedir. Araştırmacı bu bağlamda çalışmasında THM usûllerini iki grup altında toplamaktadır.

A. Ana Ölçüler: (2/4 ve 4/4)'lük ölçüler

B. Birleşik (Karma) Ölçüler: 5, 6/8, 6, 12/8, 7, 8, 9, 10

Araştırmacı Ataman'ın, 10 zamanlıdan büyük usûller için başka bir bölümün varlığına ihtiyaç duyulduğunu ve çalışmasında da bu durumu ima' ettiğini görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 45)

Ahmet Borcaklı – Türk Halk Müziği (Türk Halk Ezgileri)

1964 senesinde araştırmacı Ahmet Borcaklı Türk Kültürü dergisinin 17. sayısında “Türk Halk Müziğini (Türk Halk Ezgileri)” adlı bir çalışma yayımlamıştır. Bu çalışmada THM'ne yönelik form bilgisi, metrik yapılar, tonal ve dizi yapısı ve halk çalgıları gibi konulara değinilmektedir.

Borcaklı, çalışmasına yönelik yaptığı tespitlerde, Türk müziğinde parça vuruşların önem taşıdığını, parça vuruşların ikisinin birleşerek ikiz vuruşları, üçünün birleşerek ise üçüz vuruşları meydana getirdiğini belirtmektedir. Bu vuruşların belli nispetlerde bir araya gelmesiyle meydana gelen iki, üç ve dört vuruşlu basit ikiz vuruş, birleşik üçüz vuruş ve aksak ölçü yoktur, demektedir.

Araştırmacı, Karma usûller için Karma Ölçüler tabirini kullanmakta ve bu ölçü türlerini, ikiz vuruş, üçüz vuruş ve aksak ölçülerin katılmasıyla meydana gelen ölçüler şeklinde açıklamaktadır. Bu bağlamda araştırmacı Borcaklı THM'de ölçüleri dört grupta tasnif etmektedir.

1. Basit Ölçüler: İkiz ve üçüz vuruşlardan meydana gelen ölçülerdir. Bu gruba giren ölçüler;

$$2/4 = 1+1$$

$$4/8 = 2+2$$

$$3/4 = 1+1+1$$

$$6/8 = 2+2+2$$

$$4/4 = 1+1+1+1$$

$$8/8 = 2+2+2$$

2. Birleşik Ölçüler: Üçüz vuruşlu ölçülerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bu gruba giren ölçüler;

$$6/8 = 3+3$$

$$9/8 = 3+3+3$$

$$12/8 = 3+3+3+3$$

3. Aksak Ölçüler:

Borcaklı'nın, aksak ölçüler için yaptığı tanımlama ve tasniflere yönelik tespitleri, ikiz ve üçüz vuruşlu ölçülerin, çeşitli sayı ve şekillerle bir araya gelmesiyle oluştuğu şeklindedir. Aksak ölçülerin sadece Türklerin varlık gösterdiği bölgelere has olduğunu iddia etmekte olan araştırmacı aksak usûlleri meydana getiren üçüz vuruşların triolelerle karıştırılmaması gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Araştırmacı bu gruba giren ölçüleri dört şekilde izah etmektedir;

A) İki Vuruşlu Aksak Ölçüler:

$$(5 = 2+3), (5 = 3+2)$$

B) Üç Vuruşlu Aksak Ölçüler:

$$(7 = 3+2+2), (7 = 2+2+3), (7 = 2+3+2)$$

$$(8 = 3+2+3), (8 = 3+2+2), (8 = 2+2+3)$$

C) Dört Vuruşlu Aksak Ölçüler:

$$(9 = 2+2+2+3) \quad (10 = 3+2+2+3)$$

$$(9 = 2+2+2+2) \quad (10 = 2+3+3+2)$$

$$(9 = 3+2+2+2) \quad (10 = 2+2+3+3)$$

$$(9 = 2+2+3+2) \quad (10 = 3+3+2+2)$$

4. Karma Ölçüler:

Borcaklı'nın karma ölçüler tanımlamasına yönelik tespitleri, iki, üç ve dört vuruşlu ikiz vuruş, üçüz vuruş ve aksak ölçülerin birbirlerine katılmasıyla meydana gelen ölçüler olduğu şeklindedir. Bu durumun karışıklık yaratmaması için eserlerde ölçü başlarına hangi karma usulden olduğunun anlaşılması için ölçü şifrelerinin yazılması gerekliliğini belirtmektedir. Bu ölçü grubuna on birliden başlayıp yirmi birlide dâhil olmak üzere mevcut bulunan ölçüler alınmaktadır. (Akt. Terzi, 2015: 45-46).

Stoyan Cucev – Bulgar Halk Müziği

1970 yılında Stoyan Cucev adlı müzikolog Bulgar Halk Müziğini metrik ve ritmik yapılarıyla incelemiş olduğu orijinal adı Blgarcka Narodna Muzika, “Bulgar Halk Müziği” adlı kitabını yayımlamıştır. Sarısözen'in THM Usûlleri kitabında, Cucev'in yaklaşımlarına bir benzerlik olduğunu düşünmektedirler. Özellikle Halil Bedîf Yönetken'in, Sarısözen'in yapmış olduğu tasnifte, Cucev'in kuramsal ve kavramsal çerçevesini izlediğini “Sarısözen'in Son Kitabı Hakkında” adlı makalesinde belirttiği de bilinmektedir.

Terzi (2015: 50) bu durumla ilgili tespitlerini ifade ederken, Sarısözen'in THM Usûlleri kitabında bir kaynakça kullanmaması ve yaptığı incelemeler neticesinde yüzde yüz bir benzerlik bulunmadığını; fakat Sarısözen'in de her araştırmacının bilimsel bir araştırmada yapabileceği gibi bu kitabı öncül bir çalışma olarak incelemiş ve istifade etmiş olmasında da bir beis olmadığını belirtmektedir.

Cucev Basit, Birleşik, Özel Karma ve Sistematik Devam Etmeyen ölçüler şeklinde üç grupta tasnif etmektedir.

Basit ölçüler grubuna 2 ve 3 zamanlı ölçüleri almaktadır. Birleşik ölçülere 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 zamanlı ölçüleri almaktadır. Özel Karma ölçüler grubuna ise 15 zamanlıdan başlayıp içerisinde daha büyük zamanlı ölçüleri barındıran ölçüleri almaktadır.

Cucev'in Sitematik Devam Etmeyen ölçüler için yaptığı tanımlama, ezgi içerisinde sürekli değişken olan ölçüler, şeklinde görülmektedir.

Şenel Önalı – Türk Halk Müziğinde Düzümler ve Usûller (Karışık Vuruşlar)

1970 yılında Şenel Önalı'nın İstanbul Radyosu için hazırlamış olduğu açıklamalı ve örnekli bir bildiri olan “Türk Halk Müziğinde Düzümler ve Usûller (Karışık Vuruşlar)” adlı radyo programı bulunmaktadır.

Araştırmacı ilk olarak usûl, düzum ve bunların tespit ve tasniflerine yönelik genel bilgiler vermektedir. Bu bağlamda Önalı'ya göre usûl:

Bir zaman içinde belirlenen ya da belirlenmiş zaman içindeki değişmeyen ve tekrar edilen vurgu şekilleridir. Usûller, çeşitli hareketlerle ölçülür. Bu ölçme işine usûl vurma denir. Bir ölçü içinde belirlenen usûl, çeşitli şekil ve vuruşlarla karşımıza çıkar. İşte usûl denildiğinde, belli bir kalıp şeklinde tespit edilmiş ölçü akla gelir. (Akt. Terzi, 2015:52)

Yine araştırmacının düzum için yaptığı açıklamalar, düzum ve vurgunun birbirine denk olduğu, ölçülerin monotonluktan düzum sayesinde kurtulduğu ve müzikteki vurgunun edebiyattaki hâliyle yakın ilişkili olduğu yönünde olmaktadır.

Halil Bedî Yönetken – Türk Halk Müziğinde Usûller

1971 yılında Halil Bedi yönetken Orkestra dergisinin 97. sayısında “Türk Halk Müziğinde Usûller” adlı bir makale yayınlamıştır. Yönetken'in araştırmada THM usûllerine yönelik genel olarak bir tasnife gitmediği, fakat 2, 3 ve 4 vuruşlu usûllerin Basit, 6/8 ve 12/8'lik usûlleri Birleşik, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 ve 15 vuruşlu usûllerin ise Aksak Karma Usûller şeklinde tasnif ettiği görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 52)

Kemal İlerici – Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi

1981 yılında Kemal İlerici “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabını yayınlamıştır. Araştırmacı kitabında “Türk Müziğinde Ölçüler” başlığıyla verdiği kısımda Türk müziği ölçülerini (usûllerini) kendi izahlarıyla tasnif etmektedir. Kitap incelendiğinde araştırmacının ilk olarak yapmış olduğu uluslararası yazışmalar

karşımıza çıkmaktadır. Bu yazışmalarla araştırmacı Aksak ölçülerin Türklere ait olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. Bu hususta oldukça önemli müzisyen ve müzikologlara ulaşmaktadır. Bu isimlerin başında YorgoBaconos, Eugene Borell, Karl Oehring, Kurt Reinhard gibi isimler gelmektedir. Araştırmacı daha sonra usûl konusunun kuramsal ve kavramsal çevresini içeren bilgiler vermektedir. Bu konu çalışmamız içerisinde THM'de Usûl konusunun izah edildiği kısımda verildiği için burada tekrar değinilmemiştir. Özellikle belirtmek gerekmektedir ki İlerici, ölçü tasnif ve gruplandırmalarını yaparken THM ve TSM şeklinde bir ayrıma gitmemektedir.

İlerici (1981: 401) Türk müziğindeki ölçüleri Küçük Ölçüler ve Büyük Ölçüler olmak üzere iki ana başlıkta toplamaktadır. Küçük ölçüleri de vuruşlarının kullanılış biçimlerine göre; I- İkiz vuruş ölçüler, II- Üçüz vuruş ölçüler, III- Aksak ölçüler şeklinde üçe bölmektedir.

A. Küçük Ölçüler

İlerici (1981: 402) ikiz vuruşlu ölçüler için, iki, üç veya dört ikiz vuruşun birleşmesiyle meydana gelen ölçüler şeklinde izah etmektedir. Araştırmacı ikiz vuruşlu ölçüleri dört şekilde tasnif etmektedir:

1. İki Vuruşlu Ölçü (Nim Sofyan)

(Dörtlü Ölçü = 2+2)

2. Üçlü Ölçü (Semai)

3. Üç Vuruşlu Ölçü

Altılı Ölçü (Yürük Semai) = (2+2+2)

4. Dört Vuruşlu Ölçü (Sofyan, Düyek)

(Sekizli Ölçü = 2+2+2+2)

İlerici (1981: 417) üçüz vuruş ölçülerin oluşumuna yönelik tespitlerinde iki, üç veya dört üçüz vuruşun birleşmesiyle kurulmuş ölçülerdir, demektedir. Bu grupta topladığı

usûllerin düzümlerini iki vuruşlu (3+3) olanlar, üç vuruşlu (3+3+3) olanlar ve dört vuruşlu (3+3+3+3) olanlar şeklinde vermektedir.

Terzi (2015: 54) araştırmacının bu düzum tasnifine yönelik;

3+3/8 → iki vuruşlu

3+3+3/8 → üç vuruşlu

3+3+3+3/8 → dört vuruşlu, şeklinde bir izahat getirmektedir.

İlerici (1981: 422) aksak ölçüler için yaptığı tespitlerde, ikiz ve üçüz vuruşluların çeşitli sayı ve biçimlerde bir araya gelmesiyle meydana geldiklerini ifade etmektedir. Bu vuruşların aksak olarak nitelendirmesinde ki sebep ise, ikiz vuruşun üçüz vuruştan bir birim eksik olmasından kaynaklı bir eşitsizlik ve bu eşitsizlikten doğan bir aksama şeklinde ifade etmektedir. Araştırmacı yine bu ölçülerin Türklere ait olduğunu özellikle belirtmektedir. İlerici, vuruş sayısı sırasına göre aksak ölçüleri tasnif etmektedir.

A- İki Vuruşlu Aksak Ölçüler

Beşli Ölçüler:

İlerici (1981: 423) bu ölçü türünün oluşumu için bir ikiz, bir de üçüz vuruş ölçülerin bir araya gelmesiyle meydana gelen ölçülerdir demekte ve aynı zamanda Türk Aksağı isimlendirmesini de kullanmaktadır. Metrik olarak iki şekilde oluşan bir kurulum vermektedir.

a- (5 = 2+3)

b- (5 = 3+2)

B- Üç Vuruşlu Aksak Ölçüler

Yedili Ölçüler:

İlerici (1981: 430) bu ölçü türünün oluşumu için iki adet ikiz vuruş ve bir adet üçüz vuruşun birleşmesiyle meydana geldiklerini belirtmektedir. İlerici yine bu yedili ölçüleri de TSM'de de kullanılan halleriyle isimlendirmektedir.

- 1- (3+2+2) kurulan şekline Devr-i Hindi demektir.
- 2- (2+2+3) kurulan şekline Mandıra yahut Arel'in de isimlendirdiği gibi Devr-i Turan demektir.
- 3- (2+3+2) kurulan şekline Türkmen Ölçüsü demektir. Bu tarz bir metrik kurulumun pek az görüldüğünü de belirtmektedir.

Sekizli Ölçüler:

İlerici (1981: 441) bu ölçü türünün iki üçüz ve bir adet ikiz vuruşun meydana getirdiği ölçüler olarak tanımlamaktadır. Sekizli ölçüler için iki adet metrik kurulum vermektedir.

(8 = 3+2+3) → şeklinde kurulan biçimine TSM'deki adıyla Müsemmen (Katakofti) demektir.

(8 = 3+3+2) → şeklinde kurulan biçiminde olduğunu belirtmektedir

(8 = 2+2+3) → şeklindeki kurulumla hiç rastlamadığını belirtmektedir.

C- Dört Vuruşlu Aksak Ölçüler

Dokuzlu Ölçü:

İlerici (1981: 444) bu ölçü türünün Türk müziğinin en çok kullanılan ölçü türü olduğunu belirtmekte, kurulumu için ise üç adet ikiz ve bir adet üçüz vuruşun çeşitli şekillerde bir araya gelmesiyle oluşan ölçüler, şeklinde ifade etmektedir. İlerici bu ölçü türünün 9/16, 9/8, 9/4, 9/2'lik mertebelerinin olduğunu da belirtmektedir.

(9 = 3+2+2+2) şeklindeki kurulumla Arel ve Ezgi gibi Oynak demektir.

(9 = 2+3+2+2) şeklindeki kurulumla Raks Aksağı demektir.

(9 = 2+2+3+2) şeklindeki kurulumla ayrıca bir ad vermemektedir.

(9 = 2+2+2+3) şeklindeki kurulumla Aksak demektir.

Onlu Ölçüler:

İlerici (1981: 468) onlu ölçüler için iki adet ikiz ve iki adet üçüz vuruşun birleşmesiyle meydana ölçüler demektir. Bu ölçü türü için dört adet metrik kurulum vermektedir.

İlerici (1981) (3+2+2+3) şeklindeki kuruluma ana biçim demektir. Bu biçimin parça vuruşunun dörtlük olanına Ağır Aksak Semai, sekizlik olanına Aksak Semai, on altılık olanına Curcuna adlarının verildiğini belirtmektedir.

(2+3+2+3) şeklindeki kuruluma Fahte demektir.

(2+2+3+3) şeklindeki kuruluma Cengi Harbi demektir.

(3+3+2+2) şeklindeki kuruluma herhangi bir özel verilmemiştir.

On birli Ölçüler:

İlerici (1981: 479) bu ölçü türünün oluşumuna yönelik tespitlerinde, üç adet üçüz ve bir adet ikiz dört vuruşun birleşimiyle meydana gelen ölçülerdir, demektir. Metrik olarak dört adet kurulum vermektedir.

a) $11 = 3+3+3+2$

b) $11 = 3+3+2+3$

c) $11 = 3+2+3+3$

d) $11 = 2+3+3+3$

İlerici (1981) c şeklindeki kullanım için Sarısözen'in de bu usûl türü için kullandığı "Havada Kar Sesi Var" türküsünü örnek göstermektedir.

B. Büyük Ölçüler

İlerici (1981: 481) büyük ölçüleri için küçük ölçüleri oluşturan iki, üç, dört vuruşlu, ikiz vuruş, üçüz vuruş ve aksak ölçülerin birleriyle karıştırılması sonucu meydana gelen ölçüler olduğunu belirtmektedir. Araştırmacı bu ölçüleri de yine vuruş adetlerince bir tasnife koymaktadır.

1. Beş Vuruşlu Büyük Ölçüler

On birli Ölçüler:

İlerici (1981: 482) bu ölçü türünün kurulumu için, ikiz vuruş ve aksak ölçülerin her biçiminin birleşmesi ile kurulabilmektedir, şeklinde açıklamaktadır. Araştırmacı bu ölçü türü için dört adet metrik kurulum vermektedir.

- a) $11 = 5+6 (2+2+2)$ ya da tam tersi biçimde $(6+5)$ şeklinde vermektedir. Bu kuruluma Hezeç denildiğini belirtmekte olan İlerici, bu şekil metrik yapıya sahip kullanımının artık günümüzde bulunmadığını belirtmektedir. Hezeç usûlü TSM’de 22 zamanlı usûller içerisinde tasnif edilmektedir.
- b) $11 = (2+3+2) + (2+2)$ şeklinde. Bu kuruluma ait verilen türkü Sarısözen’in de vermiş olduğu Erzincan yöresine ait “Dumanlı Dağlar” türküsüdür.
- c) $11 = (2+3+2) + (2+2)$ ve ya $(2+2+3) + (2+2)$ şeklinde olmaktadır. Bu kuruluma örnek olarak “Pinhanda Kal” adlı uzun hava örnek verilmektedir.
- d) $11 = (9+2)$ ve ya $(2+9)$ şeklinde olmaktadır.

On ikili Ölçüler:

İlerici (1981: 484) bu ölçü türünün metrik kurulumuna ait dokuz farklı biçim vermektedir.

- a) $12 = (3+3) + (2+2+2)$ şeklinde kurulanlar. İlerici bu şekil kurulumu olan ölçülere TSM’deki ifade ediliş biçimiyle aynı olan Firenkçin adını vermektedir.
- b) $12 = (2+2+3) + (3+2)$ şeklinde kurulanlar. İlerici bu şekil kurulumu olan ölçülere TSM’deki ifade ediliş biçimiyle aynı olan Çenber adını vermektedir. Fakat TSM’deki Çenber usûlü 24 zamanlı bir usûldür. Onun yarı değerinde olan 12 darplı bir usûl olan Nim Çenber usûlüdür. Bu farklılığın bilinmesi gerekmektedir.
- c) $12 = (3+3+2) + (2+3)$ şeklinde olmaktadır.
- d) $12=(3+2+2) + (3+2)$ şeklinde olmaktadır. Bu kuruluma örnek olarak C. Demirsipahi’den aldığı “Tutam Yar Elinden” adlı Erzurum yöresine ait olan türküyü örnek vermektedir.

- e) $12 = (3+2) + (2+2+3)$ şeklinde olmaktadır. Bu kurulumu örnek olarak ‘‘Gül Ezerler’’ halk türküsü ve ‘‘Çırpınırdı Karadeniz’’ parçası örnek verilmektedir.
- f) $12 = (2+3) + (3+2+2)$ şeklinde olmaktadır. Bu şekil kurulumu olan on ikililer için Nim Sakil adını vermektedir. Nim Sakil usûlü TSM’de 24 zamanlı usûller arasında tasnif edilmektedir.
- g) $12 = (2+3+3) + (2+2)$ ve ya $12 = (2+3+3+2) + (2)$ şeklinde olmaktadır. Bu kurulum şekillerine örnek olarak Elazığ yöresinden ‘‘Koyunu Hor Eledim’’ adlı türküyü örnek vermektedir.
- h) İlerici (1981: 485) $12 = (2+2+2+3) + (3)$ veya $(3+9)$ şeklindeki kurulumlar için, dokuzlu ölçünün her çeşidine bir üçüz vuruş ekleyerek kurulabilirler, demektedir.
- i) İlerici (1981) $12 = (10 +2)$ veya $12 = (2+10)$ şeklinde kurulumlar için, onlu ölçüye bir ikiz vuruş eklenerek yapılabilirler, şeklinde açıklamaktadır.

On üçlü Ölçüler:

İlerici (1981: 490) on üçlü ölçülerin ilkinin beş vuruşlu olan on üçlü başlığı altında incelemektedir. Beş vuruşlu on üçlü ölçüler için üç adet metrik kurulum vermektedir.

- a) $13 = (10+3)$ veya $(3+10)$ şeklinde olmaktadır.
- b) $13 = (8+5)$ veya $(5+8)$ şeklinde olmaktadır.
- c) $13 = 7 + 6(3+3)$ veya $6+7$ şeklinde vermektedir.

2. Altı Vuruşlu Ölçüler

On üçlü Ölçüler:

İlerici (1981: 491) on üçlü ölçülerin ikincisini altı vuruşlu olan on üçlü başlığı altında incelemektedir. Altı vuruşlu on üçlü ölçüler için dört adet metrik kurulum vermektedir.

- a) $13 + (3+2+2+2) + (2+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçime TSM’de olduğu gibi Şarkı Devri Revanı demektedir.
- b) $13 = (2+2+2+3) + (2+2)$ şeklinde kurulanlar.

c) $13 = (2+3+2+2) + (2+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçimine TSM’de olduğu gibi Evsat demektir. TSM’de Evsat usûlü 26 zamanlı bir usûl olarak kullanılmaktadır.

d) $13 = (7+6)$ veya $(6+7)$ şeklinde kurulanlar.

On dördü Ölçüler:

İlerici (1981: 492-493) ön dördü ölçülerin kurulumu için dört adet metrik yapı vermektedir.

a) $14 = (2+3+2) + (3+2+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçimine TSM’de olduğu gibi Remel demektir. TSM’de bu ad 28 zamanlı olan tür için kullanılmaktadır.

b) $14 = (3+3+2) + (2+2+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçime TSM’de olduğu gibi Frengi Fer demektir. TSM’de bu ad 28 zamanlı olan tür için kullanılmaktadır.

c) $14 = (9+5)$ veya $(5+9)$ şeklinde kurulanlar.

d) $14 = (10 +4)$ veya $(4+10)$ şeklinde kurulanlar.

İlerici (1981) d maddesi içerisinde ilaveten $14 = (3+3+2+2) + (2+2)$ şeklinde bir metrik yapı daha vermektedir. Bu metrik yapının ilgi çekici olduğunu belirten İlerici, bu düzülme örnek olarak “Şemsiyemin Ucu Kare” türküsünü vermektedir.

On beşli Ölçüler:

İlerici (1981: 495) on beşli ölçüler için dört adet metrik yapı vermektedir.

a) $15 = (3+3+2) + (2+3+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçime TSM’de olduğu gibi Raksan demektir.

b) $15 = (3+3+2) + (3+2+2)$ veya $(3+2+3) + (2+3+2)$ şeklinde kurulanlar.

c) $15 = 9$ (Aksak) + 6 (Üçüz vuruş) birleşimi veya $15 = 9$ (Üçüz vuruş) + 6 (İkiz vuruş) şeklinde kurulanlar.

d) $15 = (10 +5)$ veya $(5+ 10)$ şeklinde kurulanlar.

İlerici (1981) bunlara ilaveten $(2+3+3+2) + (2+3)$ şeklinde bir metrik yapıya sahip Muharrem Akkuş’a ait bir Erzurum türküsünün olduğunu da belirtmektedir.

3. Yedi Vuruşlu Ölçüler

On altılı Ölçüler:

İlerici (1981: 497) on altılı ölçüler için beş adet metrik yapı vermektedir.

- a) $16 = (3+2+2) + (2+2+3+2)$ şeklinde kurulanlar. Bu biçime TSM'de olduğu gibi Bektaşî Raksı demektir. Burada belirtilen Bektaşî Raksı ismiyle belirtilmek istenen usûl Bektaşî Raksânı usûlü ise, TSM usûlleri içerisinde Bektaşî Raksânı 15 zamanlı bir usûl olarak kullanılmaktadır.
- b) $16 = (2+2+3+2) + (2+2+3)$ şeklinde kurulmaktadır.
- c) $16 = (2+2+3) + (2+2+2+3)$ şeklinde kurulmaktadır.
- d) $16 = (3+3+2) + (2+2+2+2)$ şeklinde kurulmaktadır. Bu biçime TSM'de olduğu gibi Berafşan demektir. Berafşan usûlü TSM'de 32 zamanlı usûller içerisinde tasnif edilmektedir.
- e) $16 = (3+2+2) + (2+2+2+3)$ şeklinde kurulmaktadır.

On yedili Ölçüler:

İlerici (1981: 502) on yedili ölçüleri için iki adet metrik yapı vermektedir.

- a) $17 = (8+9)$ veya $(9+8)$ aksak ölçülerin her türlü ile kurulabilmektedir.
- b) $17 = 8$ (ikiz vuruş) + 9 (üçüz vuruş) birleşimi veya $(9+8)$ biçiminde kurulanlar şeklinde vermektedir.

4. Sekiz Vuruşlu Ölçüler

On sekizli Ölçüler:

İlerici (1981: 502) bu ölçü grubunu sekiz vuruşlu olanlar başlığı altında iki şekilde tasnif etmektedir.

- a) $18 = (3+2+2+2) + (2+3+2+2)$ şeklinde kurulanlar.
- b) $18 = (10+8)$, ikiz vuruş veya $(8+10)$ şeklinde kurulanlar.

Bunların dışında İlerici bir adet on sekizli ölçü daha vermektedir. Fakat bu on sekizlileri Yedi vuruşlular içinde göstermektedir. Ölçü türünün belirtilen metrik yapısı $18 = 9$ (üçüz vuruş) + 9 (Aksak) şeklinde verilmektedir.

On dokuzlu Ölçüler:

İlerici (1981: 503) on dokuzlu ölçüler için bir adet metrik yapı vermektedir.

a) $19 = (10+9)$ veya $(9+10)$ aksak ölçülerinin her şekilde birleşmesi ile kurulabilmektedirler, demektir.

Yirmili Ölçüler:

İlerici (1981) yirmili ölçüleri için $20 = (10+10)$ aksak ölçülerinin karmaları ile yapılabilirler demektir.

İlerici'nin usûl tasnifinde TSM ya da THM şeklinde bir ayrıma gitmediği görülmektedir. Bu bağlamda benzerliklerin ve farklılıkların olup olmadığını görmek için usûl tasnifleri 5 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar aşağıda karşılaştırılmalı bir şekilde, metrik olarak tablolaştırılmış haliyle verilmiştir.

Tablo 3.1: Usul Yapılarına Göre Türk Müziği (TSM) ve THM'de Benzerlikler ve Farklılıklar

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE AKSAK USÛLLER	TÜRK MUSİKİSİ'NDE AKSAK USÛLLER
A Tipi Beş Zamanlı Usûl: $3 + 2 = 5$	Türk Musikisi'nde A tipi beş zamanlı usûlün karşılığı yoktur.
B Tipi Beş Zamanlı Usûl: $2 + 3 = 5$	Türk Aksağı : $2 + 2 + 1 = 5$
A Tipi Yedi Zamanlı Usûl: $3+2+2=7$	Devr-i Hindi: $1+1+1(3)+2+2=7$
B Tipi Yedi Zamanlı Usûl: $2+3+2=7$	Türk Musikisi'nde B tipi yedi zamanlı usûlün karşılığı yoktur.
C Tipi Yedi Zamanlı Usûl: $2 + 2 + 3 = 7$	Devr-i Turan: $2 + 2 + 3 = 7$
A Tipi Sekiz Zamanlı Usûl $2 + 3 + 3 = 8$	Türk Musikisi'nde A tipi sekiz zamanlı usûlün karşılığı yoktur.
B Tipi Sekiz Zamanlı Usûl $3 + 2 + 3 = 8$	Müsemmen: $3+2+3=8$
C Tipi Sekiz Zamanlı Usûl $3 + 3 + 2 = 8$	Türk Musikisi'nde C tipi sekiz zamanlı usûlün karşılığı yoktur.
A Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $3+2+2+2=9$	Oynak $1 + 1 + 1 + 2 + 2 + 2 = 9$
B Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $2 + 3+2+2=9$	Raks Aksağı $2 + 3 + 2 + 2 = 9$
C Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $2+2+3+2=9$	Evfer $2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 2 = 9$
D Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $2 + 2 + 2 + 3 = 9$	Aksak : $2 + 1 + 1 + 2 + 2 + 1 = 9$
D Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $2 + 2 + 2 + 3 = 9$	Evfer $2 + 1 + 1 + 2 + 1 + 2 = 9$
D Tipi Dokuz Zamanlı Usûl $2 + 2 + 2 + 3 = 9$	Aydın $2 + 2 + 2 + 3 = 9$
A Tipi On Zamanlı Usûl $3+2+2+3=10$	Aksak Semai : $2 + 1 + 2 + 2 + 2 + 1 = 10$ Aksak Semai Evferi: $2 + 1 + 2 + 2 + 1 + 2 = 10$
B Tipi On Zamanlı Usûl $2+3+3+2=10$	Lenk Fahte: $2 + 3 + 1 + 2 + 1 + 1 = 10$

(Akt. Sarıkaya, 2010:17)

Tablo 3.2: Usul Yapılarına Göre Türk Müziği (TSM) ve THM’de Benzerlikler ve Farklılıklar

Türk Halk Müziği’nde Ceng-i Harbi usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Ceng-i Harbi: $2+ 2+ 3 + 3 =10$
Türk Halk Müziği’nde Tek Vuruş usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Tek Vuruş: $2+ 2+ 1+ 2+ 2+ 2=11$
B Tipi On İki Zamanlı Usul $3+2+2+2+3=12$	İkiz Aksağı: $1+ 1+ 1+ 2+ 2+ 2+ 2+ 1=12$
A Tipi On Üç Zamanlı Usul $3+2+2+3+3=13$	Türk Musikisi’nde A tipi on üç zamanlı usulün karşılığı yoktur.
Türk Halk Müziği’nde Nim Evsat usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Nim Evsat: $1+ 1+ 1+ 2+ 4+4=13$
Türk Halk Müziği’nde Şarkı Devri Revanı usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Şarkı Devri Revanı: $1+ 1+ 1+ 2+ 2+ 2+ 2+ 1+ 1=13$
Türk Halk Müziği’nde Devri Revan usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Devr-i Revan $3+2+ 2+ 3+2+ 2 =14$
A Tipi On Beş Zamanlı Usul $4+3+4+4=15$	Türk Musikisi’nde A tipi on beş zamanlı usulün karşılığı yoktur.
B Tipi On Beş Zamanlı Usul $4+4+3+4=15$	Türk Musikisi’nde A tipi on beş zamanlı usulün karşılığı yoktur.
Türk Halk Müziği’nde Raksan usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Raksan $1+ 1+ 1+ 2+ 1+ 2+ 2+ 2+ 1+ 2=15$
Türk Halk Müziği’nde Bektaşî Raksanı usulünün karşılığı olabilecek bir usul yoktur.	Bektaşî Raksanı $2+ 1+ 2+ 2+ 1+ 2+ 2+ 2+ 1=15$

(Akt. Sarıkaya, 2010:18)

Özcan Seyhan – Halk Müziğimizde Usûl Sorunu

1987 yılında araştırmacı Özcan Seyhan Türk Folklor Kongresi THM Seksiyonu'nda THM usûllerini ele alan “Halk Müziğimizde Usûl Sorunu” adlı bildirisini bulunmaktadır. Araştırmacı çalışmasında genel olarak usûl konusunda var olduğu bilinen yahut düşünülen problemlere başlıklar halinde değinmektedir. Bu problemleri, derleme durumu, usûl karmaşası, notalama bozuklukları ve usûl belirlemede yanlışlıklar başlıkları üzerinden anlatmaktadır.

Seyhan (1987: 238) derleme durumu ile ilgili tespitlerini, genel olarak 1925:53 yıllarında iki kez yapılmış olan derlemelerin, dönemin şartları nedeniyle tam gerektiği gibi yapılamadığı şeklinde ifade etmektedir. Hatta 1937:53 arasında Ankara Devlet konservatuarı sırasında yapılan, Sarısözen'in de içinde bulunduğu derlemelerde, bu durumu Sarısözen'in iyi bilmesinden ötürü, derlenen 10.000 ezgiden 1.000 adedini bizzat kendisinin notaya alarak, birçok konuyu açıklığa kavuşturduğunu belirtmektedir.

Seyhan (1987: 239) usûl karmaşasına yönelik tespitlerini, kaynak kişi olarak kullanılan icracılardan kaynaklı problemler, icraları esnasında usûlleri yanlış ya da yorumlayarak icra etmeleri, zaman zaman bu kaynak kişilerin bir karşılık beklentilerinden dolayı gönülsüz veya hatalı icralar ortaya koymaları, askerlik, işçilik vb. durumlarla yer değiştirmelerle yöreden yöreye aktırılmış olan ezgilerin hatalı icraları, şeklinde sıralamaktadır.

Seyhan (1987: 240) notalama bozukluklarına yönelik tespitlerini, THM ezgilerinin notaya alınırken geleneksel usullerimizi aşan usûllerin ortaya çıkması nedeniyle büyük usûller ortaya çıkmıştır, şeklinde ifade etmektedir. Örnek olarak 11/8, 12/8, 15/8, 16/8, 18/8, 20/8, 21/8'lik usûlleri vermektedir.

Seyhan (1987) değişmeli usûllerin geleneğimizde olmadığı halde kullanıldığını da ifade etmektedir. Bu duruma 2/4'lükten 6/8'lik usûle geçmeli olan ezgileri dahil etmemekte, gelenek içerisinde bu duruma sahip olan ezgilerin var olduğunu belirtmektedir. Araştırmacı bu duruma örnek olarak TRT Arşivinden “Aşamadım Şu Dağların

Belinden” adlı ezgiyle, Sarısözen’in THM usûlleri kitabında kullandığı “Çaybaşı” adlı ezgileri örnek vermektedir.

ÇAYBAŞI
(Antalya)

Hilmi ÇİVİ
(D. K. F. Arşivi)

$\text{♩} = 116$

Çay ba-sı na a-ma-na-man bostan ek di- - - - - m ya-yıl-dı .
e-fe ba-sı a-man bir bi- - - - - çok - - - - - da ka-ra göz-lüm
ba - - - - - yıl - - - - - di vur.ma.da de-yı a-man a-man
yar boy-nu.ma - - - - - sarıldı in-me dur-nam - - - - - in-me-
su-suz sel-siz ka-ra göz-lüm çöl-le-re
nen o-lür - - - - - sem ya-rım me-yil - - - - - ver-me bi-de-nem - - - - - de-
el - - - - - le - - - - - re

Resim 3.1: Seyhan’ın Tasnifine Göre Çaybaşı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:249)

Seyhan (1987) 15/8’lik usûller için, geleneğimizde ezgilerin çoğu zaman bir dörtlük sus ile başlamasına rağmen bu durumun varlığının sezilememesinden dolayı 4/4’lük usûl yerine 15/8’lik yepyeni bir usûl çıkmaktadır, demektedir. Bu duruma örnek olarak Sarısözen’in THM Usûlleri kitabından “Hasan Dağı”, “Yunus Emre” ve “Değirmen” adlı ezgileri örnek vermektedir.

HASANDAĞI
(Adana)

Osman Hayri BÜLDÜR
Abdül YEŞİL
(Özel)

Ha san da ğı Ha san da ğı senden yü ce da ğ ol na az. be z. mi.
sende yay la. . . yon gü ze. . . lin. . . al ya na. ğı. . . bal ol mal na z. ma

Resim 3.2: Seyhan'ın Tasnifine Göre Hasan Dağı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:249)

YUNUS EMRE
İlahî
(Sivas)

Sırrı SARISÖZEN
(Özel)

Ben aq. la. rim ya. ne ya. ne aşk. bo. ya. di. be. ni. . . ka. . . ne
ne a. kr. lam ne di. . . va. ne | gel. gör, be ni be. ni aşk ne. . . yı la. . . di
gel gör be ni be. ni aşk ney. le. di der. de ğı. rif. . . tar e. . . ği. je. . . di

Resim 3.3: Seyhan'ın Tasnifine Göre Yunus Emre İlahisinin Notası (Akt. Seyhan, 1987:250)

DEĞİRMEN
(Muş)

Muazzez TÜRÜNG
(Özel)

De ğir. me. nin ben. di. . . ne ta. sı dön. mü. yo. ru dön. mü. . . yor
dö. ner ken. di ken. di. . . ne kü. çük ha. nım bi. ze gel. . . mi. . . yor.

Resim 3.4: Seyhan'ın Tasnifine Göre Değirmen Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:250)

Seyhan (1987: 240) yukarıda Resim 3.2, 3.3 ve 3.4'de örnek olarak verilen türkülerin cümle başlarına birer dörtlük sus konulmasıyla ezgilerin 15/8'likten 4/4'lüğe nasıl

indiğini izah etmektedir. Bu durumun aynısı için 16/8’lik usûl açkısıyla notaya alınmış olan “İstanbul’dan Gelir Kayık”, “Çaybaşı” türkülerini vermektedir.

İSTANBULDAN GELİR KAYIK
(Üsküdar)

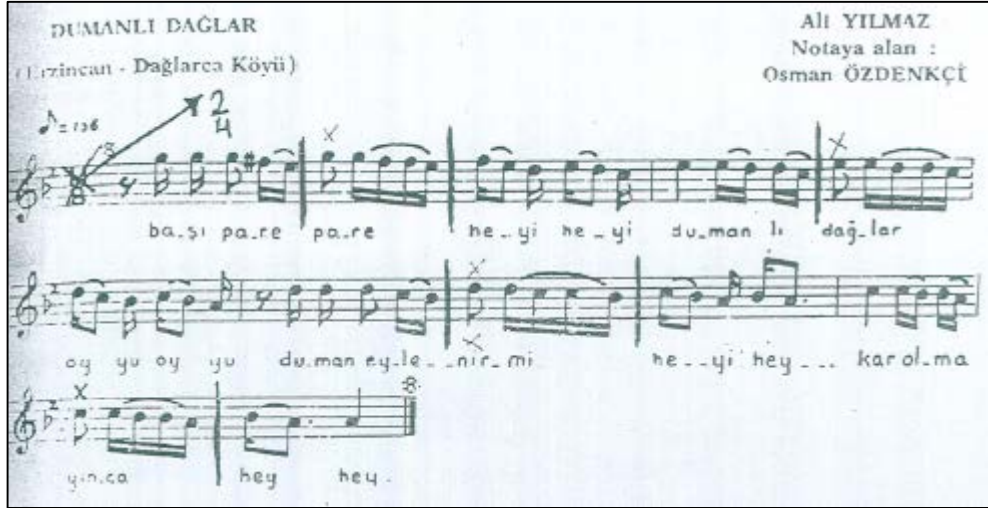
Hayriye TEMİZKALP
(Özel)

İs-tan-bul-den ha-nı-mı-ma-man ge-lir ka-yık İs-tan-bul-dan?
ha-nı-mım a-man ge-lir ka-yık i-ci do-lu ha-nı-mım a-manda
ser-hos a-yık bu-la-ma-dım ha-nı-mı-ma-man ken-di-me-la-yık
u-la-cık te-fe-cik ha-nı-mı-ma-man da ko-nu-şa-lım!
Be-yoğ-lu-nu-da gü-ze-li-ma-ma-n da bu-lu-şa-lım.

Resim 3.5: Seyhan’ın Tasnifine Göre İstanbul’dan Gelir Kayık Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:251)

Seyhan (1987) dörtlük sus kullanımının göz ardı edilmesi nedeniyle ortaya çıkan problemlerle ilgili son olarak “İstanbul’dan Hanımım Aman” adlı türküyü örnek vermektedir. Bu türkünün dörtlük sus kullanılmaması yüzünden değişmeli usûlle yazıldığını belirtmektedir.

Seyhan (1987) derlemelerde kullanılan kaynak kişilerin icralarında cümle sonlarında gereksiz bir şekilde uzatma ve kısaltma yaptıklarını belirtmektedir. Bu durumun eserin doğru bir şekilde ve doğru bir usûl açkısıyla notaya alınmasını zorlaştırdığını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak Sarısözen’in THM Usûlleri kitabında kullandığı “Dumanlı Dağlar” türküsünü örnek vermektedir.



Resim 3.6: Seyhan'ın Tasnifine Göre Dumanlı Dağlar Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:253)

Seyhan(1987) Resim 3.6 için yaptığı analizde, x ile gösterilen sekizlik değerdeki notalar dörtlük yapıldığında türkü 11/8'lik usulden 2/4'lük usûle inmektedir. Ya da cümle başlarındaki sus işareti kaldırılırsa ve dörtlük notalarda sekizlik nota değerine çevrilirse türkü 5/4'lük usûl ile yazılabilir hale gelmekte, demektedir.

Seyhan (1987: 241) yukarıdaki duruma benzer olarak 11/8'lik "Havada Kar Sesi Var" türküsünü örnek vermektedir. Yine x ile işaretli notaların dörtlük değil de sekizlik nota değeri ile yazılması sonucu türkünün 5/8'lik usûl ile yazılabileceğini, zira türkünün üçüncü satırında 5/8'lik yazılarak aslında gerçek kimliğini ortaya koyduğunu belirtmektedir.

HAVADA KAR SESİ VAR
(Maras - Elbistan)

Bekir BÜKE
(Özel)

$\text{♩} = 118$ → 5/8

Ha...va...da...da kar se...si... var ba...şı...n da...da...
me...le...si... var a...cı...n ba...kı...n...
su go...na...gi i...ci...n de de yar...se...si var
le...le...şo...ban ga...rip...boğ...lan.

Resim 3.7: Seyhan'ın Tasnifine Göre Havada Kar Sesi Var Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:253)

Seyhan (1987: 241) sözlü ezgilerde tüm bir dizenin bir ölçü kabul edilmesinden kaynaklı olarak ezgilerin gerçek usullerinden saptırıldığını belirtmektedir. Araştırmacı bir ölçünün sonuna gelen dörtlük ya da sekizlik notanın bir sonraki ölçünün başlangıcı olduğunun fark edilmediğini belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak yine kendi tasnifince düzenlediği TRT arşivinden aldığı “Aman Bağdatlı” türküsünü örnek vermektedir.

AMAN AMAN BAĞDATLI

Derleyen
M. SARISÖZEN

Hatay
Necmettin Melek

♩ = 66

Saz.....

♩ = 132

Bu şa'şekizlik sosa binacek bir -

Bu nakka
iledeki
estir
vont

A-man a-man Bağ dat...lı... ya na-ğı-bal--dan tat..lı

kış gü nü yar ya-----nim da yaz gü-----nü sah--ra tat..lı

am man mele ğim na sil e de-yim... se ko se ko se-ko gel ya ni ma.

Resim 3.8: Seyhan'ın Tasnifine Göre Aman Bağdatlı Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:255)

Seyhan (1987) kimi türkülerde dizelerin 2/4'lük ya da 6/8'lik sayılarla üç ölçü hâlinde yazılması gerekirken, gereksiz bir biçimde bu ölçülerin daha büyük ölçülere sığdırılıp yazıldığını ifade etmektedir. Bu duruma yönelik tespitlerini Sarısözen'in THM Usûlleri kitabındaki "Gıydivanın Kızları" ve "Güzeller" adlı türkülerini örnek vermektedir.

GİYDIVANIN KIZLARI

(İnebolu)

Orhan DAĞLI

(Özel)

♩ = 76

♩ = 76

♩ = 76

Gıy di-va-nın kı-zı la-rı Hu ri-ye-m bi-re-ri qon.ca' qül ol-muş

Hu-ri...-ye-m bi-re-ri qon.ca' qül ol-muş Hu-ri...-ye-m

Resim 3.9: Seyhan'ın Tasnifine Göre Gıydivanın Kızları Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:256)



Resim 3.10: Seyhan'ın Tasnifine Göre Güzeller Türküsünün Notası (Akt. Seyhan, 1987:256)

Sarisözen THM Usûlleri kitabında Birleşik Altılılar'ın oluşumunu izah ettikten sonra, Birleşik Altılıların önemini ifade eden bir açıklama yapmaktadır. Bu açıklama, birebir olarak aşağıda verilmektedir.

Birleşik altılı usullerin önemle üzerinde durulması gereken bir mevzu vardır ki buda, altı vuruşlu bir usulü iki vuruşlu üç ölçüyle ya da iki tane üç vuruşlu yine üçlü olarak yazılabilmektedir. Bunun nedeni THM' de usullerin oluşturulmasında türkülerdeki mısraların önemli bir rol oynamasıdır. Halk müziğinde ölçü ile ritim beraber yürüdüğü gibi, türkü mısralarının da çok zaman bu iki unsurla paralel gittiğini görmekteyiz. Bu mevzuya örnek olarak incelenen türküler, kaynak kitabımız olan M. Sarisözen' in THM usulleri kitabında S.61 "Gıydivanın Kızları", S.62 "Başındaki Puşu mudur", S.63 "Asmalıdır Evimiz" örneklerinde gösterilmektedir. "Gıydivanın Kızları" ve "Başındaki Puşu mudur" gibi yedi hecelilerle, "Asmalıdır Evimiz" gibi sekiz hecelileri mısra süresinin icabı dört vuruşlu usulle yazılmaktadır ama mısra ve usul bittiği halde türkü askıda kalmaktadır. İşte bundan sonra gelen mısra dışı bazı sözcükler "Huriyem", "Loy loy" gibi eklenti yaparak mısradaki son sözcüğünde tekrarlanması ile iki vuruşlu bir zaman artırımına neden oluyor. Böylece eklenti olarak geldiği halde, onuz türkü o türkü olmaktan çıkan sözlerle, müzik cümlesinin anlamını tamamlayan ve iki vuruş devam eden melodi, bu gibi parçaların esas yapısında altı vuruşlu bir usulün yer aldığı açıkça göstermektedir. (Sarisözen, 1962:60)

Sarisözen bu kısımda yaptığı açıklamada, söz unsurunun, ritim ve ölçü beraberliğine yaptığı etkiyi izah etmektedir. Elbette ki konuşma dilinde dahi önemli olan vurgunun müzikte de etkisi yadsınamaz. TSM için aruz ölçüsü ne ise; THM için de hece ölçüsü aynıdır. Fakat bu başlı başına müzikteki ritim olgusunu ölçmeye ya da tartmaya yetmeyebilir. Zira yukarıdaki paragrafta bu durumun izahı için birde geleneksellik unsuruna dikkat çekilmektedir ki, sadece "Gıydivanın Kızları" türküsünün icrası dinlendiğinde bile görülmektedir ki eser 2/4' lük bir usul açkısıyla icra edilmektedir. Sarisözen' in eklenti olarak bahsettiği "Huriyem" sözcüğü de 2/4'lük usul açkısında herhangi taşmaya maruz kalmadan icra edilebilmektedir. Bu durumun yukarıdaki bahsi

geçen diğer türküler içinde geçerli olduğu, icraları dinlenildiğinde anlaşılacağı düşünülmektedir.

Seyhan (1987: 241) THM usûllerini düz ve aksak olmak kaydı ile iki grupta tasnif etmektedir. Bununla birlikte geleneğimizde üç zamanlı ezgilerin bulunmadığını, bu tarz yapılı ezgilerin oluşturulmasının batının metrik sistemine özenme sonucu oluşturulduğunu belirtmektedir.

Araştırmacının genel anlamda yaptığı usûl tasnifi bu çalışmada THM Usûlleri başlığı altında verilmiştir.

Muammer Uludemir – Tartımın Belirlenmesinde Söz Düzümü

1991 yılında Muammer Uludemir Mavi Derinlik dergisinin 15. sayısında “Tartımın Belirlenmesinde Söz Düzümü” adlı bir makale yayımlamıştır.

Araştırmacı THM usûllerine yönelik tespitlerinde, THM usullerinin çeşitliliğe sahip olduğunu fakat bunların on zamanlıyı geçmediğini, belirtmektedir. Bununla birlikte araştırmacının “Söz Düzümü” yöntemiyle de tartımın saptanabileceğini belirttiğini görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 59).

Necati Gedikli – Halk Ezgilerinin Notaya Alınmasında Tartımın Saptanması

1992 yılında Necati Gedikli Selçuk Üniversitesi II. Milletler Arası Türk Halk Edebiyatı ve Folkloru Kongresi’nde “Halk Ezgilerinin Notaya Alınmasında Tartımın Saptanması” adlı bir bildiri sunmuştur.

Gedikli çalışmasında, THM’de usûl terimi yerine, tartım teriminin kullanılması gerekliliğini, çünkü tartımın Latincece metrum, Osmanlıcada ise vezin olarak geçtiğini ve bu terimlerin anlamdaş olduklarını belirttiğini, ifade etmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 60).

Araştırmacının THM' ne yönelik yapmış olduğu usûl tasnifi şu şekilde olmaktadır;

1. Düzgün Tartımlar: Vuruşları eşit olan tartımlar

a) Yalınç (Basit) Tartımlar: (2, 3, 4) İkiye bölünebilen tartımlar

b) Bileşik Tartımlar: (6/8, 9/8, 12/8) Üçe bölünebilen tartımlar (üçüz vuruşlu)

2. Aksak Tartımlar: (5, 7, 8, 9, 10 ve tipleri) ikili veya üçlü kümelerin bir arada bulunmasıyla meydana gelen ve vuruşları eşit olamayan karmaşık tartımlar, şeklinde ifade etmektedir. (Akt. Özdemir, 1998: 115).

Cihangir Terzi – Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları

1993 yılında Cihangir Terzi'nin “Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları” adlı sanatta yeterlilik tezi karşımıza çıkmaktadır. THM usûlleri hususunda son elli yılda yapılmış en kapsamlı çalışmalardan biri olarak görülmektedir. Araştırmacı Terzi konuyu incelerken usûlü tek başına ele almayıp, onu meydana getiren katmanlardan bahsederek bir izah yoluna gitmektedir. Bu bağlamda ilk olarak metrik yapı ve metrik düzenin temelini oluşturan unsurlardan bahsetmektedir.

Terzi (2015: 62) metrik sistem için genel ritmik yapıyı belli kurallar içerisinde uygun bölümlere ayırmak için geliştirilmiş bir ölçüm düzeni şeklinde ifade etmektedir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, müzik dinamizminin neye göre ölçülmesi gerektiğini öğreten sistemdir, demektir.

Terzi (2015) müzikteki hareketi ve hareket içindeki düzeni (ritmik yapıyı) ölçmenin birimi ölçü demektir. Bu sebeple metrik sistem ve ritmik yapının birbirlerine karıştırılmaması gerektiğini belirtmektedir.

Terzi (2015: 62-63) ritmik yapı ve elemanlarına yönelik tespitlerinde genel ve özel anlamalarıyla ritmi tanımlamaktadır. Genel anlamda ritmi, evrenin dinamizminden ileri gelen, düzenli veya düzensiz aralılarla devam eden her türlü hareket şeklinde

tanımlamaktadır. Müzikte ki karşılığı olarak ise, müziği oluşturan uzunlu veya kısalı, simetrik veya asimetrik ses değışikliklerinin belli sıra veya sayı nispetlerince ve vurgulamalarla, düzenli bir akışa dönüşerek kulağımıza gelen ve her ezginin türüne göre değışebilen özel yapı, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015: 85-86) ritmi, müzikal açıdan bakarak kavramsal olarak kapsamına ve işlevine yönelik tespitlerini; işitsel olarak kulakla algılanabilen, görsel olarak uygulamaları izlenebilen, zihinsel ve duygusal açıdan insan beyninde şekillendirilebilen, etkileri hissedilen ve özgün karakterleri fark edilebilen, bireysel ve toplumsal olarak geleneksel ortak bir kültürü yansıtan, bu bağlamda sosyo-genetik unsurları da içinde barındıran, icra edildiğinde diğer dünya kültürlerince de kolayca anlaşılın, dinamikleri itibariyle duygusal, sanatsal ve estetik unsurları harekete geçirebilen, kuramsal sistemiği ve özel terminolojisi olan geniş bir alanın genel başlığıdır, şeklinde ifade etmektedir. Terzi bu açıklamalarını aşağıdaki gibi formüleştirmektedir.

Ses → Hareket → Hız/Tempo → Birim Zaman/Süre → Vurgu/Aksan
→ Düzüm → Periyod → Usûl → Ölçü → Biçim/Form

Terzi (20185: 63) müziğin olabilmesi için sesin olması şarttır demektedir. Sesi ritmik yapının en küçük parçası olarak tanımlamaktadır. Ardışık, belli periyodlarla ve belli bir düzen halinde hareket özelliğine sahip olmaktadırlar. Bu bağlamda ritmik hareketlerin başlaması için en az iki sesin peş peşe duyulması ve düzenli olarak belli bir süre devam etmesi gerekmektedir, ifadelerin kullanmaktadır.

Terzi (2015) genel anlamda hareketi, maddenin zamana bağlı olarak yer değıştirmesi, şeklinde tanımlamaktadır. Müzikte ise sesin, çeşitli değerlik ve yüksekliklerde zamana bağlı olarak yer değıştirmesi şeklinde değerlendirmektedir. Daha açık bir ifade ile hareket, müziğin oluşumunu sağlayan ve onu yönlendiren dinamizmdir, demektedir.

Terzi (2015) müzikte her eserin kendine has bir karakteri olduğunu, bu karaktere de uygun ayrıca bir hız faktörü olduğunu belirtmektedir. Hareket ve hızı ritmik yapıya can veren ve birbirinden ayrılmayan iki unsur olarak tanımlamaktadır.

Terzi (2015: 87) birim zamanı; birim, birim sayısı, birim zaman ve birim zaman değeri/mertebe olarak, ayrı ayrı incelemektedir. Birimi; lyy meydana getiren temel metrik ögenin belli bir oransallık içerisinde eşit olarak simetrik veya asimetrik bir rakama bölünmesini ifade eden referans noktası şeklinde tanımlamaktadır. l belirteç rakamlarının üst tarafına yazılan ve ölünün tamamındaki toplam birim zaman sayısını ifade eden rakama birim sayısı denir demektedir. l belirteç rakamlarının alt tarafında yer alan ögenin süresel değerlik olarak rakamsal karşılığına birim zaman demektedir.

Terzi (2015: 88) birim zaman değeri/mertebeyle yönelik tespitlerini; müzik eserlerinde ölülerin temel unsurları olan birimler müziğimizde onaltılık, sekizlik, dörtlük ve ikilik değerleriyle kullanılmaktadırlar, bu ifade şekli özellikle müziğimizin TSM kanadında kullanılmaktadır, şeklinde ifade etmektedir. Bu durumun ise eski kuşak mensupları tarafından Arapça mertib kelimesinden gelen mertebe kelimesini kullanmalarından kaynaklı olduğunu belirtmektedir.

Terzi (2015: 88) batı müziğinde olduğu gibi Türk müziği nazariyatında da müzikteki dereceleri ifade eden terimler bulunmaktadır. Metronomik hız türlerini ifade etmek için örneğin 1-36 arasında olan süre gruplarına ağır veya skil, 36-72 arasında olan süre gruplarına hfi- ‘i sn, 76-200 arasına ise hfi- ‘i evvel denildiğini belirtmektedir.

Terzi (2015: 63) müzikteki vurgunun edebiyattakinden anlam ve işlev olarak pekte farklı olmadığını belirtmektedir. Konuşma dilinin daha anlaşılır hale gelmesi için ilk olarak Eski Yunan’da ‘‘prozodi’’ ilminin doğmasıyla başlamış daha sonra zamanla tüm Avrupa’ya da yayılmış ve müzik literatürüne de böylelikle geçmiş olduğunu belirten Terzi, müzikteki vurguyu, monoton devam eden düzenli veya düzensiz ses zincirlerini anlaşılır hale getiren kmelendirici ve anlamlandırıcı i ritim ögesi olarak tanımlamaktadır.

Terzi (2015) bir ritmik motifin, cümlecik veya cümlenin net olarak anlaşılabilmesi için vurgunun Kuvvetli Vurgu (+>), Yarı Kuvvetli Vurgu (>) ve Zayıf Vurgu (->) türlerinden üç şeklinin de olmasının gerektiğini belirtmektedir.

Terzi (2015: 64) usûl karakterlerinin yapı taşlarını oluşturan düzum için tespitlerini, ezgilerin melodik, ritmik ve söz örgülerinin bütününe uygun olarak genellikle birim zaman vurgu unsurunun ikili ve üçlü zaman kalıpları oluşturmasıyla karşımıza çıkmaktadırlar, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015: 89) düzumün Türk müziğinin metrik yapısı bağlamında ele alındığında, usûller ve ölçülerin içerisinde belirginleşmiş ikili, üçlü veya bunların bir araya gelmesiyle oluşan daha büyük hacimdeki ritmik dizilimlerin yapısal ve karakteristik yansımaları şeklinde ifade etmektedir. TSM’de düzumün karşılığı olarak ikâ teriminin kullanıldığını da belirtmektedir.

Terzi (2015) THM içerisindeki düzum için, ölçüleri modüler olarak meydana getiren ikili ve üçlü yapıların meydana getirdiği gruplar anlaşılmalıdır, demektir. Bu izaha örnek olarak, beş birimli bir ölçüdeki (2+3) ya da yedi birimli ölçüdeki (3+2+3) gruplar birer iç düzum olarak adlandırmaktadır, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015: 66) usûl için tespitlerini ifade ederken, ritmik yapının en büyük elemanı olan usûller, ikili ve üçlü kalıplardaki çeşitli düzumlerin, değişik sıra ve sayılarda birleşmesiyle oluştuklarını ifade etmektedir. Usûlleri meydana getiren düzumler, kendi genetik özelliklerini de usûllerin bünyesine taşımaktadırlar ve bu durumda usûl darplarını meydana getirmektedir.

Terzi (2015: 90) usûlü en geniş bir şekilde ifade etmek gerekirse; belirlenmiş birimi, birim sayısı ve birim mertebesi olan, belirli bir hız ve zaman periyodu olan, simetrik veya asimetrik bir düzümü olan, düzumler üzerine serpiştirilmiş, kurallaştırılmış kalıp usûl darpları bulunan, düzumler üzerine serpiştirilmiş kalıp usûl vevleleri bulunan, tüm bu öğeleri bünyesinde toplayan ölçüsü, kuramsallığı ve terminolojisi olan metro-ritmik yapılara denilmesi gerektiğini belirtmektedir.

Terzi (2015: 87) metro-ritmik unsuru ifade ederken, müzik eserlerinde periyodları belirginleşmiş ve ölçülmüş zamanın ve bu zaman içerisinde düzenli ve zincirleme serpilmiş farklı değerlerde ve grlklerdeki vurguların hayat verdiği ritimsel yapının teorik ve pratik mevzuatının bütününün isimlendirilmesi, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015: 67) THM’de usûl yapısının tam olarak çözülebilmesi için bölgesel, yöresel ve hatta mahalli sahalara kadar inilip, kapsamlı araştırmalar yapılmak suretiyle sağlıklı sonuçlara varılacağını belirtmektedir. THM’nin yörelere ve hatta bölgelere göre değişen müzik ve oyun yapılarına sahip olmasından ötürü bu durumun usûl değişikliklerine yansımaları mümkündür, demektedir.

Terzi (2015: 69) ölçülerin, metrik sistemin amacını ortaya koyan en belirleyici unsurlar olduğunu belirtmektedir. Ezgileri, usûl periyodlarına bölen ve usûlün bitiminde, porteyi yukarıdan aşağı dikey olarak kesen ve bir ritmik bütünün bittiğini ifade eden, metrik sistemin ölçekleridir, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015: 91) ölçü kavramına yönelik tespitlerinde, Türkçe’de ölçmek fiilinden türetildiğini ve daha ziyade metrik (llmş) terimi ile yakın anlamalı olduğunu ifade etmektedir. Aynı zamanda ölçü ile usûl terimlerinin aynı anlamlarda ve eşlerde bir görülmesi ve kullanılması durumunun da sakıncalığı olduğunu belirtmektedir. Terzi bu iki kavramın yapısal olarak i içe olmalarına rağmen özellikleri bakımından aynı Şey olmadıklarını belirtmektedir.

Terzi (2015) ölçü usûlün farklılıklarına yönelik tespitlerinde, ölçü rakamları aynı olsa bile usûlün i ritim uygulamaları açısından vuruş Şekilleri itibari ile kendine has bir özelliği olduğunu belirtmektedir. lnn tamamen genel bir kalıp olduğunu, 9/8’li bir usûlde içyapının (2+2+2+3), (3+2+2+2), (2+3+2+2) veya (2+2+3+2) şeklinde değişkenlik göstererek, birim sayısı sabit kalsa dahi farklı düzüm kombinasyonlarıyla sıralanabileceği, şeklinde ifade etmektedir.

Terzi (2015) ölçünün kuruluşunda ve saptanmasına yönelik tespitlerini; ölçü rakamları çerçevesinde belirlenmiş birimi, birim değer ve birim sayısı, belirli bir hız ve zaman periyodu, bünyesinde simetrik veya asimetrik i düzümleri, bünyesinde kurallaştırılmış

kalıp usûl darpları, kalıp usûl velveleleri veya bağımsız ritimleri, prozodik özelliklerle donanmış (sözlü ezgilerde) şiirsel yapısı, belli müzikal karakterlere haiz anlamlı küçük melodi kalıpları ve ölçülendirilmiş porte üzerinde tüm bu öğeleri bünyesinde toplayan ölçüm çizgisi olan metrik yapılara denir, şeklinde ifade etmektedir.

Atınç Emnalar – Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği

1998 yılında Atınç Emnalar tarafından Ege Üniversitesi yayınlarından çıkartılmış olan “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” adlı çalışma bulunmaktadır. Araştırmacı çalışmada hem Sarısözen’in tasnifine yer vermekte hem de Özcan Seyhan’ın Sarısözen’in usûl tasnifine yönelik yayımlanmış olduğu “THM’de Usûl Sorunu” adlı makalesine de aynen yer vererek bir mukayese oluşturduğu görülmektedir. Araştırmacının bu kaynakta yapmış olduğu usûl tanımlama ve tasnifleri bu çalışmada THM’de Usûl başlığı altında verilmiştir.

Cemil Demirsipahi – Tartım Bilim/Ritmoloji

2005 yılında Cemil Demirsipahi Folklor/Edebiyat dergisinde Tartım Bilim/Ritmoloji adlı bir makale yayımlamıştır. Araştırmanın içeriğinde usûl, ölçü, düzum ve vuruş kavramlarına kuramsal olarak yer verilmektedir.

Demirsipahi ilk olarak genel anlamda Tartım Bilimi açıklamaktadır. Araştırmacının konu üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır;

Tartım belli bir kültür ve sosyal yapıdaki insanın davranışı sonucunda var olmaktadır. Bir toplumda, insan ilişkisini düzenleyen, davranışa yön veren, kültür ile bütünleşmiş sesli bir olayın sonucudur. Bu nedenle Müzikolojisi – Antropoloji, Etnomüzikoloji, Müzikolojisi – Semantik, Müzikolojisi –Terapi, Müzik Tarihi, Çalgıbilim, Ritmoloji, Müzikolojisi gibi bilim dalının ortak çalışmasını gerektirmektedir. (Demirsipahi, 2005:25)

Demirsipahi (2005: 25) müzik ve tartım için tespitlerini, yalnızca bir ezgi, armoni, söz olarak ele alınamayacağı ve kültür unsurunu bunun dışında bırakmanın olanaksız olduğu, şeklinde ifade etmektedir. Bestenin, belli bir kültürdeki insanın davranışı sonucunda ortaya çıktığı ve kültürel beklenti yönünde şekillendirildiğini belirtmektedir.

Demirsipahi Tartım Bilimin konusuna yönelik şu tespitlerde bulunmuştur;

Tartım–Bilim’ in konusunu, süre, ölçü, düzum, usûl, hız, erke/enerji ve anlatım oluşturmaktadır. Tartım hem bilimin hem de sanatın ortak disiplini. Müzik sanatında birlikteliği sağlayan tek güç olup, olmazsa olmazlardan biridir. (Demirsipahi, 2005: 26)

Araştırmacı, Tartımın ezgisel bütünlüğünün ifadesindeki etkisi üzerine özellikle dikkat çekmektedir. Burada bahsettiği konu vurgu konusudur. Geniş bir biçimde vurguya yönelik şu tespitlerde bulunmuştur:

Sözcüklerin tartımsal değerleri, vurgu yerleri, hızı, şiddeti, süresi değiştirilerek, bir sözcüğün, cümlelerin, paragrafın, bütününe anlam ve kavramı değiştirilebilir. Ciddi bir konuyu gülmeceye dönüştürmek, yanlış doğru gibi anlatmak, oyun havasını cenaze marşına dönüştürmek kolaylaşır. Vurgu, sözcüğün anlam ve kavramını değiştirmektedir. (Demirsipahi, 2005: 26)

Demirsipahi (2005: 29) sözcüklerin bir tartımı ve ezgisi olduğu gibi bestenin de bir tartımı, bir ezgisi bulunduğunu belirtmektedir. Sözcüğü tartım ve ezgide uyum içinde kullanma, söyleme, çalma, okuma ve kurgulama eylemine “sağdeyiş” adı verilmekte, eski terimde “tecvih” olarak bilindiğini ifade etmektedir.

Demirsipahi süre, birim süre ve ölçü kavramlarına yönelik şu tespitlerde bulunmuştur:

Bir olayın başı ile sonu arasındaki belli bir zaman parçası olan “süre”, süre belirteçleri ile gösterilmektedir. Süre, bu belirteçlerden biri “süre birimi” seçilerek sayılmaktadır. Birim sürenin katlarından oluşan zaman kalıbına “ölçü” adı verilmektedir. Ölçülerin sayılmasına Batı müziğinde “usûl” denir ve vuruşlarla sayılır. Süre iki değişik vuruşla ölçülür. Örneğin Vals ölçüsü 3’lü bir vuruş olup 2’li bir vuruşla sayılamaz. Türk Müziğinde ölçüler parça vuruşlarla ölçülür ve sayılır. Vuruşlar parça vuruşlardan oluşurlar. Birim sürenin katlarından oluşan süre kalıpları parça vuruşun katları olan 2’li, 3’lü, 4’lü, 5’li, 6’lı, 7’li...diye sayılıp adlandırılmaktadır. Parça vuruşla ikiz, üçüz ve aksak ölçüleri saymak, adlandırmak ve sınıflamak kolaylaşır. Burada bir konuya değinmek gerekmektedir. Bir vuruşu oluşturan parça vuruşların aldıkları yollar farklı, hızları farklıdır. Bunları eşitleyen süredir. Demek ki bunlar eşit değil benzerdir. İkiz süreli ve üçüz süreli olmak üzere iki tür vuruş vardır. İkiz süreli vuruşların katlarından oluşan ölçülere “ikiz süreli ölçüler”; üçüz süreli vuruşların katlarından oluşan ölçülere “üçüz süreli ölçüler”; ikiz ve üçüz süreli vuruşların yan yana gelmesinden oluşan ölçülere “aksak süreli ölçüler” adını vermenin sağlıklı olacağını düşünüyorum. (Demirsipahi, 2005; 30)

Demirsipahi (2005:31) Sarısözen’in, THM Usûlleri kitabında, usûlleri sınıflandırmadığını; ölçü, düzum, tartım, usul, vuruş, parça vuruş, zaman, vuru/darp gibi her terime usûl adını verdiğini, oysa bu terimlerin her birinin farklı anlamları olduğu için bu terimlere gereksinim duyulduğunu belirtmektedir.

Demirsipahi (2005: 32) ölçü ile usûlün aynı olmadığını, ölçünün birim sürenin katlarından oluşmuş süre kalıbı olduğunu belirtmektedir. Bir şeyi ölçebilmek için öncelikle bir birim ve denetlemeyi sağlayan bir ortak bölenin bulunması gerektiğini ve ölçüdeki en küçük ortak bölenin birim süre olduğunu ifade etmektedir.

Demirsipahi (2005) Avrupa ülkelerinin vuruşu birim zaman olarak seçtiğini belirtmektedir fakat bu durumun Türk müziği için yeterli olmadığını çünkü vuruşun parça vuruştan büyük bir birim olmasından dolayı parça vuruşları ölçemediğini, üçüz ve aksak ölçüleri saymaya uygun olmadığını belirtmektedir. Türk Müziğinde ise, birim süre parça vuruş olduğunu ve parça vuruşun her türlü vuruşu sayabilen küçük bir birim olduğunu ifade etmektedir. Anılan ülkelerde vals gibi üçüz süreli ölçüleri ölçmek amacıyla, ikinci bir birim olarak parça vuruş birimi kullanılmıştır. Üç parça vuruşun bütünleşmesi (1+1+1) ile oluşan bütüne de vuruş denmektedir, burada aynı şeyi ölçmek amacıyla çift ölçü birimi kullanılmaktadır ve çift ölçüye karşın aksak ölçülerimiz yine sayılamamaktadır demektedir.

Demirsipahi (2005) usûlün Batı'da da bizde de sayma yöntemi olarak kullanıldığını fakat aradaki farkın, batıda vuruşların, bizde parça vuruşların sayılma yöntemi olduğunu, bir başka söyleyişle, batıda ölçülerin sayılma yöntemi iken Türk müziğinde ise düzümün sayılma yöntemine usûl denir demektedir. Usul sayma yöntemine ölçü denilmemesi gerektiğini önemle vurgulamaktadır, bu bağlamda Düzüm usûl değildir, Düzüm ayrı bir kavramdır demektedir. Düzüme ad verilemeyeceğini ama usûllerin kendilerine ait isimleri olduğunu belirtmektedir. Son olarak usûl hecelerinin vuru yapısını belirtmek ve uzun – kısa süreleri açıklamakta kullanılır, demektedir.

Demirsipahi düzüm unsuru için şu tespitlerde bulunmuştur;

Düzüm, bir sürenin katlarında oluşan kalıbın içerisindeki ayrışmadan sonra meydana gelen bütünleşmelerin düzenli bir biçimde yinelenmesi ile oluşan bir süre kalıbıdır. Yinelenme nedeniyle düzümün bir yaptırım gücü vardır. Buna *tartımsal buyruk/ritmik emir* denir. Usul, ölçü ve tartımda böyle bir yaptırım gücü yoktur. Düzüm usul olsaydı “usul vurma” ve “usul sayma” terimlerine de gereksinim duyulmazdı. Burada sayılan düzüm sayma şekli usuldür. Açıkça anlaşıldığı gibi bu terimler usul ile karıştırılmaktadır. (Demirsipahi, 2005; 32)

Demirsipahi, düzum, usul, ölçü, vuru/vuruş, tartım unsurları için şu tespitlerde bulunmaktadır;

Düzüm ölçüden küçük ya da büyük olabilir. Bu açıdan terimler ayrılmaktadır. Usul de düzum kabul edilemez. Usul vuru/darp ile sayılır. Vuruların tümü süre olarak değişiktir. Vuru ve darba düzum, usul, tartım denemeyeceği açıktır. Tartım ölçü değildir. Birim sürenin katlarından oluşan ölçüde birim vardır. Bir ortak bölen bulunur. Tartımda ise birim yoktur. Tartım, ölçü içindeki birimden büyük, küçük, eksik, artık olabilir. Ölçü, tartımı belirtmez. Tartımda ölçüyü, usulü, düzümü, vuruşu belirtmez. Tartım düzensiz ve akışkan bir yapı sergiler. Düzüm ise yinelenme nedeni ile düzenli sayılır. (Demirsipahi, 2005; 32)

Demirsipahi (2005: 33) yukarıdaki izahı aşağıda verildiği üzere bir çizimle görselleştirmektedir.

The image displays musical notation for Demirsipahi, organized into four main sections:

- Ölçü:** 2+2+2+2
- Düzüm:** 2+1+1+2+2
- Tartım:** 4+2+2+2+2+4+6+2+3+1+2+2 Değişke
- Usül:**
 - 1) Usül Mehter Düyegi (8 vuru):**
Düm tek tek düm düm tek te ke
2 4 2 2 2 2 1 1
 - 2) Usül Sofyan (5 vuru):**
Düm te ke düm tek
2 1 1 2 2
 - 3) Usül Düyek (5 vuru):**
Düm tek tek düm tek
1 2 1 2 2

Resim 3.11: Demirsipahi'nin Ölçü, Düzüm, Tartım, Usül Örneği (Akt. Demirsipahi, 2005:33)

Demirsipahi Sarısözen'in yapmış olduğu usûl tasnifine yönelik şu tespitlerde bulunmuştur;

Özetlersek; Sarısözen' de ölçü, düzum, tartım, vuruş, vuru, parça vuruş, usûl kavramı yoktur. Birim süre kavramı olmadığından, ayırımı boşlukta ve sonuçsuz kalmıştır. Ayrıca ölçü birimi olmadığı için ayırımı neye göre yapmıştır bilemiyoruz. Bir yerde vuruş, bir yerde parça vuruş, bir yerde iki tür vuruş, başka bir yerde üçleme ve bunların toplamına usul adını vererek sınıflama gerçeğe ve bilime aykırı düşmektedir. (Demirsipahi, 2005: 33)

Demirsipahi çalışmasında usûl konusunun tasnifindeki temel problemin usûlü ihtiva eden tüm alt başlıkların tümünün usûl başlığıyla ifade edilmesinden kaynaklı olduğunu dile getirmekte ve bu alt başlıklara dikkat çekmektedir. Nitekim araştırmayı incelediğimizde de bu alt başlıkların (ölçü, düzum, tartım, vuruş, vuru, parça vuruş) tanımlamalarını, araştırmacının çalışmasından birebir alıntı yapmak suretiyle özenle belirtmeye çalıştık. Ölçü, Düzum ve Tartım gibi birbirinden farklı özelliklere sahip olan ve usûl kavramının kendisini oluşturan bu alt başlıkların sadece usûl olarak nitelenmesi ve tasnifin de bu şekil üzerine inşa edilmesi, usûl nazariyatının neden bugün dahi tartışılmakta olduğunu açık bir ispatı niteliğindedir. Usûlün net bir şekilde izah edilmediği, yine usûl sözcüğü ile anlatılmak istenenin ölçü kavramı olduğu ve bunu da birim süre yokluğundan kaynaklı olduğu belirtilmektedir.

Demirsipahi (2005: 34) yine Sarısözen' in tasnifinde “düzum ve “tartım” kavramları da açıklanmamıştır demektedir. THM' de yerinin büyüklüğü yadsınamaz ve dünyaca da bilinen “Aksak Tük Ölçülerimiz” in tasnifinde dahi bu karışıklığın mevcudiyetine dikkat çekmektedir. Bu durumun izahatının da usûlle karıştırıldığını belirtmektedir. Aksak 2 vuruşlu 5' li ölçüye $(2+3) = 5$ vuruşlu usûl; Aksak 3 vuruşlu 7' li ölçüye $(2+2+3) = 7$ vuruşlu usûl; İkiz süreli 4' lü ölçüye $(2+2) = 2$ vuruşlu usûl; üçüz süreli altılı ölçüye $(3+3) = 2$ vuruşlu ana usulün üçerli şekli ve 2 vuruşlu birleşik usûl gibi sınıflamaları neye göre yaptığını anlamının zorluğunu ifade etmektedir. Genel olarak bu sınıflandırma birimden yoksun, ölçü, düzum, tartım kavramlarından uzak, usûlü bile anlatmayan bir sınıflamadır, şeklinde tamamlamaktadır.

Demirsipahi, (2005) ezgisel bütünlük içerisinde meydana gelen geçici bütünlüşmelerin ölçü, tartım, düzum ve usulle karıştırılmaması gerektiğine de değinmekte ve bu hususta; kuralsız ve geçici bölünmeler, kurallı olarak 2' li ve 3' lü bölünmenin dışındaki

bölünmelerdir, 2'leme / dualet, 3' leme / quartelet, 5' leme / quintolet-kentole vb. bunlar ölçü içinde olan geçici bölünmeler olup tartım yapısında bir değişiklik oluşturmazlar, süreyi değiştirmezler, demektir.

Araştırmacı çalışmasında son olarak kendi tasnifin izahatını vermektedir. Demirsipahi' ye göre Türk ölçüleri, parça vuruş ile ölçülmektedir. Bu bağlamda ikiz ve üçüz süreli vuruşlar ölçülerimizi kurmaktadır. İkiz süreli vuruşta 2 birim, üçüz süreli vuruşta 3 birim bulunacağından biri ötekenden bir parça vuruş uzun olmaktadır. İkiz ve üçüz süreli vuruşların çeşitli sayıdaki bütünleşmelerinde uzun olanı aksayacağından adına aksak süreli ölçüler diye ayırabiliriz, demektir. Bu terimin aynen kullanımı uygun görmekte olan Demirsipahi; tüm ölçülerin 1, 2, 3, 4 vuruşa kadar olanlarına Küçük ölçü, 5, 6, 7, 8 vuruşlar arasında olanlarına Büyük ölçü, 9 ve daha çok sayıda oluşan ölçülere azman ölçüler adını vermektedir. Ölçü, parça vuruş sayısının adedine göre sayısal olarak adlandırılarak belirtilmektedir. Fakat değişik hız taşıyan vuruşlardan oluşan özel ölçüler incelemenin dışında bırakılmıştır.

ÖLÇÜ DÖKÜMÜ			
KÜÇÜK ÖLÇÜLER	İKİZ SÜRELİ	ÜÇÜZ SÜRELİ	AKSAK SÜRELİ
Vuruş Sayısı			
1	2 / İkiz süreli vuruş	3 / Üçüz süreli vuruş	2+3 / 5'li
2	2+2 / 4'ü	3+3 / 6'li	2+2+3 / 7'li
3	2+2+2 / 6'li	3+3+3 / 9'ü	2+3+2 3+2+2 2+3+3 / 8'li 3+2+3 3+3+2
4	2+2+2+2 / 8'li	3+3+3+3 / 12'li	2+2+2+3 / 9'ü 2+2+3+2 2+3+2+2 3+2+2+2 2+2+3+3 / 10'ü 3+3+2+2 2+3+2+3 3+2+3+2 3+2+2+3 2+3+3+2 2+3+3+3 / 11'li 3+2+3+3 3+3+2+3 3+3+3+2
BÜYÜK ÖLÇÜLER			
5	2+2+2+2+2 / 10'ü	3+3+3+3+3 / 15'li	2+2+2+2+3 / 11'li 2+2+2+3+3 / 12'li 2+2+3+3+3 / 13'ü 2+3+3+3+3 / 14'ü

Resim 3.12: Demirsipahi'nin Usûl Tasnifi (Akt. Demirsipahi, 2005:36)

6	2+2+2+2+2 / 12'li	3+3+3+3+3 / 18'li	2+2+2+2+3 / 13'li 2+2+2+3+3 / 14'li 2+2+3+3+3 / 15'li 2+3+3+3+3 / 16'li 2+3+3+3+3 / 17'li
7	2+2+2+2+2+2 / 14'li	3+3+3+3+3+3 / 21'li	2+2+2+2+3 / 15'li 2+2+2+3+3 / 16'li 2+2+2+3+3+3 / 17'li 2+2+3+3+3+3 / 18'li 2+2+3+3+3+3 / 19'li 2+3+3+3+3+3 / 20'li
8	2+2+2+2+2+2+2 / 14'li	3+3+3+3+3+3+3 / 24'li	2+2+2+2+2+3 / 17'li 2+2+2+2+3+3 / 18'li 2+2+2+3+3+3 / 19'li 2+2+3+3+3+3 / 20'li 2+3+3+3+3+3 / 21'li 2+3+3+3+3+3 / 22'li 2+3+3+3+3+3 / 23'li
AZMAN ÖLÇÜLER B VURUŞTAN BÜYÜK OLAN ÖLÇÜLERDİR.			

Resim 3.13: Demirsipahi'nin Usûl Tasnifinin Devamı (Akt. Demirsipahi, 2005:37)

Mehmet Ali Özdemir – Halk Müziğini Ölçülendirme Sorunu

2005 yılında araştırmacı Özdemir, Folklor/Edebiyat dergisinde “Türk Halk Müziğini Ölçülendirme Sorunu” adlı makalesinde usûl kavramı ve tasnifi ile alakalı terminolojik problemlere değinmektedir. Araştırmacı ilk olarak ölçü kavramı ve tanımlamaları üzerinden konuya girmektedir. Bu noktada Darbaz ve Gazimihal'in ölçü tanımlamalarına yer vermektedir. Bu iki tanımlamada da ölçü kavramı için ezgilerin eşit sürelerle bölünmesi esas olmaktadır. Bu hususta araştırmacının savı, THM' ni yaratanların genel anlamda bir müzik eğitimi almamış insanlar oldukları ve bu insanların eşit süreli bölünme durumu hakkında bir kaygı taşıyarak bestelerini ortaya koymadıklarını ifade eder niteliktedir. Bu bağlamda araştırmacı bu yaklaşımların ve tanımlamaların THM için pek de doğru bir bakış açısı olmadığını düşünmekte ve bu duruma yönelik tespitlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Bir besteci beste yapmadan önce bestenin tonunu, makamını, dizisini belirler. Yine yaratacağı ezginin ölçüsünü de belirler. Sonra ses, çalgı, hangi ses veya çalgı için olacağına karar verir. Böylesine sistematik bir beste yapabilmek için yukarıda sıralanan bilgi ve birikimlerin hepsine belirli ölçülerde sahip olma gerekliliği THM' ni yaratanların bu bilgilerden ne kadarına ve nasıl sahip olduklarına dair soruları aklımıza getirmektedir. Eğer THM' yi yaratanlar bu bilgilere sahip olsalardı yarattıkları halk müziği olabilir miydi?” (Özdemir, 2005:39)

Özdemir THM' de ölçülendirme durumunu değerlendirirken Sarısözen' in yapmış olduğu tasnife değinmektedir. Sarısözen' in yapmış olduğu tasnifi onun bir tezi niteliğinde görmektedir. Devam eden yıllarda kendisi de dâhil olmak kaydıyla Sarısözen' in bu tezine karşılık başka tezlerinde ortaya çıktığını fakat yeterince yaygınlık kazamadığı için zamanla gündemden düştüğünü de belirtmektedir. Ayrıca TSM' deki mantıkla THM usullerini açıklamanın ve tasnif etmeninde pek sağlıklı bir uyarılama yöntemi olmadığından bahsetmektedir. Daha sonra birebir Sarısözen' in tasnifine göre usulleri vermektedir ve burada şöyle bir tespite varmaktadır. Ana usulleri tanımladıktan sonra bunlara “a” demekte, Birleşik Usulleri tanımladıktan sonra bunlara “b” demekte, Karma Usulleri tanımladıktan sonra ise bunlara “c” demektedir. Bu mantık üzerinden durumu izahı şu şekilde görülmektedir:

a = ana usuller

a + a = b birleşik usuller

a+ b = c karma usuller ise, aynı zamanda c = a + a + a olmayacak mıdır? Birleşiklerle ana usuller dışında, ana usullerin üç tanesi yan yana gelirse karma usul olur mu?” (Özdemir, 2005:40)

Daha sonraki aşamada araştırmacı Sarısözen' in ana usûl ve bileşik usûl tasniflerine değinmektedir. Burada dikkat çekmek istediği nokta ise Sarısözen' in usûl tasnifinde 2, 3 ve 4 zamanlı usulleri ana usûl olarak görmesinden kaynaklı olmasındandır. Bu durumu izahında Özdemir şu tespitlerde bulunmaktadır:

2/4' lük ana usulden iki tane birleştirirsek (a + a = b / 2/4 + 2/4 = 4/4 olmaz mı?) ortaya çıkan sonuç ana usul müdür, yoksa birleşik usul müdür? Sarısözen' e göre 4/4' lük ölçü ana usuldür. Buradan çıkan sonuç ise birleşik usuldür. O zaman Sarısözen' in yapmış olduğu sınıflama / gruptama çelişkili değil midir?” (Özdemir, 2005:40)

Özdemir, Sarısözen' in bu tasnifi/gruplandırmayı mutlak suretle bir mantığa dayandırdığının apaçık ortada olduğunu beyan etmektedir. Bu mantığın dayandığı temel ise (halk ezgilerini ölçerken), söz cümlelerinden hareket etmek olduğudur, demektedir. Araştırmacı bu bakış açısı ile ilgili şöyle demektedir: “Söz konusu görüşün oluşmasında THM' de de GTM' nin büyük usûllerinin bulunduğunu kanıtlamak fikrinin ağırlıklı olarak kullanılmış olma olasılığı yüksektir.” (Özdemir, 2005:40 - 41)

Giriş kısmında verilen ölçü tanımlarına göre, ölçülmesi gereken değer “ezgi” olduğu görülmektedir. Eğer ölçülen değer ezgi ise sözün ölçümdeki etkisi ne kadar önemlidir. Hâl böyle iken akla bir soru daha gelmektedir. Bu değerlendirme ve tasniflerde gruplandırmalar söze göre mi, ezgiye göre mi yoksa her ikisine göre yapılmaktadır.

Ezginin nasıl ki bir ölçüm değeri varsa, bu durumun söz içinde bir karşılığı olduğundan bahseden araştırmacı, bu konuda şöyle demektedir; “ Halk edebiyatında sözü ölçerken kullanılan ölçek “hece ölçüsü” dür. Yani bir cümledeki (veya dizedeki) hecelerin sayılmasından yola çıkarak var olan bir halk şiirinin türü / çeşidi belirlenmektedir.” (Özdemir, 2005: 41)

Bu bağlamda araştırmacı ilgiyi müzikte ölçme işleminin ne ile yapılması gerektiğine çekmektedir. Zira bu iş söz ögesi için bellidir ki buda yukarıda belirttiğimiz gibi hece ölçüsüdür. Söz konusu durumun izahatı için Özdemir şöyle demektedir: “ Sözü ölçerken heceler belirgeç olarak alınmıştır. Müzikte ise vurgu, ölçmede belirgeç olarak ele alınmaktadır. Bu kural bütün müzik çeşitleri ve türleri için de geçerli bir belirgeçtir.” (Özdemir, 2005:41)

THM usûllerinin ölçümüne ve biçimlendirilmesine ilişkin Sarısözen’ in daha ziyade benimsediği kuramın söz unsuruna dayalı bir ölçülendirme olduğu bilinmektedir. Özdemir’ in de bu konu hakkındaki görüşlerini, söz unsuruna dayalı bir tasnif ve ölçülendirmenin tek başına yetersiz kalacağı yönündedir.

Araştırmacı tespit ettiği problemleri “Söze dayalı ölçü belirleme” ve “Vurgunun yer değiştirmesine dayalı ölçü belirleme” başlıkları ile izah etmektedir. THM usûlleri içerisinde usûl geçkisi ya da usûl değişkenliği özelliği gösteren türkülerimizin mevcudiyeti bilinmektedir. Söz unsuruna bağlı ölçülendirmelerde genel olarak bu usûl değişkenliği belirtilmediği için veya ölçü içlerinde kesik çizgilerle belirtilerek gösterildiği için bu karmaşanın doğduğu tespitlerini vermektedir. Zira bilhassa Sarısözen’ e ait olan derlemelerde ölçü içlerindeki kesik çizgilerle belirtilmiş ölçü çizgilerinin neye dayandırılarak yapıldığı hususunda da yeterli ve gerekli açıklamaların olmadığını belirtmektedir. Vurgunun yer değiştirmesi hususundaki ölçülendirmeler konusunda ise genel olarak tespit edilen problemlerin türkülerin notaya alındıkları usûl

açıkları ile icra edilmemelerinden kaynaklı olduğudur. Yurdun hemen her yerinde, derlendiği zamandan bu yana, notaya alındığı usûl açkısı ile icra edilmeyen türküler rastlamanın mümkün olduğu bilinmektedir. Bu durum neticesinde ise nota ve icra farklılıkları gibi problemler ortaya çıkmaktadır.

Özdemir (2005: 41) söze dayalı ölçülendirme ile ilgili problemlerin tespitlerinde, TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği notaları arasından aldığı “Yüksek Ayvanlarda Bülbüller Öter” adlı türküyü incelemektedir. Bu türkünün notası araştırmacının çalışmasından birebir olarak aşağıda Resim 3.14’te verilmiştir.



Resim 3.14: Özdemir’in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 1 (Akt. Özdemir, 2005:41)

Özdemir (2005) Resim 3.14’de ki nota örneğinde ölçülendirmelerin söz cümlelerinin ölçek alınarak yapıldığını belirtmektedir. Sarısözen’in derlemiş olduğu bu ezgide, ölçülerin kesik çizgilerle ikiye bölünmüş olduğuna dikkat çekmektedir. Bu kesik çizgilerle yapılmış bölünmelerin gerçek ölçü çizgileri şeklinde kullanılmasının aslında eserin doğru bir ölçülendirmeyle notaya alınmış olmasına sebep olacağını da belirtmektedir.



Resim 3.15: Özdemir'in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 2 (Akt. Özdemir, 2005:42)

Özdemir, Resim 3.15'de, Resim 3.14'de ifade ettiği ölçüleri bölme işlemi yaparak notayı tekrar vermektedir. Araştırmacının söze dayalı ölçülendirmeye yönelik tespitleri şu şekilde olmaktadır;

Sarisözen neden 15/8'lik yazdığı ölçüleri aralarda bölme gereği duymuştur? Bu bilinmemektedir. Eğer Sarisözen'in buradaki mantığından hareket edersek örnek ezgimiz 30/8'lik olarak da yazılabilir. Bu yaklaşım ise doğru olmayacak ve içinden çıkılmaz bir durum yaratacaktır ve hatta yaratmış denilebilir. (Özdemir, 2005: 40)

Özdemir (2005) Resim 3.15'deki nota örneği için yaptığı tespitleri, ölçümleri doğru olarak görünse de ölçünün iç dağılımı doğru değildir demektedir. Ezginin 8/8'lik kısmındaki iç dağılımın derlemeci tarafından 3+2+3 şeklinde kurulduğunu fakat aslında bu iç kurulumun 3+3+2 şeklinde olması gerektiğini ifade etmektedir. Aynı durum 7/8'lik kısım içinde geçerli olduğunu ifade eden Özdemir, burada da iç kurulumun derlemeci tarafından 2+3+2 şeklinde verilmişken, aslında 3+2+2 şeklinde olması gerektiğini belirtmektedir.

Bu bağlamda Resim 3.16'da araştırmacının kendi tasnifince yaptığı ve revize ettiği "Yüksek Ayvanlarda Bülbüller Öter" türküsünün notası verilmiştir.

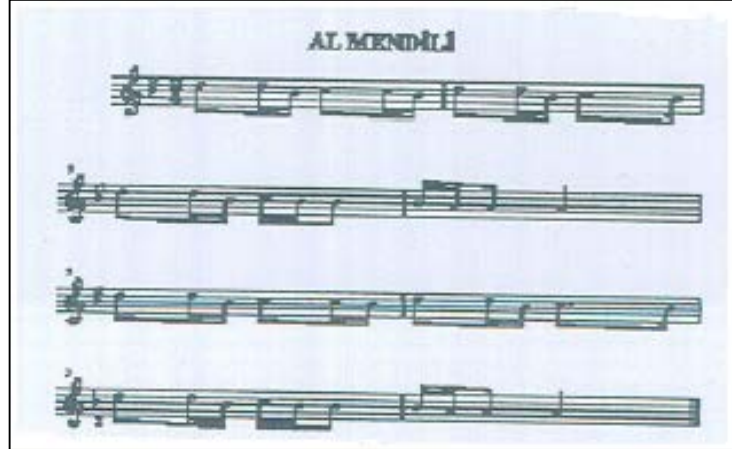


Resim 3.16: Özdemir'in Tespitlerine Göre Söze Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 3 (Akt. Özdemir, 2005:42)

Özdemir (2005: 43) vurgunun yer değiştirmesine dayalı ölçülendirmeye yönelik tespitlerini, bazı ezgiler 4/4'lük açkı ile yazılmış olsa da, ezginin vurgularına bakıldığında 2/4'lük ölçüde olduğu açıkça görülmektedir, şeklinde ifade etmektedir. Bu duruma örnek olarak Resim 3.17'de verilen Sarısözen'in Antakya/Şenköy'den derlediği "Al Mendili" türküsünü örnek vermektedir.



Resim 3.17: Özdemir'in Tespitlerine Göre Vurgunun Yer Değiştirmesine Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 1 (Akt. Özdemir, 2005:43)



Resim 3.18: Özdemir'in Tespitlerine Göre Vurgunun Yer Değiştirmesine Dayalı Ölçülendirme Problemleri – 2 (Akt. Özdemir, 2005:43)

Araştırmacı Resim 3.18'de türküyü 2/4'lük açkıyla revize ederek tekrar vermektedir.

Özdemir (2005: 43) THM'de ölçülendirmeye dayalı problemlerin asıl nedeninin ölçme işlemi için ölçek olarak ele alınan belirtgeçlerin belirsiz ve sağlıksız olmasından kaynaklı olduğunu belirtmektedir.

Özdemir (2005: 44) çalışmasının sonuç ve önerilerine yönelik tespitlerinde, THM ölçülerini “Değişmeyen Ölçü Yapıları” ve “Değişken Ölçü Yapıları” olarak iki grupta tasnif etmektedir. Değişmeyen ölçü yapıları için, bir ezgide ölçünün başından sonuna kadar değişmeden devam etmesi olarak tanımlamaktadır. Değişken ölçü yapılarını ise bir ezgideki ölçülerin belli bir kurala bağlanmadan sürekli değişkenlik göstermesi şeklinde ifade etmektedir. Son olarak araştırmacı, Resim 3.19'da verilen ölçü tasnifiyle araştırmasını sonlandırmaktadır.

ÖLÇÜ ADLARI	VURUŞ / ZAMAN SAYISI		
	2 VURUŞLU	3 VURUŞLU	4 VURUŞLU
BASİT/TEMEL ÖLÇÜLER	2/16 2/8 2/4 2/2 vb.	3/16 3/8 3/4 3/2 vb.	4/16 4/8 4/4 4/2 vb.
BİLEŞİK / ÜÇERLİ ÖLÇÜLER	6/16 6/8 6/4 6/2 vb.	9/16 9/8 9/4 9/2 vb.	12/16 12/8 12/4 12/2 vb.
AKSAK ÖLÇÜLER	5/16, 5/8, 5/4, vb. a) 3+2 b) 2+3	7/16, 7/8, 7/4, vb. a) 3+2+2 b) 2+3+2 c) 2+2+3 8/16, 8/8, 8/4 vb. a) 3+3+2 b) 3+2+3 c) 2+3+3	9/16, 9/8, 9/4, 9/2 vb. a) 3+2+2+2 b) 2+3+2+2 c) 2+2+3+2 d) 2+2+2+3 10/16, 10/8, 10/4 vb. a) 3+3+2+2 b) 3+2+3+2 c) 3+2+2+3 d) 2+2+3+3 e) 2+3+3+2 f) 2+3+2+3

Resim 3.19: Özdemir'in Tespitlerine Göre Türk Halk Müziğinde Ölçüler (Akt. Özdemir, 2005:44)

Özdemir (2005: 45) Resim 3.19'da yapmış olduğu usul tasnifine yönelik tespitlerinde, vermiş olduğu bu tasnifin M.R. Gazimihal 'in tasnifine yakın olduğunu belirtmekte ve halk ezgileri incelendiğinde 4 vuruşlu aksak ölçülerden büyük ölçülerin bulunmadığını ifade etmektedir. Daha büyük ölçülerle ölçülendirilmiş ezgilerin olmasının nedeninin ise söz cümlesi ölçek alınarak ölçülendirilmesinden kaynaklı olduğunu belirtmektedir.

Adnan Atalay – Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamalarına ve Tanımlamalarına Yeni Bir Bakış

2009 yılında Adnan Atalay Samsun OMÜ 'de "Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamalarına Ve Tanımlamalarına Yeni Bir Bakış" adlı bir bildiri sunmaktadır. Bu bildiride ölçü gruplandırmalarına yönelik kullanılmakta olan kuramsal ve kavramsal problemlerin içeriğine değinmektedir. Araştırmacı konuya ilişkin temel terim ve kaynakları bölümler halinde vererek izah etmektedir.

Atalay (2009: 1) müziksel eserlerde ritimsel yapıyı oluşturan katmanların “atım”, “ölçü” ve “tartım” olduğunu belirtmektedir.

Atalay (2009) atımı, müziksel eserlerde ritmik yapının en alt katmanı olarak ifade etmektedir. Atımın eserlerin notalarında görülmediği halde seslendirme esnasında hissedilen ve istendiğinde bazen de istemsiz bir şekilde el ve ayak vuruşlarıyla eşit aralıklı devinimlerle yansıtılan kalp atışına benzeyen bölümlenmeye eş olduğunu ifade etmektedir.

Atalay (2009: 2) müziğin altında hep devam eden ve görülmese dahi var olan atımın yalnızca istisnai durumlarda bulunmadığını belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak THM 'de bulunan Uzun Hava ve TSM' de bulunan Taksim formlarını örnek vermektedir. Buradan yaptığı çıkarımla THM 'de atımı belli olanlar (Kırık Hava) ve atımı belli olmayanlar (Uzun Hava) şeklinde bir tasnifin var olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda görülmektedir ki THM ilk olarak ritmik yapının en alt katmanı olan atım unsuruna göre bir tasnif mevcuttur, demektir.

Atalay (2009) ölçüyü, müziksel eserlerde ritmik yapının 2. Katmanı olarak ifade etmektedir. Atımı belli olan eserlerde bazı atımların diğerlerine göre daha vurgulu gerçekleştirilmesi ve algılanması sonucu oluşan bir üst atım grubudur demektir.

Atalay (2009) ölçü katmanının, belli atımların vurgulanması sonucu meydana gelmelerinden kaynaklı olarak, uzun hava ve taksim gibi atımsız müzik türlerinde ölçü katmanlarının da olmadığını, bu sebeple bu türlerin belirlenmiş bir ölçü içerisine alınmadıklarını ifade etmektedir.

Atalay (2009) müziksel eserlerin 3. ve en üst katmanı olarak ritim gelmekte demektir. Ritmi, belirli bir ölçü içine alınmış atımların bağımsız olarak (yani her tartıma bir ses denk gelecek şekilde) ya da daha küçük parçalara bölünerek (bir atımda birden çok sesin duyulması şeklinde) veya birbirleriyle birleştirilerek (bir sesin iki, üç, ya da daha çok atım boyunca sürdürülmesi şeklinde) kullanılması sonucu oluşan en üst katmandır şeklinde ifade etmektedir.

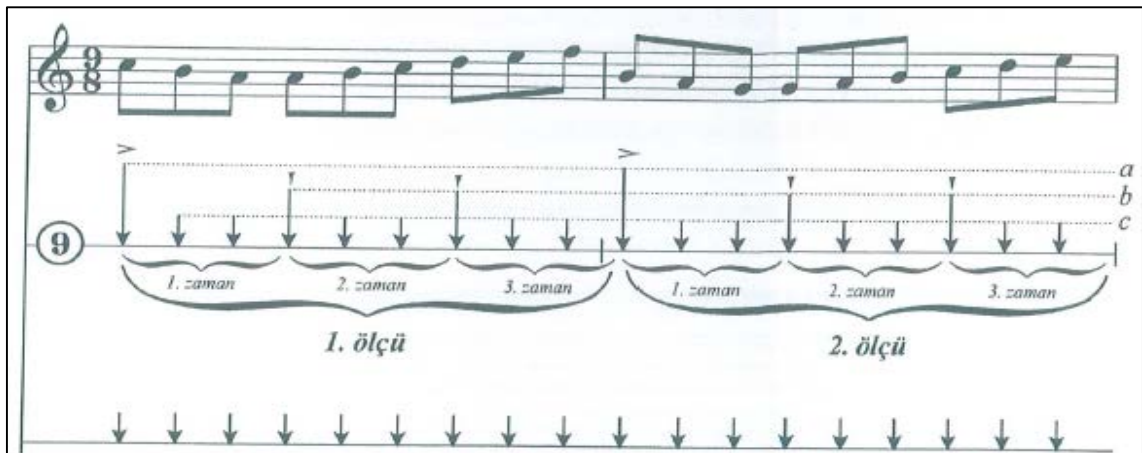
Atalay (2009: 3) müziksel eserlerde ritimsel yapıyı Resim 3.20’de olduğu gibi şematize etmektedir.



Resim 3.20: Atalay’a Göre Müziksel Eserlerde Ritimsel Yapıyı Oluşturan Katmanlar (Akt. Atalay, 2009:3)

Atalay (2009:3) müziksel eserlerdeki ritimsel yapıyı oluşturan (atım, ölçü, ritim) katmanlardan sonra zaman unsurunu açıklamaktadır. Zamanı bir ölçü içindeki atımların kendi aralarındaki vurgu farklarından oluşan alt gruplar olarak izah etmektedir. Zamanın ölçü içi bir bölünmeye sebep olmasından kaynaklı olarak içerdikleri atımlar arasındaki bu vurgu farklarıyla oluşan alt bölünmelerin sayısına göre iki zamanlı, üç zamanlı, dört zamanlı ölçü gibi türlere ayırdıklarını belirtmektedir.

Atalay (2009: 4) zaman konusunun müzik eğitimiyle ilgili materyallerde en çok problem yaşanan konu olduğunu belirtmektedir. Bu duruma örnek olarak üç zamanlı oluşan bir 9/8’lik ölçüyü vermektedir.



Resim 3.21: Atalay’a Göre Atımlar Arasındaki Vurgu Farkıyla Zamanın Oluşumu (Akt. Atalay, 2009:4)

Atalay (2009:4) Resim 3.21’de bulunan a maddesini; ölçü başlarını oluşturan atımların (sembolik) vurgu düzeyi, b maddesini; aynı ölçü içindeki zamanları oluşturan atımların (sembolik) vurgu düzeyi, c maddesini; vurgusuz atımlar şeklinde açıklamaktadır.

Atalay (2009) vuruş için, müziksel eserlerin seslendirilmesi sırasında atımdan yararlanılarak, el veya ayakla gerçekleştirilen metrik hareketler ya da bu hareketleri yapan elin, ayağın bir yere düzenli olarak vurulması şeklinde açıklamaktadır.

Atalay’ın vuruş ve atım terimlerinin benzerlik ve farklılıklarına yönelik şu şekilde olmaktadır:

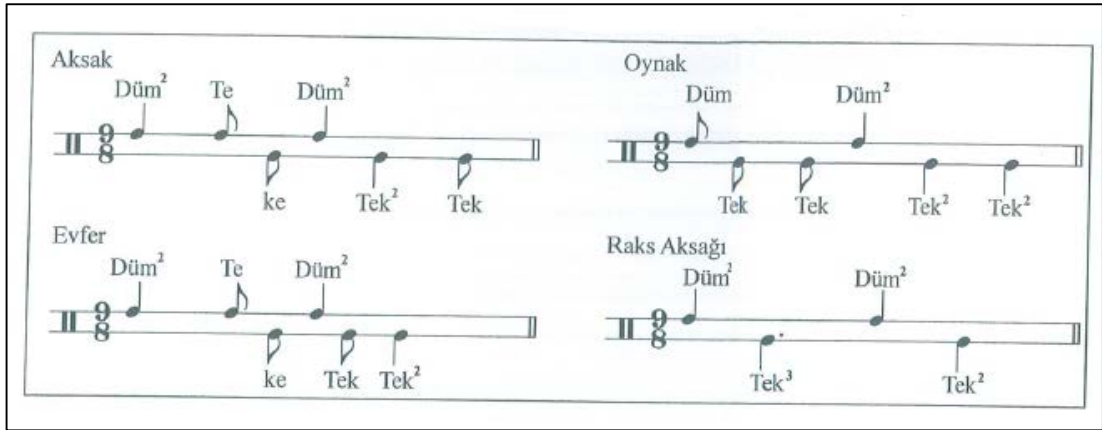
Aslında atım terimiyle özdeş olmakla birlikte, yerine göre daha başka anlamlara da gelen bu terim, en azından yüklenen anlamların çeşitliliği bakımından atımdan ayrılmaktadır. Nitekim basit ölçülerde her atım için bir vuruş yapılırken, birleşik ölçülerde her bir atım için değil, atımların alt gruplar oluşturacak biçimde vurgulanmalarından oluşan her bir zaman terimi, birleşik ölçülerde zaman terimiyle özdeşleşmektedir. (Atalay, 2009:4)

Atalay (2009: 4-5) usûl konusunun ölçü kavramıyla karıştırıldığını ya da eş anlamlıymış gibi kullanıldıklarını belirtmektedir. Fakat ölçü ve usûl kavramlarının birbirleriyle ilişkili olmasına karşın aynı şey olmadıklarını ifade etmektedir. Ölçü ritimsel yapının ikinci katmanında olduğu halde, usûl üçüncü katman olan ritim katmanının bir yan ögesidir, şeklinde açıklamaktadır.

Atalay’ın ölçü ve usûl birlikteliği için ifade ettiği tespitleri şu şekildedir:

Düm ve Tek heceleriyle ifade edilen kuvvetli ve zayıf vuruşların, ritimsel yapının en üst katmanında (eserin ritminden bağımsız olarak), geleneksel bir ritim kalıbını oluşturacak biçimde ardıştırılmasıyla oluşan ve usûl adı verilen ritmik bir eşliğin, daha alt katmandaki bir öge olan ölçü ile özdeşleştirilmesi, katmanların da bir birine karıştırılması anlamına gelmektedir. Kaldı ki her usûlün, ancak o usûle özgü belirli bir ölçü içinde gerçekleştirilebilmesine karşın, aynı ölçü içinde birden çok usûl gerçekleştirilebilir. (Atalay, 2009,:5)

Atalay bu izahına örnek olarak Resim 3.22’de ki örneği vermektedir.




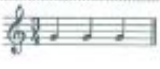







Resim 3.22: Atalay’ın Usûl Örneği (Akt. Atalay, 2009:5)

Atalay (2009) Basit, Birleşik, Karma olarak tasnif edilen ölçüleri, Basit ve Birleşik ölçüler olarak iki temele dayandırmakta, Birleşik ölçüleri ise kendi içinde Üçerli Birleşik ve Karma Birleşik ölçüler olmak üzere iki gruba ayırmaktadır. Daha iyi anlaşılması amacı ile araştırmacının çalışmasında yapmış olduğu şemalar ve tablolar Resim 3.23 ve 3.24’ de verilmiştir.



Resim 3.23: Atalay’ın Usûl Tasnifi (Akt. Atalay, 2009:9)

ZAMAN SAYISI	BASIT ÖLÇÜLER	BİRLEŞİK ÖLÇÜLER	
		ÖÇERLİ BİRLEŞİK ÖLÇÜLER	KARMA BİRLEŞİK ÖLÇÜLER
İKİ ZAMANLI	$\frac{2}{4}$ 	$\frac{6}{8}$ 	$\frac{5}{8}$ 
ÜÇ ZAMANLI	$\frac{3}{4}$ 	$\frac{9}{8}$ 	$\frac{7}{8}$ 
DÖRT ZAMANLI	$\frac{4}{4}$ 	$\frac{12}{8}$ 	$\frac{9}{8}$ ve $\frac{10}{8}$ 

Resim 3.24: Atalay'ın Yapmış Olduğu Usûl Tasnifinin İzahı (Akt. Atalay, 2009:10)

Eyüp Uzunkaya – Türk Halk Oyunları Müziklerine Ait Geleneksel Ritmik Yapıların Ölçü ve Usûl Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi

2012 yılında Eyüp Uzunkaya International Journal Of Humans Sciences'da yayımladığı makalede THM'nin önemli bir kolu olan Türk Halk Oyunları müziklerinde ritim konusuna değinmektedir. Araştırmacı çalışmasında THM'de ve dolayısıyla THO'da ritim konusunun kuramsal ve kavramsal çerçevesini çizerken daha ziyade Terzi, Atalay ve Öztürk'ün yaklaşımlarından istifade etmektedir. Bu uzmanların yaklaşımları araştırma konumuz gereği çalışmamız içerisinde mevcut bulunduğu için burada tekrar yer verilmemiştir.

Uzunkaya (2012: 177) Türk müziğinde genel olarak metrik yapı anlamında çalışmaların eksik kaldığı ve aynı zamanda sağlam temellere dayandırılmadığı için bu kusurun THO alanında mevcudiyet gösterdiğin belirtmektedir. THO müziklerinin ölçülmesi, metrik olarak belirlenmesi ve belirlenen bu müziklerin yöresellik kavramıyla harmanlanarak, yörelere ait çalım biçimleriyle tasnif edilmesi gerekliliğini, alandaki en önemli gereksinim olarak belirtmektedir.

Uzunkaya (2012: 178) ölçüyü, temel müzik yazımındaki esaslara göre, müzik eserleri, küçük anlamlı birimlerin birleşmesi sonucu meydana gelmektedirler ve bu esasa göre yazılarak ölçüyü meydana getirirler, şeklinde izah etmektedir. Bu parçaların vuruş sayılarına göre de kalıplara sokulmalarıyla 2 zamanlı, 3 zamanlı, 4 zamanlı gibi farklı zaman değerleri de ortaya çıkmaktadır demektedir.

Bu yapının metrik sistem olarak adlandırıldığını belirten Uzunkaya bu noktada Terzi'nin açıklamalarına yer vermektedir. Temel olarak 2 ve 3 zamanlı ölçü türünün olduğunu ve bunların bir araya gelerek daha büyük zamanlı ölçüleri meydana getirdiğini belirtmektedir.

Uzunkaya (2012) ölçü ve usûl konusunun bir görülmesine yönelik tespitlerini; metrik sistem ile metrik yapının birbirine karıştırıldığı, bu bağlamda TSM'nin icrasında kullanılan ve usûl adı verilen özel ritim kalıplarının, Batı müziğindeki metrik sistem ve ölçü kavramları ile karıştırıldığı yönünde ifade etmektedir.

Uzunkaya (2012: 181) Terzi, Öztürk ve Atalay'ın usûl ve özellikle Türk müziğini ölçülendirmeye yönelik tespitlerine yer verdikten sonra usûlü, metrik sisteme göre, müziği sayabilmenin dışında, belirlenmiş ya da geleneksel olarak kabul edilmiş özel ritmik kalıpları icracının kendine has vuruş şekilleri ve süslemeleri ile zenginleştirdiği ritmik uygulamalar olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda metrik ölçü sisteminin müziğimizi saymakta yeterli olduğunu; fakat icra noktasında yetersiz kaldığını belirtmektedir.

Uzunkaya (2012: 182) THM usûllerine yönelik yapılmış tasniflerde genel olarak ölçü ve usûl kavramlarının kuramsal ve kavramsal olarak sağlam temeller dayandırılmadığı ve

aynı zamanda mevcut usûllerin ve ölçülendirilmelerin ne şekilde vurulacağına dair tespitlerin yapılmadığını belirtmektedir. Tespit edilen herhangi yapıdaki bir ölçüyü usûl adı altında tüm yörelere mal etmenin ve standartlaştırmaya çalışmanın pek de doğru bir yaklaşım olmadığını, aynı ritim açkısına sahip usûllerin yörelere göre içyapılarının meydana geliş şekillerinin farklı olmasından kaynaklı olarak bu tanımlama ve yaklaşımın doğru olmadığını savunmaktadır.

Cihangir Terzi – Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı

2015 yılında Prof. Cihangir Terzi, İTÜ TMDK yayınlarından “Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı” adlı kitabını yayımlamıştır. Araştırmacı çalışmasında geçmişten günümüze dek THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmaları değerlendirmektedir. Bu değerlendirmelerin sonucu neticesinde THM usûllerine yönelik mevcut problemlerin genel anlamda terminolojik ve sistematik olduğu kanısına ulaşmaktadır.

Terzi ilk olarak metro-ritmik konusuna değinmekte ve bu kuramı oluşturan Ritmoloji/Tartımbilim, Metrik, Metro-Ritmik unsurların açıklamalarına yer vermektedir. Terzi'nin bu hususlardaki yaklaşım ve açıklamaları bu araştırmada 119-124. sayfalarda verilmiştir. Bu kısımda araştırmacının “Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları” adlı sanatta yeterlilik tezinden farklı olarak kullandığı yaklaşımlar ve kitabında vermiş olduğu THM usûl tasnifi yaklaşımları verilmektedir.

Terzi (2015: 87) kitabında metro-ritmik unsurları “Ritmik Terimler” ve “Metrik Terimler” olmak üzere iki başlık altında gruplandırmaktadır. Ritmik terimleri daha ziyade duymak suretiyle insanın algı ve duygularını harekete geçiren ritmik terimler olarak tanımlamakta ve bu gruba oluşum sıralarına göre küçükten büyüğe doğru; ses, hareket, hız/devinim, vurgu/aksan, vuru/darp, gürlük, iç ritim dizilimi/düzüm, usûl, usûl velvelesi, bağımsız ritim uygulaması, melodik ritim/melodik akış unsurlarını dahil etmektedir.

Terzi (2015) metrik yapıyı meydana getiren kavramlar için, ritim olgusunu meydana getiren öğelerin birimlerini, değerliklerini, periyodlarını, hızlarını ölçen ve matematiksel

oranlar dâhilinde sayılarını ifade eden terimler olarak tanımlamaktadır. Bu grup içerisine değerlik, birim/mertebe, hız/metronom, birim zaman sayısı, blok zaman sayısı, düzum periyodu, ölçü rakamları/belirteçleri, ölçü, biçim/form terimlerini dahil etmektedir.

Terzi (2015: 92) metro-ritmik yapıyı oluşturan bileşenleri şekilsel, kavramsal ve kuramsal olarak izah etmenin gerekliliğini belirtmektedir. Bu izah için ise melodiden birim zamana, birim zamandan melodiye kadar oluşan zincirleme yapının ayrıntılı bir biçimde analiz edilmesinin gerekliliğini ifade etmektedir. Bu izahatı şekilsel bir biçimde iki ana eksen üzerinde gösterilmektedir. Yatay eksen zaman doğrusu, dikey eksen ise metro-ritmik katmanlar doğrusu olarak adlandırılmaktadır, bu katmanları da 9 kısımda tasnif etmekte ve tanımlamaktadır.

Terzi (2015: 93) birinci katman için eşit taksimatlı birim zaman dizgesi demek ve bu katmanı, yatay zaman doğrusu üzerinde değerlik, süre ve vurgu olarak eşit taksimâtlarda sıralanmış birim zaman dizgesi olarak tanımlamaktadır. Bu katmanın aynı zamanda ölçülerin ve ölçü birimlerinin kuramsal olarak alt yapısını oluşturduğunu belirtmektedir.

Terzi (2015) ikinci katman için eşit aksanlı birim zaman vuruşları demek ve bu katmanı, birinci katman üzerindeki eşit taksimatlı birim zamanlar üzerine eşit aksanlı/vurgulu darpların gelmesiyle, düzenli oluşumların duyulduğu aşamayı ihtiva etmektedir şeklinde izah etmektedir. Bu katmanın kimi müzik adamları tarafından atım olarak tanımlandığını da ifade etmektedir.

Terzi (2015) üçüncü katman için güçlü-zayıf aksanlı birim zaman vuruşları demek ve bu katmanı, ikinci katman üzerine serpiştirilmiş olan vuruşların birim zamanın süresel limitleri korunmak suretiyle üçüncü aşamada kuvvetli ve zayıf vurguların uygulanması ile anlamlı bölümlerin meydana geldiği katman olarak izah etmektedir.

Terzi (2015) dördüncü katmanı periyodik düzum olarak adlandırmaktadır ve bu katmanı, üçüncü aşamada ortaya çıkmış olan anlamlı ritmik periyodların meydana getirdiği süresel limitler çerçevesinde düzünsel yapının şekillendiği katman olarak izah etmektedir. Periyodik düzumün belirli kalıplar içerisinde ikili, üçlü, dörtlü veya blok

yapıların bir araya gelmesiyle daha büyük çoklu yapıların meydana gelmesini sağladığını belirtmektedir.

Terzi (2015) dördüncü katmanı ölçü ve ölçü vuruşu olarak adlandırmaktadır ve bu katmanı, daha önceki aşamalarda ritmik periyodu ve düzümü belirleyen yapının ölçü formatına girdiği evre olarak tanımlamaktadır. Ölçü oranlarının ve limitlerinin ifade edildiği birim zaman sayısı, birim zaman mertebesi, ölçü belirteçleri/usul rakamlarına bağlı olarak ölçü vuruş/sayısı yönlerinin şekillendirildiği katman olarak ifade etmektedir.

Terzi (2015) altıncı katmanı usûl vuruşu olarak adlandırmaktadır ve bu katmanı, metrik olarak ölçülmüş ve ölçüsü belirlenmiş yapının içerisinde yer alan ve geleneksel makam ve usûl yapılarına göre sabit kalıplar hâline sokulmuş usûl darplarının uygulandığı bölüm olarak nitelendirmektedir.

Terzi (2015) yedinci katmanı bağımsız ritim uygulaması olarak adlandırmaktadır. Türk müziğinde özellikle kudüm ile icra edilen ritimlerin birim zamanlarının daha küçük parçalara bölünmesiyle oluşan yapıların velvele olarak adlandırıldığını ifade etmektedir. Usûllerin belli kurallarla kalıplaştırılmış zamanlar olması gibi velvelede de bu durumun belirlenmiş sabit zaman vuruşlarıyla yapıldığını ifade eden Terzi, Halk müziğinde bu durumun çalınan ezgilere ve yörelere göre çok farklılıklar gösterdiğini belirtmektedir. Bu sebepten yedinci katmanı bağımsız ritim uygulamaları olarak nitelendirmektedir.

Terzi (2015: 94) sekizinci katmanı melodik ritim olarak ifade etmektedir. Bu katman, melodiyi meydana getiren ve matematiksel olarak birbirinin katları şeklinde belli oranlarda oluşturulmuş nota değerliklerinin ardışık ve kesintisiz olarak duyumudur şeklinde ifade edilmektedir. Bir başka adlandırmayla ritmik solfej denilebilmektedir.

Terzi (2015: 94) sekizinci katmanı melodik ve metronom olarak ifade etmektedir. Bu katmanı, belirli metrik kalıplar içerisindeki ritmik dokular üzerinde çeşitli değişikliklerde notalar ve suslar şeklinde serpiştirilmiş olan tonal, modal ve atonal gamlar içinde meydana getirmiş olduğu melodik yapı şeklinde ifade etmektedir.

Melodinin işitsel olarak ritmin önünde olduğu hissedilse de ritmik katmanlar olmadan müziğin inşa edilemeyeceğini belirtmektedir.

Metro-Ritmik
Katmanlar Doğrusu

M: ♩ = 70

Melodi

Melodik Ritim

Bağımsız Ritim Uygulamaları

Usül Vuruşu

Ölçü Vuruşu

Periyodik Düzüm

Güçlü-Zayıf Birim Vuruşları

Eşit Aksanlı Birim Vuruşları

Eşit Taksimli Birim Zamanlar

Zaman Doğrusu

İki Birimli Ölçü Bünyesinde Metro-Ritmik Bütünün Yapısal Görünümü

Resim 3.25: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:95)

Metro-Ritmik Katmanlar Doğrusu

M: ♩ = 112

Melodi

Melodik Ritim

Bağımsız Ritim Uygulamaları

Usül Vuruşu

Ölçü Vuruşu

Periyodik Düzüm

Güçlü-Zayıf Birim Vuruşları

Eşit Aksanlı Birim Vuruşları

Eşit Taksimli Birim Zamanlar

Zam Doğ

Üç Birimli Ölçü Bünvesinde Metro-Ritmik Bütünün Yapısal Görünümü

Resim 3.26: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:96)

Metro-Ritmik Katmanlar Doğrusu

M: ♩ = 84

Melodi

Melodik Ritm

Bağımsız Ritim Uygulamaları

Usûl Vuruşu

Ölçü Vuruşu

Periyodik Düzlüm

Güçlü-Zayıf Birim Vuruşları

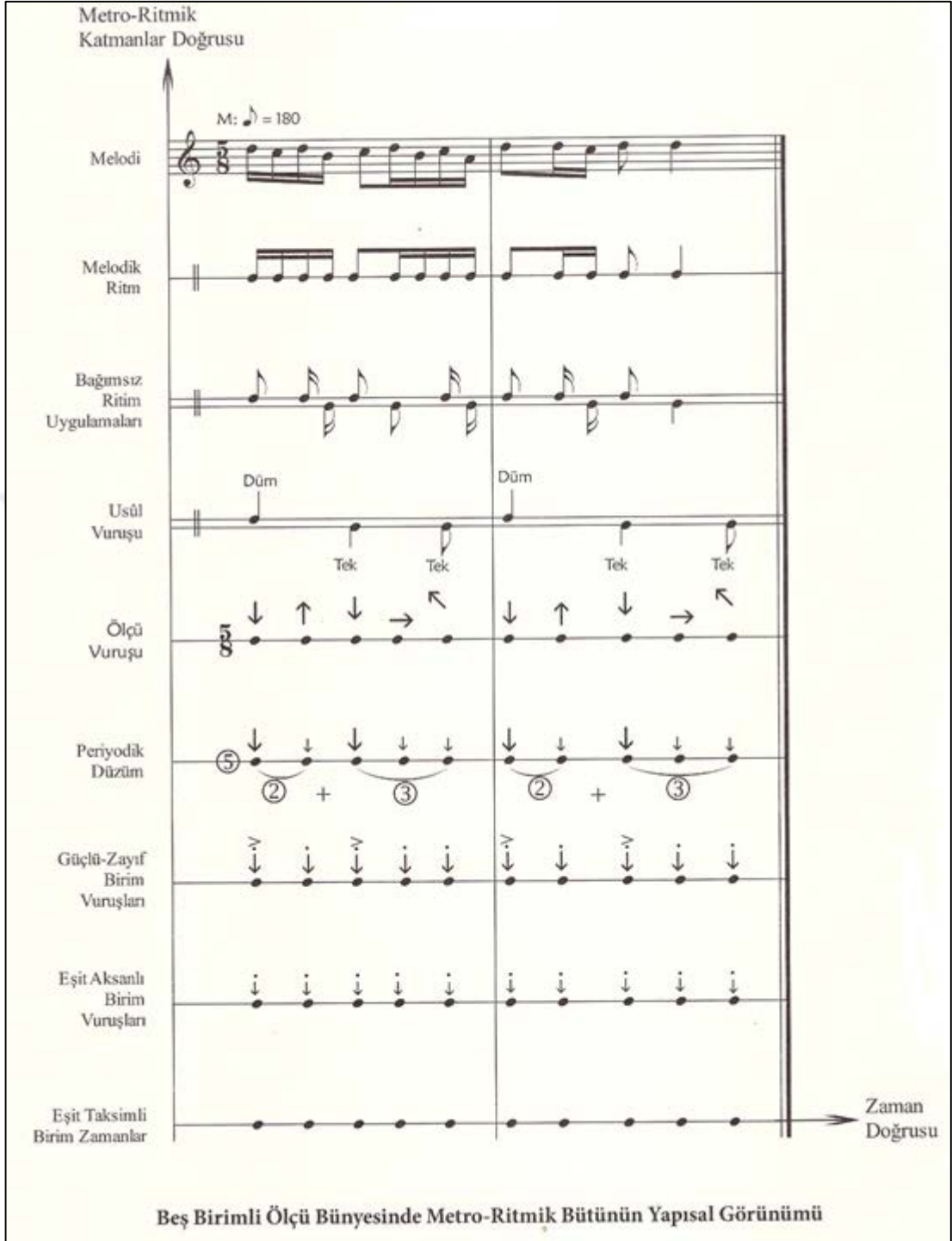
Eşit Aksanlı Birim Vuruşları

Eşit Taksimli Birim Zamanlar

Zaman Doğrusu

Dört Birimli Ölçü Bünyesinde Metro-Ritmik Bütünün Yapısal Görünümü

Resim 3.27: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:97)



Resim 3.28: Metro-Ritmik Yapı Katmanlarının Şematik Gösterimi (Akt. Terzi, 2015:98)

Terzi (2015: 99) müzikte zaman ve vuruş üzerine belirttiği kavramları, zamansal kavramlar, vuruş ile ilintili kavramlar ve şematik ifadeler olarak üç grupta incelemektedir.

Terzi (2015) zamansal kavramları; birim zaman, blok zaman, metronomik zaman, oransal zaman, periyodik zaman olarak sınıflandırır.

Terzi (2015) birim zamanı, birimin orantısal olarak nota değeri/mertebesi, blok zamanı, düzümleri oluşturan ikili, üçlü veya daha büyük modüler kalıp zamanlar olarak, metronomik zamanı, ezgisel hız bağlamında bir dakika içerisinde geçen toplam birim sayının metronom ile ölçülmüş zaman karşılığı olarak, oransal zamanı, değerlik, temel birim, sayısalık/nicelik ve süresellik arasındaki aranların matematiksel karşılığı olarak, periyodik zamanı ise, birimlerin, ölçülerin ve eserin biçimsel açıdan tümünün veya kesitlerinin zamansal devinimlerinin limitleri şeklinde açıklamaktadır.

Terzi (2015: 100-101) vuruş ile ilintili kavramları, birim vuruş, parça vuruş, blok zaman vuruşu, düzum vuruşu, ölçü vuruşu, usûl vuruşu, velvele vuruşu, yöresel ritim vuruşu ve özel ritim vuruşu olarak sınıflandırmaktadır.

Terzi (2015) birim vuruşu, her birime denk gelen parça vuruşu olarak, parça vuruşu, çeşitli vurgulardaki her birim için yapılan bağımsız vuruşlar olarak, blok zaman vuruşunu, her blok zamana denk gelen bir vuruş olarak, düzum vuruşunu, düzum sıralı olarak her birime denk gelen parça vuruşu olarak, ölçü vuruşunu, ölçüler için belirlenmiş olan yörüngelerde uygulanan birim zaman vuruşu olarak, usul vuruşunu, düm, tek, te, ke, tâ-hek gibi hecelerle çeşitli vurgular ve sürelerde elleri kullanarak dizler üzerinde veya kudümle icra edilen vuruşlar olarak, velveleli vuruşları, birim zamanı daha küçük değerlere bölmek suretiyle oluşturulan vuruşlar olarak, yöresel ritim vuruşunu, halk müziğinde gelenekselleşmiş yöresel veya bölgesel ritim kalıplarının çeşitli ritim sazlar üzerindeki çalınış biçimleri olarak, öznel ritim vuruşunu, kişilerin öznel beğenileri veya doğaçlamaları çerçevesinde bağımsız olarak yaptıkları ritim uygulamaları olarak tanımlamaktadır.

Terzi (2015) şematik ifadelerin, aksanlı birim zamanlar sıralaması, düzum sıralı birim zaman vuruşu, ikili ve üçlü blok zaman vuruşu, blok zaman sayısı kavramlarından oluştuğunu ifade etmektedir.

Terzi (2015) aksanlı birim zamanlar sıralamasını, ölçü rakamları çerçevesinde değerlik ve sayısal açıdan orantılı olarak birimlerin belirlenen vurgulara bağlı kalarak sıralanması ve vurulması şekline ifade etmektedir.

Terzi (2015) düzum sıralı birim zaman vuruşu, aksanlı birim zamanların vuruşu neticesinde şekillenen düzum yapısına sadık kalınarak birimlerin parça vuruş şeklinde uygulanması şeklinde açıklamaktadır.

Terzi (2015) ikili ve üçlü blok zaman vuruşlarını, ölçü içerisinde serpilmiş olarak genel düzum içerisinde bulunan genellikle ikili ve üçlü zaman takımlarının her biri için yapılan tek vuruşlu uygulamalar olarak tanımlamaktadır.

Terzi (2015) blok zaman sayısını, düzum içerisinde şekillenen ikili ve üçlü zaman kalıplarının her birimini niteleyen ifadeler olarak tanımlamaktadır.

Aşağıda Resim 3.29, 3.30 ve 3.31’de, şematik ifadelerin görsel olarak daha net anlaşılması için örnekleri verilmiştir.

Beş Birimli İki Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği

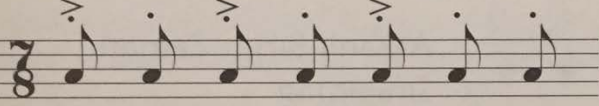
1 ↓ ②	2 ↓ ③	Blok Zaman Sayısı
↓	↑	Blok Zaman Vuruşu
↓	↑	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
↓	↑	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
		Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

Altı Birimli İki Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği


1 ↓ ③	2 ↓ ③	Blok Zaman Sayısı
↓	↓	Blok Zaman Vuruşu
↓	↓	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
↓	↓	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
		Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

Resim 3.29: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:102)

Yedi Birimli Üç Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği

1 ↓ ②	2 ↓ ②	3 ↓ ③	Blok Zaman Sayısı
↓ ↑	↓ ↑	↘	Blok Zaman Vuruşu
↓ ↑	↓ ↑	↘	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
↓ ↑	↓ ↑	↘	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
			Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

Sekiz Birimli Üç Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği

1 ↓ ③	2 ↓ ②	3 ↓ ③	Blok Zaman Sayısı
↘	↓ ↑	↘	Blok Zaman Vuruşu
↘	↓ ↑	↘	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
↘ ³ 1 2	↓ ↑ 4 5	↘ ⁸ 6 7	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
			Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

Resim 3.30: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:103)

Dokuz Birimli Dört Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği

1	2	3	4	Blok zaman sayısı
↓	↓	↓	↓	
②	②	②	③	Blok zaman vuruşu
↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
1 2	1 2	1 2	1 2	
↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
1 2	3 4	5 6	7 8	
				Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

On Birimli Dört Blok Zaman Vuruşlu Ritmik Yapı Örneği

1	2	3	4	Blok Zaman Sayısı
↓	↓	↓	↓	
③	②	②	③	Blok Zaman Vuruşu
↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	Belirginleşen ikili ve üçlü blok zaman sıralaması
1 2	1 2	1 2	1 2	
↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	↓ ↑	Ölçü bünyesinde iç düzüm ve birim zaman vuruşları
1 2	3 4	5 6	7 8	
				Aksanlı Birim Zaman Sıralaması

Resim 3.31: Blok Zaman Vuruşlarına Ritmik Yapı Örneği (Akt. Terzi, 2015:104)

Terzi (2015: 116) THM'nin metro-ritmik yapısının tasnifine yönelik dört adet kategori sunmaktadır. Bunlar sırası ile,

A- Birim Zaman Sayısı Esasına Göre Sınıflandırma

B- Kümesel Özellikler Esasına Göre Sınıflandırma

- C- Metrik Periyodlar ve İç Ritim Özellikleri Esasına Göre Sınıflandırma
- D- Yapısal Özellikleri Esasına Göre Sınıflandırma

şeklinde olmaktadır. Araştırma konumuz gereği bu çalışmada özellikle Terzi'nin kendi usûl tasnifi verdiği D maddesi irdelenmiştir.

Terzi (2015) Yapısal Özellikleri Esasına Göre yaptığı tasnifte THM usûllerini şu şekilde gruplandırmaktadır;

I. İkili Düzümler ve Katları Şeklinde Yapılanmış Ölçüler

- A) İki Birimli İki Vuruşlu ($2/4$ 'lük) Ölçüler
- B) Dört Birimli Dört Vuruşlu ($4/4$ 'lük) Ölçüler
- C) Altı Birimli Altı Vuruşlu ($6/4$ 'lük) Ölçüler
- D) Sekiz Birimli Sekiz Vuruşlu ($8/4$ 'lük) Ölçüler

II. Üçlü Düzümler ve Katları Şeklinde Yapılanmış Ölçüler

- 1- Dörtlük Birimli Üçlü Yapılı Ölçüler
 - A) Üç Birimli Üç Vuruşlu ($3/4$ 'lük) Ölçüler
 - B) Altı Birimli Altı Vuruşlu ($6/4$ 'lük) Ölçüler
 - C) Dokuz Birimli Dokuz Vuruşlu ($9/4$ 'lük) Ölçüler
 - D) Sekiz Birimli Üçüz (Üçerli) Yapılar

III. İkili ve Üçlü Birleşik Düzümler Şeklinde Yapılanmış Asimetrik/Aksak Ölçüler

- 1- Beş Birimli İki Blok Zamanlı Asimetrik Ölçüler
 - A (3+2)
 - B (2+3)
- 2- Yedi Birimli Üç Blok Zamanlı Asimetrik Ölçüler
 - A (3+2+2)
 - B (2+3+2)
 - C (2+2+3)
- 3- Sekiz Birimli Üç Blok Zamanlı Asimetrik Ölçüler
 - A (2+3+3)
 - B (3+2+3)

C (3+2+2)

4- Dokuz Birimli Dört Blok Zamanlı Ölçüler

A (3+2+2+2)

B (2+3+2+2)

C (2+2+3+2)

D (2+2+2+3)

5- On Birimli Dört Blok Zamanlı Asimetrik Ölçüler

A (3+3+2+2)

B (3+2+3+2)

C (3+2+2+3)

D (2+2+3+3)

E (2+3+2+3)

F (2+3+3+2)

Özel Karma Yapılı Ölçüler

Terzi (2015: 126) özel karma yapılı ölçüler için, on bir zamanlı ölçülerden itibaren daha özel ve bağımsız büyük yapılara dönüşür demektedir. Oluşumunda hem küçük yapıların hem de birleşik karakterli asimetrik yapıları barındıran özel karma yapılı ölçülere çoğunlukla sözlü halk müziği ezgilerinde rastlandığını belirtmektedir. Terzi bu ölçüleri kendi içinde üç grupta incelemektedir.

1- Ölçü Periyodu Sabit Karma Yapılar

2- Ölçü Periyodu Değişken Karma Yapılar

3- Ölçü Periyodları Çoklu Karma Yapılar

1- Ölçü Periyodu Sabit Karma Yapılar

Terzi (2015: 127) bu gruba 11 zamanlıdan 20 zamanlıya kadar olan usûlleri almaktadır.

a) On Bir Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

11/8 → 2+2+3+2+2 Örnek Türkü: Başı Pare Dumanlı Dağlar, Bu Göçü Burdan Eyledim, Bir Durna Uçurdum Hublar Gölünden, Şu Vardar'ın Suyuna Bak, Derdi Danışdımsa Ben Neydim

11/8 → 5+6 Örnek Türkü: Gül Kuruttum

11/4 → 6+5 Örnek Türkü: Gül Kuruttum

11/8 → (3+2) + (3+3) Örnek Türkü: Havada Kar Sesi Var

Terzi (2015) bu grupta en ilgi çekici olarak 2+2+3+2+2 şeklinde oluşan on bir birimliyi belirtmektedir ve çoğunlukla sekizlik birim zamanın kullanıldığını ifade etmektedir.

b) On İki Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

12/4 → (2+3) + (3+2+2) Örnek Türkü: Aş Yedim Dilim Yandı

12/8 → (2+3) + (3+2+2) Örnek Türkü: İndim Koç Babayı Tavaf Eyledim

12/8 → 2+3+2+2+3 Örnek Türkü: Tutam Yar Elinden

12/8 → 3+2+3+2+2 Örnek Türkü: Kırım'dan Gelirim

12/8 → 2+3+3+2+2 / 3+2+3+2+2 Örnek Türkü: Yolcu Oldum Yola Düşüm

Terzi (2015) on iki birimlilerin birim zaman değeri olarak sekizlik ve dörtlük mertebelerinin bulunduğunu belirtmektedir.

c) On Üç Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

13/8 → 3+3+2+2+3 Örnek Türkü: Selam Olsun Size

13/8 → 2+3+2+2+2+2 Örnek Türkü: Gelin Çıkarma Havası

13/4 → 3+3+3+4 Örnek Türkü: Kırmızı Gül Demet Demet, Gitme Gidenlerden

d) On Dört Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

14/8 → (2+2+2+3) + (2+3) Örnek Türkü: Yollar Seni Gide Gide Usandım

14/8 → 3+2+2+2+3+2 Örnek Türkü: Bir Yâr Getirmişim

14/8 → 3+2+2+2+2+3 Örnek Türkü: Getirin Gına Yakalım

e) On Beş Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

15/4 → (3+2+2) + (4+4) Örnek Türkü: Ben Yürürüm Yane Yane, Değirmenin Bendine, Derman Arardım Derdime

15/4 → (3+2+2) + (3+2+3) Örnek Türkü: Hasan Dağı

15/4 → (3+2+2) + (3+2+2) Örnek Türkü: Yüksek Ayvanlarda Bülbüller Öter

15/4 → (3+2+3+2+2+3) Örnek Türkü: Acem Kızı

15/8 → (2+3+3) + (2+2+3) Örnek Türkü: Zeynep Bu Güzellik Var Mı Soyunda, Araya Araya Bulsam İzini

15/8 → (3+2+3) + (2+2+3) Örnek Türkü: Bir Sadık Can Bizi Davet Eyledi

15/8 → (3+2+3) + (3+2+2) Örnek Türkü: Muhabbet Açılsın Cemal Görünsün

Terzi (2015: 129) karma özellikte metrik yapıya sahip ezgilerin ana ve birleşik usüllere oranla daha az olmasına karşın 15 zamanlı ezgilerin oldukça fazla olduğunu belirtmektedir.

f) On Altı Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

16/8 → (2+2+3+2) + (2+2+3) Örnek Türkü: İstanbul'dan Gelir Kayık

16/8 → (2+3+3) + (3+2+3) Örnek Türkü: Medet Senden

16/8 → (3+2+2) + (2+3+2+2) Ahmedim Handa Handadır Handa

g) On Yedi Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

17/8 → (2+3+2+2) + (3+2+3) Örnek Türkü: İndim Çayır Düzüne

17/8 → (3+2+2) + (2+3+2+3) Örnek Türkü: Seher Vakti Kalkan Kervan

17/8 → (2+2+2+3) + (3+2+3) Örnek Türkü: Sabah Olur Oğlan Gider İşine

h) On Sekiz Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

18/8 → (3+2+3) + (2+3+2+3) Örnek Türkü: Aşağıdan Gelen Gelin Alayı

18/8 → (3+2+3) + (3+2+2+3) Örnek Türkü: Uzun Kavak Dalın Sallanıyor

18/16 → (2+2+2+3) + (2+2+3+2) Örnek Türkü: Mektup Yazdım Acele

18/16 → (2+3+2+2) + (3+2+2+2) Örnek Türkü: Dumanım Derelere

18/16 → (3+2+2+2) + (2+3+2+2) Örnek Türkü: Ha Buradan Görünür Görele'nin Kıyıları

Terzi on sekiz birimli özel karma düzümlü yapılara yönelik tespitleri şu şekildedir:

...özellikle doğu Karadeniz bölgesindeki bazı hızlı horon havalarında iki ayrı tipteki dokuzlu düzümün zincirleme olarak bağlanmasıyla karşımıza çıkan özel birleşik yapılar dikkate değerdir. Bu ölçüler eğer rastlantısal olarak ezgi içerisinde serpilmiş olsa doğal olarak dokuzlu bağımsız ölçüler olarak ölçülendirilmelidir. Ancak muntazam bir devinimle her iki ölçüde bir özel bir yapıyı ortaya çıkarması bakımından 18/16'lık yazılması ritmik kimliği açısından önemlidir. (Terzi, 2015:131)

1) On Dokuz Birimli Özel Karma Düzümlü Yapılar

Terzi (2015) bu tür için orijinal özelliklere sahip Nida Tüfekçi'nin Sivaslı Âşık Mahmud Erdal'dan derlediği bir ezgiyi tespit ettiğini belirtmektedir.

19/8 → (2+2+2+3) + (2+3+2+3) Örnek Türkü: Osandım Senin Elinden

3.2. Türk Halk Müziğinde Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Çalışmalardaki Ortak Noktalara Yönelik Bulgular ve Yorumlar

THM'de usûl konusuna yönelik çalışmaları, konu ile ilgili araştırmacılar, eğitimciler, akademisyenler ya da bu işe gönül vermiş herhangi bir unvanı bulunmayan kişiler veya kurumlar tarafından, derleme çalışmalarının başlaması, THM'de bir repertuarın oluşması ve bütün bunların sonucunda THM'nin her alanda bir nazariyata ihtiyaç duyması ile başlamaktadır. Araştırma neticesinde THM'de usûl konusuna yönelik çalışmaların, 1925 yılı itibariyle başlayıp, günümüze dek devam ettiği görülmektedir.

Birçok araştırmacıya göre, THM usûllerine yönelik yapılmış en kapsamlı çalışma Sarısözen'e ait olan, 1961 yılında yayımlanan THM Usûlleri kitabı olmaktadır. Elbette ki bu kitabın yayınlanmasından önce çalışmaların varlığı bilinmektedir ve bu araştırmada da bu çalışmalara yer verilmiştir. Bu gün hala müzik eğitimi ya da mesleki

müzik eğitimi veren birçok kuruluştta bu kaynak THM usûllerine yönelik temel kaynak kitap olarak okutulmaktadır. İmkânlar dâhilinde ulaşılabilen ve taranan kaynakların birçoğunda görülmektedir ki, THM’de usûlün kuramsal/kavramsal çerçevesini Sarısözen’in tasnif ve gruplamaları meydana getirmektedir.

Araştırmada bu başlık altında yalnızca Sarısözen’in yapmış olduğu usûl tasnifine benzerlik açısından değil, alanda çalışmalar yapmış tüm araştırmacıların çalışmaları arasındaki kuramsal ve kavramsal benzerlikler ve ortak noktaların ortaya konulması hedeflenmektedir. Bu açıklamaya sebep ise THM’de usûl konusunda eksen kabul edilen kitabın Sarısözen’in THM Usûlleri kitabı olması ve karşılaştırmalarda zaruri olarak bir kıyaslamaya gidilmesi ihtiyacından doğmaktadır. Bu kıyaslama tamamen ilmen yapılmış olup, araştırmacıyı yermek ya da eleştirmek amaçlı yapılmamıştır. Bu durumun özellikle doğru anlaşılmasının gerekliliği, araştırmacının THM alanında yapmış olduğu çalışmaların önemi ve bıraktığı kültürel mirasın değeri açısından önemiyet göstermektedir.

Araştırmacı Özdemir, “Türk Halk Müziği Sistematiği Ve Eğitim Müziği Besteciliğinde Kullanılabilirliği” adlı doktora tezinde THM usûllerinin tasnifi ve bu tasniflerin değerlendirilmesine yönelik tespitlerini ifade ederken, THM’de usûl konusuna yönelik araştırmacıların iki ayrı görüş üzerinden gittiklerini belirtmektedir. Bunlardan birincisini de GTM ya da diğer bir ifade edilmiş biçimiyle TSM kuramsalına göre oluşturanlar şeklinde ifade etmektedir.

Bu bağlamda yapılan araştırmalar incelendiğinde, çalışmalarının kuramsal ve kavramsal çerçevesini çizerken, TSM ’deki usûl nazariyatına benzerlik gösteren çalışmalar arasında, Dârü’l Elhan Derlemeleri ve 15 Defter, M.R. Gazimihal’in Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz ve Musiki Sözlüğü, Kemal İlerici’ nin Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, S. Y. Ataman’ın Halk Musikisinin Tonal Bünyesi ve Metrik Sistem adlı çalışmalarında görmek mümkündür.

Bahsedilen bu çalışmalarda THM usûllerinin TSM’de kullanılan usûl adlarıyla nitelendirilmeleri ilk dikkati çeken husus olmaktadır. Ortak köklerden gelen bu iki müzik türü arasında benzerlik olması mutlak suretle mümkün olsa dahi THM usûllerinin

bazı çalışmalarda TSM'ye benzerlik göstermesi için özel bir çaba sarf edildiği görülmektedir. Bu duruma örnek olarak ise Dârü'l Elhan Derlemeleri ve 15 Defter adlı çalışmayı örnek vermek mümkün görülmektedir. Bu çalışmadaki eserlerin gerek makamsal gerekse usûl açısından TSM'ye benzetilmeye çalışıldığı düşünülmektedir.

Terzi (2015: 25) bu çalışmaya ait bulgularını ifade ederken; dikkati çeken ilk nokta, Türk Sanat Müziği usûl ve makam adlarının notalar üzerinde görülmesidir demek ve bu durumun ise eserlerin notaya alınırken melodik ve metrik açılardan bir dayatmaya maruz kaldıklarının anlaşıldığını belirtmektedir.

Gazimihal ve İlerici'nin de çalışmalarında THM usûllerini tasnif ederken Müsemmen, Devri Hindi, Yürük Semai gibi isimlendirmelerde buldukları görülmektedir. Ayrıca İlerici THM usûllerini tıpkı Özkan ve Ungay'ın yaptığı gibi (Arel-Ezgi sisteminin gerektirdiği gibi) küçük ve büyük usûller diye iki grupta tasnif ettiği de görülmektedir. Bu açıdan TSM usûl kuramsalına en yakın olan çalışmanın da İlerici'nin çalışmasının olduğu düşünülmektedir. Bunların dışında, araştırmacı Özdemir de doktora tezinde, yapmış oldukları usûl tasniflerine göre, S. Yaver Ataman, Özcan Seyhan ve Kazım Uz gibi araştırmacıların da TSM kuramsalına yakın olduklarını ifade etmektedir.

Özdemir (1998: 114) Ataman'ın tasnifine yönelik tespitlerini açıklarken, Ataman'ın ana ve birleşik usûller olarak tasnif edilen bu usûllerin Sanat Müziği ile beraber incelenmesinin gerekli olduğu yönünde ifadeler kullandığını, belirtmektedir.

Yine Kazım Uz da aksak kavramını açıklarken; aksağa şarkılarda rastlandığını ve 9 vuruşlu bir usûl olduğunu belirtmektedir. (Akt. Özdemir, 1998: 114).

Halil Bedî Yönetken "Sarisözen'in Son Kitabı Hakkında" ismiyle yayımladığı makalesinde, Sarisözen'in Bulgar müzikolog Dr. Stoyan Cucev'in usûl tasnifinden etkilendiğini ve iki araştırmacının da tasnifleri arasında benzerlikler olduğunu belirtmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 44).

Ahmet Borcaklı ve Cemil Demirsipahi, THM’de usûl konusuna yönelik çalışmalarında özellikle THM’nin usûl bakımından parça vuruşlarla ölçülmesinin gerektiğini belirtmektedirler.

Ahmet Borcaklı ve H. B. Yönetken THM’de usûl konusuna yönelik yaptıkları çalışmalarda, Aksak ölçülerin tamamıyla Türklere ait olduğu fikrini savunmaktadırlar. Hatta Borcaklı Türklerin yaşamadığı yerlerde Aksak ölçülerin olmadığını dahi savunmaktadır. Bu husus hakkında İlerici’nin de çalışmaları bulunmaktadır. İlerici Avrupa’nın birçok tarafında bulunan müzisyen, müzikolog, kilise yöneticileri ve orkestra şeflerine mektuplar yazarak, bizde (Türklerde) bulunan aksak ölçülere benzer yapıda ölçülerin olup olmadığını sormaktadır. Bu durum ise hem bu paragrafta bahsedilen araştırmacıların çalışmalarını desteklemekte hem de çalışmalar arasında bu bakımdan bir benzerlik olduğunu ortaya koymaktadır.

Sarısözen’in THM usûllerindeki ölçülendirmeleri daha ziyade söz unsuru ön planda tutarak yaptığı bilinmektedir. Söz bütünlüğü ön planda tutulan bu ölçülendirmelerde ezgilerin sözlerinden ve bu söz bütünlüğünün bölünmemesi esasına dikkat edilerek ölçülendirmeler yapılmaktadır. Bu bağlamda usûllerin tayin edilmesine yönelik Şenel Önalı “Türk Halk Müziğinde Düzümler ve Usûller” adlı çalışmasında sözlü ezgilere yönelik tespitlerini ifade ederken; sözlü ezgilerde usûle kesinlik kazandıran unsur söz vurgusudur demektedir. Bu cümleden hareketle söze dayalı ölçülendirme hususunda araştırmacının Sarısözen ile ortak bir görüşe sahip olduğu düşünülmektedir. Zira araştırmacının yapmış olduğu usûl tasnifinde de Sarısözen ile mutabık olduğu görülmektedir.

Nida Tüfekçi’nin de “Türk Halk Müziği” adlı çalışmasında yapmış olduğu ezgi örneklendirmelerinde usûl çerçevesini Sarısözen’in kuramsal çerçevesine göre çizdiği görülmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 56)

Constantin Brailoui, Veysel Arseven, M. R. Gazimihal, S. Y. Ataman, Ahmet Borcaklı, Stoyan Cucev, Kemal İlerici, Cemil Demirsipahi, M. A. Özdemir, Adnan Atalay ve Cihangir terzinin THM usûllerine yönelik birbirleri arasında kuramsal ve kavramsal yaklaşımlar bakımından farklılıkların mevcut olduğu çalışmaları bulunmaktadır. Bu

araştırmacıların çalışmalarındaki ortak nokta ise THM usûllerine yönelik yaptıkları tasniflerde usûl yerine ölçü terimini kullanmış olmalarını ve ölçüleri tasnif ederken ya da gruplandırırken THM ölçüleri şeklinde adlandırmalarıdır.

Arseven, Gazimihal ve Borçaklı'nın THM usûllerine yönelik ölçü gruplandırmalarında "Basit Ölçüler" başlığı altında 2, 3 ve 4 zamanlı usûlleri verdikleri görülmektedir. H. B. Yönetken de çalışmasında 2, 3 ve 4 zamanlıları basit olarak değerlendirmektedir, fakat araştırmacı ölçü yerine usûl terimini kullanmaktadır.

Arseven, Gazimihal ve Borçaklı'nın THM usûllerine yönelik ölçü gruplamalarında "Bileşik/Birleşik Ölçüler" başlığı altında 6, 9 ve 12 zamanlı ölçüleri verdikleri görülmektedir. Aynı zamanda görülen bir farkta, Gazimihal ve Borçaklı'nın Bileşik ifadesini kullanırken, Arseven'in Sarısözen'de de olduğu gibi Birleşik ifadesini kullanmasıdır.

Arseven, Gazimihal ve Borçaklı THM usûllerine yönelik ölçü gruplamalarında 5, 7, 8, 9, 10 zamanlı THM usûllerini Aksak (Karma) usûller başlığı altında gruplandırdıkları görülmektedir. Borçaklı'nın bu gruplandırmaya kısmen katıldığı Aksak ölçüler gruplamasına 5, 7, 8, 9 zamanlı usûlleri aldığı için düşünülebilmektedir. Fakat Borçaklı Karma usûller başlığı altında özellikle 11 zamanlı ve daha büyük olan usûlleri dâhil ettiğini ifade etmektedir.

Yine THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda Gazimihal, Borçaklı, Yönetken, İlerici, Özdemir gibi araştırmacıların ölçü tasniflerini ya da iç gruplandırmalarını ölçülerin sayısal değerlerinin vuruş adetlerine göre yaptıkları görülmektedir. Bu duruma örnek olarak bu çalışmanın 98. Sayfasından itibaren İlerici'nin konuya ilişkin yaklaşımlarını görmek mümkündür.

İlerici çalışmasında, eserlerin notasında usûl açkısının bulunduğu yerde metrik olarak düzümlerinin yazması gerekliliğini ifade etmekte ve çalışmasında da notaya alıp örnek olarak verdiği eserlerin hepsinde bu şekil bir uygulamaya gittiği görülmektedir. Bu görüşe kısmen Borçaklı'da katılmaktadır, fakat Borçaklı bu uygulamanın sadece karma ölçülerde kullanılması gerektiğini ifade etmektedir. Bu şekil bir kullanımın, karma

ölçülerde, eserin usûl açkısında bulunan usûlün hangi ölçü türlerinden oluştuğunu görmekte kolaylık sağlayacağını ve karışıklık yaşanması ihtimalini ortadan kaldıracığını belirtmektedir.

İlerici ve Borçaklı ölçüleri tasnif ederken ve gruplandırırken ikiz vuruşlu ve üçüz vuruşlu olanlar ve bunların bir araya gelmesiyle oluşanlar şeklinde ifade etmektedirler. Burada araştırmacıların izlemiş oldukları mantık parça vuruş mantığıdır. İlerici'nin çalışması vuruş, parça vuruş gibi kuramsal ve kavramsal ifadelerin açıklandığı ilk çalışma olarak görülmektedir. Borçaklı'nın çalışmasına ait ulaşılabilen kaynaklarda bu durumun izahı olabilecek nitelikte bir açıklamaya rastlanılamamıştır. Bu bağlamda vuru, vuruş, parça vuruş gibi kuramsal ve kavramsal ifadelere yer verilen bir diğer çalışma Demirsipahi'ye ait olmaktadır. Bu durum neticesinde THM usûllerini tasnif ve ölçülendirmede izledikleri mantık sonucu bu üç araştırmacı arasında benzerlikler görülmektedir.

Araştırmacı Emnalar THM'ni tüm yönleriyle ele aldığı THM ve Nazariyatı adlı çalışmasında ilk olarak Sarısözen'in kitabında yapmış olduğu usûl tasnifi aynen vermektedir. Araştırmacı burada Sarısözen'den sonra bir mukayese oluşturacak derecede kapsamlı ve ilgi çekici görmüş olduğu Ö. Seyhan'a ait olan "Halk Müziğinde Usul Sorunu" bildirisini vermekte ve bu yaklaşımları değerlendirmektedir. Araştırmacı Emnalar, bu noktada usûl tasnif ve gruplandırmaları açısından Seyhan'ın düşünce ve görüşlerine katılmakta olduğunu belirtmektedir. Bu çalışmada iki araştırmacının da yaklaşımları bulunmaktadır.

Araştırma kapsamında ulaşılmış olup incelenen kaynaklar arasında, H. B. Yönetken'in diğer araştırmacıların genelinin aksine ölçü terimi yerine, yapmış olduğu usûl tasnifinde, Sarısözen gibi usûl terimini kullandığı görülmektedir.

3.3. Türk Halk Müziğinde Usûl Konusuna Yönelik Yapılmış Çalışmalardaki Farklılıklara Yönelik Bulgular ve Yorumlar

THM’de usûl konusuna yönelik yapılmış olan çalışmalar 1925’ten günümüze dek devam etmektedir. Bu sebepten çalışmalar içerisinde, araştırmacıların, usûl konusunun kuramsal ve kavramsal çerçevesini çizerken farklı yaklaşımlara sahip olduğu görülmektedir. Özellikle THM ezgilerini ölçülendirme kapsamında dönemlere göre adlandırmalarda dahi farklılıkların olduğu gözlenmektedir. Bu durum, THM’de usûl konusuna yönelik çalışmaları yapmış olan araştırmacıların, almış oldukları müzik eğitimlerinden dahi kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda bu başlık altında araştırmacıların THM usûllerine yönelik yapmış oldukları ölçü gruplandırmaları ve usûl tasnifleri üzerinde tespit edilmeye çalışılan kuramsal ve kavramsal farklılıkların ortaya konulması hedeflenmektedir.

1925 yılında Asaf (Asal) kardeşlerin yapmış oldukları “Yurdumuzun Nağmeleri” adlı çalışma THM usûllerine yönelik ilk çalışmalardan biridir. Bu çalışmada, Asaf kardeşlerin özellikle aksak ritimleri izah ederken ki kullandıkları metrik yaklaşım oldukça farklı görülmektedir. Asimetrik/Aksak olarak nitelendirilen ve ölçülendirilen 76 ezginin metrik yapıları aşağıda daha iyi anlaşılması için tekrar verilmiştir.

$$5/8 (2+3) \rightarrow (1/4 + 3/8)$$

$$9/4 (3+2+2+2) \rightarrow (3/4 + 3/2)$$

$$9/8 (3+2+2+2) \rightarrow (3/8 + 3/4)$$

$$9/4 (2+2+2+3) \rightarrow (3/2 + 3/4)$$

$$9/8 (2+2+2+3) \rightarrow (3/4 + 3/8) \text{ (Akt. Terzi, 2015: 24).}$$

Altı çizili olarak gösterilen ve Asal kardeşlere ait olan bu metrik yapıların THM’ne pekte uygun olmadığı düşünülmektedir. Aynı zamanda neyi ifade ettiği de tam olarak anlaşılammaktadır. Araştırmada bu şekil bir tasnifin bulunması bir farklılık olarak görülmektedir.

“Yurdumuzun Ezgileri” ve “Dârü’l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter” adlı çalışmalarda serbest ritimli ezgiler (uzun havalar) 4/4’lük ölçü bünyesinde yazıldığı ve çok azının

serbest biçimde ölçülendirildiği görülmektedir. Yine “Dârü’l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter” adlı çalışmada özellikle serbest ritimli ezgiler olarak notaya alınan ezgilerin başına “usûlsüz” ifadesi yazılmıştır.

Gazimihal “Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz” adlı çalışmasında, ritim ve mezür (ölçü) kavramlarının bir görülmesine dikkat çekmektedir. Araştırmacı bu durumun yanlış olduğunu belirtmekte ve bu yanlışlığın günümüze 17.yy musikicileri tarafından miras kaldığını belirtmektedir. Çalışmanın, yapıldığı dönem itibarıyla sahip olduğu bu yaklaşımlar sebebiyle farklılık arz ettiği düşünülmektedir.

Fransız müzikolog Constantin Brailoui’nin “Le Rythme Aksak” adlı çalışması da içeriği itibarıyla farklı çalışmalar arasında görülmektedir. Araştırmacı özellikle Bulgar müzikologların Bulgar Ritmi diye adlandırdıkları aksak ritimlerin çok geniş coğrafyalarda mevcut olması nedeniyle bu isimle kullanılmasının yanlış olduğunu ifade etmektedir ve Adnan Saygun’la yaptığı görüşmeyle bu durumu destekleyerek aksak ifadesini kullanmanın uygun olduğunu ifade etmiştir.

Brailoui’nin çalışmasında yapmış olduğu içyapı kuruluşlarına dayalı tasnifle de farklılık arz ettiği düşünülmektedir. Daha anlaşılır olması için bu tasnif aşağıda tekrar verilmiştir.

1. Basit Mezürler

2. Bileşimleri Çift Olan Mezürler (2+3), (3+2), (2+2)

3. Bileşimleri Üçlü Olan Mezürler (3+2+2), (2+3+2), (3+2+3) şeklindedir. (Akt. Terzi, 2015: 27).

Araştırmacının çalışmasında ölçü yerine karşılık gelen mezür kelimesini kullandığı görülmektedir. Özellikle aksak ölçüleri bileşimlerindeki ölçü adetlerinin sayısal değerlerine göre isimlendirmesiyle de farklı olduğu düşünülmektedir.

Veysel Arseven’in 1957 yılında TFA dergisinde (100 ve 101. sayılar) yayımlanmış olduğu THM’de Ritim adlı makalesi THM usûllerine kuramsal ve kavramsal çerçevelerden yaklaşması açısından farklı görülmektedir. Ritmi genelden özele doğru

açıklayan araştırmacı, ölçü, ölçü vurgusu/ritmik vurgu, duygu vurgusu kavramlarına da değinmektedir. (Akt. Terzi, 2015: 29).

Yine Arseven 1958 yılında TFA dergisinde (107. sayı) yayımladığı THM’de Metrik Sistem (Ölçüler) adlı makalesinde ölçü kavramının tanımlamalarına ve meydana gelmesinde bulunan unsurlara değinmektedir. Araştırmacı daha sonra THM’nin metrik bünyesine göre ölçüleri, Basit, Birleşik ve Karma şeklinde tasnif etmektedir. Araştırmacı Birleşik Ölçüler grubuna 6/8, 9/8 ve 12/8’lik ölçüleri almaktadır. Yine bu başlık altında THM’de 9/8’lik ölçünün birleşik hâlinin bulunmadığını savunduğu görülmektedir.

Bülent Tarcan’ın 1962 yılında TFA dergisinde yayımladığı “THO’nun Müzik Yapısı” adlı çalışmasında üç vuruşlu halk türkülerinin olmadığını belirttiği görülmektedir. Bununla birlikte Türk halk dansları için en önemli ve asıl ritim unsuru olarak aksakları görmektedir. Araştırmacının ulaşılabilen ve incelenen kaynaklar arasında, görülmemiş bir biçimde kendine has bir usûl tasnifi ortaya koyduğu görülmektedir. Daha anlaşılabilir olması için bu tasnife aşağıda tekrar yer verilmiştir.

1. Heterokron iki zamanlı
2. Heterokron üç zamanlı
3. Heterokron dört zamanlı
4. Heterokron altı zamanlı (Akt. Terzi, 2015: 43)

Bu tasnifte kullanılmış olan “Heterokron” kelimesinin anlamı “ayrık yaşlı” ve “ayrı yaştaki yer bilimsel oluşumlar” olarak karşımıza çıkmaktadır.

H. B. Yönetken 1963 senesinde TFA dergisinde (170. sayı) “Sarisözen’in Son Kitabı Hakkında” isimli yayımladığı çalışmasında Sarisözen’in THM Usûlleri kitabına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Bu çalışma bu açıdan ilk olma özelliği taşımaktadır. Araştırmacı, Sarisözen’in kitabında yapmış olduğu tasniflerini, kendi yaklaşımları ile eksik ya da hatalı biçimde notaya alındığını düşündüğü türkülerini, metrik açılardan analizini ve bu analizlerin izahatını yapmaktadır. Araştırma bu açılardan önem ve farklılıklar içermektedir.

S. Y. Ataman'ın THM'nin tonal bünyesini ve metrik sistemini incelediği çalışmasında, ritmik özellikleri tamamıyla THM açısından incelemesi açısından farklılık göstermektedir. Bununla birlikte araştırmacı THM ölçülerini Ana ve Birleşik ölçüler başlığı altında tasnif etmektedir. Bu tasnif biçimi ile da farklılık teşkil ettiği görülmektedir.

Araştırmacı Borcaklı THM'ni farklı yönleriyle incelediği çalışmasında parça vuruşların Türk müziğinde büyük önem taşıdığını ifade etmesi ve bu mantığın ilk zikredildiği çalışma olarak karşımıza çıkması açısından farklılık beyan etmektedir. Araştırmacı, çalışmasında yapmış olduğu ölçü tasnifi ve gruplandırmalarını da, parça vuruşların bir araya gelmesiyle oluşan ikiz ve üçüz vuruşların farklı şekillerde birleşmesiyle oluşan ölçüler şeklinde sınıflandırmaktadır.

Bulgar Müzikolog Stoyan Cucev, “Bulgar Halk Müziği” adlı çalışmasında Halk müziği kuramcılarının birçoğunun aksine 2 ve 3 zamanlı ölçüleri “Basit Ölçüler” olarak sınıflandırmaktadır. THM’de genel olarak Basit ölçüler sınıflandırmasına 2, 3 ve 4 zamanlı ölçülerin alındığı bilinmektedir. Bu durum, araştırmacının çalışması incelendiğinde dikkat çeken ilk farklılık olmaktadır. Yine Cucev çalışmasında Birleşik Ölçüler grubuna 4 zamanlılardan başlayarak 15 zamanlılarda dâhil olmak kaydıyla almaktadır. Bu arada bulunan ölçü türleri için aksak ya da karma gibi ayrıca bir tasnif yapmamaktadır. Bu duruma ilaveten 15 zamanlılardan daha büyük ölçü grupları için Özel Karma Ölçüler başlığı ve bakış açısını benimsediği görülmektedir. Ezgi içerisinde sürekli değişkenlik gösteren ölçüler içinse “Sistemik Devam Etmeyen Ölçüler” şeklinde bir tasnif yaptığı görülmektedir. Bahsedilen bu durumlar neticesinde araştırmacının farklılıklara sahip olduğu düşünülmektedir.

Bir diğer araştırmacı Seyhan “THM’de Usûl Sorunu” adlı bildirisinde usûl konusunda problemlerin yaşanmasına neden olan durumlara değinmekte ve izah etmektedir. Değindiği bu problemler derleme durumu, notalama bozuklukları ve bu durumlardan kaynaklı meydana gelen diğer yanlışlıklar şeklinde olmaktadır. Seyhan, notalama hatalarından dolayı THM usullerinde on zamanlıdan büyük usûllerin ortaya çıktığını savunmaktadır. Yine derleme durumuyla ilgili olarak, kullanılan kaynak kişilerin icrasal anlamda usûlleri yanlış icra etmelerinden dolayı eserlerde karmaşaya yol açtığını

belirtmektedir. Yine araştırmacı değişken usûllerin geleneğimizde olmadığını da savunmaktadır. Seyhan genel olarak THM ezgilerinin bir dörtlük sus ile başladığını ifade etmekte ve notaya alınırken bu geleneğin göz ardı edilmesi neticesinde 15/8'lik gibi geleneksel usûllerimizi aşan usûllerin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Araştırmacının dikkat çektiği bir diğer noktada, bilhassa Sarısözen'in benimsemiş olduğu söz bütünlüğünün bölünmemesi esası fikrinden dolayı, birçok eserin gerçek usullerinden saptırılarak notaya alındığı yönünde olmaktadır. Bunlarla birlikte Seyhan THM usûllerini Düz ve Aksak olarak iki grupta tasnif etmektedir. Yukarıda da belirtilen tüm bu özellikleriyle araştırmanın farklılıklar ortaya koyduğu düşünülmektedir. (Farklılıkları daha geniş görmek için tezin 110-118. sayfalarına bakınız)

Yine araştırmacı M. Uludemir'de, THM usûllerine yönelik yaptığı çalışmada, on zamanlıdan daha büyük usûllerin olmadığını savunmaktadır.

N. Gedikli ise çalışmasında THM'de usûl yerine tartım ifadesinin kullanılması gerekliliğini savunan açıklamalara yer vermektedir. Bununla birlikte araştırmacı THM usûllerini kendince ifadeler kullanarak izah etmektedir. Daha iyi anlaşılabilmesi için bu tasnif aşağıda tekrar verilmiştir.

Araştırmacının THM' ne yönelik yapmış olduğu usûl tasnifi şu şekilde olmaktadır;

1. Düzgün Tartımlar: Vuruşları eşit olan tartımlar

a) Yalınç (Basit) Tartımlar: (2, 3, 4) İkiye bölünebilir tartımlar

b) Bileşik Tartımlar: (6/8, 9/8, 12/8) e bölünebilir tartımlar (z vuruşlu)

2. Aksak Tartımlar: (5, 7, 8, 9, 10 ve tipleri) ikili veya l kümlerin bir arada bulunmasıyla meydana gelen ve vuruşları eşit olamayan karmaşık tartımlar, şeklinde ifade etmektedir.

Yukarıdaki tasnifte de görüldüğü üzere araştırmacı genel olarak THM usûllerini Düzgün ve Aksak olmak üzere iki ana grupta toplamaktadır. Ayrıca Düzgün tartımlar başlığı altındaki alt gruplandırma da THM kuramcılarının tarafından Basit ller ya da

usûller diye tanımlanan 2, 3 ve 4 zamanlı usûllere Yalınç tartımlar ifadesini kullandığı görülmektedir. Araştırmanın bu yaklaşımlarla farklılık içerdiği düşünülmektedir.

1993 yılında Cihangir Terzi tarafından yapılmış olan “Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları” adlı sanatta yeterlilik tezi alanda yapılmış en kapsamlı çalışmalar arasında görülmektedir. Bu çalışma THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda bilhassa metrik yapı açısından kronolojik, terminolojik, kuramsal, kavramsal ve geleneksellik açısından ele alması bakımından oldukça özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Araştırma kapsamında incelenen kaynaklarda metrik kavramını ilk olarak zikreden araştırmacıların V. Arseven ve S. Y. Ataman oldukları görülmektedir. Fakat bu konunun en kapsamlı ele alındığı çalışmanın Terzi’ye ait olan “Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları” adlı sanatta yeterlilik tezinin olduğu düşünülmektedir. Terzi çalışmasında metrik sistem, ritmik yapı, ritmik yapının elemanları, metrik sistem ve ritmik yapının farkları ve ritmi en geniş biçimleriyle tanımlamaktadır. Terzi çalışmasında ritmi aşağıda da verilen haliyle formüle etmekte ve ritmi meydana getiren tüm unsurları açıklamaktadır.

Ses → Hareket → Hız/Tempo → Birim Zaman/Süre → Vurgu/Aksan

→ Düzüm → Periyod → Usûl → Ölçü → Biçim/Form

Terzi, bu unsurları sırasıyla açıklamakta ve bütün bu alt unsurların THM’de usûl konusuna ve metrik yapıya etkilerini bağlantılı olarak izah etmektedir. Terzi bunlarla birlikte düzüm, ölçü ve usûl kavramlarının farklılıklarına da önemle değinmektedir. Bununla birlikte araştırmacı gerek usûl konusunda gerekse düzüm, ölçü vb. kavramların tanımlamalarında, hem TSM hem de THM kuramcılarının tanımlamalarına yer vermektedir. Araştırmanın içeriği açısından oldukça kapsamlı bir çalışma olduğu düşünülmektedir. İzlediği kuramsal ve kavramsal açıklamalar ve yöntemlerden dolayı bu çalışmanın oldukça farklı ve özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir.

Araştırmacı Emnalar THM’ni tüm yönleriyle ele aldığı kitabında THM usûllerine de oldukça geniş bir yer vermektedir. Araştırmacı çalışmasında THM usûllerine yer verdiği

kısımda ilk olarak Sarısözen'in THM Usûlleri kitabındaki bilgilere aynen vermektedir. Araştırmacı daha sonra Ö. Seyhan'ın "THM'de Usûl Sorunu" adlı makalesine de aynen yer vererek bir karşılaştırma yapmaktadır. Son olarak Emnalar kendi izahatıyla THM usûllerini dört ana başlık altında tasnif etmenin uygun olabileceğini düşünmektedir. Bu tasnifin daha iyi anlaşılabilmesi için aşağıda tekrar verilmiştir.

1. Ana (Basit usûller): 2 ve 3 zamanlılar ve bunların üçerli şekilleri
2. Birleşik Usûller: 4-5-6-7-8-9, zamanlılar
3. Karma Usûller: 10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-23-27 zamanlılar
4. Değişken Karışık Usûller: (Usûl geçkisi gösterenler)

Bu tasnifin dışında Emnalar üç farklı tasnif daha vermektedir. Bunlar aşağıda tekrar olarak verilmiştir.

- A. I. Basit usûller: 2 ve 3 zamanlılar
- II. Birleşik usûller: 4 ve daha yukarı zamanlılar

Ve ya

- B. I. Küçük usûller: 2-3-4-5-6-7-8-9 zamanlılar
- II. Büyük usûller: 10 ve daha yukarı zamanlılar

Burada büyük usûllerin 10 zamanlı ve üzerindeki olarak düşünülmesinin sebebi, karma usûllerin 10 zamanlılar ile başlamasındandır.

Ve ya

- C. I. Basit usûllü türküler: 2-3 zamanlılar
- II. Birleşik usûllü türküler: 4 ve daha yukarı zamanlılar
- III. Usûl geçkisi gösteren (Değişken karışık usûllü) türküler

Bütün bunlarla birlikte, araştırmacının çalışmasındaki en temel farklılık, TRT THM repertuvarında bulunan 3500 türküyü Ana Usûller, Birleşik Usûller ve Karma Usûller kapsamında inceleyip, ihtiyaçlar doğrultusunda 4. madde olarak koyduğu "Değişken Karma Usûller" başlığını izah etmesi olarak görülmektedir.

Araştırmacı Demirsipahi de Tartım Bilim/Ritmoloji adlı çalışmasında özellikle kuramsal ve kavramsal eksikliklere değinmektedir. THM usullerinde yaşanan problemlerin bu kavram karmaşalarından kaynaklı olduğunu ifade etmekte olan araştırmacı, Sarısözen'in yapmış olduğu usûl tasnifinde usûlü meydana getiren alt katmanların izah edilmediğini ve yapılmış olan llendirmelerin neye göre yapıldığının net bir izahatının olmadığını belirtmektedir. Yine Demirsipahi çalışmasında ölçü, düzüm, tartım ve usûl kavramlarının farklı olduğunu izah etmek için özellikle bir tabloyla izah etmektedir. (Bknz, s. 127, Resim 3.11) Ayrıca usûlü Batı müziği ve Türk müziği içinde karşılaştırılmal olarak izah etmektedir. Araştırmacının çalışmasında dikkat çeken bir diğer farklılıkta, 8 vuruştan büyük ölçüler için kullandığı "Azman ller" ifadesidir.

Araştırmacı zdemir "Türk Halk Müziğini llendirme Sorunu" adlı makalesinde, THM kuramcılarının THM ezgilerini ölçülendirmede, özellikle eşit süreli bölünmeleri baz aldıklarını belirtmektedir. Bu noktada, bu müziğin yaratıcısı olan insanların, bu fikri güderek beste yapacak bir müzik bilgisi ve eğitimine sahip olmadıklarını ifade ederek bu mantığın llendirmelerde problemlere yol açtığını savunmaktadır. Bununla birlikte TSM kuramına göre THM usûl nazariyatının şekillendirilmesinin de yanlış olduğunu ifade etmektedir.

zdemir Sarısözen'in THM Usulleri adlı kitabında yapmış olduğu usûl tasnifini araştırmacının bir tezi olarak gördüğünü ifade etmekte ve bu çalışmadaki usûl tasnifinde mantığına yatmayan kısımları bir denklemle izah etmektedir. Bu izah daha iyi anlaşılması için aşağıda tekrar verilmiştir.

a = ana usuller

a + a = b birleşik usûller

a+ b = c karma usûller ise, aynı zamanda c = a + a + a olmayacak mıdır? Birleşiklerle ana usûller dışında, ana usûllerin üç tanesi yan yana gelirse karma usul olur mu?"

Araştırmacı bu yaklaşımla kurulan usûl tasnifinin sağlam bir zemin üzerine oturmadığını düşünmektedir. Yukarıda verilmiş olan denklemden yola çıkarak zdemir, 2 ve3 zamanlıların ana usûl, 4 zamanlıların ise iki adet 2 zamanlı usûlün birleşmesiyle

meydana geldiği için birleşik usûl sınıflandırmasına girmesi gerekliliğini belirtmektedir. Bu sebepten Sarısözen'in yapmış olduğu usûl tasnifinin kendi içinde çelişkili olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Özdemir, Sarısözen'in yapmış olduğu ölçülendirmeleri, ezgiden ziyade söz unsuru ölçülendirmeden yola çıkarak yaptığı şeklindedir. Araştırmacı tespit ettiği problemleri "Söze dayalı ölçü belirleme" ve "Vurgunun yer değiştirmesine dayalı ölçü belirleme" başlıkları ile izah etmektedir. Bu problemlerin varlığını tespit ettiği THM ezgilerini nota örnekleri üzerinde açıklayarak tespitlerini desteklemektedir. Özdemir'in THM usûllerine yönelik yapmış olduğu bu çalışmada, yukarıda bahsedilmiş olan yaklaşımları ile farklılıklar ortaya koyduğu düşünülmektedir.

Araştırmacı O. M. Öztürk "Anadolu Halk Müziğinde Usuller" (Arif Sağ Üstadın Davullar Çalınırken Çalışması Vesilesiyle yaptığı eleştirel çalışma) adlı çalışmasında THM usûllerine yönelik problemleri olduğunu düşündüğü konulara dikkat çekmektedir. Öztürk ilk olarak usûlün kavramsal ve işlevsel açıdan yanlış tahlil edildiğini belirtmekte ve bu konuda ki tespitlerini açıklamaktadır. Usûl konusuna batılı yaklaşımlarla bakmanın ve izahat getirmeye çalışmanın bu durumu daha da kısırlaştıracağını belirtmektedir. Bununla birlikte THM' de usûl konusuna yönelik genel yaklaşımların "geleneksellik" adı altında kamufle edilmeye çalışılmasının mevcut problemleri adeta kangren ettiğini belirtmektedir. Ayrıca araştırmacı çalışmasında Anadolu Müziği ve Anadolu Usûlleri gibi adlandırmalar yapmaktadır. Tüm bunlarla birlikte araştırmacının bu çalışması, Sarısözen'in yapmış olduğu usûl tasnifini ve genel anlamda THM usûllerini ya da ölçülerini belirlemeye yönelik yapılmış çalışmalara eleştirel bir yaklaşımla bakması açısından farklılıklar göstermektedir.

Bir diğer araştırmacı A. Atalay "Müzik Eğitiminde Ölçü Gruplamalarına Ve Tanımlamalarına Yeni Bir Bakış" adlı çalışmasında THM ve TSM ayrımı yapmaksızın yaklaşımlarını Türk müziği açısından vermektedir. Araştırmacının genel tanısı, Türk müziğinde Ölçü ve Ritim konularına yönelik kuram ve kavramlarda tam bir karmaşa olduğu yönündedir. Atalay çalışmasında ilk olarak ritimsel yapıyı oluşturan atım, ölçü ve ritim kavramlarını açıklamaktadır. Bu bağlamda bu üç katmanın ilk olarak Prof. Dr. G. Oransay tarafından tanımlandığını belirtmektedir. Ritim kelimesi yerine eski karşılığı olan düzum kelimesinin kullanılmasının tutulmadığını ifade eden Atalay tekrardan ritim kelimesinin kullanıldığını belirtmektedir. Bununla birlikte ritim terimine eş anlamlı

olarak Tartım ve Ölçü terimlerinin de kullanılmasının daha büyük karışıklıklara yol açtığını söylemektedir. Müziksel eserlerde ritimsel yapıyı oluşturan katmanlar üzerinde ifade karışıklıklarının temel ölçülendirme problemlerine sebep olduğunu belirtmektedir. Yine Atalay, ölçü ve usûl kavramlarının genel olarak Türk müziği ile ilgili kaynaklarda birlikte görülmesi fikrinin yanlışlığına değinmekte ve bu iki unsurun birbirinden farklı katmanlarda olduğunu ifade etmektedir. Genel olarak kavram karmaşalarının giderilmesi üzerine izahlarda bulunan araştırmacı Basit, Birleşik ve Karma ölçü tanımlamalarının da yanlış yapıldığını izah etmektedir. Araştırmacının kendi tasnifi Basit Ölçüler ve Birleşik Ölçüler şeklinde olmaktadır. Birleşik ölçüleri ise kendi içinde üçerli birleşenler ve karma birleşenler olarak ikiye ayırmaktadır. Özellikle Birleşik ölçülerde bölünmeye dayalı oluşturulan mantığın yanlış olduğunu savunan Atalay, Birleşik ölçüleri izah ederken bölünme yerine birleşme mantığıyla Birleşik ölçüleri tasnif ettiği görülmektedir. Çalışmanın özellikle ölçü gruplandırmalarına yaklaşımları açısından pek çok farklılık içerdiği düşünülmektedir.

Araştırmacı Uzunkaya THM usûllerine yönelik yaptığı çalışmada, konuya THO müzikleri açısından yaklaşmaktadır. Uzunkaya çalışmasında THM’de genel olarak metrik yapı anlamında yapılmış olan çalışmaların eksik kaldığı ya da sağlam temellere dayandırılmadığını ifade etmektedir. THM’de bulunan veya var olduğu düşünülen kuramsal ve kavramsal problemlerin direkt olarak THO’na da yansıdığını belirten araştırmacı çalışmasında Terzi, Atalay ve Öztürk’ün yapmış oldukları çalışmalardan istifade ederek kuramsal ve kavramsal çerçevesini çizdiği görülmektedir. Bununla birlikte araştırmacı kendi tespitleri doğrultusunda metrik ölçü sisteminin müziğimizi saymakta yeterli olduğunu fakat icra noktasında tam olarak kâfi gelmediğini belirtmektedir. Bu noktada ise bu duruma neden olan unsurun geleneksellik unsuru olduğunu ifade etmektedir.

Son olarak araştırmacı Terzi 2015 yılında THM’de Metrik Yapı adlı kitap çalışmasını yayımlamıştır. Bu çalışma THM usûllerine yönelik yapılmış olan çalışmaların bütününe genel bir bakış açısı sağlaması açısından oldukça mühim ve geniş bir bakış açısına sahip olan bir çalışma niteliğinde görülmektedir. Aynı zamanda bu çalışmanın, araştırmacının konuya yönelik yapmış olduğu sanatta yeterlilik tezinin devamı niteliğinde bir çalışma olduğu düşünülmektedir. Terzi ilk olarak metrik ve ritmik unsurlara yönelik

tanımlamalara yer vermekte, metro-ritmik yapıların halk müziği açısından sınıflandırmalarını izah etmektedir. Bu noktada bu tanımlamalara en geniş yer verilen kaynak olması bakımından oldukça önem teşkil etmektedir. Daha sonra THM’de düzum sistematiği ve metrik yapının tasnifine yönelik kendi yaklaşımlarını ve THM usûllerinin tasnif edilebilme şekillerine yönelik fikirlerini izah etmektedir.

Terzi kitabında THM’nin metro-ritmik yapısının tasnifine yönelik dört farklı kategori sunmaktadır. Araştırmacı bu kategoride bulunan D maddesinde (Yapısal Özellikler Esasına Göre Sınıflandırma) verdiği tasnif şeklinde, kendi sınıflandırmalarını izah etmektedir. Daha sonra kitabın son kısmında THM repertuvarında bulunan türküleri kendi tasnifinin icabına göre revize ettiği görülmektedir. Araştırmacının çalışmasında THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalar arasında en kapsamlı çalışma olduğu düşünülmekte ve THM usûllerine yönelik vermiş olduğu tasniflerle farklılıklara sahip olduğu düşünülmektedir.

BÖLÜM IV

4. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

4.1. Sonuçlar

Bu araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılmış sonuçlar, aşağıda maddeler halinde sunulmaktadır.

4.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Usûl kavramının gerek genel (sözlük) gerekse de özel (hukuk, müzik) anlamlarından da anlaşıldığı üzere, bir işin yapılmasında izlenen yol ve metod anlamlarına geldiği ve yine yapılan o işin doğru olabilmesi için usûlüne bağlı kalmanın gerekliliği anlamları, net bir biçimde idrak edilmektedir. Bu bağlamda müzikte de usûl, önemli bir esas ve bir işin yapılmasında dayandırılan temelleri teşkil etmektedir.
- Batı müziğinin temelini oluşturan üç unsur ezgi, ritim, armoni olarak nitelendirilmektedir. Bu durumun ise Türk müziği adına makam, seyir ve usûl olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.
- Bilhassa İslamiyet'in kabulünden sonra Arap ve Fars kültürünün etkilerinin her alanda olduğu gibi müziği de etkilediği görülmektedir. Dönemler boyunca akademik dilin Arapça ve Farsça olması edebiyat ve şiirinde etkilenmesine ortam oluşturmuştur.
- Söz unsurunun genel olarak önde olduğu Türk müziğinde, eserlerin söz kaynağı Divan Edebiyat nazımları olmaktadır. Bu noktada, Divan şiirinin ölçü birimi olan aruz vezninin, usûllerin oluşumu ve şekillenmesi için iskelet görevi üstlendiği ve Edvarlarda da usûl-aruz ilişkisinin sıkça tekrarlandığı görülmektedir.
- Batılı anlamda nota yazım sistemine geçilmeden önceki dönemlerde, eğitim ve icrada çok mühim bir yeri olduğu görülmektedir. Daha ziyade meşk sistemi diye adlandırılan bu sistemde üretilen bestelerin talebelere ya da musikişinaslara öğretiminde usûlün çok mühim bir yeri bulunmaktadır.
- Türk müziğinde zaman organizasyonunun sağlayan usûl kavramı genel olarak Türk müziğinin TSM kolu ile bağdaştırıldığı görülmektedir. Müzikteki temel eğitimi Batı

müziği üzerine yapmış olan müzik adamlarının ise usûl yerine ölçü ya da günümüz Türkçesi ile tartım kavramlarını kullandıkları görülmektedir.

- Türk müziğinin genel anlamda çok farklı süreçlerden geçmesinden ötürü, yüzyıllar ve hatta kimi zaman, yıllar içerisinde dahi kuramsal ve kavramsal açılardan farklılıklara sahip olduğu görülmektedir. Bu bağlamda usûl konusunun da yüzyıllara göre araştırılmasının öneminin büyük olduğu düşünülmektedir.
- Türk müziğinde temel kavram ve kuramların oluşturulduğu ve ilk yazılı kaynaklar mahiyetinde kullanılabilen kaynakların Edvarlar olduğu görülmektedir. Bu kaynaklara bu gün ki adlandırılış biçimiyle nazariyat (teori) kitapları demek mümkündür. Türk müziğine dair bu yazılı kaynaklara 8-9. yy itibarı ile rastlanılmaktadır. Bu müelliflerin başında gelen isimlerin El-Kındî ve Farabi olduğu görülmektedir.
- Genel olarak Edvarlarda usûl kavramının, 8-15. yy aralığında, ikâ ilmi başlığı altında verildiği görülmektedir. İkâ kuramının başlatıcısı olarak El-Kındî, bu kuramın aktarıcıları olarak Fârâbî ve İbn Sînâ gibi isimler gösterilmektedir.
- Özellikle Farabi'nin ikâ teorisini İkâ, Devr (periyod) ve Nakra (vuruş) başlıkları altında incelemesi, yüzyıllar öncesinden müzik bilginlerinin usûl kavramının alt katmanlarının varlığından haberdar olduklarını göstermektedir.
- 15. yy'ın ilk yarısında Meragi'nin ikâ yerine Devr (Devir) kavramı ile usûlleri izah ettiği görülmektedir. Meragi dönemi için en önemli müzik bilginlerinden sayılmaktadır. Edvarlarında döneminin çalgıları, formları, makamları ve usûlleri hakkında bilgiler verdiği bilinmektedir. Türk müziğinde Edvarlar döneminin en zengin olduğu yüzyıl 15. yüzyıl olmakla birlikte bu dönemin Osmanlı/Mevlevi/Türk Müziği dönemini olarak nitelendirilmesine neden olan müzik bilginin de Meragi olduğu günümüz müzikologlarınca kabul görmektedir.
- Yine 15. yy müzik bilginlerinden olan Alişah B. Hacı Büke'nin edvarında yapmış olduğu ikâ tanımlamasında Farabi'nin tanımı ile benzerlikler görülmekte ve Alişah'ın ikâyâ yönelik tanımlamalarını Farabi'ye atıflar yaparak sağlamlaştırdığı görülmektedir. Bu durum dahi edvarlar ve müellifleri arasında yüzyıllar olmasına karşın kuramsal ve kavramsal olarak birbirleri arasında bağlantılar olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Alişah'ın yaptığı ikâ tanımı günümüz müzikologlarından E. Karadeniz ve İ. H. Özkan'ın tanımlamalarıyla da örtüştüğü görülmektedir.

- Genel olarak Edvarlarda usûl; belli sürelerle ayrılmış ve bir devir oluşturabilmiş vuruşlar kümesi olarak tanımlanmaktadır. Bu usûl kalıpları aynen tekrarlandıkları, devrettikleri için eserler içerisinde usûller daireler şeklinde göstermişlerdir.
- 17. yy'a dek usûl vuruşları (ikâ darbları) bugün ki kullanımın aksine te, ne, ten, nen gibi lafızlarla seslendirilmektedir. Ali Ufki ile bu kullanımın değiştiği görülmektedir. Bu gün kullandığımız usûl yazım ve seslendirme (düm, tek, hek, te, ke, kâ) şeklinin Ufki ile başladığı görülmektedir.
- 18. yy'a gelindiğinde darb ve ikâ terimlerinin eş anlamlı olarak kullanıldığı görülmektedir. Bilhassa bu durum Abdülbâki Nâsır Dede' nin Tedkîk u Tahkîk adlı edvarı karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bu edvar üzerinde çalışan Aksu, edvarda yapılan belirli zaman süresinden yapılmış özel kalıplar şeklindeki usûl tanımlamasına yönelik eksiklikler olduğunu ifade etmektedir. Eğer sadece belirli bir zaman süresi için olsa aynı zamana ait birden fazla usûlün meydana gelebileceğini net bir biçimde belirterek Edvarlarda bulunan usûl tariflerinde de eksiklikler olduğunu belirtmektedir.
- Yine Türk müziğinde bir usûl için 4 zamanlı demek yerine 4 darblı demenin uygunluğu da Aksu'nun çalışmasında savunulmaktadır. Bu duruma örnek olarak Sofyan usûlü verilmektedir. Sofyan usûlünde 3 vuruş olmasına karşın 4 zamanlı olarak kabul edilmiş bir bileşik usûldür. Edvarlarda da usûllerin genel olarak darb adetleri ile söylendikleri görülmekte ve bu durum Tahkîk'te de görülmektedir.
- 18. yy'a ait en önemli edvarlardan biri olan Tedkîk u Tahkîk'te Darb kelimesinin vuruş anlamında değil de birim zaman mahiyetinde kullanıldığı görülmektedir. Vuruş kelimesi için Farsça karşılığı olan ve daha öncede edvarlarda kullanımına rastladığımız nakre kelimesi kullanılmaktadır.
- Abdülbaki, edvarında üç adet darb vermektedir. Bunlar sırası ile Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sâkil şeklinde olmaktadır. Bu ifadeler aynı zamanda eserin Tempo ya da Hız durumlarını belirleyen ifadeler olarak görülmektedir. (Bknz. s.31, Resim 1.5). Araştırmacının çalışmasında bu savını Arel'in açıklamalarıyla desteklediği de görülmektedir. Arel'de, metronomun icadından evvel, zamanın uzunluk ve kısalık derecelerini göstermek için, musikicilerimizin Hafif-i evvel, Hafif-i sâni ve Sâkil tabirlerini kullandıklarını açıkça ifade etmektedir.

- 17. yy ve sonrasında artık usûl kavramının kullanıldığı net bir biçimde görülmektedir. Bu durumu Ufki, Abdülbaki ve Haşim Bey gibi müelliflerden anlamak mümkün görülmektedir.
- 1800'lerin son çeyreği ve 1900'lerin başı Türk müziği için köklü değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak görülmektedir. Türk müziği için kullandığımız temel kuramsal ve kavramsal çerçevenin temellerinin bu yüzyılda Arel ve Ezgi ile atıldığı görülmektedir. El-Kindi'den bu yana gelen en sonunu Rauf Yekta'nın temsil ettiği Sistemci Okul ekolünün yaklaşım ve anlayışlarının tahrif edilip Batılı yaklaşımla bir nazariyatın oluşturulduğunu savunan araştırmacıların varlığı görülmektedir. Elbetteki bu değişiklik usûl nazariyatı içinde geçerli olmaktadır. Arel-Ezgi yaklaşımlarıyla usûl ve ölçü terimleri artık bir görülmeye başlanmaktadır ve usûller hiç görülmemiş bir biçimde küçük ve büyük olarak ilk kez bu ekolde tasnif edilmişlerdir.
- Yine Türk müziği nazariyatçılarından biri olan Karadeniz'in ikâ ve darb kavramlarını ayrı başlıklar altında vermesine karşın neredeyse aynı işlevlerle tarif ettiği görülmektedir.
- Öztuna ve Ungay gibi araştırmacıların, usûl ve usûlü oluşturan kavramlara yönelik yaptıkları tanımlamalarda, ölçü ve usûl kavramlarını bir düşündükleri görülmektedir.
- Yine Ungay çalışmasında ölçülerin elle dizlere vurulmak suretiyle ölçüldüğünü ifade etmekte ve Türk müziğinde ölçülerin böyle vurulduğunu belirtmektedir.
- THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmaların Cumhuriyet'in hemen ardından toplumun her alanında meydana gelen millileşme süreci ile başladığı görülmektedir. Bu bağlamda THM'ne yönelik derleme çalışmalarının da bu süreçle birlikte başladığı görülmektedir. Bu durum neticesinde THM usûllerine yönelik ilk kaynaklar 1925 yılı itibarı ile karşımıza çıkmaktadır.
- THM usûllerine yönelik yapılmış, ulaşılabilen çalışmalar incelendiğinde, konu üzerinde araştırmacıların ortak görüşlere sahip olmadığı ve yine araştırmacıların konu üzerinde bir mutabakata varamadıkları görülmektedir.
- THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda ilk olarak karşılaşılan durum isimlendirme konusu olmaktadır. Kimi araştırmacılar THM Usûlleri derken kimi araştırmacılar THM Ölçüleri demektedir. Yine araştırmacıların THM usûllerine yönelik yapmış oldukları tasnifler ve bu tasnifler içerisinde ki alt gruplandırmalarında da farklılıklar mevcuttur.

- THM usûllerine yönelik yapılmış ilk kapsamlı çalışma M. Sarısözen'e ait olan THM Usûlleri kitabı görülmektedir. Yapılan araştırmalar incelendiğinde kronolojik olarak bu çalışmadan öncede THM usûllerine yönelik çalışmaların olduğu görülmektedir. THM usûllerine yönelik çalışmaların günümüzde de devam ettiği görülmektedir.
- Bu çalışmalarda, araştırmacıların yıllara göre yapılmış, ulaşılabilen, araştırmaları incelendiğinde, THM usûllerini tasnif ederken Batılı yaklaşımlara sahip olanlar, TSM kuramsalını benimseyenler, birde THM nazariyatının bütününde olması gerektiği gibi usûl nazariyatında da THM'nin karakteristik özelliklerine göre yapılmasının uygun olduğunu gören araştırmacılar olarak üç grupta sınıflandırmanın uygun olduğu görülmektedir.
- Batılı yaklaşımlara sahip çalışmaların olmasının nedeninin, THM alanında ilk çalışmalara öncülük eden kişilerin ya da yapılan ilk derleme çalışmalarında bulunan kişilerin, müzik eğitimlerini yurt dışındaki müzik okullarından almış araştırmacılardan kaynaklı olduğu ve bu araştırmacıların da derlemelerde eserleri notaya alırken ölçü içlerini yahut yapılarını o yaklaşımlarla tasavvur ederek oluşturdukları düşünülmektedir.
- TSM kuramsalıyla yaklaşan araştırmacılar ise, THM ve TSM arasında özellikle usûl nazariyatında kullanılan tasnifin iki müzik arasında pek bir fark gözetmeksizin yapılmasının gerekliliğini savunmaktadırlar.
- Özellikle İlerici'nin yapmış olduğu usûl tasnifi TSM kuramsalına oldukça yakın hatta birebir aynı görünmektedir. Burada önemli olan, THM ve TSM'nin aynı köklerden gelen iki müzik türü olmasına karşın kimi karakteristik özellikleri (kullanılan perde sistemi, türkülerin doğuş ve yakılış şekli, âşıklar ve saz şairleri yani türkülerini yakanlar ve bu kişilerin genel anlamda bir müzik eğitimi almamaları vb.) ile ortaya çıkan eserlerle ve ortaya çıkış şekilleri ile birbirlerinden ayrılmalıdır.
- Bununla birlikte TSM'nin besteleri için kullandığı söz mutfağı Divan Edebiyatı iken, THM Halk Edebiyatı'nı kullanmaktadır. Bu da sözlerin müziğe göre ölçülendirilmesinde TSM'nin aruz veznini kullanmasına sebebiyet vermekte ve usûl mantığını, böylelikle doğurmaktadır.
- THM'de ise, ölçme ve ölçülendirme işi sadece söz unsuruna dayalı bir biçimde yapılsa dahi bu yine bazı noktalarda TSM ile örtüşemez. Çünkü THM'nin söz mutfağının ölçülendirmesi aruza göre değil hece ölçüsüne göre olmaktadır. Yalnızca

bu fark bile iki türün birbirleri ile aynı görülerek değerlendirilmesinin pek de doğru olmadığını gösterir niteliktedir. Bu bağlamda kimi araştırmacılar THM ve TSM'nin tartımsal açılardan aynı görülüp, düşünülmesinin yanlış olduğunu ifade ettikleri görülmektedir.

- THM usûllerine yönelik dönemi için yapılmış en kapsamlı çalışma olarak görülen Sarısözen'in THM Usûlleri adlı kitabında yapmış olduğu usûl tasnifine katılmayan araştırmacılar bulunmaktadır. Bu araştırmacıların, kitapta bulunan tasnifin, dayandırıldığı mantıksal temellerden, kuramsal ve kavramsal çerçevelerden dolayı eksik kaldığını ifade ettikleri görülmektedir.
- Sarısözen'in kitabında yapmış olduğu tasnifte, her şeyi usûl başlığı altında vermesinin, usûlü oluşturan alt katmanları izah etmemesinin, bununla birlikte ölçü ve usûl kavramlarını bir görmesinin sonucunda yanlışlıkların oluştuğunu savundukları görülmektedir. Bu araştırmacılara örnek olarak H. B. Yönetken, Ö. Seyhan, C. Demirsipahi, M. A. Özdemir, A. Emnalar, O. M. Öztürk ve C. Terzi gibi isimleri vermek mümkündür.
- Bu bağlamda araştırmacıların yapmış oldukları çalışmalarda, genel olarak usûl nazariyatına yönelik bilgiler verdikleri ve bu nazari eksikliklerden dolayı ortaya çıkan, THM repertuarında bulunan problemleri olduğunu düşündükleri usûlleri ve nedenlerini, türküler üzerinden örneklerle açıklama yoluna gittikleri görülmektedir.

4.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Usûl, ölçü, tartım, mezür, ritim, düzum ve benzeri Türk müziği için usûl nazariyatında görülen terimlerin alanda çalışmalar yapmış araştırmacılar tarafından benzer ya da yakın anlamlı olarak kullanıldıkları görülmektedir.
- Yine THM usûllerine yönelik bir başka husus, konu üzerinde yapılmış ve ulaşılabilen çalışmalarda genel olarak Sarısözen'in aksine THM ölçüleri şeklinde bir ifade ediliş şeklinin kullanılmasıdır.
- Bu bağlamda araştırmacıların genel olarak 2, 3 ve 4 zamanlı usûller için basit ölçüler ifadesini kullandıkları ve bu şekilde tasnif ettikleri görülmektedir. Basit ölçüler ifadesinin dışında, basit usûl, düz usûl, ana usûl, küçük usûl, yalın (düzgün) tartımlar gibi ifadelerin de kullanılmaktadır.

- Araştırmacılar arasında (Arseven, Gazimihal, Borcıklı gibi) Bileşik ya da Birleşik şeklinde kullanıldığı, bu grup içerisinde genel olarak tasnif edilen usûllerin 6/8, 9/8, 12/8'lik usûller olduğu, yine bu grup içerisinde tasnif edilen usûllerin, birleşik üçerli ölçüler, üçüz ölçüler, düz ölçüler, birleşik ölçüler ya da ana usûllerin üçerli şekli diye isimlendirildiği görülmektedir.
- Bununla birlikte 5, 7, 8, 9, 10 zamanlı THM usûllerinin Aksak Ölçüler başlığı altında tasnif edildiği görülmektedir. Bu yaklaşım daha ziyade Sarısözen'in tasnifine uymayan yahut katılmayan araştırmacıların çalışmalarında görülmektedir. Yine bu grupta tasnif edilen THM usûlleri için, aksak usûller, aksak (karma) ölçüler, aksak tartımlar gibi isimlendirmelerinde kullanıldığı görülmektedir.
- Sarısözen, 10 zamanlı ve daha büyük usûlleri karma usûller başlığı altında tasnif etmekte iken, 11 zamanlı ve daha büyük usûllerin bu grupta tasnif edilmesi gerekliliğini ifade eden çalışmaların da olduğu görülmektedir. Bunun dışında THM usûllerinin on zamanlıyı aşmayacak şekilde olduğunu savunan araştırmacılar da bulunmaktadır.
- Yine THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda Gazimihal, Borcıklı, Yönetken, İlerici, Özdemir gibi araştırmacıların ölçü tasniflerini ya da iç gruplandırmalarını ölçülerin sayısal değerlerinin vuruş adetlerine göre yaptıkları görülmektedir.
- THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda kimi araştırmacıların ölçülerin düzümlerinin eserin notası üzerinde usûl açıklısının olduğu yerde gösterilmesinin icrada ve idrakte faydalar sağlayacağını ifade etmektedirler. Bu şekil bir uygulamayı İlerici'nin çalışmasında görmek mümkündür. Bu şekil bir uygulama anlayışına ise araştırmacı Borcıklı sadece karma ölçülerde, karışıklık olmaması için gerekli olduğu, yönünde ifadeler kullanarak kısmen katıldığını göstermektedir.
- THM usûllerini THM kuramsalına göre tasnif eden araştırmacıların çalışmalarında ise usûl konusunda uyguladıkları kuramsal ve kavramsal çerçevenin TSM'de ki mantıkla birebir aynı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Basit ve Birleşik, Büyük ve Küçük usûller ve ölçüler şeklinde tasnifler görmek mümkündür. Bu yaklaşımla tasnif ve gruplandırma yapan araştırmacıların THM usûllerine birebir TSM'de kullanılan isimleri verdikleri görülmektedir.
- Fakat THM usûllerine yönelik yapılan çalışmalar ve bu çalışmalardaki tasnifler incelenirse, TSM ve THM usûllerinin bazı noktalarda birbirlerinden ayrıldığı

görülmektedir. Zira TSM’de birleşik üçlüler gibi bir mantıkla tasnif edilmiş 6/8, 9/8, 12/8’lik ölçü ya da usûle nazarı ve uygulamalı olarak rastlamak THM’ne nazaran daha zordur.

- Örnek olarak vermek gerekirse, İ. H. Özkan’ın kitabında verdiği, 9 zamanlı usûller içerisinde bulunan, Mürekkep Semai usûlü adı verilen usûl 3+3+3 şeklinde kurulmasıyla bu mantığa yatmaktadır. Araştırmacı bu usûle yönelik olarak bu usûlün Batı müziğinde kullanılan 9 zamanlı usûlle aynı olduğu fakat bizdeki Semai usûlü ile karıştırıldığı için pek kullanılmadığını ifade etmektedir. H. Ungay ise kitabında böyle bir usûl tasnifi vermemektedir. Burada da yine, Türk müziği Batı müziği kıyasının neticesinde doğan bir karmaşanın varlığı görülmektedir. Hatta kimi araştırmacılar Aksak’ların sadece şarkılarda olduğunu dahi ifade etmektedirler.
- Yine THM’de bulunan aksak usûller için araştırmacı Borçaklı, bu usûl türünün sadece Türklere ait olduğunu ifade etmektedir. Bir başka araştırmacı İlerici ise, çalışmasında bu usûl türlerinin varlığına dair, Avrupa’nın farklı yerlerindeki müzisyen ve müzikologlara mektuplar yazarak, olup olmadığını araştırdığı görülmektedir.
- Özellikle Bulgar müzikologlarında bu konuda milliyetçi oldukları, çalışmalarında bilhassa aksak yapıdaki usûlleri Bulgar ritmi şeklinde ifade etmelerinden anlaşılmaktadır.
- Sarısözen’in kitabında yapmış olduğu usûl tasnifinin mantığının, söz unsurunun bölünmezliği üzerine dayalı olduğu araştırmacılar tarafından da ortak bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalışmasında bu yaklaşımın doğruluğuna katılan bir başka araştırmacı ise Ş. Öncü olmaktadır. Öncü, sözlü ezgilerde usûle kesinlik kazandıran unsur, söz vurgusudur demektedir. Bu yaklaşımı ile Sarısözen’in tasnif ve gruplandırmalarına katıldığı düşünülmektedir.

4.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Asaf kardeşlerin yapmış oldukları tasnifte belirttikleri düzümelerin THM ve ziyade Türk müziği düzüm anlayışına uygun olmadığı görülmektedir.
- THM usûllerine yönelik yapılmış ilk çalışmalarda serbest ritimli ezgilerin (uzun havalar) genel olarak 4/4’lük usûl bünyesinde notaya alındığı yahut usûlsüz şeklinde

belirtildiği görülmektedir. Bu durumlara örnek olarak “Yurdumuzun Ezgileri” ve “Dârü’l-Elhan Derlemeleri ve 15 Defter” adlı çalışmalar örnek verilebilmektedir.

- Gazimihal ölçü ve usûl kavramlarının bir görülmesi yanlışlığına özellikle değinen araştırmacılar arasında olmakla birlikte bu yanlışlığın 17. yy müzik bilginlerinden bugüne dek yer etmiş bir yanlışlık olarak görmektedir.
- Constantin Brailoui yapmış olduğu usûl tasnifinde ölçü terimi yerine mezur terimini kullanarak bir isimlendirme yoluna gittiği görülmektedir. Bununla birlikte Bulgar müzikologların aksine Aksak ritimlerin dünyanın birçok yerinde rastlanılabilir olduğunu sadece Bulgar ritmi şeklindeki adlandırmaların yanlış olduğunu savunmaktadır.
- V. Arseven, 1958 yılında TFA dergisinde (107. sayı) yayımladığı THM’de Metrik Sistem (Ölçüler) adlı makalesinde, THM’de 9/8’lik ölçünün birleşik halinin bulunmadığını savunduğu görülmektedir.
- Bülent Tarcan’ın 1962 yılında TFA dergisinde yayımladığı “THO’nun Müzik Yapısı” adlı çalışmasında üç vuruşlu halk türkülerinin olmadığını ve aksak yapıların THO müziklerinin temel unsuru olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca araştırmacının tasnifinde ulaşılabilen ve incelenen kaynaklar arasında rastlanmamış “Heterekron” ifadesiyle bir tasnif yaptığı görülmektedir.
- H. B. Yönetken’in 1963 senesinde TFA dergisinde (170. sayı) “Sarisözen’in Son Kitabı Hakkında” isimli yayımladığı çalışması, Sarisözen’in THM Usûlleri kitabına eleştirel anlamda yaklaşmış ilk çalışma olmaktadır.
- S. Y. Ataman’ın THM usûllerini sadece Ana ve Birleşik Usûller başlığı altında tasnif ettiği görülmektedir.
- Türk müziğinde parça vuruş mantığı ve bu mantığın öneminin belirtildiği ilk çalışma Borçaklı’ya aittir.
- Bulgar Müzikolog Stoyan Cucev’in usûl tasnifinde Basit Ölçüler gurubuna 2 ve 3 zamanlı ölçüleri aldığı görülmektedir. 4 zamanlılardan başlayarak 15 zamanlılarda dâhil olmak kaydıyla Birleşik Ölçüler gurubunda tasnif etmektedir. 15 zamanlılardan daha büyük ölçü grupları için Özel Karma Ölçüler şeklinde bir tasnif izlemekte olduğu görülmektedir. Ezgi içerisinde usûl anlamında değişkenlik gösteren yapılar içinse “Sistematik Devam Etmeyen Ölçüler” şeklinde bir ifade kullandığı görülmektedir.

- Araştırmacı Seyhan, derleme hataları, kaynak kişilerden doğan yanlışlıklar ve notalama bozuklukları yüzünden, geleneğimizde olmadığını ifade ettiği, on zamanlıyı aşan usûllerin ortaya çıktığını ve yine THM usûl geleneğinde değişken usûl mantığının olmadığını belirtmektedir. Yine Seyhan çalışmasında, Sarısözen'in benmiş olduğu söz bütünlüğünün bozulmaması esasına dayalı mantığı yüzünden birçok eserin gerçek usûlünden saptırılarak notaya alındığı yönünde olmaktadır. Araştırmacı THM usûllerini Düz ve Aksak olarak tasnif etmektedir.
- M. Uludemir de THM'de on zamanlıdan büyük usûllerin olmadığını ifade etmektedir.
- N. Gedikli'nin çalışmasında THM'de usûl yerine tartım ifadesinin kullanılmasının gerekliliğini ve doğruluğunu savunduğu görülmektedir. Yapmış olduğu tasnifte bu isimlendirmeye kullanım yoluna gitmiştir. Aynı zamanda 2, 3 ve 4 zamanlı tartımlar için "Yalınç" ifadesini kullanarak farklılık teşkil etmektedir.
- Araştırma kapsamında incelenen kaynaklarda metrik kavramını ilk olarak zikreden araştırmacıların V. Arseven ve S. Y. Ataman oldukları görülmektedir. Fakat bu konunun en kapsamlı ele alındığı çalışmanın Terzi'ye ait olan "Türk Halk Müziğinin Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları" adlı sanatta yeterlilik tezinin olduğu düşünülmektedir. Bu çalışma THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalarda bilhassa metrik yapı açısından kronolojik, terminolojik, kuramsal, kavramsal ve geleneksellik açısından ele alması bakımından oldukça özgün bir çalışma olduğu düşünülmektedir.
- Araştırmacı Emnalar kitabında Ö. Seyhan'ın THM usûllerine yönelik yapmış olduğu çalışmadaki tespit ve görüşlerine katıldığını belirtmektedir. Bu kapsamda Sarısözen'in tasnifinde eksiklikler olduğu savını desteklemektedir. Çalışmasında yaptığı tasnifte Değişken Karışık (usûl geçkisi gösterenler) şeklinde bir ifade kullandığı görülmektedir. Araştırmacının kitabında THM usûllerine yönelik dört adet farklı tasnif verdiği de görülmektedir.
- Araştırmacı Demirsipahi'de THM usûllerinde yaşanan karışıklığın kuramsal ve kavramsal çerçevede bulunan yanlışlık ve eksikliklerden kaynaklı olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda Sarısözen'in yapmış olduğu tasnife katılmamaktadır. Ayrıca araştırmacı 8 zamanlıdan büyük usûller için Azman Ölçüler ifadesini kullanmaktadır.

- Bir diğerk araştırmacı Özdemir, THM usûllerinde mevcut temel problemlerin eşit süreli bölünmeye dayalı bir tasnif ile oluşturulmasından kaynaklı olduğu yönündedir. Araştırmacı bu müziğın yaratıcılarının hiçbir müzik eğitimi almadan nasıl böyle bir kaygıyla bestelerini yaptıkları fikri üzerinden değerlendirmeler yapmaktadır. Bunula birlikte TSM ve THM usûl nazariyatının bir görülmesinin de yanlış olduğunu savunmaktadır. Özdemir Sarısözen'in tasnifini onun bir tezi olarak görmekte ve mantıksal bir zemine oturmadiğini belirtmektedir. Yine Özdemir Sarısözen'in ezgiden ziyade söz unsurunu ölçülendirdiğini ifade etmektedir.
- O. M. Öztürk ise THM'de usûl konusunun kavramsal ve işlevsel açılardan yanlış ifade edildiğini belirtmekte ve usûl konusunda bulunan problemlerin geleneksellik adı altında kamufle edilmeye çalışıldığını ifade etmektedir. Yine araştırmacı bu konuya Batılı yaklaşımlarla bakmanın durumu daha da karıştıracaklarını belirtmektedir. Ayrıca araştırmacı çalışmasında Anadolu Müziği ve Anadolu Usûlleri gibi adlandırmalar yapmaktadır.
- Araştırmacı Atalay çalışmasında Türk müziğında ölçülendirme problemlerinin kesin olarak terminolojik hatalardan meydana geldiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda ölçü ve usûl unsurlarının birlikte görülmesi yanlışlıklarına değinmektedir. Atalay ritimsel yapının temel taşları olarak atım, ölçü ve ritim katmanlarını vermekte ve bu üç unsurun ilk olarak Prof. Dr. G. Oransay tarafından tanımlandığını belirtmektedir. Araştırmacının Türk müziği ölçülerini Basit ve Birleşik olarak iki grupta tasnif ettiğı görülmektedir. Birleşik ölçüleri ise kendi içinde üçerli birleşenler ve karma birleşenler olarak ikiye ayırmakta ve özellikle Birleşik ölçülerde bölünmeye dayalı oluşturulan mantığın yanlış olduğunu savunan Atalay, Birleşik ölçüleri izah ederken bölünme yerine birleşme mantığıyla Birleşik ölçülerin tasnif edilmesi gerektiğini ifade ettiğı görülmektedir.
- E. Uzunkaya genel anlamda THO üzerine yaptığı çalışmasında, THO müziklerinin usûl konusunda ki problemlerinin THM'de var olan problemlerden dolayı aks ettiğini ifade ettiğı görülmektedir. Bu bağlamda bu araştırmacı da kuramsal ve kavramsal yetersizlikler ya da karışıklıklar yüzünden THM usûllerine yönelik problemlerin olduğunu savunmaktadır. Uzunkaya'nın çalışmasında kuramsal ve kavramsal açılardan Terzi, Atalay ve Öztürk gibi isimlerden istifade ettiğı görülmektedir. Araştırmacı metrik ölçü sisteminin müziğimizi saymakta yeterli olduğunu fakat icra

konusunda yetersiz kaldığını ifade ederken, bu durumun THM ve THO'daki geleneksellik unsurundan kaynaklı olduğunu belirtmektedir.

- Araştırmacı Terzi THM Metrik Yapı çalışması, yine THM'de usûl konusunu çalıştığı sanatta yeterlilik doktora tezinin kitaplaştırılmış halidir. Araştırmacının çalışmasında THM usûllerine yönelik yapılmış çalışmalara kronolojik olarak ulaşma imkânı vermektedir. Bu bağlamda tarihsel süreçlerdeki farklılıkların görülmesi ve idrak edilmesi açısından büyük önem taşıyan bir çalışma olmaktadır. Araştırmacının çalışmasında THM usûllerine yönelik dört farklı tasnif vermektedir. Bununla birlikte araştırmacı THM usûllerinin tasnif edilirken Yapısal Özellikler Esasına Göre sınıflandırılmasının en sağlıklı tasnif olduğunu düşünmektedir. Yine bu kapsamda THM repertuarın bulunan türkülerini bu esasa göre tekrar revize ettiği görülmektedir.

4.2. Öneriler

- THM usûl nazariyatına yönelik, özellikle alanında uzman akademik kişilerce, ortak kuramsal terminolojinin oluşturulmasının gerekliliği görülmektedir.
- THM usûllerinin isimlendirilmesine yönelik olarak, yine bu uzman kadronun oluşturduğu bir komisyon aracılığı ile ortak bir adlandırılma yapılması gerektiği düşünülmektedir.
- THM usûllerine yönelik mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda, usûllerin öğretimine yönelik bir müfredat oluşturulmasının gerektiği düşünülmektedir.
- THM repertuarında bulunan ve usûl nazariyatı açısından problemlili olduğu düşünülen türkülerin icaplarına göre, gerekli olan türkülerde geleneksellik unsuruna bağlı kalınarak, farklı kaygılara düşülmeden, akademik bir biçimde yeniden tasnif etmenin, THM alanındaki ses ve saz icracıları, akademisyenler ve THM alan öğrencileri için büyük bir gereklilik teşkil ettiği ve böylelikle gelecek nesillere daha sağlıklı bir aktarım yapılabileceği düşünülmektedir.
- THM usûl nazariyatına yönelik, özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlar için, yine uzmanların ortak görüşleri neticesinde şekillendirdiği, THM bilgileri ya da Türk Müziği bilgileri vb. derslerde okutulmak üzere bir kitap oluşturulmasının oldukça gerekli ve faydalı olacağı düşünülmektedir.

- THM usûl nazariyatında çalışma yapacak araştırmacıların, çalışmalarında Türk müziği temellerine ve içyapı özelliklerine özgün yaklaşımlarla, THM'nin ritmik ve metrik yapı unsurlarını göz önünde bulundurarak, çalışmalarını şekillendirmelerinin büyük bir önem taşımakta olduğu görölmektedir.
- THM usûllerine yönelik yapılacak bilhassa tasnif içerikli çalışmalarda, elde edilecek sonuçların daha net ve faydalı olabilmesi açısından, çalışmaların icrasal boyutta da düşünülerek ve izah edilerek yapılmasının, THM usûl nazariyatının hem teoride hem de uygulamada daha net anlaşılmasına sebep olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Altınay, F. R. (2000). “Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Alanında Yapılan Bilimsel Çalışmalar”. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Arslan, F. (2004). “Safiyüddin Abdülmümin el- Urmevi ve er- Risâletü’s- Şerefiyye”. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Bardakçı, M. (1986). “Maragalı Abdülkadir”. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bilgin, N.(2006). “Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi Teknikler Ve Örnek Çalışmalar”. Ankara: Siyasal Kitapevi.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). “Bilimsel Araştırma Yöntemleri”. Ankara: Pegem Akademi
- Cevher, H. (2008). “Ali Ufkî ve Hâzâ Mecmuâ’i Sâz Ü Söz”. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çakır, A. (1999). “Alişah B. Hacı Büke (?-1500)’nin Mukaddimetü’l-Usûl Adlı Eseri”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). “Hızır Bin Abdullah’ın Kitâbü’l Edvâr’ı ve Makamların İncelenmesi”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirsipahi, C.(2005). “Tartım Bilim/Ritmoloji”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, (11), 25-37.
- Doğrusöz, N. (2007). “Harîrî Bin Muhammed’ in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme”. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Emnalar, A. (1998). “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Ve Nazariyatı”. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Emnalar, A. (1998). “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği Ve Nazariyatı”. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Fatma, A. A. (1998). “Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkîk U Tahkîk”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Haşhaş, S. (2011). “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları: Doğu Anadolu Bölgesi Örneği”. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

- Hatipoğlu, V. (2008). “*Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Türk Müziği Usulleri Öğretimini Değerlendirilmesi*”. Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Karadeniz, E. (2003). “*Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*”. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karaduman, İ. (2014). “GTHM’ de Makam Kavramının Kullanılmasına Edvar Geleneği Açısından Bir Yaklaşım”. *Turkish Studies Dergisi*, 9(8), 587-601.
- Karasar, N. (2014). “*Bilimsel Araştırma Yöntemi*”. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kemal, İ. (1981). “*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*”. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Konan, S. D. (2012). “*9.-16. yüzyıl Arası Usûl Kullanımı, Unsurları ve Kataloglanması*”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Nevşehirli, M. S. (2011). “*Polifonik Kompozisyonda Usul ve Âruz*”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özalp, M. N. (2000). “*Türk Musikisi Tarihi*”. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, M. A. (1998). “*Türk Halk Müziği Sistematiği Ve Eğitim Müziği Besteciliğinde Kullanılabilirliği*”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Özdemir, M. A. (2005). “Halk Müziğini Ölçülendirme Sorunu”. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, (11), 39-45.
- Özer, L. (2015). “*Samsun Yöresi Türk Halk Müziği Ezgilerinin Müzikal Ve Edebi Yönden İncelenmesi*”. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Özkan, İ. H. (2014). “*Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*”. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1969). “*Türk Musikisi Ansiklopedisi*”. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (2000). “*Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*”. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2005). “*Arif Sağ Üstadın Davullar Çalınırken Çalışması Vesilesiyle Anadolu Müziğinde Usûller*”. < www.turkuler.com> Son Erişim Tarihi:18.09.2017.
- Rızvanoğlu, İ. M. (2007). “*Fârâbî de İkâ Teorisi*”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Sakarya, B. (2010). “TRT Repertuarı İçerisinde Karma Usûl Kapsamında Değerlendirilen Ezgiler Üzerine Görüşler”. Yüksek Lisan Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sarısözen, M. (1962). “Türk Halk Musikisi Usûlleri”. Ankara: Resimli Posta Matbaası.
- Seyhan, Ö. (1987). “Halk Müziğimizde Usûl Sorunu”. III. Milletler Arası T.F.K. Bildirileri, ss. 237-260 Ankara: Başbakanlık Basım Evi.
- Sezikli, U. (2007). “Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân' ı”. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2015). “Müzik Kültür Dil”. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2016). “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi”. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, D. (2003). “Yavuz Sultan Selim' e Yazılan Bir Kitâb-ı Edvâr”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Terzi, C.(2015). “Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı”. İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Tırışkan, G. A. (2000). “Haşim Bey' in Edvâr' ı”. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Turabi, A. H. (1996). “el-Kindî' nin Mûsikî Risâleleri”. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A. H. (2013). “Mûsikî, İbn Sinâ”. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Ungay, H. (1981). “Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm”. İstanbul: Türk Musikisi Vakfı.
- Uzunkaya, E. (2012). “Türk Halk Oyunları Müziklerine Ait Geleneksel Ritmik Yapıların Ölçü ve Usûl Kavramları Çerçevesinde Değerlendirilmesi”. *International Journal Of Humans Sciences*, (9), 177-186.
- Vural, G. F. (2016). “İslamiyet' ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Hun Kök Türk ve Uygur Devletleri”. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri”. Ankara: Seçkin Yayıncılık.