

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BURSA'DA MÜZİK GELENEĞİ VE T.R.T.
REPERTUARINDAKİ BURSA TÜRKÜLERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çetin Erdem USANMAZ

Enstitü Anabilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji

Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile BAŞER

MAYIS - 2006

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**BURSA'DA MÜZİK GELENEĞİ VE T.R.T.
REPERTUARINDAKİ BURSA TÜRKÜLERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çetin Erdem USANMAZ

Enstitü Anabilim Dalı: Folklor ve Müzikoloji

Bu tez 19 / 06 / 2006 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.

Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile BAŞER
Jüri Başkanı

Yrd. Doç. Dr. Bedizel AYDIN
Jüri Üyesi

Yrd. Doç. Sv. H. Selen ERGÖZ
Jüri Üyesi

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Çetin Erdem USANMAZ

31.05.2006

ÖNSÖZ

Osmanlı'nın fethiyle Türkleşen ve ona başkent olan Bursa gerek iktisadî, ticarî, eğitim, bilim, sosyal kapasite ve imar durumu, gerek kültür ve sanat alanlarındaki yüksek seviyesi bakımından, başkent oluşuna yakışır faaliyetleriyle Osmanlı şehir tarihinin alemlerinden biri olmuştur. Bu kent, tarihi ve kültürel zenginlikleriyle yapılacak her türlü çalışmayı hak ettiği halde, özellikle müzik folkloru hakkındaki yeterli ve doyurucu çalışmalardan mahrum oluşu öteden beri bizi üzelemiştir. Bursa'da doğup büyüyen, müziği Bursa atmosferinde öğrenen biri olarak, böyle akademik bir fırsatı Bursa lehine değerlendirmek istediğimi açıkça ifade etmek isterim. "Bursa'da Müzik Geleneği ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi" isimli bu tez, işte bu samimî duygularla ele alınmış naçiz bir çalışmadır. Bu çalışmanın, Bursa müzik folkloru bağlamında müzik geleneklerini tanıtan yaklaşımı ve T.R.T. repertuarındaki türkülerin analizleriyle, özellikle Bursa sahasında çalışacak araştırmacılar için bir kılavuz niteliği taşımasını diliyorum, bu konuda hiçbir zaman bitmeyecek eksiklerin kültür dağarımıza yeni çalışmalar olarak dönmesini temenni ediyorum.

Başta tez danışmanlığımı üstlenen, ufuk açıcı görüş ve fikirleriyle akademik heyecanı bize aşıl原因 ve çalışmalarım sırasında değerli yardımlarını esirgemeyen saygıdeğer hocam Yard. Doç. Dr. Fatma Adile BAŞER'e, analiz dersi uygulamalarındaki hocalık başarısıyla bize tezimizde böyle bir analiz çalışması yapma cesareti kazandıran sayın Yard. Doç. Sy. H. Selen ERGÖZ'e, Halk müziğine verdiği büyük emek ve hizmetlerle bizlere örnek ve önder olan, çalışmalarımız esnasında konu üzerindeki bilgi ve dikkatlerini bizimle paylaşan muhterem hocamız Yücel PAŞMAKÇI'ya şükranlarımı arz ederim. Ayrıca ödenmez emekleri ve hudutsuz manevi destekleri için ailemi ve biricik anneannem Hava DOĞRU'yu, yetişmemdeki katkıları dolayısıyla tüm hocalarımı minnetle anarım.

Çetin Erdem USANMAZ

31.05.2006

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	v
TABLO LİSTESİ.....	vi
ÖZET.....	vii
SUMMARY.....	viii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: BURSA'DA MÜZİK GELENEĞİ.....	9
1.1. Bursa'da Müzik Bakımından Görenekli Yapılanmalar.....	9
1.1.1. Bursa'da Mehter.....	9
1.1.2. Bursa Camilerinde Müzik.....	12
1.1.3. Bursa'da Tasavvuf Ve Tekke Müziği	15
1.1.4. Ahiliğe Dayalı Şekillenen Müzik Ve Güvencilik.....	19
1.1.5. Bursa'da Sosyal Hayat İçerisinde Müzik.....	23
1.1.5.1.Kına.....	23
1.1.5.2.Gelin Hamamı.....	25
1.1.5.3.Düğün.....	27
1.1.5.4.Sünnet	29
1.1.6. Aşık Kahvehanelerinde Müzik.....	31
1.1.7. Bursa'da Eğlence Müziği.....	33
1.1.7.1.Karagöz Ve Seyirlik Oyunlarda Müzik.....	33
1.1.7.2.Mesire Ve Kır Eğlencelerinde Müzik.....	36
BÖLÜM 2: T.R.T REPERTUARINDAKİ BURSA TÜRKÜLERİ.....	39
2.1. Bursa' da Derleme Çalışmaları.....	39
2.2. T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Sınıflandırılması.....	43

2.2.1. Makam (Dizi) Yapılarına Göre.....	43
2.2.2. Usullerine Göre.....	44
2.2.3. Ses Genişliğine Göre.....	45
2.2.4. Konularına Göre.....	46
2.2.5. Derleme Tarihlerine Göre.....	47
2.2.6. Derlemenin Yapıldığı Mahallere Göre.....	48
2.2.7. Derleyen Kişi Ve Kurumlara Göre.....	49
2.2.8. Kaynak Kişilere Göre.....	50
2.3. Bursa Türkülerinin İcrası Ve İcrada Kullanılan Çalgılar.....	52
BÖLÜM 3: MÜZİKAL ANALİZ.....	56
3.1. Müzikal Analizde Kullanılan Metod Ve Yöntem.....	56
3.2. T.R.T Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi	58
3.2.1. At Gelir Ve Analizi.....	58
3.2.2. Atladı Gitti Eşiği Ve Analizi.....	64
3.2.3. Ben Yemenimi Al İsterim Ve Analizi.....	67
3.2.4. Bursa Köy Güvendeleri Ve Analizi.....	71
3.2.5. Cici Pabucum Cici Ve Analizi.....	87
3.2.6. Çayır Kuşu Çayırılıkta Ve Analizi.....	90
3.2.7. Denizde Urganım Var Ve Analizi.....	93
3.2.8. Denizin Ortasında Ve Analizi.....	96
3.2.9. Evlerinin Önü Nane De Maydonoz Ve Analizi.....	101
3.2.10. Mendilimin Dört Ucu Ve Analizi.....	103
3.2.11. Meşeli Dağlar Meşeli Ve Analizi.....	106
3.2.12. Oğlan Adın İsmail Ve Analizi.....	109
3.2.13. Şimşir Pınarın Üstüym Ve Analizi.....	113

3.2.14. Zeytinyağlı Yiyemem Ve Analizi.....	116
3.2.15. Bursa Gvendesini Ve Analizi.....	119
3.2.16. Ay Oğlan Tatarmısın Ve Analizi.....	123
3.2.17. Anam Bana Ne Dedi Ve Analizi.....	126
3.2.18. Oğlan Oğlan Ve Analizi.....	128
3.2.19. Mavi Yelekli Yarım Ve Analizi.....	131
3.2.20. İki Aslan Bir Kayada Yaslanır Ve Analizi.....	133
3.2.21. Bahçede Erik Dalı Ve Analizi.....	136
3.2.22. Deve Gelir İnişten Ve Analizi.....	140
3.2.23. Köprünün Altında Kahve Değirmeni Ve Analizi.....	143
3.2.24. Oturmuşlar Hereke'nin Ağaları Ve Analizi.....	145
3.2.25. Ayağında Pijama Ve Analizi.....	149
3.2.26. Tarlaların Söğüdü Ve Analizi.....	152
3.2.27. Arpa Da Ektim Olacak Ve Analizi.....	155
3.2.28. Odaya Varma Dedim Ve Analizi.....	159
3.2.29. Şaplağa Verdik Biz Kızı Ve Analizi.....	162
3.2.30. Aşalım Dağlar Aşalım Ve Analizi.....	165
3.2.31. İndim Yarın Bahçasına Ve Analizi.....	169
3.2.32. Pınara Vurdum Kazmayı Ve Analizi.....	172
3.2.33. Altını Bozdurayım Ve Analizi.....	175
3.2.34. Arpada Ektim Olacak Ve Analizi.....	179
3.2.35. Derede Davul Sesi Ve Analizi.....	183
3.2.36. Evmizin Önü Çaydır Ve Analizi.....	186
3.2.37. Goca Bakır Gmlemez Ve Analizi.....	189
3.2.38. Hadi Gidelim Bağlara Ve Analizi.....	193

3.2.39. Mercimek Dallenir Mi Ve Analizi.....	196
3.2.40. Yağmur Yağar Ve Analizi.....	200
3.2.41. Dereleri Aldı Tüfek Yangısı Ve Analizi.....	204
3.2.42. Avlu Dibi Yanlama Ve Analizi.....	209
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	212
KAYNAKLAR.....	221
EKLER.....	226
ÖZGEÇMİŞ.....	227

KISALTMALAR

- A.D.K.** : Ankara Devlet Konservatuarı
- T.H.M.** : Türk Halk Müziği
- T.R.T.** : Türkiye Radyo Televizyonu
- T.R.T. A.R. T.H.M. ŞB.** : Türkiye Radyo Televizyonu Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Şubesi
- T.S.M.** : Türk Sanat Müziği

TABLO LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Makam (Dizi) Yapısı.....	43
Tablo 2: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Usul Yapısı.....	44
Tablo 3: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Ses Genişliği.....	45
Tablo 4: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Konuları.....	46
Tablo 5: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Derleme Tarihleri.....	47
Tablo 6: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Derlendiği Mahaller.....	48
Tablo 7: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerini Derleyen Kişi ve Kurumlar.....	49
Tablo 8: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerine Kaynak Kişiler.....	50

Tezin Başlığı: Bursa'da Müzik Geleneği Ve T.R.T Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi

Tezin Yazarı: Ç. Erdem Usanmaz **Danışman:**Yrd. Doç. Dr. Fatma Adile BAŞER

Kabul Tarihi: 19 Haziran 2006 **Sayfa Sayısı:** VIII (öncü kısım)+225 (tez)+1(ekler)

Anabilimdalı: Folklor ve Müzikoloji

Tarihinde başkent olma unvanını elinde bulunduran nadir şehirlerden biri olan Bursa, müzik kültürü açısından da zengin bir bölgedir. Müzik geleneklerinin oluştuğu Mehterhane, Mevlevihane, Dergâhlar, Camiler, Ahî Zaviyeleri, Aşık Kahvehaneleri benzeri mekanlar Bursa'da şekillenen müziğin de göstergeleridir. Tezimizde söz konusu mekânlar ve görenekli yapılanmalar, Bursa'daki müzik gelenekleri bağlamında ele alınmaktadır.

“Bursa'da Müzik Geleneği Ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi” adlı bu tez, bünyesinde müziği barındıran temel yapılanmalar ve Bursa müzik folkloru bakımından kılavuz olabilecek bir ön çalışma niteliğindedir.

Tezin araştırma safhasında dikkatli bir literatür taraması söz konusu olmuş, zaman zaman uzman görüşlerine başvurulmuştur. Ayrıca sesli ve görüntülü arşiv yanında nota arşivinden de yararlanılmıştır. Tezin müzikal analiz kısmı, halk müziğinin resmî temsil kurumu olarak kabul edilmesi dolayısıyla T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri ile sınırlı tutulmaktadır. Türküler; icrâ tarzları ve icralarında kullanılan enstrümanlarla birlikte ele alınmakta, biçim olarak ezgi yapılanmalarına, makam ve dizi kullanımına, ritmik öğelerin durumlarına, söz unsurunun özelliklerine dayalı olarak analiz edilmekte, her bir türkü için derlenebilen bilgiler ayrıca sunulmaktadır. Bunun yanında, türkülerin bazı özelliklerinin oranlarıyla belirlendiği tablolar oluşturulmakta, yapılan analiz çalışmasının detaylarının Tezin sonuç kısmında verildiği Bursa müzik folkloruna dair müzikolojik tespitlerde bulunmaktadır.

Araştırma sonucunda; İlk defa Osmanlı Devleti elinde Türkleşerek ona başkentlik yapması dolayısıyla Bursa, kültür ve müzik dokusu bakımından Osmanlı sanat okulunun en önemli bir parçalarından biridir. Bu kentteki en dikkat çekici müziği bünyesinde barındıran yapılanmalar başta Mehter, Cami ve Tekke müziği olarak iki kola ayrılan Türk din müziği, yarı dinî teşekküllerden sayılan Ahîliktir. Yüksek seviyeyi hedefleyen bu kurumlar halkın kurumlarıdır. Kullandıkları müzik de zaman içinde aynı paralellikleri taşıyan bir sistematik içinde gelişmiştir. Müziği sosyal hayatın gerekleri içinde kullanan halk, başlangıçta sistematığın oluşmasına bizzat kendisi zemin olurken, sonraki aşamada o sistematığı kullanan ve ondan etkilenen durumda kalmaktadır ki Bursa müzik örneği bunun delilini oluşturmaktadır. Osmanlı klâsizminin kaynağının da İznik Bursa, Bolu, Balıkesir gibi Osmanlı beyliğinin yerleştiği temel alanların müzik folklorunda aranması gerektiği, bu bölgelerin yine Osmanlı ile Türkleşen Rumeli'ye de müzik bakımından örnek olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı-Türk Müziği, Bursa Müziği, Bursa Müzik Folkloru, Bursa Türküleri, Müzikal Analiz

Title of the Thesis: Music Tradition In Bursa And Musical Analysis Of Bursa Folk Songs In TRT Repertoire

Author: Ç. Erdem Usanmaz **Supervisor:** Assoc. Prof. Dr. Fatma Adile BAŞER

Date: 19 June 2006 **Nu. of pages:**VIII(pre text)+225(main body)+1(appendices)

Department : Folklore and Musicology

Bursa, which is one of the rarest cities owning the reputation of being the capital city of the Ottomans, is also in a special region in terms of the music culture. Janissary musician halls, shrines, Mevlevi houses, mosques, and ashik cafes are the signs of music which is shaped in Bursa. The said places in our thesis have been inspected in the context of musical conventions in Bursa.

This thesis, named as “Music Tradition In Bursa And Musical Analysis Of Bursa Folk Songs In TRT Repertoire” is a kind of preliminary work which could be a guide in terms of basic structures which host music in its body and Bursa musical folklore.

At the study phase of the thesis, a careful literature scanning has been carried out and, time by time, experts' opinions have been taken. Besides aural and visual archive, note archive has been benefited from. The musical analysis part of the thesis has been kept restricted with Bursa Folk Songs In T.R.T. repertoire as it is regarded as the official representation establishment of folk music. The folk songs have been treated with their types of performance and the instruments used in performances, analysed stylistically according to their melodic structurings, usages of mode and index, states of their rhythmic elements, features of lyric and the information compiled for every folk song has been presented. In addition to that, tables in which the features of some folk songs have been determined in their proportions have been formed and musicological inspections based on Bursa Music Folklore, whose details have been given place at the conclusion part of the thesis, have been made.

As a result of the study, Bursa which became Turkish in the hands of the Ottomans and being the capital is one of the most significant parts of the Ottoman Art School in terms of its cultural and musical texture. The constructions which host the most conspicuous music in that city, is Ahilik which is a kind of semi-religious music and Turkish Religious Music which could be separated as mosque and shrine music. These institutions which aim high music are the institutions of the people. The music which they used, within time, developed in a systematic, which hosted the same parallelism. While the people who used the music within the necessities of life occasioned the formation of the system at the beginning, became the ones who used the systematic and became affected by it later such as Bursa Music. It has been concluded that the source of Ottoman Classicism should be sought in the main regions like İznik, Bursa, Bolu, Balıkesir where the Ottoman tribe settled and these regions musically became precedent to Thrace which became Turkish with the Ottomans.

Key words: Ottoman-Turkish Music, Bursa Music, Bursa Musical Folklore, Bursa Folk Songs, Musical Analysis.

GİRİŞ

Medeniyetlerin tarihi biraz da şehirlerin tarihi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu noktada Osmanlı siyaset ve kültür hayatında önemli bir yere sahip olan kuruluş dönemi başkenti Bursa tarihte ve günümüzde güzellik ve zenginlikleriyle dikkat çekmeye devam etmektedir. Bu zenginliklere beşikten mezara insan hayatına eşlik eden müzik de dâhildir.

Çalışmanın Amacı

Tezimizde; öncelikle Bursa'daki müzik geleneğine temel olan unsurların tespit edilmesi ve bu geleneğin çok küçük bir yansıması olan TRT Repertuarında kayıtlı Bursa Türkülerinin müzikal açıdan analizinin yapılması amaçlanmıştır. Diğer taraftan Bursa'daki tarihî ve kültürel köklü yapının günümüzde ancak 47 adet türküyle temsil edilmesindeki çarpıcı tezat da zımnen gösterilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın Önemi

“Bursa'da Müzik Geleneği ve T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi” adlı bu tez, Bursa'da müziği bünyesinde barındıran temel yapılanmaların ele alınması ve müzikal analiz çalışması ile bugüne kadar üzerinde yeterli çalışma yapılmamış bulunan Bursa müzik geleneği ve folkloru bakımından kılavuz olabilecek bir ön çalışma niteliğindedir.

Çalışmanın Metodolojisi

Tezin araştırma safhasında dikkatli bir literatür taraması yapılmış, uzman görüşlerine başvurulmuştur. Nota arşivi yanında sesli ve görüntülü arşivden de yararlanılmıştır.

Esasen müzik folklorunun iyi anlaşılabilmesi şartının, o müziği var eden düşünce, inanış, yaklaşım ve yorumların kurumlarıyla birlikte iyi tanınmasına bağlı olduğunu ve onu saran çevre etkisi ve şartlarının da iyi anlaşılması gerektiğini düşünüyoruz. Bu sebeple Bursa içinde müzik folkloruna etkide bulunabilecek her türlü müzikal durumu dikkate değer buluyoruz.

“Bursa'da Müzik Geleneği” başlığıyla öncelikle müziğe imkân veren mekân ve kurumlar göz önünde bulundurulmuştur. Çünkü bu kurumlar ve onların kullandıkları mekânlar müziğin oluşturulduğu, biçimlendiği, yararlanıldığı hatta öğrenilip

öğretildiği, kısaca müziğin beslenmesi, dinleyicisine ulaşması, müzisyenin yetişebilmesi için kurulu düzeni olan ortamlardır. Bu nedenle Bursa'yı merkeze alan bir yaklaşımla tezimizde öncelikle Bursa'da, müzikten yararlanan ve bu suretle onu kullanan görenekli yapılar incelenmiştir.

İkinci bölümde ise T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri; icrâ tarzları ve icralarında kullanılan enstrümanlarla birlikte ele alınmış, biçim olarak ezgi yapılanmalarına, makam ve dizi kullanımlarına, ritmik öğelerin durumlarına, söz unsurunun özelliklerine dayalı olarak analiz edilmiş, her bir türkü için derlenebilen bilgiler ayrıca sunulmuştur.

T.R.T Repertuarındaki Bursa Türkülerinin analizi ile elde edilen sonuçlar; konu hakkında ulaşılan kaynak ve araştırmaların verdikleri bilgilerle birlikte değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Başkent Olarak Bursa

Kaynaklara göre Bursa, Türklerin Batı Anadolu'ya yayılışları sırasında Bizans'ın elinde kalan üç önemli kale şehirlerinden biridir. Dolayısıyla bu şehrin fethedilmesi bölgedeki Türk hâkimiyetinin istikrarı bakımından elzem görülmüştür. Ölüm döşeğindeki Osman Gâzi'nin "beni oraya gömün" diyerek Bursa'yı işaret etmesi, konunun önemine ivme kazandırmış ve 6 Nisan 1326 da fetih gerçekleştirilmiştir.

Bu tarihten itibaren Osmanlı'nın ilk Hakanı Osman Bey'i türbesiyle ağırlayan Bursa, büyük bir devlet olma yolunda ilerleyen Osmanlı'nın Batı'ya yönelen fetihlerinin de kapısı olmuştur. Bursa, Osmanlı'nın Başkenti olarak en önemli imar faaliyetlerine, kültür ve sanat hareketlerine sahne olduğu gibi, ipek ve değerli taşlarıyla devrin dünya ticaretini kendisine yönlendiren bir cazibe merkezi haline de gelmiştir.

Orhan Gazi'nin kalenin doğu tarafında vücuda getirdiği camii, imaret, medrese, hamam ve kervansaraydan (Beyhanı, Emirhanı) oluşan külliye şehrin merkezini tayin etmiş, sonraki yapılanmalar ve semtlerin ortaya çıkışı bu merkeze göre oluşmuştur. Bursa'nın fethinden birkaç yıl sonra 1333 tarihinde Bursa'ya gelen İbn-i Battuta, şehirde harikulade çarşıların ve geniş sokakların varlığından bahsetmektedir (Çiftçi, 2005:153). Bu bölgenin bugün de şehrin canlı bir ticaret merkezi olarak işlevini devam ettirdiğini söyleyelim.

Fetihten itibaren, padişah ve saray mensuplarıyla, ileri gelenlerin sayesinde şehrin değişik yerlerinde zengin vakıfların, birçok ticarî ve dinî merkezlerin ortaya çıktığı görülür. Elbette bunlar da yeni yerleşim bölgelerinin doğuşuna katkıda bulunmuş, şehir emek ve sanat dikkati taşıyan eserlerle donatılmış, sosyal ve kültürel dokunun her alanda gelişmesine katkıda bulunacak müesseseler, onları destekleyen ticarî mekanizmalarla birlikte bir bütün halinde düşünülüp planlanmıştır.

Çelebi Mehmed'in Yeşil Camii'ne vakıf olarak "İpek Hanı" adlı büyük bedestanı inşa ettirmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Bursa'nın büyük bir ticaret merkezi haline geldiği, şehre gelen yabancı seyyahların gözlemleriyle de açıkça ortaya konmaktadır. Yakın zamanda H. Lowry tarafından hazırlanan "*Seyyahların Gözüyle Bursa 1326-1923*" isimli çalışma Bursa hakkında önemli bilgiler içermektedir. Bu eserde şehrin harikulade bir ticaret merkezi ve oldukça geniş bir yerleşim alanına sahip olduğu belirtilmektedir (Lowry, 2004:23).

I. Beyazıt dönemi çok zengin ve çeşitli imar faaliyetlerine ek olarak Bursa'ya, hem Bursa'nın hem de Osmanlı sanatının en büyük abidelerinden birini, muhteşem Ulucami'yi kazandırmıştır. Bu ve bu kabil yapılar, sadece mimarî bakımdan değil; çini, hat, tezhip, oyma, kakma, kalem işi, halı-kilim...vb kültür ve sanat tarihi bakımından hemen bütün klasik sanat dallarını bünyesinde barındıran abidevî eserler olarak dikkat çekmektedirler. Ulucami de Osmanlı mimarisinin en vurucu ve güzel örneklerinden biri olarak, söz konusu sanatlardaki verimlerin yine en seçkinlerini kucaklayan bir sanat eseridir.

Osmanlı'nın, bu mimariye eşlik eden müzik sanatını ihmal etmeyerek, bu minarelerden Osmanlı-Türk üslûbuyla, en güzel sesli müezzinlerden, ezanların en güzellerinin okunmasını, o muhteşem kubbelerin yine aynı üsluba sahip hafızların kıraatleriyle yankılanmasını sağladığı muhakkaktır.

Schiltberger ve benzeri seyyahların hayranlıkla anlata anlata bitiremedikleri, muhteşem eserlerle süslü Bursa, Timur'un Anadolu'ya girip Osmanlı'yı mağlup etmesiyle maalesef 1402 de Timur'un askerleri tarafından yağmalanıp ateşe verilmiştir. Osmanlı vesikalarının ve yüzlerce telif eserin telef edildiği bu yangını bir kültür katliamı olarak üzümlere anıyoruz.

Bu hadise ve sonrasındaki fetret dönemi, Bursa yerine Edirne'nin başkent yapılmasıyla sonuçlanmış, ancak Bursa'da tahta çıkmış olan II. Murat döneminde şehir yeniden toparlandığı gibi büyümeye de devam etmiştir.

Nitekim 1432 civarında şehri gören La Broquiére Bursa'yı "Türkler' in en muazzam beldesi" (Lowry, 2004:23) olarak vasıflandırmaktadır. Gelişmiş bir kent oluşuyla İstanbul'un fethine kadar hemen daima İstanbul'un rakibi olarak değerlendirilen Bursa, İstanbul'un fethinden sonra rekabete konu olmamıştır.

Bu konuda İstanbul'un artık bir Türk diyarına dönüşmesindeki sevincin ve Bursa'nın yeni başkentün kültürel yapılanmasındaki maddi manevi etkisinin pay sahibi olduğu düşünülebilir. Nitekim Osmanlı'nın iskân uygulamalarının tabii gereği olarak kendisini temsil niteliği taşıyan Bursa'daki Osmanlı başkentlisini büyük guruplar halinde İstanbul'a yerleştirdiği bilinmektedir. Bu durum, Bursa'da oluşan kültürel dokunun büyük ölçüde yeni payitaht olan İstanbul'a taşınması anlamına da geliyor. Bir başka deyişle İstanbul çerçevesinde merkezîleştirilmeye ve modellenmeye çalışılan Osmanlı sanat ve kültür zemininin Bursa'da aranması gerektiği gerçeği de ortaya çıkmış oluyor.

Fatih Sultan Mehmet döneminde Bursa'nın iktisâdi anlamda gelişimine devam ettiği ifade edilmektedir. Ancak İstanbul'un fethinden sonra Bursa'nın, Osmanlı'nın doğu seferleri için sağlam bir Osmanlı kalesi niteliği ile değerlendirildiği ve bir askerî merkez olarak kullanıldığı dikkati çekmektedir. Nitekim şehre atfedilen bu stratejik önem, Fatih' in ölümüyle baş gösteren saltanat mücadelesinde onun yine merkez kabul edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bursa'da büyük taraftar kitlesi elde eden Şehzade Cem, burada saltanatını ilân edip, parasını bastırma imkânı bulmuştur. On sekiz günü aşmayan bu saltanattan ve Sultan Cem konusunun kapanmasından sonra şehir, Osmanlı'nın önemli bir kalesi olarak muhafaza edilmeye devam edilmiştir. Nitekim, güvenliğin en üst seviyede temini için semtler arasına gayet sağlam kapılar konulup muhafızlar yerleştirilmesi bunu doğruluyor.

Osmanlı güvenliğinin önemli bir merkezi olan Bursa, çeşitli gurupların hücumlarına ve isyan hareketlerine sahne olmuştur. Çünkü Bursa güvenlik stratejisi bakımından hem önemli bir kale, hem de bir askerî gücü simgeleyen bir merkez durumundaydı. Anadolu'dan Batı'ya, Batı'dan Anadolu'ya açılan bir geçit olma işlevi yanında, aynı zamanda iktisâdi hayatın bel kemiğini oluşturan ticaret yollarını da bünyesinde barındırmaktaydı. Kültür ve sanat yükselişlerine imkân veren bu doğal zemin üzerinde

Bursa, hemen her alanda dikkati çeken bir yapılanma içinde bulunmuş ve Osmanlı'nın merkez kentlerinden olma unvanını daima korumuştur (İnalcık, 1992: 447).

Bir Fransız seyyahın Bursa hakkındaki izlenimleri, Türk Halkının karakteri ve müzik sevgisi bakımından dikkate değer izler taşıyor:

“Türkler yorgunluğa ve zahmetli hayata da katlanırlar. Fakat şen ve coşkun adamlardır. Dillerinden hiç türkü düşmez. Onun için Türkler' le yaşamak isteyenler öyle kederli, hülyalı insanlar olmamalı, daima güler yüzlü olmalıdır. Bundan başka, temiz yürekli ve merhametli adamlardır. Çok defalar gördüm; biz yemek yerken, yanlarından bir fakir geçse, onu derhal bizimle beraber yemeğe çağırırlar. Biz ise bunu asla yapmayız.” (Gazimihal, 1943:7).

Esasen Bursa yediden yetmişe bütün halkıyla Türk seviye ve seciyesinin, Türk asaletinin yansıdığı bir kültür atmosferi olarak anılabilir. Dolayısıyla Türk kültürünün bütün unsurlarında, her yönüyle kendisini gösteren, eşyasına dahi sinmiş bulunan bir takım iç dinamiklerinden bahsetmek mümkündür. Bu dinamiklerin en dikkat çekenini Fransız seyyahın gözlemlerinde de işaret edildiği gibi, “verme ve paylaşma”dır. Bu verici tavır, kurallaşarak Türkün kültürüne, yaşayış biçimine, sanatına... kurumlaşarak yansımıştır. Nitekim tezimizin ilerleyen bölümlerinde Bursa çerçevesi bağlamında üzerinde duracağımız Türk tasavvufu ve onun teşekkülleri, Alplik ruhuyla erenliğin birleştirildiği Türk Hakanlık Müziği'nin Osmanlı'daki Mehter dediğimiz şekli, yarı dinî sosyal yapılar olarak kabul edilen Ahilik ve benzeri yaklaşımlar temel olarak işte bu verici kültürün kurumları olarak karşımıza çıkarlar.

Orhan Gâzi zamanında Bursa'da bulunmuş hatta kendisiyle görüşmüş olan ünlü seyyah İbn-i Battuta Bursa da dahil olmak üzere doğudan batıya bütün Anadolu'da hemen dâima Ahî zaviyelerinde misafir edildiğini eserinin değişik bölümlerinde minnet ve dualarla anar. Battuta'dan naklen Ahi' lerin inandığı ve uyguladığı dört temel ilke şunlardır: “Güçlü kuvvetli iken bağışlamak, kızgınken yumuşamak, düşmana bile iyilik (hizmet) etmek, kendi muhtaç olsa da başkalarına yardım etmek.” (Battuta, 1971: 55).

Kurumlarıyla vericiliği somutlaşan bu kültür, sanatında da şüphesiz aynı prensipleri terennüm etmektedir. Nitekim yukarıda adı geçen kurumların, sanatı özellikle de müziği kullanım biçimleri göz önünde bulundurulduğunda Bursa'da oluşan müzik hakkında daha etraflı bilgilere ulaşabileceğimizi düşünüyoruz. Bu noktada yine

detaylarını ileride vermeye çalışacağımız, Bursa Türküleri içerisindeki “Güvende Oyunu” ve “Güvendelik” kavramının Ahilik anlayışı ve düşüncesiyle olan bağlantısı, Bursa’yı başkent yapan Osmanlı kültüründeki etkinliğinin son derece kuvvetli olduğu araştırmalardan anlaşılan Alpliğin, müzikteki biçim ve icra yöntemlerine yansıması Bursa’da karşılaşılan müzik bakımından dikkat çekicidir.

Bilindiği gibi Alpliğin; hamiyet, hizmet yolunda gayret ve cesaret sahibi oluşu yanında, fiziki anlamda da güçlü ve kılıcından başka, Türklerin atalarından beri büyük maharet gösterdikleri ok yay kullanımında özellikle ustalaşmış olmaları beklenirdi. Bursa’da “Okçular” adındaki semt ve çarşı onların ustalıklarını geliştirdikleri yadigâr mekânlar arasındadır. Okçuluk, ata binme, güreş, cirit benzeri Alp sporlarına eşlik eden müzik ve oyunlar da elbette zikre değer zenginlikler arasındadır. Mehter ortalarında Alplere yiğitleme, koçaklama söyleyen, destan düzen alp-ozanları ise hiç unutmamak gerekir. Bursa, gerek Osmanlı’nın başkenti, gerek daha sonraki dönemlerde bir kale kent olarak Alplik ruhunu taşına sindirmiş bir belde olarak anılabilir. Nitekim ilerleyen bölümlerde verilecek Türkü analizlerinde görüleceği üzere, Bursa türkülerinin icra havası ile Osmanlı Mehter müziğinin benzeşmesi söz konusu Alplik ruhunun bu kale kentinde ne derece kuvvetli izler bıraktığının açık delilidir.

Osmanlı medeniyetinin parlayış dönemindeki eser ve yapılarla süslü Bursa başkent oluşun bütün ihtişam ve unsurlarıyla azamî derecede donatılmıştır. Bu bakımdan Osmanlıların kurdukları eğitim-öğretim amaçlı vakıfların ilk örneklerine de yine Bursa ve havalisinde rastlanmaktadır. Orhan Gazi tarafından 1330 yılında İznik’de kurulan ilk medrese, Bursa’da yine Orhan Gazi tarafından “1335 ve 1339 -1340 tarihlerinde inşa edilen iki medrese” (Hızlı, 2005:202) ile devam etmiş, arkadan gelecek nice vakıf ve medresenin öncülüğünü yapmıştır. Nitekim fikir vermesi bakımından araştırmalara göre; sadece 16. yüzyılda hizmet veren 50 medreseden bahsedilmesi ilginçtir (Hızlı, 2005:207). Osmanlılar, Orhan Gazi’den başlayarak vakfiyelerin Arapça olması geleneğini değiştirip, vakfiyeleri tamamen Türkçe yapmışlardır. Bu vesileyle bugün, dünyanın en büyük Türkçe arşivinin Osmanlılara ait olduğunu da vurgulamamız gerekir. Osmanlı’nın resmi dili Türkçedir. Bütün resmi evrakı da Türkçe düzenlenmiştir (Banguoğlu,1987).

Güçlü vakıfları bulunan bu medreselerin yer aldığı alanlar, aynı zamanda halkın da yerleşim bölgeleri haline gelmiştir. Vakıflar, medresenin yanı sıra cami, mektep, imarethane (aşevi), kütüphane, türbe, hastane vs. inşasıyla oluşturdukları külliyeler sayesinde; bu mahallelerde ikamet etmekte olan vatandaşların, dini, sosyal ve kültürel ihtiyaçlarının karşılanmasına zemin hazırlamışlardır.

Osmanlılar mektep ve medreselere ilaveten mescit/camii, tekke/zaviye ve kütüphane gibi müesseselerle de topyekûn bir eğitim ve öğretimi amaçlıyorlardı. Medreselerde ders görme imkânı bulamayan kişiler, bu kurumların alternatifi sayılabilecek bu müesseselerde bu şansı elde ediyorlardı. Sözü edilen yaygın eğitim kurumlarındaki faaliyetlere, toplumun her kesiminden, her meslek ve yaş grubundan kişilerin katılması mümkündü.

Camiler ve mescitlerin sadece ibadet için değil “dersiam” denilen ünlü hocaların ders verdikleri yerler olarak da kullanıldıkları bilinmektedir. Ayrıca ibadete dayalı olarak musikinin doğal mekânları kabul edilen camilerin İstanbul’dan sonra en fazla Bursa’da bir yekun oluşturması bu ildeki Camii Musikisi hakkında bir fikir vermektedir.

Camilerin yanı sıra yine bir halk eğitim-öğretim kurumu olarak da yorumlanan tekke ve zaviyeler için Mustafa Kara şu tanımlamada bulunmaktadır:

“Tekke ve Zaviyeler de birer kültür merkeziydi. Bu müesseseler tasavvuf düşüncesinin, anlayış ve terbiyesinin işlendiği, derinleştirildiği ve halka takdim edildiği yerler olarak bilinirler. Osmanlılarda tekkeler aynı zamanda edebiyat, tarih ve musiki merkezleri idi.” (Kara, 1990: 53).

Bunların yanında, seçkin ve imkân sahibi kişilerin ev ve konakları gibi hususi yerler yanında, kiraathaneler, orta oyunu ve Karagöz gibi gösterilerin yapıldığı seyirlik alanlar eğitim, kültür ve sanat mekanları olarak konu edilebilir niteliktedir (Akyüz, 1989:115-116).

Burada vurgulamak istediğimiz, Bursa’nın bir Osmanlı başkenti oluşundan itibaren gerek sosyal, gerek kültürel, gerek ekonomik alanda hiçbir unsurun ihmal edilmeyerek başkentliğin bütün özelliklerini taşıyan bir Türk şehrine dönüştürülmesidir. Nitekim kültür, sanat ve tarihî dokusu bakımından Bursa, Osmanlı’nın yarattığı ve kendi modellemelerini en iyi yansıttığı bir kent olarak dikkat çekmeye devam ediyor. Bursa; Konya, Kayseri, Erzurum benzeri diğer birçok önemli Anadolu kentinden farklı olarak

Türk ve Müslümanlığını ilk defa Osmanlı'nın elinde idrak etmiş bir Osmanlı başşehri olma unvanıyla belirginleşmiştir. Bu bakımdan kültür ve sanat verileri açısından Bursa'da karşılaşılan tüm özelliklerin _ki tezimizin konusunu oluşturan türküler de bu kapsamdadır_ Osmanlı kültür ve sanatı bağlamında değerlendirilmesi uygun olacaktır.

1. BÖLÜM: BURSA'DA MÜZİK GELENEĞİ

1.1. Bursa'da Müzik Bakımından Görenekli Yapılanmalar

1.1.1. Bursa'da Mehter

Tarih, Türklere ait en eski müzik teşekkülünün hakanlık müziği olduğunu söylüyor. Nitekim her devirde ve bütün Türk devletlerinde isimleri farklılık gösterse de devletin ve kutlu kağanlığın ilanı ve sesi olarak hakanlık müziği ile karşılaşırız. Törütgen (hâlık) Tanrının vaz ettiği ilâhî nizam yani töre, ancak devlet eliyle yaşanır kılınabilirdi. Törenin işlerliği ve yaşanırılığı ile ulaşılan adalet ve asayiş huzur getireceğinden eski Türklerde devlete huzur anlamına gelen “il” adı seçilmiş ve devlet kutsal sayılmıştır. Törenin yani ilahî nizamın yaşanırılığı ancak kutlulukla sağlanacağından Türk hakanlarının kutlu kişiler olması beklenmiştir. Töreye uymakla kendilerine Türk diyen millet için, töreyi temsil eden devlet elbette kutsaldı. Kutlu kağan, töreyi devletiyle hayata geçirdiğini, hakanlığı sembolize eden kös etrafında oluşan müzik takımıyla ilan etmiş oluyordu. Bu noktadan bakıldığında bu müziğin törenin işlerliğini duyuran, devletin ve hakanlığın müziği olduğunu söylememiz gerekiyor. Bu müzik geleneğinin, anlamı ve muhtevası ile birlikte İslamiyet öncesi devirlerden İslami devirlere intikal ettiğini altını çizerek belirtelim. Ancak bu geçişte Göktanrı anlayışına göre oluşturulan töre İslamlaşarak Türk-İslâm devletinin töresi haline gelmiştir (Başer, 1994:197). Bunun en güzel delili bu müziğe “Nevbet” adını veren Selçukluların “nevbet-i pencâne” (beş nöbet) adıyla beş vakit namaz öncesinde nevbet vurdurmalarıdır (Turan, 1980:395). Hakanlık müziği Tanrı nizamı anlamına gelen töreyi ve törenin devletini, hakanı sembolize eden kös “kûs-i Hakanı”, davul ve zurnalarla apaçık ilan etmekteydi. Bu ilan edişin anlamı ve kutsiyeti dolayısıyla daima ayakta dinlendiği kaynaklara girmiştir. Diğer taraftan, hakanlık müziğinin çekirdeğini oluşturan Kös ve davul, tuğ ve sancakla birlikte devlet sembolü olarak büyük Türk devletinden yeni kurulan devlete bir icazet gibi tevdi edile gelmiştir. Hakanlık müziğinin ayakta dinlenmesi durumunun, bağlı bulunulan büyük devlete saygı göstergesi olduğu da düşünülmüş, ilk defa oturarak dinleyen Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un fethinden sonra Osmanlının artık en büyük Türk devleti oluşu itibarıyla böyle davrandığı yorumu yapılmıştır (Sanal, 1964:6).

Osmanlılar hakanlık müziğine “Mehter” adını vermişlerdir. Savaşta ordunun önünde giden kös, davul, nakkare, zil, çevgan, çalpara, zurna ve boru gibi çeşitli vurmali ve

nefesli çalgının çalacağı müzik, savaşta, törenlerde ve alplerin maharetlerini deneme fırsatı buldukları spor oyunlarında çalınmak üzere özel olarak bestelenmekteydi. Hünkâr Peşrevi, At Peşrevi, Alay / Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi ve Rakkas Peşrevi mehter havalarından bazılarının adlarıdır (Sanal, 1964:Nota Kısımları).

Hakanlık müziği hakkında en fazla bilgi Osmanlı dönemine aittir. Kaynaklara göre Mehterin sadece törenlerde, savaş hazırlığında ve savaşlarda değil, halkın nitelikli müzik ihtiyacını da karşılayacak bir yapılanma ile düğün, dernekler de dâhil olmak üzere her türlü imkânda çalındığı anlaşılmaktadır. Mehter'in bütün Osmanlı coğrafyasını kapsayacak şekilde teşkilatlandırıldığı ve Budin'den Kırım'a, Bursa'dan Anadolu'nun hemen pek çok seçilmiş noktalarına kadar nevbet icralarının en iyi şekilde yapılabilmesi için Mehter Kışlaları, Nevbethâneler, mehter barınmalarına mahsus evler ve nevbet çalınırken faslın mümkün olan en uzak yerlerden duyulmasını sağlayacak mehterhane kuleleri inşa ettirilmişti. Bu kadar geniş bir coğrafyada mehter ihtiyacının Mehterân-ı Tabl ü Alem'in bir parçası olan ve Emîr-i Alem'in emri altında görev yapan Mehter başlarına bağlı mehter esnafı teşkilatı ile sağlandığını biliyoruz. Mehter esnafı, Tabl ü Alem mehterlerine göre daha serbest davranabiliyor nevbethânelerdeki yatsı namazından sonraki ve sabahleyin üç fasıl nevbet icrası dışında düğün ve derneklerde halkın ihtiyacına cevap verecek şekilde serbest çalışıyorlardı. Yalnız savaşlarda Tabl ü Alem mehteriyle birleşmiş oluyorlardı. Harpte mehter sayısının iki üç misline çıkmasının bu şekilde mümkün olabildiğine Evliyâ Çelebi kaynaklık etmektedir (Sanal, 1964:24).

Bir görüşe göre 1284 bir başkasına göre 1289 yılında Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesut tarafından uçbeyliği menşuru ile birlikte devlet alameti olarak gönderilen tuğ, alem, tabl ve nakkarenin, bir ikinci vakti Söğüt'e ulaştığı ve Osmangazi'nin hemen divanını toplayarak nevbet çaldığı ve bunu ayakta dinlediği kayıtlara geçmiştir (Turan, 1980:395).

Bursa'nın fethedilerek başkent oluşundan itibaren Türk hakanlık müziğinin Mehteran-ı Ali Osman adıyla payitaht Bursa'da bütün haşmetiyle vurdurulmaya başladığını biliyoruz. Yukarıda kısaca teşkilatına değindiğimiz Mehterin, Bursa'da hem Mehterânı Tabl ü Alem, hem de Mehter esnafı aracılığı ile halkın müzik dokusuna en etkin bir şekilde nüfuz ettiği anlaşılmaktadır. Birinci kısımda dile getirdiğimiz gibi gerek başkent olduğu sıralarda, gerek daha sonraki aşamalarda Bursa, diğer vasıflarının

yanında önemli bir kale kenti olarak da stratejik önemini korumuştur. Bu durum sözünü ettiğimiz etkiyi Bursa müzik kültüründe özellikle halk müziğinde derin ve sürekli kılmıştır, diyebiliriz. Nitekim Bursa halk müziğine büyük emekler sarfetmiş bulunan değerli hocamız Yücel Paşmakçı hemen her görüşmemizde Bursa türkülerinin icrasında kendisini gösteren mehter üslubuna dikkatimizi çektiği gibi, görüşme fırsatı bulduğumuz sahayı tanıyan müzisyen ve akademisyenler de tezimizi hazırlarken bu ilişkiyi göz önünde bulundurmanız hususunda dikkatimizi çekmişlerdir. Türk töresine işlev kazandırması dolayısıyla kutlu ve mukaddes devletin sesi, Hakanlık müziğinin alameti olarak davul ve zurnanın sadece Bursa’da değil bütün yurttaki etkisinin müstakil ve kapsamlı bir araştırma konusu olarak ele alınmasını kültürel bir gereklilik olarak belirtmeliyiz.

Osmanlı sanatının şahsiyetini bulduğu önemli bir merkez olarak zikredilen Bursa’da elbette Mehter etkisinden ve gelenekleşen Mehter müziğinden bahsetmek mümkündür. Bursa’da çalınan ilk mehterde hakanlık alameti olarak vurulan davulun, 1804 depremine kadar Orhan Gazi Türbesi’nde asılı bir şekilde muhafaza edildiği, sonradan bu davulun ve çok iri taneli tesbihin yok olduğu öne sürülmektedir. Osmangazi ve Orhangazi’ nin mezarlarının bulunduğu Aya Eliya’ dan bozma türbeye bu yüzden “Davullu Manastır“ denildiği ifade edilmektedir.17. yüzyılda Bursa’ ya gelen Evliya Çelebi “Hanedan-ı Al-i Osman’da ilkin davul çaldıran Osmangazi’dir ki hala Bursa’ dadır, kabri üzerinde kırmızı örtülü bir tabl-ı kebir asılı durur.” (Gazimihal, 1943:4) diye yazmaktadır. Bursa’ yı ziyaret eden bazı yabancı gezginler de bu davulu gördüklerinden bahsetmektedirler.

İstanbul Başbakanlık Arşiv Dairesinde tespit edilen 1774 tarihli iki önemli vesikada Bursa’daki nevbethaneye atıfta bulunmaktadır. Bilindiği gibi nevbethaneler hem mehterlerin barındığı, hem de nevbet çalacak kulelerin bulunduğu büyük ve önemli merkezlere mahsus tesislerdi. Söz konusu vesikalarda Bursa, Edirne ve Üsküdar mehterbaşlıkların önünde zikredilerek önemi vurgulanmakta, bu nevbethanelerin Hassa Tabl ü Alemi’ne yani Osmanlı Padişahının devlet alameti olan davul ve sancak takımından olduklarına nazaran yapılan düzenleme ve talimatlardan haber verilmektedir (Gazimihal, 1943:19). Bu noktada Hassa takımında yani padişaha ait takımda ancak kös vurulabildiğini belirtmemiz gerekir. Tarihte bir devlete tabi olmayan asıl ve büyük devletin sembolü köstür. Bu yüzden adına “Kûs-i Hakanî” denmiştir. Gazimihal’in naklettiği belgelere göre Bursa mehteri Hassa takımına

bağlıydı. Padişahların Bursa'ya gelişlerinde ki bunun sıkça olduğu gözleniyor, imtiyazlı olarak burada büyük devlet oluşun ilanı anlamına gelen “Kös” vuruluyordu.

1326 yılında Bursa'nın fethinden, Yeniçeri Ocağı'nın 1826'da kaldırılışına kadar Bursa'da Osmanlı düzenlemelerine göre günde iki defa üç fasıl olmak üzere düzenli olarak mehter dinlenildiği anlaşılmaktadır.

Cumhuriyet döneminde Bursa'da Mehter Takımının kurulması ilk olarak 1963 yılında Muharip Gaziler Cemiyeti Bursa Şubesi Başkanı Sayın Emekli General Ömer Sürel' in önderliğinde gerçekleştirilmiş, ancak bu girişim fazla ömürlü olamamıştır.

Son olarak 1991 yılında Bursa'da sanayici ve iş adamlarının desteği ile BUR-HOY Bursa Mehter Musikisi ve Halk Oyunları Derneği kurularak Bursa Mehter Takımı yeniden teşkilatlandırılmıştır.

Halen Kültürpark içerisindeki “Mehterhane” de faaliyetine devam eden Bursa Mehter takımı 1992 Cumhuriyet Bayramı törenlerine iştirakinden itibaren tekrar Bursalıların huzuruna çıkmaktadır (Bursa Mehter, 2006).

Kanaatimizce Osmanlı dönemindeki Türk Müziğine ana karakterini veren mehter müziği Bursa'da gelişen müziğin de karakteri olmuştur. Tezimizin ikinci bölümünde analiz yöntemiyle inceleyeceğimiz Bursa Türkülerinin; gerek müzikal yapısı, gerek icra şekli, gerek icrada kullanılan enstrümanlar vb. birçok özelliğin Mehter Müziği ile olan bağlantısı söz konusu edilerek değerlendirilmeye çalışılacaktır.

1.1.2. Bursa Camilerinde Müzik

Osmanlı mimarisinin en güzel örnekleriyle süslü Bursa'da camilerin önemli bir yer tuttuğunu söylemiştik. Musiki nazarıyla bakıldığında bu camilerin diğer birçok sanatı bünyesinde barındırdığı gibi, ses sanatlarına da imkân verdiği akla gelir. Üstelik Bursa gibi kimliğini Osmanlı elinde bulmuş ve ona başkentlik yapmış bir şehirde özellikle Selatin camilerinden yükselen kıraat ve ezan seslerinin en seçkin ustalar tarafından seslendirilmiş olacağını tahmin etmek zor değildir. Hatta Bursa'da merkezden köylere kadar uzanan çerçeve içinde Türk kulak zevkini kıraate ve ezana işleyen kuvvetli ve dikkate değer bir kıraat tarzının geliştirildiğinden bahsetmek yanlış olmayacaktır. Osmanlı döneminde yetişmiş kıraatte usta hafızların önemli bir kısmının bestekâr oldukları da bilinmektedir.

Başta Osmanlı Sanatının en büyük şaheserlerinden Ulucami olmak üzere, bütün Bursa Camileri minarelerinden birbiri ardınca günde beş vakit itinayla okunan ezanlarla, Türk töresinin ve devletinin ilan ediliş sesi olan Osmanlı Mehter mûsıkîsinin gündelik coşkun icralarını, herhalde Bursa’da teşekkül eden kulak ve müzik zevkini tayin eden en önemli amiller olarak saymak gerekir. Nitekim değerli araştırmacı Gazimihal “Bursa’da Musiki” adlı eserinde bu durum için aynen şu ifadeleri kullanıyor. “Bursa’nın ezan sesleri kadar bollukla dinlediği ilk musiki ünleri erlik ve istiklal mefhumlarını yaşatacak dirilikte olmuştu” (Gazimihal,1943:5).

Gerek ibâdet esnasında gerekse ibâdet öncesi ve sonrasında ortaya çıkan Cami müziği, çoğunlukla doğaçlama (önceden bestelenmemiş) nağmelerden meydana gelen ve insan sesini merkeze alan (vokal) bir müzik tarzıdır.

Cami müziğinde en önemli özelliği herhangi bir çalgının kullanılmaması ve sadece insan sesine dayalı bir müzik türü olmasıdır. Bu nedenle bu müziği icra eden müezzinlerin ve hafızların iyi seviyede makam bilgisine, bazı müzik özelliklerini ve geçişleri yapabilmek için iyi müzik kulağına ve güzel bir sese sahip olmaları gerekmektedir.

Minarelerden okunan ezan, temcit, münacaat, sabah, cuma, bayram ve cenaze salâları; camide okunan kamet, iç ezan, namazın cemaatle kılınması sırasında imamın kıraati, selamdan sonra müezzinler tarafından okunan tesbihat ve dualar, Kur’ân Kıraati, Salât-ı ümmiye, Kelime-i Tevhid, Tekbîr, mevlid, tevşih, ilâhi ve kasideler Câmî müziği’nin başlıca formları olarak sıralanabilirler. Ayrıca Telbiye, Na’t, Mahfel, Sürmesi Mirâciye, Tardiye, Tehlil, Mersiye, Muhammediye gibi günümüzde unutulmaya yüz tutan bazı önemli formları da ekleyebiliriz. Cami müziğinde yer alan eserler genellikle tek kişinin icrasına dayanmaktaysa da bunların besteli olanları müezzinler tarafından koro halinde de okunur. Bu İcraya "cumhur müezzinliği" dendiği gibi topluca okunan ilahilere de “cumhur ilâhisi” denmektedir. Ayrıca minarelerden karşılıklı olarak, bazı müzik kurallarına dikkatlice uymayı gerektiren özel bir ezan okuma tarzı da geliştirilmiştir. Maalesef günümüzde unutulmaya yüz tutan bu icra tarzının adı “çifte ezan”dır. Ramazanda, teravih namazlarının edasına ilişkin mûsikiyi göz önünde bulunduran bir takım kuralların geliştirildiğini de biliyoruz. Teravih rekâtlarının musiki bakımından gruplandırılarak birer makama tahsis edilmesi gibi. Öyle ki, teravih namazına geç kalan bir kişi, okunan makamdan kaçınıcı rekâta yettiği bilirmiş. Bu

noktadan hareketle sadece cami müziği söz konusu edilse bile oldukça zengin ve mâhir bir ses dünyasına sahip olunduğu anlaşılır.

Türk Müziği'nde kullanılan ve günümüze kadar gelmiş hemen bütün makamların kullanıldığı cami müziğinde acem, acem aşiran, bayatî, bestenigâr, eviç, hicaz, hicazkâr, hüseyinî, hüzzam, irak, rast, sabâ, segâh, uşşak makamlarının diğerlerine göre daha çok kullanıldıkları ifade edilmektedir (Yalçırık, 2006).

“*Bursa’da Musiki*” adlı eserinde Bursa musikişinaslarından bahseden ve onların hayatları hakkında bilgiler vermeye çalışan Gazimihal; bu musikişinaslar içerisinde özellikle Übeyd Efendi isimli bir mevlidhandan bahseder. Verdiği bilgilere göre Übeyd Efendi Mevlid’i bestekârı olan Sekban’dan meşketmiş ve mevlid’i okumak hususundan ondan icazet almıştır. Mevlidhan Osman Efendi isimli bir zatın da Übeyd Efendi’den meşk ederek aynı usulde mevlid okumaya devam ettiği söylenmektedir (Gazimihal, 1943:12-13). Günümüzde maalesef besteli mevlid unutulmuş durumdadır. Yazarın verdiği bilgiler göz önünde bulundurulduğunda yakın zamanlara kadar Bursa’da besteli mevlid geleneğinin meşkle devam ettirildiği, Bursa’nın bu konuda bir okul vazifesi gördüğü anlaşılmaktadır. Bu okulun izleri folklor araştırma yöntemlerine dayalı saha çalışmaları ve derlemelerle belki bulunabilir. Yine sesinin kuvveti ve genişliği ile meşhur olmuş Bursalı Sarıca-zade Esseyid İbrahim Efendi adında bir zatın da, küçük yaşlarda tahsile başlayıp, vekâleten Ulucami’nde hatiplikte bulunduğu, özellikle “hoş elhanla” Muhammediye ve Mevlid okuduğu ifade edilmiştir (Gazimihal, 1943:14). Bugün form olarak Muhammediye’nin de kaybolan kültür hazinemizden olduğunun altını çizmek gerekiyor.

Çelebi Sultan Camii’nde imam ve hatiplik yapan Sultan İmamı Elhac Mustafa Efendi’nin ise, mevlidi, yukarıda adı geçen mevlidhan Osman Efendi’den ve bazı mevlid ustalarından geçmekle birlikte yegane ve kendine has nağmelerle süslü bir okuyuş ve eda ile yine kendine has bir üslup geliştirildiği nakledilmektedir (Gazimihal, 1943:15). Folklorik anlamda Mevlidin ve cami müziği icrasının bugünkü Bursa’daki durumu da kanaatimizce müstakilen araştırılmayı bekleyen bir konu olarak karşımızda duruyor.

Kendi modellemesini, sanatını ve klasiklerini yaratmayı başaran Osmanlı’nın Cami Musikisinde de ezanından, Cuma, bayram, cenaze salâlarına, selât-ı ümmiyesinden Tekbîrine Mevlidine Muhammediyesine kadar başka islâm ülkelerinde olmayan ve

uygulanmayan kendine özgü yaklaşım ve yorumları söz konusudur. Bu yaklaşım ve yorumlar Osmanlı-Türk üslubu dediğimiz şahsiyeti ona kazandırmıştır. Ancak Bursa üzerinde çalışırken, bu sanat şahsiyetinin Bursa’da şekillendiğinin ve sonraki aşamalarda Bursa’dan önemli katkılar aldığının altını çizmek isteriz.

1.1.3. Bursa’da Tasavvuf Ve Tekke Müziği

Genel olarak tasavvuf, yaradanla yaradılanı varlığın birliği (Vahdet-i Vücut) anlayışıyla bütünleyerek ifade eden bir açıklama modeli geliştirmiştir. Tasavvuf ilmî, dinî, fikrî ve bedîî hareketlerle daima iç içe olmuştur. Esasen bilim adamları gerek İslâmî dönem Türk tarihinin gerek Türk kültürünün ve sanatının yeterince anlaşılabilmesini Türk tasavvufunun anlaşılmasına bağlamakta hem fikirdirler. Ahmet Yesevî, Hacı Bektaş Veli, Mevlânâ Celâleddin, Yunus Emre, Niyâzi-i Mısırî, Seyyid Nesîmî, Aziz Mahmut Hüdâyî, Eşrefoğlu Rûmî, İsmâil Hakkı Bursevî ve daha niceleri bu kültürün ve sanatın alem olmuş isimleridir. Tasavvuf, tarikat pirlерinin hakka ulaşma yol ve yöntemlerini birer teşekkül haline getirerek kurumlaşmıştır. Bu kurumlarda sanatın özellikle de müziğin ibadet ve ilâhi cezbenin tabîî bir aracı olarak kullanılması konumuz bakımından önem arz etmektedir. Çünkü tasavvufun kurumları olan tekkelerde müziğin ilâhî bir vasıta olarak baş tacı edilmesi, beşerî hafifliklerden ayrıştırılmış ve hikmete yönelmiş “ciddi müzik” diyebileceğimiz bir müzik tarzını halk arasında yerleştirmiştir. Deme, Deyiş, İlâhi, Nefes vb. adlarla biçimlenerek gelişen tekke müziği, Türk halk ve klâsik müziğinin tarz olarak ayrıştırılmayacağı mekânlar olarak dikkat çeker (Başer, 2006:14).

Tasavvufun hedefi hikmete, Tanrının gerçeğine yönelmek, kendi yaradılışının en mükemmeline yani insan-ı kâmil mertebesine ulaşmaktır. Bu hedefe yönelişindeki en önemli araç ve techizatı ilahi aşktır. Aşk, Allah'ın zatına ait bir niteliktir. Hem Allah'ın bir sırrı, hem de sembolüdür. Günümüzde hoşgörü, hümanizm vb. kavram yakıştırmalarına konu olan taraf, yüksek idrak ve akli bünyesinde barındıran tasavvuf diliyle ilâhî aşk'tır.

Türk-İslâm tasavvufunun en önemli simaları Bursa’dan yetiştiği gibi, bu sahanın önemli eseleri de Bursa’da yazılmıştır. Bu bakımdan Bursa tasavvuf kültürünün en önemli merkezlerinden biri sayılmaktadır. Bursa tarih içinde hemen her tarikata bağlı dergâhlarla dolup taşmıştır. Bunların içinde Bayrâmî, Bektâşî, Celvetî, Gülşenî, Halvetî, Kadirî, Kâzerunî, Mevlevî, Nakşibendî, Semerkandî, Zeynî tarikatına bağlı

olanlarla Abdal Murad, Hasırpûş Dede, Mecnun Dede, Timurtaş Gazi benzeri bağlı bulunduğu tarikatı tespit edilememiş nice tekke ve zaviyeden bahsedilmektedir. Bursa'nın en meşhur tekkelerden bazıları: Emir Sultan Tekkesi, Üftâde Dergâhı, Bursa Mevlevihanesi, Ramazan Baba Tekkesi, İsmâil Hakkı Bursevî Dergâhı, (Niyâzi-i) Mısrî Dergâhı ve niceleridir (Öcalan, 2000).

Tekkelerin Bursa'da şekillenen Osmanlı Musikisi'ne ve Bursa'da oluşan musiki ortamına katkısı üzerinde duran Gazimihal, seçkin müzisyenlerin tekkeler sayesinde önemli bir yer tuttuğunu, çünkü bu mekânların müzisyenler için seçkin ve nezih bir ortam sunduğunu açıkça ifade etmektedir (Gazimihal, 1943:17).

Tekkelerde zâkir veya zâkirbaşı denilen kimseler belli günlerde zikir ayinini idare eden, usûlüne göre ilâhiler okuyup zikredenleri coşturan kimselerdir. Zikrin idare edilmesinin başlı başına mûsıkî hâkimiyeti gerektiren ustalıklı bir iş olduğunu söylememiz gerekir. Esasen baştan sona bir zikrin sırasıyla icrası zikirle mûsıkînin birlikte kullanıldığı geniş soluklu ve hacimli bir biçim olarak karşımıza çıkar. Adına “evrâd-ı Şerîf” denilen tarikatın özelliğine göre tanzim edilmiş kendine mahsus bir besteyle okunan salavât, sûre ve âyetlerden sonra esmâü'l-hüsna yine özel bir mûsıkîli okuma tarzıyla zikredilir. Kalınan perde üzerinde tarikat pirinin ve büyüklerinin adının geçtiği ağır rimli bir ilâhi okunur ve asıl bu noktadan sonra zikir de başlamış olur. Zâkirler zakirbaşının direktifiyle belli bir mûsıkî perdesi üzerinde ism-i celâl çekmeye başlarlar. İlâhicibaşı bu perde üzerinde kararhânesi bulunan makamdan ilâhiler okumaya başlar. Belli bir süre sonra yeni bir direktifle bir önceki perdenin tam ses üzerindeki perdeyi göstererek zikri bu perde üzerine yönlendirirken diğer taraftan okunan ilahileri de bu perde üzerinde kararı olan bir başka makamdan söylemeye başlar. Bu harekete “perde kaldırmak” denilir. Zakirbaşının her perde kaldırışında coşkun ilâhi seslerine karışan zikir temposu giderek yükselir. Zakirbaşının tiz seslere ulaşan perde kaldırmaları onun maharetine göre yarım perdelerle ve değişik makamlara göndermeler yaparak devam eder. Yüksek ve yoğun bir tempodan sonra bitap düşen zakirler durak, naat ve yine serbest tarzda okunan kasidelerle dinlenir. Bu eserlerin karar noktalarından bu defa pest perdelerle doğru zikir yönlendirilir. Aşr ve dua (gülbank) okunarak zikir sonlandırılır. Böyle bir zikir âyinine İlâhici başı olmanın değişik makamları kucaklayan çok geniş bir repertuara eskilerin tabiriyle “mahfûzata” sahip olmayı gerektirdiğinin altını çizmek gerekir (Kişisel Görüşme, 2006).

“Tekke musikisi mevcut olmasaydı bugün Bursa’nın “ağırbaşlı musiki ile ilgili sürekli” bir musiki tarihini yazmak mümkün olmazdı...Tekke olmasaydı Bursa’da ses adına her şey (köy ve kasabalarda olduğu gibi) folklor göreneğinden ibaret kalırdı” (Gazimihal, 1943:17) diyen Gazimihal, tekke musikisinin Bursa müzik geleneği içerisindeki yerini ve önemini vurgulamaktadır. Diğer taraftan, başta Yunus Emre, Niyazi-i Mısrî, Aziz Mahmut Hüdâyî, Eşrefoğlu Rûmî, Hacı Bayram Veli’nin Türkçesiyle bütünleşen tekke müziğini, sadece dervişanı değil, top yekûn Türk halkını yükselten ve yücelten kültür hazineleri olarak değerlendirmek gerekiyor.

Bursa’daki tekke müziği geleneğine bir örnek olmak üzere değerli araştırmacı Mustafa Kara’nın, Bursa’daki Celvetiye tekkelerinden bahisle musiki bakımından sunduğu bilgileri aynen veriyoruz.

“Üftâde’den sonra gerek Üftâde tekkesinde gerekse Hüdâyî tekkesinde musıkî faaliyetleri hızlanarak devam etmiştir.Üftâdezâde Kutup İbrâhim Efendi’nin müridi ve halifesi Akbaba İmamı Şeyh Mehmet Zaifî (öl.1703) şeyhinin bir çok ilahisini bestelemiş ve besteleri Celvetîler arasında bir hayli meşhur olmuştur. Yine Üftâdezâde İbrâhim Sâdık’ın müridlerinden ve dergahında zakirbaşılık etmiş olan Çatal Sakal Mustafa Efendi ile Üftâdezâde Mustafa Efendinin damadı Kapan Kâtibizâde Mustafa Efendi mûsikî ile yakından ilgilenen Celvetîlerdendi.” (Kara, 2001:326).

Yukarıda kısaca değindiğimiz gibi, zikirle yoğrulmuş ve mûsikî maharetiyle taçlandırılmış tekke müziği, müzik kültürümüzde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bursa’da Osmanlı döneminde dergâhların yekûnu göz önünde bulundurulduğunda, bu şehrin musiki bakımından ne derece üstün bir seviyede olduğunu tahmin etmek zor değildir.

Tekke müziği içinde zikrine sema, müzik biçimine mevlevî ayini denilen kendine özgü yapısı içindeki Mevlevîlik de dikkat çekici musiki geleneği olan kurumlar arasındadır. Mevleviliğin nefsi tasfiye edip, ruhî melekeleri sanatla özellikle de müzikle harekete geçirmeye çalışması, günümüz araştırmalarında mevlevihanelerin aynı zamanda birer müzik okulu imiş gibi anılmasına sebep olmuştur.

Nitekim Gazimihal, mevlevî semâhaneleri için “Zamanın biricik konser salonu “semahane” idi...Bursa halkı ciddi eserler dinlemek üzere sıkı sık toplaşmaya, eğlence musikisi yanında bir de nezih sanat seviyesi mevcut olabileceğini idrake asırlardan beri hep semahaneler sayesinde alışmıştı.” (Gazimihal, 1943:17) demektedir.

Mevlevîhânelerin müzik bakımından dikkate alınması gereken önemli bir yönü de çalgı müziğine gösterdiği ilgidir. Ney, kudüm, halile, nüzhe (kanun), rebap gibi enstrümanları musikisinde ihmal etmeyen bu gelenek, bu çalgıların öğretilmesine de emek sarfetmiş, sazanelikte usta dedelerin haftanın belli günlerindeki meşkleri bütün musiki meraklılarına ve heveskârlarına açık tutulmuştur. Müziğe verdikleri ayrıcalıklı önem sebebiyle herhangi bir yerde bir Mevlevîhânenin varlığı, ister istemez bir müzik muhitine de işaret etmiş oluyordu.

Mevlevî mukabelelerinde, sözleri ağırlıklı olarak Hz. Mevlânâ'nın eserlerinden seçilmiş manzumlarla bestelenmiş, bünyesinde müstakil olarak çalgı müziğini de barındıran, makam ve usul geçkileriyle, saz ve söz terennümleriyle bezenmiş Türk müziğinin en hacimli eserlerinden sayılan "Mevlevî Ayini" icrâ edilmekteydi. Bu sanatlı eserlerin zorluk dereceleri de yüksek olduğundan, özel meşk ve temrinlerle eğitilen musıkîşinas dervişler tarafından icra ediliyorlardı. Bu musıkîşinas dervişlerin çalgı çalanlarına genel olarak "mutrib", âyin okuyanlarına ise "âyinhan" deniyordu. Bunun dışında musıkî gurubu içinde neyzen, kudümzen başı, naathan gibi görevlerine göre de bir takım isimler alıyorlardı. Mevlevî âyini icrası, Mevlevî tekkelerinin vazgeçilmez ibadet tarzı olduğundan her mevlevîhâne müzisyen dervişler bakımından oldukça zengindi. Üstelik bu müzisyenlerin varlığı mevlevî olmamakla birlikte müzisyen olan, ya da müziğe ilgi duyan heveskârları da tekkeye çekmiş oluyordu. Bu durum yukarıda değindiğimiz gibi mevlevîlerin merkezde durduğu bir müzik muhitini yaratıyordu (Tanrıkorur, 2003:130).

Böyle bir muhit, ister istemez müzik ustalarını, bestecilerini ortaya çıkarmaya başlıyor. Türk müziği bestecilerinin çok büyük bir çoğunluğunun Mevlevî oluşu ya da mevlevîhânedan yetişmiş olduğu gerçeği, kültür erbabının meçhulü değildir. Dolayısıyla diğerlerinden olduğu gibi Bursa Mevlevîhânesinden de nice değerli bestekâr ve müzisyenin yetişmiş olabileceğini göz önünde bulundurmak gerekiyor. Nitekim bugün elimizde Bestenigâr Mevlevî âyini bulunan Bursalı Sâdık Efendi (ölm 1797) hemen akla gelen isim olarak dikkat çekiyor (Âyinler, 1936:698-713).

Gazimihal' in Bursa Mevlevîhânesinden naklettiği bir hatıra, tekkelerin kapatıldığı (1924) zamanlara kadar burada mûsikî dikkatinin devam ettiğini göstermektedir. Bu hatıradaki değerli müzikolog Rauf Yektâ Bey'in ki o sıralarda Yenikapı Mevlevîhânesi

neyzenbaşısıdır, yeni bestelemiş olduğu Yegâh Mevlevî âyinini Bursa Mevlevîhânesindeki mukabelede okumuştur (Gazimihal, 1943:20).

Bursa Mevlevîhânesi'nin kayıtlarda “âsitâne” olarak geçtiğine bakılırsa zaviye türündeki mevlevîhânelere göre daha geniş bir alanda kurulan, dervişlerin eğitim gereklerine uygun şekilde geliştirilmiş mimârî özellikler taşıyan dergâhlardır. Esasen Sayın Kara'nın belirttiğine göre dört mevlevîhânedен bahsedilmektedir. Birincisi Demirhisar diye bilinen yeredir. Sonraki yıllarda Divâne Mehmet zâviyeyi genişleterek tamir ettirmiştir. İkincisi Cami-i Kebîr yanındaki mevlevîhanedir. Üçüncüsü geçici bir süre için mevlevîhane görevi gören Setbaşı'ndaki Şeyh Yâkup Efendi Dergâhıdır. Dördüncüsü de Pınarbaşı'ndaki mevlevî dergâhıdır. Bu dergâhın ilk şeyhi coşkun tabiatı dolayısıyla şiirlerinde “Cunûnî” mahlasını kullanan Ahmed Cunûnî Dede'dir. Dergâhın 6. şeyhi Ataullah Dede 1793 tarihinde Miraciye okunması geleneğini Bursa mevlevîhânesinde başlattığı söylenmektedir. Bu geleneğin Bursa'da hala miraç geceleri devam ettiğini önemle ekleyelim (Kara, 2001:41-49).

Bursa tekkelerinin ve mevlevîhanenin, üzerinde ayrı ayrı çalışmalar yapılacak kadar Bursa'da teşekkül eden müzik kültürüne önemli katkılarda bulunduğu açıktır. Cumhuriyetin ilanından sonra yürürlüğe giren tekke ve zaviyelerle türbelerin reddine ve türbedarlıklarla birtakım unvanların men ve ilgasına dair 677 sayılı yasa ile, dergâhlar ve tabii Mevlevihaneler de kapatılmıştır.

Cumhuriyet devrinde bazen depo, bazen da karakol olarak kullanılan Bursa Mevlevîhânesi zamanla bakımsızlıktan çökmüş ve tarihe karışmıştır. Şu anda su deposu olarak kullanılan bir iki mezar taşının dışında mevlevîhane olduğuna dair hiçbir iz taşımayan bu alan, çirkin bir türbede banisi Ahmed Cünûnî Dedeyi, halife ve dostlarını namsız ve nişansız bir şekilde bağrında taşımaktadır (Kara, 2001:152).

1.1.4. Ahiliğe Dayalı Olarak Şekillenen Müzik Ve Güvencilik

XIII. yüzyılda diğer Türk ülkelerinde olduğu gibi Anadolu'da da Ahîlik adı altında çok önemli ve yaygın bir meslekî ve tasavvûfî kuruluşun varlığı dikkat çekmektedir. Türk itikadının fütüvvet ve melâmeti öne çıkaran yönü dolayısıyla Ahîler de fütüvveti benimsemiş ve bu yolla kendilerini Hazret-i Ali vasıtasıyla Hazret-i Peygamber'e dayandırmışlardır. Bu bakımdan Ahîlik teşkilâtı herhangi bir esnaf topluluğu değil, akidelerini bu vasıta ile yayan bir tarikat da sayılmaktadır. Nitekim Köprülü, Ahîlerin

XIV.yüzyıl sonlarında silsilelerini Hacı Bektaş Veli'ye eriştirdiklerini söylüyor. Anadolu'yu XIV.yüzyıl başlarında gezmiş olan İbn.Batuta eserinde Ahî zaviyelerinin Türkmen kavmine has olduğunu, Anadolu'da da hemen her gittiği vilayet ve beldede bu zaviyelere tesadüf ettiğini yazıyor. Reislerine Ahî, cemaatine fityan denilen bu zaviyelere ait ihtiyaçlar fityan tarafından ortaklaşa karşılanıyor, misafir burada ağırlanıyor, misafir olmadığı zamanlarda da yine burada toplanılıp sohbet ediliyor. Fütüvvetnâmelerin bildirdiğine göre; belli kurallar ve etik ölçüler içerisinde gerçekleştirilen bu sohbet toplantılarının yemek yeme, mûsikî ve raksla bütünleştirildiği bilinmektedir (Başer, 2006:17).

Ahilik, kelime olarak ister Arapça "ahi"den, ister Türkçe "akı"dan alınmış olsun, mahiyeti bakımından yiğitlik ve cömertliğe gönderme yapmaktadır.(Şeker, 2006) Yiğitliğin, erdemli bir kavram olarak pek çok medeniyette kurumlaştığını biliyoruz. İslâmiyetle birlikte Araplar bu kavramı fazl, füzelâ ile Farslar civanmertlik ile karşılamışlardır. Türk medeniyetinde ise bunun adı "Alp"tir. İslâmiyetle birlikte Alplik erenlikle birleştirilerek Alperen denilmiştir. Alperenliğin yarı dinî, tasavvufî bir okul olarak kurumlaşması Ahî Evran'a bağlanmaktadır. Dolayısıyla ilk Ahî, Ahî Evran olduğu için muhtemelen bu teşkilâta "Ahilik" denilmiştir. Yoksa ahî kelimesi Arapça olmakla beraber kurum adı olarak ahilik adı Türkler tarafından kullanılmıştır ve daha çok Anadolu'ya mahsus kalmıştır. Anlamı itibariyle kardeş demek olan "ahî", birbirini gözetmeyi, kardeşinin her türlü ihtiyaç ve durumunu göz önüne almayı ifade eder. Bu kardeşlik için aynı ana babadan dünyaya gelmek gerekmez. Ancak aynı imana, aynı değerlere, aynı davaya sahip kişiler birbirinin kardeşi kabul edilirler. Böyle bir kardeşlikte ayrı ve gayrılık olamayacak, kendinden evvel kardeşini düşünen ve onun iyiliği için her türlü fedakârlığı göze alan samimi bir yöntem izlenecektir. Bu kurumda kendinden önce kardeşini düşünebilme asıl cömertlik ve asıl yiğitlik olarak tanımlanmıştır.

Ahiliğe mensup olanlara "ahi" dendiği gibi fütüvvet sahibi demek olan "feta" dendiğini de biliyoruz. Ahilerin tüzüğü olarak kabul edilen "Fütüvvetname" lerde; "ahi" ve "feta" hiç tereddüt edilmeden aynı anlamda kullanılmıştır. Ahilik, Anadolu'da, Müslüman Türkler tarafından alplik ruhuyla teşkilatlandırılarak yaşatılmış bir müessesedir. Bu müessesenin yüksek ahlâka ve değerlere bağlı kalınarak ticari ve ekonomik kalkınmada, toplumun sosyal ve kültürel bağlarını kuvvetlendirmede en öncelikli sırayı işgal ettiğinin altını çizmek gerekir. XIV. Yüzyılın ilk yarısında

Anadolu'yu dolaşmış olan Kuzey Afrikalı Müslüman seyyah İbn Battuta, hemen her gittiği yerde Ahi tekke ve zaviyesine rastladığını, bu tekkeler sayesinde rahat ve huzurlu bir yolculuk yaptığını ahilere dualar ederek anlatmaktadır. Gerçekten de ahî tekkeleri hem mensuplarının bir araya geldikleri kültür ocakları, hem de o beldeye dışarıdan gelmiş misafir ve yabancıların sığınaklarıdır.

Ahiliğin kurucusu olarak kabul edilen Ahi Evran (1172-1262), esnaf ve sanatkarları bir birlik altında toplayarak, sanat ve ticaret ahlâkını, üretici ve tüketici çıkarlarını güven altına almak suretiyle, toplumda var olan politik ve ekonomik çalkantılar içinde onların yaşama ve direnme gücüne sahip olmalarını sağlanmıştır.

Ahiler zaviyelerinde toplu olarak çeşitli faaliyetlerde bulunulduğu gibi, günlük hayatın gereği olan iş hayatı da dikkate alınmış ve önemsenmiştir. Bu bakımdan ahilik, tekkede çileye soyunarak hayattan bir bakıma kendisini tecrid dervişlikten farklı bir tutum izlemekteydi.

Ahilik ve onun kuralları hakkında bilgi edindiğimiz fütüvvet-nâmelere göre, bu tekkelerde gerek din ve ibadete dair, gerekse değişik iş ve sanatlara dair, hatta yemek yapmak da dahil olmak üzere çeşitli becerilerin öğretildiği anlaşılmaktadır. Necm-i Zerkûb'un "Fütüvvet-nâme" sinde Tekkeye gelen yerli ve yabancı misafirlerin en iyi şekilde ağırlandıkları için sofrada adabı ve muâşerete dair gençlerin yetiştirildiği, temizliğe itina edilmesi hususuna dikkat çekildiği bildirilmektedir. Hizmet edenlerin ve yemek yiyenlerin karşılıklı uymaları ve bilmeleri gereken kurallar da söz konusu edilmiştir. Bütün bu dikkatler, Türk toplumunun kendisine mahsus dinî, fikrî, kültürel, sosyal anlamda gerekçelendirebildiği bir adab ve erkânı olduğunu, bunun büyük ölçüde bu kurum sayesinde gençlere intikalinin sağlandığını görüyoruz. Fütüvvetnamelerin aynı zamanda birer folklor kaynağı olarak değerlendirilmesinin pek çok konunun aydınlanması bakımından faydalı olacağı görüşündeyiz.

Yüksek ahlâkı, kurallarıyla sosyal hayatta yaygınlaştırmayı hedefleyen bu teşekkülde, mensuplarının oyun oynama, çalgı çalma, türkü söyleme gibi faaliyetlerinde ne gibi özelliklere dikkat ettikleri, nelere ihtimam gösterdikleri ayrıca dikkate değer bir konudur. Kardeşlik duygularını ve sevgisini, sanat heyecanı ile çöştürücü ve arttırıcı bir amil olarak raksın, şiir ve edebiyatın, müziğin hatta dramının ahi toplantılarında kullanılması, esasen sanatın sosyal ve psikolojik tesirlerinden haberdar olduğunu açıkça gösteriyor (Çağatay, 1990:80).

Türkler yukarıda da kısaca değindiğimiz gibi XIII. yüzyıldan itibaren islâmın fütüvvet ülküsünü benimseyip, kendilerine has yiğitlik, cömertlik ve kahramanlık vasıflarıyla süsleyerek geliştirdikleri ahiliği özellikle Anadolu'da çok yaygın hale getirmişlerdir. Mensupları şehirlerde olduğu kadar, köylerde ve uç bölgelerde de nüfuz sahibi olmuşlardır. Etkinlikleri sadece iktisâdî, ticârî, dini, kültür ve sanat alanlarında değil siyâsî bakımdan da dikkate değer olmuştur. Ahiler, bağımsız siyâsî bir güç olmamakla birlikte, zaman zaman merkezî otoritenin zayıfladığı, anarşi ve kargaşanın ortaya çıktığı dönemlerde siyâsî ve askerî güçlerini göstermişlerdir. Örnek olarak Selçuklu döneminde Tokat ve Sivas'ı ele geçiren Moğollar'a karşı Kayseri'yi başarıyla savundukları bilinmektedir. Osmanlı döneminde de Düzmece Mustafa olayında da Bursa'yı ona karşı savunmuşlardır.

Ahiliğin Osmanlı Devleti'nin kuruluşu sırasında büyük rol oynadığını biliyoruz. Nitekim Âşık Paşazâde kuruluş sırasında faal olarak rol oynayan dört zümre arasında (Gâziyân-ı Rûm, Ahîyân-ı Rûm, Bacıyân-ı Rûm, Abdalân-ı Rûm) ahileri de zikreder. Bursa'daki tarikat ve tekkeler üzerinde değerli araştırmalar yapan Mustafa Kara Bursa ilk döneme ait birçok tekkenin bu zümrelere ait olduğunu ifade etmektedir (Kara, 2001:41). Osman Gâzi'nin büyük âlim ve mutasavvıf Şeyh Edebâlî ile olan ilişkisi, yetenekli fakat toy bir delikanlı iken onun muhatabına nüfuz eden eğitici ve olduran yöntemiyle nasıl Osmanlı Devleti gibi muazzam bir devletin temellerini atan gerçek kutlu bir kağan'a dönüştüğü meselesi tarih kitaplarımızın malzemesi olmuştur. Şeyh Edebâlî önemli bir ahi şeyhi idi. Osman Gazi'nin fetihlerinde yanında bulunan Dursun Fakı, Akçakoca gibi yakın dostları ve silah arkadaşlarının da Şeyh Edebâlî'ye bağlı yiğitler oldukları herkesçe malumdur. Osman Gazi onun kızı ile evlenerek damadı da olmuştur. Bursa fatihi Orhan Gâzi'nin ise ahiliğe ait bir unvan (ihtiyâru'd-dîn) alması anlamlıdır. I. Murad'ın şed¹ kuşandığı ve ahilerden askerî güç olarak fetihler sırasında faydalandığı da bilinmektedir. Fatih devrinden sonra ahiliğin siyâsî bir güç olmaktan tamamen çıkarıldığı, esnaf birliklerinin idarî işlerini düzenleyen bir "gedik" (lonca) olarak kısıtlandığı araştırmaların konusu olmuştur (Kazıcı, 1988: 541).

Görülüyor ki, Ahilik Osmanlı devleti'nin kuruluş ve yükseliş devirlerine rastlayan zamanlarda başkent olarak Bursa'yı oluşturan temel dokunun başında gelmekteydi. Ahiliğin dinî ve siyâsî tarafının sahneden çekilişiyle birlikte, ahiliğin iktisâdî ve sosyal

tarafının öne çıktığı gözlenmektedir. Sosyal tarafının en dikkat çekici yöntemi ise belli ve periyodik zamanlarda toplanılmasıdır. Bu toplanmalar belli bir adap ve erkan dahilinde olmaya da devam etmiştir. Ancak ahiliğin başlangıçtaki kuşatıcı ve organik bağlantıları zaafa uğradığı için, bu toplanmalar şehirlerde, köylerde, beldelerde yaran sohbeti, baranalar, sıra gecesi benzeri farklı isimler alarak müstakilleşmiş, kendi içinde kuralları hatta yaptırımları olan gerçek bir sivil idare ve dayanışma kurumu olarak günümüze kadar gelmişlerdir. Bursa’da da bu sohbetin “fasıl” olarak isimlendirildiği analiz bölümümüzdeki incelemelerimiz sonucunda ortaya çıkmıştır.

Tezimizin ilerleyen kısımlarında T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri çerçevesinde ele alacağımız adına “Güvende” denilen türküler aslında Ahilikten kalma toplanma geleneği içerisinde Bursa’da icra edilmektedirler.

“Güvende” ismi kelime anlamı itibari ile _sonraki bölümlerimizde daha geniş açıklayacağımız üzere_ “güvenme” duygusundan gelmektedir. Bursa’da “fasıl” adı verilen sohbet toplantılarında en başta oynanan oyundur. 2/4 lük veya 4/4 lük ritmik yapıdadır.

1.1.5. Bursa’ da Sosyal Hayat İçerisinde Müzik

1.1.5.1. Kına

Arapça kökenli “hınna” kelimesinden dilimize geçen kına, kına ağacının kurutulmuş yapraklarından elde edilen genellikle elleri ve ara sıra da saçları boyamaya yarayan bir tozudur.

Kına ve kına gecesi, evlenme törenlerimizin çok önemli bir safhasını oluşturur. Genç kızın evleneceğini, düğünün bir iki gün içerisinde yapılacağını ve taze bir gelin olacağını belirten kına yakma işlemi, bütün Anadolu’ da uygulandığı gibi, Bursa’da da uygulanan ve çok önem verilen bir törendir.

Sözü kesilmiş, nişanlanmış genç kız düğününden bir iki gün önce kına gecesine hazırlanır. Kına gecesi düğünün yapılacağı gecedен bir iki gece öncesidir. Genellikle eğlenceli, türkülü sohbetli, yemekli bir şekilde kız evinde düzenlenir.

¹ Şed; Ahiliğe giriş şerbet içmek (şürb), şed veya peştamal kuşanmak, şalvar giymekle gerçekleşmekteydi.

Bursa’ da kına gecesi iki defa yapılmaktadır. Birinci kınaya “el kınası” ikinci gün yapılan kınaya da “has kına” denir.

El kınasına Keles’ de “yalancı kına” denilmekle birlikte Salı akşamı kız evinde yapılır. Gelinin eline bu gecede kına yakılmaz; eğer yakılacaksa da sadece bir eline yakılır. Oğlan tarafı bu kınaya katılmaz. Ancak günümüzde el kınası ile has kına birleştirilerek tek kına gecesi yapılmaktadır.

Has kına ise Çarşamba gecesi yapılır. Has kına gecesi, oğlan evinde erkeklere, kız evinde de kadınlara yapılır.

Erkekler kına gecesinde davul, zurna ve klarnet çaldırır, zeybek ve güvende oynarlar, yemek yerler. Köyün tüm evlerinden bir kişinin genellikle aile reisinin bu yemeğe katılması sağlanır. Buna “danışık yemeği” denir.

Kız evinde ise kına gecesi için kadınlardan kurulu ve adına “ustalar” denen çalgıcı takımı vardır. Ustalar Bursa düğünlerinin vazgeçilmez öğeleridir. Fiske ile tef çalmak, oyunları yönetmek, gelin başı yapmak, gelenleri karşılamak gidenleri geçirmek, arada bir kalkıp değişik oyunlar oynayarak etrafındakileri neşelendirmek ustaların görevidir.

Ayrıca düğünün ve kına gecesinin başından sonuna kadar düzen ve intizamını sağlayan, gençleri oyuna kaldıran mani ve türküler söyleyen yengeler vardır.

Gelin kına gecesinde oğlan evi tarafından diktirilen kırmızı kumaştan yapılmış elbise giyer. Önde tef çalıp türkü söyleyen ustalar, arkasında da gelin, gelinin yanında ve arkasında ellerinde mumlar bulunan genç kızlar yürüyerek davetlilerin önüne gelirler.

Gelin el öptükten sonra yastıklarda hazırlanmış yüksekçe bir yere oturtulur. Yengeler sırası ile herkesi oyuna kaldırır. Oynayanlar ustalara bahşış verirler. Hiç oyun bilmeyenler bile kalkmak ve şöyle bir dolanmak zorundadırlar.

Kına gecesinde kızların oynatıldığı türkülerden bazıları şunlardır: Bursa’nın Ufak Tefek Taşları, Menevşesi Tutam Tutam, Tren Yolunda Çiçek .

Bu türkülerden “Bursa’ nın Ufak Tefek Taşları” (Meşeli dağlar meşeli) (Repertuar Sıra No:3348), “Menevşesi Tutam Tutam” ise (Bursa Köy Güvendeleri arasında) (Repertuar Sıra No:243) kayda geçirilmiş olup; “Tren Yolunda Çiçek” türküsü T.R.T. Repertuarında kayıtlı değildir.

Ayrıca ustalar daha sonra gelin ve arkadaşlarını da oynatırken şu türküleri de coşkuyla seslendirirler: A Fadimem, Ben Yemenimi Al İsterim.

Bu türkülerden de “A Fadimem” türküsü T.R.T.Repertuarın’ da görülmemekle birlikte, “Ben Yemenimi Al İsterim” türküsü “Bursa Sekmesi” olarak aynı isimle (Repertuar No:981) olarak kayda geçirilmiştir.

Bu oyun türkülerinin dışında geline kına yakılırken; gelini öven, ayrılığa dair türküler maniler ve şarkılar da söylenmektedir. Gelini ağlatmak için söylenen türkülerden bir tanesi de ünlü Bursa’lı müzik eğitmeni Halil Bedii Yönetken tarafından 1964 yılında derlenerek (Repertuar No:1397) T.R.T Repertuarı’na kazandırılmıştır. Bu türküye yörede “Öğme” (Gürak, 2002:631) adı da verilmektedir.

Oyunlu türküler genellikle sekme hareketlerini gösteren ritmik, coşkulu bir yapıya sahiptirler. Melodik yapıları bakımından seslerin pesten tize doğru sıralanmasıyla dinleyicide coşku ve heyecan duygusu oluşmasını sağladığı gibi; kına ve düğünlerin sevinçli yapısını da yansıtır.

Kına yakılırken söylenen türküler de 9/8 lik olmasına rağmen kısmen daha ağır bir ritimde icra edilmesi, güftesindeki geline övgü ve ayrılık temasının müzikle birleşimindeki uyumun da sonucu olarak verdiği hisle gelini ağlatan hüzünlü bir yapıya dönüşür.

1.1.5.2. Gelin Hamamı

Türk’e has özellikler taşıyan “Hamam” başlı başına bir kültür olayıdır ve folklorumuzun en özel bölümlerinden birini meydana getirir. Günümüzde insanlar hamam ihtiyaçlarını evlerinde kurdukları banyolarda çözümledikleri için hamama gitme alışkanlığı ve hamam kültürü yavaş yavaş kaybolmaya başlamıştır.

Ancak bu gelenek Bursa’da çeşitli vesilelerle yapılan törenlerle hala sürdürülmektedir. Bu törenlerden bazıları “Gelin Hamamı”, bebek için yapılan “Kırk Hamamı”, “Damat Hamamı”, “Adak Hamamı” vb. olarak sıralanabilir.

Bu gelenekler içerisinde inceleyeceğimiz “Gelin Hamamı” denilen törene gelinin arkadaşları ve oğlan tarafının genç kızları katılırlar. Gelin Hamamının tüm masrafları oğlan tarafından karşılanır. Hamamda yemekler yenilir, oynanır ve musiki icra edilir.

Gelin; hamam ustaları tarafından hamama alınır, soğukluk denen bölümde türkülerle ve manilerle soyundurulur. Bu sırada gelinin arkadaşları tarafından muhtelif oyunlar oynanır ve ustalar tarafından yıkanır. Bursa'nın en meşhur "Sekme" adı verilen 9 zamanlı aksak ritimli kadın oyununun "gelin hamamı" benzeri kadın cemiyetlerinde revaç bulduğu ve maharetle oynandığını biliyoruz. 2+2+2+3 zaman sıralamasıyla oynana Sekme, sondaki üçlü grubun son biriminde yapılan sekme hareketinden adını almaktadır. Sondaki bu sekme hareketi müziğin gideri ve coşkusuyla bütünleşen, biraz kadınsı diyebileceğimiz ani bir yürek hoplamasını hatırlatan saklı bir heyecanı da barındırıyor.

Mahmut Ragıp Gazimihal, sekme'nin bu kadınlara özgülüğünü şu ifadelerle belirtiyor:

"Türk Halk Oyunları Kataloğu" adlı eserinin Bursa' da Oyunlar maddesinde "Sekme" oyununu anlatırken " Sekme oyununun 9/8 'lik aksak bir tartımla ve iki kişi tarafından oynandığını yukarıda söylemiştik. Dördüncü aksak zamanda hafif ve zarif adımlarla yapılan sekme hareketleri oyunun bariz vasfını vücuda getirir. Adı bu yürüyüşten kalmadır. Evvelce kına, düğün, halvet eğlentilerinde Sekme oyunu kadınlar arasında pek itibarda idi...." (Gazimihal, 1991:101).

Esasen 9 zamanlı usulün aksak tipindeki yapısı $2+2+2+3=9$ türkülerimizin yarıdan fazlasını kapsayacak derecede çok sevilmiş ve kullanılmış bir yapıdır. Ancak sekme hareketiyle birlikte kullanılması Bursa'ya has bir yorum ve güzellik olarak karşımıza çıkıyor. Gazimihal'in de ikazıyla "Sekme" oyununun "Gelin Hamamı" başta olmak üzere kadın eğlence ve cemiyetlerinde şekil ve tarzını bulmuş bir oyun olduğunu ve sekme yapısı gösteren kadın cemiyetlerinde okumaya uygun türkülerin de "sekme" adıyla anılarak bu gelenek içerisinde icra edilebildiği sonucuna varabiliriz. (Ör: Bursa sekmesi, Menekşesi Tutam Tutam, Meşeli Dağlar Meşeli, vb.)

Bursa'da "Gelin Hamamı" geleneği ailelerin bütçesine göre çalgılı veya çalgısız olabilir. Hamamı bulunmayan köylerde bu gelenek kızın evinde kazanlarda su ısıtılarak yapılır ve gelenek devam ettirilir.

Gelin Hamamının çalgısız yapıldığı durumlarda da genç kızların gençlik coşku ve sevinçleriyle akşama kadar tef çalarak durmaksızın raks ederek türkü söyledikleri bir vakıadır. Gelinin oğlan evine gidene kadar aşama aşama uygulanan hikmetli, ibretli, eğitici, coşkulu ve eğlenceli toplantılarda İçi içine sığmayan gençlerin vaz geçemediği oyun elbette Bursa Sekmesi olmaktadır.

1.1.5.3. Dügün

Geniş anlamda dügün-dernek söylencesiyle sünnet ve doğum da dâhil olmak üzere her türlü toplanma vesilesi bir bakıma dügün ve dernektir. Dügün denince ilk olarak akla gelen “Davul” ve “Zurna” ise bu törende icra edilen müziğin vazgeçilmez ögesi konumundadır. Çünkü Bursa’da mehter bahsinde ele aldığımız üzere, Davul ve zurna Türklüğün en eski müzik geleneği olan “hakanlık müziği”nden ışığını almıştır. Davul ve zurna devletin sembolü, Tanrı nizamı olarak kabul edilen Törenin ilanı anlamına gelmekteydi. Bu bakımdan her gün belirlenen periyotlarla kutlu kağanın ve kutlu devletin adına nevbet vurulmaktaydı. Türk töresine göre evlenmek de evlilik kurumu da kutsaldı. Törenin emri idi. Bu bakımdan Töre’nin sembollerinden olan davul elbette bu kutluluğu perçinleyecek ve Türk düğününde davul ve zurna eksik olmayacaktır (Başer, 2006:15).

Mehmet Akif Ersoy’ un “Asım” adlı şiirinde;

“Eskiden zurnalar öttükçe feza inlerdi;

O ne dehşetli düğünler, o derneklerdi!

Kurulur meydanda bir harman gibi kırk elli sini,

Tablalar yığılmaya başlar koyunun besilisini”

dizeleri ile tasvir ettiği Anadolu’ daki köy düğünlerinin Bursa’ daki yansıması için de benzer bir ifade kullanan Gazimihal “Bursa’da Musiki” adlı eserinde; davulsuz zurnasız düğünlere şahit olunamadığını belirtmiştir.

Anadolu’ da yapılan dügün eğlenceleri yörelere göre farklılıklar gösterse de; genelde bu farklılıkları ayrıntılar oluşturmaktadır.

Bursa’ da dügün kına gecesi ile başlar. Perşembe günü başlayan düğünler Pazartesi günü gelinin alınması ile sona erer. Salı günü başlayan düğünler ise Perşembe günü son bulur.

Dügün günü oğlan evinde, oğlan evinin misafirleri toplanır ve büyük hazırlıklar yapılır. Çalgılar eşliğinde oyunlar oynanır ve öğle yemeği yenir. Bu yemeğe “dügün yemeği” de denmektedir. Daha sonra ise çalgıcılar önde, gençler arkada, diğer yaşlı grupta onların arkasında kız evine doğru yola çıkılır. Davullar çalar ve gençler oynaya

oynaya kız evinin önüne gelirler. Burada oynanan oyunlardan bazıları “Güvende” ve “Cezayir” dir. Önde gidenin elinde bayrak vardır.

Kız evinden “al” gelinlik ile çıkarılan gelin oğlan evine “at” ile götürülür. Düğün konvoyu çalgılar eşliğinde belli bir planda dolaştırılır. Kız gezdirilirken mezarlıktan geçirilir. Burada çalgılar susar düğün konvoyu fatihalar okur. Bunun anlamı şudur: “Baba evinden çıkıyorsun. Oğlan evine gitmeden uğradığın ilk yer mezarlıktır. Oğlan evinden sonra da döneceğin yer burasıdır. Ölümlü dünyada iyi geçin ve ölümüne kadar kalacağın yerin kocanın evi olduğunu unutma”.

Bursa’da düğün törenlerinde zifaf gecesinin sabahı, oğlan evinde yapılan eğlenceye paça günü denir. Eskiden düğünlerde kesilen hayvanların kafaları gerdekten bir gün sonra ve ayakları paça yapılır ve gelen misafire ikram edilirmiş. O yüzden bu güne paça günü denmiştir.

Günümüzde kırsal kesimde az da olsa hala devam ettirilen bu gelenek içerisinde; gelinin tacı ve teli takıldıktan sonra çalgıcılar gelir. Oğlan tarafının yakınları ve kızın yakın arkadaşları paça gününe katılırlar ve akşama kadar eğlenirler.

Bu günde genç kızlar “Bursa Sekmesi” (Repertuar No: 981), “Cezayir” (Repertuar No:243), “Oturmuşlar Herekenin Ağaları ” (Repertuar No:19) gibi birçok oyunu icra ederler. Oyunlar tonguldaklı kaşıklarla ikili ve üçlü olarak oynanır.

Uzun yıllar Osmanlı İmparatorluğu himayesinde kalan Cezayir’in 1892 yılında Fransızlar tarafından işgal edilmesi ve oradaki Müslümanların katledilmesi sırasında yakılmış bir ağıt olduğu tahmin edilen “Cezayir” oyunu ve türküsünün ritmi ağır ve acıdır. Ayrılık ve elem duygularını yansıttığı için özellikle nişanlısı ve sevgilisi askerde olan genç kızlar “Cezayir” oyununu çalgıcılara çaldırarak oynarlar.

Bu türkü köylerde gelin almaya gidilirken davul zurna ile çalınıp gençler at koşturur. Bu nedenle “At Koşturma Havası” olarak isimlendirilir. Ayrıca farklı olarak sohbet havaları içerisinde en son olarak icra edilerek sohbetin bittiğini belirttiği için “Kalk Git Havası” olarak da bilinir (Kişisel Görüşme,2006).

Bu oyunlu türküler dışında T.R.T. Repertuarında yer alan; Orhaneli ilçesine ait, Osman Erdem ve arkadaşlarından derlenen Yağmur Yağar (Repertuar No: 2007) ve Derede

Davul Sesi (Repertuar No: 2006) isimli türküler “Gelin Havası” olarak isimlendirilmişlerdir.

Ayrıca yine T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri içerisinde Karacabey’den derlenen Mavi Yelekli Yarım (Repertuar No: 797) isimli türkü de “Düğün Havası” olarak kayda geçirilmiştir.

İlçeden ilçeye bile farklılıklar gösteren ”Gelin Havaları”, “Düğün Havaları” nı bünyesinde barındırması da Bursa Folkloru’nun zenginliğinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

1.1.5.4. Sünnet

Sünnet kelime anlamı olarak; peygamberimiz Hz. Muhammed’ in yaptığı, uyguladığı veya yapmayı uygulamayı öğütlediği hal ve hareketlerdir.

Sünnet geleneğinin köklü olmasını sağlayan en önemli etken ise Peygamber Efendimizin sünnetli doğmuş olduğu inancıdır. Sünnet, alplik geleneğini islâmın fütüvvet anlayışıyla birleştirmiş bir millet için önemli bir uygulama olarak dikkat çeker. Çünkü sünnet çocuğun cinsî sorumluluğunu başlattığı kadar dinî, millî vecibelerinin de başlangıcı anlamına gelir. Bu yüzden ideal sünnet yaşının 7-9 arası olması ideal kabul edilmiştir. Sorumluluklarını fark edebileceği “erkek” yani iradeli-erkli olabilmek üzere bunu temrin edebileceği bir yaşa gelmesi gerekmektedir. Ancak sünnete verilen önem dolayısıyla yapılması kuvvetli gelenek haline gelen detaylı hazırlık ve merasimlerin iktisaden aileleri zorlaması ve benzeri çeşitli sebeplerden dolayı sünnet yaşı 5-12 arasında genişletilmiştir.

İşte böyle bir çağa adım atan erkek çocukları, sünnet merasimleriyle sünnetleri kutlanır. Çünkü evliliğin başlangıcı olan düğün gibi bu da hem İslâma hem de Türk töresine göre bir erkek çocuğun kendisinden beklenen erklige yönelmesi kutlu bir olaydır. Padişahların şehzadeler için düzenledikleri büyük ve tantanalı sünnet düğünleri tarihe geçmiş, “surnâme” denilen konu ile ilgili minyatürlerle süslü yazı biçimi bu düğünlerin anlatımı için geliştirilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman’ın çocukları için yaptırdığı sünnet düğünü en meşhur olanlardandır.

Yine III. Murat’ın oğlu III. Mehmet’in 1582 yılında şehzade iken yapılan sünnet düğünü dillere destandır. 41 gün 41 gece devam etmiş; düğün hazırlığı 1 yıl önceden

başlamış; Avrupa, Asya ve Afrika hükümdarları davet edilmiş; Osmanlı Devleti'nin bütün valilerine davetiye çıkartılmıştır (Taş, 2002:102).

Bursa'da Sünnet Düğünü, sünnetten bir veya iki gün evvel sünnet kınası ile başlar. Sünnet kınası kadınlar arasında yapılır. Sünnet olacak çocuk kına günü sabahı babası ve arkadaşları ile birlikte sünnet kıyafetini giyerek çalgı eşliğinde hamama götürülür ve yıkanır. Buna "Sünnet Hamamı" denir.

Maddi durumu iyi olanlar kına gecesi için "İnce Saz" kiralarlar. Genç kızlar geç saatlere kadar eğlenirler. Erkekler de kına gecesi kendi aralarında eğlenirler.

Daha sonra ise "Sünnet Gezdirmesi" adı verilen ziyaretler başlar. Bursa'da eski sünnet düğünlerini inceleyen Fazıl Yenisey; sünnet günü faytonlar ve faytonları çeken atların süslendiğini; çalgı ve darbuka çalarak çocukların koro halinde söylediği Bursa Türküleri eşliğinde çocuğun gezdirilmeye çıkarıldığını belirtmektedir (Yenisey, 1955:88).

Sünnet düğünü içerisinde icra edilen musiki öğeleri sadece türkülerden ibaret değildir tabii ki. Bursa'da; mevlit okutulmayan, hokkabazların ve Karagöz ekiplerinin olmadığı bir "Sünnet Düğünü"nden bahsedilemez.

Mevlithanlar yerini alır. Mevlit okutulur. Mevlitten sonra da ince saz ekibi eşliğinde hokkabazlar ve Karagöz ekipleri hünerlerini sergilerler.

Sünnet düğününün yapıldığı gece kızlar ve hanımlar, sünnet çocuğunun odasında çocuğun eğlenmesini ve o gece uyumamasını sağlamak amacıyla; Bursa'nın meşhur türkülerini söyleyerek "Güvende, Sekme, Kırık Hava, Oturak Oyunları"nı oynarlar. Bu arada kadın ustalar da düğünü idare ederler, genç kız ve hanımları oyuna kaldırırlar.

Eğer gece eğlencesinde ince saz yoksa gençlerin içlerinden bazıları Bursa'ya mahsus ve maharet isteyen fiske ile tef çalarak eğlencenin devamını sağlarlar. Bursa'daki düğünlerde ve eğlencelerde darbuka önemli bir yer tutmaktadır ki; Tuz Pazarı'nda açılan darbuka sergileri bunun bir göstergesidir.

Düğünde sünnet çocuğunun yanı sıra asıl ilgi odağını oyun oynayan genç kızlar oluşturur. Bunlar musikinin temposuna ayak uydurarak döne döne oynarlar, sonra alınlarına su dolu bir bardak koyup yere doğru yatarak göğüs titretir ve gerdan

kıvırlar. Burada önemli olan oynarken alımlarına koydukları bardakları devirmeden en zor figürleri yaparak oyunları bitirmeleridir (Taş, 2002:110).

1.1.6. Aşık Kahvehanelerinde Müzik

Önce Afrika ve Asya ülkelerinde tanınan daha sonra tüm dünyaya yayılan kahvenin ilk kez nerede ve nasıl ortaya çıktığı konusunun tam açıklık kazanmamakla birlikte, 11. Yüzyılda İbni Sina'nın söz ettiği "bunchum" adındaki şifalı bitkinin ve İbni Battuta'nın 1352'de bugünkü Mali'de bulunduğu sırada yazdıkları arasında yer alan "kafi" adlı sıvının kahve olduğuna dair iddialar bulunmaktadır.

Başka bir iddiaya göre de ilk vatanı Habeşistan olan ve ardından 14. yüzyılda Yemen sahasına götürülüp burada ekilen ve sıcak bir içecek olarak kullanılmaya başlanılan kahvenin, 16. yy. da Mısır, Suriye, İran ve Türkiye topraklarında görülmeye başladığı, 17. yüzyılda ise Türkiye üzerinden Fransa, İtalya ve İngiltere topraklarına geçirildiği dile getirilmektedir.

Kahvenin Osmanlı sahasına girişinin, Mekke ve Medine topraklarına Hac için giden insanlar ve Mısır'a sıklıkla giden ticaret kervanları vasıtasıyla olduğu tahmin edilmektedir (Çiftçi, 2005:854).

Kahvenin içecek olarak kullanılmaya başlanmasından sonra 16. yüzyılın başlarında "kahvehane" kurumu ortaya çıkmıştır. Osmanlı'da ilk kahvehanenin İstanbul'da 1551 veya 1554 senelerinde açıldığı üzere görüşler vardır.

1574 -1650 yılları arasında yaşamış ünlü tarihçi Peçevî İbrahim Efendi'nin, 1520-1640 yılları arasındaki olayları içine alan tarih kitabında, ilk kahvehane ile ilgili şu bilgilere rastlanmaktadır:

"1554 yılına gelinceye kadar başkent İstanbul'da ve kesinlikle bütün Anadolu'da kahve ve kahve-hâne yok idi. 1554 yılının sonlarında Halep'ten Hakem adında esnaftan bir adam ile Şam'dan Şems adlı kibar bir kişi gelip, Tahtakale'de büyük bir dükkân açarak kahve satmaya başlamışlardır. Keyiflerine düşkün bazı kişiler özellikle okur yazar takımından birçok kimse, burada bir araya gelmeye başlayarak, yirmişer otuzar kişilik toplantılar düzenlemeye başlamışlardır" (Çiftçi, 2005:855).

Açıldıkları ilk zamanlarda kahvehanelere; beytü'l-kahve, mekteb-i irfan ve mecmâ'-i zürefâ gibi adlar kullanılmakla birlikte; İstanbul'dan sonra ilk kahvehanenin nerede açılmış olduğu kesin olarak belirli değildir. İlk kahvehanenin açılmasını müteakip, Osmanlı'ya başkentlik yapmış olan büyük bir şehir olma özelliği nedeniyle Bursa'da da İstanbul'dan sonra ilk kahvehanenin açıldığı görüşü ağırlık kazanmaktadır.

Değişik kaynaklarda geçen bilgilere göre, Osmanlı döneminin değişik periyotlarında Bursa'da en meşhur kahvehaneler; Taslak Kahvesi, Emîr Kahvesi, Pamuk Emîr Kahvesi, Şerefyâr Kahvesi, Serdar Kahvesi, Cin Müezzîn Kahvesi, Kemeraltı Kahvesi, Hasediyye Kahvesi, Haliloğlu Kahvesi adları ile anılmaktadır.

Bu kahvehanelerin bir kaçı hakkında Evliya Çelebi önemli bilgiler vermektedir. Evliya Çelebi'ye göre

“1640 yılında Bursa'da 75 kadar kahvehane vardır. Kahvehanelerde hanendeler olarak ifade edilen şarkıcılar ve sazandeler olarak ifade edilen çalgıcılar bulunmaktadır. Kahvehanelerde insanı mest eden gazelhanlar ve mahir meddahlar bulunmaktadır. Bursa kahvehanelerinin en büyüğü Ulu Cami yanındaki Emîr kahvehânesidir. Müzeyyen ve münakkaş olan kahvehanenin köçekleri vardır. Kahvehane, Ulu Cami dibinde olduğu için ezan okunduğunda kahvehanedeki herkes camiye gitmektedir. Evliya Çelebi'ye göre Bursa'nın kahvehaneleri, birçok şeyin öğrenildiği okul niteliğindeki mekteb-i irfandır” (Çiftçi, 2005:856).

Saz şâirlerinin devam ettikleri belirli kahvehaneler bulunduğu gibi, buralarda mani, destan, semailer söylenmesi adet olmuştur. Bu yüzden bu kahvelere “semâî kahveleri” de denmiştir. Değişik hatıratlarda kahvelere daha çok tulumbacıların rağbet ettiği anlatılmaktadır (Abdülaziz Bey, 1995:301). Musâhipzâde Celâl, bu kahvelerdeki saz ve söz sanatlarından şöyle bahsediyor:

“Söz erbabı tulumbacılar arasında öyle maniciler, destancılar, ve muammalar tertip eden ustalar vardı ki, değme şâirlerin bulamadıkları ince nükteleri, cinaslar ve kelime oyunları, öyle kıvraklıkla söylerlerdi ki, herkesi hayrette bırakırlardı. Uzak yerlerden haber alanlar gelir, toplanır, sazlar çalınır, zilli maşa, darbuka, çığırtma ile semailer, destanlar okunur, karşılıklı maniler söylenir, muammalar halledilirdi.” (Musâhipzâde, 1946: 102).

Bir makalesinde kahve müziğinden bahseden Sadi Yaver Ataman da şunları söylüyor:

“70 yıl öncesi Bağlamacılık Efe ve yarenler arasında, kutsal bir sanattı. Sazlarını öpüp başlarına götürmeden çalmazlardı. Kahvehaneler, birer halk konservatuarı diyebileceğimiz musiki kaynaşmalarının merkezleri gibiydi. Eli saz tutan ustalar burada toplanırlar, musiki fasılları yaparlardı. Bu toplantılarda içki içilmez, musiki bir ibadet havası içinde devam ederdi.” (Ataman, 2006).

Âşıkların devam ettiği kahvelerde âşık faslı denilen fasılların yapıldığı ve bu kahvelerin meraklı ve ilgili bir dinleyici müşteriye sahip olduğuna dair bilgiler de vardır. Reis-i Âşıkân denilen usta bir âşık tarafından idare edilen fasıllar, saza düzen vererek başlar, Hz.Peygamber, mezhep ve tarikat büyükleri, imamlar ve pirlar hayırla anılır ve övülür, âşıklar çeşitli örneklerle edebî kudretlerini gösterdikten sonra ustalarına dua ederek faslı bitirirlerdi. Tam bir âşık faslı: Taksim, Peşrev, Divan, Semai (aruza dayalı), Kalenderî, Müstezad, Medhiye, Satranç, Koşma, Semâî (heceye dayalı), Mânî ve Destan olarak 12 ana şekilden meydana gelirdi (Albayrak, 1991:548). Âşıkların repertuarına Ali Ufkî'nin “Mecmua-i Sâz u Söz” ü (Ali Ufkî Bey, 1650) kaynaklık etmektedir. Bursa da dahil olmak üzere şehirlerde, bu fasılların düzenlendiği âşık kahvelerinin Türk kültür hayatında önemli bir yer tuttuğunu biliyoruz.

Cumhuriyetin ilanından sonra 1960'lı yılların Bursa'sında Köylü Pazarı denen Pazar yerinin içerisinde Âşıklar Kahvehanesi diye bir kahvehaneden bahsedilmektedir. Günümüzde bu kahvehane hala varlığını sürdürmekte, dahası son iki yıl içinde aynı ilçede birkaç Aşıklar Kahvehanesi'nin daha faaliyete geçtiğini söylemeliyiz.

Tüm bu verilerden hareketle 1640 yılında 75 kahvehaneyi bünyesinde barındıran Bursa'da Aşık Kahvehaneleri'nin yani diğer bir deyimle “mekteb-i irfan” ların Bursa Musikisinin icra edildiği, hatta şekillendiği önemli mekanlar olarak değerlendirilmesi yerinde olacaktır kanaatindeyiz.

1.1.7. Bursa'da Eğlence Müziği

1.1.7.1. Karagöz Ve Seyirlik Oyunlarda Müzik

Türk Gölge Oyunu'nun başında gelen Karagöz ve Hacivat, Bursa'daki seyirlik oyunların en önemlisi olarak kabul edilmektedir.

Gölge oyununun iki kahramanı olan Karagöz ve Hacivat'ın yaşayıp yaşamadığı hala tartışılmakla birlikte; bu kahramanlar halkın gönlüne yüzyıllar boyu o kadar yerleşmişlerdir ki halk onları gerçekten yaşamış kişiler olarak görmek istemiştir.

Bu bakımdan bir takım söylentilerde onların gerçekten yaşadığı ileri sürülmüştür. Bu söylentilerden biri, Sultan Orhan Döneminde Hacivat'ın duvarcı, Karagöz'ün demirci olduğu, Bursa'da bir caminin yapımında çalıştıkları, söyleşmeleriyle öteki işçilerin işlerini aksattıkları için cami yapımı geciktiği bunun üzerine Sultanın onları ölümle cezalandırdığıdır.

İkinci söylentiye ise Evliya Çelebi'nin Seyehatnamesi'nde rastlanmaktadır. Evliya Çelebi'ye göre, Efelioğlu Hacı Eyvad, Selçuklular çağında Bursa'dan Mekke'ye gidip gelen Yorkça Halil diye tanınmış biridir. Karagöz ise, İstanbul Tekfuru Konstantin'in seyisi olup Edirne dolaylarındaki Kırık Kilise'den Kıpti Sofyüzlü Bali Çelebi'dir. Yılda bir kez tekfur kendisini Alaaddin Selçuki'ye gönderdiğinde Hacivat ile buluşup konuştukları dile getirilmektedir.

Bir diğer iddia ise Şeyh Küşteri'nin gölge oyununu bulduğu ve Karagöz ve Hacivat'ın onun yarattığıdır (Taş, 2002:39).

Müziğin Karagöz oyununun tabii bir parçası olduğu bilinmektedir. Tanıtılan tiplere ve konulara müzikle destek verilmektedir. Bu bakımdan gölge oyunu Karagöz'de musikinin önemli bir rol oynadığı açıktır. Küçükten büyüğe ve her türlü halk kesimine hitap etmeyi başaran Karagöz oyunu, müziği de aynı elastikiyetle kullanmıştır. Bu yüzden Karagözcünün zeki, nüktedan, tuluata açık, hikâyeci, taklitte usta olması kadar, müzik ve repertuar bilgisinin de aynı derecede sağlam olması beklenmiştir. Küçük zilli tefi bir fasılcı kadar mahirane kullanarak fasıl müziği icrasına hakim olduğu kadar, mümkün olduğunca diyalektiğe de dikkat ederek okunan iyi bir türkü dağarcığı da olmak zorundaydı. Hatta zurna, tulum benzeri çalgıları taklit edebilecek bir yatkınlık göstermeliydi.

Karagöz Musikisi Türk klâsik Müziğinin değişik türleri ile beste şekillerini içerisinde barındırır. Klasik musikinin kar, karçe, murabba beste, semai, şarkı gibi beste şekilleri; gazel ve taksimler, şehir eğlence musikisinin köçekçeleri, tavşancaları ve oyun havaları; Anadolu ve Rumeli Türküleri gibi öğeler Karagöz Musikisi içerisinde yer almıştır. Karagöz Musikisi'nin tespit edilebilen repertuarı daha çok 19. ve 20. yüzyıl Türk Musikisi'ne aittir.

Karagöz Musikisi üç bölümde ele alınabilir: Semai, Gazel ve Hayal Şarkıları. Buradaki Semai'nin Klasik Musiki içerisinde yer alan ağır, yürük ve saz semaisi şekilleriyle bir

ilgisi yoktur. Klasik Musiki' ye özgü kar, karçe, murabba beste, şarkı gibi beste şekillerinin toplu adı olarak kullanılmaktadır. Semaileri hep Hacivat okur. Bunlar daha ağırbaşlı eserler oldukları için oyunun başında okunurlar. Bu eserlerin tamamı okunmaz sadece zemin ve teslim bölümlerinin okunulmasıyla yetinilir. Gazel burada bilinen anlamıyla kullanılmıştır. Hayal şarkıları ise şarkı ve türkülerden oluşur. Günümüze kadar iki yüzü aşkın hayal şarkısı tespit edilmiş olup; bazı hayal şarkıları sık sık okunduğundan adeta oyuncu tipleriyle özdeşleşmiştir (Karagöz-Hacivat CD' si).

Karagöz Oyunu' nda kullanılan çalgılar; “perdedeki çalgılar” ve “perde gerisindeki çalgılar” olmak üzere ikiye ayrılır.

Perdedeki Çalgılar: Bağlama, Karadeniz Kemençesi, davul, zurna, tulum vb. halk sazlarıdır.

Perde Arkasındaki Çalgılar: Kanun, ud, keman, zurna veya klarinet, def, zil,zilli maşa, nakkare gibi Klasik Musiki' de kullanılan sazlardır.

Karagöz Oyunları'nda halk musikisi de imparatorluğun çeşitli şehir, kasaba ve yörelerinin kültürlerini yansıtmaktadır. Oyunlarda Bolulu Bolu Türküsü, Arnavut ve Rumelili Rumeli Türküsü, Harputlu Harput Türküsü söyler. Böylece imparatorluk coğrafyasının müziği, ayrıntıları abartılmış bir şekilde hayal perdesine yansımış olur. Yakın dönem Karagöz müziği repertuarını tespit ve neşrederek, kaybolan kültürümüze katkıda bulunan Sayın Ethem Rûhi Üngör'ü bu noktada şükranla anıyoruz (Üngör, 1989).

Klâsik tarzda bir Karagöz oyunu dört bölümden meydana gelmektedir.

- 1- Mukaddime
- 2- Muhavere
- 3- Fasıll
- 4- Bitiş

Mukaddime: Karagöz perdesiyle seyircinin tanışmasını, seyircinin bu atmosfere hazırlanmasını temin eden bir bölümdür. Bu bölümde oyunu tamamlayan bir unsur olan müziğe de oldukça fazla yer verilir.

Boş olan perdeye daha önceden konulan bir göstermeliğin kaldırılmasıyla oyun başlar. Göstermelik seyirciyi meşgul etmek oyun hakkında fikir yürütmesini sağlayacak bir oyunun konusuyla ilgili bir görüntüdür. Göstermelikler “nareke” denilen bir nevi kamış düdüğün cızırtılı sesiyle yavaş yavaş perdeden kaldırılır. Bu esnada Hacivat semai formunda bir eser söyleyerek gelir ve “of hay hâk” diyerek söylenilmesi adet olan perde gazelini okur. Sahneye dahil olan Karagöz Hacivat’la kavga eder Kaçan Hacivat’ın ardından Karagöz aynı harflele başlayan ancak aralarında mana bağı bulunmayan tekerlemesini söyler.

Muhavere: Karagöz oyununun en önemli özelliği bir metne dayanmadan tuluata dayalı olarak oynanmasıdır. Hayalinin yeteneğini en fazla gösterme imkanı bulduğu kısım Hacivat’la Karagöz’ün konuşurulduğu bu bölümdür.

Fasıl: Asıl konunun geçtiği kısım burasıdır. Karagöz ve Hacivat’ın dışında bir çok tipten de yararlanır. Tipler, mekânlar müzikle desteklenirler.

Bitiş: Karagözle Hacivat oyun içinde kıyafetlerini değiştirmişlerse klâsik giysileriyle sahneye dönerler. Hataları için af dileyip sonraki oyunun adını verirler (Göktaş, 1992: 15-17).

Günümüzde Bursa’ da Karagöz Oyunu geleneğini R. Şinasi Çelikkol sürdürmektedir. Bursa’ da Karagöz Tiyatrosu’nun kurucusu olan Çelikkol; Metin Özlen, Orhan Kurt, Tacettin Diker ve Hayali Torun Çelebi’ den ders almıştır. 1994 yılında peştamal kuşanmıştır. Ayrıca Çekirge’de Karagöz Sanat Evi’nin açılmasına katkıda bulunmuştur.

Karagöz dışında Bursa’da oynanan seyirlik oyunlardan en bilinenleri Köroğlu, Arap Oyunu (Derleme Fişleri), Deve Oyunu, Arap kız kaçırma ve Tren oyunu olarak sıralanabilir (Gürak, 2002:638).

Karagöz ve seyirlik oyunlardaki müzik faktörü müstakil olarak çalışılmayı bekleyen konular arasındadır. Ancak bir folklor unsuru olarak bu alan kaynaklarını, günümüzde çok büyük oranda yitirdiğimizi de üzümlere ifade etmek mecburiyetindeyiz.

1.1.7.2 Mesire Ve Kır Eğlencelerinde Müzik

17. yy. büyük gezginlerinden Evliya Çelebi Bursa’ya yapmış olduğu gezisindeki gözlemlerini ve intibalarını naklettiği Seyehatnamesi’nin I. Cildinde, 17. yy.

Bursa'sında, halkın yaşamayı ve eğlenceyi sevdiğinden bahsedilmekte ve kentte orijinal ifadesiyle 360 kadar "seyrangâh yeri" olduğu, Bursa halkının, senenin her günü başına gidilecek bir mesire yeri bulunmasıyla iftihar ettikleri bildirilmektedir (Taş, 2002:47).

Yeşilliği ile dillere destan olmuş Bursa'nın en ünlü mesire yerlerinden bazıları; Pınarbaşı Mesiresi, Mevlevihane Mesiresi, Murad Sultan Mesiresi, Fıstıklı Mesiresi, Karanfil Gezinti Yeri, Kaplıkaya Mesiresi, Çamlıca Sefa Yeri, Abdülmü'min Dinlenme Yeri, Asa Pınarı Ziyaret Yeri, Sobran Mesiresi, Ali Mest Cilve Yeri, Kadı Yaylası Sevinç Yeri ve Ruhban Dağı'dır.

Bu mesire yerlerinin özelliklerinden ayrı ayrı bahseden Evliya Çelebi gezintileri esnasında çadır kurduklarını, konakladıklarını, günlerce musiki eşliğinde bu mesire yerlerinde zevk ve sefalar ettiklerini dile getirmektedir.

Zengin doğa örtüsüyle yeşil Bursa'nın mesire yerlerinden söz edildiğinde, eski Türk geleneklerine dayalı olarak buralarda yapılan "şölen" ve "toy"lar akla gelmektedir. Akın akın obaların sevinçle buluştuğu, sinili sofraların cömertçe açıldığı, âşıkların destan düzdükleri, yiğit övdükleri, güzellemeler söyledikleri, yiğitlerin at koşturup, güreş tuttıkları bu geniş ufuklu güzel coğrafyanın Orhan Gazi zamanından beri şahit olduğu nice şölen akla gelmektedir.

1945 yılında Zeki Akpınar imzasıyla yayınlanan bir yazıda Bursa ve çevresinde, bu eski geleneğin 1920'li yıllara kadar gelmiş olduğu ifade edilmektedir. Keles'teki "Dedeler Şöleni" adıyla bilinen bu şölen hakkında yazar şunları söylemektedir:

"Yirmi yıl öncesine gelinceye kadar burada her yıl tören yapılırdı. Ve tören görkemli olurdu. Bütün o bölge halkından, hatta Tavşanlı' dan ve Bursa' dan buraya konuklar gelirdi...Törene Kemaliye Köyü' nden dervişler de gelirlerdi. Onların ellerinde tuğları olurdu, gelirken höykürürlerdi. (Yüksek sesle bağışarak dua ederlerdi.) Her gelen davul zurna ile karşılanırdı. Çalgılar yalnız davul ve zurna değildi; keman, saz ve ud çalanlar da çalgılarını birlikte getirirlerdi. Böylece toplanan halk, günlerce mili oyunlar oynarlar, saz dinler ve eğlenirlerdi."(Bursa Ansiklopedisi, 1977:484).

1920' li yıllarda köye gelen Köse Hoca adındaki bir kişinin, şölende çalgı çalınmasını dînî bir taassupla eleştirdiği ve onun bu yobaz çıkışı yüzünden köylülerin neredeyle

yarım yüzyıl bu şöleni iptal ettikleri rivayet edilmektedir. Ancak 1967 yılından sonra nasılsa “ Keles Kocayayla Şölenleri” olarak yeniden yapılmaya başlanmıştır.

Günümüz Bursa’sında şehrin genişlemesi ve modern kent! yapılaşmasının sonucu olarak eski zamanların mesire yerlerindeki bolluk söz konusu değildir. Bununla beraber diğer birçok şehirle karşılaştırıldığında mesire yerleri bakımından Bursa hala zengin bir coğrafyadır.

Bursa’da günümüzde kullanılan mesire yerleri: Uludağ Ulusal Parkı, İnkaya Köyü, Tarihi Çınarı Kireç Ocakları, Gümüştepe, Gölyazı, Cumalıkızık Köyü, Oylat, Cerrah Köyü, Yeniköy, Kocayayla, Derekızık Köyü, Saitabat Şelalesi, Çanaklıçeşme, Tümbüldek Şelalesi, Su Uçtu Şelalesi, Karataş Mesire Yeri, Çıncık, Yarhisar Köyü’dür (Bursa Valiliği, 03.05.2006).

Bu mesire yerlerinde çok sık periyotlarla eğlenceler ve organizasyonlar düzenlenememekle birlikte; yukarıda verdiğimiz örnekte olduğu gibi Çiçek Bayramları, Keles Yaylası Bayramları, Hıdırellez Şenlikleri vb. geleneksel şenlikler ve törenler Belediyeler benzeri resmi kurumların da katkılarıyla özelliklerini koruyarak günümüzde de sürdürülmektedir.

Bunun dışında bahar ve yaz aylarında mesire yerleri gruplar halinde gidilerek eğlenildiği hatıratlardan öğrenilmektedir. Bunlar arasında esnaf gruplarının, hanım gruplarının mesire dinlenme ve eğlenceleri ayrıca dile getirilmiştir. 19.yüzyıl sonlarında piyasa müzisyenlerinin birkaç kişilik küçük çalgı toplulukları meydana getirerek mesire yerlerinde halkın eğlencelerini zenginleştirmeye çalıştıkları bilinmektedir. Bu gruplar içinde özellikle İstanbul, İzmir Bursa gibi önemli şehirlerde bestecilikleriyle ünlü müzisyenlerin de bulunduğu ifade edilmektedir. Mesire yerlerinin macun, şerbet, şıra vb. satıcılarının da zurna, çığırta, nakkare benzeri bir müzik aletini çalarak müşteri toplamaya çalıştıkları ayrı bir müzikal zenginlik olarak değerlendirilebilir (İnal,1958:229).

2. BÖLÜM T.R.T. REPERTUARINDAKİ BURSA TÜRKÜLERİ

2.1. Bursa'da Derleme Çalışmaları

Ülkemizde Cumhuriyetin ilanından sonra folklor ve halk müziğinin tespit edilmesine yönelik çalışmalar başlatılmıştır. Folklor malzemelerinin derlenmesi ve gençlere intikal ettirilmesine Halkevleri adı verilen kurumların aracılığı ile başlanmıştır. Bursa'da Halkevi 1932 yılında açılmış ve Halkevi'ne bağlı bir Ar (sanat) şubesi oluşturulmuştur.

1942 yılında Halkevi Ar Şubesi'nin on yıllık musiki çalışması bir rapor haline getirilmiş ve yürütülen çalışmaların esasları yedi madde halinde ifade edilmiştir. Bu raporun 7. maddesinde amaç şu ifadelerle açıklanmaktadır:

"Bursa'nın zengin bir tarihi kıymeti olduğu kadar folklor bakımından kıymetli tetkik mevzuları saklı bulunduğu nazarı itibare alınarak bu sahada çalışmak sureti ile Bursa'ya ait kıyafet, türkü ve oyunları derlemek." (Gazimihal, 1943:53).

1940 ağustos ayında Ar şubesine bağlı bir "Halk sazı, Halk Türküsü ve Oyunları Kolu" teşkil edilerek faaliyete geçilmiş böylece Bursa'ya ait türkülerden bir kısmı derlenerek notaya alınmıştır. Bu çalışmalarla Bursa'nın öz malı "Güvende" oyunu ve kadınların da oynadıkları "Sekme" oyunu tespit edilerek günümüze kadar unutulmadan gelmesi sağlanmıştır. Bu oyunların, kurulan gurup oyuncularıyla sergilendiği ve Halkevi toplantılarında, meydan eğlencelerinde halka gösterildiği anlaşılmaktadır.

Bursa Halkevi'nin açılmasıyla birlikte kurumun çalışmalarını neşreden yayın organı da ihmal edilmemiştir. "Uludağ Dergisi" adlı bu yayın 1935' ten 1950 yılına kadar iki ayda bir olmak üzere 101 sayı neşretmiştir. Derginin 6. ila 10. sayıları "Türkün" adı başlığı ile çıkarılmıştır.

Uludağ Dergisi konularına Bursa kültür ve folkloruna ayırmakla birlikte, Bursa'daki halk müziğine ilişkin araştırma yazıları yok mesabesinde denilecek derecede azdır. Derginin 25. sayısında "Bursa ve Çevresindeki Halk Türküleri" başlıklı R.R.Yüceer imzalı çalışmada 19 Bursa türküsünün sözleri derlenmiş, ancak türkülerin notaya alınma meselesi ister istemez müzik bilenlere havale edilmiştir (Yüceer, 1940:25).

Bursa müzik folkloru bakımından ikinci çalışma Hüsnü Ortaç'a aittir. "Bursa Halk Rakısları" (Ortaç, 1941:53) ve "Uludağ' da Halk Rakısları" (Ortaç,1942:26) başlıklı

makalelerinde, Bursa'dan derlediği, halk oyunları ve Türküleri'ni nota ve resimlerle kayda geçirmiştir.

1937 yılında ülkemizde başlatılan derleme gezileri kapsamında Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve Rıza Yetişen'den oluşan grup, 1947 yılının Temmuz ve Ağustos aylarında 11. derleme gezisini Bursa, Çanakkale ve Tekirdağ illerine ayırmışlardır (Elçi, 1997:81).

Bu derleme gezisi kapsamında Bursa ve bağlı ilçelerden toplam 137 adet türkü derlenmiştir. Ancak bunların sadece 12 tanesinin Bursa Türküsü olarak T.R.T. Repertuarı'nda kayda geçirildiği görülmektedir (Derleme Fişleri).

Bu derleme gezisinde derlenen türkülerin çok büyük bir bölümü; kaydın yeterince anlaşılacağı gerekçesiyle notaya alınamamıştır. Diğer kısımdaki türkü kayıtlarının ise birbirinin varyantı veya birbirinin benzeri oldukları düşünülerek aralarından en anlaşılır ve güvenilir olanı seçilmiş diğerleri elenmiştir (Kişisel görüşme, 2006).

1947 derleme fişlerinde adı geçen, ancak kaydın temiz olmayışı yüzünden notaya alınamamış bulunan bazı türküler, çok sonra başka kaynak kişilerden derlenip T.R.T. Repertuarına kazandırılabilmiştir. Örnek olmak üzere 22.07.1947 tarihinde derlenen ve derleme fişlerinde "sekme" olarak kayda geçirilen "Aşalım Aşalım Dayler" türküsü, 12.05.1980 tarihinde kaynak olarak İsmet İnci gösterilerek Erhan Kutsal tarafından derlenmiş ve "Aşalım Dağlar Aşalım" ismiyle T.R.T. Repertuarı nota repertuarında yerini almıştır.

Yine 1947 derlemelerinde Bursa'dan derlenen türkülerin bir kısmı kaynakları Bursa muhacirleri olduğu için Bursa türküsü olarak kabul edilmemiştir. Mesela Bursa'daki Selanik, Bulgaristan, Manastır vb göçmeni kadınlardan derlenen ezgilerin yöresi, Rumeli olarak yazılmıştır (Yalçırık, 2005:764). Bu durumun kendi içinde bir karışıklık yarattığını söylememiz gerekir. Diğer taraftan Balkan harbindeki mağlubiyetimizle topraklarımızı kaybetmemiz ve oralarda yaşayan vatandaşlarımızın Anadolu'ya dönerek sığınmaları, sadece muhacir durumuna düşenlerin değil, top yekûn bir milletin dramıdır. Böyle bir felaketin yaraları sarılırken yakılan türküler, ağıtlar, göç destanları aynı zamanda bu yaraların sarıldığı yerin de malıdır. Çünkü bu yaralar o kucak açmalarıyla sarılabilmıştır. Bir başka deyişle o dönemin bakiyeleri derdiyle dertlenen, neşesiyle neşelenen kardeşlerin yarattığı kültürdür. Diğer taraftan Bursa, Osmanlı Türklüğünün

ve kültürünün merkezidir. Bugün Rumeli dediğimiz Balkanlardaki Osmanlı coğrafyasına Türklüğü Osmanlı öğretmiştir. Rumeli’nde fethedilen yerlerin nüfusunun büyük kısmı İstanbul da dâhil olmak üzere (İnalçık,1992: 447). Bursa ve çevresindeki Osmanlı beyliğine bağlı Türkmen obalarından seçilmiştir. Dolayısıyla bugün Rumeli adıyla Balkanlara gönderme yapılan müzik tarzının aslı İznik, Bursa, Balıkesir, Sakarya, Bolu gibi Osmanlı’nın dokusuyla kimliğini bulmuş illerdedir. Yani müzikte Rumeli _eğer adına Rumeli denecekse!_ buralardan İznik ve Bursa’dan başlar ve Osmanlı ile Türkleşen coğrafyaya intikal eder (Kişisel görüşme, 2006).

Bu görüşlerden hareketle, Rumeli türkülerini bu bakış açısıyla yeniden değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim bugün Rumeli türkülerinin bir kısmı halk bir kısmı da sanat müziği repertuarında görünmektedir. Bu repertuar karışıklığından en fazla etkilenen yöre ise maalesef Bursa olmaktadır. Bursa türkülerinin büyük bir kısmı sanat müziği repertuarında türkü formuyla okunmakta, diğer bir kısmı ise halk müziği repertuarında Rumeli türküsü olarak geçmektedir.

Bursa’da folkloru çalışmalarına katkıda bulunan bir faaliyet de şimdiye kadar iki kez düzenlenme imkânı bulunan “Bursa Halk Kültürü Sempozyumu”dur. Bu sempozyumlarda Bursa halk kültüründeki öğelerin kayda geçirilmesi amaçlanmış olup; bildiriler 4 ana kategoride toplanmıştır: Genel Konular, Halk Edebiyatı, Halk Müziği-Oyun-Tiyatro-Eğlence, Maddi Kültür.

Bunun yanında yüksek lisans ve doktora seviyesinde Bursa folkloru ile ilgili birkaç akademik çalışmanın da gerçekleştirildiğini tespit etmiş bulunuyoruz.

Mustafa Cemiloğlu’na ait olan “*Sorgun Köyü Halk Edebiyatı*” isimli doktora tezi; Keles’in Sorgun köyünde halk edebiyatı ifadesinin kapsadığı türlerin mevcut durumunun saha çalışması ile incelendiği bir çalışmadır. Çalışma, içerisinde 35 adet türkü derlenmesi bakımından ilgi çekicidir.

A. Nazım Gürak’ın “*Keles Folklorunun İncelenmesi ve Bursa Folkloruna Katkıları*” ve Rakibe Karabolat’ın “*Bursa Keles Yöresi Fokloru*” isimli yüksek lisans tezleri de Bursa’da Yörük kültürünün egemen olduğu Keles ilçesinde alan araştırmasıyla hazırlanan çalışmalardır.

Hülya Taş'ın “*Bursa Görükle Köyü Halkbilimi Ürünleri Üzerine Bir Araştırma*” isimli yüksek lisans tezi Görükle köyünde yapılmış bir saha araştırması özelliği göstermektedir.

Aynı kişinin “*Bursa İli Törensiz Gelenek ve Göreneklere Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*” isimli doktora tezinde ise doğumdan-ölüme insan yaşamındaki törenler, gelenek ve görenekler ifade edilmiştir. Bu çalışma 2002 yılında “Bursa Folkloru” olarak kitap halinde basılmış ve yayınlanmıştır.

Rabia Yılmam'ın “*Bursa Yöresindeki Bulgaristan Göçmenlerinden Derlenmiş Halk Ezgileri ve Anadolu Müzik Folkloru İle Karşılaştırılması*” isimli yüksek lisans tezi ise daha çok bir derleme çalışmasından öte; göç alan Bursa'da icra edilen _ ki ileriki kısımlarımızda da değindiğimiz Bursa'da derlenen ve ancak Rumeli olarak kayıtlara geçen_ ancak Bursa türküsü olarak adlandırılmayan türkülerin Anadolu müzik folkloru dâhilinde incelendiği bir çalışmadır.

Bursa müzik folkloruna ait T.R.T. Repertuarında 47 adet türkü bulunmaktadır. Bunun 12 tanesi 1947 yılındaki derleme gezisinden repertuara aktarılmıştır. Geri kalan 35 türkü münferit çalışmaların sonucunda elde edilmiştir.

Yapılan çalışmaların azlığından da anlaşılacağı üzere büyük ihmale uğrayan Bursa müzik folkloru, son yıllarda hocamız Yücel Paşmakçı'nın halkına hizmet yolunda kalkıştığı değerli mesaisi ile ivme kazanmıştır. Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuarı'nın destek olduğu bu derleme gezisi 1947 den beri ilk defa düzenlenmiş planlı bir derleme gezisi olma özelliğiyle tarihe mal olmuştur. “Dağgüney Köyü” merkezinde gerçekleştirilen bu derleme gezisinde hocamızın beyanına göre önemli tespitler söz konusu olmuştur. Daha önce Bursa' da rastlanmadığı öne sürülen “Uzun Hava” türünde bir türkünün kayda alınması benzeri müzik kültürümüz bakımından heyecan verici bulgular, çalışmanın önem ve değerini arttırmaktadır. Derleme sonuçlarının biran önce neşredilmesi ve değerlendirilmesini içtenlikle diliyor, böyle bir çalışmayı her yönüyle omuzlarına alan Yücel Paşmakçı hocamıza şükranlarımızı arz ediyoruz.

2.2. T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Sınıflandırılması

2.2.1. Makam (Dizi) Yapılarına Göre

Tablo 1: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Makam (Dizi) Yapısı

MAKAM - DİZİ YAPISI	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
KARCIĞAR	11	23,40	Bursa türkülerinin 11/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
HİCAZ	7	14,89	Bursa türkülerinin 7/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
HÜSEYİNİ	9	19,15	Bursa türkülerinin 9/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
UŞŞAK	4	8,51	Bursa türkülerinin 4/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
HÜSEYİNİ - UŞŞAK	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen makamların dizi özelliğini gösterir.
NİKRİZ	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
NİKRİZ-KARCIĞAR	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamların dizi özelliğini gösterir.
RAST	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
MUHAYYER	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
SEGÂH	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
HÜZZAM	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
UŞŞAK-KÜRDİ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamların dizi özelliğini gösterir.
ÇARGÂH-NİKRİZ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamların dizi özelliğini gösterir.
KÜRDİ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
SABA	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.
GERDANİYE	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen makamın dizi özelliğini gösterir.

2.2.2. Usüllerine Göre

Tablo 2: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Usul Yapısı

KULLANILAN USÜL	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
2/4	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si 2 zamanlı basit usüllerden oluşur.
4/4	10	21,28	Bursa türkülerinin 10/47'si 4 zamanlı basit usüllerden oluşur.
6/4	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 6 zamanlı bileşik usüllerden oluşur.
9/8	32	68,09	Bursa türkülerinin 31/47'si 9 zamanlı bileşik usüllerden oluşur.
(13/8, 14/8, 18/8)	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si karma usüllerden oluşur.

2.2.3. Ses Genişliğine Göre

Tablo 3: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Ses Genişliği

SES GENİŞLİĞİ	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
5 SES	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si 5 ses genişliğine sahiptir.
6 SES	5	10,64	Bursa türkülerinin 5/47'si 6 ses genişliğine sahiptir.
7 SES	6	12,77	Bursa türkülerinin 6/47'si 7 ses genişliğine sahiptir.
8 SES	14	29,79	Bursa türkülerinin 14/47'si 8 ses genişliğine sahiptir.
9 SES	8	17,02	Bursa türkülerinin 8/47'si 9 ses genişliğine sahiptir.
10 SES	5	10,64	Bursa türkülerinin 5/47'si 10 ses genişliğine sahiptir.
11 SES	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si 11 ses genişliğine sahiptir.
12 SES	4	8,51	Bursa türkülerinin 4/47'si 12 ses genişliğine sahiptir.

2.2.4. Konularına Göre

Bursa Türküleri konuları bakımından; Lirik, Pastoral, Satirik, Ölüm-yas-ayrılık olmak üzere dört kategoride incelenmiştir. Ancak bir türkünün içerisinde hem lirik hem de pastoral öğeler olabileceği _yani aynı türkü içerisinde iki üç konunun birden işlenebileceği_ düşünüldüğünden bir türkü birden fazla kategoriye dâhil edilerek değerlendirilmiştir.

Tablo 4: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Konuları

KONU	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
LİRİK	39	84,78	Bursa türkülerinin 39/46'sı Lirik özellik göstermektedir.
LİRİK - PASTORAL	9	19,57	Bursa türkülerinin 9/46'sı Lirik ve Pastoral özellik gösterir.
LİRİK - SATİRİK (HİCİVLİ)	6	13,04	Bursa türkülerinin 6/46'sı Lirik ve Satirik özellik gösterir.
LİRİK- PASTORAL - SATİRİK	2	4,35	Bursa türkülerinin 2/46'sı Lirik, Pastoral ve Satirik özellik gösterir.
ÖLÜM, YAS, AYRILIK	7	15,22	Bursa türkülerinin 7/46'sı Ölüm, Yas, Ayrılık konularını işler.
ÖLÜM, YAS, AYRILIK- PASTORAL	1	2,17	Bursa türkülerinin 1/46'sı Ölüm, Yas, Ayrılık konularını işler ve Pastoral özellik gösterir.

2.2.5. Derleme Tarihlerine Göre

Tablo 5: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Derleme Tarihleri

DERLEME TARİHİ	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
1947	11	23,40	Bursa türkülerinin 11/47'si 1947 yılında derlenmiştir.
1953	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1953 yılında derlenmiştir.
1954	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1954 yılında derlenmiştir.
1961	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1961 yılında derlenmiştir.
1962	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1962 yılında derlenmiştir.
1964	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1964 yılında derlenmiştir.
1976	2	4,25	Bursa türkülerinin 2/47'si 1976 yılında derlenmiştir.
1979	2	4,25	Bursa türkülerinin 2/47'si 1979 yılında derlenmiştir.
1980	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si 1980 yılında derlenmiştir.
1983	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si 1983 yılında derlenmiştir.
BELİRTİLMEMİŞ	23	48,94	Bursa türkülerinin 23/47'sinin derlenme tarihi belirtilmemiştir.

2.2.6. Derlemenin Yapıldığı Mahallere Göre

Tablo 6: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Derlendiği Mahaller

DERLEME MAHALİ	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
BURSA (MERKEZ)	20	42,55	Bursa türkülerinin 20/47'si Merkez ilçeden derlenmiştir.
BURSA - BİLECİK	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si Bursa - Bilecik yöresine aittir.
BURSA (İNEGÖL)	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si İnegöl ilçesinden derlenmiştir.
BURSA (KARACABEY)	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si Karacabey ilçesinden derlenmiştir.
BURSA (KELES)	12	25,53	Bursa türkülerinin 12/46'si Keles ilçesinden derlenmiştir.
BURSA (ORHANELİ)	9	19,15	Bursa türkülerinin 9/46'si Orhaneli ilçesinden derlenmiştir.
BURSA (ORHANELİ - KELES)	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/46'si Orhaneli - Keles ilçesine aittir.

2.2.7. Derleyen Kişi Ve Kurumlara Göre

Tablo 7: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerini Derleyen Kişi ve Kurumlar

DERLEYEN	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
MUZAFFER SARISÖZEN (A. D. K.)	8	17,02	Bursa türkülerinin 8/47'si adı geçen şahıs, kurum tarafından derlenmiştir.
SABRİ UYSAL	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
DEVLET KONSERVATUARI	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen kurum tarafından derlenmiştir.
MURAT KARA	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
ERHAN KUTSAL	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
ÖMER AKPINAR	6	12,76	Bursa türkülerinin 6/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
SALİH URHAN	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
MUSTAFA CEMİLOĞLU	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
MUZAFFER SARISÖZEN	12	25,53	Bursa türkülerinin 12/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
İSMET AKYOL	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
HALİL BEDİİ YÖNETKEN	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
NEVİN AKOL	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
MUAZZEZ TÜRİNG	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
T.R.T. A.R. T.H.M. ŞB.	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen kurum tarafından derlenmiştir.
NURETTİN ÇAMLIDAĞ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıs tarafından derlenmiştir.
BELİRTİLMEMİŞ	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'sinin derleyeni belirtilmemiştir.

2.2.8. Kaynak Kişilere Göre

Tablo 8: T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerine Kaynak Kişiler

KAYNAK KİŞİLER	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
MEHMET ALİ AYDOĞDU	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
ÖMER FARUK ÇELİKTAŞ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
OSMAN ERDEM	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
AYŞE ÖZGÜLER	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
OSMAN ERDEM VE ARKADAŞLARI	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıslardan derlenmiştir.
MEHMET ALİ AYDOĞDU	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
İSMET İNCİ	3	6,38	Bursa türkülerinin 3/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
MEHMET MUTLU	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
MUSTAFA ÖZ	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
İSMAİL ORAL	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
ÜMMÜHAN ŞEKER FADİME KARAKAŞ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıslardan derlenmiştir.
RAHİM ELBİR SAMİ EKEN MEHMET AKINER	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıslardan derlenmiştir.
RAHİM ELBİR	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
MUSTAFA ŞAHİN MUSTAFA ÇOŞKUN HALİL TURHAN	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıslardan derlenmiştir.
HÜSNÜ ORTAÇ	6	12,76	Bursa türkülerinin 6/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
KIYMET VAROL	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
BEDİA YÖNETKEN	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
HALİL BEDİİ YÖNETKEN	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
HAYRİ CANSU	2	4,26	Bursa türkülerinin 2/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.

Tablo 8'in devamı:

KAYNAK KİŞİLER	TÜRKÜ SAYISI	%	SONUÇ
SIDIKA ÇAMLIDAĞ	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
İHSAN KAPLAYAN	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
İBRAHİM TARIK ÇAKMAK	1	2,13	Bursa türkülerinin 1/47'si adı geçen şahıstan derlenmiştir.
YÖRESEL EKİPLER	6	12,76	Bursa türkülerinin 6/47'si yöresel ekiplerden derlenmiştir.
BELİRTİLMEMİŞ	4	8,51	Bursa türkülerinin 4/47'sine kaynak olan kişi veya kişiler belirtilmemiştir.

2.3. Bursa Türkülerinin İcrası Ve İcrasında Kullanılan Çalgılar

Yörede iki türlü çalgı topluluğu vardır. Biri davul, zuma ve nakkareden (kudüm) diğeri ise sonradan bunların yerini alan gırnata (klarnet), cümbüş, keman ve darbukadan oluşan çalgı topluluğudur. Bu tür çalgı toplulukları Orhaneli ve çevresinde, diğeri ise Keles, Harmancık taraflarında görülür. Yörede çalınan enstrümanlar dört gruba ayrılır:

- a) Nefesli Sazlar: "Zurna, gırnata(klarnet), kaval"
- b) Yaylı Sazlar: "Keman, kemane"
- c) Tezeneli Sazlar: "Bağlama, cura, üçtelli, divan, cümbüş"
- d) Vurmalı Sazlar: "Davul, kudüm, darbuka, tef, tambura nağara, koşa nağara, deblek, bakır, kaşık, zil ve zilli maşa" (Gürak, 2005:675).

Hüsni Ortaç Uludağ'daki Halk Oyunları üzerine elde ettiği intibaları naklettiği makalesinde;

"Uludağ'da çalgı olarak Davul, Zurna, ve köylünün kendi yaptığı Kemana kullanılmaktadır. Yarım asırdan beri bağlama yerini bu kemana terkettiği, Mehmet Apak ve arkadaşlarının ifadesinden anlaşılıyor. Şimdi daha ziyade Avrupa yapısı kemanlar kullanılmaktadır. Kemanın tutuş tarzı çenelik kısmı aşağı sap yukarıdır.

Keman, normal diya pazondan bir ton aşağı ve "Mi" telini "Re" ye indirilerek akort edilmektedir.

Davul, Zurnaya tokmakla Kemana da parmaklarla vurarak eşlik eder." (Ortaç, 1942:26).

diyerek icrada kullanılan enstrümanlar ve icra şeklini özetlemiştir.

Halk Oyunları Kataloğu' nun "Bursa'da Oyunlar" maddesinde, Bursa' da oynanan Halk Oyunları'nı inceleyen Gazimihal; "Güvende", "Sekme", "Çiftetelli", "Köroğlu", "Artvin Horonları", "Rumeli Horaları" oyunlarının Bursa'da görüldüğünden bahsetmiştir. Bu oyunları tek tek inceleyen müzikolog "Güvende" ve "Sekme" nin Bursa için pek eski görüldüğünü; bu oyunların Bursa'da doğup görenek kaldığının düşünülebileceğini belirtmiştir (Gazimihal, 1991:99).

Aynı maddenin ilerleyen kısımlarında Bursa’da “zeybek” havalarna da rastlandığı, bugün ve bayramlarda hatırasının yaşatıldığını belirtilmiştir. Gazimihal kendi ifadesiyle “Ekseriyetle delikanlılarca yürütülen Bursa Zeybeği saz olarak “ikitelli, cura” gibi çalgılar eşliğinde oynanırdı” demekte ve aynı oyunun kadınlar tarafından da oynandığı üzerinde durmaktadır (Gazimihal, 1991:101-102).

“Güvende ve sekme oyunları bağlama, cura saz, kemane (köylünün yaptığı bir nevi keman), yahut da davul zurna ile yürütülürler. Türküleri de vardır ve iki kişi tarafından oynanırlar” (Gazimihal, 1991:100) ifadesiyle Bursa’nın oyunlu türkülerinin icrasında kullanılan çalgıları özetlemiştir.

Kadınlar ve erkeklerin kesinlikle bir arada eğlenmediği ve oyun oynamadığı Bursa’da; erkek ve kadın oyunları tamamen birbirinden farklıdır. Günümüzde bu oyunlar en az iki kişi olmak kaydıyla 4, 6, 8, 10 veya daha fazla kişiyle karşılıklı daire şeklinde oynanır ve şu şekilde sınıflandırılmaktadır:

Kadın Oyunları: 1. Düz Oyunlar

2. Sekmeli Oyunlar

3. Cezayir Oyunu

Erkek Oyunları. 1. Güvende

2. Çevirme

2. Küçük Oyun

3. Büyük Oyun

4. Yüksek Oyun

5. Düz Oyun

6.Cezayir

Tezimizin Türkülerin müzikal analizine ayırdığımız bölümünde türküleri tek tek incelerken oyunlu türkülerin oyunları ile isimlendirilmesine ayrıca değinilecektir.

Ancak kavram kargaşasına düşülmemesi için göz önünde bulundurulması gereken önemli bir hususu hatırlatmak isteriz. Cezayir oyununda olduğu gibi bazı oyunlu

türküler hem kadın, hem de erkekler tarafından oynanmaktadır. Diğer taraftan türkülerin bir kısmı farklı oyun isimleriyle adlandırılmaktadır. Aşalım için hem “Sekme” hem de “Yüksek Oyun” nitelemesi yapılması gibi.

Kadınlar; tef, zilli maşa, dümbelek, bakır, kaşık gibi vurmali çalgıları çalarak oyunlarını icra ederler. Erkekler ise; ikitelli, cura, bağlama, zurna, davul benzeri hem vurmali, hem üflemeli, hem yaylı ve hem de tezeneli sazlar eşliğinde eğlenirler.

Oyunlarda kadınlar; “hadee”, “haden gızlaa”, “çöküverin gızlaa”, “sekiyerin gızlaa”, “dönüverin gızlaa” şeklinde komutlarla, dönülecekse dönüşlerde, çökülecekse çöküşlerde, birbirlerini uyarırken oyunlara da coşkunluk kazandırırılar.

Erkek oyuncular da oyunun coşkulu anında “ühü de” “he dee” ühü üü” gibi naralar atarak oyunun kıvraklığını sesle beslerler. Böylece oyunla müziğin uyumu bir kat daha artmış olur.

Bursa Türküleri ve Oyunları'nın icrasının günümüzde eski hallerinden uzaklaştığı ve farklılaştığı dile getirilmektedir. Bu bakımdan icra şekli bakımından doğru tespitler yapılabilmesi, “icra eden” kişinin birikimini göz önünde bulundurmayı gerekli kılıyor.

Günümüzde Bursa Türküleri'nin icrası bakımından en önemli malzemelerden birisinin “Bursa Türküleri” başlıklı CD'si olduğunu belirtmek isteriz. Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Halk Müziği Bölümü'nün çalışmaları içinde yer alan bu CD konunun uzmanı Sayın Yücel Paşmakçı başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Söz konusu CD, yine hocamızın yöre ustalarından gördüğü, öğrendiği ve meşkettiği şekliyle icra edilmiştir.

Bu çalışmada yoluyla bizzat Yücel Paşmakçının kaynaklık ettiği icrada şu özellikler dikkat çekmektedir. Her şeyden evvel genel müzik tavrı, ritmik yapısı, icrada kullanılan enstrümanlar açısından tam anlamıyla “Mehter Musikisi” özellikleri göstermektedir. İcra; baştan sona dinlendiğinde dinleyicinin “kahramanlık”, “erlik” ögesini yakalaması açısından ilgi çekicidir.

Bursa'da Musiki adlı eseriyle konunun en önemli kaynağı haline gelen Gazimihal'in aynı noktayı vurgulaması dikkat çekicidir. ”Bursa'da tasavvufi musikinin uzun bir ömür geçirdiğini gördük; dağı türkülerde ise (ilk derlenen örneklere göre) erlik ruhu esastır”(Gazimihal, 1943:19).

Bursa türküleri icrasında göze çarpan en önemli özelliklerden birisi de ritim aleti olarak “kaşık” kullanımınıdır. Kaşık Türk icadı bir nesne olarak, neredeyse Türklüğün bir alameti gibi de görülmüştür. Müzikal bir eşya olarak kullanılması da Türk halk müziğinin alametlerinden sayılmaktadır. Esasen Türk kültüründeki kaşık motifi, müzik ve oyun alanları bakımından da ilgi çekicidir. Kaşıkların tutulma biçimleri, kaşık ritimleri, kaşıkla birlikte el ve kol şekilleri vb kanaatimizce çalışılmayı bekleyen konulardandır. Bu alanlarda elde edilecek derinlik Bursa’daki müziğin köklerine ışık tutacağı gibi genel olarak halk müziğini daha iyi tanıma ve anlama imkânı da verecektir.

3. BÖLÜM: MÜZİKAL ANALİZ

3.1. Müzikal Analizde Kullanılan Metod Ve Yöntem

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizini yaparken öncelikle T.R.T. Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarı taranmıştır. Yapılan taramalar sonucunda Bursa ve ilçelerine ait toplam 46 adet türkü tespit edilmiştir. Türkülerden birinin yöresi Bursa-Bilecik olarak kayda geçirildiği için tezimize dâhil edilmiştir. Toplam 47 türkünün 46 tanesi sözlü repertuar, 1 tanesi de oyun havaları içerisinde yer almaktadır.

Çalışmamızın literatür ve arşiv taraması safhasında ve daha sonraki aşamalarında; Bursa Türkülerini derleme çalışmaları incelenirken bazı türkülerin T.R.T. Müzik dairesi Yayınları Repertuarında kayıtlı olduğu görülmüştür. T.S.M. Repertuarında kayıtlı olan Bursa türkeleri; T.R.T Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği. Repertuar Kurulu Değerlendirme Kriterlerinin

“ T.R.T. Türk Sanat Müziği Repertuarında olan, ancak bestecisi belli olmayan ve türkü olarak kabul edilmiş eserlerden uygun bulunacaklar, Türk Halk Müziği Repertuarına da alınabilecek olup, bu konuda Müzik Dairesi başkanlığı Türk Sanat Müziği Müdürlüğü ile koordinasyon yapacaktır.” (Ek A)

maddesine ve “Yöre” kavramı belirtilmemiş olunmasına dayanarak incelememize dahil edilmemiştir.

Bursa Köy Güvendeleri dışında her bir türkü tek tek şu başlıklar altında incelenmiştir: “Ezginin Melodik Yapısı”, “Ritmik Yapısı”, “Edebi Yapısı”, “Değerlendirme” ana başlıkları altında incelenmiştir. Bursa Köy Güvendeleri ise birbirine bağlı 6 türküden oluştuğu ve kesintisiz icra edildiği için bir bütün halinde analiz edilmiştir.

Ezginin melodik yapısı incelenirken; ezginin makamı (dizisi), ses genişliği belirlenmiş ve ezgi, motif ve cümlelere ayrılarak form analizi yapılmıştır. Form analizinde kullanılan işaretler ve anlamları şunlardır:

1. Motif veya yarı cümleler için küçük harf kullanılmıştır. (a)
2. Küçük harfin sağ altındaki rakam ise (a₃) o motif veya yarı cümlenin kaç ölçü devam ettiğini göstermektedir.

3. Küçük harflerin tükendiği durumlarda harfin başına tekrar küçük harfler getirilmek suretiyle listenin genişlemesi sağlanmıştır. (aa, ba, ca gibi)
4. Küçük harfin sağ üstündeki rakamla birlikte yazılan “1m”, “2m” benzeri işaret (a^{1m}) motif veya cümleciğin kaç mısra sürdüğünü ifade eder.
5. Cümleler büyük harf ile gösterilmiş ve parantez içerisinde cümleyi oluşturan motif ve yarı cümlecikler belirtilmiştir.
6. Birbirine bağlı 6 türküden oluşan “Bursa Köy Güvendeleri” incelenirken türküler arasındaki köprü aranağmeleri “ARA SAZ” olarak isimlendirilmiştir.
7. Müzikal olarak birbiriyle birebir aynı olan motif, cümle ve cümlecikler aynı harflerle, birbirine benzeyen yapılar ise aynı harfin üstüne kesme işaret konularak “a’ ” veya “A’ ” şeklinde gösterilmiştir.

Türkünün ritmik yapısı; Muzaffer Sarısözen’in “Türk Halk Müziği Usulleri” kitabı kaynak alınarak “Usül” ve “Düzüm” başlıkları altında tahlil edilmiştir.

Edebi yapının incelenmesinde ise ayrıntıya girilmemiş, sadece “Nazım Türü” ve “Uyak Şekli” gösterilmiştir.

Son kısımda ise; türkünün varsa oyunu ve bu oyunun özellikleri, 1947 de yapılan ilk Bursa derleme kayıtlarının derleme fişlerindeki özel bilgiler, eserin öyküsü, icrası, kaynak kişi vb ilave bilgilerle, eserin genel yapısı itibariyle ezgi değerlendirmesi yapılmıştır.

3.2. T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin Müzikal Analizi

3.2.1. At Gelir Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1316
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977

DERLEYEN
İSMET AKYOL

YÖRESİ
BURSA

DERLEME TARİHİ
-1976-

KİMDEN ALINDIĞI
KIYMET VAROL

AT GELİR (KADIN AĞZI)

NOTAYA ALAN
İSMET AKYOL

SÜRESİ :

AT GE LİR ŞA KIR ŞA KI_R SEV Dİ Ğİ MOĞ LA ... N

AT GE LİR ŞA KIR ŞA KI_R SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN

E LİN DE. GÜ MÜ ... Ş BA KIR

E LİN DE GÜ MÜŞ BA KR

BE NİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN SEV Dİ Ğİ MOĞ LA ... N

BE NİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN

BI YIK SA RI GÖ ... Z ÇA KIR

BI YIK SA RI GÖZ ÇA KIR

-Saz-

AT GELİR
(Sahife - 2)

The musical score is written in a single system with ten staves. The first staff is an instrumental introduction. The second staff begins the vocal melody with the lyrics 'Gİ Dİ YOM Gİ DE'. The third staff continues with 'Mİ YOM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN VO LU TÜ'. The fourth staff has 'KE DE Mİ YOM YO LU TÜ'. The fifth staff has 'KE DE Mİ YOM KİR MAS LI'. The sixth staff has 'DA YAR SEV DİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN'. The seventh staff has 'KİR MAS LI DA YAR SEV DİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN'. The eighth staff has 'Bİ RA KİP Gİ DE Mİ YOM'. The ninth staff has 'Bİ RA KI P Gİ DE Mİ YOM'. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures (3/8, 13/8, 14/8, 18/8), and dynamic markings.

Gİ Dİ YOM Gİ DE

Mİ YOM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN VO LU TÜ

KE DE Mİ YOM YO LU TÜ

KE DE Mİ YOM KİR MAS LI

DA YAR SEV DİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN

KİR MAS LI DA YAR SEV DİM SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN

Bİ RA KİP Gİ DE Mİ YOM

Bİ RA KI P Gİ DE Mİ YOM

AT GELİR
(Sahife - 3)

-Saz-

EN TA Rİ Sİ DU

VAR DA SEV Dİ Ğİ MOĞ LA ... N EN TA Rİ Sİ

DU VAR DA SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN BE NİM YA

RİM HO VA ... R DA BE NİM YA

RİM HO VA ... R DA HO VAR DEY SA

HO VAR DA SEV Dİ Ğİ MOĞ LAN GİY NE GÖY

AT GELİR
(Sahife - 4)

NÜM VA RON DA Gİ NE
GÖ Y NÜM VA RO N DA
N. Uysal

- 1 -

AT GELİR ŞAKIR ŞAKIR (Sevdığım oğlan)
ELİNDE GÜMÜŞ BAKIR (" ")
BENİM SEVDİĞİM OĞLAN (" ")
BİYİK SARI GÖZ ÇAKIR

- 2 -

GİDİYOM GİDEMİYOM (Sevdığım oğlan)
YOLU TÜKEDEMİYOM (" ")
KIRMASILDA YAR SEVDİM (" ")
BIRAKIP GİDEMİYOM

- 3 -

ENTARİSİ DUVARDA (Sevdığım oğlan)
BENİM YARIM HOVARDA (" ")
HOVAR DEYSA HOVARDA (" ")
GIYNE GÖYÜNÜM VAR ONDA

AT GELİR

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyinî” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 (fa-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: $A (a_1^{1m} + b_1^{1m})$

$B (c_1^{1m} + d_1^{1m})$

$A' (a'_1{}^{1m} + b'_1{}^{1m})$

$B' (c'_1{}^{1m} + d'_1{}^{1m})$

$A'' (a''_1 + b''_1)$

$B'' (c''_1 + d''_1)$

$A''' (b'''_1{}^{1m} + b'''_1{}^{1m})$

$B''' (c'''_1{}^{1m} + d'''_1{}^{1m})$

$A'''' (a''''_1{}^{1m} + b''''_1{}^{1m})$

$B'''' (c''''_1{}^{1m} + d''''_1{}^{1m})$

$A'' (a''_1 + b''_1)$

$B'' (c''_1 + d''_1)$

$A'''''' (a''''''_1{}^{1m} + b''''''_1{}^{1m})$

$B'''''' (c''''''_1{}^{1m} + d''''''_1{}^{1m})$

$A'''''''' (b''''''''_1{}^{1m})$

$B'''''''' (c''''''''_1{}^{1m} + d''''''''_1{}^{1m})$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 18/8, 13/8, 14/8 lik yapıları içerisinde barındırmaktadır. Karma zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzüm olarak 18/8 (2+2+3+2+2+2+3+2), 13/8 (2+2+3+2+2+2), 14/8 (3+2+2+2+3+2) şeklindedir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Dörtlükler halinde yazılmış olan türkünün ilk mısrasında çıkıcı olarak 4.sese vurgu yapılmış ve daha sonra inici olarak yeden sese gelerek motif tamamlanmıştır. Cevap motifinde ise aynı güfte biraz daha farklı melodiyle işlenmiştir.

İkinci cümlelerin ilk motifinde ise güçlü sese vurgu yapılarak karar sese gelinmiş ve motif sonlandırılmıştır. Bu motifin cevabında ise güçlü sestem başlanarak inici bir yapıyla karar sese gelerek cümle yapısı oluşturulmuştur.

Türkünün A'''''' cümlesinde diğer kıtalardan farklı olarak döngü işaretinin konulmadığı fark edilmiştir. Bu nedenle tek motiflik cümle olarak değerlendirilmiştir.

Önce çıkıcı daha sonra inici olan yapı güfteyle birleşince dinleyicide _türkünün isminde olduğu gibi_ “at” ın yürüyüş hareketi hissini uyandırmaktadır.

Kadın Ağzı: Bu türküde kullanılan kadın ağzı terimi türkünün bayan tarafından okunduğunu dile getirmektedir.

3.2.2. Atladı Gitti Eşiği Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1397
İNCELEME TARİHİ: 25-5-1977

DERLEYEN
HALİL BEDİ YÖNETKEN

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
BEDİA YÖNETKEN

ATLADI GİTTİ EŞİĞİ

DERLEME TARİHİ
1964

SÜRESİ:
176

NOTAYA ALAN
HALİL BEDİ YÖNETKEN



AT LA DI GİT TI
E GE LI NİN VÜR YU KU M
E İS TA Ğİ SOF RA DA KAL DI
TU TA RE KO OĞ LU MU KEŞ DI
YI TE KİL RE Dİ A NA NİN BE
RİN YA RA Sİ Ğİ KA LE Vİ MİZ
Lİ BU TE KÜL DÜ
KA .. L KA LIN DI ŞE NO
.. ..
DA MİZ ŞE .. N O LUN DU
.. ..

— 1 —
ATLADI GİTTİ EŞİĞİ
SOFRA DA KALDI KASIGI
GÜZEL EVLERİN YANASIGI
Bağlantı— KALEVİMİZ KAL KALINDI
ŞEN ODAMIZ ŞEN OLUNDU

— 2 —
ELİMİ VURDUM İSTARE
KOLUMU KESDİ TESTERE
ALLAHIM ŞİRİN GÖSTERE
Bağlantı

— 3 —
GELİNİN YÜKÜ TİTULDU
OĞLAN EVİNE YIKILDI..
ANANIN BELİ BÜKÜLDÜ
Bağlantı.

ATLADI GİTTİ EŞİĞİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “ Uşşak ” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (la-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_3^{1m} + a_3^{1m}$)

B ($b_2^{1m} + c_3^{1m} + a'_3^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı ise iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEĞERLENDİRME

5. sestem başlayan motif ilk ölçüde inici, ikinci ölçüde çıkıcı ve üçüncü ölçüde de tekrar inici yapı göstererek karar sesine bağlanmıştır. Aynı motifin bir kere daha tekrarlanması sonucu cümle yapısı oluşmuştur.

Ardından 5. sese vurgu yaparak başlanılan motif 8. sese kadar çıkıcı bir yapı göstermiş ve 3. seste sonlanmıştır. Cevap motifinde ise 7. sese vurgu yapılarak karar sesinde kalınmış ve ikinci cevap motifi olarak türkünün ilk motifine benzer bir motif uygulanarak asimetrik cümle yapısı oluşturulmuştur.

Türkü motiflerinin inici, çıkıcı ve inici yapıların arka arkaya sıralanması ve sözlerdeki anlatımın da müzik ile uyumu dinleyende hüzün ve ayrılık hissi uyandırmaktadır.

Yörede “Gelin Ağlatma” havası veya “Öğme” olarak adlandırılır. Bursa’lı müzikolog Halil Bedii Yönetken tarafından derlenmiştir.

3.2.3. Ben Yemenimi Al İsterim Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 981
İNCELEME TARİHİ : 12_6_1975

YÖRESİ
BURSA

KİMDEN ALINDIĞI
HALİL BEDİ YÖNETGEN
SÜRESİ :

BEN YEMENİMİ AL İSTERİM (BURSA SEKMESİ)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

Saz-----



BEN YE ME Nİ Mİ A MA NA MAN AL İS DIM
BEN YE ME Nİ Mİ A MA NA MAN ÇAL DIM

TE RİM ŞA OR TAŞ YA SIN RIL DA A CA NİM DA
DI A CA NİM DA

DAL BAŞ İS TE BA RİM ŞA OR TAŞ YA RIL

DA A CA NİM DA DAL BAŞ İS TE BA RİM ŞA
DI A CA NİM DA

BİR GÜ ZEL CE A MA NA MAN
YA Zİ LAN LA RA MA NA MAN

YAR İS TE RİM AL GEL A
GE LİR BA ŞA MAN

(BEN YEMENİMİ AL İSTERİM)
(Sahife- 2)

SAZ -----

A CA NM DA MOR Çİ ÇE Ğİ BUL GEL
" " " " " " " " " " " "

A MAN A CA NM DA MOR Çİ ÇE Ğİ
" " " " " " " " " " " "

N. Dıysal

—1—

BEN YEMENİMİ (Aman aman) AL İSTERİM
ORTASINDA (Acanımda) DAL İSTERİM
BİR GÜZELCE (Aman aman) YAR İSTERİM
Bağlantı— AL GEL AMAN ACANIMDA MOR ÇİÇEĞİ
BUL GEL AMAN ACANIMDA MOR ÇİÇEĞİ

—2—

BEN YEMENİMİ (Aman aman) ÇALDIM TAŞA
TAŞ YARILDI (Acanımda) BAŞTAN BAŞA
YAZILANLAR (Aman aman) GELİR BAŞA
Bağlantı.

BEN YEMENİMİ AL İSTERİM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni ve Uşşak” makamı dizilerini bir arada gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 (sol-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2 + b_2 + c_2$)

B ($d_3^{1m} + d_3^{1m}$)

C ($e_4^{1m} + e_4^{1m}$)

B ($d_3^{1m} + d_3^{1m}$)

C ($e_4^{1m} + e_4^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı ise iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkü girişi olan saz bölümünde 5. ses vurgulanarak 8. sese çıkılmış ve aynı ölçünün 2 kez tekrarı ile ilk motif oluşturulmuştur. Cevap motifinde ise 5. sestem başlanarak kademe kademe 8. sese çıkılmış ve inici olarak 5. seste motif sona ermiştir. Yine 4. sese vurgu yapılan 3.motif karar sesine bağlanarak cümle yapısı tamamlanmıştır.

Motiflerde 8. sese yapılan vurgulamalar oyuncuya ve dinleyiciye sekme hareketinden önce heyecan ve hareketlilik hissi vermektedir.

5. sestten başlayan ikinci cümlenin ilk motifi önce inici sonra çıkıcı bir yapıyla 4.seste sonlanmıştır. Aynı motifin tekrarı ile 2. cümle yapısı oluşmaktadır.

Üçüncü cümle yapısında ise ezgi 5. sestten başlayarak 3 ölçü boyunca inici ve çıkıcı yapılarla karar sese bağlanmış ancak tekrar çıkıcı bir yapıyla kademe kademe 5. sese kadar çıkılarak soru motifi oluşturulmuştur. Cevap motifinde ise bir önceki motifle aynı yapı kullanılmış ancak karar sese bağlanarak cümle tamamlanmıştır.

Bursa Sekmesi: Sekmeli, 9/8 lik hızlı ritimle oynanan kıvrak oyunlardır. Neşeli omuz hareketleriyle ve sekmeleriyle annelerine artık evlenme zamanlarının geldiğini ve gurbete giden sevgililerinin kendilerine al yemeni getirmesini isteyen genç kızların daire şeklinde oynadıkları bir oyundur.

3.2.4. Bursa Köy Güvendeleri Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 243 - 8/6/1973

(1)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
BURSA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HÜSNÜ ORTAÇ

BURSA KÖY GÜVENDELERİ (Bindim atın birine)

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE :

(Saz.....)

BIN DIM A TIN Bİ Rİ NE
U RUM E Lİ NİN KIZ LA RI
A MAN BİN DİM A TIN NİN Bİ Rİ NE GEC TIM U RUM
A MAN U RUM E Lİ NİN KIZ LA RI SÜR ME Lİ DIR
E Lİ NE GEC DİM U RUM E Lİ
GÖZ LE RI SÜR ME Lİ DIR GÖZ LE
(Saz....)
NE RI
KA YAK SEN DEN U ZUN YOK A MAN KA VAK SEN DEN
EL LER NE DER SE DE SİN A MAN EL LER NE DER
U ZUN YOK BAL LA RİN DA Ü ZUM YOK DAL LA
SE DE SİN BAŞ KA SİN DA GÖ ZUM YOK BAŞ KA
RİN DA Ü ZUM YOK
SİN DA GÖ ZUM YOK

(Saz.....)

BURSA KÖY GÜVENDELERİ

(Aşağı yoldan geliyor uçatlı)

(Saz.....)

SÜR ME Lİ YAR DA NAY RIL DIM EĞ ME

Lİ YAR DAN AY RIL DIM

A ŞAĞ YOL DAN

GE Lİ YOR ÜÇ AT LI VAR MI İ Çİ

NİZ DE SEV Dİ GİM AT LI YE MIŞ LE Rİ

ÇİNDE ŞEF TA Lİ TAT LI U ÇUR DUM PA YAN GIN YÜ RE

LÂ ZİM KON DU RA MA DIM
Ğİ Mİ SÖN DÜ RE ME DİM

(Saz.....)

(3)

BURSA KÖY GÜVENDELERİ

(Aşağı yoldan-Elinde bakır)

AŞ ŞA ĞI DAN GE Lİ YOR HA MAZ LAR
İ Kİ Mİ Zİ BİR YER LE RE KO MAZ LAR
SE Nİ Nİ ÇİN KALDI BE NİM NA MAZ LAR
KEK Lİ ĞİM KER Lİ ĞİM SU YA Mİ BEL DİN
SU SUZ DE RE LE RE YÂ YA RİM SİN BEL DİN
(Söz.....)
E LİN DE BA KİR BA KİR
Ö TÜ ŞE LİM ŞA KİR ŞA KİR
GÖZ LE RİN ÇA KİR YA RA MAN NA MAN GÖZ LE
KUM RU DA RİN KUM RU YA " " " " " " KUM RU DA
RİN ÇA KİR
KUM RU YA
1
2
3

BURSA KÖY GÜVENDELERİ
(Elinde bakır- Dereler doldu taşınan)

DE ME ŞU DA DIM Mİ BEN..... YAR ŞA NA GIR ME DE
KOM ŞU DA KI ZI DU YAR I SE E DER

BOS TA NA YA RAM MAN NAM MAN GIR ME DE BOS TA
MAS KA RA YA RAM MAN NAM MAN E DER MAS KA

NA
RA

DE RE LER DOL DU

TA ŞI NAN GÖZ LE RİM DOL DU YA ŞI NAN

(Saz....)

BEN NE RE LE RE VA RA YIM A YÂ RİM DA YA NA MI YOM

(Saz.....)

ŞU GÜL ME DİK BA ŞI NAN

(5)

BURSA KÖY GÜVENDELERİ
(Dereler doldu- Menevşesi tutam tutam)



A CEM ŞA LI BE LİN DE (Saz.....) Bİ RU CU DA HA LI ME NİN
E LİN DE
HA LI ME DE BE NİM OL MAZ SA A YÄ RİM
DA YA NA MI YOM DUR MAM ŞU BUR SA NIN KÖ YÜN DE
ME NEV ŞE Sİ
TU TAM TU TAM
A RA SI NA GÜL LER KA TAM
Nİ CE GUR BET EL DE YA TAM SEN GEL ME NEV
ŞE LI GE LİN GE LİN GE LİN

BURSA KÖY GÜVENDELERİ

(Menevşesi tutam tutam)

AL LI GE LİN AL YA NA Ğİ

BAL LI GE LİN GE LİN Ğİ DER
YIL LAR GEÇ Dİ

(Saz.....)

SU DOL DU RUR Pİ NAR DAN
HA BER GEL ME Dİ YAR DAN

ME NEV ŞE BUL DUM DE

RE DE

SÖR DUM EV LE Rİ NE RE DE ÜÇ BEŞ GÜ ZEL

BİR A RA DA SEN GEL ME NEV

ŞE LI GE LİN GE LİN GE LİN

AL LI GE LİN AL YA NA Ğİ

BAL LI GE LİN GE LİN Ğİ DER
YIL LAR GEÇ Dİ

BURSA KÖY GÜVENDELERİ (Cezayir)

(Saz.....)

SU DOL DU RUR PI NAR DAN
HA BER GEL ME Dİ YAR DAN

CE ZA Yİ RİN HAR MAN LA RI SAV RU LUR

SAV RU LUR DA

SOL YA NI NA DEV Rİ LİR

SAR I BUĞ DAY SA MA NIN DAN AY RI LİR

SO KAK LA RI

MER MER TAŞ LI GÜ ZEL LE Rİ HİL ÂL KAŞ LI CE ZA

(Saz.....)

YİR

BURSA KÖY GÜVENDELERİ

(Cezayir)

(Saz.....)

GE Mİ LE RE ÇÜ RÜK TAH TA

DA YAN MAZ

Yİ ĞİT LE RE GAF LET BAS TI

U YAN MA ZEY

A MAN AL LAH BU NA

CAN LAR DA YAN MAZ

SO KAK LA RI MER MER TAŞ LI GÜ ZEL LE RI

Hİ LÂL KAŞ LI CE ZA YİR

(Saz.....) (SON)

BURSA KÖY GÜVENDELERİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığar” (Bindim Atın Birine, Aşağı Yoldan Geliyor Üç Atlı, Menevşesi Tutam Tutam, Cezayir), “Muhayyer” (Elinde Bakır), “Hüzzam” (Dereler Doldu Taşınan) makamlarının dizi özelliklerini barındırır.

Ses Genişliği: Bindim Atın Birine “10 ses” (sol-si), Aşağı Yoldan Geliyor Üç Atlı “10 ses”(fa-la), Elinde Bakır “12 ses” (fa-do), Dereler Doldu Taşınan “7 ses” (la-sol), Menevşesi Tutam Tutam “8ses” (la-la), Cezayir, “11 ses” (fa-si) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₁)

$$B (a_2+ a_2)$$

$$B'(a'_2+a'_2)$$

$$B''(a''_2+a''_2)$$

$$B'''(a'''_2+a'''_2)$$

$$C (c_4^{1m}+d_4^{1m})$$

$$D (d_4^{1m}+e_4^{1m})$$

$$B'''(a'''_2+a'''_2)$$

$$C (c_4^{1m}+d_4^{1m})$$

$$D (d_4^{1m}+e_4^{1m})$$

$$B'''(a'''_2+a'''_2)$$

$$C (c_4^{1m}+d_4^{1m})$$

$$D (d_4^{1m}+e_4^{1m})$$

$$B'''(a'''_2+a'''_2)$$

$$C (c_4^{1m}+d_4^{1m})$$

$$D (d_4^{1m}+e_4^{1m})$$

$$B'''(a'''_2+a'''_2)$$

$$E (f_2+g_2)$$

$$F (h_2+h'_4)$$

$$G (i_2+i'_3)$$

$$H (i_2^{1m}+j_2^{1m})$$

$$\text{ARA SAZ } (k_2+k'_2)$$

$$(l_2+m_2)$$

$$I (n_3^{1m}+m_3^{1m}+m_3^{1m})$$

$$I (n_3^{1m}+m_3^{1m}+m_3^{1m})$$

$$\text{ARA SAZ } (m_2)$$

$$I (n_3^{1m}+m_3^{1m}+m_3^{1m})$$

$$I (n_3^{1m}+m_3^{1m}+m_3^{1m})$$

$$\text{ARA SAZ } (n_2+n_2)$$

$$(n_2+n_2)$$

$$(n'_2+n'_2)$$

$$\dot{I} (o_7^{1m}+ \ddot{o}_5^{1m})$$

$$J (p_4+r_4)$$

$$\dot{I} (o_7^{1m}+ \ddot{o}_5^{1m})$$

$$K (s_4+s_4+t_4)$$

$$\dot{I}' (o'_7^{1m}+ \ddot{o}'_5^{1m})$$

$$J (p_4+r_4)$$

$$\dot{I}' (o_7^{1m} + \ddot{o}_5^{1m})$$

$$K (s_4 + s_4 + t_4)$$

$$\text{ARA SAZ} (m_2)$$

$$L (u_2^{1m} + u_3^{1m})$$

$$M (\ddot{u}_1 + v_1)$$

$$L (u_2^{1m} + u_3^{1m})$$

$$M (\ddot{u}_1 + v_1)$$

$$N (y_3^{1m} + z_2^{1m})$$

$$O (aa_1 + aa_1)$$

$$N (y_3^{1m} + z_2^{1m})$$

$$O (aa_1 + aa_1)$$

$$L' (u_2^{1m} + u_3'^{1m})$$

$$M (\ddot{u}_1 + v_1)$$

$$L' (u_2^{1m} + u_3'^{1m})$$

$$M (\ddot{u}_1 + v_1)$$

$$N (y_3^{1m} + z_2^{1m})$$

$$O (aa_1 + aa_1)$$

$$N (y_3^{1m} + z_2^{1m})$$

$$O (aa_1 + aa_1)$$

$$\text{ARA SAZ} (ab_2 + ac_2 + ad_2)$$

$$(ab_2 + ac_2 + ad_2)$$

Ö (ae₄^{1m}+af₃+ag₃^{1m})

P (ah₃^{1m}+ a₁₄^{1m})

R (ag'₃^{1m}+ a₁₄'^{1m})

S (ai₃^{1m} + ai₃^{1m})

ARA SAZ (ai₃^{1m} + ai₃^{1m})

Ö (ae₄^{1m}+af₃+ag₃^{1m})

P (ah₃^{1m}+ a₁₄^{1m})

R (ag'₃^{1m}+ a₁₄'^{1m})

S (ai₃^{1m} + ai₃^{1m})

ARA SAZ (aj₃+ ak₄+ al₄)

T (am₁₀^{1m} + an₃+ am'₁₁^{1m}+ ao₇)

U(am₁₀^{1m} + an₃ + aö₁₂^{1m}+ ap₃)

T (am₁₀^{1m} + an₃+ am'₁₁^{1m}+ ao₇)

U (am₁₀^{1m} + an₃ + aö₁₂^{1m}+ ap₃)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 lik ve 2/4 lük yapılar gözlenmektedir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde 9/8 lik yapıların (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir. Basit ve bileşik zamanlı türküler bir arada görülmektedir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli: Aşağıdaki uyak şekilleri gözlenmektedir.

İkinci türkünün melodik yapısının I cümlesinin 4 kere tekrarından oluştuğu görülmektedir. Birinci kıtadan ikinci kıtaya geçişte iki ölçülük saz payı bırakılmıştır. I cümlesinin ilk motifinde ezgi 7. sese atlama yaparak 5. seste sona ermiştir. Devamında ise 7. sestten başlayan motif inici bir seyirle karcığar makamını da hissettirerek karar sese bağlanmıştır. Cümle; 2 ölçülük öncül motif ile 3 ölçülük soncul iki motifin bir araya gelmesiyle oluşmuş asimetrik bir yapıdır.

İkinci oyunun da bitmesiyle birlikte, üçüncü oyunda değişen ritmik yapıya giriş için ön hazırlık ara saz bölümünde yapılmıştır. Birbiriyle aynı olan iki motifin arka arkaya eklenmesiyle oluşan ilk iki cümleden sonra, üçüncü cümledeki motifte pes seslere yönelim görülmektedir.

2/4'lük ritimdeki 3. oyunda tiz seslerden başlayarak pes seslere doğru inici bir ezgi yapısı; 7 ölçü boyunca devam edip karar sese bağlanmıştır. Yine 8. sese vurgu yapılarak başlanan 5 ölçülük ikinci motif de inici bir seyirle karar sesinde noktalanmış ve müzikal cümle oluşmuştur.

Oyundaki ikinci müzikal cümle olan J cümlesi ise türkü ile bağlantılı olmasına karşın hicaz makamı yapısındadır. Döngüden sonraki ikinci dolapta ezgi yapısı değişmiştir. 5. ses üzerinde yoğunlaşan ezgi 3. ölçüden itibaren inici bir seyirle karar sesine bağlanmıştır. Türkü muhayyer makamı dizisindedir.

4. oyunun ritmik yapısının 9/8'lik olması nedeniyle, oyundan oyuna geçişte 2 ölçülük bir ara saz motifi kullanılmıştır. Karar sesi ile başlayan türkünün ilk motifi önce çıkıcı sonra inici bir seyirle tekrar karar seste kalmıştır. Aynı motifin genişletilmesi yöntemiyle oluşturulan soncul motif ile müzikal cümle tamamlanmıştır. İlk iki mısranın ardından 2 ölçülük saz payı ile tekrar başa dönmüştür. Türkünün 3 ve 4. mısralarında ise ezginin, tiz sestten başlayarak inici bir seyir izlediği görülmektedir. 4. mısra sonunda yine 2 ölçülük saz payı ile 3. mısraya döngü yapılmıştır. Türkü hüzzam makamı dizisindedir.

4. türkünün bitiminde karcığar makamına geçiş için 2 şer ölçülük 3 motiften oluşan ara saz cümlesi çalınmaktadır. Kız havası olarak adlandırılan 5. türkünün ilk motifinde ezgi tiz seslerden başlayarak 5. seste kalmıştır, arkasından 3 ölçülük saz payı ve 3 ölçülük ikinci motif ile 4. seste cümle tamamlanmıştır.

P cümlesinde ise 5. sese vurgu yapılmış ve 4. seste motif sonlanmıştır. Soncul motif ise 4 ölçüden oluşmuş olup, 3 ve 4. ölçüler karar sesinde bekleme yapmıştır. R cümlesi ise; Ö cümlesinin son motifi ile P cümlesinin son motifinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Türkünün nakarat kısmı da 4. sestten başlanarak inici bir seyirle karar sesinde tamamlanmıştır. Nakarat kısmında karcıgar makamı etkisi yoğun olarak hissedilmektedir. İkinci kıtaya geçişte ara saz olarak nakarat kısmının ezgisi çalınmaktadır.

Son türküye girişte ani bir ritim değişikliği görülmektedir. Ara saz bölümünün ezgisi uzun sesler ve etrafında yapılan sekvenslerden meydana gelmiştir. Türkünün ağıt olması ve söz yapısındaki hecelerin bölünememesi nedeniyle ezgi; cümlecikler halinde incelenmiştir.

İlk cümle olan T cümlesi 10 ölçülük birinci mısra, 3 ölçülük saz payı, 11 ölçülük ikinci mısra ve 7 ölçülük saz payından oluşmaktadır. U cümlesinin ise ilk iki motifi aynı olmasına karşılık üçüncü motifinin 12 ölçü, en son saz payının ise 3 ölçü boyunca devam ettiği görülmektedir.

Türkü ezgi yapısı itibari ile uzun sesler ve sekvenslerden oluşan motifler topluluğu olarak değerlendirilebilir. Oyundaki figürler, söz ve müzikal yapı izleyicide ve dinleyicide ayrılık, hasretlik ve hüznün hissi uyandırmaktadır.

“Bursa Köy Güvendeleri” olarak isimlendirilen birbirine bağlı olarak icra edilen 6 oyunlu türkünün derlemesinde kaynak kişi “Hüsnü Ortaç” olarak gösterilmiştir. Hüsnü Ortaç Bursa’ da 1932 yılında Halkevinin kurulumunda da görev almış Bursa Folkloru’na sayısız hizmetleri bulunan, “Uludağ” dergisinde birçok makalesi yayınlanmış bir müzik öğretmenidir. Ayrıca diyebiliriz ki Bursa türkülerinin ve oyunlarının ilk derleme çalışmasında da imzası bulunmaktadır.

Halkevinin onuncu kuruluş yıldönümü kutlama törenleri için Bursa’ya davet edilen altı kişilik çalgı ve oyun kolunun Halkevi’nde yaptığı gösterideki intibalarını “Uludağ” dergisindeki “Uludağ’ da Halk Rakısları” makalesinde tüm ayrıntılarıyla kaleme almıştır.

Bu makalede “Fasıl” adı verilen oturak sohbet toplantılarının Bursa’ daki varlığından bahsedilmiş; “Fasıl” müzik kısmı ve raks kısmı olarak iki bölüme ayrıldığı belirtilmiştir.

Raks kısmını ise 7 parçaya ayrılmış olup; aşağıdaki şekilde isimlendirilmiştir:

1. Köylü ve Şehirli Güvendesesi
2. Yüksek Oyun
3. Alçak Oyun
4. Kırık Oyun
5. Kız Havası
6. Cezayir
7. Köroğlu

Oyuna kalkanların, faslın sonuna kadar bütün oyunları oynamasının adet olduğu ve bütün oyunların kesintisiz olarak icra edildiğini belirtilen makalenin sonunda ise “Köylü Güvendesesi” ve “Kız Havası” notalarıyla kayda geçirilmiştir.

Buradan da anlaşılmaktadır ki Hüsnü Ortaç’ın 7 kısımdan oluştuğunu söylediği “Fasıl” havalarının raks kısmı; T.R.T. repertuarında _ Hüsnü Ortaç kaynak gösterilerek_ “Bursa Köy Güvendeleri” olarak isimlendirilen türkülerdir. Ancak birbirine bağlı olarak icra edildiğini belirtilen oyunlardan 7. si olan _ ki seyirlik oyun olduğu da öne sürülmektedir_ Köroğlu T.R.T. Repertuarında kayda alınmamıştır.

3.2.5. Cici Pabucum Cici Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1267
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977

DERLEVEN
NEVİN AKOL

YÖRESİ
BURSA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

CICI PABUCUM CICI

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
NEVİN AKOL

Cİ Cİ PA BU CUM Cİ Cİ GE... Z
Gİ DİN BU LUT LAR Gİ Dİ... N
KA LE DE NİN Dİ MA SA Ğİ... P

Dİ ĞİM Cİ ME LÂ Nİ Cİ BE NİM DE SEV Dİ
RI ME DIM SE AR LÂ PA BA SA Ğİ - YAR MEV - LÂ LI
LA DIM AR PA BA SA Ğİ - YAR MEV - LÂ LI

CE ĞİM KAV RUL MUS BA DE Mİ Cİ -
UY KU-- DA -- UY KU SUN HA RA Mİ Cİ -
SE VE...R SEN İN MER DI VEN DEN AŞ SA Ğİ

YA LE Lİ YA LEL Lİ YA LE Lİ YA LEL Lİ A MA NAM MAN
" " " " " " " " " " " " " " " "

Cİ VA NİM BEN YAN DIM
" " " " " " " " " " " " " " " "

- 1 -

CICI PABUCUM CICI
GEZDİĞİM ÇİMEN İÇİ
BENİM SEVDİĞİM
KAVRULMUŞ BADEM İÇİ
Bağlantı- YALELİ YALELİ YALELİ YALELİ
AMAN AMAN ÇİVANIM BEN YANDIM

- 2 -

GİDİN BULUTLAR GİDİN
YARİME SELÂM EDİN
YARİM TATLI UYKUDA
UYKUSUN HARAM EDİN
Bağlantı.

- 3 -

KALEDEN İNDİM AŞAĞI
TOPLADIM ARPA BAŞAĞI
YAR MEVLÂNI SEVERSEN
İN MERDİVENDEN AŞAĞI
Bağlantı.

CİCİ PABUCUM CİCİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Kürdi” makamı dizisindedir.”si” karar kürdi olarak değerlendirilebilir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 (Si-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2^{1m} + b_2^{1m}$)

A ($a_2^{1m} + b_2^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

C ($e_2^{1m} + f_2^{1m}$)

C ($e_2^{1m} + f_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı ise iki dizeden oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a d

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün ilk motifinde 5. sestem başlanarak 7. sese kadar çıkıcı seyir görölmektedir.

Cevap motifi ise inici yapıyla 3. seste sonlandırılarak cümle tamamlanmıştır.

B cümlesinde ise 3. sestem başlanarak karar sesine gelinmiş, cevap motifi ise 4. sestem başlayarak karara bağlanmıştır.

Türkünün nakaratındaki ilk motifi ise 6. sestem başlayarak inici bir seyirle karar sesine bağlanmış, devamında ise 4. derece vurgulanarak karar seste cümle yapısı noktalanmıştır.

Türkünün sözlerindeki benzetmeler ile birleşen müzik dinleyende neşe ve coşku hissi uyandırmaktadır.

Oyunun ismine nakarattaki kelime yapısından dolayı “Yalelli” de denmektedir.

3.2.6. Çayır Kuşu Çayırılıkta Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 2026
İNCELEME TARİHİ : 25 - 10 - 1979

YÖRESİ
BURSA

KİMDEN ALINDIĞI
HAYRİ CANSU

SÜRESİ :
♩ = 198

DERLEYEN
Ank.Dev.Kons.
M.SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
21. 7. 1947

NOTAYA ALAN
ATES KOYGELU
5-10-1978

ÇAYIR KUŞU ÇAYIRLIKTA

CA YI R KU SU CA YI R DA BA YI R
BEN BI R KEK LI KO LA Y DI M YO LU S
A BU G DA YI M SE RE
AK TA ŞI GA L DİR SA LA R YI LA

KU SU BA YI R DA
TÜ NE KO NA Y DIM
YI M GU RU DA YIM
Nİ O L DÜR SE LER

BE N YA RIM DE N A Y RI LA
GE LE N GE CE N YO L CU
SE Nİ N GÜ ZE L Lİ
YA RI N GU ZE L O LA

MA M KA RA GÖ Z LÜ M ME YE RÖ LÜ M
DA N BE N YA RI MI
Nİ BE N NA Sİ LU
Nİ CE N NE TE GÖ N

A YI RA
SO RA Y DI M
NU DA YI M
DER SE LE R

— 1 —
ÇAYIR KUŞU ÇAYIRDA
BAYIR KUŞU BAYIRDA
BEN YARİMDEN AYRILAMAM kara gözlüm
MEYER ÖLÜM AYIRA

— 2 —
BEN BİR KEKLİK OLAYDIM
YOL ÜSTÜNE KONAYDIM
GELEN GEÇEN YOLCUDAN kara gözlüm
BEN YARIMI SORAYDIM

— 3 —
A BUĞDAYIM BUĞDAYIM
SEREYİM GURUDAYIM
SENİN GÜZEL OİLİNİ kara gözlüm
BEN NASIL UNUDAYIM.

— 4 —
AKTAŞI GÄLDİRSALAR
YILANI ÖLDÜRSELER
YARİ GÜZEL OLANI kara gözlüm
CENNETE GÖNDERSELER

ÇAYIR KUŞU ÇAYIRLIKTA

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “ Hüseyini ” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂^{1m} + b₂^{1m} + c₁)

$$A (a_2^{1m} + b_2^{1m} + c_1)$$

$$B (d_3^{1m} + e_2^{1m} + f_1)$$

$$B (d_3^{1m} + e_2^{1m} + f_1)$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün giriş motifinin ilk ölçüsünde karar sesi ve 7. ses ağırlığı hissedilmektedir. Daha sonra ikinci ölçüde güçlü ses vurgulanarak iki ölçülük bir motif oluşmuştur. Cevap motifinde ise güçlü sestem 8. sese atlama yapılmış, 4. ses üzerinde yapılan saz payı ile cümle tamamlanmıştır.

B cümlesinin ilk motifinde güçlü ses vurgulanmış, yeden sese kadar inici seyirle ezgi oluşturulmuştur. Cevap motifinde ise güçlü sese kadar çıkıcı bir seyir ve ardından karar sese inici bir yapı gözlenmektedir. İlk cümle yapısında görülen ritmik yapı karar sesinde tekrarlanmaktadır.

3.2.7. Denizde Urganım Var Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3837
İNVELEME TARİHİ : 26.1.1993

DERLEYEN
NEVİN AKOL

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
SABRİ ÇÖREK

DENİZDE URGANIM VAR

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
AHMET SEZGİN

SÜRESİ: ♩

(SAZ - - - - -)

DE NİZ DE UR GA NİM VA RA MA NA MAN

HAY Dİ DE GÜMÜŞ DEN YOR GA NİM YA RA MAN HAY Dİ DE GÜ MÜŞ DEN YOR

GA NİM VA RA MAN KIZ BEN SE Nİ A LIR SA MA MA NA MAN

HAY Dİ DE KA RA KOÇ KUR BA NİM VA RA MAN ÖY LOL SUN DA HA NİM KIZ LAR

ÖY LOL SU NAM MAN (SAZ -) Bİ Zİ SEVEN AR KA DAŞ LAR BÖY LOL SU NA MAN (SAZ -)

GENÇTÜRÜK

DENİZDE URGANIM VAR AMAN AMAN
HAYDİ DE GÜMÜŞTİN YORGANIM VAR
KIZ BEN SENİ ALIRSAM AMAN AMAN
HAYDİ DE KARA KOÇ KURBANIM VAR

SIRA SIRA GÜVEYLER AMAN AMAN
HAYDİ DE HARMAN SONU DÜĞÜN VAR
AÇIN DA KAPILARI AMAN AMAN
HAYDİ DE GELİYOR DÜĞÜNCÜLER AMAN

ÖYL'OLSUN DA HANIM KIZLAR
ÖYL'OLSUN AMAN / BAĞLANTI
BİZİ SEVEN ARKADAŞLAR
BÖYL'OLSUN AMAN

Aynı cümle yapılarının küçük farklılıklarla tekrarı ile türkü şekillenmiştir. Türkünün; melodik yapısı Denizli türkülerine benzemekle birlikte, ritmik yapısı Mehter hissi uyandırmaktadır.

3.2.8. Denizin Ortasında Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1315
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977

YÖRESİ
BURSA

KİMDEN ALINDIĞI
KIVMET VAROL

SÜRESİ : 80

DERLEYEN
İSMET AKYOL

DERLEME TARİHİ
- 1976 -

DENİZİN ORTASINDA

NOTAYA ALAN
İSMET AKYOL

DE Nİ Zİ NOR TA SIN DA MOR Mİ Nİ TA NAR KA SIN DA
HAY Rİ YE HA NİM YAR SEV Mİ... S ÇEŞ ME Nİ NAR KA SIN DA
A... H A... H BAY GIN LIK GEL Dİ BA NA
BEN YAN DIM SA NA HIÇ MER HA ME TİN YOK MU
SEV Dİ ĞİM BA NA
ME ŞE ME ŞE YE BEN ZER ME ŞE KA MI ŞA BEN ZER
BÖ LÜ KE Mİ NİN KIZ LA Rİ DÖK ME GÜ MÜ ŞE BEN ZER
A... H A... H BAY GIN LIK GEL Dİ BA NA
YAR YAN DIM SA NA HIÇ MER HA ME TİN Mİ YOK

DENİZİN ORTASINDA
(Sahife - 2)

SAZ

SEV Dİ ĞİM BA NA

BA ĞA GİR DİM YAP RA ĞA GÜL HO PAR DİM KOK MA ĞA

SEV Dİ Ğİ Mİ AL MA DAN GİR MEM KA RA TOP RA ĞA

A H A H BAY GİN LİK GEL Dİ BA NA

BEN YAN DİM SA NA HİÇ MER HA ME TET Mİ YOR

SAZ

SEV Dİ ĞİM BA NA

BA ĞA GİR DİM Ü ZÜ ME YAR GÖ RÜN DÜ GÖ ZÜ ME

SEV Dİ Ğİ Mİ AL MAZ SA M BAK MA SİN LAR YÜ ZÜ ME

DENİZİN ORTASINDA
(Sahife - 3)

A ... H A ... H BAY GIN LIK GEL Dİ BA NA
YAR YAN DIM SA NA HIÇ MER HA ME TET Mİ YOR
SE ... V Dİ ĞİM BA NA

N. Uysal

- 1 -

DENİZİN ORTASINDA
MOR MINTAN ARKASINDA
HAYRİYE HANIM YAR SEVMİŞ
ÇEŞMENİN ARKASINDA
Bağlantı. ah BAYGINLIK GELDİ BANA BEN YANDIM SANA
HIÇ MERHAMETİN YOKMU SEVDİĞİM BANA

- 2 -

MEŞE MEŞEYE BENZER
MEŞE KAMIŞA BENZER
BÖLÜKEMİNİN KIZLARI
DÖKME GÜMÜŞE BENZER
Bağlantı

- 3 -

BAĞA GİRDİM YAPRAĞA
GÜL KOPARDIM KOKMAĞA
SEVDİĞİMİ ALMADAN
GİRMEM KARA TOPRAĞA
Bağlantı.

- 4 -

BAĞA GİRDİM ÜZÜME
YAR GÖRÜNDÜ GÖZÜME
SEVDİĞİMİ ALMAZSAM
BAKMASINLAR YÜZÜME
ah ah BAYGINLIK GELDİ BANA YAR YANDIM SANA
HIÇ MERHAMET ETMİYOR SEVDİĞİM BANA

DENİZİN ORTASINDA

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hicaz” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (la-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + b_1^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_1^{1m}$)

C ($e_3^{1m} + f_3^{1m}$)

D ($g_2 + g_2$)

A ($a_1^{1m} + b_1^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_1^{1m}$)

C' ($e'_3^{1m} + f'_3^{1m}$)

D ($g'_2 + g'_2$)

A ($a_1^{1m} + b_1^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_1^{1m}$)

C'' ($e''_3^{1m} + f''_3^{1m}$)

D ($g'_2 + g'_2$)

A ($a_1^{1m} + b_1^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_1^{1m}$)

C' ($e'_3^{1m} + f''_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4 lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı iki dizeden oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a a
..... a a
..... b
..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde 5. sese vurgu yapıldığı görülmektedir. İkinci motif ise 8. sese çıkarak 4. ses üzerinde tamamlanmıştır.

B cümlesinin ise 8. sestən başlayarak önce inici, sonra çıkıcı ve tekrar inici bir seyir izlediği görülmektedir.

Üçüncü cümlelerin ilk motifi incelendiğinde; ikinci cümledeki gibi inici, çıkıcı, inici bir seyir yapısı görülmektedir. İkinci motif ise ilk motifin 2 ve 3. ölçülerinin genişletilmiş halidir.

2 ölçüden oluşan simetrik motif yapılarının tekrarı ile türkünün ara saz bölümü oluşturulmuştur.

3.2.9. Evlerinin Önü Nane De Maydanoz

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No: 2285

İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ:

BURSA

KİMDEN ALINDIĞI:

SABRİ ÇÖREK

SÜRESİ:

EVLERİNİN ÖNÜ NANE DE MAYDANOZ

DERLEYEN:

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALAN:



EVLERİNİN ÖNÜ NANE DE MAYDANOZ
SİZ BİZİM HANEYE GELMEZ OLDUNUZ
BAHÇEMİZDE GÜLLER ACTI DERMEZ OLDUNUZ

Bağ: ELİNDE YELPAZE YELPAZE YELPAZE YELPAZELENİR
GÜZELİN YANINDA YANINDA YANINDA CAN TAZELENİR

EVLERİNİN ÖNÜ DUTTUR GEÇİLMEZ
O DUTUN YAPRAĞI SIKTIR SECİLMEZ
ANADAN GEÇİLİR YARDAN GEÇİLMEZ

Bağ:

EVLERİNİN ÖNÜ NANE DE MAYDONOZ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Rast” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 6 (sol-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: $A (a_3^{1m} + b_3^{1m} + b'_3{}^{1m})$

$$A (a_3^{1m} + b_3^{1m} + b'_3{}^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4 lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat iki mısradır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün melodik yapısı tek cümle yapısının 2 sefer tekrarıyla oluşmuştur. Cümlenin ilk motifi, 3. ses vurgulanarak 5. seste bitirilmiştir. İkinci motifte ise 3. sestten başlayarak sekvensli bir yapıyla karar sesine gelinmiş ardından 5. sese inilerek motif tamamlanmıştır. Aynı motif ikinci tekrarda ise karar sesine bağlanarak cümle yapısı oluşturulmuştur. Türkü değerli hocamız Yücel Paşmakçı'nın icrasından dinlendiğinde mehter hissi uyandırmaktadır.

3.2.10. Mendilimin Dört Ucu Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No : 3709
İNCELEME TARİHİ : 12.2.1992

DERLEYEN
MUAZZEZ TÜRING

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ

MENDİLİMİN DÖRT UCU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MUSTAFA GECEYATMAZ

SÜRESİ :

(SAZ)

MEN Dİ Lİ Mİ N

DÖRT U CU TU RUN CU DU R TU RU N CU

O YAR DA N ME K TU P GE L Mİ Ş A L MA K BO Y NU

MU N BO R CU DU MAN LI DA Ğ LA R BA ŞI DU MAN LI DA R GE Lİ YO R

SON

I ÇER İ ÇER A H ÇE KER ZA VAL LI O Ğ LAN LA RA EV LEN ME Sİ ZO R GE Lİ YO R

GENÇTÜRÜK

TOP RAK GEL YA MUT FAK O ÇAK

MENDİLİMİN DÖRT UCU
TURUNCUDUR TURUNCU
O YARDAN MEKTUP GELMİŞ
ALMAK BOYNUMUN BORCU

AYAKKABIM VAR BENİM
ALTIRI DELİK DELİK
KAYNATAMA ZOR GELDİ
BEŞ TANE BEŞİBİRLİK

OCAKTA SÜT PIŞIYOR
TOPRAK TENCERESİNDE
GEL YARIM KONUŞALIM
MUTFAK PENCERESİNDE

DU MAN LI DA Ğ LAR BA NA DAR GE LİYOR
O Ğ LAN LA RA EV LEN MESİ ZOR GE LİYOR

BA Ğ L AN TI

BA Ğ L AN TI

MENDİLİMİN DÖRT UCU

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hicaz” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 5 (la-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂ + a'₂)

B (b₂^{1m} + c₂^{1m})

A' (a''₂^{1m} + a'''₂^{1m})

A (a₂^{1m} + a'₂^{1m})

A (a₂^{1m} + a'₂^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarati iki dizeden oluşmuştur.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün ilk motifinde 4. ses vurgulanmış, ardından karar sesine gelinerek motif tamamlanmıştır. Arkasından gelen motifte de küçük tartım farklılıklarıyla aynı melodik yapı ile cümle karar sesinde sonlandırılmıştır.

İkinci cümle yapısının ise ilk cümleye benzediği, ancak melodik ve tartım olarak farklılıklar içerdiği görölmektedir.

Türkünün melodisi aynı müzikal cümlelerin tekrarı ile oluşturulmuş olup, cümle yapıları simetriktir.

Türkünün 8. ölçüsünün sonundaki döngü işareti _hiçbir türkünün 2 mısrası söylendikten sonra en başa saz bölümüne dönmesinin mümkün olmadığı göz önünde bulundurularak_ değerlendirmeye alınmamıştır.

Türkünün ezgisi “Rumeli Havaları” nı andırmaktadır.

3.2.11. Meşeli Dağlar Meşeli Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA NO: 3348
İNCELEME TARİHİ: 16.1.1990

DERLEYEN
TRT ANK. RD. T.H.M. Ş.B.

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI

MEŞELİ DAĞLAR MEŞELİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
BEHÇET BOSTAN

SÜRESİ :

(SAZ)

ME ŞE Lİ DAĞ LAR ME ŞE Lİ İ ÇİN DE
HA MA MIN ÜÇ TÜR KUR NA SI Ü ÇÜN DE
BUR SA NIN U FAK TEFEK TAŞ LA RI KE MA NOL MUŞ

HA LI DÖ SE Lİ İ ÇİN DE
ÜÇ KIZ YU NA SI Ü ÇÜN DE
O YA Rİ MIN KAŞ LA RI KE MA NOL MUŞ

HA LI DÖ SE Lİ KÜ LOL DUM
ÜÇ KIZ YU NA SI ÜÇ KIZIN BİRİ
O YA Rİ MIN KAŞ LA RI BİRİ MUZ DAN

AŞ KA DÜ ŞE Lİ A BE Nİ M ES MER GÜ ZE Lİ
BE NİM O LA SI A BE Nİ M ES MER GÜ ZE Lİ
BİRİ MUZA SAÇ LA RI A BE Nİ M ES MER GÜ ZE Lİ

YA RİM LE KOL KO LA GE ZE Lİ
YA RİM LE KOL KO LA GE ZE Lİ
YA RİM LE KOL KO LA GE ZE Lİ

M. ÖZBULAK

-1-

MEŞELİ DAĞLAR MEŞELİ
İÇİNDE HALI DÖŞELİ
KÜL OLDUM AŞKA DÜŞELİ

-BAĞLANTI-

-2-

HAMAMIN ÜÇ TÜR KURNASI
ÜÇÜNDE ÜÇ KIZ YUNASI
ÜÇ KIZIN BİRİ BENİM OLASI

-BAĞLANTI-

-BAĞLANTI-

A BENİM ES MER GÜ ZELİ
YARIMLE KOL KOLA GE ZELİ

-3-

BURSANIN UFAK TEFEK TAŞLARI
KEMAN OLMUŞ O YARIMIN KAŞLARI
BİR O MUZDAN BİR O MUZA SAÇLARI

-BAĞLANTI-

MEŞELİ DAĞLAR MEŞELİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2 + a'_2$)

B ($b_2^{1m} + b_2^{1m}$)

A' ($a'_2^{1m} + a'_3^{1m}$)

B' ($b'_2^{1m} + b'_2^{1m}$)

A' ($a'_2^{1m} + a'_3^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat iki dizeden oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEĞERLENDİRME

İlk cümlelerin ilk motifi 4. ses ile başlayıp yeden sese kadar inici bir yapı göstermiş ve sonra güçlü sese kadar çıkarak noktalanmıştır. Cevap motifinde ise aynı melodi tekrar edilmiş ancak karar sese bağlanarak müzikal cümle tamamlanmıştır.

İkinci cümlede ise güçlü ses vurgulanarak 4. sese gelinmiştir. Aynı motifin tekrarı ile de ikinci cümlenin oluşturulduğu görülmektedir.

3 ve 5. cümle yapılarında ise cevap motifleri ilk cümlenin ikinci motifine benzemektedir ancak motif sonunda karar sesinde 1 ölçü daha beklendiği tespit edilmiştir.

4. cümle ise 2. cümle yapısına benzemekte ancak tartım yönünden farklılıklar göstermektedir.

Türkü “Sekmeli” oyunlara örnektir. 9/8 lik hızlı ritimle oynanan kıvrak oyunlardır. Ezgileri ve figürleriyle aşk, tabiat ve insan sevgisi üzerine yakılmış bu türküyle oynanmaktadır. Kına gecelerinin vazgeçilmez oyunudur. Oyunun düzeni karşılıklı oynanmasıdır.

3.2.12. Oğlan Adın İsmail Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2034
İNCELEME TARİHİ: 25.10.1979

YÖRESİ
BURSA

KİMDEN ALINDIĞI
HAYRİ ÇANUSU

SÜRESİ: ♩ = 104

DERLEYEN
Ank. Dev. Kons.
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
21.7.1947

NOTAYA ALAN
ATES KOYOĞLU
6.10.1978

OğLAN ADIN İSMAIL (GÜVENDE)

Oğ LA N A DI N İS MA
ÖY L'E " ĐİR YÄ R HEM BE
YI LA MA NA M MAN BE Yİ MAM MAN İ
KI RA CE
DI RA A S KIN
S MI NE O L DÜ M MA
V RE Yİ DO L DU R MA
BE Nİ BE Nİ YA V RUM SO Y GE
LE
Yİ L Bİ Rİ CİM SU
TİR İS TA N BU
TİR AL MI S YA RI
1-2
VER BA NA MA NA M MAN BE Yİ MA M MAN
GI DE BA R SEN A MA NA M MAN
YÄ Nİ .. NA
HE M SE VA P TI R HE
CE BU L KİR DE Gİ K Sİ Z NA
SÖ
M HA YİR Ü CO YAN DAN
R GE TİR
Y LE TİR
BES TE BU YAN DAN BİR DE KE LE Ş YAY LA Sİ N DAN
..

OĞLAN ADIN İSMAIL
(Şahife- 2)

ÇA YIR Çİ MEN OR TA SIN DAN SE VE Ri SE N
SEV BE Nİ CA N DAN

uysa

—1—

OĞLAN ADIN İSMAIL AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
İSMİNE OLDUM MAIL
BİR SEFTALİ VER BANA AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
HEM SEVAPTIR, HEM HAYIR
Bağlantı { ÜÇ O YANDAN BESTE BU YANDAN
BİR DE KELES YAYLASINDAN
ÇAYIR ÇİMEN ORTASINDAN
SEVER İSEN SEV BENİ CANDAN

—2—

OĞLAN ADIN HEM BEKİR AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
ÇEVREYİ DOLDUR GETİR
İSTANBULA GİDERSEN AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
ÇEKİRDEKSİZ NAR GETİR
Bağlantı.

—3—

ÖYLEDİR YAR ÖYLEDİR AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
AŞKIN BENİ BENİ YAVRUM SÖYLETİR
ALMIŞ YARI YANNA AMAN AMMAN BEYİM AMMAN
BÜLBÜL GİBİ SÖYLETİR
Bağlantı.

NOT : Saz olarak Bağlantı çalınabilir.

OĞLAN ADIN İSMAİL

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Nikriz” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 10 (fa-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_5^{1m} + b_4^{1m} + b_4^{1m}$)

A' ($a'_5^{1m} + b_4^{1m} + b_4^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

B ($c'_2^{1m} + d_2^{1m} + e_2$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4'lük Sebare'dir. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı da dört dizeden oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c
..... a c
..... b d
..... a c

DEĞERLENDİRME

5 ölçüden oluşan ilk motifte tiz seslerden başlayarak inici bir yapıyla 5. sese kadar inilmiş ve soru cümlecığı oluşturulmuştur. Hemen arkasından gelen cevap cümlecikleri ise karar sesinden başlayarak önce çıkıcı, sonra da yeden sese kadar inici bir yapıyla karar sesine bağlanmışlardır. Müzikal cümle; 5 ölçülük soru cümlecığıne karşın _çift tekrarlı_ 4'er ölçülük cevap cümleciklerini içinde barındıran asimetrik bir cümledir.

İlki 5. sesle biten ve ardından inici bir seyirle karar sesine bağlanan iki motif üçüncü cümleyi oluşturmuştur.

Üçüncü cümledeki motif yapılarına iki ölçülük saz bölümü eklenmesiyle 4. cümle meydana geldiği görülmektedir.

Güvende: Bursa' ya özgü; Bursa' da doğup görenek kaldığı Gazimihal tarafından belirtilen oyundur. Erkekler tarafından oynanır (Gazimihal, 1991:99).

Oyuna kalkan kişinin güvendiği bir kişiyi oyuna kaldırması ile “Güvende” adını almıştır. Ritmi 2/4 veya 4/4 lük olarak belirtilmiştir.

Oyunun; Osmanlının Rumeli'ne geçiş yıllarında askere giden gençlere duyulan güven duygularını simgelediğinden dolayı “Güvende” ismini aldığı da iddia edilmektedir (Karabolat, 1993).

T.R.T Repertuarında “Oğlan Adın İsmail” olarak kayda alınan “Güvende”nin aslında nakarat kısmının olmadığı, bu kısmın sonradan ilave edildiği iddia edilmektedir. Bursa Halk Türkülerine vukufu bulunan H. Kemal Uzunesmen ve emekli Gani Ergani bunu teyit etmektedirler (Ortaç, 1941:57).

Diğer taraftan odeon markalı (+c3209/ +4644) ve (Anadolu türküsü) adlı Hafız Ahmet Bey tarafından okunduğu yazılı bir plakta nakarat kısmı aynen mevcuttur (Ortaç, 1941:57).

3.2.13. Şimşir Pınarın Üstüem Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:2758
İNCELEME TARİHİ:10.1.1986

YÖRESİ
BURSA

KİMDEN ALINDIĞI
SİDİKA ÇAMLIDAĞ
SÜRESİ : ♩ = 100

DERLEYEN
NURETTİN ÇAMLIDAĞ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
MEHMET ÖZBEK

ŞİMŞİR PINARIN ÜSTÜYEM

ŞİM ŞİR Pİ— NA Rİ— N
ÜS— TÜ YE— M ŞİM ŞİR Pİ— NA Rİ— N A— MA— NA— MA—
N ÜS TÜ YE— M AL Gİ YE— N LE Rİ— N
DO— S TU YA— M E FE— N Dİ— M A— MA— N
İ Lİ— Ş ME— BA— NA— HA— S TE— YE— M
İ LİŞ ME BA NA— A— MA NA— MA—
N HA— S TE Yİ— M DO— L DURA Şİ— ŞE Yİ—
Şİ— ŞE— Yİ— ÖZ LE DİM AY— ŞE— Yİ—

ŞİMŞİR PINARIN ÜSTÜYEM
1- AL GIYENLERİN DOSTUYAM
İLİŞME BANA HASTAYEM

DOLDUR A ŞİŞEYİ / BAĞLANTI
ÖZLEDİM AYŞEYİ

ŞİMŞİR PINARIN KİLİDİ
2- BU GECE GELEN KİM İDİ,
SENSİN GÖNLÜMÜN KİLİDİ

BAĞLANTI

ŞİMŞİR PINARIN ÜSTÜYEM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığar” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 (sol-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂ + b₂)

A (a₂ + b₂)

B (c₇^{1m} + d₅^{1m})

B (c₇^{1m} + d₅^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... a

..... b

4. DEĞERLENDİRME

Türkünün saz bölümü 2’şer ölçüden oluşan 2 motiften meydana gelmiştir. İlk motifte karar ve 4. seslere vurgu yapılmış, devamında ise inici bir yapıyla karar sesine gelerek ve 1 ölçü karar sesinde bekleyerek cümle tamamlanmıştır.

B cümlesinin ilk cümleciği ise 7 ölçüden oluşmuştur. İlk 3 ölçüde 8. sese vurgu yaparak inici bir yapı izlendiği, 5. ölçüde ise karcığar makamı etkilerinin hissedildiği

görülmektedir. Cümlecik 5. seste kalarak sonlanmıştır. Devamında cevap cümlecığı 5. sestem başlayıp yeden sese kadar pesleşmiş; üçüncü ölçüde karcığar etkisi veren seslerin de kullanımıyla karar sese bağlanmış ve bir ölçü karada bekleyerek tamamlanmıştır.

3.2.14. Zeytinyağı Yiyemem Aman Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1133
İNCELEME TARİHİ: 13_11_1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI
İHSAN KAPLAYAN

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM

DERLEME TARİHİ
2_11_1954

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

Z E Y T İ N YA Ğ L I Y İ Y E M E M A M A N B A S M A D A
K A R A Ü Z Ü M A S M A S I Y E Ş İ L O L U R Y A Z M A S I
A S M A D A N Ü Z Ü M A L D I M S A P İ N İ U Z U N A L D I M
B E N Y A R İ M D E N A Y R I L M A M V E R İ N B E N İ M Y A R İ M İ
K A R A Y A Z I Y A Z M A S I A N N E M D E N İ Z İ N A L D I M

— 1 —

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM AMAN
BASMADA FİSTAN GİYEMEM AMAN
SENİN GİBİ CAHİLE
BEN EFENDİM DİYEMEM AMAN.
Bağlantı: KALDIM DUMANIÇI DAĞLARDA
SEVGİLİ YARİM NERELERDE.

— 2 —

K A R A Ü Z Ü M A S M A S I
Y E Ş İ L O L U R Y A Z M A S I
B E N Y A R İ M D E N A Y R I L M A M
K A R A Y A Z I Y A Z M A S I.
Bağlantı:

— 3 —

A S M A D A N Ü Z Ü M A L D I M
S A P İ N İ U Z U N A L D I M
V E R İ N B E N İ M Y A R İ M İ
A N N E M D E N İ Z İ N A L D I M.
Bağlantı:

ZEYTİNYAĞLI YİYEMEM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Segâh” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 (si-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂^{1m} + b₂^{1m} + b'₂^{1m})

A (a₂^{1m} + b₂^{1m} + b'₂^{1m})

A' (b''₂^{1m} + b'₂^{1m})

A' (b''₂^{1m} + b'₂^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4'lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a d

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

5. ses ile başlayan türkünün ilk motifi sekvensler ile 7. sese kadar çıkmış, ardından yine sekvensler ile 3. seste sonlanmıştır. Cevap motifinde ise 6. ses vurgulanarak karar sesine düşülmüş ve tekrar tizleşilerek 3. seste kalınmıştır. Yine cevap motifinin bir benzeri karar sesinde bitirilerek müzikal cümle oluşturulduğu görülmektedir.

Türkünün nakarat kısmının melodisi ilk cümledeki b ve b' motiflerinin sırasıyla soru ve cevap motifi olarak kullanılmasıyla oluşturulmuştur.

Türkü son zamanlarda Bursa'da oynanmakta olup, aslında oyununun olmadığı figürlerinin sonradan yazma olduğu söylenmektedir.

3.2.15. Bursa Güvendesı Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI:
J H M PEPERİYAP SIRA No 213
İNCELEME TARİHİ 20 3 1985

3. k.

GÖRLEYEN

YÖRESİ
BURSA
KİMDEN ALINDIĞI

İNCELEME TARİHİ

BURSA GÜVENDESİ

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

The musical score for Bursa Güvendesı is presented in ten staves of notation. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including accents and hairpins. The score concludes with a double bar line and the word "SON" written above the final staff.

BURSA GÜVENDESİ



BURSA GÜVENDESİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Çargâh - Nikriz” makamı dizilerinin özelliklerini gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 12 (sol-re) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a_1+b_2)

B (c_1+d_2)

C (e_2+e_2)

D (f_2+f_2)

E ($g_4+g'_4$)

F (h_2)

G (i_1+i_1)

H (j_1+j_1)

I (k_1+k_1)

İ (l_1+m_1)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4 lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

DEĞERLENDİRME

Karar ses ve yeden ses kullanılarak yapılan motifler ve bu motiflerin genişletilmesi ile A ve B cümleleri oluşturulmuştur. Her iki cümle de çargâh makamı dizisi özelliği göstermektedir.

C cümlesi önce çıkıcı bir seyir özelliği göstermektedir, ardından sekvenslerle inici olarak karar sesinde kalır.

D cümlesinin ezgi yapısı incelendiğinde do üzeri nikriz dizisi özellikleri görülmektedir.

E cümlesi ise inici, çıkıcı ve tekrar inici seyir özelliği ile karar sesinde noktlanır. Bu cümlede çargâh makamı dizisi görülmektedir.

Türkünün 2 ölçüden oluşan tek motiflik F cümlesinde ise tekrar do üzeri nikriz makamı hissedilmektedir.

G, H, I ve İ cümleleri; türkünün meyan bölümü olup, tiz seslerde bezeme yöntemi ile oluşturulan ezgilerden meydana gelmişlerdir.

Değerli hocamız Yücel Paşmakçı; T.R.T. Repertuarı T.H.M. Oyun Havaları içerisinde yer alan “Bursa Güvendesı” nin, yörede “ Şehirli Güvendesı” olarak isimlendirildiğini söylemektedir (Kişisel görüşme, 2006).

3.2.16. Ay Oğlan Tatarmısın Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 921
İNCELEME TARİHİ : 10-2-1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
BİLECİK

KİMDEN ALINDIĞI
İBRAHİM TARİK ÇAKMAK

SÜRESİ:

AY OĞLAN TATARMISIN

DERLEME TARİHİ

1.9.1953

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

A YOĞ LAN TA TAR MI SIN ŞEF TA Lİ DA
A YOĞ LAN TA TAR MI SIN ŞEF TA Lİ SÖY LE DUR SUN
HİÇ BA HA NEN YO ĐU SA
A YOĞ LAN BE NİM LE KA ÇAR MI SIN
E Lİ Nİ YU MA ĞA GEL
HAY Dİ YA RİM KA YA BA ŞI NA KA YA BA ŞI NA
AL BE Nİ YA Nİ NA YA Nİ BA ŞI NA

- 1 -

AY OĞLAN TATARMISIN
SEFTALİ SATARMISIN
SEFTALİ SÖYLE DURSUN (Ay oğlan)
BENİMLE KAÇARMISIN
Bağlantı- HAYDİ YARİM KAYA BAŞINA KAYA BAŞINA
AL BENİ YANINA, YANIBAŞINA

- 2 -

AY OĞLAN İMANA GEL
DOLAŞDA PINARA GEL
HİÇ BAHANEN YOĞUSA (Ay oğlan)
ELİNİ YUMAĞA GEL.
Bağlantı.

AY OĞLAN TATARMISIN

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: ‘‘Hicaz’’ makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 6 (la-fa) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2^{1m} + a_2^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_2^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_2^{1m}$)

C ($e_2^{1m} + f_2^{1m}$)

C ($e_2^{1m} + f_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda olduğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat iki dizelidir.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEğERLENDİRME

5.sesin vurgulandığı ilk ölçü ile sonu 4. sese bağlanan ikinci ölçü ilk motifi oluşturmuştur. Aynı motifin cevap olarak tekrarlanmasıyla da türkünün ilk cümle yapısı tamamlanmıştır.

İkinci cümlenin ilk motifinde ise 5. sesin vurgulandığı 2 ölçüden sonra karar sesine inilmiş, hemen akabinde 4. ses ile başlayan motif karara bağlanarak 2. cümle sonlandırılmıştır.

Nakarat kısmının melodik yapısı incelendiğinde ise ilk motifin ilk ölçüsünde 4. sesin, ikinci ölçüsünde 3. sesin özellikle vurgulandığı, cevap motifinde ise 4. sestten başlayıp karar sesine bağlandığı görülmektedir. Nakarattaki bu vurgulamalar dinleyende hareketlilik duygusu uyandırmaktadır.

Türkü melodik ve ritmik yapısı itibari ile “Rumeli Havalanı” nı andırmaktadır.

Notasında yöresi Bilecik olarak görünmesine rağmen T.R.T. repertuar fihrisinde Bursa-Bilecik olarak kaydedilmiştir.

3.2.17. Anam Bana Ne Dedi Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 933
İNCELEME TARİHİ: 10. 2. 1975

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ
İNEGÖL-TAHTAKÖYLÜLER

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA SAHİN
MUSTAFA ÇOŞKUN
HALİL TURHAN
SÜRESİ:

ANAM BANA NE DEDİ

NOZAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

A NAM BA NA NE DE Dİ DÜŞ MAN LA RA KÜS
AY NA AL DIM BA KIN DI KI NA AL DIM YA

DE Dİ BEN TO MA Fİ Lİ SOY
KIN DI AH NA Zİ FE NİN UĞ

MAZ DIM NA Zİ FE DE FİS TAN İS TE Dİ
RU NA ZEN CİR LE Rİ TA KIN DIM

AY LER NA Zİ FEM
" " " " "

—1—
ANAM BANA NE DEDİ
DÜŞMANLARA KÜS DEDİ
BEN TO MA FİLİ SOYNAZDIM
NAZİFE DE FİSTAN İSTEDİ (Ayler Nazifem)

—2—
AYNA ALDIM BAKINDI
KİNA ALDIM YAKINDI
NAZİFENİN ÜGRUNA
ZENGİRLERİ TAKINDIM (Ayler Nazifem)

ANAM BANA NE DEDİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “ Uşşak-Kürdi ” makamlarının dizi özelliklerini gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 5 (la-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + b_2^{1m}$)

A ($a_1^{1m} + b_2^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_2^{1m}$)

B ($c_1^{1m} + d_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Karar sesinden başlayan ezginin ilk motifinde kürdi etkisi hissedilmektedir. Cevap motifinde ise 5. ses vurgulanarak inici yapıyla güçlü seste cümle tamamlanmıştır.

B cümlesinde ise 5. ses vurgulanarak, motifin sonu 3. seste sonlandırılmıştır. Cevap motifi ise aynı motifin motif genişletme yöntemiyle 1 ölçü daha uzatılmış şeklidir.

3.2.18. Oğlan Oğlan Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: **1439**
İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ
KARACABEY
KİMDEN ALINDIĞI
ÜN MÜ HAN SEKER
SÜRESİ: FADİME KARAKAS

OĞLAN OĞLAN (KARŞILAMA)

DERLEYEN
Ank.Dev.Kons.
M. SARI SOZEN

DERLEME TARİHİ
26.7.1947

NOTAYA ALAN
ATEŞ KOYOĞLU 19.10.1978

$\text{♩} = 204$

OĞ LA NO Ğ LA N BO Y NU MA DO
BEN Mİ HA LI CA VA RA Gİ BE BİL
O RA_K Bİ Ç Dİ M EL Lİ K LE

LA N O Ğ LA NO Ğ LAN BO Y NU MA DO
SE M BE N Mİ HA LI CA VA RA Gİ DE BİL
O RA_K Bİ Ç TIM E L Lİ K LE

LA N YAP TI RA YIM SA NA GO CA N SA R
SE M BE Ş BE Şİ BİR LİK YAV RUM BO Z
A MAN YO LA ÇIK TIM TE_Z

MA DAN KA LAN YAP TI RA YIM SA NA GO CA N
DU R MA VA BES BE Şİ BİR LİK YAV RU M
Lİ K LE A MAN YO LA ÇIK TIM

SA R MA DAN KO LAN Tİ Nİ NA Y Nİ NA NA NA NAN NAM
BO Z DÜR MA YA
TE_R LİK K LE

Yİ NÉ NA NA NAM Nİ NA NA NA Nİ NA NAY Nİ NA Nİ Nİ NAM

YA NA NAY Nİ NAY DA NAM YANA NA NAY NAY Nİ NA NA NA NA M
..

—1—
OĞLAN OĞLAN BOYNUMA DOLAN
YAPTIRAYIM SANA GOCAN SARMADAN KALAN
Bağlantı: Tİ Nİ NAY Nİ NA NANA NANNAM YİNE NANANAM
Nİ NA NANA NİNANAY NİNANİNİ NAM
YANANAY NİNAY DA NAM YANANAY NAY Nİ NA NANA NAM

—2—
BEN MİHALIÇA VARA GİDEBİLSEM
BES BEŞBİRLİK YAVRUM BOZDURMAYA
Bağlantı:

—3—
ORAK BİÇTİM ELLİKLE
AMAN YOLA ÇIKTIM YAVRUM TERLİKLE
Bağlantı:

OĞLAN OĞLAN

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Saba” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 6 (sol-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2^{1m} + a'_2^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + c'_2^{1m}$)

C ($d_2^{2m} + d'_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak beyitler halinde yazılmıştır. Nakarat kısımları da iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Karar sesi ile başlayan türkünün ezgisi ilk ölçüde çıkıcı olarak 5. sese kadar devam etmiş, ikinci ölçüde pesleşerek karar sesine bağlanarak ilk motif oluşmuştur. Cevap motifinde ise ilk motifin ilk ölçüsünden farklı olarak 3. sese vurgu yapılmıştır.

B cümlesi ise yeden ses ile 4. ses arasında dolaşan ve 3. seste kalan ilk motif ile, aynı yapının karar sese tamamlanmasından meydana gelmiştir.

Nakaratı oluşturan C cümlesi ise B cümlesinin işlenmiş halidir. Türkünün nakarat kısımları Klasik musikideki terennüm yapısındadır.

Karşılama: Bursa' da "Karşılama" sözcüğü konuğun saygı ve sevgi gösterisi olarak konak yerinden daha uzakta buyur edilmesi anlamındadır.

3.2.19. Mavi Yelekli Yarım Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SHRA No:797
İNCELEME TARİHİ: 4. 10.1974

YÜRESİ
KARACABEY

KİMDEN ALINDIĞI
RAHİM ELBİR-SAMI EKEN
MEHMET AKINER
SÜRESİ:

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
23. 12. 1947

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

MAVİ YELEKLİ YARİM (Düğün havası)

MA Vİ YE LEX LI YA RİM GEL AH CA NİM GEL
ÇU BUK KOY DUM Çİ ME NE
EN Gİ NA Rİ OY DUR DUM

BE YAZ Bİ LEX LI YA RİM GEL ŞA Hİ NİM GEL
Çİ ME NİN Çİ CE DOL Gİ DUR NE DUM

YAK DIN YAN DIR DIN BE Nİ GEL AH CA NİM GEL
İ PEK OL SAM SA RİL SAM
BİR VE FA SIZ YA Rİ ÇİN

DE MİR YÜ REK Lİ YA RİM SÜR ŞA Hİ NİM GEL
YA Rİ Mİ NE TE Gİ DUR NE DUM
GÜL BEN Zİ Mİ SOL

—1—
MAVİ YELEKLİ YARİM (Gel ah canım gel)
BEYAZ BİLEKLİ YARİM (Get şahinim gel)
YAKIN YANDIRDIN BENİ (Gel ah canım gel)
DEMİR YÜREKLİ YARİM (Sür şahinim gel)

—2—
ÇUBUK KOYDUM ÇİMENE (Gel ah canım gel)
ÇİMENİN ÇİÇEĞİNE (Gel şahinim gel)
İPEK OLSAM SARILSAM (Gel ah canım gel)
YARIMIN ETEĞİNE (Sür şahinim gel)

—3—
ENGİNARIM OYDURDUM (Gel ah canım gel)
İÇİNE GÜL DOLBURDUM (Gel şahinim gel)
BİR VEFASIZ YAR İÇİN (Gel ah canım gel)
GÜL BENZİMİ SOLDURDUM (Sür şahinim gel)

MAVİ YELEKLİ YARİM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Saba” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 6 (Sol-mi) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2^{1m} + b_2^{1m}$)

A' ($a'_2^{1m} + b_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4' lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Karar sesi ile 4. ses arasında dolaşan 2 ölçülük ezgi türkünün A cümlesinin ilk motifini oluşturmuştur. Cevap motifinde ise, karar sesi ile başlayıp yine karar sesinde biten önce çıkıcı sonra inici bir yapı görülmektedir.

A' cümlesinin ilk motifinin ilk ölçüsü; türkünün ilk ölçüsünden farklı olarak 5. sesi vurgulayarak başlamıştır.

Düğün Havası: Karacabey' de düğünlerde söylenen bir türküdür. Söz yapısı incelendiğinde Klasik Musikideki terennüm yapılarına rastlanır.

3.2.20. İki Aslan Bir Kayada Yaslanır Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1153
İNCELEME TARİHİ: 4_12_1975

YÖRESİ
KARACABEY
KİMDEN ALINDIĞI
RAHİM ELBİR
SÜRESİ: 7

İKİ ASLAN BİR KAYADA YASLANIR

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
23_12_1947

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN



İKİ ASLAN BİR KAYADA YASLANIR
YAĞMUR YAĞAR TOP ZÜLÜFLER İSLANIR
BÖYLE GİTMEZ DELİ GÖNÜL USLANIR.
Bağlantı.. BEN BİLİRİM HEP KENDİMDE KABAHAT
GÖRMEYİNCE GÖNÜL ETMEZ İRAHAT.

İKİ ASLAN BİR KAYADAN SU İÇER
İÇER, İÇER, DERTSİZLERE DERT AÇAR
BUNA DERLER YANGIN SEVDA, TEZ GEÇER.
Bağlantı.....

— 1 —

— 2 —

İKİ ASLAN BİR KAYADA YASLANIR

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığar” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 (sol-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_3^{1m} + a_3^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_3^{1m}$)

A ($a_3^{1m} + a_3^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_3^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 6/4 lüktür.

Düzüm: Düzüm olarak incelendiğinde (3+3) ve (4+2) şekilleri görülmektedir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk cümlecisi 5. sesten başlayarak yeden sese kadar inmiş ardından tekrar çıkıcı özellik göstererek 4. seste tamamlanmıştır. Müzikal cümlenin aynı motifin tekrarı yöntemi ile oluşturulduğu görülmektedir.

B cümlesinde ise önce 8. sese kadar inici sonra çıkıcı olarak seyreden ezgi; 4. seste noktalanmış, devamında türkünün ilk motifinin 2 ve 3. ölçülerinin değiştirildiği motif yapısıyla karara bağlanmıştır.

Türkünün ezgisi dinleyicide klasik musiki etkisi bırakmaktadır.

3.2.21. Bahçede Erik Dalı Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1358
İNCELEME TARİHİ : 25_5_1977

DERLEYEN
ÖMER AKPINAR

YÖRESİ
BURSA - Keleş
KİMDEN ALINDIĞI

BAHÇEDE ERİK DALI

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :
♩ : 88

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY



BAH CE DE E RİK DA LI A MA NIN BAH CE
GAZ GOY DUM YAN SIN Dİ YE .. MA NIN BAH CE
DE E RİK DA LI DE BİN DE GÖR
DUM YA ... N SIN Dİ YE AL GEY Dİ MAL
DÜM YA Rİ Rİ DE Bİ... N DE GÖR DÜM
SIN YA Rİ SE NO TUR DA SÖY LE YİM
DI YE KİM SE LE DA RE VAR MA DIM
A MA NIN SE NO TUR DA SÖY LE Yİ ... M
.. KİM SE LE RE VAR MA Dİ ... M
BA ŞI MA GE LEN HA LI
AS KER DE ... N GEL SİN HA Dİ YE
BA ŞI MA GE LEN HA LI Gİ Yİ DAN
AS KER DEN GEL SİN HA Dİ YE
Gİ Yİ DA ... N Gİ Yİ DA ... N GEL OR TA SI
.. ..

BAHÇEDE ERİK DALI
(Sahife - 2)



— 1 —

BAHÇEDE ERİK DALI (amanın bahçede erik dalı)
DIBİNDE GÖRDÜM YARI (dibinde gördüm yarı)
SEN OTURDA SÖLEYİM (amanın sen oturda söyleyim)
BAŞIMA GELEN HALİ (başıma gelen halî)
Bağlantı - GIYIDAN GIYIDAN GIYIDAN GEL
ORTASI ÇAMUR GIYIDAN GEL

— 2 —

GAZ GOYDUM YANSIN DİYE (amanın gaz goydum yansın diye)
AL GEYDİM ALSIN DİYE (mor geydim alsın diye)
KİMSELERE VARMADIM (amanın kimselere varmadım)
ASKERDEN GELSİN DİYE (askerden gelsin diye)
Bağlantı

B cümlesinin ilk motifi ise karar sesinde başlayarak önce tizleşir sonra pesleşerek karara bağlanır. Devamında ise aynı ezgi yapısı yeden sese kadar ulaşarak kararda kalmıştır.

Nakarata oluşturan C cümlesinin ilk motifi 4. sese vurgu yaparak başlamış ve karar sese gelmiştir. Cevap motifi ise yeden sestem başlayarak önce tizleşmiş, sonra pesleşerek yine yeden sese gelip ve kararda sona ermiştir.

Türkü, yörede “Kıyıda” olarak bilinir. Kadınların oynadıkları oyundur. “Kırık Hava” olarak da nitelendirilmektedir.

3.2.22. Deve Gelir İnişten Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 171 - 1 / 4 / 1973

YÖRESİ
BURSA - KELES

KİMDEN ALINDIĞI
FOLKLOR EKİBİ

DEVE GELİR İNİŞTEN

DERLEYEN
ÖMER AKPINAR

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ÖMER AKPINAR

SÜRE :

DE VE GE LİR İ NİŞ DEN ÇIL BİR LA RI GÜ MÜŞ DEN YA RİM ÇE REZ YOL
LA MIŞ FA DI MEM BİN BİR TÜR LÜ YE MIŞ DEN

(2)

Köprü'nün altı tarla
Parla altınım parla
Yanıma gelemezsen (Fadimem)
Karşıdan mendil salla

(3)

Yeşil kumaşı senden
Oyalaması benden
Al yârim tabancanı
Ben usandım bu candan

DEVE GELİR İNİŞTEN

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + b_1^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_2^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde güçlü sese vurgu yapılmış, devamında ise 3. seste kalınarak 2 mısralık bir müzikal cümle oluşturulmuştur.

B cümlesinde ise 3. sestten başlanarak güçlü ses vurgulanmış ve 2. seste kalınmış, devamında 4. sestten başlayarak karar sese gelinmiş ve kararda 1 ölçü bekleyerek müzikal cümle yapısı tamamlanmıştır.

Türkü “Düz Oyun” a örnektir. Karşılıklı gidip gelmeler ve dönüşler halinde oynanır. Oyunda Fadime adlı genç kızın sevdiği delikanlı tarafından kaçırılışından meydana gelen olaylardan dolayı figürler oluşmuş ve türkü yakılmıştır.

3.2.23. Köprünün Altında Kahve Değirmeni Ve Analizi

T RT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 3361
İNCELEME TARİHİ 17.1.1990

YÖRESİ
BURSA-KELES
KİMDEN ALINDIĞI
İSMAİL ORAL
SÜRESİ: ♩ = 100

DERLEYEN
MUSTAFA CEMİLOĞLU
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

KÖPRÜNÜN ALTINDA KAHVE DEĞİRMENİ

(SAZ _____)

KÖPRÜ NÜN AL _____ TIN DA KAH VE DE ĞİR ME Nİ
KÖPRÜ NÜN AL _____ TIN DA ÇI RA ÖZ LE Rİ
KÖPRÜ NÜN AL _____ TIN DA ÇI RA BU DAK LA

Nİ _____ ŞU GE LEN LER DE NAZ Mİ YE HA Nİ MIN
_____ R NAZ Mİ YE MİN DÜ NAK ŞAM Kİ
YAZ MA Nİ NAL TIN DA Kİ RAZ

SEĞ ME Nİ YAN DIM EY VAH
SÖZ LE Rİ YAN DIM EY VAH
DU DAK LAR YAN DIM EY VAH

M.ÖZBULAK

KÖPRÜNÜN ALTINDA KAHVE DEĞİRMENİ
ŞU GELENLERDE NAZMİYE HANIMIN SEĞMENİ(YANDIM EYVAH)

KÖPRÜNÜN ALTINDA ÇİRA ÖZLERİ
NAZMİYEMİN DÜN AKŞAMKİ SÖZLERİ(YANDIM EYVAH)

KÖPRÜNÜN ALTINDA ÇİRA BUDAKLAR
YAZMANIN ALTINDA KİRAZ DUDAKLAR

KÖPRÜNÜN ALTINDA KAHVE DEĞİRMENİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Uşşak” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 (la-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂ + b₃)

B (a' ₄^{1m})

A'(a' ₂^{1m} + b₃^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak beyitler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde 5. sese vurgu yapılarak motif sonu karar sese bağlanmıştır. Cevap motifinde ise güçlü ses üzerinde durularak karar sese doğru bir seyir izlenmiş ve kararda bir ölçü beklemek suretiyle müzikal cümle tamamlanmıştır.

B cümlesi ise 4 ölçülük tek motiften oluşan cümledir. Cümlenin ilk iki ölçüsünde 5. sese vurgu yapılarak karar sese gelinmiş, ardından çıkıcı bir seyirle cümle güçlü seste sonlanmıştır.

Türkünün nakarat kısmının ezgisinde ise A cümlesine benzer bir yapı görülmektedir.

3.2.24. Oturmuşlar Hereke'nin Ağaları Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 19
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
BURSA / Keles - Çayırören Köyü
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

OTURMUŞLAR HEREKE'NİN AĞALARI

DERLEYEN
ÖMER AKPINAR
DERLEME TARİHİ
1962
NOTALAYAN
ÖMER AKPINAR

SÜRE : ♩ = 160

(SAZ - - - - -)

O TUR MUŞ LAR
BİR TE PE DEN

HE RE KE NİN AĞ LA RI A MAN
BİR TE PE YE YOL OL SA A MAN

AY ŞEM GE Lİ YOR DA YAS SIL KO CA KA VA ÇIK
BEN SA RA MA DIM DA SA RAN LA RA AY ŞEM DE

DAĞ LA RI DAĞ LA RI AM MAN
AŞ KOL SA AŞ KOL SA AM MAN

A MA NİN İ MA NİM DA NE RE DEN GE Lİ YON DA
A MA NİN İ MA NİM DA NE RE DEN GE Lİ YON DA

- 2 -
OTURMUŞLAR HEREKE' NİN AĞALARI

HAR MAN DAN ÇOK TER LE MIŞ SIN
HAR MAN DAN ÇOK TER LE MIŞ SIN

BEN Bİ LE ME DIM AŞ ŞAM DA Sİ MAN DAN
BEN Bİ LE ME DIM AŞ ŞAM DA Sİ MAN DAN

GZACIK

OTURMUŞLAR HEREKE'NİN AĞLARI (AMAN)
AYŞEM GELİYOR DA YASSIL
KOCA KAVACIK DAĞLARI DAĞLARI (AMMAN)

AMANIN İMANIM DA NEREDEN GELİYON DA HARMANDAN
ÇOK TERLEMİŞSİN BEN BİLEMEDİM AŞŞAM DA SİMANDAN

BİR TEPEDEN BİR TEPEYE YOL OLSA (AMAN)
BEN SARAMADIM DA SARANLARA
AYŞEM DE AŞKOLSA AŞKOLSA (AMMAN)

AMANIN İMANIM DA NEREDEN GELİYON DA HARMANDAN
ÇOK TERLEMİŞSİN BEN BİLEMEDİM AŞŞAM DA SİMANDAN

AĞLARI : Ağaları
YASSIL : Eğil
SİMA : Yüz, çehre

OTURMUŞLAR HERKE'NİN AĞALARI

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-fa) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₃ + a₃)

B (b₁ + b₁)

C (c₃^{1m} + a'₄^{1m})

A'(a''₃^{1m} + a''₃^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak beyitler halinde yazılmıştır. Nakarat da iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

DEĞERLENDİRME

Türkünün A cümlesinin ilk motifinde 4. ses üzerinde vurgu yapılmış ve inici bir seyirle karar sesi üzerinde motif sonlandırılmıştır. Aynı motifin tekrarı ile müzikal cümle oluştuğu görülmektedir.

B cümlesi olarak ayrıca ele aldığımız ezgi ise türküye başlamadan önce sazların 2 ölçü karar sesinde tavrılı çalımlarından oluşmaktadır.

C cümlesinin ilk motifi ise karar sesinden başlayarak güçlü sese vurgu yaparak 4. seste sonlanmaktadır. Cevap motifi ise 4. ses üzerinden devam ederek karar sese bağlanmış ve tekrar 4. seste kalmıştır.

Nakarat kısmının oluşturan A' cümlesi ise A cümlesiyle ezgi yapısı olarak aynı olsa da bazı farklılıklar nedeniyle benzer olarak nitelendirilmiştir.

“Büyük Oyun”a örnektir. 9/8 ağır ve vakur hareketlerle oynanan oyunlardandır. El, vücut ve ayak hareketlerinin kıvraklığı oyunların güzelliğini artırır.

İki köy arasında gelin almadan bir müddet sonra gelinin köyüne geri gönderilmesinden sonra dramatize edilip türkü olarak bestelenmiş ve daha sonra oyun haline getirilmiştir.

3.2.25. Ayağında Pijama Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3674
İNCELEME TARİHİ : 15. 04. 1992

DERLEYEN
SALİH URHAN

YÖRESİ
BURSA / Keles - Ebcalar Köyü

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA ÖZ

AYAĞINDA PİJAMA

NOTAYA ALAN
SALİH URHAN

SÜRESİ : ♩ = 180

A YA ĞIN DA PI JA MA CA MA GEL YA RİM CA MA
HER KES SEV Dİ Ğİ Nİ AL SA DÜN YA GOY MAZ A DA MA
A GÜ ZE LİM A Kİ BA RİM BU RA KE LES DE ĞİL Mİ
NE RE VAR SAM SÜR ME Lİ YA RİM EL KA Pİ Sİ DE ĞİL Mİ

8. SABUNCU

- 1 -
AYAĞINDA PİJAMA
CAMA GEL YARİM CAMA
HERKES SEVDİĞİNİ ALSA
DÜNYA GOYMAZ ADAMA

- 2 -
MINARENİN UÇLARI
ÖTER SABAH KUŞLARI
SEVDA NEDİR BİLMEZDİM
AKAR GÖZÜM YAŞLARI

Bağlantı -
A GÜZELİM A KİBARİM
BURA KELES DEĞİL Mİ
NERE VARSAM SÖRMELİ YARİM
EL KAPISI DEĞİL Mİ

Bağlantı -
A GÜZELİM A KİBARİM
BURA KELES DEĞİL Mİ
NERE VARSAM SÖRMELİ YARİM
EL KAPISI DEĞİL Mİ

AYAĞINDA PİJAMA

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığâr” makamı dizisi özelliği gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 (la-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + a'_1{}^{1m}$)

$$A (a_1^{1m} + a'_1{}^{1m})$$

$$B (b_1^{1m} + c_1^{1m})$$

$$B (b_1^{1m} + c_1^{1m})$$

$$B' (b'_2{}^{1m} + c'_1{}^{1m})$$

$$B'' (b''_1{}^{1m} + c''_1{}^{1m})$$

$$B' (b'_2{}^{1m} + c'_1{}^{1m})$$

$$B'' (b''_1{}^{1m} + c''_1{}^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat da dört mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifi 5. ses üzerine vurgu yaparak 3. seste sonlanmıştır. Aynı motifin son zamanındaki ezginin değiştirilmesi ile de cevap motifi oluşmuştur.

B cümlesinde ise 5. sese vurgu yapılmıştır. Son üçlemedeki ses değiştirici işaret türküye karcıgar etkisi vermiştir. Cevap motifinde ise 3. sestten başlayarak karar sese inici bir seyir görülmektedir.

B' cümlelerinde ise B cümlesinden farklı olarak, ilk motif aynı ölçünün iki kez tekrarlanmasıyla 2 ölçüden oluşmaktadır.

3.2.26. Tarlaların Söğüdü Ve Analizi

Yöre: Keles - Ebceler köyü ¹⁻²⁻¹⁵ 376
BURSA
Kaynakçası: Mustafa Öz 3765 Tarlaların Söğüdü
Der = Motos Salih Urban

Söz...

Tar la la rın sö gü dü

kız sana ver dim ö gü dü Tar la la rı sö gü dü

kız sana ver dim ö gü dü Söz...

her er ke ge gö nül ver din o lan öm rüm gü nü dü

sat lan na zi fem...

Tarlaların söğüdü kız sana verdim öğüdü
Her erteğe güvendim olan ömrün gücünü Sattan nazî fem
Tarlalarda iz gördüm ne beklerken ne buldum
Sen varmışsin ellece Ben savardım hem sözümü Sattan nazî fem
Uzun tarla yolları Kim göstendi pulları
İnsan puta satılmaz Ben umardım benleri Sattan nazî fem.

KABİL
15.4.1992

LEVENT MÜZİKÇİ

İZMİR

TARLALARIN SÖĞÜDÜ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (la-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₁ + b₂)

A (a₁ + b₂)

B (c₁^{1m} + d₁^{1m})

B' (c'₁^{1m} + d'₁^{1m} + e₁)

A' (a'₁^{1m} + b'₂^{1m})

A' (a'₁^{1m} + b'₂^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifi güçlü ses üzerine vurgu yaparak 4. ses üzerinde sona ermiştir. Cevap motifi ise 8. ses üzerine vurgu yapmış, inici bir seyir izleyerek önce 3. sese, ardından da karar sese bağlanmıştır.

B cümlesi ise; önce güçlü sestem başlayarak karar sese gelmiş ardından 7. sese değerek inici bir seyirle 4. sestem tamamlanmıştır.

3.2.27. Arpa Da Ektim Olacak Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 80
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990

YÖRE
BURSA / Hareke Köyü
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

SÜRE : ♩ = 152

ARPA DA EKTİM OLACAK

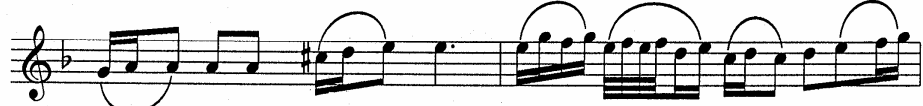
DERLEYEN
ÖMER AKPINAR

DERLEME TARİHİ
1961

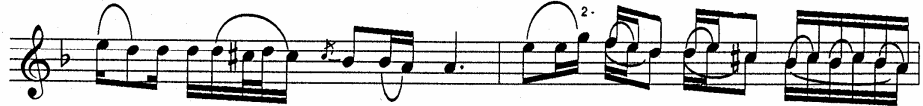
NOTALAYAN
ÖMER AKPINAR



(SAZ -----)



AR PA DA EK TİM O LA CAK A MA N
AR PA DA EK TİM GÜ L Bİ T Tİ A MA N



Lİ ON YE Dİ FA Dİ MEM DERT LE RİN BE Nİ BE Nİ DE
Lİ ON YE Dİ FA Dİ MEM DA Lİ N DA BÜ L



A LA CAK İ Kİ Mİ ZİN
BÜL ÖT TÜ FA Dİ ME M SE NİN



SE Vİ LE Rİ A MA N ON YE Dİ Lİ FA Dİ MEM
YO LU NA A MA N ON YE Dİ Lİ FA Dİ MEM




MAH ŞE RE Mİ KA LA CAK
BİN BEŞ YÜZ AL TIN GİT Tİ



SEV SE MU YAN MAZ SEV SE MU YAN MAZ
SEV SE MU YAN MAZ SEV SE MU YAN MAZ

- 2 -
ARPA DA EKTİM OLACAK



GE CE LE RİN U ZU NU NA DA CAN LAR DA YAN MAZ
GE CE LE RİN U ZU NU NA DA CAN LAR DA YAN MAZ

GEÇTÜRK

ARPA DA EKTİM OLACAK (AMAN ON YEDİLİ FADİMEM)
DERTLERİN BENİ BENİ DE ALACAK
İKİMİZİN SEVİLERİ (AMAN ON YEDİLİ FADİMEM)
MAHŞERE Mİ KALACAK

SEVSEM UYANMAZ
SEVSEM UYANMAZ
GECELERİN UZUNUNA DA
CANLAR DAYANMAZ

ARPA DA EKTİM GÜL BİTTİ (AMAN ON YEDİLİ FADİMEM)
DALINDA BÜLBÜL ÖTTÜ
FADİMEM SENİN YOLUNA (AMAN ON YEDİLİ FADİMEM)
BİN BEŞ YÜZ ALTIN GİTTİ

SEVSEM UYANMAZ
SEVSEM UYANMAZ
GECELERİN UZUNUNA DA
CANLAR DAYANMAZ

B cümlesinin ilk motifinin ilk ölçüsünde ise karar ses ve 5. sese vurgu yapılmıştır. İkinci ölçüde ise ezgi hicaz makamı dizisi özelliğinin dışına çıkmaktadır. Motifi oluşturan son ölçüde ise 4. ses üzerinden karara bağlanarak motif tamamlanmıştır. Cevabı oluşturan motifte de; 5. sestem inici bir seyirle karar sesine gidilerek müzikal cümle oluşturulmuştur.

Yörede “ Sevsem Uyanmaz” olarak bilinir. “Büyük Oyun” olarak adlandırılır. Birbirini seven gençlerin birbirine kavuşması dileğiyle sevgilerini dile getirdiği bu türkünün oyunu çok hareketli ve aksaktır.

3.2.28. Odaya Varma Dedim Ve Analizi

T R T MÜZİK DİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2114
İNCELEME TARİHİ: 21-5-1982

YÖRESİ
BURSA - Keles - Kovacık

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET MUTLU
SÜRESİ:

♩ - 126

A ZİRCA

ODAYA VARMA DEDİM (..AĞIT..)

DERLEYEN
ÖMER AKPINAR

DERLEME TARİHİ
13-10-1979

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI
26-3-1980



O DA YA VAR MA DE DİM EL LE RE UY
A LA TA BI NE ME DİM A MI CA M DE
MA YE DE Dİ M İ Kİ KA PI ME V
A RA SIN DA A YA N NE M YA ŞAR DA N
Mİ ZE GEL Mİ S HOŞ GEL Dİ N
BI DE ÇA YE K YE Dİ M İ Kİ KA LI
ME Dİ M NI ŞA N LI
PI ME V A MI RA ZE Sİ N DA A YA N NE
GE L Mİ S
2.
M YA ŞAR DA N BI ÇA K YE Dİ M
.. HOŞ GEL Dİ N DE YE ME Dİ M

- 1 -

ODAYA VARMA DEDİM
ELLERE UYMA DEDİM
İKİ KAPI ARASINDA AYANNEM
YASARDAN BIÇAK YEDİM

- 2 -

AL ATA BİNEMEDİM
AMİCAM DEYEMEDİM
NİŞANLIM EV (İ) MİZE GELMİŞ
HOŞ GELDİN DEYEMEDİM.

ODAYA VARMA DEDİM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Gerdaniye” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + b_2^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

B' ($c'_2^{1m} + d'_2^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifi başlangıçta karar sese vurgu yaparak yeden seste sonlanmıştır. İkinci motifte 8. sese çıkılarak inici bir seyir izlenmiş ve müzikal cümle tamamlanmıştır.

B cümlesinin ilk motifinde ise 8. sestem başlanarak inici bir seyirle 3. sese gelinmiş ve motif üçüncü ölçünün ilk zamanına kadar sarkmıştır. Cevap motifi ise bir sonraki

ölçünün 2. zamanından başlamış, 5. sese vurgu yaparak karar sesi ile noktalanmıştır. B' cümlesinin ilk motifi de B cümlesinde olduğu gibi cevap motifinin ilk zamanına sarkmaktadır.

Tiz sestten başlayarak inici seyir gösteren melodik yapı türkünün sözleri ile birleşince dinleyende hüznü duygusu uyandırmaktadır.

Ağıt: Ağıt en kısa anlatımıyla, ölülerin ve toplumu derinden yaralayan olayların ardından, bir ezgiyle söylenen şiirlerdir.

3.2.29. Şaplağa Verdik Biz Kızı Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2112
İNCELEME TARİHİ: 21 5 1982

YÖRESİ
BURSA-KELES- Koca kavacık
KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET MUTLU
SÜRESİ : ♩ = 160

ŞAPLAĞA VERDİK BİZ KIZI (Şaplak havası)

DERLEYEN
ÖMER AKPINAR

DERLEME TARİHİ
13 . 10 . 1979

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

ŞAP LA ĞA VE R Dİ K Bİ Z Kİ Zİ
Bİ Zİ M SA P LA K N E R E DE
SA P LA K G İ T Tİ T Ü LÜ G E L D İ
E L MA LA R I K İ R M İ Zİ
Ç İ F T S Ü R Ü Y Ö R D E R E D E
E V İ M İ Z İ N G Ü L Ü G E L D İ
Ş A P L A K Ö L M Ü Ş D E D İ L E R A Y A R İ M
Ş A P L A K S Ö Ğ Ü T T E N D Ü Ş M Ü Ş
T Ü L Ü E V E G E L İ R K E N
Ö L Ü Y O M B E N İ Ç İ M E D E D Ü Ş T Ü
H E R Y A N L A R I B E R E D E L A R I M
İ S A Z M E N D İ L İ D O
B İ R İ S İ Z İ H A Y D İ Ş A P L A K E R K E N G E L
B E R E D E H A Y D İ Ş A P L A K K A Y A B A Ş I N A
L U G E L D İ H A Y D İ T Ü L Ü K A Y A B A Ş I N A
E R K E N G E L K A V U R M A Y I Y E R K E N G E L
K A Y A B A Ş I N A A K Ş A M A G E L İ V E R Y A N I B A Ş I M A
Y E M E D E N G E L
Y A N I B A Ş I M A Y E M E D E N G E L
Y A N I B A Ş I M A Y E M E D E N G E L

ŞAPLAĞA VERDİK BİZ KIZI
ELMALARI KIRMIZI
ŞAPLAK ÖLDÜ DEDİLER
İÇİME DE DÜŞTÜ BİR SIZI
HAYDI ŞAPLAK ERKEN GEL
KAVURMAYI YERKEN GEL
YEMEDEN GEL

BİZİM ŞAPLAK NEREDE
ÇİFT SÜRÜYOR DEREDE
ŞAPLAK SÖĞÜTTEN DÜŞMÜŞ
HER YANLARI BEREDE
HAYDI ŞAPLAK KAYABAŞINA
AKŞAMA GELİVER YANIBAŞIMA

ŞAPLAK GİTTİ TÜLÜ GELDİ
EVİMİZİN GÜLÜ GELDİ
TÜLÜ EVE GELİRKEN
MENDİLİ DOLU GELDİ
HAYDI TÜLÜ KAYABAŞINA
AKŞAMA ERKEN GEL YANIBAŞIMA

ŞAPLAK =KEL, BAŞI SAÇSIZ
TÜLÜ=SAÇLI

ŞAPLAĞA VERDİK BİZ KIZI

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 (sol-sol) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_2^{1m} + b_2^{1m}$)

B ($c_3^{1m} + d_2^{1m}$)

C ($e_2^{1m} + d'_2{}^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde yeden sestem başlayarak 7. sese vurgu yapılmış, ardından 4. sese ve oradan da güçlü sese gelinerek tekrar 4. seste kalınmıştır. Cevap motifinde ise 4. ve 5. ses üzerindeki bezemelerle ezgi oluşturularak cümle 4. seste sonlanmıştır.

B cümlesinin ilk motifi ise bir önceki cümlelerin 2. motifinin 1 ölçü daha uzatılmasıyla elde edilmiştir. Devamında ise 4. ses üzerinde yapılan bezemelerle oluşturulan ezgi yapısı önce 3. ses vurgulanarak ardından da karara bağlanarak tamamlanmıştır.

Nakaratı oluşturan C cümlesinin ilk motifinde ise 4. ses vurgulanarak yeden sese gelinmiştir. Ardından yine 4. ses üzerinde yapılan bezemelerle oluşturulan ezgi karar sesine bağlanarak müzikal cümle meydana getirilmiştir.

Türkünün sözlerindeki hicivli yapı 4 ve 5. sesler üzerindeki bezemelerle oluşturulan ezgiyle de birleşince dinleyende coşku ve neşe hissi uyandırmaktadır.

Şaplak Havası: Şaplak saçlı olmayan, kel anlamına gelmektedir. Sözlerinde saçlı olmayan bir kişiye hicivli bir yaklaşımda bulunduğundan dolayı türkü; “Şaplak Havası” olarak isimlendirilmiştir.

3.2.30. Aşalım Dağlar Aşalım Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 2078
İNCELEME TARİHİ : 6.7.1982

YÖRESİ
BURSA - Keles-yağcılar köyü

KİMDEN ALINDIĞI
İSME T İNCİ

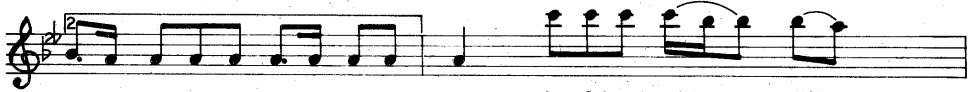
DERLEYEN
ERHAN KUTSAL

DERLEME TARİHİ
12. 5. 1980

NOTAYA ALAN
ERHAN KUTSAL

AŞALIM DAĞLAR AŞALIM

SÜRESİ :
♩ = 126



A ŞA LI MA
İ Kİ DE DUR NAM



ŞA LI M A ŞA LI MA MAN-DAĞ-LA RA ŞA
GE Li R GE - Li RA MAN AK LI KA RA



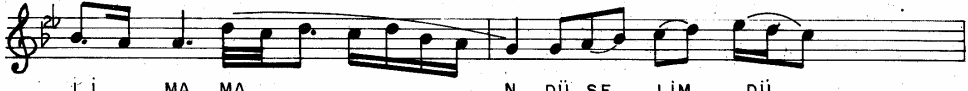
LI M GEL GE LA MAN DAĞ LA RA ŞA
" " " " " AK LI KA RA



LI M A MA N DÜ ŞE LİM DÜ
" " " " " Bİ Rİ Nİ ŞA Hİ N



ŞE Li M DÜ ŞE Li MA MAN O VA YA DÜ ŞE
VUR MU Ş VUR - MU ŞA MAN GOG - SÜ YA RA



Li MA MA N DÜ ŞE LİM DÜ
Li A MA N Bİ Rİ Nİ ŞA HİN

(2)

AŞALIM DAĞLAR AŞALIM

SE LİM DÜ SE Lİ MA MAN O VA YA DÜ SE
VUR MUS A MA N Bİ Rİ Sİ YA RA
Lİ MA MA N AY Rİ LİK GÜN LE
LI A MA N Bİ Rİ Nİ BİL DİM A
Rİ GEL Dİ A MAN HE LÂL LA ŞA LI M
MAN BİL Dİ MA MAN Bİ Rİ Sİ NE RE Lİ
GEL GE LA MAN HE LÂL LA ŞA LI M A
Bİ Rİ Sİ NE RE Lİ MA
N DAĞ LA RİN KO KU SU KO KU
SU YA ZI NA N GE Lİ RA MA N OĞ LA
NIN SEV Dİ Ğİ SEV Dİ Ğİ NA Zİ
NA N GE LİR A MAN

AŞALIM DAĞLAR AŞALIM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığar” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 11 (sol-do) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₂ + b₂)

$$A (a_2 + b'_2)$$

$$B (c_2^{1m} + d_2^{1m} + d'_2^{1m})$$

$$A' (a'_2^{1m} + b'_2^{1m})$$

$$A'' (a''_2^{1m} + b''_2^{1m})$$

$$B' (c_2^{1m} + d''_2^{1m} + d'''_2^{1m})$$

$$A''' (a'''_2^{1m} + b'''_2^{1m})$$

$$A'''' (a''''_2^{1m} + b''''_2^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+3+2+2) yani üçlemesinin ikinci zamanda oluştuğu görülür. Yani B tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... b

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde yeden ses ile başlayan ezgi önce çıkıcı sonra inici bir seyirle karar sesinde noktalanmıştır. İkinci motifte 7. sese çıkılarak bezemelerle oluşturulan ezgi yapısı, inici bir seyirle yeden ses üzerinde bitirilmiştir.

B cümlesinin ilk motifinde ise 10. sestem başlayarak inici bir seyirde bezemelerle oluşturulmuş ezgi yapısı görülmektedir. İlk motif 4. ses üzerinde sonlanmıştır. Tekrar 8. sestem başlayan, pesleşen ezginin karar sesine bağlandığı 2. motif ve benzerinin tekrarı ile 6 ölçülük müzikal cümle tamamlanmıştır.

Türkünün ezgi yapısı A ve B müzikal cümlelerinin ve benzerlerinin sıralamasıyla oluşmuştur. Türkünün tüm motiflerinin, bir sonraki motiflerin ilk zamanına sarkmış olması dikkat çekicidir.

“Sekme” olarak da isimlendirilir. 9/8 lik ritimle oynanan sekmeli ve kıvrak oyunlara örnektir. Canlı ve coşkulu bir oyundur. Genç kızların söyledikleri manilerle ve çaldıkları bakır eşliğinde oynanır.

3.2.31. İndim Yarın Bahçasına Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2082
İNCELEME TARİHİ : 6.7.1982

DERLEYEN
ERHAN KUTSAL

YÖRESİ
BURSA Keles-yağcılar köyü

DERLEME TARİHİ
12.5.1980

KİMDEN ALINDIĞI
İSMET İNCİ

İNDİM YARIN BAHÇASINA

SÜRESİ :
♩=120

NOTAYA ALAN
ERHAN KUTSAL



İNDİM YARIN DE
İĞDE DALI DA
BAHÇASI NA DA FESLİHAN YOLDUM
GEVREK OLURDA BASMAYA GELMEZ
İĞDE DALI DA LAR DA DA OYNAYAN KÖÇEK
DA LI NI GIR DIM
KÜS ME YE GEL MEZ
OY NA YAN KÖ ÇEK

1
İNDİM YARIN'DE BAHÇASINA'DA FESLİHAN YOLDUM
AMAN AMAN'DA FESLİHAN YOLDUM
YOLMASINIDA BİLE MEZDİM'DE DALINI GIRDIM
AMAN AMAN'DA DALINI GIRDIM

2
İĞDE DALI'DA GEVREK OLUR'DA BASMAYA GELMEZ
AMAN AMAN'DA BASMAYA GELMEZ
ELİN GIZIDA NAZLI OLURDA KÜSMEMEYE GELMEZ
AMAN AMANDA KÜSMEMEYE GELMEZ

3
İĞDE DALI'DA İĞDE DALI'DA GAR GİBİ ÇİÇEK
AMAN AMANDA GAR GİBİ ÇİÇEK
BENİM YARIN'DE ODALARDA'DA OYNAYAN KÖÇEK
AMAN AMAN'DA OYNAYAN KÖÇEK

İNDİM YARIN BAHÇESİNE

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “ Hüseyini ” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 (sol-la) ses aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₃ + b₃)

$$A (a_3 + b_3)$$

$$A' (a'_3{}^{1m} + b'_3{}^{1m})$$

$$A'' (a''_3{}^{1m} + b''_3{}^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkü; ezgisi itibari ile bir müzikal cümlelerin küçük değişimlere uğraması ile oluşan 4 cümlelik bir yapıdan meydana gelmiştir.

İlk motifte güçlü sese vurgu yapılarak 8. sese çıkılmış, ardından 4. ses üzerinden yeden sese gelinmiş ve karar sese bağlanarak motif sonlandırılmıştır. İlk motifin, dördüncü ölçünün ikinci zamanına kadar sarktığı görülmektedir. 4. ölçünün üçüncü zamanından

başlayan ikinci motif ise ilk motifin ikinci ve üçüncü ölçülerine benzer bir ezgiye sahiptir.

3.2.32. Pınara Vurdum Kazmayı Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 2117
İNCELEME TARİHİ : 6.7.1982

YÖRESİ
BURSA - Keles - yağcılar köyü

KİMDEN ALINDIĞI
İSMET İNCİ

PINARA VURDUM KAZMAYI

DERLEYEN
ERHAN KUTSAL

DERLEME TARİHİ
12.5.1980

NOTAYA ALAN
ERHAN KUTSAL

SÜRESİ :

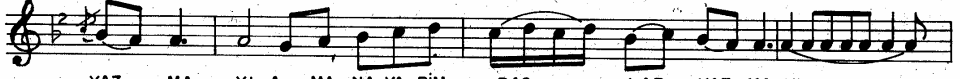
$\text{♩} = 160$ ♩



PI NA RA VUR DUM GAZ MA YI
PI NA RIN A YA ĞI DA O LUK LU
PI " " ALT YA NI ÇA YIR



YA RI MAM MA NAM MAN GÜ ZE LE... R BAĞ LAR
2(EŞ Şİ " " " ") SULA RA KI YO... R BA-LI KLI
" " " " CA YIR DA... N ÜÇ GÜ



YAZ MA YI A MA NA YA RİM BAĞ LAR YAZ MA YI
BA LİK LI " " " " BA LI KLI BA LİK LI
ZEL A YIR " " ÜÇ GÜ ZE LA YI R



Çİ R KİN LER İS TER GEZ ME Yİ YA RİM MA MA NAM MAN
BİR YAR SEVDİM E LE RE YA VUK LU 2(E Şİ " " ")
BEN BULDUM SEN BA ŞI NA GA YIR " " " " " "



YAR YOL LA RI NA DE LO LU VE REN DE YOR
" " " " " " " " " " " "

Pınara vurdum kazmayı yarım aman aman
" " " " " " " " " " " "
Güzeller bağlar yazmayı aman a yarım
" " " " " " " " " " " "

Bağlantı Aman a yarım ben ölüveren deyör
Yollarına deloluveren deyör

2
Pınarın ayağı da oluklu
Sular akıyor balıklı balıklı
Bir yar sevdim ellere yavuklu
Bağlantı

3
Pınarın alt yanı çayır
Çayırden üç güzel ayır
Ben buldum sen basına çayır

PINARA VURDUM KAZMAYI

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “ Uşşak” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 6 ses (sol-mi) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₃+ b₂)

A (a₃+ b₂)

B (c₃^{1m}+c₃^{1m})

A'(a'₃^{1m}+b'₂)

B (c'₃^{1m}+c'₃^{1m})

C (d₃^{1m}+d₃^{1m})

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı da beyit yapısındadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... b c

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde; güçlü sestem başlayıp karar sese gelmiş, ardından yeden sese inilerek güçlü sese çıkmıştır. Cevap motifinde ise ilk motifin 2. ve 3. ölçüleri tekrar edilerek karar seste cümle tamamlanmıştır.

B cümlesi ise; yeden ses ile başlayıp karar sesi ile devam eden, ardından 5. sese vurgu yapılarak karar sese bağlanan 3 ölçülük iki motiften oluşmaktadır.

C cümlesi ise ilk cümlenin 3, 4 ve 5. ölçülerinden oluşan 3 ölçülük motif yapısının tekrarından meydana gelmiştir.

3.2.33. Altını Bozdurayım Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1310
İNCELEME TARİHİ: 25_10_1979

YÖRESİ
BURSA _ORHANELİ
KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ALI
SÜRESİ: ♩ = 100

DERLEYEN
Ank.Dev. Kans.
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
22_7_1947

NOTAYA ALAN
ATES KOYOGLU
18_10_1978

ALTINI BOZDURAYIM

AL TI VA NI BOZ DU RA ÇA K YI M GE_R DA NI
DU VA RA EN SE_R U_C LA RI

NA DE DI MI Z Dİ RE BEN YİM ZER GER DA NA DE DI MI Z

Dİ RE Yİ ZE M CE BA_Y
RE BEN ZE R DÜN VA

NA Sİ DE Ğİ_L Sİ N CE BU LA BAY_DİM NA Sİ
LA Rİ DO LA Ş TI M BU LA MA DİM YA Rİ

DE ĞİL SİN CE BİM DE ĞE_Z Dİ RE Yİ
ME BEN ZER BU LAMA DİM YA Rİ ME BEN ZE

M R A MAN YA RİM E_Ğ LE N ME BEN NEN
VA_Z DI LAR O YA Rİ N YAZ DI LAR

İ_Kİ Mİ Zİ GÖ-R MU LER SE_N NEN
Cİ_F Lİ Ğİ E_Vİ Mİ_Zİ_S BOZ DU_N LAR

ALTINI BOZDURAYIM
(Sahife - 2)



— 1 —

ALTINI BOZDURAYIM
GERDANINA DIZDİREYİM — (GERDANA DIZDİREYİM)
CEBAYNASI DEĞİLSİN
CEBİMDE GEZDİREYİM
Bağlantı — { AMAN YARIM EĞLENME BENNEN
İKİMİZİ GÖRMÜŞLER SENNEN.

— 2 —

DUVARA ENSER ÇAKTIM
UÇLARI DEMİRE BENZER
DÜNYALARI DOLAŞTIM
BULAMADIM YARİME BENZER
Bağlantı — { YAZDILAR O YARI YAZDILAR
ÇİFLİĞİ EVİMİZİ BOZDULAR

ALTINI BOZDURAYIM

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: "Hicaz" makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 10 ses (re-fa) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₁+ b₁)

$$A (a_1+ b_1)$$

$$B (c_2^{1m} + d_2^{1m} + d'_3^{1m})$$

$$B' (c'_2^{1m} + d'_2^{1m} + d''_3^{1m})$$

$$C (d'''_2^{1m} + d''''_2^{1m} + e_2)$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4 lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEğERLENDİRME

Türkünün girişi olan A cümlesi karar sesi üzerinde yapılan bezemelerle oluşturulmuş 1 er ölçülük iki motiften oluşmuştur.

B cümlesinin ilk ölçüsünde 4. sese ardından 5. sese çıkılarak yine 4. ses üzerinde ilk motif tamamlanmıştır. Bir sonraki motifte ise 4. sese vurgu yapılmış ve karar sese

gelinmiştir. Aynı cümleyi oluşturan 3. motifte ise 4. ses vurgulanarak karar sese gelinmiş ve 2. mısranın son hecesi türkünün girişindeki ezgi ile 1 ölçü uzatılmıştır.

Türkünün nakarat kısmının ilk motifi ise 3. ses ile başlayıp karara bağlanmış, yine bu motif yapısına benzeyen ikinci motif ve arkasından 2 ölçülük saz kısmı ile C cümlesi oluşturulmuştur.

3.2.34. Arpada Ektim Olacak Ve Analizi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TİM REPERTUAR SIRA NO: 3349
İNCELEME TARİHİ: 17.1.1990

DERLEYEN
MURAT KARA

YÖRESİ
BURSA-ORHANELİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AYŞE ÖZGÜLER

ARPADA EKTİM OLACAK

SÜRESİ: ♩=88

NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

♩

(SAZ _____)

AR PA DA EK TİM O LA CA K
AR PA DA EK TİM GÜL BIT TI
EY KAR GA LAR KAR GA LA R

DERT LE RİN BE Nİ BE Nİ DE A LA ÇAK
DALIN DA BÜL LÖT TÜ
CE VİZ DAL LA RI NI IR GA LAR

SEN. LEN İ Kİ Mİ ZİN SE Vİ LE Rİ
EL LE RİN AĞ Zİ NA BAK TIM DA
EL LE RİN OĞ LU DE ĞİL Mİ

A YA RİM MAN MAH ŞE RE Mİ
A YA RİM MAN YA RİM E LİM
A YA RİM MAN HEM SE VER HEM

KA LA ÇAK (SAZ _____)
DEN GİT Tİ
HIR PA LAR

ARPADA EKTİM OLACAK
(SAYFA - 2)

OL SUN OL SUN TA MOL SUN
OL SUN OL SUN TA MOL SUN
OL SUN OL SUN TA MOL SUN

OR TASI YÜZ ON LU KOL SUN
OR TASI YÜZ ON LU KOL SUN
OR TASI YÜZ ON LU KOL SUN

(SAZ) YÜ ZON LUK SEN
YÜ ZON SEN
YÜ ZON LUK SEN

DE DUR SUN İL LE DE YAR BE Nİ MOL SUN
DE DUR SUN İL LE DE YAR BE Nİ MOL SUN
DE DUR SUN İL LE DE YAR BE Nİ MOL SUN

M. ÖZBULAK

ARPADA EKTİM OLACAK
DERTLERİN BENİ BENİDE ALACAK
SENLEN İKİMİZİN SEVİLERİ A YARİM
MAHŞEREMİ KALACAK
— BAĞLANTI —

ARPADA EKTİM GÜL BİTTİ
DALINDA BÜLBÜL ÖTTÜ
ELLERİN AĞZINA BAKTIMDA A YARİM
YARİM ELİMDEN GİTTİ
— BAĞLANTI —

EY KARGALAR KARGALAR
CEVİZ DALLARINI İRGALAR
ELLERİN OĞLU DEĞİL Mİ A YARİM
HEM SEVER HEM HIRPALAR
— BAĞLANTI —

— BAĞLANTI —
OLSUN OLSUN TAM OLSUN
ORTASI YÜZ ONLUK OLSUN
YÜZ ONLUK SENDE DURSUN
İLLEDE YAR BENİM OLSUN

ARPADA EKTİM OLACAK

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 7 ses (la-sol) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₃ + b₂)

$$B (c_2^{1m} + d_2^{1m})$$

$$B (c_2^{1m} + d_2^{1m})$$

$$A' (a'_3^{1m} + b'_2^{1m} + e_1)$$

$$A' (a'_2^{1m} + b'_2^{1m} + e_1)$$

$$C (f_2^{1m} + b''_2^{1m} + e_1)$$

$$C' (f'_2^{1m} + b''_2^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat da dört mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c
..... a c
..... b d
..... a c

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde 4. ve 5. seslerin bezenmesiyle oluşan ezgi 3. ölçünün sonunda karar sese bağlanmıştır. Hemen arkasından gelen 2 ölçülük motif ise cümleyi tamamlamaktadır.

B cümlesindeki ilk motifin ilk ölçüsünde karar sesinde kalınmış olup, ikinci ölçüde güçlü sese çıkılmıştır. Devamında ise ikinci ölçüdeki ezgiye benzer bir ezgi 4. sese bağlanarak cümle sonlandırılmıştır.

Nakaratta ise giriş bölümünde kullanılan ezginin biraz daha farklı bir şekli görülmektedir.

3.2.35. Dere de Davul Sesi Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2006
İNCELEME TARİHİ : 12 -12 - 1979

YÖRESİ
BURSA - ORHANELİ
KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ERDEM
VE ARKADAŞLARI
SÜRESİ : 240

DEREDE DAVUL SESİ (GELİN HAVASI)

DERLEYEN
Ank.Devs.Kons.
M.SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
22 -7- 1947

NOTAYA ALAN
ATEŞ KÖYOĞLU
17. 10. 1978

U YU Y DE RE DE DA R VU
GÖ L GE LE R DE

L SE Sİ VA R
GA BA Ç LA R

BU GÜN GE Lİ Nİ YA Sİ
AS BAP YUĞ DU Ğ MU Z A K DA Ş

VA R BU GÜN GE Lİ Nİ N YA
LA R AS BAP YUĞ DU Ğ MU Z A K

Sİ VA R A GE Lİ N
DA Ş LA R

Bİ RO Ğ LAN DA N GAY Rİ NE
SA Rİ LİP YAT TI Ğİ Mİ Z GAR DA Ş

VA R A LİR LAR SE Nİ
LA R

E Lİ M DE N SA RAR LAR İ N CE

BE LİN DE N A GE Lİ N

A LİR LAR SE

DEREDE DAVUL SESİ
(Sahife 2)

Ni E Lİ_M DE N SA RAR
LAR İ_N CE BE Lİ_N DE N
A GE Lİ_N uysa

—1—
Uy ! DEREDE DAVUL SESİ VAR
BU GÜN GELİNİN YASI VAR A GELİN
BİR OĞLANDAN GAYRI NESİ VAR
Bağlantı:— ALIRLAR SENİ ELİNDEN
SARARLAR İNCE BELİNDEN A GELİN

—2—
Uy ! GÖLGELERDE GABAÇLAR
ASBAP YUĞDUMUZ AKDAŞLAR
SARILIP YATTIĞIMIZ GARDAŞLAR
Bağlantı.

DEREDE DAVUL SESİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: ‘‘Karcıġar’’ makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 10 ses (fa-la) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_5^{1m} + b_7^{1m} + c_2$)

B ($d_3^{1m} + b'_7^{1m} + c_2 + b''_7^{1m} + c_2$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat iki mısradır.

Uyak Şekli:

..... a b

..... a b

..... a

DEğERLENDİRME

A cümlesindeki ilk cümlecik tiz seslerden başlayıp 5. sese vurgu yaparak tekrar tize çıkmaktadır. Tekrar tiz seslerden başlayan cevap cümleciğinin 3, 4 ve 6. ölçülerindeki ezgi yapısı karcıġar hissi vermektedir. Cümle 2 ölçülük saz payı ile tamamlanmaktadır.

B cümlesinin ilk motifinde ise yine tiz seslerden başlanarak 5. sese vurgu yapıldığı görölmektedir. Daha sonra A cümlesindeki son iki motifin sırasıyla iki kere tekrarlanmasıyla yeni bir müzikal cümle oluşmuştur.

Gelin Havası: Düğünlerde çalınıp söylenen bir türküdür. ‘‘Gelin İndirme’’ veya ‘‘Gelin Bindirme’’ Havası olarak da bilinmektedir.

3.2.36. Evimizin Önü Çaydır Ve Analizi

TMM REPERTUAR SIRA NO: 3357
İNCELEME TARİHİ: 17.1.1990

YÖRESİ
BURSA-ORHANELİ
KİMDEN ALINDIĞI
AYŞE OZGULER
SÜRESİ: ♩ = 80

EVİMİZİN ÖNÜ ÇAYDIR

DERLEYEN
MURAT KARA
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL



(SAZ _____)

2-3- 2-3- 3- 2-3-

EV Mİ Zİ NÖ NÜ ÇAY_ DIR_ YAR_ Gİ_ DE_ Lİ_ Ü ÇAY_ DIR_
A TUS TÜNDE UR_GAN_ YOK_ YAR_ ÜS_ TUN_ DE_ YORGAN_ YOK_
A TO LURDA DEP MEZ_ Mİ_ YA_ RO_ LUR_ DA_ ÖP MEZ_ Mİ_

2-3-

YAR_ Gİ_ DE_ Lİ_ Ü ÇAY_ DIR_ (SAZ _____)
YA_ RÜS_ TUN_ DE_ YORGAN_ YOK_ (SAZ _____)
YA_ RO_ LUR_ DA_ ÖP MEZ_ Mİ_ (SAZ _____)

3- 2-3-

ÜÇ_ GÜN_ YA Rİ_ GÖR_ ME SEM_ ÜÇ_ GÜ_ NÜMDÖ_ KU_ZAY_ DIR_
ŞU_ MES_ KE Nİ_ Nİ_ ÇİN DE_ CA_ NEY_ LENCEK_ OĞ_LAN_ YOK_
YA_ RİN_ ÖP TÜ_ GÜ_ YER DE_ GON_ CA_ GÜLLER_ BİT MEZ_ Mİ_

3- 2-3-

(SAZ _____) GU.YU LA RI DE RİN_ BU_ LAN MAZ_ _____
(SAZ _____) HA.Dİ GÜ LÜM EĞ LEN_ ME_ BEN LE_ _____
(SAZ _____) GÜL LE Rİ GU RUT_ TUN_ YA RİM_ _____

2- 2-3- 2-3-

SEV_ Mİ ŞİM UY KU.DAN U YAN_ MAZ_ (SAZ _____)
İ_Kİ Mİ Zİ GÖR MÜŞ LERSEN_ LE_ (SAZ _____)
SEN BE Nİ U NUT_ TUN YA RİM_ (SAZ _____)

M. ÖZBULAK

EVİMİZİN ÖNÜ ÇAYDIR
YAR GİDELİ ÜÇ AYDIR
ÜÇ GÜN YARI GÖRMESEM
ÜÇ GÜNÜM DOKUZ AYDIR
GUYULARI DERİN BULANMAZ
SEVMİŞİM UYKUDAN UYANMAZ

AT OLURDA DEPMEZMİ
YAR OLURDA ÖPMEZMİ
YARIN ÖPTÜĞÜ YERDE
GONCA GÜLLER BİTMEZMİ
GÜLLERİ GURUTTUN YARİM
SEN BENİ UNUTTUN YARİM

AT ÜSTÜNDE URGAN YOK
YAR ÜSTÜNDE YORGAN YOK
ŞU MESKENİN İÇİNDE
CAN EĞLENCEK OĞLAN YOK
HADİ GÜLÜM EĞLENME BENLE
İKİMİZİ GÖRMÜŞLER SENLE

MESKEN: BİR SEMT ADI

EVMİZİN ÖNÜ ÇAYDIR

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hicaz” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 5 ses (la-mi) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₁+ a₁+ b₁)

B (c₁^{1m} + d₁^{1m} + d₁^{'1m} + b₁)

C (d''^{1m} + d'''^{1m} + b₁)

C' (d''''^{1m} + d''''^{1m} + b₁)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 4/4 lüktür. Basit zamanlı ana usul olarak değerlendirilir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarâtı iki mısradan oluşmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a c
..... a c
..... b
..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün ilk cümlesinin ilk iki motifinde 4. ses vurgulanarak kara sese gelinmiş, ardından 1 ölçü karar sesinde beklenerek müzikal cümle tamamlanmıştır.

B cümlesi; 1 ölçülük birinci mısra, 1 ölçülük ikinci mısranın 2 kere tekrarı ve karar sesindeki 1 ölçülük saz bölümünden oluşmaktadır.

C cümlesi ise B cümlesinin 2. motifinin farklı şekillerini içinde barındırmaktadır.

Türküdeki her müzikal cümle yapısının sonunda 1 ölçü saz payı bulunması dikkat çekicidir.

3.2.37. Goca Bakır Gümlemez Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 3359
İNCELEME TARİHİ: 17.1.1990

YÖRESİ
BURSA-ORHANELİ

KİMDEN ALINDIĞI
AYŞE ÖZGÜLER

SÜRESİ : ♩ = 240.

GOCA BAKIR GÜMLEMEZ

DERLEYEN

MURAT KARA

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

ALTAN DEMİREL

GO CA BA KIR GÜMLE MEZ
GO CA BA KIR KALDIR DIM
GA ŞIK LIK TA GA ŞIK YOK

AN NEN BE Nİ ÜN NE MEZ BU SE Vİ GA VUR SE
SO ĞUK SU YA DAL DIR DIM ME RA KET ME SEV Dİ
GA ŞIK A LA LIM YA RİM İ KI MİZ DE BİR BOY

Vİ A YA RİM A NA BA BA DİN LE MEZ
ĞİM A YA RİM BE NAN NE Mİ KAN DIR DIM
DA A YA RİM A ŞI KO LA LIM YA RİM

(SAZ) A GÜ ZE LİM A KI BA RİM
(SAZ) A GÜ ZE LİM A KI BA RİM
(SAZ) A GÜ ZE LİM A KI BA RİM

ÇAMA BA KIR A SİL MAZ BİR KE RE ÇIK ÖP ME Yİ NEN
ÇAMA BA KIR A SİL MAZ BİR KE RE ÇIK ÖP ME Yİ NEN
ÇAMA BA KIR A SİL MAZ BİR KE RE ÇIK ÖP ME Yİ NEN

DE Lİ GÖ NÜL YAS SİL MAZ
DE Lİ GÖ NÜL YAS SİL MAZ
DE Lİ GÖ NÜL YAS SİL MAZ

M. ÖZBULAK

GOCA BAKIR GÜMLEMEZ

(SAYFA-2)

GOCA BAKIR GÜMLEMEZ
ANNEN BENİ ÜNNEMEZ
BU SEVİ GAVUR SEVİ A YARIM
ANA BABA DİNLEMEZ

A GÜZELİM A KİBARİM
ÇAMA BAKIR ASILMAZ
BİR KEREÇİK ÖPMEYİNEN
DELI GÖNÜL YASSILMAZ

GOCA BAKIR KALDIRDIM
SOÇUK SUYA DALDIRDIM
MERAK ETME SEVDİĞİM A YARIM
BEN ANNEMİ KANDIRDIM

—BAĞLANTI—

GAŞIKLIKTA GAŞIK YOK
GAŞIK ALALIM YARIM
İKİMİZDE BİR BOYDAYIZ A YARIM
AŞIK OLALIM YARIM

— BAĞLANTI —

ÜNNEMEK : ÇAĞIRMAK, SESLENMEK.

GOCA BAKIR GÜMLEMEZ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Uşşak” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 ses (sol-sol) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A (a₁+ b₁)

A' (a'₁+ b₂)

B (c₁^{1m} + d₁^{1m})

C (e₂^{1m} + f₂^{1m})

D (g₁ + g₁)

A'' (a₁^{1m} + b'₁^{1m})

A''' (a'₁^{1m} + b'₂^{1m})

D (g₁ + g₁)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a d

..... b e

..... a d

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifi 3. ses ile başlamış ve 5. seste bitmiştir. Hemen ardından yine 3. sestem başlayan ve karara bağlanan ikinci ölçüyle cümle yapısı oluşmuştur. A' cümlesi ise ilk cümleden farklı olarak 1 ölçü karar seste bekleme yapmaktadır.

B cümlesi 4 ve 5. seslerin bezenmesiyle oluşmuş bir ezgidir. Hemen ardındaki C cümlesi ise 5. sese vurgu yaparak inici bir seyirle karar sesinde sonlanmaktadır.

Türküde her dörtlükten sonra karar sesinde yapılan 2 ölçülük bekleme D cümlesi olarak adlandırılmıştır.

3.2.38. Hadi Gidelim Bağlara Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRANo: 2027
İNCELEME TARİHİ : 25_10_1979

YÖRESİ
ORHANELİ

KİMDEN ALINDIĞI
Yöresel ekip

SÜRESİ
♩ = 138

DERLEYEN

Ank Dev.Kons.
M. SARIŞÖZEN

DERLEME TARİHİ
22_7_1947

HADİ GİDELİM BAĞLARA (HANİFEM)

NOTAYA ALAN
ATES KÖYOĞLU
11. 10_1978



—1—
HADİ GİDELİM BAĞLARA
ÜZÜM VERELİM AĞLARA (ağalara)
CANDARMALAR GELİYOR Suna boylu hanifem
FİŞEK KOYDUM BAĞLARA

—2—
SU DERE DERİN DERE
SULARI SERİN DERE
BEN O YARI SEVMİŞİM Suna boylu hanifem
GÖGSÜMÜ GERE GERE

—3—
AKPINARIM AKMIYOR
YARIM BANA BAKMIYOR
ONİKİ DALDAN GÜLDİM Suna boylu hanifem
SENİN GİBİ KOKMUYOR

HADİ GİDELİM BAĞLARA

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Karcığar” makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 8 ses (sol-sol) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1^{1m} + b_2^{1m}$)

A ($a_1^{1m} + b_2^{1m}$)

B ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

B' ($c_2^{1m} + d_2^{1m}$)

C ($e_1 + e_1$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. D tipi olarak da adlandırılır. Ancak türkünün 7. ölçüsünde 5/4 lük yapı gösterir.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifi 4. sestem başlayarak 7. sese çıkmış ardından inici bir seyirle 4. seste noktalanmıştır. Aynı motifin genişletilmesiyle oluşturulan ikinci motif ile 4. ses

üzerinde müzikal cümle tamamlanmıştır. 3. ölçüdeki ezgi karcıġar yapısını hissettirmektedir.

B cümlesinin ilk motifinde ise 7. ses vurgulanmış ve inici bir seyirle yeden sese kadar gelinip 3. seste motif tamamlanmıştır. Diġer motif ise farklı olarak karar sesinde bitmiştir.

Türkünün son üç ölçüsündeki ezgi yapısında yine karcıġar etkisi hissedilmektedir.

B cümlesinin 2. motifinin ilk ölçüsünün ise 5/4 lük yapıda olması dikkat çekicidir. Türkü 9/8'lik olmasına rağmen donanımında ölçü sayısının bu nedenle yazılmadığı değerlendirilmektedir.

3.2.39. Mercimek Dallenir Mi Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2380
İNCELEME TARİHİ : 13.12.1979

DERLEYEN
Devlet Kons.

YÖRESİ
BURSA _Orhaneli

DERLEME TARİHİ
22.7.1947

KİMDEN ALINDIĞI
Bölgesel ekip

MERCİMEK DALLEİR Mİ

NOTAYA ALAN
AYES HOVOĞLU
12.10.1978

SÜRESİ :
♩ = 174

MER Cİ ME K DA L LE Nİ R Mİ
SU KOY DU M TE N CE RE R YE
GA H VE YE GA N Dİ LA C TI M

YA P RA ĞI SA L LE Nİ R Mİ
YA R GEL Dİ PE N CE RE R YE
A BE Nİ M E N Ç Rİ FE S LI M

E Vİ ME Ü C Kİ GE L Mİ
BU NA CA N Mİ DA DA YA Nİ
EV VEL KE N Dİ N GE LI R Dİ

S ÖP ME DE N YOL LA Nİ R Mİ
R HER ĞÜN SE V DA CEK ME YE
N ŞİM Dİ SE LA Mİ KE S Tİ N

Fİ DA N BOY U FA Dİ ME M A FA Dİ MEM
SU NA " " " " " " " " " " " " " " " " " "
Fİ DAN " " " " " " " " " " " " " " " " " "

BE N SA NA YA R DE MEM

(Saz...)

MERCİMEK DALLENGİR Mİ
(Sayfa 2)



—1—
MERCİMEK DALLENGİR Mİ
YAPRAĞI SALLENGİR Mİ
EVİME UÇ GİZ GELMİŞ
OPMEDEN YOLLANIR Mİ
Bağ { FİDAN BOYLU FADİMEM
A FADİMEM
BEN SANA YAR DEMEM

—2—
SU KOYDUM TENCEREYE
YAR GELDİ PENCEREYE
BUNA ÇAN MI DAYANIR
HER GÜN SEVDA ÇEKMEYE
Bağ { SUNA BOYLU FADİMEM
A FADİMEM
BEN SANA YAR DEMEM

—3—
GAHVEYE GANDİL AŞTİM
A BENİM EĞRİ FESLİM
EVVEL KENDİN GELİRDİN
ŞİMDİ SELAMİ KESTİN
Bağ { FİDAN BOYLU FADİMEM
A FADİMEM
BEN SANA YAR DEMEM

MERCİMEK DALLENİR Mİ

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Nikriz” ve “Karcığar” makamı dizileri özelliklerini gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 12 ses (re-la) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_1 + b_2 + a_1 + b'_3$)

B ($c_2^{1m} + c'_2^{1m}$)

C ($c'_2^{1m} + d_3^{1m} + e_2^{1m}$)

D ($f_2 + g_2 + h_2$)

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır. Nakarat kısmı iki dizedir.

Uyak Şekli:

..... a c

..... a c

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Karar sesi ile başlayan ilk cümledeki ezgi yapısı bezeme metodu ile oluşturulmuştur. Türkünün ilk cümlesindeki ezgi nikriz makamı etkisi göstermektedir.

İkinci cümle ise 7. sestten başlayarak inici bir seyirle karar sesinde sonlanan iki motiften oluşmuştur. Bu cümlede karcığar makamı görülmektedir.

C cümlesini oluşturan ilk motif bir sonraki motifin ilk sekizliğine, ikinci motif 3. motifin 2. zamanına, son motif ise saz bölümünün başladığı cümlenin 3. sekizliğine kadar sarkmaktadır.

Saz bölümünü oluşturan D cümlesi ise ilk 3 ölçüde tiz seslerde gezinip daha sonra inici bir seyirle ilk cümledekine benzer bir ezgi yapısına bağlanmış ve türkü nikriz makamı ile tamamlanmıştır.

3.2.40. Yağmur Yağar Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2007
İNCELEME TARİHİ : 25 .10 . 1979
YÖRESİ
BURSA .ORHANELİ
KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN ERDEM
SÜRESİ : ♩ = 252

YAĞMUR YAĞAR (GELİN HAVASI)

DERLEYEN
Ank. Dev. Kons.
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
22 .7. 1977

NOTAYA ALAN
ATES KOYOĞLU
16. 10 . 1978

YAĞMUR YAĞAR
(Sayfa - 2)



— 1 —

YAĞMUR YAĞAR YOL BAYLER ah anem
DAYLARI DUMAN BAYLER
GURBETE GİDEN GIZLARI amanın
CİĞERCİĞİNİ DERT BAYLER anam benim
Bağlantı { ANAYA HASRET GIZLAR
BUBAYA HASRET GIZLAR
NEY ! ILLERİN EVINE

— 2 —

ENİŞE GEL ENİŞE ah anem
BU YOKUŞ YORDU BENİ
YOKUŞ YORMADI BENİ amanın
ILLERİN GAHRI YORDU anam benim
Bağlantı.

— 3 —

ARPA BUĞDAY SEÇİLİR ah anem
AYRILMAMIZ GEÇ OLUR
AYRILIPTA GİDERKEN amanın
HALİM BENİM GÜÇ OLUR anam benim
Bağlantı.

— 4 —

EKMEK YEDİM TERLEDİM ah anem
ÇIKTIM AT EYERLEDİM
ANAM GELECEK DEYE amanın
GOÇU GURBAN EYLEDİM anam benim
Bağlantı.

B cümlesinde ise A cümlesinin ilk motifine benzer bir yapı görülmektedir. Devamında inici bir seyirle karar sesine gelinmiş ve ilk cümlelerin sonundaki ezgi kararda tekrarlanmıştır.

B' cümlesi B cümlesi ile benzer olup 2. dolaptaki ezgi C cümlesine dâhil olduğundan 8 ölçüdür.

Nakarat kısmının ilk motifi ile ikinci motifi benzer olup, üçüncü motifte 5. ses vurgulanmış, ardından inici bir seyirle karara gelinmiş ve ilk cümlelerin sonundaki ezgi karar sesinde tekrarlanmıştır.

Gelin Havası: Düğünlerde çalınıp söylenen bir türküdür. "Gelin İndirme" veya "Gelin Bindirme" havası olarak da bilinmektedir.

3.2.41. Dereleri Aldı Tüfek Yangısı Ve Analizi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No. 2644
İNCELEME TARİHİ : 23-11-1984

DERLEYEN
SABRİ UYSAL

YÖRE
BURSA-ORHANELİ-KELES

DERLEME TARİHİ
29-9-1983

KİMDEN ALINDIĞI
ÖMER FARUK ÇELİKTAŞ

DERELERİ ALDI TÜFEK YANGISI

NOTAYA ALAN
SABRİ UYSAL

SÜRESİ:
♩ = 80

DE RE
LE Rİ AL DI TÜ FE K YA N GI
SI GÖ S TER AL LAH GÖ S
TE R BE NİM YA Rİ M HA N Gİ Sİ
GÖS TER A L LAH GÖ S TE R BE NİM
(Saz.....)
YA Rİ M HA N Gİ Sİ BE NİM YA RİM
(Saz.....)
GÜ ZEL LE Rİ N KE N Dİ Sİ
GÜ ZE Lİ M Kİ BA RİM YO L LA

DERELERİ ALDI TÜFEK YANGISI
(Sahife 2)

Rİ Mİ AY RI DI R

SE Nİ DE BE N DEN A YI RAN LAR A MA N

CA VI R DI R

EN GİN DE RE LER DE KA VA K

Bİ TE R Mİ OĞ LAN SI Z EV

LE R DE N GA RA DU MA N TÜ TER Mİ

OĞ LAN SI Z EV LE R DE N GA RA

(Saz ...)

DU MA N TÜ TER Mİ

DERELERİ ALDI TÜFEK YANGISI
(Sahife 31)

KI GÜ ZE ——— L BİR Yİ Ğİ DE
YE TE ——— R Mİ DO ĞA ——— N
AY LAR DO ĞU ŞU — N DA ——— N
BEL Lİ Dİ ——— R GÜ ZEL Kİ Z LA ——— R
Ğİ Dİ — SİN DEN A MA ——— N BEL Lİ
Dİ ——— R uysal

— 1 —

DERELERİ ALDI TÜFEK YANGISI
GÖSER ALLAH GÖSTER (BENİM) YARIM HANGİSİ
BENİM YARIM GÜZELLERİN KENDİSİ
GÜZELİM KIBARIM YOLLARIMIZ AYRIDIR
SENİ DE BENDEN AYIRANLAR (AMAN) CAVİRDİR

— 2 —

ENGİN DERELERDE KAVAK BİTER Mİ ?
OĞLANSIZ EYLERDE (GARA) DUMAN TÜTER Mİ ?
Kİ GÜZEL BİR YİĞİDE YETER Mİ ?
OĞAN AYLAR DOĞUSUNDAN BELLİDİR,
GÜZEL KIZLAR GİDİŞİNDEN BELLİDİR.

— 3 —

ENGİN DERELERİN SUYU ÇAĞLASIN
DENGİNE DÜŞMEYEN GİZLER (AMAN) AĞLASIN
HEM AĞLASIN HEM GÖNLÜNÜ EĞLESİN
GÜZELİM KIBARIM YOLLARIMIZ AYRIDIR
SENİ DE BENDEN AYIRANLAR (AMAN) CAVİRDİR

NOT : TÜRKÜ ORHANELİ VE KELES YÖRESİNDE OYNANAN
"BÜYÜK OYUN" TÜRLERİNİN EŞLİK EZGİSİDİR.

DERELERİ ALDI TÜFEK YANGISI

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: ‘‘Hicaz’’ makamı dizisindedir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 ses (la-si) aralığına sahiptir.

Form Analizi: A ($a_3 + a'_3$)

B ($b_3^{1m} + a''_3^{1m} + a'''_3^{1m}$)

B' ($b'_3^{1m} + a''''_3^{1m} + a''''''_3^{1m}$)

A ($a_3 + a'_3$)

B'' ($b''_3^{1m} + a''''''_3^{1m} + a''''''''_3^{1m}$)

B''' ($b'''_3^{1m} + a''''''''_3^{1m} + a''''''''''_3^{1m}$)

RİTMİK YAPISI

Usul: Usul yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerdendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görölr. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak üç mısra halinde yazılmıştır. Nakarat iki mısradır. Ancak ikinci kıta nakaratı farklı sözlerle okunmaktadır.

Uyak Şekli:

..... a b
..... a b
..... a

DEĞERLENDİRME

A cümlesinin ilk motifinde ezgi; önce çıkıcı sonra inici bir seyir ile karar seste kalmaktadır. Aynı ezginin tekrarı ile oluşturulan ikinci motif ise söze girişte 4. ses üzerinde tamamlanmıştır. A cümlesi, B cümlesinin ilk zamanına sarmaktadır.

B cümlesinde 4. sese vurgu yapılarak 9. sese kadar çıkılmış ve ardından 4. ses vurgulanmıştır. İkinci ve üçüncü motif ise A cümlesindeki motiflerin 7. sestten başlayarak inici seyreden hali olarak değerlendirilebilir. B cümlesindeki 9. sese kadar tizleşmeler söz yapısıyla birleşince dinleyicide yiğitlik ve mertlik hissi uyandırmaktadır.

Büyük Oyun: Yörede Büyük Oyun olarak isimlendirilir. 9/8 ağır ve vakur hareketlerle oynanan oyunlardandır. El, vücut ve ayak hareketlerinin kıvraklığı oyunların güzelliğini artırır.

Daha çok evlenmemiş bekâr köy delikanlılarının oynadıkları oyunda amaç ağır ve anlamlı figürlerle beğendiği kıza oyunuyla kendini beğendirmek ve ona karşı olan sevgisini sunmaktır.

3.2.42. Avlu Dibi Yanlama Ve Analizi

T R T MUZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2009
İNCELEME TARİHİ : 25_10_1979

YÖRESİ
ORHANELİ_KINK
KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET ALI AYDOĞDU
SÜRESİ : ♩ = 202

DERLEVEN
Ank. Dev. Kops.
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ
22_7_1947

NOTAYA ALAN
ATES KOYOĞLU
13_10_1978

AVLU DİBİ YANLAMA

AV LU Dİ Bİ YAN LA MA
HE YİN Cİ LE RİN Cİ LE R
AV LU NUN BA DEM LE Rİ

YAR NO LU NU SAL LA MA Bİ Rİ PEK MEN Dİ Lİ Cİ N
YU VA YAP MIŞ BÖ CÜ LER HI ÇAK İLM DAN ÇIK MI YO R
DÖN DÜ RÜN Öİ DEN LE Rİ BU RA YA MI GÖ MEL LE R

Kİ Nİ K LI YA Rİ M BE Nİ E VE YO L LA
.. KO NUS TU MUZ GE CE
.. SE V DA DA NÖ LE N LE

MA
LE
Rİ

—1—
AVLU DİBİ YANLAMA
YAR KOLUNU SALLAMA
BİR İPEK MENDİL İÇİN KINKLI YARIM
BENİ EVE YOLLAMA

—2—
HEY İNCİLER İNCİLER
YUVA YAPMIŞ BÖCÜLER
HİÇ AKLIMDAN ÇIKMIYOR KINKLI YARIM
KONUŞTUMUZ GECELER

—3—
AVLUNUN BADEMLERİ
DONDURUN GİDENLERİ
BURAYMI GÖMELER KINKLI YARIM
SEVDADAN ÖLENLERİ.

AVLU DİBİ YANLAMA

EZGİNİN MELODİK YAPISI

Dizisi: “Hüseyni” ve “Uşşak” makamı dizilerinin özelliklerini bir arada gösterir.

Ses Genişliği: Ses genişliği bakımından incelendiğinde 9 ses (fa-sol) aralığına sahiptir.

Form Analizi: $A (a_2 + b_2)$

$$B (a'_1{}^{1m} + a''_1{}^{1m})$$

$$A'(a'_2{}^{1m} + b'_2{}^{1m})$$

RİTMİK YAPISI

Usül: Usül yönünden 9/8 liktir. Bileşik zamanlı usul olarak değerlendirilir.

Düzüm: Düzümü incelendiğinde (2+2+2+3) yani üçlemesinin son zamanda oluştuğu görülür. Yani D tipi olarak da adlandırılır.

EDEBİ YAPISI

Nazım Türü: Nazım türü olarak dörtlükler halinde yazılmıştır.

Uyak Şekli:

..... a

..... a

..... b

..... a

DEĞERLENDİRME

Türkünün ilk motifinde önce çıkıcı sonra inici bir seyir izlenmektedir. Yeden ses ile biten ilk motifin ardından, 5. ses vurgulanmış ve inici bir seyirle karar sesinde cümle noktalanmıştır.

B cümlesinin ilk motifi 5. seste kalmıştır. Ancak devamında gelen ezginin 5. seste kalmasına rağmen 3. sese kadar pesleştirilmesi ilgi çekicidir.

Türkünün nakarat kısmı giriş cümlesi ile benzer olduğu için A' olarak isimlendirilmiştir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bursa; Konya, Kayseri, Erzurum benzeri diğer birçok önemli Anadolu kentinden farklı olarak Türk ve Müslümanlığını ilk defa Osmanlı'nın elinde idrak etmiş bir Osmanlı başşehri olma unvanıyla belirginleşmiştir. Tarihte Bursa gerek sosyal, gerek kültürel, gerek ekonomik alanda hiçbir unsurun ihmal edilmeyerek başkentliğin bütün özelliklerini taşıyan, Osmanlı'nın yarattığı ve kendi modellemelerini en iyi yansıttığı bir kent olarak dikkat çekmeye devam ediyor.

Çeşitli seyyahların “Türklerin en muazzam şehri” diye tanımladıkları Bursa, zamanının bütün siyasî, iktisâdi, sosyal ve kültürel şartlarının olgun hale getirildiği bir kentti. Bu noktada musiki hayatının, bütün cepheleriyle ses dünyasının bu kenti aksettirdiği aşikârdır. Tezimizin Bursa'da Müzik Geleneği başlıklı ilk bölümünde, Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne intikal eden bu kültür kentindeki belli başlı müzik geleneklerini tespit etmeye çalıştık. Bu geleneklerin üzerinde durulması, Bursa'yı Bursa yapan dokunun çeşitli şekillerde müziğe yansıyışından başka bir şey olmadığını anlaşılması bakımından faydalı olmuştur.

Bursa'da karşılaşılan bütün müzik kullanım ve özelliklerinin _ki tezimizin konusunu oluşturan türküler de bu kapsamdadır_ Osmanlı kültür ve sanatı bağlamında değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Bursa'da müzik bakımından tespit edilen görenekli yapılanmaların başında Mehter gelmektedir.

Bursa, diğer vasıflarının yanında özellikle İstanbul'un fethinden sonra önemli bir kale kenti olarak da stratejik önemini korumuştur. Bu durum Osmanlı'nın hakanlık ve devlet müziği olan Mehter etkisinin Bursa müzik kültüründe özellikle halk müziğinde derin ve sürekli olmasını sağlamıştır. Nitekim çalışmamızda Bursa halk müziğinin icra üslubunda bu etkinin açık izlerinin görüldüğü tespit edilmiştir. Türk töresine işlev kazandırması dolayısıyla kutlu ve mukaddes devletin sesi, Hakanlığın alameti sayılan kös ve onun etrafında teşkilatlanan müzik Osmanlı'da Mehter olarak adlandırılmıştır. Kutlu devletin ve törenin sesi hergün üç fasıl olmak üzere bütün yurtta davul ve zurnaların coşkuluğuyla ilân edilmiştir. Dolayısıyla Türk kulak alışkanlığında davul ve zurna sesleri işte bu kutluluğu bildiren ve hatırlatan seslerdir. Sadece Bursa'da değil bütün yurttaki etkisinin temelinde Türklüğün devlet anlayışını aramak gerekir. Bursa'da oluşan ses dünyasının bir başka görenekli türü de cami müziğidir. Osmanlı mimarisinin en güzel örnekleriyle süslü Bursa'da camileri önemli bir yer tutmaktadır.

Musiki nazarıyla bakıldığında bu camilerin diğer birçok sanatı bünyesinde barındırdığı gibi, ses sanatlarına da imkân verdiği açıkça gözlenir. Osmanlı başkenti Bursa'da Sultan (Selatin) camilerinden yükselen kıraat ve ezan sesleri daima en seçkin ustalar tarafından seslendirilmişlerdir. Bursa'da merkezden köylere kadar uzanan çerçeve içinde Türk kulak zevkini kıraate ve ezana işleyen kuvvetli ve dikkate değer bir kıraat tarzının geliştirilmiştir. Osmanlı döneminde yetişmiş kıraatte usta hafızların önemli bir kısmının bestekâr oldukları da tespitlerimiz arasındadır.

Fetihten itibaren tasavvufî hayatın etkili olduğu Bursa, devrinin halkevleri mahiyetinde çalışan hemen her köşe başında, her sokakta bir tekkenin, zaviyenin mevcudiyeti ile sosyal ve kültürel zenginliğe sahipti. Tasavvufun kurumları olan tekkelerde müziğin ilâhî bir vasıta olarak baş tacı edilmesi, beşerî hafifliklerden ayrıştırılmış ve hikmete yönelmiş “ciddi müzik” diyebileceğimiz bir müzik tarzını halk arasında yerleştirmiştir. Deme, Deyiş, İlâhi, Nefes vb. adlarla biçimlenerek gelişen tekke müziği, Türk halk ve klâsik müziğinin tarz olarak ayrıştırılmayacağı mekânlar olarak dikkat çeker ki Bursa halkının müzik zevkinde bu müzik geleneğinin payını yok sayılamaz.

Müzik kültürünün bir gelenek halinde etkili olduğu bir diğer tespitimiz de Ahilik ve bu kurumda kullanılan müziğin işlevidir. Türk toplumunun kendisine mahsus dinî, fikrî, kültürel, sosyal anlamda gerekçelendirebildiği adab ve erkânı bu kurum sayesinde gençlere intikal ettirilebilmiştir. Yüksek ahlâkı, kurallarıyla sosyal hayatta yaygınlaştırmayı hedefleyen bu teşekkülde, mensupları oyun oynama, çalgı çalma, türkü söyleme gibi faaliyetlerde de aynı ihtimam ve dikkati sarf etmişlerdir. Kardeşlik duygularını ve sevgisini, sanat heyecanı ile coşturucu ve arttırıcı bir amil olarak raksın, şiir ve edebiyatın, hatta dramının yanında ağırlıklı olarak müziğin de kullanıldığı belirlenmiştir. Bursa “fasıl” geleneğinin müzik özelliklerinden olan “Güvende” nin ahilikten kalma toplanma geleneğinde okunan türkülerin en başında gelmesi dikkate sunulmuştur.

Bursa halkı sosyal hayatlarının icaplarını, tören ve merasimlerini yerine getirirken müziği de bu geleneklerin ayrılmaz bir parçası haline getirmişlerdir. Kınadan düğüne, sünnete kadar, sosyal hayatın her aşamasında müziğin hayata eşlik ettiği anlaşılmış, bu noktada Bursa cemiyet hayatında müziğin rolü belirlenmiştir.

Halkın toplanma alışkanlığı bulunan Semâî yahut Aşık kahvesi adıyla anılan kahveler Saz şâirlerinin devam ettikleri mekânlar olduğundan özellikle üzerinde durulmuştur.

Mani, destan ve semailer söylenmesi adet olan kahvehanelere bu yüzden “semâî Kahveleri” denmiştir. Âşıkların devam ettiği kahvelerde âşık faslı denilen fasılların yapıldığı ve bu kahvelerin meraklı ve ilgili bir dinleyici müşteriye sahip olduğu tespit edilmiştir. Reis-i Âşıkân denilen usta bir âşık tarafından idare edilen fasılların, saza düzen vererek başlatıldığı, Hz.Peygamber, mezhep ve tarikat büyükleri, imamlar ve pirlerin hayırla anılması ve övülmesinden sonra âşıkların çeşitli örneklerle edebî kudretlerini gösterdikleri ve ustalarına dua ederek faslı bitirdikleri anlaşılmıştır. Toplumun her kesiminden dinleyici toplayan bu fasılların klasik ve halk müzikleri arasında önemli bir köprü vazifesi gördüğü, bu yönüyle Türk kültür hayatında önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir.

Bursa'daki eğlence ve seyirlik oyunlarının bütün bir kültüre mal olan özellikli geleneklerinden biri de Karagöz oyunudur. Gölge oyunu olarak adlandırılan Karagöz, müzikle iç içe bir sunum sergiler. Karagöz müziğinde Türk klâsik müziğinin değişik türlerini ve beste şekillerini içerisinde barındırdığı gibi, bugün unutulmaya yüz tutan köçekçe, tavşanca ve oyun havalarından da yararlanır. Ayrıca gerek Anadolu, Rumeli Türkülerinin Karagöz müziği içinde ayrı bir yeri vardır. Her kesime ve geniş halk kitlelerine hitap etme yeteneği taşıyan karagözcülerin, zeki, nüktedan, tuluata açık, hikâyeci, taklitte usta olmaları gerektiği kadar, müzik ve repertuar bilgilerinin de aynı derecede sağlam olması beklenen kişilerdir. Karagözcüler küçük zilli teflerini bir fasılcı kadar mahirane kullanarak fasıl müziği icrasını bilmekle yükümlüdürler. Müzisyenlikle oyunculuğun bir arada yürütüldüğü bu iş usta taklitlerle diyalektiğe dikkat ederek okunan iyi bir türkü dağarcığı da sahip olmayı da beraberinde getirmektedir. Dahası, zurna, tulum benzeri çalgıları taklit edebilecek maharet gösterilerini de buna eklemek gerekir. Karagöz oyununun küçükten büyüğe her yaş ve idrak seviyesine uygulanabilen icra biçimi, güldürürken eğiten ve öğretici yöntemi müzik alanı için de geçerlidir. Bu bakımdan Karagöz'ün sadece bir seyirlik gelenek oyunu olarak değil, modern hayata uygulanması gereken bir kültür hazinesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgularız.

Bursa'da bahar ve yaz aylarında mesire yerlerine gruplar halinde gidilerek eğlenilmesi müzik alışkanlıklarını da içinde barındıran bir gelenek olarak önemlidir. Bunlar arasında çeşitli esnaf gruplarına, hanım gruplarına ayrıca dikkat çekilmiştir. 19.yüzyıl sonlarında piyasa müzisyenlerinin birkaç kişilik küçük çalgı grupları oluşturarak Mesire eğlenceleri olarak bilinen bu toplanmalarda halkın eğlencelerini

zenginleştirmeye çalıştıkları belirlenmiş, hatta bu guruplar içinde özellikle İstanbul, İzmir Bursa gibi önemli şehirlerde bestecilikleriyle ünlü müzisyenlerin de bulunduğu tespit edilmiştir. Mesire yerlerinin macun, şerbet, şıra vb. satıcılarının da zurna, çığırta, nakkare benzeri bir müzik aletini çalarak müşteri toplamaya çalıştıkları müzik folkloru bakımından ayrı bir müzikal zenginlik olarak değerlendirilebilir.

Bursa'da yapılan en büyük ve kapsamlı derleme çalışması 1947 yılı Temmuz ve Ağustos aylarında Muzaffer Sarısözen, Halil Bedii Yönetken ve Rıza Yetişen'den oluşan bir grup tarafından gerçekleştirilmiştir. Yurt sathında 1937 de başlatılan derleme faaliyetlerinin 11. derleme gezisi olan 1947 yılındaki bu gezi, Bursa, Çanakkale ve Tekirdağ illerini kapsamıştır.

Bursa ve bağlı ilçelerden toplam 137 adet türkü derlenmiştir. Ancak bunların sadece 12 tanesi Bursa Türküsü olarak T.R.T. Repertuarı'nda kayda geçirilmiştir. Bugün Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı arşivinde bulunan bu kayıtlar, mum plaklarda olduğu için araştırmacılara kapalı tutulmaktadır. Bu kayıtların birebir örneklerinin makara bantlara kaydedildiği T.R.T. arşivi de maalesef araştırmacılara kapalı tutulmaktadır. Üniversitemizin ve Enstitümüzün her türlü izin girişimine rağmen sonuç alamayarak, bu kaynaklara ulaşamadığımızı üzülenek belirtiriz. Gerek söz konusu kayıtların, gerek bütün derleme kayıtlarının CD kayıtlarına aktarılarak araştırmacıların kullanımına verilmesi devletimizin yapamayacağı işlerden değildir. Bilimin bilgiye dayalı olarak üretilen bir alan olması itibariyle, bu konunun önemini ve ivedilikle çözüm bulunmasını öneriden öte bir gereklilik olarak belirtiriz.

1947 derleme fişlerinde adı geçen, ancak kaydın temiz olmayışı yüzünden notaya alınamamış bulunan bazı türküler, çok sonra başka kaynak kişilerden derlenip T.R.T. Repertuarına kazandırılabilmiştir. Örnek olmak üzere 22.07.1947 tarihinde derlenen ve derleme fişlerinde "sekme" olarak kayda geçirilen "Aşalım Aşalım Dayler" türküsü, 12.05.1980 tarihinde kaynak olarak İsmet İnci gösterilerek Erhan Kutsal tarafından derlenmiş ve "Aşalım Dağlar Aşalım" ismiyle T.R.T. Repertuarı nota repertuarında yerini almıştır.

Yine 1947 derlemelerinde Bursa'dan derlenen türkülerin bir kısmı kaynakları Bursa muhacirleri olduğu için Bursa türküsü olarak kabul edilmemiştir. Mesela Bursa'daki Selanik, Bulgaristan, Manastır vb göçmeni kadınlardan derlenen ezgilerin yöresi, Rumeli olarak yazılmıştır. Bu durumun kendi içinde bir karışıklık yaratmaktadır. Diğer

tarafından Bursa, Osmanlı Türklüğünün ve kültürünün merkezidir. Bugün Rumeli dediğimiz Balkanlardaki Osmanlı coğrafyasına Türklüğü Osmanlı öğretmiştir. Rumeli’nde fethedilen yerlerin nüfusunun büyük kısmı İstanbul da dâhil olmak üzere Bursa ve çevresindeki Osmanlı beyliğine bağlı Türkmen obalarından seçilmiştir. Dolayısıyla bugün Rumeli adıyla Balkanlara gönderme yapılan müzik tarzının temeli İznik, Bursa, Balıkesir, Sakarya, Bolu gibi Osmanlı’nın dokusuyla kimliğini bulmuş illerin müzik folklorunda saklıdır. Yani müzikte Rumeli _eğer adına Rumeli denecekse!_ İznik ve Bursa’dan başlar ve Osmanlı ile Türkleşen coğrafyaya intikal eder. Rumeli türkülerinin, yeni araştırma ve tespitlerin ışığında yeniden müzikolojik olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Nitekim bugün Rumeli türkülerinin bir kısmı halk bir kısmı da sanat müziği repertuarında yer almaktadır. Bu repertuar karışıklığından en fazla etkilenen yöre ise maalesef Bursa olmaktadır. Bursa türkülerinin büyük bir kısmı sanat müziği repertuarında türkü formuyla okunmakta, diğer bir kısmı ise halk müziği repertuarında Rumeli türküsü olarak geçmektedir.

Bursa’da derlenen ve başka yöre isimleri ile kayda alınan türkülerin büyük bir kısmının Bursa’da derlendiği tespit edilmiştir. Folklorik ve sosyolojik değerlendirmeler yapılabilmesi için Türkülerin derlendiği yerin de derleme kayıtlarına eklenmesi doğru olacaktır. Ayrıca önemli bir tespit olarak şunu da söyleyelim ki, ilçe belirtilmeyen türküler dışında kalanların hemen çoğu Keles ve Orhaneli ilçelerinden derlenmişlerdir. Gazimihal’in “Dağî Türklerin türkülerinde erlik ruhu vardır” diye vasıflandırdığı yaylak kışlak hayatına bugün de büyük ölçüde devam eden halk Bursa’nın ilçe ve köylerinde yaşamakta olan yörüklerdir. Müziğimiz adına onlardan öğrenecek çok şeylerimiz olduğunu bilerek, araştırmacıları bu alanda saha çalışmalarına ivedilikle davet ediyoruz.

Yapılan çalışmaların azlığından da anlaşılacağı üzere büyük ihmale uğrayan Bursa müzik folkloru, son yıllarda hocamız Yücel Paşmakçı’nın halkına hizmet yolunda kalkıştığı değerli mesaisi ile ivme kazanmıştır. Bursa Belediyesi’nin destek olduğu bu derleme gezisi 1947 den beri ilk defa düzenlenmiş planlı bir derleme gezisi olma özelliğiyle tarihe mal olmuştur. Hocamızın beyanına göre “Dağgüney Köyü” merkezinde gerçekleştirilen bu derleme gezisinde önemli tespitler söz konusu olmuştur. Daha önce Bursa’da rastlanmadığı öne sürülen “Uzun Hava” türünde bir türkünün kayda alınması benzeri müzik kültürümüz bakımından heyecan verici bulgular, çalışmanın önem ve değerini arttırmaktadır.

Bursa müzik folkloruna ait T.R.T. Repertuarında 47 adet türkü bulunmaktadır. Bunun 12 tanesi 1947 yılındaki derleme gezisinden repertuara aktarılmıştır. Geri kalan 35 türkü münferit çalışmaların sonucunda elde edilmiştir.

T.R.T. Repertuarındaki söz konusu 47 Bursa Türküsü Makam-Dizi yönünden incelendiğinde; en çok Karcıgar, Hüseyini ve Hicaz makamlarının kullanıldığı görülmüştür. Bursa Türkülerinin % 23,40' nın Karcıgar Makamı dizisi, % 19,15' inin Hüseyini Makamı dizisi, % 14,89' unun Hicaz Makamı dizisi özelliği gösterdiği tespit edilmiştir.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinin usül yapısı incelendiğinde, türkülerin büyük çoğunluğunun (%68,09) 9 zamanlı bileşik bir usül olan, klasik müzikte adına aksak denilen yapıda olduğu belirlenmiştir.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri ses genişliği bakımından incelendiğinde, türkülerin büyük bir bölümünün 8 ses (%29,79), 9 ses (%17,02) ve 7 ses (%12,77) aralığında olduğu görülmüş, türkülerin ortalama bir oktav ses genişliğinde seyrettiği anlaşılmıştır.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri konuları bakımından incelendiğinde en çok lirik (%84,78), pastoral (%26,09) türkülere rastlanmıştır.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri derleme tarihlerine göre incelendiğinde; türkülerin büyük bir çoğunluğunda derleme tarihinin belirtilmediği (%48,94) gözlenmiştir. Bu nedenle Bursa' da yapılan derleme çalışmalarının yıllara göre dağılımı ile ilgili kesin bir fikir vermek güçleşmiştir.

Bursa Türküleri'nin icrasında kullanılan enstrümanların ağırlıklı olarak; "Zurna, gırnata(klarnet), kaval, keman, kemane, bağlama, cura, üçtelli, divan, cümbüş, davul, kudüm, darbuka, tef, tambura nağara, koşa nağara, deblek, bakır, kaşık, zil ve zilli maşa" dan oluştuğu görülmüştür. Ayrıca 1947 deki derleme fişlerinde türküler için kaydedilen bilgiler arasında icranın o dönemdeki orijinal ifadesiyle "İnce Saz Musikisi", yani fasıl musikisi veya klâsik Türk musikisi özelliklerini taşıdığı vurgulanmıştır ki, müzikteki Osmanlı Okulu'nun halk müziğinden klâsiğine bir bütünlük oluşturduğu, ancak Osmanlı'nın Türkleştirerek kendi kimliğini verdiği bölgelerin müzik folkloru araştırılarak anlaşılabilir.

Kadınlar ve erkeklerin kesinlikle bir arada eğlenmediği ve oyun oynamadığı Bursa'da; erkek ve kadın oyunları tamamen birbirinden farklı olduğu, günümüzde bu oyunlar en az iki kişi olmak kaydıyla 4,6,8,10 veya daha fazla kişiyle karşılıklı daire şeklinde oynandığı, oyunların icrası sırasında oyuncular tarafından kullanılan en önemli öğenin de “kaşık” olduğu tespit edilmiştir.

Bursa Türkülerinin ezgi yapılarında genellikle motif genişletme, özetleme, sekvens ve bezeme yöntemlerine rastlanmıştır. Bugün müzik tekniği ile adını koyduğumuz bu yöntemler, müzik cümlelerini oluşturan motiflerin belli bir teknik ve ince sanatla işlenmesi anlamına gelmektedir ki bunun yapılabilmesi ancak bestecinin (türküyü yakan kişinin) açıkça ezginin teknik ve sanat bakımından farkında (bilinçli) oluşuyla mümkündür. Bu bakımdan Bursa Türküleri, özellikle “Bursa Köy Güvendeleri”, “İki Aslan Bir Kayada Yaslanır”, “Dereleri Aldı Tüfek Yangısı”, “Oturmuşlar Herekenin Ağaları” teknik ve sanat bakımından yüksek değerde eserler olarak dikkat çekmektedir. Bu durum, böyle türküler yakabilen Bursa halkının sanat ve müzik seviyesinin anlaşılması bakımından da önemli bir ölçü olarak değerlendirilebilir.

Müzikal cümle yapılarının daha çok simetrik motiflerden oluştuğu görülmüştür ki bu da müzikteki denge ve güzellik anlayışı bakımından olumlu karşılanması gereken bir durumdur. Bununla birlikte asimetrik müzik cümlelerine de rastlanmıştır. Bazı türkülerde motiflerin ölçü sonunda tamamlanmayıp bir sonraki ölçüye sarktığı tespit edilmiş ve bu özellikler değerlendirme bölümünde belirtilmiştir. Bu tip yapılarda da oldukça sanatlı çözümler karşımıza çıkmaktadır. Müzikal denge müzik cümleleri ve periodlarıyla kurulmakta, usulün oluşturduğu özgün ritmik düzen bu duruma yardımcı olmaktadır.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türkülerinde; mehter, cami, tekke müziği ve diğer müzik geleneklerine bağlı oluşan türlerin kaynaklık ettiği Türk klasik müziği öğelerine rastlanmıştır. Örneğin: “İki Aslan Bir Kayada Yaslanır” türküsünün ezgisi dinleyicide klasik Türk müziği etkisi uyandırmaktadır. Yine “Oğlan Oğlan” türküsünün nakarat kısmının sözleri klasik musikideki terennüm yapısındadır. Ayrıca bazı türkülerin derleme fişlerindeki bilgilerinde de icramın “İnce Saz Musikisi”, “İstanbul Musikisi” özellikleri taşıdığına dair kayıtlı bilgiler tarafımızdan tespit edilmiştir.

Bu veriler de göstermektedir ki; müziği sosyal hayatın gerekleri içinde kullanan halk, başlangıçta sistematığın oluşmasına bizzat kendisi zemin olurken, sonraki aşamada o

sistematigi kullanan ve ondan etkilenen durumunda kalmaktadır. Yani Türk halk müziği, bir yandan kendi klasiğini yaratan temel zemini verirken, diğer taraftan yarattığı o klasikten _Türk klasik müziğinden_ etkilenerek yeni ürünlere kapı açmaktadır.

T.R.T. Repertuarındaki Bursa Türküleri edebi biçim bakımından incelendiğinde; büyük çoğunluğunun dörtlükler halinde yazıldığı, 1. 2. ve 4. mısraları kafiyeli olan, halk şiirindeki “mani” yapısında bulunduğu anlaşılmıştır.

Bursa Türkülerinin birçoğunun oyunlu olduğu gözlenmiştir. Bursa Oyunlarının türlerine göre ne şekilde sınıflandırılabilceği konusu araştırmacılarımızı halen meşgul etmektedir. Nitekim oyunlara çeşitli isimlendirmeler yapıldığı ve bunların değişik sayılardaki kategorilere ayrıldığı dikkat çekmiştir.

T.R.T. Repertuarı incelendiğinde “Güvende “ teriminin geçtiği _“ Oğlan Adın İsmail”, “Bursa Köy Güvendeleri” ve “Bursa Güvendesı” olmak üzere_ 8 türküye rastlanmıştır. Bu türküler içerisinde yer alan “Bursa Köy Güvendeleri” isimli birbirine bağılı icra edilen 6 türküden oluşun yapı, kaynak kişi olarak gösterilen Hüsnu Ortaç’ın “Uludağ’da Halk Rakısları” makalesine dayanarak incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda bu 6 tane oyunlu türkünün “ Fasıı” adı verilen sohbetin “Raks Kısmı” nı teşkil ettiğı ve sadece ilk türkünün “Köylü Güvendesı” olarak, adı geçen makalenin sonunda notaya alındığı tespit edilmiştir.

Bursa için önemli bir kaynak olan Hüsnu Ortaç’ın bu makalesi bize; Balıkesir’de “Barana Sohbetleri”, Çankırı’da “Yaren Sohbetleri” olarak farklı isimlerle adlandırılan Ahilikten kalma geleneklerin Bursa’ da “Fasıı” olarak isimlendirildiğini göstermiştir.

Ahiliğin seviyeli sohbet ve muhabbet ortamlarında şekillenen müzik ve oyunlar içerisinde en başta icra edilen oyuna “Güvende” denilmesi, Ahilikteki kardeş kavramıyla güven kavramı arasındaki paralellikler bakımından anlamlıdır. Dolayısıyla bu oyunlar kardeşliğin yarattığı güven ortamında oynanan oyunlar olarak anlam muhtevaları yeniden değerlendirilmelidir.

T.R.T. Repertuarında “Bursa Köy Güvendeleri” başlığıyla kayda geçirilmiş bulunan birbirine bağılı 6 oyunlu türkünün “Köy Güvendeleri” olarak isimlendirilmesinin terminolojik bir yanlışlığa sebebiyet verdiğı ve Bursa Oyunlarının “Güvendeler” adıyla genellendiğı anlaşılmıştır.

Araştırmamızda Bursa türkülerini; büyük çoğunluğunun ritmik yapısının 9/8 lik ve sekmeli olmasından dolayı “Yürük Zeybekler”, “Sekmeli Zeybekler”; veya oyunlarının icrasındaki “Kaşık” kullanımından dolayı “Kaşıklı Oyunlar” olarak genellemeyi uygun buluyoruz.

Araştırmacılar tarafından “erlik ruhu” diye ifadelendirilen tarzın sadece Güvendelerde değil bütün Bursa müzik folklorunda dikkati çektiği ve türkülerin mehter müziği özelliklerini hissettiren bir hava ile icra edildiği, alanın uzmanı Yücel Paşmakçı başta olmak üzere icracı ve akademisyenlerle yaptığımız görüşmelerle sabit hale gelmiştir.

Bursa Türkülerinin büyük çoğunluğunun 9/8 lik yapıda olması, “Yürük Zeybekler” veya “Sekmeli Zeybekler” olarak genellenmesinden yola çıkarak; “Zeybek” kelimesinin etimolojisi araştırıldığında “Sü-bek” kelimesinin _ki anlamı orduda subay demektir_ değişerek zeybek haline geldiği görülmüştür. Bu durum, Bursa türkülerinin Osmanlı devlet müziği olan “Mehter” ile ilişkisini büsbütün ortaya koymaktadır.

Diğer taraftan 1947 derlemesinde kayıt altına alınan türküler hakkında edinebildiğimiz bilgiler, maalesef sadece derleme fişleri yoluyla haberdar olduklarımızdan ibarettir. Ancak Enstitümüz marifetiyle ulaşabildiğimiz bu kayıtlarda şimdiye kadar bildiklerimizin dışında “Bozuk”, “Güreş Havası”, “Göç Havası”, “Gelin İndirme”, “Gelin Bindirme”, “Yol havası”, “Gelin Ağlatması”, “Mendil Havası”, “Sadıç Kavuşturma”, “Arap Havası (Temsili Oyun)” vb. birçok türe rastladık. Esasen asırlara dayalı kültür ve tarihiyle ender hazinelerden biri olan Bursa’ya ait sadece 47 türkü biliyor olmamız, maalesef milli kültürü ihmalimizin delili olarak tarih içinde kayıt bulacaktır.

Kültürün hemen her dalı üzerinde zengin araştırmalar yapılması, kültürün ve o kültürü meydana getiren toplumun iyi anlaşılmasını sağlar. İleriye dönük olarak kültürün yeniden üretilmesi ve güncel hayata uyarlaması ancak bilgi birikimi ve sağlıklı değerlendirmelerle mümkün olabilir. Tezimizin bu yolda faydalı olacağına inanıyoruz.

KAYNAKLAR

- ABDÜLAZİZ BEY, (1995) *Osmanlı Adet, Merâsim ve Tâbirleri*, İstanbul.
- AKYÜZ, Yahya, (1989), *Türk Eğitim Tarihi (Başlangıçtan 1988' e)*, Ankara.
- ALBAYRAK, Nuretin, (1991) “Âşık”, *İslâm Ansiklopedisi*, T.D.V.Cilt:3, İstanbul.
- ATAMAN, Sadi Yaver, (2006), “Dün ve Bugün Bağlamacılığımız”,
<http://www.turkuler.com/yazi/dunvebugun.asp> 03.05.2006
- BANGUOĞLU, Tahsin, (1987), “Devlet Dili Türkçe Üzerine”, Dil Bahisleri, İstanbul.
- BAŞER, Fatma Âdile, (2006), “Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Târihten Bakmak”, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Sayı 3.
- BAŞER, Sait, (1994), *Kutadgu Bilig'de Kut ve Töre'den Sevgi Toplumuna*, İstanbul
Bursa Ansiklopedisi, (1977).
- Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Türk Halk Müziği Bölümü, “*Bursa Derlemeleri Cd'si*”
- Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuarı Türk Halk Müziği Bölümü, “*Bursa Türküleri Cd'si*”
- BURSA Mehter, (2006), “Bursa Mehterhanesi” ,
<http://www.bursamehter.com/index1.php?main=mehterhane> , 03.05.2006
- BURSA Valiliği, (2006), “Mesire Yerleri” ,
<http://www.bursa.gov.tr/> 03.05.2006
- CEMİLOĞLU, Mustafa, (1989), *Sorgun Köyü Halk Edebiyatı, Doktora Tezi*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAĞATAY, Neşet, (1990), *Ahilik Nedir?*, Ankara.
- ÇEVİKOĞLU, Timuçin, (2006), “ Mevlevi Ayinleri Hakkında ”,
http://www.mutriban.com/tarihce/p2_articleid/3 06.04.2006
- ÇINAR, Ali Abbas, (1988), “Uludağ Dergisi Açıklamalı Folklor Bibliyografyası”,
Türk Folklor Araştırmaları, Sayı I, s.65-105.

- ÇİFTÇİ, Cafer, (2005), “Osmanlı’ da Kahve ve Bursa Kahvehaneleri”, (İbrahim Peçevi’den aktaran) 20-22 Ekim, II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu, s.853-870
- ÇİFTÇİ, Cafer, (2005), “Erken Osmanlı Döneminde Bursa’nın Dış Ticaret Bağlantıları”, (İbn-i Battuta’dan aktaran) 4-5 Nisan, Osmangazi ve Bursa Sempozyumu, s.149-167
- DERLEME FİŞLERİ, (1947), Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi
- ELÇİ, Armağan Coşkun , (1997), *Muzaffer Sarısözen Hayatı, Eserleri ve Çalışmaları*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1991), *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, Kültür Bakanlığı Halk Kültürü Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1943), *Bursa’da Musiki*, Halkevi Neşriyatı, Yeni Basımevi, Bursa.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1943), *Bursa’da Musiki*, (B. De La Broquiere’ den aktaran) Halkevi Neşriyatı, Yeni Basımevi, Bursa.
- GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp, (1943), *Bursa’da Musiki*, (Evliya Çelebi’ den aktaran) Halkevi Neşriyatı, Yeni Basımevi, Bursa.
- GÖKTAŞ, Uğur, (1992) *Dünkü Karagöz*, İzmir.
- GÜRAK, A. Nazım, (2005), “Bursa Yöresinde Oynanan Halk Oyunlarının Ritmleri ve Yörede Kullanılan Ritm Çalgıları”, 20-22 Ekim, II. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu, s.675-688
- GÜRAK, Nazım, (2002), “Bursa İli Keles Yöresinde Oynanan Halk Oyunlarının İncelenmesi”, 4-6 Nisan, Bursa I. Halk Kültürü Sempozyumu, s. 627-643
- GÜRAK, A. Nazım, (1998), *Keles Folklorunun İncelenmesi ve Bursa Folkloruna Katkıları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- GÜVENÇ, Bozkurt, (1993), *Türk Kimliği ve Türk Tarihinin Kaynakları*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HIZLI, Mefail, (2005), “Payitaht Bursa’ da Eğitim Öğretim Vakıfları (15. yy.)”, 4-5 Nisan, Osmangazi ve Bursa Sempozyumu, s.199-214
- İbn Battuta Seyahatnâmesinden Seçmeler, (1971), Hazırlayan: İsmet Parmaksızoğlu, İstanbul.
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, (1958), *Hoş Sada*, İstanbul.
- İNALCIK, Halil, (1992) “Bursa”, İslam Ansiklopedisi, C.6, İstanbul.
- KARA, Mustafa, (2001), *Bursa’da Tarikatlar ve Tekkeler*, İstanbul.
- KARA, Mustafa, (1990), *Bursa’ da Tarikatlar ve Tekkeler I*, Bursa.
- KARABOLAT, Rakibe, (1993), *Bursa Keles Yöresi Fokloru*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARAGÖZ-HACIVAT CD’ si, Kalan Müzik
- LOWRY, Heath W. (2004), *Seyyahların Gözüyle Bursa 1326-1923*, Çev: S. Alper, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- MUSÂHİPZÂDE CELÂL, (1946), *Eski İstanbul Yaşayışı*, İstanbul.
- ORTAÇ, Hüsnü (1942), “Uludağ’da Halk Rakısları”, *Uludağ Dergisi*, Sayı 45-49, Mart-Nisan, s.26-32
- ORTAÇ, Hüsnü (1941), “Bursa Halk Rakısları”, *Uludağ Dergisi*, Sayı 39-40, Eylül, s.53-57
- ÖCALAN, Hasan Basri, (2000) *Bursa’da Tasavvuf Kültürü*, İstanbul.
- ÖZDEMİR, Nezaket, (2002), “Bursa İçin Folklor Bibliyografyası Denemesi”, 4-6 Nisan , I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu, s. 795-820
- PAŞMAKÇI, Yücel, “Türk Halk Müziği Genel Bilgiler Ders Notları”, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- SANAL, Haydar, (1964) *Mehter Mûsikîsi*, İstanbul.

- SARISÖZEN, Muzaffer, (1962), *Türk Halk Musikisi Usulleri*, Resimli Posta Matbaası, Ankara.
- ŞAKİROĞLU, Mahmut H., (1998), “Bursa Bibliyografyası”, *Bursa Belgeliği*, Bursa Büyükşehir Kütüphanesi.
- ŞEKER, Mehmet, (2006), “Ahilik ve Kültür Tarihimizdeki Yeri”
<http://www.akmb.gov.tr/turkce/books/turkkong4-4/tk4-4-49-seker.htm>
06.04.2006
- TANRIKORUR, Cinuçen, (2003) *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul
- TAŞ, Hülya, (2002), *Bursa Folkloru*, Gaye Kitabevi, Bursa.
- TAŞ, Hülya, (2002), *Bursa Folkloru*, Gaye Kitabevi, (Evliya Çelebi’ den aktaran), Bursa.
- TAŞ, Hülya, (1996), *Bursa İli Törensel Gelenek ve Görenekleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TAŞ, Hülya, (1989), *Bursa Görükle Köyü Halkbilimi Ürünleri Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- T.H.M. REPERTUARI, T.R.T. Müzik Dairesi Yayınları
- TURAN, Osman, (1980), *Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti*, İstanbul.
- Türk Mûsikîsi Klâsiklerinden Mevlevî Âyinleri*, (1936), C.XIV, İstanbul.
- ÜNGÖR, Ethem Ruhi, (1989), *Karagöz Mûsikîsi*, Ankara.
- YALTIRIK, Hüseyin, (2006) “Anadolu İnançlarında Müziğin Yeri”
<http://www.kultur.gov.tr/TR/BelgeGoster.aspx?F6E10F8892433CFF1A9547B61DAFFE2ABFC39FECE206F9A6> 05.04.2006
- YALTIRIK, Hüseyin, (2005), “Bursa Türkülerinde Göç ve Göçmenlik Olgusu”, 20-22 Ekim ,II.Bursa Halk Kültürü Sempozyumu, s. 753-774
- YENİSEY, Fazıl, (1995), *Bursa Folkloru*, Bursa.

YILMAM, Rabia, (1988), *Bursa Yöresindeki Bulgaristan Göçmenlerinden Derlenmiş Halk Ezgileri ve Anadolu Müzik Folkloru İle Karşılaştırılması*, Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

YÜCEER, Rıza Ruşen, (1940), “Bursa ve Çevresindeki Halk Türküleri”, *Uludağ, Bursa Halkevi Dergisi*, Sayı 28, s.25-37.

EK A

REPERTUAR KURULLARI

TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUAR KURULU DEĞERLENDİRME KRİTERLERİ

1.ESERLERİN DEĞERLENDİRMEYE ALINABİLMESİ İÇİN GEREKLİ ŞARTLAR:

1. Röportajlı ses kaydı olmalı,
2. Ses kaydı net ve anlaşılır olmalı,
3. Anonim nitelikte olmalı,
4. Kaynak kişisi belirtilmeli ve yeterli olmalı,
5. Notalama doğru ve ses kaydına uygun olmalıdır.

2.DEĞERLENDİRMEDE DİKKATE ALINACAK HUSUSLAR:

A) SÖZ ACISINDAN

1. Anayasa'ya, Türkiye Radyo ve Televizyon Kanununa, diğer Kanunlara ve Türkiye Radyo-Televizyon Kurumunun Özel ve Genel Yayın Esaslarına, İlgili Yönetmelik, Genelge ve Talimatlarına uygun olmalı,
2. Türk Halk şiirinin yapısal özelliklerine uygun olmalı,
3. Özel ve yerel sözcüklerin açıklamaları yapılmış olmalı,

B) MÜZİK ACISINDAN

1. Ait olduğu yörenin (seyir, üslup, tavır ve ağız) özelliklerini taşımali,
2. Türk Halk Müziği Repertuarına daha önce kabul edilmiş olmamalı,
3. Türk Halk Müziği Repertuarında olan eserlerle (varyantlar hariç) benzerlik göstermemelidir.

NOT:

1. Sesli, görüntülü veya basılı kaynaklardan aktarılan eserler değerlendirmeye alınabilecektir.
2. Başvuru sahibinin THM alanındaki çalışmaları, bilgi birikimi ve deneyimi gözönüne alınarak sadece nota üzerinden de değerlendirme yapılabilecektir.
3. Geçmiş yıllarda Radyolarımızda icra edilmiş olup arşivlerimizde ses kayıtları bulunan eserlerden, İlgili Kurullarca repertuara alınması uygun görülenler notaları yazılarak değerlendirmeye alınabilecektir.
4. TRT Türk Sanat Müziği Repertuarında olan, ancak bestecisi belli olmayan ve türkü olarak kabul edilmiş eserlerden uygun bulunacaklar, THM repertuarına da alınabilecek olup, bu konuda Müzik Dairesi Başkanlığı TSM Müdürlüğü ile koordinasyon yapılacaktır.
5. Halk Aşıklarının ürettiği eserler de; söz açısından (A) maddesine, müzik açısından ise Halk Müziğinin geleneksel ezgi yapısına uygun olmak kaydıyla değerlendirmeye alınabilecektir.

ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında doğdu. İlk, Orta ve Lise tahsilini Bursa’da tamamladı. Ortaokul ve Lise tahsilini sürdürdüğü yıllarda Yaşar Kemal Alim’den nota ve bağlama dersleri aldı. 1990 yılından sonra da Uludağ Üniversitesi Türk Halk Müziği Korosu’nda bağlama çalmaya başladı. Bursa ilinde ve dışında düzenlenen Türk Halk Müziği ve Halk Oyunları yarışmalarına bağlama icracısı olarak katıldı. 1994 yılında Uludağ Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü’nü kazandı. Üniversite tahsili sırasında birçok sanatçıya bağlamasıyla eşlik etti. 1998 yılında katıldığı “Üniversitelerarası Türk Halk Müziği Korolar” yarışmasında “Solo Çalgı” kategorisinde Türkiye Birincisi oldu. 2000 yılında Uludağ Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Tekstil Mühendisliği Bölümü’nden mezun oldu. 2002-2003 yılları arasında Topçu Asteğmen olarak askerlik görevini tamamladı. 2004 yılında Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’ nün açtığı “Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı”nda Yüksek Lisans sınavını kazandı. Halen “Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı”nda öğrenimine devam etmektedir.