



**T. C.  
BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI**

**MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİMİ BAĞLAMINDA  
GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI VE İCADI: BAĞLAMA ÇALGISI ÖRNEĞİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

**Mahmut Cemal SARİ**

**BURSA - 2019**



T. C.

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI  
TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ PROGRAMI**

**MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİMİ BAĞLAMINDA  
GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI VE İCADI: BAĞLAMA ÇALGISI ÖRNEĞİ**

**(YÜKSEK LİSANS TEZİ)**

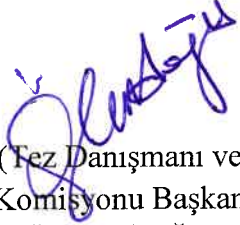
**Mahmut Cemal SARİ**

**Danışman:  
Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI**

**BURSA - 2019**

**T. C.**  
**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Müzik Anasanat Dalı, Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji Bilim Dalı'nda 701583005 numaralı Mahmut Cemal SARI'nin hazırladığı "*Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği*" konulu Yüksek Lisans Tezi ile ilgili tez savunma sınavı, 10/07/2019 günü 13.00 – 15.00 saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **BAŞARILI** olduğuna **OYBİRLİĞİ** ile karar verilmiştir.

  
Üye (Tez Danışmanı ve Sınav  
Komisyonu Başkanı)  
Doç.Dr.Özlem DOĞUŞ VARLI  
Bursa Uludağ Üniversitesi

  
Üye  
Prof.İsmail GÖĞÜŞ  
Bursa Uludağ Üniversitesi

  
Üye  
Doç.Dr.Gökhan EKİM  
Ege Üniversitesi

  
Üye  
Doç.Ersen VARLI  
Bursa Uludağ Üniversitesi

  
Üye  
Dr.Öğr.Üyesi Sevilay GÖK AKYILDIZ  
Akdeniz Üniversitesi

10/07/2019



**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**YÜKSEK LİSANS/DOKTORA İNTİHAL YAZILIM RAPORU**

**BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 25/06/2019

Tez Başlığı: MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİMİ BAĞLAMINDA GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI  
VE İCADI: BAĞLAMA ENSTRÜMANI ÖRNEĞİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 86 sayfalık kısmına ilişkin, 25/06/2019 tarihinde şahsım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan özgünlük raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 13'dür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kaynakça hariç
- 2- Alıntılar hariç
- 3- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Özgünlük Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

  
25.06.2019

**Adı Soyadı:** MAHMUT CEMAL SARI  
**Öğrenci No:** 701583005  
**Anabilim Dalı:** MÜZİK  
**Programı:** TÜRK MÜZİĞİ TEORİSİ VE ETNOMÜZİKOLOJİ  
**Statüsü:**  Y.Lisans  Doktora

  
Danışman  
DOÇ. DR. ÖZLEM DOĞUŞ VARLI 25.06.2019

\* Turnitin programına Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane web sayfasından ulaşılabilir.

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği” başlıklı çalışmanın bilimsel araştırma, yazma ve etik kurallarına uygun olarak tarafımdan yazıldığına ve tezde yapılan bütün alıntıların kaynaklarının usulüne uygun olarak gösterildiğine, tezimde intihal ürünü cümle veya paragraflar bulunmadığına şerefim üzerine yemin ederim.

25.06.2019

**Adı Soyadı** :Mahmut Cemal SARI  
**Öğrenci No** : 701583005  
**Anasanat Dalı** : Müzik  
**Programı** : Türk Müziği ve Etnomüzikoloji  
**Statüsü** : Yüksek Lisans

## ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Mahmut Cemal SARI  
Üniversite : Bursa Uludağ Üniversitesi  
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Ana Bilim Dalı : Müzik Anasanat Dalı  
Bilim Dalı : Türk Müziği Teorisi ve Etnomüzikoloji  
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi  
Sayfa Sayısı : xi+86  
Mezuniyet Tarihi : .... / .... / 2019  
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

### MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİMİ BAĞLAMINDA GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI VE İCADI: BAĞLAMA ÇALGISI ÖRNEĞİ

Bu çalışmada, müzik performansının yeniden üretimi ile geleneğin yeniden inşası ve icadı ilişkilendirilmiş, ve Türk Halk Müziği'nin temel enstrümanlarından biri olan “bağlama” çalgısı üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışma içerisinde, çalışma öznesi itibarıyla her biri tek başına araştırma konusu olabilecek kavram ve kuramların ele alınışını, birbirini tamamlar şekilde, kesin çizgilerle ayırmadan açıklamak tercih ettiğimiz bir yol olmuştur. Müzik performansının yeniden üretimi irdelemesinde, performans kavramı ve kuramını ele alırken, performansın her seferinde yeniden inşası söz konusudur. Çalışmada söz konusu yeniden inşa ve icadın geleneksel bir müzik üzerinden okunması ile gelenek sorgulaması tarihsel süreçle bağlantılı olarak yapılması amaçlanmaktadır. Ayrıca bağlama üzerinde, tarihsel süreç içerisinde oluşmuş olan “çoklu kimlik” olarak adlandırdığımız yapıyı, gelenek inşası ve gelenek icadı kuramıyla irdelerken, geçmiş ile şimdiki arasını “alan” haline getirmiştir. Aynı zamanda bağlama üzerinde geçmiş icra biçimlerinin yeniden üretiminin yanı sıra, farklı çalgıların metninin üzerinde vücut bulmasında ortaya çıkan yapının temsiliyetini ve uygulamalarını da “alan çalışması” içerisine dahil edilmiştir. Ayrıca etnomüzikoloji çalışmalarında performans değerlendirmesinin salt notasyon üzerinden yapılmadığı, transkripsiyon analizi yapıldığını ve bu analiz biçiminin işleyişinde ele alınan performans olayının oluşumu, biçimleniş, sürdürülebilirliği, notasyonun ötesinde, biçimlendirici farklı dinamiklerle gerçekleştiğinin analizi seçilen örnekler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Teorik çerçeveyi oluşturan gelenek inşa ve icadında halk müziği araştırmacılarından Philips Barry ve Hobsbawn-Ranger'ın yaklaşımlarından faydalanılmıştır. Tüm bu çerçevenin önemli bileşeni olarak addettiğimiz, kültürel bellek ve kültürel aktarımın açıklamasında ise Assman'ın değerlendirmeleri başta olmak üzere kuramsal olarak belirleyici yaklaşımlara çalışma içerisinde uygun noktalarda yer verilmiştir. Mevcut kuramsal yaklaşımların yanı sıra, çalışma objemiz üzerine uyarlanmaları sonucu, teori önermemiz sonuç kısmında yer almaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik Performansı, Geleneğin İnşa-İcadı, Bağlama, Türk Halk Müziği, Kültürel Bellek, Kültürel Aktarım, Değişim

## ABSTRACT

Name and Surname : Mahmut Cemal SARİ  
University : Bursa Uludağ University  
Institution : Institution of Social Sciences  
Field : Music  
Branch : Turkish Music Theory and Ethnomusicology  
Tezin Niteliği : Master Thesis  
Sayfa Sayısı : x+85  
Mezuniyet Tarihi : .... / .... / 2019  
Tez Danışmanı : Asoc. Prof. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI

### RE-CONSTRUCTION AND INVENTION OF TRADITION AT THE CONTEXT OF RE-PRODUCTION OF MUSIC PERFORMANS: EXAMPLE OF BAĞLAMA INSTRUMENT

In this study, the reproduction of music performance is associated with the reconstruction and invention of tradition, and it is tried to be explained through the “baglama” instrument which is one of the main instruments of Turkish Folk Music. Within the study, it has been a preferred way to explain the concepts and theories, each of which can be the subject of research, in terms of the subject of the study, without completing each other in strict lines. In the study of the reproduction of music performance, while discussing the concept and theory of performance, there is the reconstruction of performance every time. The aim of the study is to read the aforementioned reconstruction and invention through traditional music and to question the tradition in relation to the historical process. In addition, while examining the structure that we call “multiple identities üzerinde which have been formed in the historical process on the context, with the theory of tradition construction and tradition invention, it has made the space between past and present“ case ”. It is also included in the case study of the reproduction of past forms of performance on the context, as well as the representation and practice of the structure that emerged in the incarnation of the text of different instruments. In addition, in the ethnomusicology studies, it is tried to explain that the performance evaluation is not done only on notation, transcription analysis is performed and the formation, shaping, sustainability of the performance event which is dealt with in the operation of this analysis form is carried out with different dynamics that are shaped beyond the notation. In the theoretical framework of tradition building and invention, the approaches of folk music researchers Philips Barry and Hobsbawn-Ranger were used. In the explanation of cultural memory and cultural transfer, which we consider to be an important component of this framework, theoretically defining approaches, especially Assman's evaluations, are given appropriate points in the study. In addition to the existing theoretical approaches, the result of their adaptation to the study object is included in the conclusion part of our theory.

**Anahtar Sözcükler:** Music Performance, Re-construction- invention of tradition, Bağlama, Turkish Folk Music, Cultural Memory, Cultural Transmission, Changes.

## ÖNSÖZ

Tunceli kökenli bir ailede büyümüş olmanın bana kazandırdığı bağlama icra etme geleneğine, farklı bir pencereden bakma olanağına ulaşmış bulunduğum bu çalışmayla, ben de, bir enstrümanın beraberinde taşıdığı kimliğe dair unsurların yanı sıra, geleneğin ne olduğunu sorguladığım, bir müzik performansının her tekrarında farklı bir metin haline dönüştüğünün ve her tekrarın beraberinde belli bir tarihsel süreci taşıdığının, kimi zaman gelenek olarak isimlendirdiğimiz arka planında gelenek icadı veya inşası gerçeğinin farkına vardığım bir süreci tamamlamış bulunmaktayım. Ancak bu çalışmanın vesilesiyle, icra ettiğim bağlamanın sınırlarını, tınısını, üretimini sorgulamam tüm yaşamım boyunca devam edecektir.

Böylelikle ulaştığım nihai sonuçta bugüne gelmemi sağlayan aileme minnettarım. Bu çalışmanın ve çalışma konusunun oluşması sürecinde beni her aşamada donatan, destekleyen, kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI' ya, aynı şekilde desteklerini ve fikirlerini her daim benimle paylaşan Doç. Ersen VARLI' ya ve tüm yüksek lisans hocalarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Mahmut Cemal SARI



## İÇİNDEKİLER

	Sayfa
TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
YEMİN METNİ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ .....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KOMPAKT DİSKTEKİ ESER LİSTESİ .....	xi
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI- İCADI BAĞLAMINDA MÜZİK PERFORMANSINA ETKİ EDEN FAKTÖRLER

1. GELENEĞİN İNŞASI VE İCADI.....	9
1.1. Gelenek.....	12
1.2. Gelenek-Modernleşme İkilemi Bağlamında Müzik Performansının Yeniden Üretimde Kültürel Bellek ve Aktarımın Rolü.....	14
2. ULUS DEVLET VE ULUSALLAŞMA ARACI OLARAK MÜZİK.....	17
2.1.Yurttan Sesler ve Radyo Aracılığıyla Meydana Gelen İcatlar.....	24
2.2. Usta-Çırak İlişkisi ve Gelenek İnşa-İcadına Etkisi .....	31

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**GELENEKSEL MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİM**  
**ARACI BAĞLAMA**

1. PERFORMANS.....	33
2. BAĞLAMA ÇALGISI ETNOGRAFYASI.....	38

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**ÇALGISAL ÖYKÜNME VE MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN**  
**İNŞASI VE İCADI ÖRNEKLERİ**

1. BAR EZGİSİ ÖRNEKLERİ.....	47
1.1. Baş Bar Ezgisi.....	47
1.2. Köroğlu Barı Ezgisi.....	51
2. ZEYBEK EZGİSİ ÖRNEKLERİ.....	55
2.1. Koca Arap Zeybeği Ezgisi.....	56
2.2. Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisi.....	60
3. SÖZLÜ EZGİ ÖRNEKLERİ.....	63
3.1. Gitme Bülbül Gitme Bahar Erişti Ezgisi.....	65
3.2. Portakalım Tekerlendi Ezgisi .....	68
3.2. Uzun İnce Bir Yoldayım Ezgisi .....	71
3.4. Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisi.....	76
<b>SONUÇ .....</b>	<b>79</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>82</b>

## TABLO VE ŞEKİL LİSTESİ

### Sayfa No

<b>Tablo 1:</b> Geleneğin Yeniden İnşası-İcadı Oluşum Süreçleri	9
<b>Şekil 1:</b> Zeybek Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	27
<b>Şekil 2:</b> Konya Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	28
<b>Şekil 3:</b> Silifke Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	28
<b>Şekil 4:</b> Azeri Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	28
<b>Şekil 5:</b> Sürmeli Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	28
<b>Şekil 6:</b> Kayseri Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	29
<b>Şekil 7:</b> Karadeniz ve Rumeli Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	29
<b>Şekil 8:</b> Aşıklama Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	29
<b>Şekil 9:</b> Karşılama Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	29
<b>Şekil 10:</b> Ankara-Fidayda Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	29
<b>Şekil 11:</b> Teke Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi	30
<b>Şekil 12:</b> Baş Bar Ezgisinin Zurna enstrümanı ile yapılan performansının transkripsiyonu	49
<b>Şekil 13:</b> Baş Bar Ezgisinin Bağlama Transkripsiyonu	50
<b>Şekil 14:</b> Baş Bar Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri	50
<b>Şekil 15:</b> Baş Bar Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değerinin Gösterimi	52
<b>Şekil 16:</b> Köroğlu Barı Eserinin Zurna Transkripsiyon	53
<b>Şekil 17:</b> Köroğlu Barı Eserinin Bağlama Transkripsiyon	54
<b>Şekil 18:</b> Köroğlu Barı Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	55
<b>Şekil 19:</b> Köroğlu Barı Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	55
<b>Şekil 20:</b> Koca Arap Zeybeği Zurna Transkripsiyonu	57
<b>Şekil 21:</b> Koca Arap Zeybeği Davul (Asma davul) Ritim Notası	58
<b>Şekil 22:</b> Koca Arap Zeybeği Bağlama İcrasında Kullanılan “Zeybek” Tavrının Gösterimi	58
<b>Şekil 23:</b> Koca Arap Zeybeği Bağlama Transkripsiyonu	58
<b>Şekil 24:</b> Koca Arap Zeybeği Ezgisinin Bağlama icrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	59
<b>Şekil 25:</b> Koca Arap Zeybeği Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	59
<b>Şekil 26:</b> Yağmur Yağdı Zeybeği Eserinin Zurna Transkripsiyonu	61
<b>Şekil 27:</b> Yağmur Yağdı Zeybeği Eserinin Bağlama Transkripsiyonu	62
<b>Şekil 28:</b> Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	63
<b>Şekil 29:</b> Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	64
<b>Şekil 30:</b> Gitme Bülbül Bahar Erişti Eserinin Ut transkripsiyonu	66
<b>Şekil 31:</b> Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Bağlama İcrasında Kullanılan “Konya” Tavrının Gösterimi	67
<b>Şekil 32:</b> Gitme Bülbül Bahar Erişti Eserinin Bağlama Transkripsiyonu	67
<b>Şekil 33:</b> Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Ut İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	68

<b>Şekil 34:</b> Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	68
<b>Şekil 35:</b> Portakalım Tekerlendi Eserinin Klarnet Transkripsiyonu	69
<b>Şekil 36:</b> Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Bağlama İcrasında Kullanılan “Silifke” Tavrının Gösterimi	69
<b>Şekil 37:</b> Portakalım Tekerlendi Ritim Notası	70
<b>Şekil 38:</b> Portakalım Tekerlendi Eserinin Bağlama Transkripsiyonu	70
<b>Şekil 39:</b> Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Karma Ekip(Klarnet) İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	71
<b>Şekil 40:</b> Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	
<b>Şekil 41:</b> Uzun İnce Yoldayım Eserinin Aşık Veysel tarafından İcrasının Transkripsiyonu	73
<b>Şekil 42:</b> Uzun İnce Yoldayım Eserinin TRT Notasyonu	73
<b>Şekil 43:</b> Uzun İnce Yoldayım Eserinin Günümüz İcrasının Transkripsiyonu	73
<b>Şekil 44:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Karar Sesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	74
<b>Şekil 45:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa şeklinin (II.Örnek) Karar Sesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	74
<b>Şekil 46:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) İkinci Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	75
<b>Şekil 47:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) İkinci Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	75
<b>Şekil 48:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Üçüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	76
<b>Şekil 49:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) Üçüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	76
<b>Şekil 50:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Dördüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	76
<b>Şekil 51:</b> Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) Dördüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi	77
<b>Şekil 52:</b> Bir Gerçeğe Bel Bağladık Erenler Eserinin Aşık Daimi tarafından İcrasının Transkripsiyonu	78
<b>Şekil 53:</b> Bir Gerçeğe Bel Bağladık Erenler Eserinin Aşık Sağ tarafından İcrasının Transkripsiyonu	78
<b>Şekil 54:</b> Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisinin Aşık Daimi Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	79
<b>Şekil 55:</b> Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisinin Arif Sağ Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi	79

## KOMPAKT DİSKTEKİ ESER LİSTESİ

1. **Eser:** Baş Bar Ezgisi (Binali Selman)
2. **Eser:** Baş Bar Ezgisi (Erdal Erzincan)
3. **Eser:** Koroğlu Barı Ezgisi (Taner Tanışman)
4. **Eser:** Koroğlu Barı Ezgisi (Erdal Erzincan)
5. **Eser:** Koca Arap Zeybeği Ezgisi (Dursun Girgin)
6. **Eser:** Koca Arap Zeybeği Ezgisi (Mahmut Cemal Sari)
7. **Eser:** Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisi (Tibet Var)
8. **Eser:** Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisi (Fikret Döğücü)
9. **Eser:** Gitme Bülbül Gitme Bahar Erişti Ezgisi (Ahmet Özdemir)
10. **Eser:** Gitme Bülbül Gitme Bahar Erişti Ezgisi (Mahmut Cemal Sari)
11. **Eser:** Portakalım Tekerlendi Ezgisi (Yöre Ekibi)
12. **Eser:** Portakalım Tekerlendi Ezgisi (Arif Sağ)
13. **Eser:** Uzun İnce Bir Yoldayım Ezgisi (Aşık Veysel)
14. **Eser:** Uzun İnce Bir Yoldayım Ezgisi (Mahmut Cemal Sari)
15. **Eser:** Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler (Aşık Daimi)
16. **Eser:** Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler (Arif Sağ-Sabahat Akkiraz)

## GİRİŞ

Müzik performansının yeniden üretiminin ne şekilde gerçekleştiği ve bu gerçekleşme sürecinin irdelenmesi, aynı zamanda geleneğin nasıl inşa edildiği, nasıl icat edildiğini anlamlandırmamızı ve geleneksel müziklerdeki yansımalarını daha net bir şekilde okumamızı sağlamaktadır. ‘Yeniden Üretim’ ifadesini farklı dönem ve yapılarla bağlı olarak değerlendirmek gerekecektir. Söz konusu sürecin, geleneksel üretim biçiminin yanı sıra kapitalist üretim biçimlerinin ve siyasi-ekonomik erk sahiplerinin talepleri doğrultusunda biçimlendiğini söylemek mümkündür. Biçimlenişi, sürekliliği tamamıyla politik olan müziğin de, bu düzlemde yeniden üretimini belirleyen faktörlerdendir. Araştırmanın kuramsal çerçevesinin belirlenmesi esnasında yukarıda değindiğimiz Hobsbawn- Ranger, *Geleneğin İcadı* adlı kitaplarında da bahsettikleri icat sürecini, Phillips Barry’nin 1933 yılında ortaya attığı “toplumsal yeniden inşa” kavramı ile açıklanan çoğalma eğilimine bağladıkları tespitini Nettle yapar ve “bu kavram önceleri “yeniden toplumsal inşa” denilen ve halk tarafından yaratılan şarkılar ve hikâyeler bütününe verilen addan türetildiğini belirtir. Ardından süreci şu şekilde irdeler;

*“Toplumsal inşa” kavramının en saf hali, bir icra esnasında beste yapan bir grup köylünün üzerinden düşünüldüğünde pek de ciddiye alınmamıştır. Amerika’nın öncü halk müziği araştırmacılarından biri olan Philips Barry 1933 yılında yayınlanan makalesinde kimi Alman düşünürlerin “toplumsal inşa” kavramına yakın durduğunu, Grimm Kardeşler ve Ludwig Uhland’ın bu inancı benimsemediklerini belirtmiştir. Bununla beraber geleneğin halk tarafından yaratılıyor olmasından, “das Volk dichtet” olarak bilinen devlet arşivinde söz edilmiş olması da boşuna değildir. Sözlü/işitsel gelenek türleri, yazılı gelenek türlerinden çok daha fazla zorlayıcı, sınırlandırıcı ve yönlendirici bir güç olarak kendini gösterir” (2005: 291).*

Dünya tarihinde geleneksel müziklerin kullanımında da birbirine benzer bir politik düzlem çerçevesi dahilinde yeniden üretildiğine, hatta yeniden inşa edildiğine tanık olunur. Tez konusu olan Türk Halk Müziği (THM) ve yeniden üretim ve inşanın arabulucusu olan bağlama çalgısının yanı sıra Yurttan Sesler Halk Müziği Topluluğunun yapılanma hareketlerine benzer uygulamalara dünya genelinde rastlamak mümkündür. Öyle ki farklı toplumlara bakıldığında yüzünü halka dönme ama elde edilen ezgilerin kentlilerin de dinleyebileceği, yeni bir toplum oluşturma girişimi

çerçevesinde hedeflenen yolda istenilen forma sokma eğilimi birçoğunda görülür. Elbette bu girişim yalnızca kentlilerin de dinleyebileceği forma sokma çabası değil, aynı zamanda yeni inşa edilme sürecinde olan ülke yapılarına uygun formatta bir müzik ve icra biçimlerini de beraberinde getirecektir. Konu ile ilgili detaylı bilgi birinci bölüm içerisindeki “Ulus Devlet ve Ulusallaşma Aracı Olarak Müzik” başlığı altında verilecektir.

Nihayetinde çalışmada farklı metinlere sahip ezgilerin üretildikleri çalgıların dışında farklı bir çalgı ile bağlama ile seslendirilişinde ortaya çıkan müzikal yapıyı, yapıyı oluşturan etmenleri, performans dediğimiz çok yönlü davranışı oluşturan faktörlere değinerek açıklamaya çalışılmıştır. Sözü edilen ve çok yönlü yapı olarak değerlendirdiğimiz performansı, esasında sahneleme boyutundan çok öte, oluşumuna kadar olan süreçler (*tarihsel süreç bağlamında oluşan toplumsal yapıyı biçimlendiren politikalar, modernleşme, küreselleşme, popüler kültür gibi sosyal değişimin ifade edildiği kavramlar*) ve icra sırasında her defasında icrayı biçimlendiren mekan, dinleyici gibi rol alan unsurları birlikte ele aldığımızda bağlama enstrümanının temsil ettiği sosyal süreçler, sembolik olarak üzerinde taşıdığı toplumsal değişim, kimlikler ve geçiş süreçleri bağlamında müzikal algının da değişimini açıklamak mümkün olacaktır. Halihazırda düşün tarihine baktığımızda yinelenmenin, değişmezliğin savunulduğu düşünsel yaklaşımlar, her şeyin, konumuz olan müziğin sürekli bir tekrar olduğu sonucuna bizi sürükler. Hatta –mimesis- (taklit) – Aristoteles- , sanatın temelinde yer alan temel unsur olmasına rağmen, değişmezliğin ne kadar sürdürülebilirliği tartışmasının yol açtığı, ardından ilerleme veya gelişim, son tahlilde değişim, yeniden inşaa-icat şeklinde sıfatlandırmak tercihimiz olmuştur.

Tarihsel olarak inşa edilen, toplumsal olarak sürdürülen ve bireysel olarak yaratılan ve icra edilen (Shelemay, 1957, Geertz, 1980, Rice, 1987, ) yapının içinde, geleneksel müzik unsurlarının da tüm bu devinim içinde şekillenmesine etki etmektedir. Etnomüzikolojide ilk model önerisinde bulunan Alan Merriam’ın (1964) ve Merriam’ın modelde tarihsel süreci göz ardı etmesine başta Timothy Rice olmak üzere yapılan eleştirilerin ardından ortaya çıkan yaklaşımların sonucudur. Tarihsel yaklaşımdan farklı olarak etnomüzikoloji perspektifinden incelemede bugünü anlamının bir yolu olarak tarihsel verileri kullanmak tez çalışmasının da izlediği yollardan biridir. Tez çalışmasının evreni olan THM ve çalışma öznesi olan bağlama enstrümanı üzerinden

söz konusu olan tarihsel süreç ve değişimin, yeniden inşa ve gelenek icadına nasıl etki ettiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Geleneksel çalgı vasıtasıyla toplumsal inşa ve müzikte yeniden inşa üzerine yapılan sorgulamalar sonucu müzikal metnin yeniden üretimi veya inşası noktasında neyin değişmeyen veya değişebilir, değişmesine müsaade edilir sorgulamalarının yanı sıra, değişmediği iddia edilenin ne olduğu konusunu irdelenecektir. Günümüz günlük konuşma dilinin kitsch bir ifadesine dönüşen Heraklitos'un 'aynı nehirde iki kez yıkanmaz' aforizması, geleneksel olanın değişimi sürecinin tartışmasını gereksiz kılmakla birlikte, sürdürülebilirliğin sağlanabilmesi ile ilgili olarak direncin, göz ardı edilmesini engellemektedir. Gelenek kavramını açıklarken ise her daim aynı kalan, değişmeyen ve geleneğe dair her türlü unsurun yinelenişinin de birebir aynı olduğu algısının tersine, sürekli değişim halinde ve inşa sürecinde olduğunu belirtmek gerekir. Tez içerisinde THM'nin hem performans temsilcisi, hem de kültürel sembolü olan bağlama çalgısının temsiliyeti, performans kuramlarının yanı sıra, tarihsel süreç içerisinde *bağlama* çalgısının temsil ettiği kimlikler bağlamında geleneğin inşası ve icadı kuramları ile birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, bağlama çalgısının performansının yeniden üretiminde meydana gelen performans değişikliğinde, "tavır" farklılığı, enstrüman üzerindeki yapısal farklılık ve süreç içerisinde meydana gelen değişiklikler, çalgı olarak bağlama, kimlik aracı olarak bağlama bakış açılarıyla birlikte biçimlendirilmeye çalışılmıştır.

Dolayısıyla tez içerisinde müzik performansının (ses, çalgı kullanımı, mekan, zaman, icracı, dinleyen-izleyen, v.b.) bir metin şeklinde ele alınması sonucunda her performansın yeniden üretiminin geleneğin yeniden inşası-icadıyla paralel ve iç içe olduğu şeklindeki performans teorilerinden hareketle, THM icralarının biçimlenişindeki sosyal ve politik düzlemlerin değerlendirilmesi, bağlama çalgısı üzerinde gerçekleşen gelenek icatları ve uyarlamaları ile birlikte incelenecektir. Tez içerisinde, farklı enstrümanlara ait ezgilerin bağlama üzerine aktarılışında meydana gelen müzikal algı, tını, ve icra farkının analizi, geleneğin yeniden inşası-icadı kuramlarının yanı sıra, performans teorileri ve kültürel bellek-aktarım kuramları çerçevesinde yapılması amaçlanmaktadır.



Tezin konusu paralelinde ortaya çıkan araştırma soruları;

- Müzik performansında yeniden üretim ne şekilde gerçekleşmektedir?
- Geleneğin yeniden inşası müzik performansını nasıl etkilemektedir?
- Bağlama çalgısında gelenek icadı ve uyarlamasının örnekleri nelerdir?
- Gelenek icadı ve yeniden inşasında müziğin kullanımı ne şekilde gerçekleşmektedir?
- Geleneksel müziklerde yeniden inşa müzikal algı üzerinde belirleyiciliği ne şekildedir?
- Bağlama enstrümanının icrası ve biçimi üzerindeki değişiklikler nelerdir? şeklidir.

Tez konusu ve araştırma soruları ışığında yapılan araştırma, aşağıda yer vereceğimiz teorik çerçeve oluşumunda ele alınacak referans literatür taramasının yanı sıra; seçilen zurna, ut, klarnet, davul, kaşık gibi çalgılardan bağlamaya, ve bağlamadan bağlamaya müzik metinlerinin yeniden üretiminde ortaya çıkan icranın, gelenekselleşme süreçleri ve bu sürece etki eden sosyal, politik düzlemin paralellik göstergeleri üzerinden geleneğin yeniden inşası ve gelenek icadının parametreleri irdelenmiştir. Söz konusu irdeme birbirinden farklı yöresel tavırlar içeren, yeniden üretimleri noktasında kimi zaman benzer, kimi zaman farklı süreçlere sahip olan eserler üzerinden yapılmıştır.

Sonuç olarak “Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği” başlığındaki tez çalışması konusu, ilk olarak birinci bölümde, geleneğin yeniden inşası ve icadı noktasında müzik performansına etki eden faktörler, geleneğin ne olduğu tartışmasının ardından, gelenek inşası ve icadı nasıl ve ne şekilde gerçekleştiği sorgulanmış, gelenek-modernite ikiliğinin arasında kalan “geleneksel müzik” mefhumunun süreçleri, bahsedilen sorgulamalar ışığında anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Söz konusu süreçlerin politik çerçevesi, çalışma öznemiz bağlama enstrümanı olması nedeniyle, ulus devlet, ulusallaşma/uluslaşma ekseninde değerlendirilmiş, bu hedefi gerçekleştirme araçlarından olan müzik, Yurttan Sesler, Radyo, vs. sonrasında gelenekselleşen davranış biçimlerine dönüşen bireysel girişimler ve katkılar gibi araçlarla ele alınmıştır. Bireysel girişim ve katkı ile kastedilen çalgı formunun, yapısının değişimine etki eden, çalgı

yapım, mevcut eserin ritmik ve melodik açıdan yorumlanışında değişimler, “tavır” gibi unsurlardan bahsedilmektedir.

“Geleneksel Müzik Performansının Yeniden Üretim Aracı Olan Bağlama Çalgısının Performans Teori ve Tarihsel Süreç İçerisinde İncelenmesi” başlıklı ikinci bölümde ise, geleneksel müzik (THM) performansının yeniden üretim araçlarından olan bağlama enstrümanının tarihçesi, biçim ve performans değişimi, teze özgü bir tanımlama olan “çoklu kimlik biçimlerinin simgesi” olması yönüyle açıklanmıştır. Bu açıklama yapılırken ise, performansın ve performans teorisinin ne olduğuna yönelik kuramsal açıklamalara yer verilirken, kültürel performans teorileri çerçevesinde değerlendirmeler yapılmıştır.

Üçüncü bölüm ise, kuramsal çerçeve ve çıkarımların pratiğe dökülmüş öğelerinden oluşmaktadır. Bağlama çalgısı vasıtasıyla ve yoluyla gerçekleşen yeniden üretimin ve gelenek inşa-icatlarının, “çalgısal öykünme” olarak tanımlamadığımız çok bileşenli müzik performansları notasyon, duyum ve uygulama yoluyla analiz edilmiştir. Analiz ederken etnomüzikolojinin ilk yıllarında yoğun bir şekilde üzerinde durduğu batı dışı geleneksel müziklerin nasıl yazılı hale getireceğine yönelik geliştirilen teknik ve yöntemlerden bazıları kullanılmıştır. Etnomüzikoloji disiplininin önerdiği gibi her kültürün kendine ait geliştirmiş olduğu nota yazım sisteminin kullanılması gerekliliğinden yola çıkarak, THM eserlerinin yazımında kullanılan Muzaffer Sarısözen’in geliştirmiş olduğu ses sistemine göre biçimlenen nota yazım biçimi kullanılmıştır. Zira ses sistemini “bir müziğin kendine has ses ve aralıkları arasındaki ilişkileri düzenleyen akustik kural ve hesapların meydana getirdiği nazari düzen” olarak kabul ettiğimizde uygulama yöntemimiz de bahsedildiği şekilde gerçekleşmiştir. Sözü ettiğimiz ses sistemi, ilgili bölümde detaylandırılmıştır. Her eserin karar sesleri  $f_a=440\text{hz}$ 'e göre, kullanmış olduğumuz *Transcribe* yazılımı vasıtasıyla frekans değerleri belirtilmiştir. Sonuç kısmında ise kuramsal ve uygulamaya yönelik yeniden üretim, gelenek inşası ve icadı süreçlerinin gerçekleşmesi gibi unsurların genel değerlendirmesi yapılarak, konuya ilişkin kuram önermelerine yer verilmiştir.

Ancak belirtmek gerekir ki performans, etnomüzikoloji disiplini bağlamında ele alınırken, disiplinin kuramlarını, performans şekilleri üzerinden çıkardığını unutmamak gerekir. Bu bakımdan çalışmada, Victor Turner, Richard Baumann'ın performans değerlendirmeleri, kültürel performans boyutuyla etnomüzikoloji disiplini metodolojisi

bakımından daha elverişli olmuştur. Müzik performansının kendi iç yapılanmasının gelenek icadı ve inşasıyla bağı etnomüzikoloji disiplini yaklaşımlarıyla gerçekleştirilmiştir. Tezin konusu ve inceleme biçimi olarak neden bir etnomüzikoloji çalışması olduğuna değinecek olursak, etnomüzikolojinin çalışma sahalarına ve metodolojisine kısaca yer vermek gerekir. Çalışma sahalarına bakıldığında, etnomüzikoloji, hem yerel hem de küresel bağlamda şarkı, dans ve enstrümantasyon dahil tüm müzikal etkinliklerin çalışmasını içerir. Öncelikle canlı müzikle ilgili olmasına rağmen, son çalışmalar müzik tarihini de araştırır. Aynı zamanda alan çalışmasının etnomüzikolojinin metodolojisi olarak önemli olduğu düşünüldüğünde, ‘alan’ın ne olduğu ve sınırları tanımlanırken, günümüz etnomüzikolojisinde ‘alan’ Bohlman’ın da değindiği gibi; “Etnomüzikolojik alan araştırmacıları için, geçmiş ile şimdiki arasındaki sınırları kendilerine ‘alan’ haline getirirler; bu alan sadece tarihsel geçmişi olan yazıtları ya da mevcut işitsel olayları değil, müzikal uygulamaları deneyimlemeyi ve bunları temsil etmeyi mümkün kılar” (Bohlman, 2008, s.249). Bu nedenle tez içerisinde bağlama üzerinde “yeniden üretim” olarak nitelendireceğimiz eser örneklerinin incelemesi ve analizi yapılırken notasyonun yanı sıra transkripsiyon ve tarihsel-kültürel, sosyo-kültürel bağlamlar ele alınarak yapılmıştır. Tez içerisinde transkripsiyonlar ve açıklamaları için ayrı bir bölüm ayrılmış, ayrıca transkripsiyonu yapılan eserlerden oluşan CD (Compact Disk) teze eklenmiştir. Zira etnomüzikoloji çalışmalarında alandan elde edilenlerin kayıt (ses-görüntü) edilebilir olması, gerçekçi bir analiz için oldukça elzemdir. Etnomüzikoloji tarihinde sesin kaydedilmesinin bir devrim niteliğinde olması ve bu şekilde saha çalışmalarının artması da kayıt etmenin önemini vurgular niteliktedir. Ayrıca tarihsel ve uygulamalı etnomüzikoloji çalışmalarında ayrı bir öneme sahip olan geçmiş kayıtlardan oluşan arşivlerin varlığı da tarihsel süreç incelemesi ve şimdiki analiz edebilmek adına, etnomüzikoloji disiplini için ayrı bir yer tutar. Çalışma içerisinde de bu bağlamda ele alınan eserlerin kaynak kişi kayıtları arşivlerden elde edilmiş ve tarihsel süreç içerisinde irdelenmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### GELENEĞİN YENİDEN İNŞASI- İCADİ BAĞLAMINDA MÜZİK PERFORMANSININ BİÇİMLENDİRİCİLERİ

Gelenek ve geleneksel olanı tanımlamak, birçok sorgulamayı da beraberinde getirir. Sorgulamanın temel nedeni gelenek olanın ve geleneksel olarak icra edilenin ne derece geleneksel olarak sürdürülebildiğidir. Çünkü aşağıda da belirttiğimiz gibi değişen geleneğin değişme oranı konusunda mutabakat içinde olmak çoğunlukla mümkün görünmemektedir. Gelenek olarak tanımlanan ve “asla” değişmez olarak altı çizilen öğelerin, yaşam koşullarına paralel olarak değişmeye başladığını kabul etmek sıkı sıkıya bağlanılan unsurlar, kimi zaman var oluş nedeni olmaları nedeniyle zorlayıcı olmaktadır. Söz konusu durum, geleneksel bir çalgının – bağlama- icrası esnasında daha da belirginleşir. Zira günlük yaşam koşullarının zaman ve mekana göre bazen kökten değişimine, hızla adapte olunurken, bağlama çalgısı gibi kimlikler simgesi konumunda olan öğelerin değişimi, teknik kolaylık sağlama konusunda (çalgının boyut, yapım malzemelerinin değişimi) daha kolay uygulanırsa dahi -ki eski bağlamaların tınısına öykünme, nostaljik bir bağ kurma davranışı devam etmektedir- icra biçimi, repertuarı, uyarlama şekillerinin değişimi kolaylıkla kabul edilebilir olmamaktadır. Teorik isimlendirme olarak “gelenek inşası ve icadı” olarak ele alacağımız bu süreçte, Althausser’in isimlendirmesiyle “devletin ideolojik aygıtları” aracılığıyla yapılan inşa ve icatlar daha hızlı kabul edilse ve “gelenekselleşse” dahi, değişenin yansımalarının belli dönem aralıklarında yoğunlaşması ile birlikte, eleştiriye tabi tutulur. Çalışma objemiz olan “bağlama” çalgısı üzerinden gelenekselleşme sürecini okuduğumuzda ise, doğal süreç içerisinde, kendiliğinden olan inşa ve icatların yanı sıra yukarıda değindiğimiz resmi yollarla gerçekleştirenlerin yankılarını irdelleyeceğimiz bu bölümde, bağlama üzerinde müzik performans metninin yeniden üretimi, aynı zamanda gelenek inşası ve icadına yol açtığı anlarla birlikte ele alınacaktır.

Geleneğin ne olduğunun sorgulanmaya başlanmasından önce, inşa ve icat mefhumlarının çeşitli değerlendirmelerine yer verilecektir. İlk olarak “Geleneğin İcadı” kitabın yazarları olan Hobsbawn ve Ranger’in (2006:12), sanayi dönemi sonrası icat edilmiş gelenekleri nasıl sınıflandırdığına baktığımızda, özellikle sanayi devriminden sonraki dönemlerde icat edilmiş gelenekleri, birbiriyle örtüşen üç tipe ayırırlar. İlki

toplumsal birlik beraberliği ya da gerçek veya yapay topluluklara grup aidiyetini oluşturan veya sembolize eden gelenekler, ikincisi; kurumları, statü ya da otorite ilişkilerini oluşturan veya meşrulaştıran gelenekler, üçüncüsü ise ana amacı toplumsallaşma, inançların, değer yargılarının ve davranışlar teamüllerinin aşılanıp aktarılması olan geleneklerdir. Bunlardan ikinci ve üçüncü tipteki gelenekler bilerek tasarlanırken birinci tipteki geleneklerin daha yaygın olduğu söylenebilir. Diğer işlevlerin bir topluluk veya ulus gibi topluluğu temsil, ifade veya sembolize eden kurumlarla özdeşleşme duygusuyla birlikte geldiği ya da duyguda zımni olarak içerdii düşünülebilir. Tanımlanan üç farklı geleneğe baktığımızda, müzik performanslarıyla ilişkilendirebileceğimiz birçok vakayı tanımlamak mümkün görünmektedir. Müzik performansının yeniden üretimi noktasında toplumsal geçişlerin yansımaları hem kurumsal, hem de bireysel çıktılarını gözlemlemek mümkün olmaktadır. Bu bölümde aynı zamanda söz konusu geçişler anında devreye giren kültürel bellek ve kültürel aktarım, geleneğin sürekliliğinin farklı uzamda sürdürüldüğu sırada, nasıl oluşturucu rol üstlendiği görülmektedir. Her biri ayrı bir çalışma konusu olan biçimlendiricilerle ilgili noktalar, çalışmamızın sınırlılıkları dahilinde ele alınmıştır.

## 1. GELENEK İNŞASI - İCADI

Hobsbawn ve Ranger'ın değindiği “icat edilmiş gelenek” veya bir başka ifadeyle “uydurma folklor” yabancı dildeki “fakelore” terimini karşıladığı iddia edilse de “invented tradition” veya “reconstructed tradition” şeklindeki kullanıldığına şahit oluruz. Zira uydurma veya fakelore tabiri unutulmuşun yerine tamamiyle yeni bir yapının koyulmasıdır. İcat veya inşa ise eskinin yeniden yorumlanması veya eskinin özelliklerini de bünyesinde barındıran yeni yapıları ifadeleri temsil etmektedir.

Gelenek inşası ve icadı denildiğinde, bir sürece tabi oldukları ve oluşturucuları olduğunun altının çizilmesi gerekmektedir. Aşağıda yer alan tabloda oluşum sürecini formüle ettiğimizde;

## Gelenek İcadı-İnşası Süreçleri



**Tablo 1:** Gelenegin Yeniden İnşası-İcadı Oluşum Süreçleri

şeklinde detaylandırmak mümkündür. Doğal süreçlerin sonucu aynı zamanda planlanan süreçleri de beraberinde getirmesi ile bir birinin tetikleyen özelliğe sahiptirler. Yer değişimine ve göç denilen harekete sebep olan iklim, zamana bağlı beklenti değişimleri, sanayi toplumuna geçiş gibi etkenler hem sebep hem de sonuç konumundadırlar. Sanayi toplumuna geçiş dediğimiz süreç, üretim ve tüketim biçimlerini değiştirmesinden dolayı Gemeinschaft - Gestellenschaft olarak da isimlendirilen topluluktan-topluma, diğer bir deyişle kırsaldan kente geçişi beraberinde getirdiğinden kentlere hatta yurt dışına göçü beraberinde getirmiştir. Popülasyonun yer değişimi gündelik yaşam biçimlerini de değiştirmiş ve tüm bu değişimler eskide olanı yeniye eklememenin yollarının bulunmasına da yol açmıştır. Mevcut sistemler, değişim gösteren, eskinin yerini alan sistemlerin ideolojik aygıtları, yaşam algısının değişimiyle birlikte, kültürel belleğin aktarımının farklılaşmasına, beraberinde aktarılan unsurların değişimine de neden olmuş, sonuç olarak yeni kimlik biçimlerinin oluşmasına hatta kiminin daha aktif olmasına yol açmıştır. Tüm bu süreçleri müzik performansının yeniden üretimi ve bağlama enstrümanı üzerinden ele aldığımızda, bireysel kimlik, kolektif kimlik, kültürel kimlik biçimlerinden bahsetmemiz mümkündür. Ancak çalışma içerisinde kimlik

konusu başlı başına ele alınması gerektiğinden, birleştirici özelliğinden yeri geldikçe bahsedilecek olup, kültürel bellek ve aktarımın oluşumu sırasında kimliğin inşasını da ele alan Assman'ın yaklaşımı paralelinde değeriendirilecektir. Assmann, kimliksel inşanın bireysel ve ortak boyutları arasındaki paradoksal gözükten bir ilişkiden söz ederken bunu görünüşte birbiri ile çelişen iki tez ile formüle etmektedir. Birinci tez, kimliğin dışarıdan içeriye doğru oluştuğı fikrine dayanmakta ve söz konusu inşada bütünüün parçadan daha önemli olduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşımda kimlik, her bireyde, ait olduğı gruptaki etkileşim ve iletişime bağılı olarak ortaya çıkmaktadır. İkinci tez ise ortak kimliğin, grubu kuran ve 'biz' olma bilincini taşıyan bireylerin dışında var olamayacağı kabulüne yaslanır. Bu yaklaşımla ortak kimlik, bireysel bilgi ve bilincin ürünü olarak görülmektedir (Küçükebe:2018:123). Böylelikle gelenek icadı ve inşası noktasında da ortak kimlik özellikleri söz konusu olduğı gibi, aşağıda yer verdiğimiz THM'nin yeniden inşasındaki araçlar içeriğinde başta bağılama enstrümanı olmak üzere bireysel kimlik yansımalarını da görmek mümkün olacaktır. Bağılama bir bütünüün parçası olarak, hakim konumuyla öne çıkmasından dolayı, bütünüün büyük bir oranına tekabül etmektedir. Hatta bu pozisyonu ile devletin ideolojik aygıtlarının içerisinde olan, siyasi, dini simge halinde de bulunması nedeniyle çoklu kimlik taşıyıcılığı ilgili bölümde ayrıca ele alınacaktır.

Kimlik inşasına paralel olarak gelenek inşası ve icadı konusu ile ilgili olarak, Hobsbawm ve Ranger'ın "tradition-gelenek" olanın "icat edildiğı" şeklindeki görüşünde, "bir gelenek sonradan edinilse dahi, belirli bir ritüel veya sembolik olarak oluşturulan rutinler çerçevesinde tekrar yerine getirilerek formelleştirilirler, ancak bu pratik uygulamalar "gelenek" değildir; sadece, geçmişe referansla, tekrara dayalı olarak yapılan rutinleştirmeler, geleneğın icat edilmesini sağlar. Tıpkı sıradan insanların peruk takmayı bıraktıktan sonra yargıçların peruk takmasının bir "gelenek" haline gelmesi gibidir" (2006: 4-5) şeklinde yapılan değeriendirme ve verilen örnek, müzik performansının yeniden üretimi boyutunda düşündürücüdür. Özellikle geleneksel müziklerin unutulmaya yüz tutmuş icralarının organize edilmiş kurum ve kuruluşlarca tekrar edilmesi, müziğin bileşenleri olan ses, ritim, tını gibi unsurların yanı sıra, performansın gerçekleştiğı zaman ve mekan uzamı ile birlikte yeniden icadına neden olmaktadır.

Gelenekselcilik ise, çoğunlukla ezeli normlara uymak olarak tanımlansa da Balandier'in Siyasal Antropoloji adlı çalışmasında *direnmeçi gelenek* olarak tanımladığı tespiti, reddetme tepkilerini örtmeye yarayan bir kamuflaj veya koruyucu bir kalkan vazifesi üstlendiği görülür şeklinde tanımlar ve devam eder; "Nüfuz altına alınan kültürün temelden farklı oluşu, direnmeçi gelenekselciliğe tuhaf ve pek de anlaşılmayan bir boyut verir: Değişime uğrayan veya yeniden hayata katılan gelenekler, (...) muhalif çıkışlar için verimli bir zemin teşkil eder" (2010:171). Bu konuda Ayas'ın değerlendirmesi; "(...) sanat dünyasında gelenek dediğimiz şeyi oluşturan belli kalıpların çoğu zaman direnişe direnç gösterdikleri söylenebilir" ( diyerek, direnç gösteren kalıpların neler olduğuna dair inceleme yapmıştır. Bu noktada Lomax'ın bütün kültürel pratikler arasında en muhafazakâr özellikler sergileyenin müzik tarzları ve gelenekleri olduğunu söylemesi yukarıda değindiğimiz örnekler ışığında geleneksel müziklerin kullanımı, değişimine örnek teşkil edecek niteliktedirler. Ancak özellikle mevcut rejimin değişiminin ardından gelen kültürel değişim, kültürel (hafıza)- cultural memory üzerine yeni bir bellek oluşturmaya başlarken, topluluğu bir araya getiren bellek unsurlarını da alıp yeni bir kollektif /kültürel hafıza oluşturur.

Bu noktada THM içerisinde meydana gelen birçok değişimin bağlama üzerine yansımaları, Lomax'la tezatlık oluşturur. Elbette direnç yoktur denilmesi mümkün değildir. Çünkü insan alışmış olduğu, hatta yapmaktan mutlu olduğu özelliklerini bırakmak istemez. Ancak unutmamak gerekir ki, çalışmamızın birçok yerinde tekrar tekrar değineceğimiz üzere, değişmeyen, dondurulmuş gelenek müzeliği olmasıyla, sürdürülemez ve yok olmaya mahkumdur. Değişim doğal süreçle beraber kendiliğinden gerçekleşir. O zamana göre zaman zaman istenmeyen, zorlama gibi görülen dirençler olsa da, yukarıda değindiğimiz üzere zaman, mekan, uzam boyutunda değişime uğramamış gelenek yok gibidir.

Hobsbawn (2006:5), toplumların hızla değiştiği dönemlerde gelenek icadının daha yaygın olduğunu, icad edilmiş geleneğin her ne kadar yeniyi vurgulasa da geçmişe referans vererek belirginlik kazanan, özünde formelleştirme ve rutinleştirme süreci olduğunu ifade eder ve her yeni kuşağın devraldığı geleneği yeniden icat etmesi gerektiğini söyler. Doğal olarak geleneği bir dekor olarak kullanmak, çarpıtmak ve suistimal etmek yoluyla istikrarsızlaştırmak gelenek reddiyesinin farklı bir dil ve kapsamda devam ettirmekle eşdeğer bir tutumdur. Bu bağlamda gelenekle olan



ilişkişkiyi iki boyutta ele alabiliriz. İlki gelenekten yararlanma, ikincisi ise geleneği yeniden üretme. Postmodern dönemde kullanılan metinlerarasılık, pastij ve kolaj gibi teknikler aracılığıyla gelenekle kurulan ilişki birinci boyutta değerlendirilebilir. Gelenekle olan ilişkide asıl önemli olan boyut ise Giddens'ın da ifadesiyle geleneğin yeniden icat edilmesidir.

Böylelikle kuşaktan kuşağa değişen süreçlerde, kuşakların kendilerine ait, kendi duygusal ve nostaljik bağlarını kuvvetlendiren dinleme alışkanlıkları, zamanla performansı gerçekleştirilen müzikal senaryonun kahramanlarını belirler ve olması gerektiği gibi, en doğru, otantik gibi tek bir algı üzerinden müziğin oluşturulmasına müdahale etme duygusunu oluşturur. “Bu farklı dinleme tarzlarının değişik kulak alışkanlıkları edinilmesinde Türkiye’de toplumsal ilişkilerin değişmesinin, müzik piyasasının gelişiminin, gelenekten kopuşun ya da daha doğru bir deyişle geleneğin yeniden icadının rolü vardır” (Balkılıç, 2015:6). Ancak her kuşak kendi algısı çerçevesince geleneksel müzik yapıyor, koruyor, kuşaktan kuşağa aktarıyordur ki bu kategoriye yalnızca yerel müzik örneklerini dahil etmediğimizi belirtmek isterim. Geleneksel icra yöntemleri içerisinde caz, batı klasik müziğini de dahil etmemiz mümkündür (Doğuş Varlı & Sari, 2017: 304).

### **1.1. Gelenek**

Birinci bölümün girişinde başlattığımız sorgulamaya bu bölümde yalnızca “gelenek” kavramı üzerinden devam ederken kavram üzerine yapılan tanımların birçoğunun belli başlı sorgulamaları da barındırdıklarını görmek mümkündür. Gelenek ile birlikte “gelenekselcilik” davranışının yansımaları da dikkat çekicidir. Türk dil Kurumu Sözlüğü’nde gelenek; “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane” şeklinde tanımlanırken, Giddens geleneği “belirli bir etkinlik ya da deneyimi, yinelenen toplumsal uygulamalarla yapılanmış olan geçmişin, bugünün ve geleceğin sürekliliği içine yerleştiren bir zaman ve uzam kullanma yolu olarak tanımlar” (Giddens 2004: 42). İlk tanım içerisinde değişmeden, olduğu gibi aktarımın yapıldığı işaretini verir. Alışkanlık diyerek aynı kaldığının altını çizer. Ancak Giddens'ın tanımı, geçmişin bugüne ve geleceğe yönelik yapılanmasından söz eder ki, çalışma içerisinde önemli bir noktaya koyduğumuz zaman ve uzamın gerçekliğine ve etkisine dikkat çeker.

Bu anlamıyla ‘gelenek’i (tradition), ‘geleneksel’ denen toplumlara hakim olan ‘görenek’ten (custom) açıkça ayırmalıyız. İcat edilmiş olanları dahil olmak üzere bütün ‘gelenekler’in amacı ve özelliği, değişmezliktir. Gönderme yaptıkları gerçek ya da icat edilmiş geçmiş, tekrar gibi, sabit (norm olarak formalize edilmiş) pratikler dayatır. Geleneksel toplumlardaki ‘görenekler’se, hem motor hem de tekerlek olmak gibi çifte işlev görürler. Görenekler, belli bir noktaya kadar yeniliğe ve değişime engel olmazlar; yine de değişimin önceki göreneklerle uyumlu olması, hatta özdeş görünmesi gerekliliği, gelişim sürecine ciddi sınırlamalar getirecektir (Hobsbawm&Ranger, 2006: 2). Çünkü gelişim olarak nitelendirilen modernleşme, Batılı tanımlarının yanı sıra geleneksel toplumdaki modern topluma geçişin bu sürecin dinamikleri ile sağlanması olayıdır. Dolayısıyla endüstrileşmiş toplum kentleşmenin yaşandığı, kitle iletişim araçlarının hayata girdiği, empatinin sağlandığı okuma yazma oranının yükseldiği, fikir düzeyinin üst seviyede olduğu toplumlar modern toplum olarak değerlendirilmektedir. THM söz konusu olduğunda geleneksel unsurların moderne eklenmesi, kaçınılmaz şekilde yeni üretimleri beraberinde getirdiği gibi, tartışmaları da getirmiştir. Aşağıda yer alan alt başlıkta bu ikilemin teknik ve tarihsel boyutu irdelenmeye çalışılmıştır.

## **1.2. Geleneksel-Modernleşme İkilemi Bağlamında Müzik Performansının Yeniden Üretiminde Kültürel Bellek ve Aktarımın Rolü**

Geleneksel ve modern ikilemini müzik performansı ve performansı oluşturan etmenler bağlamında ele alacak olursak yeniden üretim süreci daha da belirginleşir. Gelenekteki değişim ve oluşum (icat-inşa), bu ikilem arasında biçimlenmektedir.

*Değişim ve oluşum denildiğinde, değişimin hem sonucu hem de oluşturucusu olan “modernleşme”, kültür ve kimlik gibi kendi iç dinamikleri olan bir süreçtir. Ve bu sürecin dinamikleri kimlik ve kültürel yapı başta olmak üzere tüm sosyal ve toplumsal yapı üzerinde değişim olarak değerlendirilebileceğimiz bir etki oluşturmaktadır. Sürecin başlangıcı, yoğunlaşması, sonuçları, yeniden okunması ve yeni etki ve oluşumlar meydana getirmesi gibi özellikleri bulunmaktadır. Temelde teknoloji, sanayileşme, ideolojik anlayış farklılıklarının doğurduğu ve beslediği süreç bahsettiğimiz bu değişim unsurlarıyla birlikte anılır. Modernleşme en yalın tanımıyla modernliğe doğru yaşanan süreci, Alain Touraine’in deyişiyle modernleşme “eylem halindeki modernliği” (Touraine 1994:25) niteler. Modernlik ise Giddens’in tanımıyla “17.y.y.’da Avrupa’da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret eder. (Altun 2005:10) Modernliği her şeyden önce feodalite sonrası Avrupa’da yerleşikleşmiş ama yirminci yüzyılda etkileri bakımından tüm dünyayı ve*

tarihi kapsayacak hale gelmiş olan davranış kipleri ile kurumlarını dile getiren bir terim olarak kullanılmaktadır. Modernlik, sanayileşme onun tek kurumsal boyutu olarak anlaşılmadığı sürece “sanayileşmiş dünya”ya eşdeğer olarak anlaşılabilir (Mutlu 1998:253) (Doğuş Varlı, 2007:46).

Ancak belirginleşen bu hatların hareket noktasında, yukarıda da değindiğimiz kültürel bellek ve kültürel aktarım önemli rol oynar. Özellikle Assman, geleneksel olanın çizgilerini belirginleştiren belleğin dört farklı dış boyutunu belirtir ve sadece birinin kültürel bellek olduğunu vurgular. Buna göre;

**Mimetik bellek**, bu alan davranış alanıdır. Davranışlar taklit sonucu edinilir. Kullanma kılavuzu, yemek kitapları, inşaa planları gibi yazılı davranış kılavuzları oldukça geç başlayan ve hiçbir zaman tam anlamıyla etkili olamayan bir gelişmenin sonucudur. Davranış biçimleri asla tam olarak kodlanamaz. Hala günlük yaşamın birçok alanında davranışlar, taklit etme Girard, birçok kitabında, mimetik belleğin, (taklit belleğinin) çeşitli yönleriyle merkezde yer aldığı ve etkisini bu tek yanlılıktan alan bir kültür teorisi geliştirdi.

**Nesneler belleği.** İnsan kendini bildi bileli, yatak, iskemle, yemek ve yıkanma takımı, giysi ve alet-edevat günlük ve özel eşyalardan, evler, köyler ve kentler, sokaklar, araçlar ve gemiler kadar; amaca uygunluk, rahatlık ve güzellik gibi hayaller, böylece bir anlamda kendini bulduğu şeylerle çevrilidir. Bu yüzden onu çevreleyen eşyalar bir anlamda kendinin yansımasıdır, geçmişini, atalarını hatırlatır. İçinde yaşadığı şeyler dünyasının, şimdiki zamanı yaşarken farklı geçmişleri hatırlatan bir zaman dizini de vardır.

**Dil ve İletişim:** İletişimsel bellek. İnsan dil yeteneğini başkalarıyla anlaşma yeteneğini de, bir iç dinamik olarak kendiliğinden değil başkalarıyla alışveriş içinde, içeri ve dışarının çevrimsel ve geri dönüşlü etkileşimi ile geliştirir. Bilinç ve bellek bireysel psikoloji ve fizyoloji ile açıklanamaz, bireyin diğer bireylerle etkileşiminin de göz önünde bulundurulması gerekir. Çünkü bilinç ve bellek, her bireyin bu etkileşimde yer alma gücüne bağlı olarak oluşur (.....).

**Anlam aktarımı: Kültürel bellek.** Kültürel bellek önce üç alanın az çok bütünlük içinde bulunduğu alanı oluşturur. Rutin taklitler “gelenek” statüsünü kazandığı, yani amaca yönelik anlamının ötesinde bir anlama sahip olduğu taklitçi belleğin sınırları aşılır. Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer. Bu saptama, anıtlar, mezar taşları, tapınaklar, idoller gibi sadece amaca yönelik olmayan aynı zamanda bir anlam içeren semboller, ikonlar, temsiliyetler gibi içe dönük zaman ve kimlik dizini dışa çevirmesiyle nesnelere belleğinin sınırlarını aşan her şey için geçerlidir. Aby Warburg, “sosyal bellek” adını verdiği olgunun bu yönünü araştırmalarının merkezine koydu (Assman, 2015: 28).

Nettle’in değindiği üzere “aktarım kavramı bizleri, müzikten ve metne bağlı bilgilerden edindiğimiz verileri karşılaştırmalı bir metod ile incelemeye

yönlendirmelidir” (Nettle, 2010). Hatta aktarımın doğası ve bunun müzik üzerinde nasıl farklı bakış açılarına yol açabileceği hususu, büyük bir konferansa da konu olmuş ve Tokumaru ve Yamaguti'nin editörlüğü ile 1986 yılında yayınlanmıştır. Nettle'in aktardığı bir diğer örnekte öğrenciler, bir parçanın varyantlarının nasıl geliştirilebileceği üzerinde çalışırken, geleneğin tutarlılığına değil de, onların standartlaşmış olan bazı yazılı kaynaklarla aralarındaki farklara hayran kalmışlar, dolayısıyla bu duruma şüpheli bir anlayışla yaklaşmayı öğrenmişlerdir. Tıpkı halk bilim öğrencileri gibi bu hususu genel olarak, sözlü geleneğin güvenilemezliğine, toplumun yaratıcılığına ve Phillips Barry'nin 1933 yılında ortaya attığı “toplumsal yeniden inşa” kavramı ile açıklanan çoğalma eğilimine bağlamışlardır. Bu kavram, önceleri “toplumsal inşa” denilen ve halk tarafından yaratılan şarkılar ve hikâyeler bütününe verilen addan türetilmiştir.

Müzik performansının yeniden üretimi düşünüldüğünde, yukarıda değinilen bellek türlerinin her birinin etkili faktörler oldukları görülür. Gelenek ve modernite ikilemi noktasında da söz konusu bellek türleri kendini gösterecektir. Zira yeni yaşam biçimlerini örgülemekte göz ardı edilemez özelliğe sahiptirler. “Modernleşme arayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayanır ve ondan güç alır. Yeni devletler (uluslar), özellikle siyasal otorite ve ekonomik kalkınma bakımından geleneği değiştirerek, ondan fazlasıyla yararlanırlar” (Özbek, 1992: 41). Çünkü, “kırdan kente gelenlerin kentlilerin sahip olduğu tutum, değer ve davranışlarını benimseme süreci yaşayan, bu çerçevede bir kültür değişimi ve / veya toplumsal uyum süreci geçiren, bunun yanı sıra kentin sunduğu fırsat ve olanaklardan yararlanmaya çalışan” (Peker 1997: 12) topluluklar da bu sürece fazlasıyla hazırdır. Bu bağlamda Doğu Varlı'nın aktardığı gibi; “topluluk'tan toplum olma sürecinin çıktısı olan modernlik hakkında, Rosenberg'in dediği gibi bir “gelenek yıkma geleneği”, bir “karşıt kültür” (Trilling), bir “olumsuzlama kültürü”(Poggioli) (Berman, 1994:49) şeklinde yapılan değerlendirmeler, oluşturulmak istenen ulusal müziğin manasını ve hareket biçimini anlaşılır kılmaktadır (2016: 55). Ancak gelenek ve modernite ikilemi kimi zaman icat edilmiş gelenek yerine de kullanılan “fakelore” gibi yapıları da ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki, icat edilmiş yerine kullanıldığını Fox'un aşağıda yer alan değerlendirmesinden anlamak mümkündür. Fox, “Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler” adlı makalesinde, fakelore aracılığıyla ideolojik ve kültürel hegemonyanın kurulduğunu ileri sürmektedir. Fox'a göre fakelore, başat toplumsal grupların ekonomik ve politik çıkarlarına hizmet

eder ve muhalif kültürü yıkma işlevini üstlenir. Fox ayrıca, sanayileşmiş toplumların geçmişi bastırma ve tarihi yıkmaya yönelik eğilimlerinin bir sonucu olarak folklorun yerini fakelore'un aldığını belirtir (Aktaran Güven, 2008: 82; 2005: 41-44). Gelenek ve modernite arasında yaşanan gel gitlerin en belli başlı olanı, arda kalan, devam eden, aktarılanın içeriği ile ilgili olduğu görülmektedir. Tarihsel süreç içerisinde “Özbek’in Rethinking Modernity and National Identity in Turkey kitabı içinde yer alan “Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity” yazısında Stuart Hall’un “Yolculuk sırasında aynı kalan nedir?” sorgulamasından yola çıkarak sormuş olduğu “Kapitalist süreç ile modernizasyon süreçleri arasındaki yolda, Osmanlı İmparatorluğu’ndan Türkiye Cumhuriyeti’ne, köyden kente, Türkiye’den Almanya’ya olan fiziksel ve sembolik yolculuk sırasında aynı kalan nedir? (Özbek 1997:229) eleştirel sorusundan , çalışma içerisindeki alanlar üzerine tanımlamalar yaparsak temel sorgulama olan “aynı kalan nedir?” ile birlikte “neden aynı kalmıştır veya değişmiştir, değiştiren etkenler nelerdir?” sorgulamalarına devam edilebilmektedir (Doğuş Varlı, 2007:20).

Tüm bu sorgulamaların ışığında müzik performansının yeniden üretimi ve gelenek icadı - inşası boyutuna geldiğimizde, geleneksel olanın olduğu gibi kalamayacağı, zaman ve mekan uzamından ayrı düşünülemezliğinin kabulünün arka planında, her performansın metinsel olarak tekrar ve tekrar, bitmeyen bir döngü içerisinde yeniden üretileceği gerçeği yatmaktadır. Ezginin kaydedilmesi, notasyonunun yapılması gibi kalıcı hale getirme çabaları aktarımdan öteye gitmeyecektir. Melodi, ritim, içerik, ve bölgesel veya dönemsel özelliklerinin temsilcileri çok olan geleneklerin aktarımı daha yoğun yapılmakla birlikte, yeni geleneğin oluşmasında belirleyici unsur olacaklardır. Bağlama çalgısının temsilcilerinin çok olmasının yanı sıra, bağlamaya uyarlanabilen ezgilerin çokluğu söz konusu savımızı doğrular niteliktedir. Aynı zamanda uyarılma sırasında yeni ortaya çıkan “tavır” adı verilen çalım teknikleri –tavır ile ilgili daha detaylı bilgi verilecektir- bağlamanın temsil ettiği müzik açısından yeni fakat eski gibi benimsenen geleneğin göstergesi niteliğindedir. “Geleneğin devamı kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır” (Ayas, 2016:215).

Ancak tüm bu süreçlerin nasıl yaşandığını ve oluşturulduğunu anlamak için, bağlama enstrümanı merkezli olarak Türkiye Cumhuriyeti’nin yakın tarihine kısaca

bakmak gerekecektir. Bu bağlamda bir sonraki başlık altında, ulus devlet, uluslaşma araçlarına bakmak yerinde olacaktır.

## 2. ULUS DEVLET VE ULUSLAŞMA ARACI OLARAK MÜZİK

Ulus devlet modeli tanımlamasını ele aldığımızda, Platon'un ideal devlet modelinden yola çıkarak kurulan çeşitli devlet mekanizmalarını ele almak gerekir. Ancak çalışmanın konusu itibariyle, özellikle bağlama enstrümanından dolayı THM söz konusu ise, yakın dönem tarihini değerlendirmek öncelikli olacaktır. İmparatorluktan ulus devlet modeline hızlı bir geçiş yapan Türkiye Cumhuriyeti'nde uluslaşma aracı olarak müzik nedir sorgulandığında genel anlamda kültürel değişim ve değişime etki eden faktörler dikkat çeker. Zira icat ve inşa edilen gelenek dediğimizde bu tarihsel geçişler ve değişimler önemli rol oynamaktadır. "(...) Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra bağımsızlığını kazanan eski koloniler yeni ulus-devletlerini kurarken, ulusçuluk, anti-emperyalizm, ulusçu sosyalizm gibi ideolojileri kullanmışlardır (...)" (Örs, 2009: 41). Aristoteles'in "zoom politikon" olarak, "politik düzenler, ortak sistemler, gruplar içinde yaşayan sosyal hayvanlar olarak nitelendirdiği insanı, grup halinde yaşayan diğer hayvanlardan dili kullanımı ile ayırmasına" (Assman, 2015:148) ek olarak müziğin de bu noktada, dilin sanatsal ifadelerinden biri olarak, uluslaşma sürecine 20.yüzyılda giren Türkiye'deki cumhuriyet tarihi yazımında da, ortak bir kimlik oluşturma noktasında biçilen rol oldukça dikkat çekicidir. Assman'ın kimliği simgeleştirme biçimlerine bakıldığında;

*"Toplumsal Kimlik" olarak adlandırdığımız, sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, örnekler, işlemler, giysiler ve dövmeler, yeme ve içme, anıtlar, resimler, coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden her şey gösterge olabilir. Dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı önemlidir. Simgelerle gösterilen bu ortaklığın tamamını "kültür" daha doğrusu "kültürel sistem" olarak adlandırmak istiyoruz. Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşer. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürüldüğü araçtır (2015: 148-149) şeklinde açıklar.*

Türkiye'de gerçekleştirilen uluslaşma sürecinin kültür ve sanat politikalarının biçimlenişine baktığımızda ise hedeflenen ortaklığın simgelerinden biri olarak müzik, -

kültürel sistem-'in bir parçasıdır “demek yanlış olmayacaktır. Buna bağlı olarak her dönemde devletin ideolojik aygıtlarından birinin ya da bir kaçının ağırlığı söz konusu olabileceği gibi, Batı modernleşmesini yol haritası olarak alan Türkiye örneğinde, kuruluşun ilk yıllarında radyonun etkin kullanımını, ulus müzik oluşturma gayretine dönük reform çalışmalarını (özellikle eğitimde) bahsedilen ağırlığı söz konusu olan ideolojik aygıtlar olarak tanımlayabiliriz. Türkiye'deki Cumhuriyet dönemi politikalarının ideolojik aygıtları söz konusu olduğunda ise, Kutluk'un Cumhuriyet dönemi politikalarının bileşenleri olarak sıraladığı aygıtları şu şekildedir;

**Hedef Belirleme:** *Batılılaşma, Çağdaş Uygarlık*

**Strateji Belirleme:** *Halka beğendirme, Kitle Müzik Eğitimi.*

**Devletin İdeolojik Aygıtları:** *Müzik okulları, Halkevleri, Ülkü Dergisi, Radyo, Çeviri Kitaplar, Müzik Yazarları.*

**Uygulama Çalışmaları:** *Besteci, Beste, Seslendiriciler, CSO, ve diğer seslendirme kurumları (2016: 63).*

Bahsedilen tüm süreç ve aygıtların her biri ayrı ayrı geniş çalışma alanları olup, çalışma içerisinde bahsi sınırlı olarak verilmiştir. Ancak icat edilmiş yeni geleneklerin oluşması açısından oldukça önemlidir. Zira, “icat edilmiş gelenekler, görece yeni bir tarihsel yenilik olan ‘ulus’la, onunla ilintili milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler, vb. fenomenlerle yakından alakalıdır” (Hobsbawn&Ranger 2006:15). Benzer uygulamaların ve gelenek icatlarının görüldüğü bir çok kültür vardır. Alman, İngiliz, Rus, Norveç, Fin, Macar, Bulgaristan, Sırp, Ukrayna, Brezilya, Afganistan, Lübnan gibi kültürlerin tarihleri benzer süreçle ilgili sayısı örneklerle doludur. Örneğin Fin'lilerdeki uygulamada ünlü destan Kalevela'nın sözlerinin değiştirildiği, keman'ın ulusal ve geleneksel halk aleti olarak gösterildiği bilinir. Benzer şekilde Lübnan'da ulusal kimliğin inşası sürecinde benzer bir halk müziği reform süreci görülebilir. Stone “Lübnan'da Popüler Kültür ve Milliyetçilik: Fairuz ve Rahbani Ulusu” isimli çalışmasında süreci şu şekilde özetler: Özellikle köylerden derleme yapan milliyetçi kadrolar türkülerini dikkatli bir şekilde seçerek derlerler. Özellikle kontrol edilemez ve dolayısıyla tehlikeli olarak görülen kadın ve çocuklardan türkü derlenmez. Aynı şekilde, denize kıyısı olan yerler kültürel olarak bozulmuş alanlar şeklinde görüldüğü için, derleme çalışmalarında saf ve bozulmamış dağ köylerine gidilir. Halk Müziği reformunda ise amaç sadece korumak ve saklamak değildir; bu müziği uygarlık seviyesine yükseltmek hedeflenir. Halk müziğini icra etmenin en önemli aracı olarak radyo görülür. Bu icralarda “ulusal ruha” uygun olmayan sözler değiştirilir, yerel

lehçeler bir kenara atılır. Şarkıların ezgilerine müdahale edilir, tespitinde bulunmuştur (Aktaran Balkılıç, 2015:12, Stone, 2008:26-28).

Genel çerçeveye bakıldığında “Çağdaşlaşmanın uzantısında ortaya çıkan Ulusal Devletler, kimliğini arayan geleneksel topluluklardan oluşan kendi milletlerine “Ulusal Bir Kimlik” verme çabası içindedirler yada vermeye çalışırlar. Ulusal kimlik anlayışının en belirgin unsurlarından biri de kültürdür. Kültür ile ulusal kimlik arasında direkt bir ilişki olduğu kadar ulus/ulusal devlet oluşumunda da kültürel etkinlikler önemli rol oynarlar. Kültürden yararlanarak tarihe göndermeler yapmak ve ulusal kimlik arayışında bu değerlerden yararlanmak resmi ideolojilerin (Devlet Politikası) vazgeçilmez araçlardır (Duygulu, 2017: ). Çünkü bu arayış aynı zamanda kollektif bellekle ilişkili olup, kollektif bellekle ilgili unsurları barındırması gerekir. Konuyla ilgili olarak Halbwachs şu değerlendirmeleri yapar;

*(...) eğer kolektif hafıza, gücünü ve müddetini bir grup insanı bir araya getirmek için sahip olduğu şeyden alıyorsa, o halde bu kişiler, grup üyeleri olarak, hatırlayan bireylerdir. Ancak, birbirine dayanan ortak hatırlardan oluşan bu yığın içinde, her birinde en büyük yoğunlukta ortaya çıkacak olanlar aynı hatıralar değildir. Her bireysel hafızanın kolektif hafıza üzerindeki bir görüş açısı olduğunu, bu görüş açısının benim onda işgal ettiğim yere göre değiştiğini ve bu yerin de bizzat benim başka ortamlarla sürdürdüğüm ilişkilere göre değiştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. O halde, ortak enstrümandan herkesin aynı şekilde faydalanmaması şaşırtıcı değildir. Dolayısıyla, bu çeşitliliği açıklamaya çalıştığımızda, sürekli olarak, tüm etkilerin sosyal nitelikte olduğu bir etki birliğine varırız. (2017:39)*

şeklinde yapmış olduğu değerlendirme Türkiye Cumhuriyeti kuruluşunda THM ile ilgili çalışmaların neden bir devlet politikası olduğunu açıklar niteliktedir. Sözü ettiğimiz tarihsel süreç içerisinde benzer kültürel yapıları gözlemleyen ve genel bir çıkarıma giden Hobsbawm ve Ranger söz konusu yapının oluşturulması sürecini şu şekilde değerlendirmektedirler:

*Bizim bakış açımızdan daha da ilginç olanı, eski malzemelerin gayet yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş geleneklerin inşasında kullanılmasıdır. Her toplum bu tür malzemelerden oluşan büyük bir stoka sahiptir; ayrıntılı bir sembolik pratikler ve iletişim dili de her zaman mevcuttur. Bazen yeni gelenekler eskilerine yamanarak oluşturulabilir, bazense ritüel, sembolizm ve ahlaki nasihatın zengin amvarından ödünç alınarak düzenlenebilir –din ve aristokrasinin ihtişamlı ritüelleri, folklor ve (büyük sembolik güce sahip, erken dönemlerde icat edilmiş bir gelenek olan) farmasonluk gibi. Örneğin Rudolf Braun, on dokuzuncu yüzyılda federal devletin oluşumuna eşlik eden İsviçre milliyetçiliği üzerine araştırmalar yapmıştır. Braun’un bu tür çalışmalara uygun bir disiplinde (Volksunde)*



*eğitimini almış olmasđ ve modernizasyonunun Nazi suistimallerince geriletilmediği bir űlkede çalışmak gibi avantajları vardır. Mevcut alışılmış geleneksel pratikler –halk şarkıları, fizik gűce dayalı yarışmalar, nişancılık –yeni ulusal amaçlar doğrultusunda değiştirilmış, ritüelleştirilmış ve kurumsallaştırılmıştır. Geleneksel halk şarkılar eklenmiş ve bunlar, içeriği yurtseverce-ilerici olan, (“Nation, Natiom, wie voll klingt der Ton”\*), ama dini ilahilerin gűlű ritűel oğgelerini de taşıyan koro şarkı repertuarlarına aktarılmıştır. (2006: 7–8)*

Böylelikle kültürel inşa ve gelenek inşası içinde yer alan müzik inşasında karşımıza çıkan isimlerden bazıları, Türkiye’nin Muzaffer Sarısözen’i gibi, İngiltere’nin Cecil Sahrp’ı, Almanya’nın Jacop Grimm’i Rusya’nın Vassily Andreyeff’i, Finlandiya’da Elias Lönnrot’un Kalevela Destanı -ki bu örnekleri arttırmak mümkündür- şeklinedir. Onur Güneş Ayas’ın Müzik *Sosyolojisi* isimli kitabında işaret ettiği gibi icat edilen geleneklerin en evrensel örneklerinden biri modern toplumlarda halk kültürünün keşfedilmesi ve bu halk kültürünü temel alan bir milli kültür icat edilmesidir. Gökalp’in de yeni kurulan cumhuriyetin yeni yapılanışında Türk kimliği kaynağının Anadolu halk kültüründe olduğuna işaret ettiği gibi. İşte böylelikle erken cumhuriyet döneminin de bu görüşlerden etkilenerek, modern milli müzik yaratmak amacıyla müzik reformunu başlatmış olduğunu söylemek gerekir. Ancak söz konusu değişim sürecinin Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde batılılaşma hareketleri olarak tarihe geçen süreçte başladığının altını çizmek gerekir. Cumhuriyet sonrası gerçekleştirilmek istenen tam anlamıyla yeniden inşa sürecidir. “Nitekim cumhuriyet kurulur kurulmaz, yeni devletin giriştiği öncelikli projelerden birini, halk müziğinin derlenmesi yoluyla ‘milli musikinin yaratılması’ ideali teşkil etmiştir”(Öztürkmen, 1998:28).

## **2.1.Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Araçlar**

Türk Müziği politikaları ile ilgili olarak etnomüzikolog Stokes, *Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem (The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music)* adlı çalışmasında “Reformun Ötesinde” alt başlığı altında Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi tarih yapımı sürecini irdelerken, müzikteki reformunun içeriğinin günümüze değin süren tartışmalara neden olmasının ötesinde yeni bir ulus müzik yaratımı için ciddi yatırımlar yapıldığının altını çizerek, “bu tür girişimleri, Andrew Jones’un gayet yerinde tabirini (2001) ödünç alırsak, “fonografik gerçekçilik” olarak adlandırılabilir: ulusun sesi olan

müzik. Ulusal radyo ve televizyon bunun araçlarıydı” (Stokes, 2012: 44) şeklinde değerlendirir. Bu anlamda yapılan her bir reform bir nevi yeni kurulan ulus devletin ritüelleridir. Yeniliğin aynı zamanda bir değişim olduğunu düşündüğümüzde;

*Kültürel değişimin kaçınılmaz getirdiklerinin yanında götürdükleri de her toplumlara düşündürmektedir. Özellikle yeni sosyal dönüşüm projelerinin uygulamalarına başlayan toplumlar, bir kısım kültür öğelerini daha fazla önemseyerek konuya ideolojik bir bağlam getirmektedirler ki Türkiye'nin toplumsal dönüşüm projesinin kültürel değişim ayağında, özellikle müzik alanı böylesi önemli bir işlevi yüklenmiştir. Gerek ideolojik gerekse teknik bakımdan müziğin (halk müziğinin) böylesi bir dönüşüm ve değişim sürecinde ve daha sonrasında yer kürede gelişen olaylarla nasıl etkileşim içerisinde olduğu, tartışılmaya muhtaç bir konu olarak karşımızda durmaktadır. Türkiye özelinde ele alındığında “Türk Halk Müziği” adı verilen müzik türünün – içinde barındırdığı yerel unsurlar bakımından bağımsız bir bütün olarak yaşamasına karşın- küreselleşmenin ve dolayısıyla sosyal değişimin etki alanı içinde kalan en belirgin sanat dalı olduğu söylenebilir (Duygulu, 2018:s.y.).*

Dolayısıyla THM içerisinde meydana gelen değişimleri bağlama enstrümanı üzerinden irdelemeye geçmeden önce, halk olarak nitelendirilen topluluğun yapısına değinmek gerekir. Homojen bir yapı olarak algılansa da, belli bazı unsurların yansımalarının farklılık göstermesi, halk denilen yapıdaki farklı katmanlardan kaynaklıdır. Hem köylü, hem de kentli kimliğini taşıyan bağlama enstrümanı söz konusu olduğunda, halk tanımı önem arz etmektedir. Kimi zaman baş tacı edilen, kimi zaman ise “avam” olarak da addedilen bu yapının, çeşitli disiplinlerde ne şekilde yer aldığına bakmak gerekir. Öyle ki, sosyal bilimler içerisinde, bahsi geçen konu paralelinde halk tanımı değişebilmektedir. Gerek folklor disiplininden yansıyan kimi tanımlarda gerekse gündelik yaşam dilinde, ölçekleri ve nitelikleri açısından farklı ‘insan kümeleri’ni ifade etmek için kullanılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde halk teriminin müzik bağlamında nasıl kullanıldığına bakacak olursak;

*“Halk” (folk) terimi; halk kültürü, halk şarkısı ya da halk müziği terimi ile birlikte, ilk kez 18. yüzyılın sonlarına doğru, dönemin aydınları sayılan kaşifler tarafından, esas olarak köylü topluluklarını ve elbette ki onların kültürlerini ve müziklerini ifade etmede kullanıldı. İçinde Herder'in yanı sıra meraklı soylular ile ve aydınlanma düşünürlerinin de bulunduğu bu entelektüellerin, sanatsal kaygı ve estetik ülküleriyle “keşfettiği” halk ve halkın kültürü, elbette ki homojen değildi. Ancak birbirinden farklı referans noktalarından hareketle özgül olarak oluşmuş olan bu köylü ve zanaatkar toplumlara ve kültürleri, söz konusu aydınlar tarafından bir ulusun ruhunu içinde taşıyan unsurlar olarak düşünüldü. 18. yüzyılın ikinci yarısında*

*başlayan bu halkın ve halkın kültürlerinin keşfi girişimi, özet olarak dönem aydınlarının entelektüel ve estetik kaygılarla başlattığı bir süreçti. Ancak halkın ve halkın kültürlerinin keşfini, esas olarak politik gelişmelerle birlikte düşünmek gerek. Çünkü halk ve halkın kültürü ağırlıklı 19. yüzyılda gerçekleşen “ulusal” devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında yerleşiklik kazandı (Erol, 2009:71).*

Halk ve halkın kültürü noktasında THM'nin yeniden inşasındaki araçların da belirlenişi yukarıda sözü edilen süreçlerin ideolojik aygıtları ile paralellik arz etmektedir. Araçlar ise halkı bağlayıcı etkenleri en iyi şekilde tespit etmek zorundadırlar. Çünkü gelenekten kopuş biçimi “ulusal” devlet projesi noktasında başarısızlık demektir ki bu konuda Alan Dundes “The Study of Folklore” başlıklı çalışmasının girişinde bizim halk diye çevirdiğimiz “folk”u “her ne olursa olsun en az bir etkeni paylaşan insan topluluğu” şeklinde tanımlar ve şöyle der: “Bağlayıcı etkenin ne olduğu önemli değildir –bu meslek, dil ya da din olabilir- asıl önemli olan bir grubun (ne amaçla oluşturulmuş olursa olsun) kendine ait geleneklerinin olmasıdır. Bunlar öyle geleneklerdir ki, grubun bir grup kimlik duygusuna sahip olmasını sağlarlar (Aktaran Erol, 2009: 70, Fox, 1990:50). THM ve bağlama söz konusu olduğunda, kolektif hafıza ile beraber oluşan grup kimliği veya kollektif kimlik, kültürel kimliğin de oluşturucuları olarak, geleneksel olanı en etkili biçimde hatırlatacak olan müzik üzerinden icat ve inşanın gerçekleşmesi demektir. Bu noktada radyo, yurttan sesler, eğitim mekanları, bireysel katkılar bağlama enstrümanının başı çektiği THM’de yeniden üretimin araçları halinde karşımıza çıkmaktadırlar. (...) Özellikle kayıt endüstrisinin ürünleri (kaset, cd, dvd, vb.) ve kitle medyasından (radyo, televizyon, internet, vb.) insanlara ulaşan metinler, THM uyanışında bir topluluk bilinci oluşturmada ve coğrafik mekânla ayrılmış uyanışçı toplulukları bir araya getirmede önemli unsurlardır. Ancak insanları fiziksel olarak bir araya getiren uyanışçı etkinlikler (organizasyonlar, festivaller, yarışmalar) ve canlı icralar (hem uyanışçı etkinlikler kapsamında hem de ayrı olarak düzenli ya da düzensiz aralıklarla yapılan konserler ile uyanış repertuarının düzenli olarak seslendirildiği canlı performans mekânları) uyanışın başarısı için esastır. Zira bunlar kayıtlardan ve yayınlardan öğrenilecek şeylerden farklıdırlar (Erol, 2009:82).

Ancak THM'nin yeniden inşasında kullanılan aygıtların ilk anda her bölgeye hızlı bir şekilde ulaşmadığı kesindir. Böylelikle geleneksel olma hali bölgeden bölgeye değişmektedir. Durumla ilgili olarak Ayas, “Ernest Gellner’in de altını çizdiği gibi bir

iletişim ve ulaşım imkanlarının günümüzdeki kadar gelişmediği geleneksel toplumlarda bütün ‘ulusu’ birleştiren bir milli halk kültürünün var olması mümkün değildir. Halk kültüründe içkin böyle bir birleştirici kültür olsaydı bile, teknik zorluklardan dolayı zaten herkese ulaşamazdı. Bu yüzden geleneksel toplumlarda halk kültürleri ve müzikleri ister istemez yöresel nitelikte kalır” (2016: 229) tespitinde bulunmuştur.

### 2.1.1. Yurttan Sesler ve Radyo Aracılığıyla Meydana Gelen İcat - İnşalar

Hem devletin ideolojik aygıtlarından olan, hem de kollektif hafızanın taşıyıcı, aktarıcısı konumuna gelen radyo, özellikle 1930 ve 40 yılları boyunca tüm dünyada etkili ideolojik aktarıcı olmuştur. Bir “mediation”<sup>1</sup> aracı ve yolu olan radyo aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş ideolojisini halka ulaştırabilmenin yoluydu. Yenilikleri yaratmanın en önemli araçlarından biri olan “kültür” aktarımı bu yolla yapılmalıydı. Bohlman, Currid’den yaptığı alıntıda “1930 ve 1940’lar boyunca radyodaki müzik programlarının evlere ulus inşa etmek (getirmek) için tasarlandığından bahsetmektedir. TRT’de ilk yayın olarak 1938 yılında Mesut Cemil tarafından yönetilen Ankara’daki topluluk türkü icrasında da bulunur. Ancak halk müziği icraları o müziğin icracıları tarafından yapılamamaktadır ve çok az sayıda yer verilmiştir. Bu durum dönemin radyo müdürü tarafından ayrı bir halk müziği korusu kurulması fikrinin hayata geçirilmesi ile birlikte Muzaffer Sarısözen yönetiminde “bir halk türküsü öğreniyoruz” programı ve bir mihenk taşı diyebileceğimiz “Yurttan Sesler” korosunun kurulmasına kadar etki etmiştir. Hatta uluslaşma veya talep edilen sistemli yapıya uygun olmadıkları gerekçesi ile kapatılan programlar yerinde, İzmir ve başka illerde yurttan sesler topluluklarının kurulduğu bilinmektedir. Bu kurulumların öncesinde yukarıda bahsedilen benzer ülkelerdeki gibi halk ezgilerinin derlenmesi başlangıçta yapılan bir süreçtir. Söz konusu süreç geleneğe ait olanın ne derece doğal haliyle kayıt altına alındığı üzerine yapmış olduğumuz sorgulamanın da sebebi olan bir özelliğe sahiptir. Öyle ki kayıtların belirli bir heyet önünde doğal olmayan şartlarda hatta kimi zaman

<sup>1</sup> **Mediation:** Dolaylılama, aracılık etme şeklinde Türkçe’ye çevrilen kavram iletişim, müzik ve kültürel bağlamda kullanılmaktadır.

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Gonca Girgin Tohumcu, *Müziği Yazmak*, İstanbul: Nota Yayınları.

<sup>3</sup> Baş Bar ezgisi Erzurum-Kars kültür havzasında oynanan bir halk oyunudur. Gazimihal’e göre ise Bar sözcüğü “ı” ve “ğ” ses değişimine uğramış Türkçe’liği kesin bir sözcüktür. Bağ sap, küme, horum gibi anlamlara gelir. Bağ tutmak el ele bağlanarak sıra tutmak demektir. Çağatay Türkçesi’nde “barlamak” düzeltmek, tertip tanzim etmek, zapt-ü rabt altına almak demektir. Fiilin “bar” kökü tertip, nizam, dizi ve sıra demek olur. Bu tanımlamaya göre bar tutmak, sıra kurmak, sıralanmak demektir (Gazimihal, 1991).

<sup>4</sup> *Uzun sap* bağlama isimlendirmesi çalgının klavye kısmının *kısa sap* olarak adlandırılan ve daha çok

bandın süresi içine sığabilmesi için tempolarının kimi zaman hızlanması gibi gerçeklikler referans aldığımız kaynakları da sorgular hale getirmektedir. Benzer özellikte dediğimiz sürecin hikayesine devam edecek olursak derlenen ezgilerin yurttan sesler içerisindeki çalgı icrasında yalnızca bağlama ile yapıldığına tanık olunur. Kaval, zurna, kabak kemane, mey gibi çalgıların yöreyi temsil eden çalgılar olma kimliğinden uzak, renk saz olarak isimlendirilmeleri bu süreç içerisinde yer alır. Bazı renk sazların Sarısözen'in girişimiyle topluluğa dahil edildiği bilinir. Ayrıca derleme kayıtları ve derleme sırasında alınan notlara bakıldığında bağlamanın boyut, akort sistemi, perde sayısı bakımından farklılıklar arz ettiği de bilinen bir durum olduğundan bağlama takımında kullanılan bağlama biçimlerinden farklı tını ve çalım teknikleri içerdiği de ayrıca önemli bir noktadır. Tüm yöre ezgilerinin, bağlama ile üretilmemiş ezgilerin de, bağlama ile çalınmasından, 1972'de Ethem Nuri Üngör de bahsetmektedir. Bu yeni geleneğin etkisi günümüz icralarına değin süregelmiştir. Ulus kimliğinin inşası paralelinde geleneklerin inşası da performans kavramının biçimlenişine doğrudan ve dolaylı etki etmiştir. Örneğin, Ayas'ın da belirttiği gibi,

*“Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş Türkiye'nin en çok dinlenen halk müziği sanatçıları oldukları dönemde, radyoda onların türkülerinden ziyade standartlaşmış halk müziği örnekleri çalmıştır. Yani “gerçek” halk müziği geleneği yaşamakta, ancak icar edilen geleneğin standartlarını karşılamadığı için dışarıda kalmaktadır. Bu garip durum, icat edilen geleneğin yaşayan geleneğin kendisini nasıl yok saydığına bir örnektir. Halk müziğinin notalama sistemi ve nazariyatı yaratılırken de benzer bir durum yaşanmıştır” (2016:231).*

“Radyolu yıllar”la birlikte, bağlama, tüm yöre müziklerini seslendirme yönünde bir gelişme kaydetmiş, bir anlamda “ulusal”laşma sürecine dahil olmuştur. Yine bu yıllar boyunca, “uyarlama” yoluyla, bağlama tekniklerinin, farklı yöre müziklerine aktarıldığı görülür. Konuyla ilgili olarak Öztürk'ün aşağıda yer alan tespitleri, tavır adaptasyonu üzerinden farklı bir çalgıya ait olan tavrısal özelliklerin ve müzik metninin bağlama üzerinde biçimleniş sürecini değerlendirme açısından özetler niteliktedir. Öztürk'e göre; radyo yayınları döneminin, tavırlar açısından, “otokton” ve “allokton” nitelermelerinin doğmasına yol açtığını düşünebiliriz. Bu dönemde, sözgelimi bir Karadeniz türküsünün, bağlamayla icrası sırasında, çarpma-çiftleme-tarama gibi, bu yöre müziğine ait olmayan tekniklerin kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Bu

anlamda, Batı ve Orta Anadolu kökenli teknikler, doğu ve kuzey bölgelerin müziğine adapte edilerek, bu yörelere özgü duruma getirilmişlerdir. Dolayısıyla, “otokton” olarak nitelendirebileceğimiz "yerli" teknikler, zamanla, geleneğinde bağlama kullanımının yaygın ve karakteristik olmadığı yöre müziklerinin icrasında kullanılmak suretiyle, “allokton” yani taşınmış/aktarılmış duruma getirilmişlerdir (2006:16).

Bu noktada belirtmek gerekir ki tek bir müzikal kimlik oluşturma çabası halk müziğinin standartlaştırılma çabalarıdır ancak tüm dünyada olduğu gibi halk müziklerinde standart bir çalma söyleme olması;

-Müziğin her bir tekrarı her seferinde yeniden üretilmesini getirir,

-Tekrar edildiği iddia edilen her bir örnek taklit dahi olsa orijinali olamaz,

-Aslı olduğu iddia edilen ezginin de bir tekrar olduğu gerçeği orijinaline ulaşmayı engeller,

-Ezginin üretildiği ezgilerin başka bir çalgı ile icrası adı geçen ezgiyi tamamıyla farklı bir metne ulaştırır ve müzikal algıyı farklılaştırır

-Her bir uyarılma yeni bir ifade biçiminin doğmasına sebep olur ki bu biçimin de zamanla bir gelenek haline gelmesine yol açar (Zeybek tavrı, Konya tavrı, Teke tavrı, Sürmeli, Kayseri, Silifke tavrıları gibi...)

Çalışma için önem arz eden “Tavır” konusuna değinmek gerekirse, tavrılar yöresel çalım ve söyleyiş farklılıklarını yansıtmaların çeşitli formülleridir. Batı dışı toplumların birçoğunun “stil”, “behaviour” tanımlamalarından anlam ve kavramsal olarak farklı olan “tavır” ifadesine benzer kullanımlardan birisi de Kırım tatarlarına ait bir kavram olan Ersoy’un bahsettiği *Kolorit* kavramıdır. Farklı bir toplum yapısından ödünç aldığımız kavramın, yakın coğrafyada kendilerine özgü olanı ifade etmede kullandıkları ve anlam yükledikleri bir kavramın varlığından bahsetmek, böylelikle bir birinden farklı oluşum, ifade biçimleri olan müzik kültürlerinin kendilerine ait nitelendirmelerin olmasının doğallığını ve incelenilen müzik kültürünün kendine özgü diliyle anlamak ve anlatmak gerektiğinin önemli oluşuna vurgu yapmak isteyişimizden kaynaklı olarak yer verilmiştir. Ersoy’un aktardığına göre; “Kırım Tatarları kolorit kavramına farklı yaklaşımlarla birden fazla anlam yüklemişlerdir. Bunlar: “Ulusal/Etnik bir kimlik”, “Oturum” ve “Seslendirme Biçemi” olarak karşımıza çıkar” (2012:7). Ayrıca “Tavır; genel olarak bir duruma karşı gösterilen tutum ve davranışı ifade etmektedir. Müzik kavramında ise tavır, kişiye özgü bir çalım stili olmasının yanında,

bir bölge ya da yöre sınırları içinde oluşan, ortak müzik uygulamaları olarak da ifade edilmektedir. Bu kavram, Türk müziği çerçevesinde değerlendirildiğinde, Türk sanat müziğinde üslup-tavır, Türk halk müziğinde ise yerel seslendirme ve yorumlama olarak nitelendirilmektedir. Akdoğu'ya göre (1996:146) tavır, hem sözel, hem de çalgısal türlerde, türü belirleyen bir unsur olduğu ifade edilmektedir. Dolayısıyla, her iki alan içinde de tavrın, türsel açıdan ne kadar önemli bir yer tuttuğu ortaya çıkmaktadır” (Yaşar, 2015:3). Aynı şekilde “bağlamada tavrılı çalmak”, belli bir yöreyi işaret etmesinin yanında, belirgin bir tartım tekniğini ve tınıyı ifade etmektedir. Söz konusu tartım tekniği, “tezene” veya “tezenesiz, şelpe(elle) icrayı da anlatmaktadır. Bağlama’da mızrap görevini üstlenen tezeneyi tutan elin, ilgili tavrın vuruş ve seslendirilişine göre gereken hareketi yapmasıyla ilişkilidir. Konuyla ilgili olarak Erzincan; “Örneğin, bağlamanın tezeneli icrasında, tezene vuruşları ve sol eldeki çekme ve çarpma teknikleri, tavrın ortaya çıkmasına yardımcı olur. Ancak bağlamada tavır kavramını belirleyen temel unsur, sol eldeki çekme çarpma tekniklerinden çok, tezenenin kullanımında görülen çeşitliliğidir. Bu terminoloji yöresel manada yaşayan bir terminoloji olmaktan çok, son elli-altmış yıldan bu yana gelişen Türk Halk Müziği icra topluluklarının ortak bir dil/terminoloji arayışının ürünüdür. Böyle bir ortak dilin oluşmasında TRT'nin “Yurttan Sesler” topluluklarındaki bağlama icrası ve bu anlayıştaki uygulamalar etken olmuştur” (2006:21-22) şeklinde açıklamaktadır. Anadolunun Yerel Müziklerinde İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak “Tavır” Kavramı Üzerine adlı makalesinde Öztürk, tavrılı çalışın fonksiyonunu şu şekilde özetlemiştir;

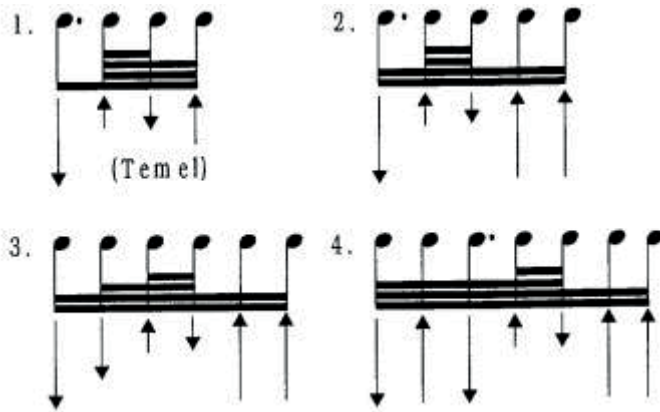
*Tavrılı çalış, bağlama icrasına, tür ve eşlik özelliklerine ek olarak, başlıca;*

- a) ritmik,
- b) polifonik,
- c) ornamental işlevler yüklemektedir.

*Bağlama, öteden beri, yanlış bir kabulle, bir ‘melodi’ çalgısı olarak nitelendirilir. Oysa, bağlama, yalnızca melodi çalmaya elverişli bir çalgı değildir. Bağlamanın son derece zengin, bir ritm potansiyeli vardır. Bu bakımdan, tavrılı çalışın temel fonksiyonu, bu ritmik yapıların, etkili bir icranın ana unsurları olarak, icrada yer almasını sağlamaktadır. Tavrılı çalışta öncelikle söz konusu olan, belirli bir ritm kalıbının, ezgiye uyarlanmasıdır. Başka bir ifadeyle, ezgiler, ritmik motiflerle süslenerek çalınmaktadır. Tavır içinde uygulanan ritm kalıpları, bağlamanın melodik ve polifonik yönüne, bir de -bir anlamda- perküsif nitelik kazandırmaktadır. Polifoni, en genel yaklaşımla, aynı anda birkaç sesin birarada duyulmasını ifade eder. Bu anlamda bağlama, polifonik bir çalgıdır. Bağlama icrasında*

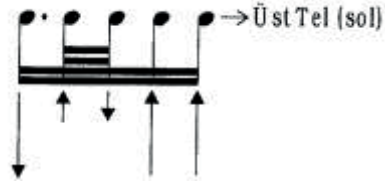
polifoninin oluşumunu sağlayan unsur, kuşkusuz ki tavrılı çalışdır. Tellerin tümüne aynı anda vurulması, belirli bir ritm kalıbının ezgiye uyarlanması, tellerin 'paralel' aralıklarla ya da 'dem' sesiyle birlikte icrası, polifonik icranın temel özellikleri arasında yer alır. Yerel düzenlerin, çalınan makamların yapılarına ve karar seslerine uygun hale getirilerek kullanılmasında da, bu polifonik üslup bir zaruret olarak belirginleşmektedir. Bu anlamda pedal sesi, paralel dörtlü yada beşlilerin, paralel sekizlilerin duyurulması; ikili ve yedili aralıkların dörtlü ve beşliye çözülmesi gibi uygulamalar, Anadolu müziğinin bağlamayla icrasında karşılaşılan armonik özellikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ornamental fonksiyon, yalın ezgi seslerin, çarpmalar (uzun, kısa ve çift), mordanlar, triller, grupettolar, tremololar, arpejler, vibratolar ve glissandolarla işlenmesini sağlamaktadır. Tavrılı çalış, bağlama icrasında süslemelerin sıkça kullanılmasına da yol açmaktadır. Bu anlamda, bağlama icrasının, zengin süsleme olanaklarına sahip olduğu, rahatlıkla söylenebilir (2006:s.y.).

Çalışma içerisinde ise “yöresel tavrı” olarak dahil ettiğimiz Zeybek, Konya, Silifke tavrıları tezene tutan elin hareketleriyle ilişkiliyken, diğer ezgilerde tını, ezgi seyrinin yeniden inşa ve icat sürecini gerçekleştirdikleri söylenebilir. Bağlamada tavrılar denildiğinde kastedilen tavrılar; Zeybek tavrı, Sürmeli tavrı (Yozgat tavrı) Kayseri tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Azeri tavrı, Ankara tavrı, Aşıklama tavrı, Karadeniz tavrı, Rumeli tavrı, Karşılama, Teke tavrı şeklinde sıralanabilir. Belli başlı tavrı gösterimleri aşağıdaki gibi olup, çalışmaya dahil edilen ezgilerin tezene vuruşları ilgili yerde belirtilecektir. Aşağıda yer alan gösterimler Gazi Erdener Kaya'nın 2005'te yayınlamış olduğu *Bağlama Eğitimi* kitabından alınmıştır.

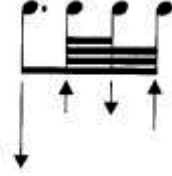


Şekil 1: Zeybek Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi

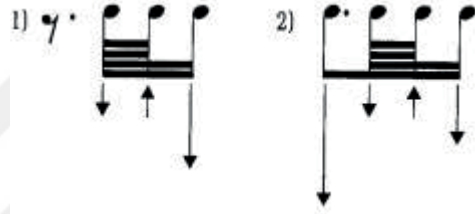




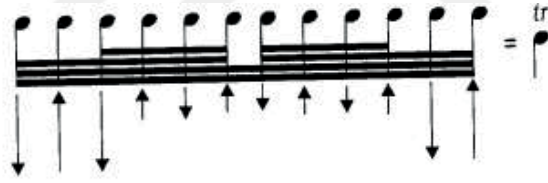
Şekil 2: Konya Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



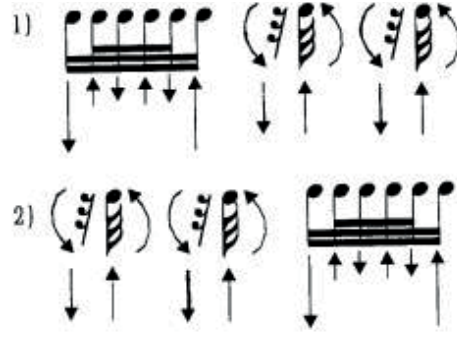
Şekil 3: Silifke Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



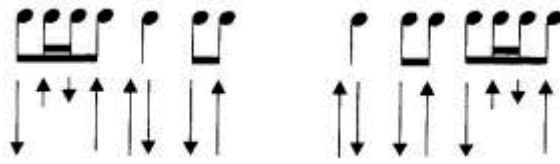
Şekil 4: Azeri Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



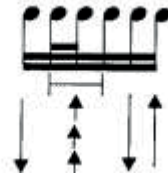
Şekil 5: Sürmeli Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



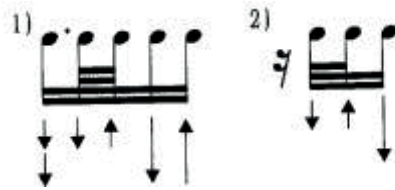
Şekil 6: Kayseri Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



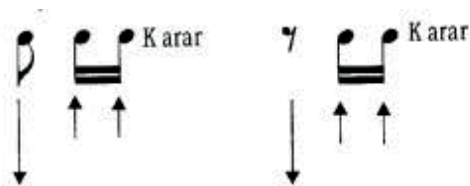
Şekil 7: Karadeniz ve Rumeli Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



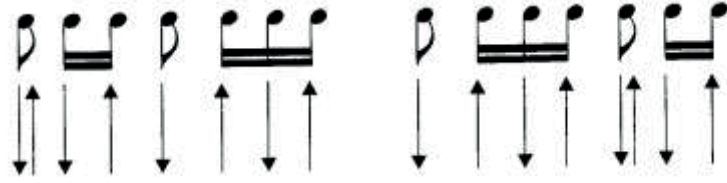
Şekil 8: Aşıklama Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



Şekil 9: Karşılama Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



Şekil 10: Ankara-Fidayda Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi



Şekil 11: Teke Tavrının Tezene Vuruşlarının Gösterimi

Tavırların oluşumu sazında belli bir ustalığa sahip kişiler tarafından gerçekleşse de, yaygınlığını gelenek icadının önemli merkezlerinden biri olan Yurttan Sesler ve radyo olduğunu söylemek mümkün olmaktadır. Ayrıca ustalık derecesinde olan icracıların, icra biçimleri de sıklıkla ezginin biçimlenişinde ve gelenek inşasında etkili olmaktadır. Konuyla ilgili olarak Öztürk;

*Tavır kullanımı, doğuşu bakımından, belirli bir yöre müziğini çalmada ustalaşmış kişilerin, kullandıkları icra tekniklerinin, 'taklit' ve 'benimseme' yoluyla yaygınlaşmasının bir sonucu gibi görünmektedir. Geleneğe bakıldığında, önemli bağlama icracılarının, yörelerine ait türkü ve ezgileri çalarken, kendilerine özgü sağ ve sol el teknikleri uyguladıkları görülür. Özellikle tezene tutan elde yapılan ritmik süsleme ve vuruş kalıpları, giderek, ezgi ve türkülerin bağlamayla icrasının vazgeçilmez öğeleri haline gelmektedir. Başka bir deyişle, "kişisel" düzeyde başlayan icra özellikleri, benimseme yoluyla, "yöre-bölge" düzeyine ulaşmaktadır. Aslında bu süreci, günümüzde bile izleme olanağımız bulunmaktadır. Bağlama çalmadaki özelliklerine bakıldığında; Neşet Ertaş, Nida Tüfekçi, Mehmet Erenler, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Talip Özkan, gibi önemli icracıların, teknik ve yorum itibarıyla benimsenmelerindeki ilginin düzeyi, süreci anlamamıza yardım edecektir. Sözgelimi bir Kocaarap Zeybeği'ni Talip Özkan gibi çalmak; bir Topal Koşma'yı Arif Sağ gibi çalmak; bir Yozgat Sürmelisi'ni Nida Tüfekçi gibi çalmak vs. önemlidir. Çünkü onların çalışı, etkili ve farklıdır (2006:s.y.)*

diyerek tavır dediğimiz konunun bireysellik kısmına da dikkati çeker. Bir sonraki bölümde de değinilen ust-çırak ilişkisi bağlamına da bizi yaklaştıran bir özelliğe sahiptir.

### 2.1.2. Usta - çırak ilişkisi ve gelenek inşa - icadına etkisi

Halk müziklerinin birçoğunda olduğu gibi THM içinde gelenek aktarımında usta-çırak ilişkisi büyük rol oynamaktadır. Günümüzde mekan ve içerik değiştiren bu ilişkinin yansımaları, müziğin yeniden üretimi noktasında bağlamada gelenek icadı ve inşası boyutunda kendini göstermektedir. Bazen gelenekteki değişimler, inşaalar,

tarihsel süreç içerisinde bir kaç kurum ve bireysel girişimlerle sağlanabilmektedir. Türkiye’de bağlama eğitimi denildiğinde köyden kente radyo ortamında getirilmeye çalışılan usta-çırak ilişkisi, 1976 yılında ilk kurulan Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ile resmileşmeye başlamıştır, ki burada Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Orhan Dağlı, Arif Sağ ve Yavuz Top’ un bağlama derslerine girmeleri bağlamada gelenek inşaa ve icadını başlatmıştır. Ancak öncesinde İstanbul’da Arif Sağ Müzik Merkezi, Anakra’da Coşkun Güla Müzik kursu, döneminde sayısı 500-600’lere varan öğrenci sayılarıyla usta- çırak ilişkisinin kentteki var oluş hallerine örnek teşkil eder. Öyle ki;

*Gelenekler icat etmek, burada varsayıldığı üzere, geçmişe referansla (bunu tekrarı dayatarak yapsa bile) belirginlik kazanan, özünde bir formelleştirme ve rutinleştirme sürecidir. Tarihçiler, böylesi bir ritüel ve sembolik kompleksler oluşturmanın fiili süreci üzerinde hakıyla durmamışlardır. Dolayısıyla, bu sürecin çoğu kısmı halen karanlıktadır. Bunun en açık örneği, bir ‘gelenek’in tek bir kişinin girişimiyle (mesela, Boy Scouts’un –Erkek İzçiler’in- Baden-Powell tarafından benimsetilerek) bilinçli olarak icat ve inşa edildiği durumlardır (Hobsbawm & Ranger, 2006:5).*

Arif Sağ Müzik Merkezi, Coşkun Güla Müzik Kursu ve Türk Müziği Konservatuvarı kuruluş ve işleyiş süreçleri de benzer girişimler olarak değerlendirilebilir. Güvenç’in de değindiği gibi böylelikle gelenek aktarımında kültürlenme, kültürlenme ve kültürleşme gibi antropolojik süreçler özellikle etkili olmaktadır (1979:34) ve bu süreçlerin mekanları gibidirler. Ancak her iki oluşum, radyo ve kent yaşamında da Öztürk’ün değindiği gibi, “(...) bağlama icrasındaki pek çok önemli tarzın “kültürü belirleyen koşullar içinde” yaşayan ustalara bağlı olarak gelişme gösterdikleri görülmektedir. Üstadların, hayatın ve kültürün “içinde” olan bireyler olarak toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik anlamda egemen akım, olay ve eğilimlerden çeşitli şekillerde etkilendikleri; geleneksel tecrübe aktarımı bakımından da çeşitli dönüşümler yaşadıkları gösterilmiştir” (2016:s.y.).

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra radyonun yayına başlaması ile, bağlamadaki farklı biçimlerdeki geleneksel icralar yurt genelinde duyulmaya başlamıştır. “Geleneksel bağlama icralarının yaygınlaşmasında usta icracıların çok büyük katkıları olmuştur. Tamburacı Osman Pehlivan, Bayram Aracı, Ahmet Gazi Ayhan, Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Ali Ekber Çiçek, Yılmaz İpek, Talip Özkan, Mehmet Erenler, Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu, Âşık Veysel, Davut Sulari, Aşık Daimi, Nesimi

Çimen, Ramazan Güngör, Hamit Çine, Özay Gönlüm, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş ve Aşık Mahzuni Şerif gibi isimler örnek verilebilir” (Benli, 2016:22). Yakın dönemde ise bağlama icrasında gelenek inşa ve icadında önemli rol oynayan isimler, Hasret Gültekin, Erol Parlak ve Erdal Erzincan olmuştur.



## İKİNCİ BÖLÜM

### GELENEKSEL MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN ÜRETİM ARACI BAĞLAMA

Bu bölümde gelenek kavramı, icadı ve inşasının genel olarak müzik performansının oluşumu noktasındaki rolü sorgulanacak olup, çalışma öznemiz olan bağlama çalgısı örnekleri ve temsil ettiği müziğin bileşenleri, aynı zamanda “bağlamanın çoklu kimliği” olarak adlandırdığımız kullanımı, temsil ettiği sosyal sınıflara bağlı olarak geleneksel olanın sınırlarının belirlenmesindeki rolü ile ele alınacaktır. Genel olarak performans kavramı, sosyal bilimler içerisinde ele alınan performans teorisi bağlamında değerlendirilecek ve müzik performansının üretim biçimi, yeniden üretimi irdelenecektir. Bağlama çalgısı performansı(icrası)nın oluşumunda, algıyı, tınıyı, müzikal metni şekillendiren tarihsel süreç, sürecin bağlamanın şekli, yapısı ile birlikte ele alınacaktır.

#### 1. PERFORMANS

Çalışmamız içerisinde “performans” kavramını müzik performansı bağlamında ve yeniden üretilmesi süreci çerçevesinde ele aldığımızda öncelikle müzik performansının salt sahne performansı anı değil, o anı oluşturan dinamiklerin bütünü olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin Cook gibi Edward Said de performansı yeniden-yaratım ve yorumlama olarak ele alır (2006: s.y.). Özellikle Cook’un üzerinde durduğu müziğe yalnızca metin temelli bakmak noktasında müzikal metinlerin değerlendirilişinde ortaya çıkan durumla ilgili olarak Baumann ve Briggs’in değerlendirmelerine yer verilecek olursa, çok genel olarak metinsel eleştiri üzerinde biçimsel bir etki yapmış ve Grimm Kardeşler (folklor) ile Franz Boas tarafından bilimsel folklor ve antropoloji geleneğine kazanmış olan filozofik perspektifte, metinler esas olarak kültürel nesnelere gibi ele alınmaktadır. Bunlar, sürekli tekrar edilebilir, sınıflandırılabilir, köken (hem metinsel hem ulusal) ve tür benzerlikleri nedeniyle diğer metinlerle bağlantılı metinlerdir (Bauman-Briggs 2003:s.y.). Ancak bu değerlendirmede de görüldüğü üzere metin denilene bağlamsız olarak ele alınmadığı görülür. Öncelikle çalışmada performans kavramına olan teorik yaklaşımın Nicholas Cook’un da belirttiği,

geleneksel eğilim olarak müziğe metin merkezli yaklaşımlar sayesinde, müziğin yeniden üretimi olarak performansın göz ardı edildiği ve ayrı bir sanat olarak düşünülmediği değerlendirmesine paralel düşünce, yalnızca çalabilmek üzerine kuruludur. Bu nedenle de performansın kendisi üzerine konuşmak alışıldık bir durum değildir. Yalnızca müziğin kendisi üzerine konuşulabilir. Oysa performans, bütünlüklü ve kapsamlı bir alandır ve içeriğinde yukarıda değindiğimiz tüm süreçleri (process) kapsamaktadır.

Performans metni, metnin üretimi ve yeniden üretimini bağlama çalgısı performans bakımında derinlemesine ele almadan önce performansın etimolojik değerlendirmelerine yer vermek gerekmektedir. Turner da ele aldığı etimolojik kökene ilişkin aşağıdaki açıklamayı yapmıştır:

*“İngilizcesi ‘performance’ olan sözcük Ortaçağ İngilizce’sindeki ‘parfournen’ sözcüğünden türetilmiştir, sonra Eski Fransızca’daki ‘parfournir-par’ (bütün yönleri ve derinlemesine tamamlamak), sözcüğüne ‘fournir’, (döşemek, tedarik etmek) sözcüğünün eklenmesiyle ‘parfourmen’ halini almıştır. Bu nedenle performans biçimlendirmenin yapısal imalarını göstermek zorunluluğunda değildir, tersine süreçsel duygu olarak tamamlama aşamasına getirme ya da başarı meselesini göstermelidir. Dolayısı ile perform, icra etmek, tek bir eylem ya da hareketten öte az ya da çok ilişkili sürecinin tamamlanmasıdır” (1982:91)*

Söz konusu edilen bu kavram, metni anlamak için metnin anlatıldığı ortamı anlama fikrinden doğmuş, antropoloji çalışmalarının, sözlü kültür ürünlerine uyarlanmasıyla başlamış ve gelişerek günümüzdeki şeklini almıştır. Bu yöntem ve yaklaşımlar sayesinde sözlü kültür ürünleri yorumlanabilir hâle gelip anlam ve derinlik kazanmıştır. İnceleme konusu yapılan herhangi bir sözlü kültür ürününün hangi ortam ve şartlarda icra edildiğini göz önüne alarak çalışmalar yapan bu yaklaşım, icra esnasında; icra mekânı, icra tarihi, icra zamanı, icra nedeni, icra biçimi, icracı kimliği gibi unsurları context (bağlam) olarak ele alır ve söz konusu bu unsurları incelemeye dahil eder. (Ekici,1998: 106–120) Bütünsel olarak performans denildiğinde neyin ifade edilmek istendiğine baktığımızda; “performans terimiyle, ritüel, oyun, tören, spor müsabakaları, tiyatro, müzik ve dans gibi sahne ve gösteri sanatları ile popüler kültür aktivitelerine ek olarak, gündelik hayatta kamusal alanda tasarlanan ve ortaya konulan her tür eylem ifade edilebilir”(Güven 2018: 103).

1970’li yıllarda ortaya çıkan ‘Performans Teori’; gösterimci, bağlamsal ve icracı kuram diye Türkçe’ye çevrilmiştir. Başka bir ifadeyle, ‘Performans’ kavramı, ‘icra’ veya ‘gösterim’ anlamında folklorun işlevselliğini ön plâna çıkararak tüm yaklaşımları bünyesinde toplayan geniş bir şemsiye terim olarak da tanımlanabilir. Söz konusu bu yaklaşımla sözlü kültür ürünleri, ‘fosilleşmiş kültür’ değerlerinin ötesinde ‘yeni oluşan kültür’ değerlerini inceleyen bir disiplin olma hüviyetine kavuşmuştur (Williams 1973, 3–16; Çobanoğlu: 1999, 258- 264).

Performans üretim biçimleri, mekanı, icracı niteliği ile ve her defasında yeniden üretilmesiyle oluşan bir edimsel davranış biçimidir. Sesin, çalgının biçimlenişi ile birlikte oluşan performans sürecinde ise müzikle ilgili değerlendirmelerde müzik bir metin olarak neyi ifade eder, neleri barındırır gibi analitik yaklaşımlar ile analiz etmeye çalıştığımızda, bu metnin bileşenleri olan icracı, mekan, zaman, dinleyen-izleyen gibi unsurlar önemli noktada yer alır. Müzik metinlerinin içerisinde enstrümanların yapılarına ait üretilmiş olan ezgiler, kimi zaman farklı bir çalgı bünyesinde icra edildiğinde ortaya çıkan yeni yapının performansın bütününe değişime uğrattığı görülmektedir. Çünkü müzik performansı çok karmaşık küresel bir olgudur. Dört küresel unsur içerir(kapsar). 1- enstrümantal farklılaşma, 2- notayı (skoru) ses, süre ve benzer gruplar arasında ayırma, 3- müzikal parametrelerin(perde, süre, gürültü, v.b.) rollerini temel parametreler içerisinde belirlemek, ve 4- Bir soy ağacının ruhunda prova tarihinin bir işlevi olarak, performansın ayrıntı düzeyini ve karmaşıklığını ortaya çıkarır (Mazzola, 2002 s.y.)

Performanstaki değişimin içerisinde icracı olduğu gibi, dinleyici ve en sonunda müzikal metin yer alacaktır. Çalışma içerisinde de benzer biçimde THM külliyatından seçtiğimiz örnek ezgilerin üretilmiş olduğu çalgılardan farklı yapıdaki çalgılar ile seslendirilişinde ortaya çıkan yeni metinlere odaklanılmıştır. Aynı zamanda bir enstrümanın biçimlenişi, var oluşu ve nasıl var ettiğine performans teorileri bağlamında bakıldığında, performans edimi bütünü bir aracı olan konumundan sosyal ilişkiler ağı, ideolojik etki, toplumsal hiyerarşiyi de yansıtan sembol ve kültürel bellek taşıyıcısı olma rolüne büründüğüne tanık olunur. Söz konusu ezgi veya ezgilerin farklı çalgı üzerindeki yeniden inşası ile birlikte icranın değişimi farklı bir müzikal algıyı da beraberinde getirmekle birlikte, mekanın da değişimi gündeme gelir ki bu değişim performans edimini tamamıyla farklılaştırır. Örneğin yeniden inşa olarak



değerlendireceğimiz süreçte, davul zurna ile çalınan bir eserin bağlama çalgısına uyarlanışında hem davulun ritmi hem de zurna melodilerinin yansıtılmaya çalışılması, açık alanda olan icranın kapalı alanda yapılması, icracının çalgısı itibarıyla farklı bir müzikal algıyı barındırması, mekan ve icracı değişiminin bir yansıması olan dinleyici faktörünün değişimi eser üzerinde de değişime ve başkalaşmaya yol açacaktır. Özellikle halk müziğinin başat çalgısı olarak kabul edilen bağlama çalgısının bu kimliği kazanma sürecinin “Yurttan Sesler Topluluğu” nun kurulmasıyla başladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Söz konusu süreçle birlikte her yörenin ezgilerinin bağlama çalgısıyla icra edilmesi, aynı zamanda geleneksel formun değişimine de yol açmıştır.

Tüm bu değerlendirmelerin ışığında Türkiye’de bağlama çalgısının kullanımı ile ilgili olarak, tarihsel süreç içerisinde bakıldığında tek başına adı gecen çalgının kullanımını bilindik tabirle tarihin tozlu sayfalarına kadar uzatmak mümkün olsa da, 16. Yüzyıl ve batılılaşma hareketlerinin başladığı 1800’lü yıllardan bugüne kadar olan süreçler üzerinden bakıldığında biçimlendirici olan kırılma noktaları, önemli dönüm noktaları niteliğindedir. Bu inceleme ve değerlendirme bize bir kez daha performans denilen edimin oluşturucu ve şekillendirici bağlamlarından ayrı düşünmemizin mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. İcranın kendisinin başlı başına bir olgu olduğu ve yeniden üretimin ta kendisi olması buna bir örnektir. Bu noktada icracının rolü de oldukça karmaşıktır. Aktarıcı mıdır, yaratıcı mı, yoksa bireyselliği ve gelenekselliği ile yeniden inşa eden mi, veya yeniden inşa yolunun yalnızca bir unsuru mu? Her biri tanımlamaya çalıştığımız metnin içerisinde yer alabilecek niteliktedir. Bir değerlendirmeye göre; Bir icracı, bu anlamda geçmiş performanslardan sorumludur, ancak standartlar ve sorumluluk derecesi, özelde, kültürel ve tarihsel çevrelerle yorumlanabilir. Türde olduğu gibi, performansın geçmiş performanslara uyarlanması da aralarındaki metinlerarası ilişkinin ayarlanmasını gerektirir. Doğru yapmak adına sorumluluk almak, bir icracıyı geleneksel otoritenin yasalarına bağlı olarak geçmiş performansın sıkı sıkıya yinelenmesine yönlendirebilir. “Metinlerarası başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak işlemi değil bir ‘yer (ya da bağlam) değiştirme (transposition) işlemidir’. Yöntemleri arasında alıntı, gizli, alıntı, yansılama, öykünme, anlatı içinde anlatı, vb. biçimleri taşıyan kavram Kristeva’ya göre aynı zamanda birden çok gösterge dizgesinin yeni bir anlamla donatılarak yeni bir gösterge dizgesi oluşturmasıdır”(Tatlı, 2013:1).

Tez konumuzun odak noktası olan müzik performansının yeniden üretimi, geleneğin icadı ve inşası ile bağlantılı olarak, Küçükcebe'nin Small'dan aktarmış olduğu gibi;

*Small, “musicking (müzikleme)” isimli çalışmasında “müzik” ten “müzikleme” ye yaptığı terminolojik değişiklik, değiş tokuş edilen, tüketilen ve tekrar üretilen nesnelerin koleksiyonu olan “müzik” ten, insanların katkıda bulunabilecekleri bir süreç olarak “müzikleme” ye uzanan kavramsal bir değişimi de içermekte ve müzik etkinliğinin önemine vurgu yapmaktadır. Small, müzikal etkinliğin en temel anlamının bu etkinliğin doğurduğu ilişki çeşitleri içinde bulunduğunu ve müzikal bir performans süresince kurulan ilişkilerin iki çeşit olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi sesler arasında kurulan ilişki çeşididir ki bu ilişki müziği icra edenlerce kullanılan formlar ve tekniklerle ilgilidir ve kişilerin müzik yapma konusunda izledikleri çeşitli yolları kapsamaktadır. İkincisi ise katılımcılar arasında ortaya çıkan ilişki çeşididir ve belirli bir performans sonucu ortaya çıkan tüm sosyal olasılıkları kapsamaktadır. Small, bu olasılıkların varlığının birinci ilişki çeşidinden bağımsız olmadığını söyler ve çalgılar aracılığı ile yapılan müziksel katkının, çeşitli vasıtalar ile bu ilişkilerin kuvvetlendirilmesine katkıda bulunduğunu öne sürer. (Aktaran Küçükcebe, 2018; Small: 1998).*

Bağlama enstrümanı üzerinde yapılan benzeri müzikleme, uyarılma, değişim, gibi telakki edilebilse de özellikle müzikleme olarak adlandırılan kavramsal boyutta kişilerin müzik yapma yolunda izledikleri yol bağlamında, bağlama üzerine aktarılan metinlerin aktarılma biçimleri yukarıda tarif edildiği gibi iyi bir örnektir.

Performans kuramı antropoloji, sosyoloji, psikoloji, dilbilim gibi sosyal bilimlerin çok çeşitli alanlarından beslenmekte ve bu alanlarda kullanılmaktadır. “Performans kelimesini tek başına ele alıp tanımını yapmak neredeyse imkânsızdır çünkü performans bu alanlardaki işleviyle sürekli yeniden tarif edilmektedir” (Carlson, 2013: 13). “Toplumsal, kültürel ve kişisel kimliğin inşası ve performansın bu süreçteki önemi, yirminci yüzyılın son yıllarında hem performans hakkındaki kuramsal yazılarda hem de performanslarda en önemli meselelerden biri olmuştur” (Carlson 2013:81). Performansın kültürel unsurlar içerdiği gerçeği, ilk kez 1959 yılında Milton Singer'ın editörlüğünü yaptığı *Traditional India: Structure and Change* kitapta “Kültürel performans” terimiyle kaleme alınmıştır. Singer (1959), kitabın önsözünde kültürel performansın “toplumsal işleyişi tamamlayıcı gelenek yapısının özelliklerinin açığa çıkarılması” ifadelerini kullanmaktadır. (s.xii) “Kültürel bir eylem biçimi olarak sergilenen performanslar, deneyimlerin ve anlamların sürekli yeniden müzakere

edilmesi için bir arenadır” (Carlson 2013:242). Performans, esas ve daha önemli olarak, bir toplumdaki kabul ve reddetme biçimleri, olasılıklar, genel değerlendirmeler ile o toplumun tarih(iy)le yüzleşme biçimine dönük açık veya örtük bir eleştiridir. Schechner (2002: 31–33) gündelik hayatta performans teorisini, antropoloji ve mikro-sosyolojiyle buluşturan başlıca alanlar olarak şunları sıralar: kamusal alanda siyasal ya da sosyal sebeplerle toplanmalar, kamusal ve özel alanlarda her tür bir araya geliş ve yüz-yüze etkileşim (bekleme salonlarından doğum günü kutlamalarına kadar farklı pek çok alanda iletişim biçimleri), spor müsabakaları, eğlencelik oyunlar, tiyatro oyunları ve konser gibi sahne sanatları, dini ya da geleneksel ritüeller ve ritüelleşmiş gündelik davranış kalıpları (Güven, 2108: 104) Cook’un belirttiği üzere; “Şair, şiirini yazdıktan sonra isterse seslendirebilir, ama bu bir tercih meselesi olur. Çünkü anlam, gerçekleşmiş haliyle kağıtta yer almaktadır. Müzikte ise eserin gerçekleşme süreci yazıldığında değil, çalındığında tamamlanır” (2007:777).

Performans teorisi bağlamında kısaca irdelediğimizde ise performansı oluşturan duygu, davranış, ilişki (ifade edilen, ifade eden kısacası belli davranış ve müzik kalıplarını kodlayan) üçlemesi, örneğin ut ile icra edilen bir Konya türküsünün bağlamaya uyarlanmasında, icracı, dinleyici, yeni icracı ve icra edilen mekanın değişimi paralelinde yer alacaktır. Ancak bağlama özelinde yeniden inşayı incelediğimizde asla bitmeyen ve tamamlanması yaşam süreci içerisinde mümkün görünmeyen çok yönlü ve farklı dinamikleri olan karmaşık bir süreçtir muhatabımız olan. Başka çalgıların ezgilerin bağlamayla icrasının yanı sıra farklı boyut ve tınıya sahip bağlama ezgilerinin standardize edilmiş bağlamalarla icrası, ayrıca bağlama ait ezgilerin gitar, keman gibi çalgılara adaptasyonu en eski olarak bilinen icra biçimine göre yeni bir müzikal algıya, tınıya, duyguya, davranışa sahip olduğu görülür veya en eski olarak bilinen halk ezgisinin farklı bir çalgıya ait olup olmadığı sorgulamasını da beraberinde getirir.

## 2. BAĞLAMA ÇALGISI ETNOGRAFYASI

Bir enstrümanın etnografyasının yazımı ile tarihçesi, taşıdığı kimlikler, toplum yaşantısındaki yeri ve konumlandırılışı, repertuarı, yapısal özellikleri kast edilmektedir. Bağlama enstrümanının THM tarihindeki yerinin ötesinde beraberinde taşımış olduğu kimlikleri, çalgıyı salt müzik performansının yeniden üretimi boyutuyla değil, gelenek inşası ve icadındaki rolü ile tanımlamak gerekmektedir. Çalışmanın

çerçevesi dahilinde bahsedilen süreçte nasıl rol aldığının belirtilmesinin ardından enstrümanın tarihçesine kısaca değinilecek ve “çoklu kimlik taşıyıcılığı” ile ilgili değerlendirmeler yapılacaktır.

Etnomüzikolojide çalgı incelemeleri, çalgının kültürel bağlamı, toplumsal süreçleri çalgı üzerinde okuma şeklindeki yaklaşımlar neticesinde, 1970’lerde yapılan çalgı incelemelerinde, özellikle etnomüzikoloji çalışmalarında çalgılar akustik, antropolojik, morfolojik, ergonomik, biyolojik, etnoğrafik, sosyolojik ve tarihsel açılardan ele alarak incelemeler yapmışlardır. Müziğin yeniden üretimi bağlamında geleneke inşa ve icadının da geleneksel bir çalgı olan bağlama üzerinden yapılması da benzer süreçleri içermektedir. Toplumun kültürel yapılanmasında ve bir müzikal metnin yeniden yapılandırılmasında önemli bir arabulucu ve araç olan bağlama, aynı zamanda bir müzik metninin yeniden inşasında, Anadolu’ya göçün ötesinde siyasi ve ideolojik değişimin ve yeniden yapılanmanın etkisinin en çok hissedildiği bir araçtır (Doğuş Varlı & Sari, 2017: 301). Stokes, “Picken’in dediği gibi “Türk halk müziği geleneğinde bağlamanın (sazın) önemi görmezden gelinemez. Aslında günümüzde bağlama müzisyenin “gönlünü” ifade etme aracıdır; ağlamak, hıçkırma, feryat figan etmek içindir. Dede Korkut’un XIV. Yüzyılda yazdığı kitapta “kopuz” olarak adlandırılır ve Türki dünyada çeşitli biçimler altında görülür. Müzikte ‘Türk’ olan ve Türk’te müzikal olan her şeyi temsil eden bağlamanın halk müziği eğitiminde çok önemli bir yeri vardır. Halk müziği teorisi, notasyon ve icra eğitiminde olduğu gibi, akustik ve enstrüman tapımı eğitimi için de bağlama kullanılır. Sanat müzikçiler de dahil çoğu müzisyene göre Türk müziğini öğrenmek isteyen bir yabancı bağlama ile başlamalıdır” (1996:128) diyerek, geleneksel bir çalgının “çoklu kimlik” özelliklerine kısa bir giriş yapmıştır. Önermesini bir etnomüzikolog olarak ilk önce kendisi yerine getirmiştir.

Genel kaniya göre bağlamanın atası olarak kabul edilen kopuz kullanımına ilk olarak Dede Korkut hikayelerinde rastlanmaktadır. Sazın geri kalanına göre de tarihi kaynakların kimilerine göre 2000 kimilerine göre ise 3000 yıllık bir geçmişi olan ve birden çok telli saz türünü kapsayan kopuz, Orta Asya’daki Türk boyları tarafından icra edilmiş ve Anadolu’ya gelmiştir. Ancak diğer sava göre ise kopuzun bağlamanın atası olmadığı, ikisinin birbiriyle yan yana iki farklı saz olduğu yönünde olup, Erdener’in Layard’dan aktardığı bilgiye göre, Türklerin Anadolu’ya gelişinden 1000 yıl öncesinde Mezopotamya ve Anadolu’da, iki telli, tezeneli çalınan, orat uzunluktaki kolu üzerinde

perdeleri olan, sapından püskülüne kadar bugünkü saza çok benzeyen bir çalgının olduğu biliniyor. MÖ 1300-1400 yıl önce Alaca Höyük'te taş kabartmalar üzerinde bu çalgıyı çalan kişinin sazı kemerine takdığı görülür (Aktaran Erdener, 2015:28; Layart, 1984:516).

Organolojide, Sachs-Hornbosel (1914) çalgı sınıflandırmasına göre “kordofon” diğer adıyla telli çalgılar sınıfına giren bağlama, aynı zamanda telli-mızraplı olarak da sınıflandırılmaktadır. Bağlama benzeri çalgıların Anadolu'da bulunan en eski örneklerine ise milattan önce 1680 – 1375 tarihleri arasında Eski Hitit döneminde rastlanmaktadır. Bu çalgılar Frigler, Lidyalılar ve Urartular tarafından da icra edildikleri arkeolojik kazılar vasıtasıyla elde edilen vazo, fresk kabartmaları yoluyla söylenebilmektedir. Kopuz ve benzeri çalgılar işe ilgi olarak “Kopuz, tarih içindeki seyahati sırasında geçtiği coğrafyalarda onu kullanan toplulukların eser ve ezgilerine göre şekillenmiş, Türk kavim ve kabileleri arasında başka mûsıkî âletleri ile karışmış ve farklı bazı sazlar da kopuz ismi ile anılmıştır.”(Feyzioğlu, 2006) değerlendirmesinin yanısıra, kopuz sözcüğünün etimolojik kökeni ile ilgili olarak, Gazimihal; “Kopuzun kov ve kovı kökü, bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade, kopsamak gibi ilgili fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira bu fiillerin hem kopmak, fırlamak, seğırtmek, defetmek gibi hareki anlamları vardır, hem de saz çalanın el ve parmak cerbezisini ifade edebilirler. Kopuz adından önce kopsamak gibi fiiller doğmuş olabilirdi. Böyle bir tekadüm her şeyden evvel doğal bir gelişim verimi sayılabildi. Bizce tezenenin hızına göre kopuz adı doğmuş olabilir” (1975) demektedir.

Çok geniş bir alana yayılmış olan bağlama hem düzen (akort) hem de boyutları - yapısal farklılıkları- açısından birçok farklı şekillerde görülmekte, farklı yörelerde farklı isimlerle adlandırılabilenkte ayrıca geleneksel icra özellikleri açısından da çeşitlilik göstermektedir. THM'de en yaygın kullanılan saz olarak öne çıkan bağlama yöresel tavırların uygulanabilirliği ve farklı düzenlerle icra edilebilirliği açısından geniş bir icra alanına sahip olmakla birlikte, THM kültürümüz açısından da oldukça köklü ve önemli bir yere sahiptir. (Akçalı, 2012:42, Asiltürk, 2009:9–10, Haşhaş, 2017:88, Oral, 2010:1, Özdek, 2012:72, Sözen, 2002:1, Varlı, 2011:3).

Çalışmada etnomüzikoloji disiplinin araştırma yöntemlerinden biri, topluma ait ve toplum tarafından üretilen gelenekler ve sanatsal ifade biçimlerinin bir metinmişçesine okunması sırasında, müzik metninin nasıl ve ne şekilde, diğer bir

deyişle kültürel bağlamının sorgulanmasını yapmaktır. Bunu yaparken ise şarkı sözleri, çalgılar (biçim, kullanım, değişim, v.b.), dans, her birinin içinde yer aldığı ritüellerin her biri çalışma objeleri konumunda olurlar. Yukarıda da belirttiğimiz üzere çalışmanın öznesi olan Bağlama çalgısının, yeni oluşturulan geleneğin mediator (arabulucu)'su olması ve bu arabuluculuğun sonucu olarak yüklenilen kimliklerden biri olan "milli kimlik" simgelerinden olması nedeniyle, THM kültürel coğrafyasında, yörelere ait çalgı icra biçimlerinin başta TRT yayınları vasıtasıyla tüm ülke sathında benimsenen bir şekilde bağlama'ya uyarlandığına tanık oluruz. Bağlama çalgısının inşası, değişimi, aynı kalanı üzerine sorgulama yaptığımızda "geçmiş-bugün" uzamının içerisinde, hangi yörenin çalım tekniklerini yansıttığı (tavır) gibi dinamikler ortaya çıkmaktadır. Geçmiş-bugün uzamı paralelinde eski ve yenin en belirleyici unsurları:

- a) Çalgı malzemelerini değişimi,
- b) Kültürel bağlam değişimi(eklemlenmeler),
  - b-a)Teknik –kültürel bağlam
- c) Müzikal algı (beğeni-tercih) değişimi (farklı müzik yapılarıyla tanışma, müzik endüstrisinin koşulları, rekabet, sınıfsal hiyerarşi) şeklinde sıralamak mümkündür.

**Geleneğin İnşası** (müzikal metnin bugüne göre inşası)

**Çalgıdaki değişiklik**(boyut, kullanılan malzeme, çalım tekniği)

**Müzikal beğeni-algı değişimi** (dinleme tercihleri, tını tercihleri,..)

**Gelenek İcadı** (Bağlamada tavır, yeni çalım biçimleri)

Aşağıda analizini yapacağımız örneklerin değerlendirmesi, yalnızca salt uyarlama olarak değil, birçok ezginin, milli çalgı olarak addedilen bağlama üzerinde yeniden üretilmesi, yeniden inşa edilen geleneğin parçaları olarak analizi yapılacaktır. Etnomüzikoloji disiplini perspektifinden analiz yapıldığında müzikolojiden ayrılıp, disiplinleşen etnomüzikoloji çoğunlukla performe/icra edilen müzikler üzerine yoğunlaşır, bu müzikleri transkript eder ve analiz eder. Görece yeni bir disiplin olan etnomüzikolojide yer alan hemen tüm yöntemlerin, tekniklerin vb. uygulamaların, bir performans üzerine oturtulduğunu, doğrudan ve koşulsuz bir biçimde bu performansa

bağımlı ve performansla ilintili olduğunu söylenebilir. Burada müziğin nota üzerinden bir analizi söz konusu değildir, zaten böyle bir analizin niteliği konusunda da tartışmalar vardır. Erol'un (2009: 190) da vurguladığı gibi: "Hiç kimse herhangi bir notasyonu sözel ya da işitsel bir geleneğe sahip olmaksızın yorumlayamaz. Bu yüzden bir okuyucu, aşına olmadığı, bilmediği bir müzik türünün notasyonunu okurken onu inşa etmede çaresizdir". Dolayısıyla etnomüzikolojide bilgi üretimine dayanak olan en temel edimlerden biri performanstır (Ersoy 2017 s.y.). "Anadolu ezgilerini notaya alırken, birinci derecede düşünülmesi lazım gelen nokta klasik musiki nazariyelerinin köylü musikişinaslarca malum olmamasıdır. Jül Kumbaryo der ki: 'Şuna iyice dikkat edilmelidir ki, hadiselerin musiki nazariyatındaki sıraları, tarihi ve hakiki sıranın tamamıyla zıddındır'.

*Bugün, musiki tahsil ederken gramerin birinci mecburi faslı olarak muteber şeyden başlarız. Yani en evvel bir gamın ve bir makam 'mod'un ne olduğunu öğreniyor ve ondan sonra melodiye geçiyoruz. Hâlbuki musikiyi yaratmış olan tanınmış ve tanınmamış sanatkârların bu mektep nizamlarından haberleri bile yoktu. Onlar en evvel lahni meydana getirerek bizce hayli uzun bir tahsilin tutması olan neticeye bir hamlede vasil oluyorlardı. Sonradan nazariyatçılar, laboratuar ve kabine adamları halk lahnlelerini tahlil ettiler, ne gibi bir esasa göre kurulmuş olduklarını, 'hususî halleri'nin kaidesini aradılar ve müşahedeleri neticesini telhis maksadıyla bu lahnlerde kullanılan tekmil fasılaları Yunanilerin ahenk ve bizim makam dediğimiz birer sistem dâhilinde gösterdiler (Gazimihal, 1938: 88).*

Toplumsal değişimin farklı tezahürlerinin içerisinde yer alan bir enstrümanın bu denli çoklu kimlik barındırması, aynı zamanda bünyesinde çoklu müzik kimliklerini, farklı karakterde çalgı metinlerini hem kendisi gibi okumasını, hem de biçim değiştirerek, inşa edilen toplumlar gibi yeniden inşa edilerek, yeni oluşan toplumların icat ettikleri gelenekler gibi metin yazarak (icad) ederek boyut değiştirme vasıtasıyla hem de bambaşka bir metnin yazılmasına sebep olmasının aracı olur. Özellikle dansın sergilendiği esnada bir nevi ezgi ve dans kavramlarının içinde gömülü (embeddedness) duran, kültürel beğeni sınırları içerisinde yer alan enstrümanların tınısı ve iç ritminin duyumu aranmaktadır. Kültürel beğenin bir tezahürü olan kültürel algı bu arayışın temel sebebidir. Özellikle bağlama üzerine farklı bir enstrümandan yeniden inşa edilen ezgi ve tınların, orijinal ezginin hizmet ettiği mekândan çok, kendine ait ve kendi etrafında oluşturulan farklı dokudaki mekana ait olmaya başlar. Böylelikle müzik

performansının yeniden üretiminin ardından yeni bir geleneğin oluşumu hatta yukarıda detaylı bir şekilde ele aldığımız yöresel tavrı dediğimiz içeriğe bağlama enstrümanı üzerinde sonradan icat edilmiş ancak gelenekselleşmiş “tavır” olarak nitelendirdiğimiz teknikler söz konusudur. Ayrıca tavrı olarak isimlendiremediğimiz yapılar da müzik performansının yeniden üretimi bağlamında gerçekleşmektedir. Çalışma içerisine dahil ettiğimiz örneklerden Köroğlu Barı ve Baş Bar ezgilerinin orijinalleri davul ve zurna ile çalınmasına rağmen bağlamada vücut bulma şeklinde, bireysel performanstan kaynaklı ezginin örgüleme biçimi, bağlama boyutu, akort sistemi mevcut ezginin farklı, yeni yorumlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer örneğimiz olan Gitme Bülbül ezgisi Konya iline ait olup, orijinali Ut enstrümanı ile icra edilmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz süreçler neticesinde bağlamanın ulus kimlik, milli kimlik sembolü yapılmasının ardından bazı yörelerde icat edilen geleneksel çalım biçimlerinden olan Konya tavrı olarak isimlendirilen çalım tekniğiyle bağlama üzerinde yeniden performansın yeniden üretimine tanık olunur. Benzer şekilde inceleyeceğimiz zeybek türünde ezgiler ise Kaba Zurna olarak isimlendirilen büyük boy zurna ve davul ile icra edilir. Zurna ve davul tını-ritmik yapı bağlamada zeybek tavrı olarak yeni bir üretimle icra edilmiştir. Teorik çerçeve içerisinde örneklediğimiz çeşitli kuramların yanında, çalgının çalgıya öykünmesi olarak isimlendirebileceğimiz yeni bir yaklaşım çalışmaya özgü bir önermedir. Örneklerin analizinden önce diyebiliriz ki; incelediğimiz ezgilerdeki icra tercihleri, biçimleri konusunu, kuramsal çerçevede faydalandığımız Hobsbawn’ın “Eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘gelenekler’in kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir” şeklindeki değerlendirmesi ile pekiştirmek, izahı daha da netleştirecektir.

Çoklu kimlik taşıyıcısı olarak değerlendirdiğimiz bağlama, bir müzik metninin yeniden inşasının yanı sıra bir toplumun kültürel inşasının önemli bir aracısı ve aracı olan, evrimini Anadolu’ya gerçekleşen büyük göçlerin ötesinde siyasi ve ideolojik her değişimin, yeniden inşanın etkisinin yoğun bir şekilde hissedildiği ve kimlik özelliklerini yansıtan, bir sembol olarak kullanılan çalgıdır aynı zamanda. “Bağlama bugünkü görünümüyle; siyasi ideolojilerin, coğrafi bölgelerin, farklı ya grupların, farklı cinsiyetlerin, farklı müzikal türlerin hepsinin bir eritme potası, tüm bu farklılıklar bağlama ekseninde bir araya gelir. Bağlama “yerel” deki haline göre; belki yapısal



olarak değiştirilmiş; farklı perdeler bağlanmış, çıkarılmış, elektronik donanım yüklenmiş, eşik altına manyetikler yerleştirilmiş olabilir, ancak bağlamanın Türk simgesi olma hali değişmeyen bir gerçeklik olarak hala devam etmekte ve bugün ulusal kimlik, müzikal bir öğe olarak katalizör etkisini sürdürmektedir” (Ersoy, 2014).



## ÜÇÜNCÜ BÜLÜM

### ÇALGISAL ÖYKÜNME VE MÜZİK PERFORMANSININ YENİDEN İNŞASI VE İCADI ÖRNEKLERİ

“Çalgısal öykünme”, çalışma içerisinde önerdiğimiz bir paradigmadır. Zira öykünme daha ziyade tarz ve stil üzerinde yoğunlaşmaktadır. Çalgısal öykünme ile kast ettiğimiz konu, çalgıların canlı organizmalarımız gibi, farklı karakterde bir çalgıya ait müzik metnini kendi bünyelerine yakıştırmaya hatta yeniden biçimlendirmeye çalışma çabalarıdır. Elbette buradaki rol tamamıyla icracıya ve icracının “kültürleme” sürecinde hangi akım ve yaklaşımlardan ne kadar etkilendiği ile ilgilidir. Bu noktada belirtmek gerekir ki çalgı icracılarının özellikle geleneksel müziklerde ustalarının bakış açılarından sıyrılmaları ve kendi kimliklerini bulmaları bir çok deneme yanılmayı da beraberinde getirir. Ancak bazı denemelerin kabulü ölçüsünde çalgısal öykünmelerin sınırları belirlenebilmektedir. Ana öznemiz olan bağlama üzerinde biçimlendirilen zurna, ud, klarinet, kaşık, farklı boyutlardaki bağlama gibi farklı söylemleri olan çalgılara bağlamanın öykünmesini ve yeniden biçimlendirmesini analiz ederken, bağlamada bilinenin dışında yalnızca bağlama için yapılan beste çalışmaları da geleneksel metinlerin yeni bir örgü içerisinde ifade edilmesi ile ilgilidir.

Sözlü kültür ürünü olan ve usta-çırak yöntemiyle bir aktarım biçimine sahip olan halk müziklerinde notasyon kullanımı ile birlikte, her performans yeniden üretim haline dönüşmektedir. Bu yeniden üretim yalnızca ezginin çeşitlenmesi ile ilgili değil, aynı zamanda ritmik yapı, tını, ezgiyi belirleyen karakteristik seslerle de alakalıdır. Bu noktada ezgi kayıtları ayrı bir önem teşkil etmektedir. Etnomüzikoloji çalışmalarının objektifliğini, aktarıcılık rolünü perçinleyen ilk olarak sesin kaydedilip dinlenilmesi olmuştur. 1877 yılında gramafonun icadı ve kullanımı etnomüzikoloji çalışmalarının ilk verilerinin toplanmasında direkt etkilidir. Bir kültüre ait müziği anlayabilmek, yeniden üretmek, aktarımını gerçekleştirmek için yalnızca notasyonun kullanılması sağlıklı bir sonuca ulaştırmayacağı gibi yeniden üretim sürecinin gelenek icadı boyutunun problemleri kısmını oluşturacaktır. Çünkü yeniden üretim dediğimizde gelenek inşasının ve icadının da kabul edilebilir ölçütlerde, kültürel dokuya uygun tezahür etmesi

beklenir. Bir önceki bölümde de değinildiği gibi; bir seslendirici aşına olmadığı, bilemediği bir müzik türünün notasyonunu okurken, onu yeniden inşa etmede çaresizdir (Erol, 2009:190). Dolayısıyla etnomüzikoloji çalışmaları içinde incelenen bir müzik kültürüne aşına olmanın yolları aranır. Bu yollardan en etkili olanı ise “katılımcı gözlem” yoluyla uzun süreli saha çalışması sonucu, ilk olarak Mantle Hood’un öne sürdüğü, “bi-musicality” –çift müziklilik- önermesinin yerine getirilmesidir. Böylelikle incelenen müzik kültürünün, yaşayan ve yaşatılan unsurlarının pratiği yapılmasıyla yeniden inşası söz konusudur diyebiliriz.

Kaydedilen ezgilerin notaya alınmasında ise transkripsiyon teknikleri kullanılacaktır. Ancak yapılan incelemeler gösterir ki müzikleri yazılı hale getirmede kullanılan işaret ve tekniklerin isimlendirilişlerinde farklılıklar bulunmaktadır. “Transkripsiyon” bir eserin farklı bir enstrümana göre yazılmasına verilen isim olmakla birlikte bir eserin betimsel (descriptive) olarak yazılması olarak da tanımlanmaktadır. Özellikle etnomüzikolojide batı müziği dışındaki müziklerin notaya alınışında yaşanan problemler üzerinde durulmuş ve yeni nota yazım teknikleri geliştirilmeye çalışılmıştır. Böylece bir ezginin “transkripsiyon” ve “notasyon” olarak iki farklı teknikle yazılması söz konusu olmuştur. Porte üzerine yazılan notaların söyleniş şekillerine göre farklı yazılışları, notaların üzerine konulan özel işaretler, notanın altına yapılan açıklamaların yanı sıra elektronik ekipman aracılığıyla sesi kaydetmekle başlayan, sesi çeşitli diyagramlarla görmemizi sağlayan ve analizini yapan bir dolu teknik söz konusu olmuştur. Transkripsiyon tekniğinin kullanılması kantometrik, cent sistemi, grafik notası, spectral analiz gibi birçok tekniği içermektedir.

*1950’lerden bu yana müzikal özellikleri anlayabilmek ve analiz yapabilmek için çeşitli ekipmanlar icat eden dahi olmuştur. Bu araştırmacılardan Base; beyaz ve siyah Amerikalılar arasındaki söyleyiş farklılığını göstermek için notaları kaydeden bir alet geliştirmeye çalışmış (1952), 1954–1959 yılları arasında Jones Batı Afrika’daki karışık perküsyon ritimleri için transkripsiyon aleti üretmiş, 1963’te ise şarkılardaki konuşmaları diğer ses unsurlarından ayırt etmek için “spektrografik analiz üzerine çalışmışlardır. Ayrıca Hornbostel, Abraham, Gilman, Kolinski, Hood gibi etnomüzikolog ve müzikologlar çeşitli önerilerde bulunmuşlardır. Bela Bartok ise 1935–36 yıllarında derlemiş olduğu Türk Halk Müziği ezgilerini çeşitli işaretler kullanarak detaylı bir şekilde notaya almıştır. Gedikli de geleneksel ezgilerin notaya alınma problemlerini ele almış ve grafik notasını önermiştir. Ancak önermiş olduğu notalama sistemi grafik notalamasından çok, portede yazılmış notalar üzerinde özel işaretlerin kullanıldığı bir notalama şeklidir. Çünkü*

*grafik notasında notaların ve nota sürelerinin belli bir diyagram üzerinde gösterilmesi söz konusudur (Doğuş Varlı, 2007: 20).*

Çalışmada, bilgisayar ortamında nota yazımı sırasında SIBELIUS nota yazım programı, analizlerde TRANSCRIBE programları kullanılmıştır.

Ayrıca bağlama üzerinde yeniden inşa edilen veya icat edilen geleneksel müziğin aktarımı boyutunda, incelenen örneklerin transkripsiyonu, bağlamaya özgü külliyatın oluşturulduğu Muzaffer Sarısözen ile özdeşleştirilen ses sistemi yoluyla incelenmiştir. Ses sistemleri yukarıda da değindiğimiz gibi, her kültürün kendine ait nota yazım ve kullanılan ses aralıklarının söz konusu müzik kültürüne özgü ifadesiyle mümkündür. Her ne kadar Sarısözen, notaların gösterimini batı portesi üzerinde gerçekleştirmiş olsa da, portenin kullanılmadığı nota yazım sistemleri de mevcuttur.<sup>2</sup> Bunun yanı sıra Sarısözen, porteyi kullanmış, ancak bir tam sesi ifade ederken bemol ve diyez alan seslerin ne derece pestleşip, tizleştiğini rakamla ifade etme yolunu, bağlama perdelerini esas alarak tercih etmiştir. Aynı zamanda bağlama çalgısı esas alındığında karar ses tercihinde sıklıkla La sesi kabul edilmiş (ki ses dizisi yapısına göre sol, si, do, re. kararlı ezgiler de mevcuttur), hangi sestem olursa olsun aralık esasına dayanarak sistem oluşturulmuştur.

Yukarıda değinildiği üzere çalışma içerisinde tercih edilen Sarısözen ses sisteminin yanı sıra, seçilen her eserin karar sesleri ve yeniden üretim sırasında değişime uğrayan karakteristik sesin değişim oranı  $la=440\text{hz}$ 'e göre belirtilmiştir. İncelenen eserler yeniden üretim bağlamında gelenek icadı ve inşasına örnek teşkil eden, yukarıda değindiğimiz yöresel tavra örnek olmaları, bağlama dışı çalgılardan icra edilen eserlere örnek olmaları yanı sıra, bağlamadan bağlamaya bireysel performans örneği olan, ancak gelenekselleşen örneklerden oluşmaktadır. Baş Bar, Köroğlu Barı, Koca Arap Zeybeği, Gitme Bülbül, Yağmur Yağdı Zeybeği, Portakalım Tekerlendi, Bir Gerçeğe Bel Bağladım, Uzun İnce Bir Yoldayım eserleri çalışmamızın inceleme eserleridir.

---

<sup>2</sup> Detaylı bilgi için bakınız: Gonca Girgin Tohumcu, *Müziği Yazmak*, İstanbul: Nota Yayınları.

## 1. BAR ÖRNEKLERİ

### 1.1. Baş Bar Ezgi Örneği

İlk örneğimiz olan Baş Bar<sup>3</sup> ezgisi, bağlamanın zurnaya öykünmesine iyi bir örnektir. Zurna ve asma davul ile oluşturulmuş, Erzurum yöresine ait olan bar ezgisinin, zurna ve ardından bağlama üzerindeki inşa edilmişinin transkripsiyonu aşağıda yer almaktadır. *Bar* formundaki ezgiler, bir halk dansının kimlik özelliklerini yansıtmaktadır. Tınısal fikri ve performansı oluşturan duygu, davranış, ilişki bağlamlarının yanı sıra icracıda ve dinleyicide uyandırdığı duygu ve davranış biçimleri, bunlara bağlı olarak mekan değişimi, bir müzikal metnin yeniden üretimi noktasında Şekil ... 'deki örnek üzerinden irdelenecektir. Ezginin transkripsiyonuna ve eserin ses kaydına bakıldığında, dizi karakterinin Uşşak makamı dizisi karakterinde olduğu, ritmik yapısının ise 9/8 'lik kalıbın 3+2+2+2 düzümü şeklinde olduğunu görülür. Kullanılan zurna boyutu *orta boy zurna* olarak adlandırılan boyuttur. Zurna ezginin transkripsiyonu Binali Selman'ın performansı temel alınarak yapılmıştır. Binali Selman'ın seçilmesinin sebebi, icracının ezginin doğduğu bölgede doğup büyümüş olması, zurna çalgısının önde gelen icracılarından olması (yöre ezgilerini en iyi şekilde bilen, entonasyonu iyi derecede, müzikal ifade ve performanstaki etkisinden kaynaklı) ve müzik performansı metnini bağlama üzerinde yeniden inşa eden icracının da Selman'ı referans olarak kabul etmesinden kaynaklıdır.

---

<sup>3</sup> Baş Bar ezgisi Erzurum-Kars kültür havzasında oynanan bir halk oyunudur. Gazimihal'e göre ise Bar sözcüğü "r" ve "ğ" ses değişimine uğramış Türkçe'liği kesin bir sözcüktür. Bağ sap, küme, horum gibi anlamlara gelir. Bağ tutmak el ele bağlanarak sıra tutmak demektir. Çağatay Türkçesi'nde "barlamak" düzeltmek, tertip tanzim etmek, zapt-ü rabt altına almak demektir. Fiilin "bar" kökü tertip, nizam, dizi ve sıra demek olur. Bu tanımlamaya göre bar tutmak, sıra kurmak, sıralanmak demektir (Gazimihal, 1991).

## BAŞ BAR (Zurna)

The image displays a musical score for the piece "Baş Bar (Zurna)". The score is written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 9/8. The music is a single melodic line, characteristic of a Zurna instrument. The score is divided into eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a sharp sign (F#) above the staff. The third staff also continues the melody, with a sharp sign (F#) above the staff. The fourth staff continues the melody, with a sharp sign (F#) above the staff. The fifth staff continues the melody, with a sharp sign (F#) above the staff. The sixth staff continues the melody, with a sharp sign (F#) above the staff. The seventh staff continues the melody, with a sharp sign (F#) above the staff. The eighth staff concludes the piece with a double bar line and the number 1.04.

Şekil 12: Baş Bar Ezgisinin Zurna enstrümanı ile yapılan performansının transkripsiyonu (0-1.04dk.sn)  
(Kaynak Kişi: Binalı Selman, Yöre: Erzurum, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari, 2019)

## BAŞ BAR (Bağlama)

0.58

**Şekil 13:** Baş Bar Ezgisinin Bağlama Transkripsiyonu (0.58 sn)  
(Kaynak Kişi: Erdal Erzincan, Yöre: Erzurum, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari, 2019)

Şekil 13’ deki transkripsiyonda referans kayıt olarak Erdal Erzincan’ın bağlama performansı seçilmiştir. Aynı şekilde Selman gibi ezginin doğduğu yörede doğup, büyümesi, bağlama çalgısı icrası bakımından önde gelen isimlerden olması ve bir çok

ezginin icrasında referans kabul edilmesi, çalışma içerisinde seçilmesinin başlıca sebeplerindedir. Kullandığı bağlama boyutu, şelpe saz ve 38-40 tekne boyutunda tanbura boy bağlama, akord düzeni: bağlama düzeni, tel sayısı ise 3+2+3 şeklinde sıralanmış 7 telli şeklindedir.

Şekil 12 ve 13'deki transkripsiyonları karşılaştırıldığında ana ezginin işlenişinde 6, 7, 8, 13,14. ölçülerde, 15, 16, 19. Ölçülerin son iki vuruşlarında değişim kaydedilmiştir. Referans ezginin zurna ve bağlama icraları arasında farklı dokuda çalgılar olmalarından kaynaklı olarak tını ve algı farkı oldukça nettir. Spectral analiz yapılması düşünülmüş ancak iki farklı malzeme ve ton söz konusu olduğu için sağlıklı bir sonuç çıkmayacağına karar verilmiştir. Aşağıda ayrıca her iki icrada da karar sesleri frekans değerleri verilmiştir. Tınıya etki eden frekans değerinin farklılığı her iki enstrümanın icra farklılıkları, yapısal farklılıklar, tını farklılarından kaynaklanmakta olup, bir zurna ezgisinin bağlama üzerindeki yeniden inşasını gerçekleştirmektedir.



Şekil 14: Baş Bar Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri

Şekil 14'de görüldüğü üzere zurna çalgısının karar sesi bu eserde, A (La)= 220Hz şeklinde ölçülmüştür.





Şekil 15: Baş Bar Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değerinin Gösterimi

Şekil 15’de görüldüğü üzere aynı ezginin bağlama ile çalımı sonucu karar sesinin Bb (Si bemol) =233.088Hz olarak ölçüldüğü görülmektedir.

Sonuç olarak ezginin bağlama üzerindeki inşasında hem tınısal, akort farklılıkları görülmekte, hem de icracının bireysel yorumları sonucunda, ezgi inşası söz konusudur. Bir oyun ezgisi olmanın ötesinde icracının virtüözlük özelliğini gösteren, bağlama çalgısının kullanım sahasını genişleten bir özellikte olduğu sonucuna varılmıştır.

## 1.2. Köroğlu Barı Ezgisi

Köroğlu (Kılıç) Barı Erzurum Yöresine ait olup enstrümantal (sözsüz) bir eserdir. Düğünlerde davul – zurna eşliğinde iki erkek tarafından ellerinde kılıç bulundurarak karşılıklı oynanmaktadır. Bu yörede gücü, gösterişi ve ihtişamı göstermek amaçlı yapılmaktadır. Taner Tanışman’ın 2013 yılında çıkartmış olduğu “Traditional Folk Music” adlı albümünde yer alan kaydın notaları üstte yer almaktadır. Burada sanatçı 36 – 37 santimetre boyutlarında bir zurna kullanmaktadır. Bu zurnaların boyutları 38- 40 santimetre olarak değişmektedir. Bunun sebebi ise karar sesinin “Si Bemol” oluşudur. Yörede kullanılan zurnalar ise genellikle La veya Sol diyez akordundadır.

## KÖROĞLU BARI (Zurna)

The image displays a musical score for the Zurna piece 'Köroğlu Bari'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The music is divided into measures, with bar numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 44, 50, and 57 indicated at the beginning of their respective lines. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals (sharps and flats) used throughout. The piece concludes with a final cadence in the 57th measure.

**Şekil 16:** Köroğlu Bari Eserinin Zurna Transkripsiyon  
(Kaynak Kişi: Taner Tanışman, Yöre: Erzurum, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

## KÖROĞLU BARI (Bağlama)

The image displays a musical score for the piece 'Köroğlu Bari' (Bağlama). The score is written in a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The piece is divided into measures, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, 37, 42, 47, and 53 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The piece concludes with a final cadence in the 53rd measure.

**Şekil 17:** Köroğlu Bari Eserinin Bağlama Transkripsiyon  
(Kaynak Kişi: Erdal Erzincan, Yöre: Erzurum, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

Erdal Erzincan'ın 2016 yılında Karasu albümünde yer verdiği bu eser, Bağlama Düzeni denilen akord ile çalınmaktadır. Bu düzen eserin ezgisini daha iyi işlenmesini ve bağlama üzerinde bulunan tüm tellerin kullanılmasını sağlamaktadır. Alt tel akortu olarak "LA" sesi kullanılmış olup "uzun sap" olarak adlandırılan 42-43 tekne boyutuna sahip bir bağlama ile çalınmıştır. Bunun sebebi ise yörede kullanılan zurnanın genellikle

“LA” sesi oluşu, eserin enstrümantal oluşu, vokal eşliğinin olmamasından dolayı daha güçlü ve bas karakterli bir tını yakalamak istenmesinden kaynaklıdır.



Şekil 18: Köroğlu Barı Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi



Şekil 19: Köroğlu Barı Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

Her iki eserin karar sesleri  $La=440\text{Hz/sn.}$ 'ye göre karşılaştırıldığında Zurna: La (220 Hz.), Bağlama: La - 110 Hz. Şeklinde ölçülmüştür.

## 2. ZEYBEK EZGİSİ ÖRNEKLERİ

Çalışmanın ikinci örneği, kaba zurna (büyük boy) ve davul ile icra edilmektedir. Bağlamaya uyarlanmasında diğer zeybek örnekleri gibi “bağlamada zeybek tavrı” şeklinde ifade edeceğimiz bir çalım biçiminin doğmasına neden olmuştur. Zurna ve davulun ezgi ifadesi, ritmik yapı, bu tavrın yanında tril gibi tekniklerin de kullanıldığı yeni bir performans metnini oluşturmuştur. Özellikle zurna ve davulun yarattığı tını hissini vermek için zeybek çalımlarının tanbura boy bağlama ile, genelde 40-42 tekne boyutunda, günümüz terminolojisine bir süredir giren uzun sap bağlama ile icrası tercih edilmektedir. İcracılar tarafından bu boy bağlamalarla çalmak, zeybeğin davul ve zurna ile sağlanan metnin heybetini yansıtmak adına tatmin edici olduğu söylenebilir. Kısacası yeni bir gelenek icat edilmiş ve her seferinde yeniden inşa edilmektedir. Söz konusu gelenek icad edilirken ise zeybeğin tavrını oluşturan ritim ve ezgi öğeleri bağlama icrasında tavırlar kısmında belirttiğimiz tezene vuruşları ile ifade edilmiştir. Örneğimiz olan Koca Arap Zeybeği’nde kullanılan ritmik yapı ve zeybek tavrı tezene gösterimi aşağıda yer almaktadır.

## 2.1. Koca Arap Zeybeği Ezgisi

### KOCA ARAP ZEYBEĞİ (Zurna)

The image displays a musical score for the Koca Arap Zeybeği Zurna Transcription, consisting of six staves of music. The score is written in 9/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythms, including triplets and sixteenth notes. The score includes several instances of glissando (gliss.) and trills (tr). The second staff starts with a measure rest (2) and continues the melodic line. The third staff begins with a measure rest (3) and features a triplet of eighth notes. The fourth staff starts with a measure rest (4) and includes a triplet of eighth notes. The fifth staff begins with a measure rest (5) and continues the melodic line. The sixth staff starts with a measure rest (6) and concludes the piece with a double bar line. A large, faint watermark 'X' is visible in the background of the score.

Şekil 20: Koca Arap Zeybeği Zurna Transkripsiyonu  
(Kaynak Kişi: Dursun Girgin, Yöre: Aydın, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari, 2019)

### KOCA ARAP ZEYBEĞİ (Asma Davul)



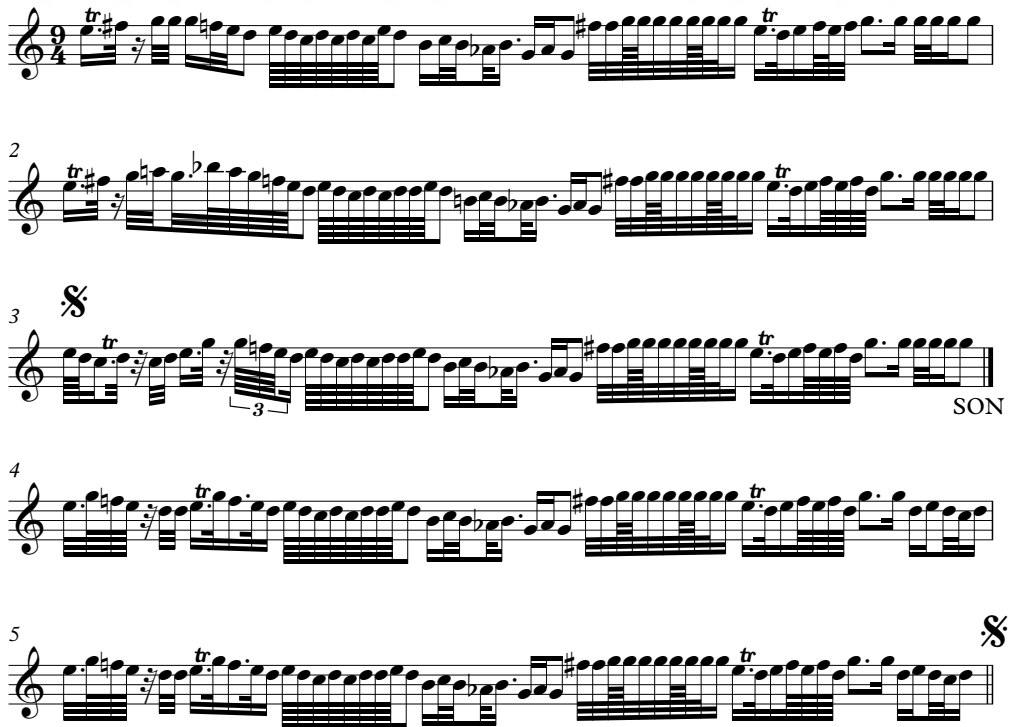
Şekil 21: Koca Arap Zeybeği Davul (Asma davul) Ritim Notası, **Transkripsiyon:** Mahmut Cemal Sari

### ZEYBEK TAVRI TEZENESİ



Şekil 22: Koca Arap Zeybeği Bağlama İcrasında Kullanılan “Zeybek” Tavrının Gösterimi

### KOCA ARAP ZEYBEĞİ (Bağlama)



Şekil 23: Koca Arap Zeybeği Bağlama Transkripsiyonu, **Transkripsiyon:** Mahmut Cemal Sari

Zurna ve bağlamadaki icralarda karar seslerin karşılaştırılması sonucu aşağıdaki frekans gösteriminde yer almaktadır.



Şekil 24: Koca Arap Zeybeği Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

Şekil 24'de görüldüğü üzere zurna karar sesi Do diyez, frekans değeri ise 277.183Hz'dir.



Şekil 25: Koca Arap Zeybeği Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

Şekil 25'de görüldüğü üzere Koca Arap Zeybeği'nin bağlama icrası sırasındaki karar sesi Si bemol, Frekans değeri ise 233.082 Hz. şeklindedir.

Sonuç olarak zurna çalgısı ve asma davul ile yapılan nüansların bağlama üzerindeki inşa edilmesinde ortaya çıkan yukarıda tezene vuruşu belirtilen zeybek tavrının icrası sırasında, zurnada kullanılan glissando, çarpma gibi süsleme notları ve davuldaki ritim öbekleri, zeybek tavrının yanı sıra, triller, 64'lük sürede çarpmalar ile yeniden inşa ile birlikte icat da edilmiştir. Zira zurna ve davul ile icra edilen bir zeybek



ezgisinin bağlama üzerinde var etmeye çalışılması ile doğan tezene vuruşlarını içeren zeybek tavrı aynı zamanda bir icattır. Söz konusu müzik performansının yeniden üretimi sırasında zurna ezgisinin kara sesini Sarısözen sistemine göre açıkladığımızda kararlı, bağlamadaki icrasında ise sol kararlı olarak icra etmiş oldukları görülmektedir. Zeybek çalımında zurna ve davulda oluşturulan aksatmalı çalım, bağlamada zeybek tavrının ana karakteri olan çıpmanın son vurgunda kısa süreli beklemler (puandorglar) hisettirilmektedir. 9/4'lük orta ağırlıkta bir zeybek olan Koca Arap zeybeğinin zurnadaki icrası yörenin en önemli zurnacılarından biri olan Dursun Girgin'e ait olduğunu belirtmek gerekir (CD Track: 3). Bağlama üzerindeki inşalarında birbirinden çok farklı yorumlamalar yapılsa da, çalışma içerisinde, çalımlardaki ortak unsurlar bir araya getirilip, müzik metni oluşturulmuştur. Davul ve zurnanın heybetini yansıtmak için 42 – 43 tekne boyutunda olup uzun saplı diye adlandırılan bağlama türüyle çalınmış, bozuk düzen ( Kara Düzen) adı verilen akord şekli kullanılmıştır. Bağlama 7 telli olup, üzerinde 3 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır (CD Track: 4).

## 2.2. Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisi

### YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ (Zurna)

The image displays a musical score for the Zurna instrument, titled "Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisi". The score is written in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 9/8. The music features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. There are several measures with a "5" above them, indicating a quintuplet. The score is divided into two systems of four staves each. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Şekil 26: Yağmur Yağdı Zeybeği Eserinin Zurna Transkripsiyonu  
(Yöre: Muğla, İcra: Tıbet Var, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

## YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ (Bağlama)

The musical score is written in 3/8 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket) over groups of three notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line. The fourth staff continues the melody with more triplet markings. The fifth staff has a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line. The sixth staff continues the melody with more triplet markings. The seventh staff features a repeat sign at the beginning and ends with a double bar line. The eighth staff continues the melody with more triplet markings and ends with a double bar line. A '2:00' time marker is placed at the end of the eighth staff.

Şekil 27: Yağmur Yağdı Zeybeği Eserinin Bağlama Transkripsiyonu  
(Yöre: Muğla, İcra: Fikret Döğücü, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari, 2019) (2:00' da kadar)

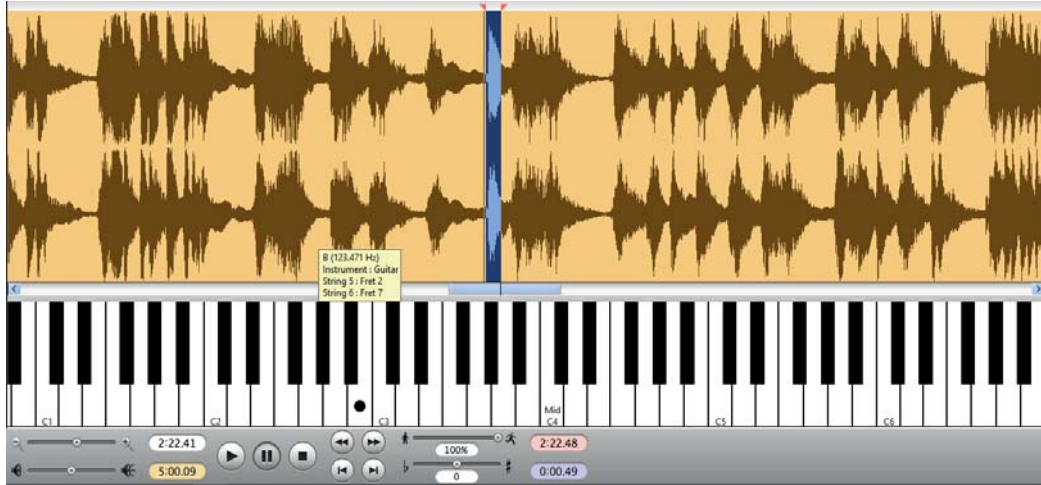
Muğla yöresine ait bir ezgi olan Yağmur Yağdı Zeybeği'nin zurna üzerindeki icrasınının transkripsiyonunda Ege yöresinin geleneksel çalım konusunda ustalığı kabul edilen Tibet Var'ın icrası kullanılmıştır. Ayrıca örnek ezginin eldeki tek kaydının da söz konusu icra olması seçimesinde etken olmuştur. Eserin bağlamadaki inşasında, yukarıda yer alan Koca Arap Zeybeği'nde olduğu gibi “zeybek tavrı” denilen tezene vuruşlarıyla icra edildiği görülmektedir. Bağlama ailesiyle seslendirilen bu eser bağlamanın tüm boyutlarının yer aldığı kanal kayıt dediğimiz bir teknikle yer alan örnektir. Divan bağlama, uzun saplı, cura bağlamadan oluşan bir biliktelik söz konusudur. Akort biçimi olarak ise Fidayda veya Zurna diye adlandırılan (La- Re – Re) düzen kullanılmıştır. Karar sesi bağlamanın re perdesidir. Üst teller özellikle karar sesine çekilmiştir ki dem sesi dediğimiz bitiş sesinin veya karar sesinin sürekli duyulması için tercih edilmektedir. Bu tercihin sebebi ikinci zurnanın “dem sesi” veya karar sesinin karşılanmak istenmesinden kaynaklanmaktadır. Yukarıda bahsettiğimiz bağlama çeşitlerinin boyutları

Divan bağlama: 51 – 52 Tekne

Uzun Sap: 42- 43 Tekne

Cura: 26 – 27 Tekne

şeklindedir. İcra Efelerin Tezenesi album çalışmasında yer alan Fikret Döğücü'ye aittir.



**Şekil 28:** Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisinin Zurna İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi



Şekil 29: Yağmur Yağdı Zeybeği Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

Karar seslerinin frekans değerleri karşılaştırıldığında  $La=440\text{Hz/sn.}$ 'ye göre; Zurna: Si (123. 471 Hz/sn), Bağlama: Fa (174.614 Hz/sn) olarak ölçülmüştür.

### 3. SÖZLÜ EZGİ ÖRNEKLERİ

Bu kısımda dört sözlü ezgi örneği üzerinde durulmuştur. Bu ezgiler değişik yöre ve kaynak kişilerden alınmıştır.

#### 3.1. Gitme Bülbül Gitme Bahar Erişti Ezgisi

Konya yöresine ait olan Gitme Bülbül Gitme Bahar *Erişti* ezgisi bağlama çalgısının eğitiminde özellikle “uzun sap”<sup>4</sup> veya tanbura boy olarak adlandırılan boyuttaki bağlamayla, bozuk(kara) düzen ile re karar perdesi olarak icra edilmektedir. Ancak aşağıdaki görüleceği üzere Do eksenli ezgiler (Do Müstezad düzeni) şeklindeki akord sistemi ile çalınarak bağlamada tavırlar konusu olan “konya tavrı” ile çalındığı görülmektedir. Orijinal kayıtlarında ve kaynak kişi icrasında ud, ud’a eşlik eden kaşık vurmali(idiophone) çalgı ile yapılan icra, Konya ilindeki geleneksel müzikli sohbet ortamlarının, oturak alemlerinin “incesaz ekibi” – keman, ud, kaşık, cümbüş, kanun gibi çalgılardan oluşan topluluğa halk arasında verilen isim- içerisinde yer almaktadır.

<sup>4</sup> *Uzun sap* bağlama isimlendirmesi çalgının klavye kısmının *kısa sap* olarak adlandırılan ve daha çok bağlama düzeni adı verilen akort sistemi ile icra edilen bağlama çeşidine göre daha uzun olduğu ve doğal olarak daha fazla perdenin yer aldığı bağlama çeşididir. Özellikle TRT icracıları tarafından asıl bağlama çalgısının uzun sap olarak adlandırılan boy olduğunu ve böyle bir sığa ihtiyacı olmadığını belirtmektedirler. Uzun sap ve kısa sap çekişmesinden bahsetmek mümkündür. Bu çekişmenin hem kurumsal, hem ideolojik tabanı bir çekişme olduğu düşünülebilir. Ancak kurumsal yapıların dışında da bağlama eğitimi veren kurs, vakıf gibi mekanlarda bu iki temel nitelendirmenin oldukça yaygın olduğu ve ayırt edebilmek için de sıklıkla başvurulduğunu belirtmek gerekir.

Ancak TRT, Yurttan sesler süreçlerinde Anadolu'dan derlenen ezgilerin icrasında sazların kullanımını noktasında yukarıda bahsettiğim düzenleme biçimine örnek olarak, sazlar TSM ve THM şeklinde ayrılmışlardır. "İncesaz" enstrümanları TSM topluluğuna ait olarak tanımlandığından halk ezgilerinin bağlama ile çalımında, uyarlanmaya çalışılan ezgiler ilk zamanlarda halk arasında aynı hissi yansıtmadığı bambaşka ve hoş gitmeyen bir hal olduğu gerekçesiyle, ud' un melodik ve ritmik yapısını bağlamaya uyarlayarak, adına konya tavrı adı verilen bir çalım tekniğinin icat edilmesine yol açmıştır. Ut çalgısındaki melodi ve ritmik yapı Konya tavrı denilen tezene vuruş tekniğiyle gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Zamanla kabul gören bu çalım tekniği, bağlama çalımında ustalık gerektiren "geleneksel" icra tekniklerinden biri olarak kabul görmüştür. Bağlamanın alt tellerinde yapılan hızlı çırpma tekniğinin ardından orta tellere dokunmadan üst tele tezenenin taktırılmasıyla ortaya çıkan duyum içerisinde ud mızrabının ve kaçık ritmlerinin bütünleşik bir şeklidir. Ancak öncesinden sazlar arasında yapılan ayırım, günümüzde konya türkülerinin ud ile çalımında, kurumsal yapılar içerisinde ud çalgısı eğitimi alan icracıların hakim olmadığı bir teknik olarak çıkar karşımıza. Bu noktada yaptıkları ise yöresel tavra uygun icra olmamakla nitelendirilirler. İstenilen icrayı THM eğitimi alan ve bağlama çalgısında ileri seviyede icra tekniği olan icracılar tarafından veya yöre sazları tarafından sağlanmaktadır. Tablo 23'de yer alan ilk örnek aynı zamanda türkünün kaynak kişisi olan nam-ı diğer Çopur Ahmet olan, Ahmet Özdemir tarafından icra edilen ud çalgısından notaya alınmıştır. Tablo 25'de ise çalışma için bağlama ile oluşturulan müzik metninin transkripsiyonu yer almaktadır. 42 – 43 tekne boyutunda olup uzun saplı diye adlandırılan bağlama türüyle, akord olarak Bozuk Düzen (Kara Düzen) ile icra edilmiştir. 7 telli olup 3 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır. Özellikle bahsettiğimiz gibi tezenenin üst tele takılması sonucu karar sesi sol olarak görülse de sol sesi her motif öbeğinden sonra duyurulan sol teli ile alakalıdır. Bağlama üzerindeki yeniden inşa ve icada örnektir.

## GİTME BÜLBÜL BAHAR ERİŞTİ (Ud)

The image displays a musical score for the Ud instrument, titled "GİTME BÜLBÜL BAHAR ERİŞTİ (Ud)". The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece consists of 37 measures, with measure numbers 5, 8, 12, 18, 23, 26, 29, 33, and 37 marked at the beginning of their respective lines. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various ornaments and slurs. A repeat sign with first and second endings is present between measures 23 and 26. The score concludes with a double bar line at the end of measure 37.

Şekil 30: Gitme Bülbul Bahar Erişti Eserinin Ud transkripsiyonu  
(Kaynak Kişi: Ahmet Özdemir, Yöre: Konya, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

## KONYA TAVRI TEZENESİ



Şekil 31: Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Bağlama İcrasında Kullanılan “Konya” Tavrının Gösterimi

## GİTME BÜLBÜL BAHAR ERİŞTİ (Bağlama)



Şekil 32: Gitme Bülbül Bahar Erişti Eserinin Bağlama Transkripsiyonu  
(Yöre: Konya, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)



Her iki örneğin transkripsiyonu bir birine benzemesine rağmen, ortaya çıkan tını farkı müzik performansının yeniden üretimi olarak kabul edilebilir. Aşağıda yer alan tablolarda da her iki icranın karar seslerinin frekans değerlerindeki farklılıklar yer almaktadır.



Şekil 33: Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Ud İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi



Şekil 34: Gitme Bülbül Bahar Erişti Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

Ut ve bağlamanın karar sesleri  $La=440\text{Hz}$ 'e göre karşılaştırıldığında, Ud: Fa (174.614 Hz/sn), Bağlama: Mi Bemol (155.563 Hz/sn) şeklinde sonuçlanmaktadır. Ancak asıl farklılık orijinali ut ile çalınan ezginin bağlama üzerindeki inşasında yeni bir çalım tekniği ve tını inşa edilmiş olmasıdır.

### 3.2. Portakalım Tekerlendi Ezgisi

Silifke yöresine ait olan Portakalım Tekerlendi ezgisi yörede klarnet, keman, cümbüş, vurmali çalgılar (darbuka, zil, kaşık) ile birlikte icra edilmektedir. Genelde 9/8'lik ritmik yapıya sahip bu ezgi, aynı zamanda oyun eşlii için kullanılmaktadır. Hem sözlü bir ezgi olan örneğimizin, inşa ve icat boyutu çalgısal boyutuyla ele değerlendirilmiştir. 2.20–3.04 dakikalari arasının transkripsiyonunun yapıldığı, aşağıda yer alan örnek yöre ekibi kaydından klarinet referans alınarak yazılmıştır.

#### PORTAKALIM TEKERLENDİ

2.20 - 3.04

Şekil 35: Portakalım Tekerlendi Eserinin Klarnet Transkripsiyon  
(Kaynak Kişi: Yöre Ekibi Yöre: Silifke, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

#### SİLİFKE TAVRİ TEZENESİ

Şekil 36: Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Bağlama İcrasında Kullanılan "Silifke" Tavrının Gösterimi

### PORTAKALIM TEKERLENDİ (Ritim Notası)



Şekil 37: Portakalım Tekerlendi Ritim Notası, **Transkripsiyon:** Mahmut Cemal Sari

### PORTAKALIM TEKERLENDİ (Bağlama)



Şekil 38: Portakalım Tekerlendi Eserinin Bağlama Transkripsiyonu  
(İcra: Arif Sağ, Yöre: Silifke, **Transkripsiyon:** Mahmut Cemal Sari)

39 – 40 tekne boyutunda olup kısa saplı diye adlandırılan bağlama türüyle çalmıştır. Bağlama Düzeni kullanılmaktadır. 7 telli olup 3 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır.

Aşağıda eserin her iki icra sırasında karar seslerinin La=440hz.'e gösterimleri yer almaktadır. Buna göre Klarinet: Re – 146.832 Hz., Bağlama: Do – 130. 813 Hz. şeklinde ölçülmüştür.



Şekil 39: Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Karma Ekip (Klarnet) İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi



Şekil 40: Portakalım Tekerlendi Ezgisinin Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

### 3.3. Uzun İnce Bir Yoldayım Ezgisi

Aşık Veysel Şatıroğlu'na ait olan Uzun İnce Bir Yoldayım ezgisi incelemesinde diğer örneklerdeki analiz kriterlerinden farklı olarak kullanılan ses dizisinin 1, 2,3, ve 4. Dereceleri üzerindeki frekans ve cent farkının yanı sıra ritmik farklılığa vurgu yapılmıştır. Aşağıda yer alan ilk örnek Aşık Veysel'in kendi sazından bir performans olup, ikinci örnek ise günümüzde kullanılan bağlama ile icra edilmiştir. CD'de de duyulacağı üzere kullanılan bağlama boyutu, tel sayısı birbirinden farklıdır. Aşık Veysel'e ait olan bağlama, 42 – 43 tekne boyutunda olup 12-13 perdeli, Âşık sazı, Veysel sazı diye adlandırılan günümüzde uzun saplı bağlama boyutlarına yakın bağlama türü şeklindedir. Bağlama Düzeni kullanılmaktadır. 6 telli olup 2 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır. Ancak ikinci örnekte kullanılan bağlama 41 – 42 tekne boyutunda olup, kısa saplı diye adlandırılan bağlama türüdür. Bozuk Düzen (Kara Düzen) kullanılmaktadır. 7 telli olup 3 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır. Ayrıca günümüzde bağlama düzeni ile icrasındaki farklılık da dikkat çekici olmasında rağmen, özellikle Aşık Veysel eserlerinin icra ve dinleme biçimlerinin değişimine yol açan ilk icralar TRT eliyle yapılan yeniden inşa ve icat olmasından dolayı, benzer kullanıma yer verilmiştir. Ayrıca özellikle üzerinde durulmak istenen nokta ise THM'de karakteristik perdelerden bir olan SiBemol2 perdesi, Aşık Veysel'de daha tiz tınlaması nedeniyle, Bemol1 olarak gösterilmiştir. Ayrıca eser metninin yeniden inşasında karar sesle birlikte, söz konusu perde olan ikinci derece ve 3. 4. derecedeki farklılıkların rakamsal ifadesi aşağıda yer almaktadır.

Ses kaydı örneklerinin yer aldığı her iki örneğin transkripsiyonuna ve TRT notasyonuna bakıldığında Aşık Veysel'in icrasıyla olan farklılık, aşağıda analizine yer vereceğimiz perde farklılıklarının yanı sıra, ritim değişiklikleridir. Aşık Veysel'in icrasında 4/4, 7/8, 6/4 şeklinde değişimler görülürken, diğer iki inşada tamamıyla 4/4'lük yapı görülmektedir.

## UZUN İNCE BİR YOLDAYIM ( I. Örnek)

0:49

Şekil 41: Uzun İnce Yoldayım Eserinin Aşık Veysel tarafından İcrasının Transkripsiyonu  
(İcra: Aşık Veysel, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T R T M REPERTUAR NO : 2073  
İNCELEME TARİHİ : 08.09.1987

YÖRESİ  
SİVAS / Çarşamba

KİMDEN ALINDIĞI  
AŞIK VEYSEL ŞATIROĞLU

SÖZESİ :

SAZ .....

DERLEYEN  
TRT MÜZ. D. BŞK.  
TİM.MD. LÖĞÜ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
ALİ CANLI

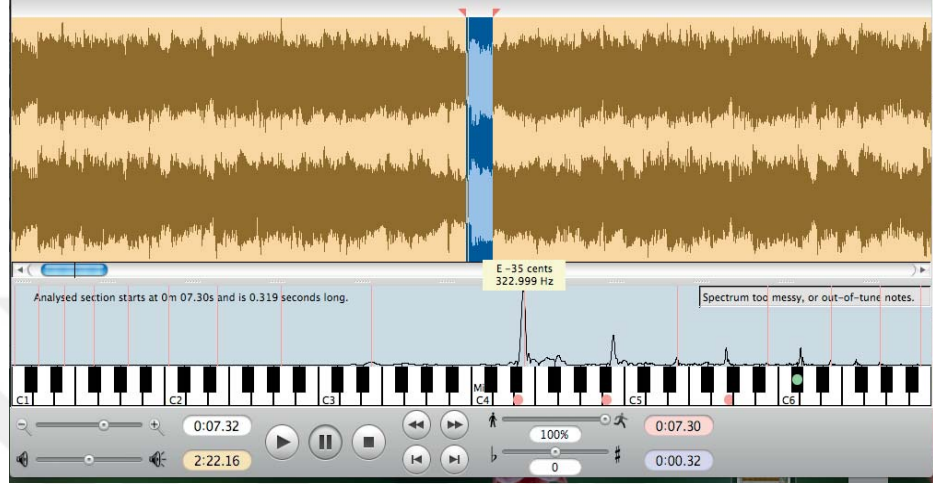
### UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

Şekil 42: Uzun İnce Yoldayım Eserinin TRT Notasyonu

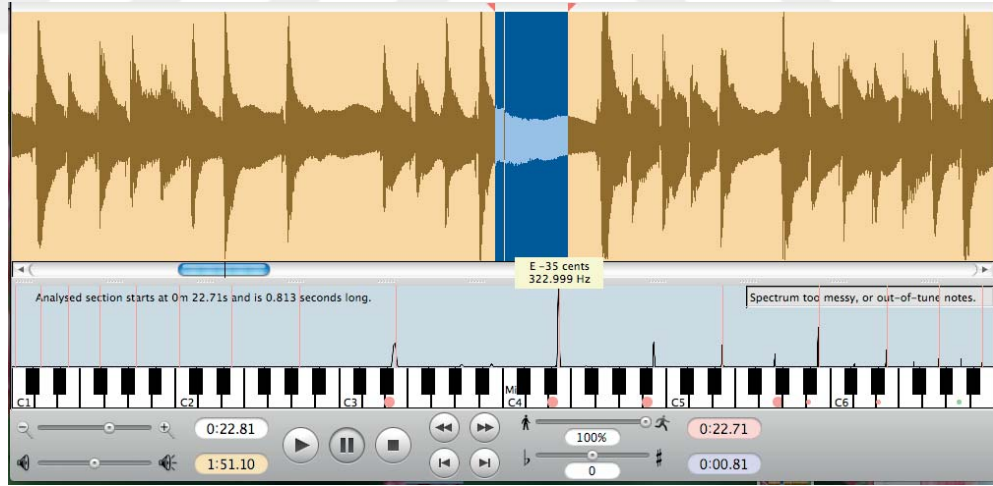
## UZUN İNCE BİR YOLDAYIM (II. ÖRNEK)

Şekil 43: Uzun İnce Yoldayım Eserinin Günümüz İcrasının Transkripsiyonu  
(İcra: Mahmut Cemal Sari, Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

İlk olarak Aşık Veysel'in ses kaydı üzerinden karar sesinin frekans değeri tespit edilmiş ve ikinci örnekteki icra için günümüzde kullanılan bağlamanın da karar sesi E -35 cent, 322.999Hz olarak akort edilmiştir. Şekil 44 ve 45'de her iki bağlamanın karar sesi değerlerini görmek mümkündür.



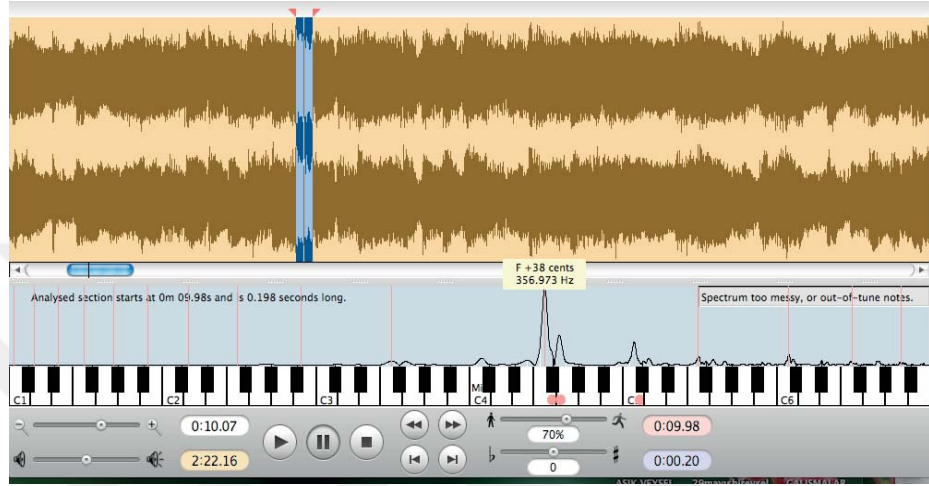
Şekil 44: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Karar Sesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi



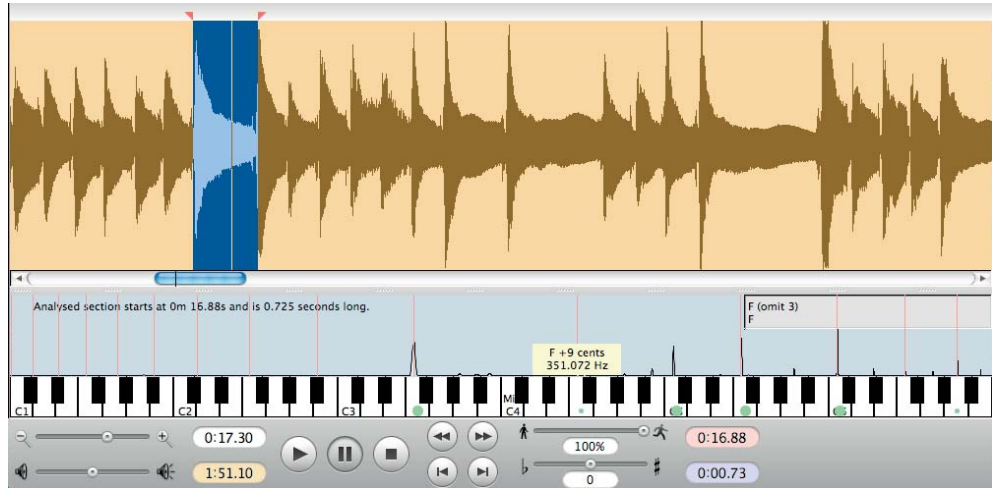
Şekil 45: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) Karar Sesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi

İkinci olarak, her iki örneğin ikinci dereceleri karşılaştırılmıştır ki bu ses THM'de kullanılan ses sistemine göre Si bemol 1 veya 2 şeklinde isimlendirilen karakteristik bir sestir. Frekans değerlerine bakıldığında ilk örnekte ikinci derece; 356,973 Hz, ikinci örnekte ise; 351,072 Hz. olarak ölçülmüştür. Ayrıca Tampere sistem

değerlerine göre ölçümü yapılan ses Fa sesine bu da karar seslerinin frekansları aynı olmasına rağmen, Aşık Veysel'in sazında si bemollerin daha tiz, yeniden inşa şeklinde ise daha pest olduğu ve ikinci örnekte olduğu şekliyle si bemol 2 şeklinde isimlendirilmesine ve günümüz icrasında da si bemol 2 haliyle yaygınlık kazandığını belirtmek gerekir.

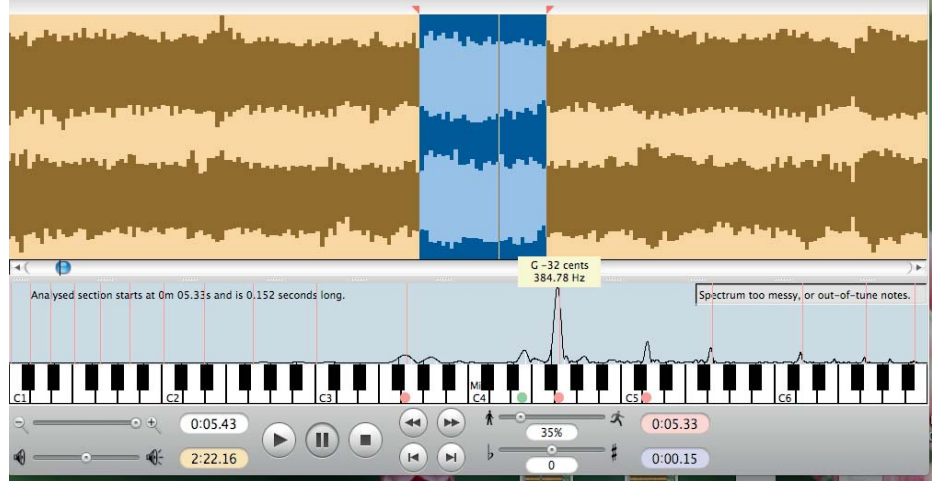


Şekil 46: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) İkinci Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi

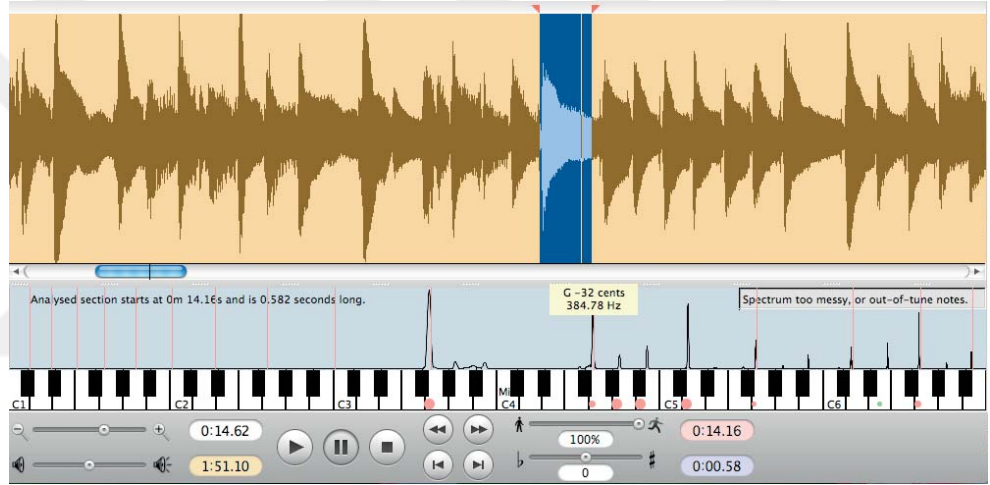


Şekil 47: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) İkinci Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi

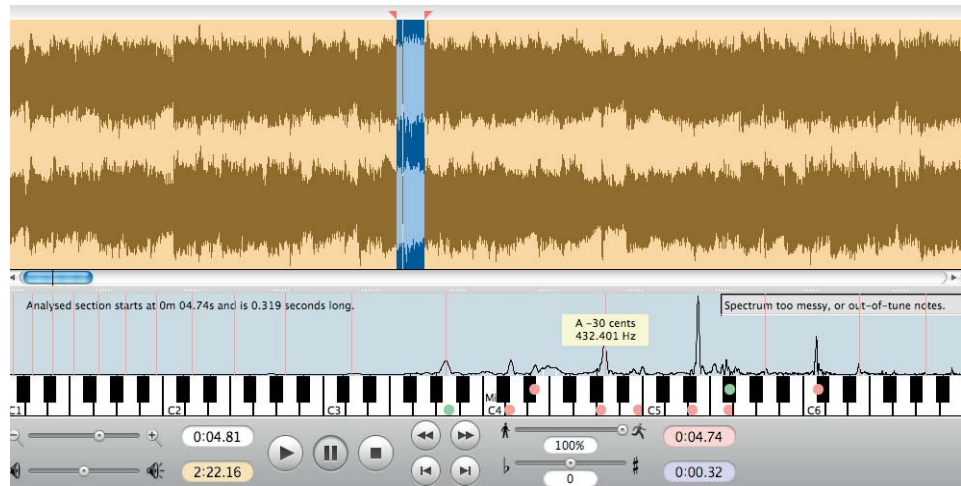




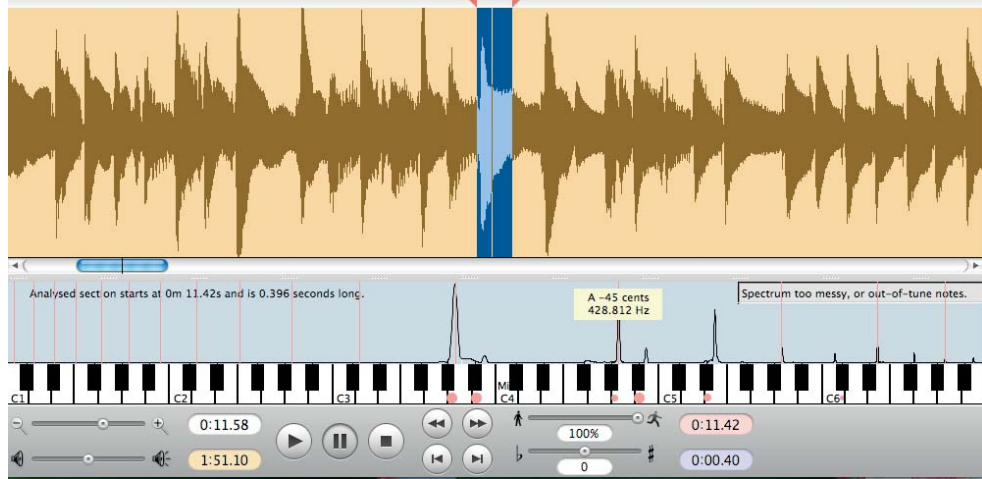
Şekil 48: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Üçüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi



Şekil 49: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) Üçüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi



Şekil 50: Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Aşık Veysel İcrasında (I.Örnek) Dördüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi



**Şekil 51:** Uzun İnce Bir Yoldayım Eserinin Yeniden İnşa Şeklinin (II.Örnek) Dördüncü Derecesinin Frekans ve Cent Değeri Gösterimi

### 3.4. Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisi

Çalışma içerisinde son olarak ele alınan örnek Aşık Daimi'ye ait olan Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler ezgisidir. Eserin analiz edilme nedeni eserin yaratıcısı olan Aşık Daimi'nin icrası 7/8'lik bir yapı içerisinde eseri icra etmesine karşın, Arif Sağ'ın bağlama icrasıyla yaygınlaşan bir şekilde 4/4'lük yapı içerisindeki icrasının bulunuşudur. Dolayısıyla bu örnekte bireysel icra farklılıklarının nasıl gelenekselleştiği ve hem inşa hem de icat edilmiş müzik performansının nasıl şekillendiğinin göstergelerinden biridir. Aşık Daimi'ye ait olan arşiv kaydı yaygınlaşana değin bağlaması Arif Sağ tarafından gerçekleştirilen icra şekli sürdürülmüş olup, son dönemlerde günümüz bağlama icracıları tarafından 7/8'lik yapı ile de icra edilmektedir. Aşık Daimi'nin kullanmış olduğu bağlamanın 42–43 tekne boyutunda olduğu tahmin edilip, uzun saplı diye adlandırılan bağlama türüyle çalmıştır. Bozuk Düzen (Kara Düzen) kullanılmaktadır. Muhtemelen 6 tel olup 2 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır. Arif Sağ'ın kullanılmış olduğu bağlama ise 40–41 tekne boyutunda olup kısa saplı diye adlandırılan bağlama türüyle çalmıştır. Bağlama Düzeni kullanılmış ve 7 telli, 3 + 2 + 2 şeklinde 3 tel grubu yer almaktadır. Sonuç olarak müzik performansının yeniden üretimi sırasında bağlama boyutu, tel sayısı, akort şeklindeki değişikliklerin yanı sıra, ritmik yapıdaki farklılık da eser üzerinden yeni bir gelenek icadı ve inşasının meydana gelmesine yol açmıştır. Ayrıca ortaya çıkan tını farkı CD içindeki örneklerle ile karşılaştırılabilir.

### BİR GERÇEĞE BEL BAĞLADIM ERENLER (Aşık Daimi)



Şekil 52: Bir Gerçeğe Bel Bağladık Erenler Eserinin Aşık Daimi tarafından İcrasının Transkripsiyonu,  
(Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

### BİR GERÇEĞE BEL BAĞLADIM ERENLER (Sabahat Akkiraz)



Şekil 53: Bir Gerçeğe Bel Bağladık Erenler Eserinin Aşık Sağ tarafından İcrasının Transkripsiyonu,  
(Transkripsiyon: Mahmut Cemal Sari)

Aşağıda ise eserin her iki icrasında karar sesin  $La=440\text{Hz.}$ 'e göre gösterimi yer almaktadır. Aşık Daimi tarafından kullanılan bağlamanın karar sesi,  $Mi - 164.814\text{ Hz.}$  iken Arif Sağ'ın kullandığı bağlamada  $Si - 123.471\text{ Hz.}$  şeklindedir.



Şekil 54: Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisinin Aşık Daimi Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi



Şekil 55: Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler Ezgisinin Arif Sağ Bağlama İcrası Sırasındaki Karar Sesinin Frekans Değeri Gösterimi

## SONUÇ

Genel olarak müzik performansı denilen eylemin tekrarında oluşan yapının farklılaşır, sonucunda gelenek icadı ve inşasının söz konusu olur. Dolayısıyla yapılan araştırmada müzik performansının (ses, çalgı kullanımı, mekan, zaman, icracı, dinleyen-izleyen, v.b.) bir metin şeklinde ele alınması sonucunda her performansın yeniden üretiminin geleneğin yeniden inşası-icadıyla paralel ve iç içe olduğu şeklindeki performans teorilerinden hareketle, THM icralarının biçimlenişindeki sosyal ve politik düzlemlerin değerlendirilmesi, bağlama çalgısı üzerinde gerçekleşen gelenek icatları ve uyarlamaları ile birlikte incelenmiş, tez içerisinde, farklı enstrümanlara ait ezgilerin bağlama üzerine aktarılışında meydana gelen müzikal algı, tını ve icra farkının analizi, geleneğin yeniden inşası-icadı kuramlarının yanı sıra, performans teorileri ve kültürel bellek-aktarım kuramları çerçevesinde yapılmıştır. Konu ve amaç dahilinde yapılan sorgulamalar sırasında sözlü ve sözsüz eserler olarak ele alınan örnek ezgiler üzerinde yapılan analizler, salt olarak ezgi, ritmik yapı, frekans ve cent hesaplamalarının ötesinde yukarıda değindiğimiz bağlamlar dahilinde ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışma süreci ve ulaşılan sonuçları aşağıda yer aldığı şekilde özetlemek mümkündür;

- Türk Halk Müziği icralarının biçimlenişindeki sosyal ve politik düzlemlerin değerlendirilmesi de bağlama çalgısı üzerinde gerçekleşen yeniden inşalarla birlikte örneklenmiştir. Yukarıda değindiğimiz üzere yeniden inşaa olarak adlandıracağımız bu süreç, geleneksel ezgilerin farklı bir tını ile tekrardan şekillenmesine ve yeni icra biçimlerine yol açmıştır.
- Söz konusu örneklemeler yapılırken seçilen ezgilerin kaynak kişi adı verilen yöre insanı veya eserin üreticisi, aktarıcısı, referans kabul edilen icracısının yapmış olduğu kaydedilmiş icra ile aynı ezginin bağlama üzerindeki üretimi ile alakalı örnek karşılaştırılmıştır.
- Yapılan karşılaştırmalar etnomüzikolojinin kullanmış olduğu bazı analiz yöntemlerinden ibaret olup, notasyon, transkripsiyon, frekans analizi, cent gösterimi, bağlama üzerinde “tavır” olarak isimlendirilen icra biçiminin detaylandırılması şeklinde yapılmıştır. Söz konusu örneklerin teze eklenen CD ile de duyulması sağlanmaktadır.

- Ancak karşılaştıma yapılırken ortaya çıkan yeniden üretim, gelenek inşası ve icadı süreçleri ile birlikte ele alınmış ve etki eden yakın tarihe dair dinamiklere de değinilmiştir.
- Asıl olanın müzik performansı olmasından kaynaklı olarak performans kavramı çok yönlü olarak irdelenmiş, kültürel performans üzerine özellikle yoğunlaşmıştır.
- Tüm bahsedilen üretimlerin kültürel aktarım ve kültürel bellekle ne derece yakın bir ilişkide olduğu da çalışma içerisinde özellikle vurgulanan unsurlar olmuştur.
- Gelenekteki değişimi değerlendirirken aynı zamanda kırılma olarak adlandırıldığında, Hobsbawn ve Ranger'ın değindiği gibi “eski olan şeylerin geleneksel yerlerinde, mahallerinde bile bazen açık olan kırılmaları gözden kaçırmamalıyız. Ancak bu kırılmaların hepsi yalnızca mevcut siyasi erklerin yapılandırma çalışmaları ile bağlantılı değil, dünyanın gelenek-modernlik arasındaki gidiş gelişlerinin de bir yansıması olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Böylece “muhafazakarlık” denilen algı ve davranış biçimi, ait olunan ve içinde olunanı koruma refleksi, “geleneksel” olanı farklılaştırmaktadır. “Romantiklerden beri entellektüeller arasında yaygın olan bu hareketler, hiçbir zaman yaşayan geçmişi geliştirememişler, hatta koruyamamışlar, hatta kendilerini “icat edilmiş gelenekler”e dönüştürmek zorunda kalmışlardır”(2005:10)
- Yukarıdaki tespitten yola çıkılarak tezin kuramsal önermelerinden biri olan, geleneksel olduğunun addedilene de ne kadar süredir gelenek olarak kabul edildiği, geleneksel denilenin illa en eski olması gerekmediği, müzik performansı bağlamında geleneğin aynı zamanda “alışkanlık”la paralel algılandığını söylenmesi mümkün görünmektedir. Herhangi bir yaşamsal unsuru değerlendirme ve yaşam içerisinde konumlandırmasına göre geleneksellik sınırları ortaya çıkmakta olup, her dönemin, bireyin geleneksel algısında farklılaşmaların olduğunu belirlemek gerekmektedir. Söz konusu geleneksel olarak addedilen bir müzik ise, içerisinde çeşitli katmanlarda geleneksellik algısının olması, geleneğin bir o kadar sınırlarının bulanık olduğunu

göstermektedir. Bugünün geleneksel olanının çoğu zaman icad edilmiş olması gerçeği, geleneğin dondurulmuş anlar bütünü değil, aksine sürekli değişim içerisinde olduğunun kanıtıdır. Bu durumda gelenek denilen her zaman geçmişin birebir şahidi olmadığını göstermektedir.

- Tez içerisinde müzik performansının yeniden üretimi örneklemesi bağlama çalgısı üzerinde yapılmış ve bağlamanın tarihsel süreç içerisindeki değişiminden kaynaklı olarak bağlama, çalışmaya özgü olarak “çoklu kimlik taşıyıcısı” olarak nitelendirilmiştir.
- Bağlamadan farklı özelliklere sahip geleneksel çalgılardan bağlamaya veya bağlamadan bağlamaya yapılan yeni inşalar, çalışmaya özgü olarak “çalgısal öykünme” olarak nitelendirilmiştir.
- Tez içerisinde durum tahlili ve analizi yapılırken, yukarıda yer alan iki maddede belirttiğimiz üzere bağlamanın “çoklu kimlik taşıyıcısı” olması ve “çalgısal öyküne” nitelendirmeleri, aynı zamandanda çalışma alanına özgü yeni kuramsal önermeler içermektedir. Ancak önerme şeklinde olan bu iki yaklaşımla ilgili olarak ileride yapılacak çalışmalarda, kuramsal bir kimliğe erişebilmesi yolunda detaylandırılacaklardır.
- Bağlamanın kendini farklı geleneklerden gelen çalgılara uyarlaması ve farklı gelenekten gelen çalgılarla birlikteliği (Flemenko, İran, örnekleri), kendine ait müzik külliyatı oluşturmaya başladığı, böylelikle icrada kullanılan tekniklerin, materyallerin değişimine yol açtığı gözlenmiştir. Dolayısıyla bağlama çalgısı ile birlikte gelenek inşa ve icatlarının yanı sıra, teknik olarak çalgının sürekli bir değişim içinde olacağı kanısına ulaşılmış, söz konusu değişim ve oluşum süreçlerinin ise sürekli olarak kayda geçirilmesi önem arz etmektedir. Gelecekteki yapılacak çalışmalar için fikir verecek özellikte olmaları çalışmanın temennisidir.
- Farklı gelenekten gelen çalgılarla birlikteliği ise ayrı bir çalışma olarak ele alınması gereken bir konudur. Zira bağlama çalgısının yapı değişikliğine etkisi incelemeye değerdir.

## KAYNAKLAR

- AKÇALI Cemali, *Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- ALTHUSSER Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İttihaki Yayınları, 2016.
- APPADURAI Arjun, “Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar”, Y. Çakır, İ. Çakır (Çev.), K. Bülbül (Ed.). *Küreselleşme, Kültür, Medeniyet*, Ankara: Orient, s: 235-254, 2007.
- ASILTÜRK Osman, *Türkiye’de Bağlama Başlangıç Eğitimi İçin Hazırlanmış Metotların İçerik Açısından Değerlendirilmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Ankar: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2009.
- AYAS Onur Güneş, *Müzik Sosyolojisi*, İstanbul: Doğu Kitabevi, 2016.
- BALKILIÇ Özgür, *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2015.
- BARRY Phillips, “Communal Re-Creation”, *Bulletin of the Folk-Song Society of the Northeast*, 1933, ss: 4-6
- BAUMAN Richard & Charles L. BRIGGS, *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- BENLİ Yusuf, *Bağlama Resitali: Bağlama’da İleri İcra Niteliğinin, Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi*, (Doktora Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2016.
- BLUM Stephen, Philip BOHLMAN, Donna NEUMAN, *Ethnomusicology and Modern Music History*, Champain: University of Illinois Press, 1991.
- COOK Nicholas, “Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis”[Elektronik Sürüm],(ed. Zdravko Blazekovic), *Music’s Intellectual History*, New York: RILM, 2007.
- ÇALIŞLAR A. (Tiyatro Kavramlar Sözlüğü (Tiyatro Kültür Dizisi: 2). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.



- DOĞUŞ VARLI Özlem, Kültürel Kimliğin Değişim-Oluşum Süreci – Sürecin Kadın Kimliği ve Müziğine Yansıması: Afyon, Trabzon, Kıbrıs, İstanbul Örnekleri, (Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- DOĞUŞ VARLI, Özlem, Mahmut Cemal SARI, “The Re-Construction of Music Text on the Turkish Instrument Bağlama”, *Series Of The Ictm Study Group On Musical Instruments* içinde, (ed) Gisa Jachnichen, 2017, ISSN 2191-5261 ISBN 978-3-96163-118-6.
- DUYGULU Melih, “Küreselleşme Ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde:Kimlik, Tavır, Teknik”  
<http://www.turkishmusicportal.org/tr/makaleler/kuresellesme-ve-sosyal-degisim-surecinde-turk-halk-muzigindekimlik-tavir-teknik>, Erişim: 13/10/2018.
- ERDENER Yıldray, “Saz Kopuz’dan Türemiş Olamaz”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C: 21, s:81, 2005/1
- EROL, Ayhan. *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2009.
- ERSOY İlhan, “Türkiye’de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak “Bağlama”, Uluslararası Halk Müziğinde Çalgılar Sempozyumu, Kocaeli, Gazimihal, M. R. (1991), *Türk Halk Oyunları Kataloğu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürünü Araştırma Dairesi Yayınları, 2007.
- ERSOY İlhan, “ Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu”, *International Journal Of Human Sciences*, Volume:11, Issue:2. 2014.
- ERSOY İlhan, “Kolorit” Kavramı Bağlamında Nota Yazısının Kırım Tatar Müziğindeki İşlevselliği” *Akademik Bakış*, Sayı: 28, 2012.
- ERZİNCAN Mercan, *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- FOX William. “Folklor ve Fakelore: Bazı Sosyolojik Düşünceler”. Çev. Tolga Tanyel. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar (2 cilt)*. Haz. Gülin Ögüt Eker, Metin Ekici, M. Öcal Oğuz ve diğer. Çev. Selcan Gürçayır ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, s: 33-50, 2005.
- GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*. (Haz. Metin Özarslan), İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2006.
- GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Kültür Bakanlığı MİFAD Yay:15, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi,1975.
- GIDDENS, Antony, *Sosyoloji*, Ankara: Ayraç Yayınları, 2005.

- GÜVEN Oğuz, “Politik İdeolojinin İcat Ettiği Gelenek: Karagöz”, *Milli Folklor*, S: 29, <http://www.millifolklor.com>, 2008.
- HALBWACHS Maurice, *Kolektif Hafıza*, Ankara: Haretik Yayınları, 2017.
- HAŞHAŞ Sinan, “Bağlama Eğitiminde, Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönelerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
- HOBSBAWN Eric & Terence RANGER, *Gelenek'in İcadı*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- KAYA, Gazi Erdener, *Bağlama Metodu*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2009.
- KÜÇÜKEBE Mehmet, “Etnomüzikoloji alanında bir analiz aracı: Kimlik kavramı” *Eurasian Journal of Music and Dance*, (13), 118-132, 2018.
- MERRIAM Alan, *Anthropology of Music*, 1964.
- NETTLE Bruno, *The Study of Ethnomusicology - Thirty-one Issues and Concepts -*, New Edition, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- ORAL Makbule, “Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları” (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
- ÖRS Birsen, “İdeoloji – Karmaşık Dünyayı Anlaşılır Kılmak”, *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2009.
- ÖZBEK Meral, *Türkiye’de Modernleşme ve Orhan Gencebay Arabeski*, Ankara: İletişim Yayınları, 1992.
- ÖZDEK Attila, “Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye- Azerbaycan Örneği” (Doktora Tezi), Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2012.
- ÖZTÜRKMEN Arzu, *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- ÖZTÜRK Okan Murat, *Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak “Tavır” Kavramı Üzerine* [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk\\_6.html](http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html), Erişim: 09/11/2006.
- ÖZTÜRK Okan Murat, *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği*, <http://www.academia.edu>, (Erişim:10.09.2016).

- PICKEN Laurance, *Folk Music Instruments of Turkey*, Londra: Oxford University Press, 1975
- SCHECHNER Richard, *Performance Studies: An Introduction*, London:Routledge, 2002.
- SAID Edward, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları*, İstanbul:Metis Yayınları, 2006.
- SHELEMAY Kay Kaufmann, "Music, Memory and History", *British Forum for Ethnomusicology*, V.15, No:1, 2006.
- SMALL Christopher, *Musicking*, Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
- STOKES Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İstanbul: İletişim Yayıncılık, İstanbul 2009
- STOKES Martin, "Halk Müziğinin Yeniden İnşası", *Folkloru Doğru*, İstanbul. Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 1996.
- TATLI Orhan, "Postmodernizmde Metinlerarasılık ve Pastiş", [www.osmantatli.com.tr](http://www.osmantatli.com.tr), Erişim tarihi:17 Mayıs 2017.
- TURNER Victor, *From Ritual to Theatre*, New York: PAJ Publications,1982.
- YAŞAR Servet, *Bağlama Eğitiminde Zeybek Tezene Tekniğinin Temel Öğretimine İlişkin Bir Çalışma*, Akademik Bakış Dergisi (e-dergi), ISSN:1694-528X, 2015.
- YÜKSELSİN İbrahim Y. "Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örneğiyi", *Kütahya: 2. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı*, ed: Çağhan Adar & Yunus E. Uygur, 2011.
- Uğur Zeynep GÜVEN, *Kültür, Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi*, 2018.
- VARLI Ersen, "Bağlama Çalgısında "DO Eksenli" Düzende Resital", (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

TEZ ÇOĞALTMA VE ELEKTRONİK YAYIMLAMA İZİN FORMU

Yazar Adı Soyadı	Mahmut Cemal SARI
Tez Adı	Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası Ve İcadı: Bağlama Enstrümanı Örneği
Enstitü	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anasanat Dalı	Müzik
Tez Türü	Yüksek Lisans Tezi
Tez Danışman(lar)ı	Doç. Dr. Özlem DOĞUŞ VARLI
Çoğaltma (Fotokopi Çekim) İzni Kısıtlama	<input type="checkbox"/> Patent Kısıt (2 yıl) <input type="checkbox"/> Genel Kısıt (6 ay) <input checked="" type="checkbox"/> Tezimin elektronik ortamda yayımlanmasına izin veriyorum.

Hazırlamış olduğum tezimin belirttiğim hususlar dikkate alınarak, fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere Bursa Uludağ Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı tarafından hizmete sunulmasına izin verdiğimi beyan ederim.

Tarih : 25.06.2019

İmza :

