

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**  
**MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI**

**BAĞLAMADA ESER YORUMLAMA TEKNİKLERİ VE**  
**BAĞLAMA EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİNİN**  
**DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Ali Kerem APAYDIN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman**  
**Dr.Öğr.Üyesi Soner ALGI**

**Konya – 2019**

**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

**BİLİMSEL ETİK SAYFASI**

Öğrencinin

Adı Soyadı	Ali Kerem APAYDIN
Numarası	168309021002
Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Tezin Adı	Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri Ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

**Ali Kerem APAYDIN**




## YÜKSEK LİSANS TEZ KABUL FORMU

 KONYA	T.C. <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü	 NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
--	---	---

### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali Kerem APAYDIN
	Numarası	168309021002
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr.Öğr.Üyesi Soner ALGI
	Tezin Adı	Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan **Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi** başlıklı bu çalışma 14/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Dr.Öğr.Üyesi Soner ALGI	
Jüri Üyesi	Doç.Dr. Atilla ÖZDEK	
Jüri Üyesi	Doç.Dr. Oğuz KARAKAYA	

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde değerli bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan, kıymetli zamanını ayırıp sabırla ve ilgiyle bana faydalı olabilmek için elinden gelenden fazlasını sunan, her sorun yaşadığımda yanına çekinmeden gidebildiğim ve samimiyetini her fırsatta bana hissettiren danışman hocam Sayın Dr.Öğr.Üyesi Soner ALGI'ya teşekkürü bir borç biliyor ve şükranlarımı sunuyorum. Lisansüstü eğitimim ve tez çalışmam sırasında değerli bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen ve aynı zamanda bu çalışmamda uzman görüşü sunan hocam Sayın Doç.Dr. Attila ÖZDEK'e, yine çalışmamda uzman görüşü sunan Sayın Dr.Öğr.Üyesi Hamit ÖNAL'a, lisans eğitim sürecimden başlayarak bana yol gösteren hocam Sayın San.Öğr.Elml.Dr. Savaş EKİCİ'ye, tez yazım aşamasında her an yanımda olan kıymetli meslektaşım Sayın Osman ASLAN'a, bu süreçte bana her türlü destek ve kolaylığı sağlayan okul müdürüm Sayın Murat DENİZ'e ve müzikal dünyamı ışığıyla her daim aydınlatan hocam Sayın Zeki ATAGÜR'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışmam sırasında maddi ve manevi desteklerini esirmeyen kıymetli aileme ve hayatıma varlığıyla anlam katan Sayın Nazan ARİCAN'a teşekkür ediyorum.



		<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü</b>			
Öğrencinin	Adı Soyadı	Ali Kerem APAYDIN			
	Numarası	168309021002			
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi			
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi			
	Programı	Tezli Yüksek Lisans			
	Tez Danışmanı	Soner ALGI			
	Tezin Adı	Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri Ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi			



### ÖZET

Günümüzde çalım teknikleri oldukça ilerleyen bağlamada, birçok farklı biçimde eser yorumlanmaktadır. Bugün halk müziği eserleri, geçmişteki anonimlik sürecine benzer şekilde usta yorumcuların sazında şekillenip onların ifade gücü nispetinde yeniden hayat bulmaktadır. Bu eserler, icracıların müzikal geçmişleri ve bağlı oldukları ekol gibi farklılıklar neticesinde biçimlenmektedirler. Bu sebeple bir icracının, farklı eserleri icra ederken yorumlamaları arasında benzer öğeler bulmak mümkün olduğu gibi aynı ekolden gelen icracılarla da ortak noktalar yakalamak olasıdır. Usta icracıların eser yorumlamaları çoğu zaman bağlama çalanlar arasında referans kabul edilmiş hatta bazı durumlarda eserin TRT notasındaki şeklinin unutulmasına dahi yol açmıştır. Bu denli kabul gören yorumların notaya alınarak incelenmesinin ve elde edilen bulgular neticesinde çalgı eğitiminde kullanılabilirlik durumlarının tespit edilmesinin bağlamada eser icracılığının gelişimine katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada “Belgesel Tarama” yöntemi kullanılmıştır. TRT repertuarına kayıtlı halk müziği eserleri içerisinde uzman görüşü alınarak belirlenen “Başına Bağlamış Dastar, Kaytağı, Urfa Divan Ayağı, Pancar Pezik Değil mi ve Kerimoğlu Zeybeği” eserlerinin; Arif SAĞ, Erdal ERZİNCAN, Yılmaz İPEK, Çetin AKDENİZ, Hasan GENÇ ve Okan Murat ÖZTÜRK tarafından icra edilmiş yorumları incelenmiştir. Bu doğrultuda araştırmanın evreni, TRT repertuarında notası bulunan ve farklı olarak yorumlanmış tüm eserlerden oluşurken örneklem ise adı geçen eserlerden oluşmaktadır. “THM’nin saz veya sözlü eserlerinin icrasında usta icracıların yorumlamaları nasıldır ve bu yorumlama tekniklerinin çalgı eğitiminde kullanılabilirlik durumu nedir?” problem cümlesinin yön verdiği çalışmada tespit edilen alt problem cümlelerinin çözümü için “Betimsel Analiz Yöntemi” kullanılmıştır. Öncelikle incelenecek eserler ve yorumcular tespit edilerek bu yorumcuların eser icralarının olduğu ses ve video kayıtlarına ulaşılmıştır. Ulaşılan yorumlar, müziksel dikte yöntemiyle notaya alınarak dizek üzerinde TRT notalarıyla karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırma sonucunda elde edilen bulgular tanımlanıp yorumlanarak eser yorumlarının bağlama eğitiminde kullanılabilirlik durumları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada; icracıların kendi stillerini yorumladıkları eserlere yansıttığı ve bu farklı yorumların icra zorluğunun genellikle yüksek olduğu, dolayısıyla eğitimde kullanımının özellikle ileri düzey bağlama çalanlara yönelik olabileceği tespit edilmiştir. Yorumlarda bazı eserlerin farklı yörelere ait tavır özellikleriyle zenginleştirildiği, yine bazı eserlerde karar sesleri ve kullanılan bağlama düzenleri gibi unsurların ortak olduğu görülmüştür. Bağlama çalanlar arasında TRT notalarının yanı sıra usta icracıların eser yorumlamalarının da dikkate alındığı, bu nedenle eser icralarında izleme ve dinleme gibi yöntemlerin bazı durumlarda notanın önüne geçtiği, TRT notasyonunun bazı eserlerde yetersiz olduğu gibi sonuçlara ulaşılmış ve buna bağlı olarak öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, Türk Halk Müziği, Eser Yorumlama, Yöresel İcra.

 <b>KONYA</b>		<b>T.C.</b> <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü</b>	 <b>NECMETTİN ERBAKAN</b> <b>ÜNİVERSİTESİ</b> <b>EĞİTİM BİLİMLERİ</b> <b>ENSTİTÜSÜ</b>
<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Ali Kerem APAYDIN	
	Numarası	168309021002	
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi	
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi	
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	
	Tez Danışmanı	Soner ALGI	
	Tezin İngilizce Adı	Piece Interpretation Techniques in Bağlama and Evaluation of Usability in Bağlama Education	

### SUMMARY

Today, works are executed in many different ways on baglama playing techniques of which are very advanced. Today, folk music works, similar to the past period of anonymity, are shaped in the saz (a stringed instrument) of the master performers and come to life in proportion to their expressive power. These works are shaped as a result of differences such as the musical background of the performers and the school they belong to. For this reason, it is possible to find similar elements between execution of a performer in performing different works, as well as finding common points with performers from the same school. Master performers' execution of works has often been considered a reference among baglama performers, and in some cases it has even led to the musical notation of the work in TRT to be forgotten. It is considered that the examination of such accepted execution by taking their musical note and as a result of the findings obtained, the determination of their usability in instrument education will contribute to the development of the work of baglama performance.

In this study which is a qualitative research, “Documentary Scanning” method was used. The execution of “Basina Baglamis Dastar, Kaytagi, Urfa Divan Ayagi, Pancar Pezik Degil mi and Kerimoglu Zeybegi” works, which were determined by taking the opinion of experts from within the works of folk music recorded in TRT repertoire, and which were performed by Arif SAG, Erdal ERZINCAN, Yilmaz IPEK, Cetin AKDENIZ, Hasan GENC and Okan Murat OZTURK, were studied. In this respect, the universe of the research consists of all the works that have a musical note in TRT repertoire and executed differently, while the sample consists of the works mentioned. “Descriptive Analysis Method” was used for the solution of the sub-problem sentences determined in the study, which was guided by the problem sentence “What are the execution of master performers in performing the instrumental or oral works of THM (Turkish Folk Music) and the usability of these execution techniques in instrument training?”. Firstly, which are examined, the works and performers were identified, and then the audio and video recordings of these performers were reached. Musical notes were obtained from the reached execution by musical dictation method, and they were compared to the musical notes of TRT in staves. As a result of this comparison, the findings obtained were identified and executed and it was tried to determine the usability of the execution of the work in baglama training.

In the study, it was found that performers reflect their own styles to the works they performed and the difficulty of execution of these different execution is generally high, and therefore their use in education may be directed especially to those who play advanced baglama. In the performances/execution, it was seen that some works were enriched with the characteristics of the attitude of different regions, and some of the works have common elements such as bare sounds and baglama arrangements. Among the baglama performers, musical notes of TRT were taken into consideration as well as the works execution of the master performers, and therefore, it is concluded that methods such as watching and listening the work performances were preferred more compared to the musical notes in some cases, and that the musical notes of TRT is insufficient in some works, and suggestions were presented accordingly.

**Keywords:** Baglama, Turkish Folk Music, Execution of Works, Regional Performance.



## **KISALTMALAR DİZİNİ**

DTHMK: Devlet Türk Halk Müziği Korosu

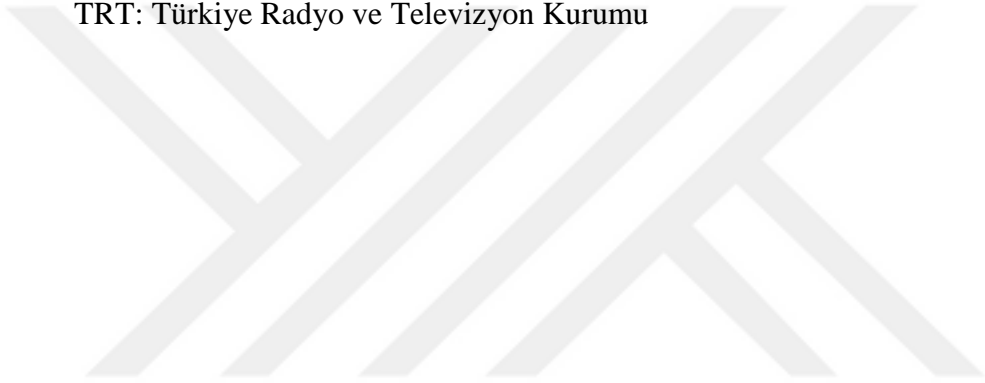
GTHM: Geleneksel Türk Halk Müziği

GTSM: Geleneksel Türk Sanat Müziği

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

THM: Türk Halk Müziği

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



## TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Bađlama Kullanılan Bařlıca DŰzenler .....	9
Tablo 2: Erdal ERZİNCAN ve Arif SAĞ'ın Bağlama Pozisyonları .....	40



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil – 1: Başına Bağlamış Dastar Eserinin TRT Notası .....	24
Şekil – 2: Başına Bağlamış Dastar Eserinin Yılmaz İPEK Yorumunun Notası .....	26
Şekil – 3: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 4. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu ...	28
Şekil – 4: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 7. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu ...	28
Şekil – 5: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 9. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu ...	29
Şekil – 6: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 10. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu .	29
Şekil – 7: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 13. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu .	29
Şekil – 8: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 14. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu .	30
Şekil – 9: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 15. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu .	30
Şekil – 10: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 17. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu	30
Şekil – 11: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 18. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu	30
Şekil – 12: Başına Bağlamış Dastar Eserinin Erdal ERZİNCAN Yorumunun Notası .....	32
Şekil – 13: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 1. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	37
Şekil – 14: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 2. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	38
Şekil – 15: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 3. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	38
Şekil – 16: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 6. ve 7. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	38
Şekil – 17: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 8. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	38
Şekil – 18: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 9. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	39
Şekil – 19: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 10. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	39
Şekil – 20: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 14. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	39
Şekil – 21: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 15. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	39
Şekil – 22: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 17. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	40
Şekil – 23: Kaytağı Eserinin TRT Notası – Repertuvar No: 332 .....	42



Şekil – 24: Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası.....	44
Şekil – 25: Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunda Ritimden Sonraki İlk Ölçü.....	48
Şekil – 26: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	48
Şekil – 27: Kaytağı Eserinin 3. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	49
Şekil – 28: Kaytağı Eserinin Karar Seslerinin Çetin AKDENİZ Yorumu .....	49
Şekil – 29: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	50
Şekil – 30: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	50
Şekil – 31: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	50
Şekil – 32: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	51
Şekil – 33: Kaytağı Eserinin 15. ve 23. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	51
Şekil – 34: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	51
Şekil – 35: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	52
Şekil – 36: Kaytağı Eserinin 27. ve 34. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	52
Şekil – 37: Kaytağı Eserinin 28. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	52
Şekil – 38: Kaytağı Eserinin 29. ve 36. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	53
Şekil – 39: Kaytağı Eserinin 30. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	53
Şekil – 40: Kaytağı Eserinin 31. ve 37. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	53
Şekil – 41: Kaytağı Eserinin 32. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	54
Şekil – 42: Kaytağı Eserinin 43. ve 44. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	54
Şekil – 43: Kaytağı Eserinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumunun Notası.....	56
Şekil – 44: Kaytağı Eserinin 1. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	60
Şekil – 45: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	60
Şekil – 46: Kaytağı Eserinin Karar Seslerinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu .....	60
Şekil – 47: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	60
Şekil – 48: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	61
Şekil – 49: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	61
Şekil – 50: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	61
Şekil – 51: Kaytağı Eserinin 15 ve 23. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	62
Şekil – 52: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu	62
Şekil – 53: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	62
Şekil – 55: Kaytağı Eserinin 30. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	63
Şekil – 56: Kaytağı Eserinin 32. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	63

Şekil – 57: Kaytağı Eserinin 33. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	64
Şekil – 58: Kaytağı Eserinin 41. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	64
Şekil – 59: Kaytağı Eserinin 44. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	64
Şekil – 60: Kaytağı Eserinin 46. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	65
Şekil – 61: Kaytağı Eserinin 48. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu.....	65
Şekil – 62: Kaytağı Eserinin TRT Notasının 53. ve 60. Ölçüleri Arasında Kalan Ölçülerin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu .....	65
Şekil – 63: Kaytağı Eserinin Arif SAĞ Yorumunun Notası.....	67
Şekil – 64: Kaytağı Eserinin 1. Ölçüsünün İlk Tartımının Arif SAĞ Yorumu .....	72
Şekil – 65: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	72
Şekil – 66: Kaytağı Eserinin 3. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	72
Şekil – 67: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	72
Şekil – 68: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	73
Şekil – 69: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	73
Şekil – 70: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	73
Şekil – 71: Kaytağı Eserinin 15. ve 23. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	73
Şekil – 72: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	74
Şekil – 73: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	74
Şekil – 74: Kaytağı Eserinin 27. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	74
Şekil – 75: Kaytağı Eserinin 29. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	74
Şekil – 76: Kaytağı Eserinin 31. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	75
Şekil – 77: Kaytağı Eserinin 34. ve 35. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	75
Şekil – 78: Kaytağı Eserinin 44. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	75
Şekil – 79: Kaytağı Eserinin 46. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	75
Şekil – 80: Kaytağı Eserinin 57., 58., 59., 60. Ölçülerinin Arif SAĞ Yorumu.....	76
Şekil – 81: Urfa Divan Ayağı Eserinin TRT Notası.....	77
Şekil – 82: Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası.....	79
Şekil – 83: Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun 1. Ölçüsü.....	84
Şekil – 84: Urfa Divan Ayağı Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.....	85
Şekil – 85: Urfa Divan Ayağı Eserinin 3. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.....	85
Şekil – 86: Urfa Divan Ayağı Eserinin 6. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.....	85
Şekil – 87: Urfa Divan Ayağı Eserinin 7. ve 10. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	86

Şekil – 88: Urfa Divan Ayağı Eserinin 8. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.....	86
Şekil – 89: Urfa Divan Ayağı Eserinin 9. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.....	87
Şekil – 90: Urfa Divan Ayağı Eserinin Karar Seslerinin Çetin AKDENİZ Yorumu	87
Şekil – 91: Urfa Divan Ayağı Eserinin 13. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	88
Şekil – 92: Urfa Divan Ayağı Eserinin 14. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	88
Şekil – 93: Urfa Divan Ayağı Eserinin 15. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	88
Şekil – 94: Urfa Divan Ayağı Eserinin 27. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	89
Şekil – 95: Urfa Divan Ayağı Eserinin 28. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	89
Şekil – 96: Urfa Divan Ayağı Eserinin 30. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	89
Şekil – 97: Urfa Divan Ayağı Eserinin 32. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	90
Şekil – 98: Urfa Divan Ayağı Eserinin 33. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	91
Şekil – 99: Urfa Divan Ayağı Eserinin 34. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu...	91
Şekil – 100: Urfa Divan Ayağı Eserinin 35. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.	91
Şekil – 101: Urfa Divan Ayağı Eserinin 36. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu.	92
Şekil – 102: Urfa Divan Ayağı Eserinin Hasan GENÇ Yorumunun Notası .....	93
Şekil – 103: Urfa Divan Ayağı Eserinin 2. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	97
Şekil – 104: Urfa Divan Ayağı Eserinin 3. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	97
Şekil – 105: Urfa Divan Ayağı Eserinin 4. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	98
Şekil – 106: Urfa Divan Ayağı Eserinin 5. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	98
Şekil – 107: Urfa Divan Ayağı Eserinin 6. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	99
Şekil – 108: Urfa Divan Ayağı Eserinin 7. ve 10. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	99
Şekil – 109: Urfa Divan Ayağı Eserinin 8. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	100
Şekil – 110: Urfa Divan Ayağı Eserinin 9. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu .....	100
Şekil – 111: Urfa Divan Ayağı Eserinin Karar Seslerinin Hasan GENÇ Yorumu..	100
Şekil – 112: Urfa Divan Ayağı Eserinin 13. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	101
Şekil – 113: Urfa Divan Ayağı Eserinin 14. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	101
Şekil – 114: Urfa Divan Ayağı Eserinin 15. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	101
Şekil – 115: Urfa Divan Ayağı Eserinin 30. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	102
Şekil – 116: Urfa Divan Ayağı Eserinin 32. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	102
Şekil – 117: Urfa Divan Ayağı Eserinin 33. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	102
Şekil – 118: Urfa Divan Ayağı Eserinin 34. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	103
Şekil – 119: Urfa Divan Ayağı Eserinin 35. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	103

Şekil – 120: Urfa Divan Ayağı Eserinin 36. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu ....	103
Şekil – 121: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin TRT Notası .....	104
Şekil – 122: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası ...	105
Şekil – 123: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 1. Ölçüsünün Yorumu.....	108
Şekil – 124: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 2. Ölçüsünün Yorumu.....	109
Şekil – 125: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 3. Ölçüsünün Yorumu.....	110
Şekil – 126: Pancar Pezik Değil mi Eserinin TRT Notası.....	112
Şekil – 127: Pancar Pezik Değil mi Eserinin TRT Notasının La Perdesine Transpoze Edilmiş Notası.....	114
Şekil – 128: Pancar Pezik Değil mi Eserinin Arif SAĞ Yorumunun Notası .....	115
Şekil – 129: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 1. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	119
Şekil – 130: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 2. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	119
Şekil – 131: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 3. ve 6. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	119
Şekil – 132: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 4. ve 7. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu .....	120
Şekil – 133: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 5. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu.....	121
Şekil – 134: Pancar Pezik Değil mi Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu .....	122
Şekil – 135: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 1. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	129
Şekil – 136: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	129
Şekil – 137: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 3. Ve 6. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	130
Şekil – 138: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 4. Ve 7. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	131
Şekil – 139: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 5. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu .....	132
Şekil – 140: Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen Birinci Bölüm .....	133
Şekil – 141: Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen İkinci Bölüm.....	136

## İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI .....	i
YÜKSEK LİSANS TEZ KABUL FORMU .....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
ÖZET .....	iv
SUMMARY .....	vi
KISALTMALAR DİZİNİ.....	ix
TABLolar LİSTESİ.....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
İÇİNDEKİLER .....	xvi
<b>BÖLÜM 1 - 1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
1.1. Problem Durumu.....	2
1.1.1. Alt Problemler.....	3
1.2. Amaç.....	3
1.3. Önem.....	3
1.4. Sayıtlılar.....	4
1.5. Sınırlılıklar .....	4
<b>BÖLÜM 2 – 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....</b>	<b>5</b>
2.1. Bağlama .....	5
2.2. Bağlamanın Yapısal Özellikleri.....	7
2.3. Bağlamada Düzenler.....	8
2.4. Bağlamada Tavırlar.....	10
2.5. Bağlama Çalım Teknikleri.....	12
2.6. Çalgı Eğitimi.....	13
2.7. Günümüzde Bağlama Eğitimi.....	15
2.8. Bağlamada Eser İcrasında Üst Düzey İcracılar ve Eser Yorumlamaları .....	16
2.8.1. Arif SAĞ.....	18
2.8.2. Yılmaz İPEK.....	18
2.8.3. Erdal ERZİNCAN.....	19
2 8.4. Okan Murat ÖZTÜRK.....	19
2.8.5. Çetin AKDENİZ .....	20
2.8.6. Hasan GENÇ.....	20

<b>BÖLÜM 3 – 3. YÖNTEM .....</b>	<b>22</b>
3.1. Araştırma Modeli .....	22
3.2. Evren – Örneklem .....	22
3.3. Verilerin Toplanması Ve Analizi .....	23
<b>BÖLÜM 4 – 4. BULGULAR ve YORUMLAR .....</b>	<b>24</b>
4.1. Birinci ve İkinci Alt Problemlere Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	24
4.1.1. Başına Bağlamış Dastar – Repertuvar No: 412 .....	24
4.1.1.1. Başına Bağlamış Dastar Eserinin Yılmaz İPEK Yorumu.....	26
4.1.1.2. Başına Bağlamış Dastar Eserinin Erdal ERZİNCAN Yorumu .....	32
4.1.2. Kaytağı.....	42
4.1.2.1. Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu.....	44
4.1.2.2. Kaytağı Eserinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu .....	56
4.1.2.3. Kaytağı Eserinin Arif SAĞ Yorumu .....	67
4.1.3. Urfa Divan Ayağı – Repertuvar No: 111 .....	77
4.1.3.1. Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu .....	79
4.1.3.2. Urfa Divan Ayağı Eserinin Hasan GENÇ Yorumu .....	93
4.1.4. Kerimoğlu Zeybeği – Repertuvar No: 3591 .....	104
4.1.4.1. Kerimoğlu Zeybeği Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu .....	105
4.1.5. Pancar Pezik Değil mi – Repertuvar No: 1448.....	112
4.1.5.1. Pancar Pezik Değil mi Eserinin Arif SAĞ Yorumu .....	115
4.1.5.2. Pancar Pezik Değil mi Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu .....	122
<b>BÖLÜM 5 – 5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....</b>	<b>138</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>141</b>

## BÖLÜM 1

### 1. GİRİŞ

Günümüzde farklı formlardaki birçok müzik eserinin icrasında kullanılan bağlama, gerek yapısı gerekse de çalış stili olmak üzere tarih boyunca birtakım değişikliklere uğramıştır. Başlarda bitki, ipek ve bağırsak kiriş gibi maddelerden yapılan tellerin yerini madeni telin alması, hayvan derisinden yapılan kapağın (göğüs) yerini ağaç kapağın alması, perde ve tel sayılarının değişmesi yapısal değişimlere örnek olarak gösterilebilir. Bu değişiklerle günümüz formuna kavuşan bağlamanın yapımında ileri teknolojidenden faydalanılmaya başlanmasıyla çalgıda denge ve icra kolaylığı sağlanmıştır. Gerek sap formuyla gerek tel yüksekliğiyle günümüzdeki bağlamalar insan anatomisine daha uygun bir şekilde üretilmektedir. Bu yapısal değişimleri kullanım alanındaki gelişmeler izlemiş, başlarda parmakla çalınan bağlamada sonraları tezeneye de geçilerek her iki çalım şekli de benimsenmiştir. Tezene kullanılmasıyla birlikte çeşitli tezene vuruşları ve bunlara paralel olarak da bazı tartım kalıplarının türetilmesiyle bağlamada yöresel icra biçimleri gündeme gelmiştir. Bağlamada “tavır” olarak adlandırılan bu icra stillerinin, esasen o yörede kullanılan diğer çalgıların taklit edilmesiyle ortaya çıktığı söylenilebilir.

Belirtilen değişim ve gelişimler neticesinde kullanım sınırları genişleyen bağlama, bugün ülkemizde her düzeyde eğitimi verilen bir çalgı haline gelmiştir. Bunun yanı sıra üniversite eğitim programlarına da girerek mesleki müzik eğitimi alan kitlelere ulaşmıştır. Tüm bu unsurlar üst düzey icracıların yetişmesine olanak sağlamış; bu icracılar, icra ettikleri eserlere müzikal yetenekleri doğrultusunda yeniden can vererek “yorum” kavramını ortaya çıkarmışlardır.

Bu çalışmada; uzman görüşü alınarak TRT repertuvarına kayıtlı halk müziği eserleri içerisinden belirlenen “Başına Bağlamış Dastar, Kaytağı, Urfa Divan Ayağı, Pancar Pezik Değil mi ve Kerimoğlu Zeybeği” eserlerinin; Arif SAĞ, Erdal ERZİNCAN, Yılmaz İPEK, Çetin AKDENİZ, Hasan GENÇ ve Okan Murat ÖZTÜRK tarafından icra edilmiş yorumları incelenmiştir. Öncelikle ilgili yorumlar

müziksel dikte yöntemiyle bağlamaya uygun bir şekilde notaya alınmış; bu yorumların, TRT notasıyla nota ve tartım ekseninde benzer ve farklı yönleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgular neticesinde; incelenen yorumlama biçimlerinin, bağlama eğitiminde düzeylere göre kullanılabilirlik durumu saptanmaya çalışılmıştır. Araştırma sonunda elde edilen bulgular tanımlanıp yorumlanarak sonuçlara ulaşılmış, bu sonuçlara bağlı olarak öneriler sunulmuştur.

### 1.1. Problem Durumu

Anadolu'nun hemen her yöresinde kullanılan bağlama, çeşitli boyutlarda yapılarak değişik akort biçimleri (düzenler) ile çalınmaktadır. Bu düzenler, farklı tınıları doğurarak melodik çeşitliliği artıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle bağlama, THM'nin zengin çalgılarının başında gelerek halk arasında yaygın bir çalgı olmayı başarmıştır. Öte yandan "Türk müziği okullarının açılması ile bağlama, bu kurumlarda eğitimi ve öğretimi yapılan ilk halk çalgılarımızdan birisi olmuştur. Bağlama, yapım tekniği ve form olarak son derece rahat kullanımı olan işlek bir çalgıdır. Her iki ele sağladığı hareket serbestliği, sap üzerinde yatay ve düşey olarak sahip olduğu pozisyonlar, 2,5 oktavlık ses alanı, bağlamayı çok amaçlı kullanabilme olanağı sağlamaktadır. Ayrıca ülkemizin her köşesinde yıllarca yaygın bir şekilde kullanılan bağlamanın bugün özellikle müzik eğitiminde bir araç olarak kullanılması artık kaçınılmaz hale gelmiştir" (Ekici, 2012: 5).

Günümüzde müzik eğitimi veren kurumların yaygınlaşmasıyla birlikte mesleki çalgı eğitimi alan kitlenin yetişmesi ve ilerleyen çalgı yapım teknolojileri neticesinde bağlamada eser icracılığı oldukça ileri seviyelere ulaşmıştır. Sazında ustalaşan sanatçıların; THM dışında kalan saz eserleri, çalgı için yazılmış yerli ve yabancı besteler gibi bağlama ile çalınabilecek çeşitli müzik formlarındaki eserleri bağlamaya aktarması, yöresel türkü ve oyun havalarının icra biçimini de etkileyerek yöresel tavırlara yeni bir icra boyutu kazandırılmasında etkili olmuştur. Farklı müzik formlarından beslenen icracılar, kazandıkları müzikal karakterlerini ve duygularını yetenekleri ölçüsünde icra ettikleri eserlere yansıtmaları sonucu "yorumlama" kavramını ortaya çıkarmışlardır. Bu yeni yorumlamalar, gelişen teknoloji sayesinde geniş kitlelere ulaşmış ve bağlama çalanlar arasında kabul görmüştür. Hatta bu kabul,



bazen eserlerin asıl şeklinin unutulmasına kadar varmıştır. Ortaya konan yeni yorumlamaların; tartım, nota ve pozisyon ekseninde TRT notasıyla ortak ve farklı yönlerinin tespit edilerek bağlama eğitiminde kullanılabilirlik durumunun değerlendirilmesinin bağlama eğitimine katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Yukarıdaki bilgilerden yola çıkılarak bu araştırmanın problem cümlesi: “THM’nin saz veya sözlü eserlerinin icrasında usta icracıların yorumlamaları nasıldır ve bu yorumlama tekniklerinin çalgı eğitiminde kullanılabilirlik durumu nedir?” şeklinde belirlenmiştir.

### **1.1.1. Alt Problemler**

Bu çalışmanın probleminin incelenebilmesi için aşağıdaki alt problem cümlelerine yanıt aranmıştır:

- Belirlenen eserlerin yorumlarında ne gibi benzerlik ve farklılıklar bulunmaktadır?
- Eser yorumlarında yer alan unsurlar bağlama eğitiminin hangi düzeylerinde kullanılabilir?

### **1.2. Amaç**

Bu çalışmada; TRT repertuarına kayıtlı türkü ve oyun havaları arasından belirlenen beş eserin, ilgili usta icracılar tarafından farklı yorumlama teknikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve bu yorumlama tekniklerinin eğitim düzeylerine göre kullanılabilirlik durumları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Elde edilen bulgular neticesinde, farklı yorumlama tekniklerinin çalgı çalma becerisine katkıları ve çalgı eğitiminde kullanılabilirlik durumları incelenerek bu alanda yapılacak diğer çalışmalara kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

### **1.3. Önem**

Bağlama, eser yorumlanması bakımından oldukça zengin bir çalgıdır. Bu zenginlik, yöreden yöreye değişen müzikal farklılıklardan kaynaklanabildiği gibi

icracıların bireysel yorumlama biçimlerinden de kaynaklanabilmektedir. Usta icracıların eser yorumlama biçimlerinin birçok farklı türdeki müziğin harmanlanmasıyla ortaya çıktığı ve genellikle zorluk derecesi yüksek olan icraları oluşturduğu söylenilebilir.

Bu çalışma; ilgili sanatçıların eser yorumlamalarının incelenmesi, bu yorumlamaların notaya alınıp TRT notasıyla benzer ve farklı yönlerinin saptanarak eğitim düzeylerine göre uygun dağılımının yapılması ve çalgı eğitimine dahil edilmesi bakımından önem arz etmektedir.

#### **1.4. Sayıtlılar**

- Belirlenen araştırma yönteminin problemin çözümü için uygun olduğu,
- Faydalanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu,
- Uzman görüş alınarak belirlenen örneklemin evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

#### **1.5. Sınırlılıklar**

Bu araştırma;

- Uzman görüşü alınmak üzere başvurulmuş üç öğretim elemanı ile
- Belirlenen altı icracı ile
- Belirlenen beş eser ile
- Tezeneli bağlama çalma tekniği ile
- Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

## BÖLÜM 2

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

#### 2.1. Bağlama

Uzun yıllardan beri Anadolu'nun hemen her yöresinde kullanılmış olan ve elden ele dolaşarak günümüzdeki şekline kavuşan bağlama, THM'nin en yaygın sazı olarak kabul edilmektedir.

Bağlama adı 17. yüzyıl sonlarında kullanılmaya başlanmış olup (Gazimihal, 1975: 106) bu ismin nereden geldiğiyle ilgili henüz net bir bilgi elde edilememiştir. “İki sözü birbirine bağlama, sapına perde bağlama, göğüs üstüne gerili derinin yerine sonraları kullanılan tahta kapağı bağlama” tabirlerinden dolayı bu adı almış olabileceği gibi birtakım görüşler bulunmakla birlikte bu konuda henüz bir fikir birliği sağlanamamıştır.

“Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdelere mi yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı keza şimdilik çözülememiştir; çünkü Anadolu'nun XIV. yüzyıl metinlerine doğru inildikçe bağlamak fiili kapamak anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi” (Gazimihal, 1975: 106).

Cafer AÇIN; bağlamanın ilk zamanlar perdelere sahip olmadığından hareketle, bağlama adının sapa bağlanan perdelere dolayı verilmiş olabileceğini akla daha yakın bulmaktadır (Açın, 1994: 87). Ancak Erol PARLAK, bağlamaya perde bağlanması durumunun bağlama adının verilmesinden daha sonra ortaya çıkmış olmasından hareketle bu fikri pek mümkün görmemektedir (Parlak, 2000: 60). Bu görüşlere ek olarak bağlama adının; Anadolu'da ozan geleneğinde iki ozandan birisinin diğerine üstünlük kurmasına “bağladı” denmesinden geldiği, inlemek anlamındaki “boğulama” kelimesinden geldiği veya Farsça'da perde karşılığı kullanılan “bağlam” kelimesinden geldiği gibi farklı fikirler de ileri sürülmüştür (Birdoğan, 1988: 77).

Bağlamanın tarihçesiyle alakalı da yine birbirinden farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar bağlamanın kökenini Asya kökenli “Kopuz” çalgısına dayandırırken bazı araştırmacılar da bu konuda farklı fikirler ileri sürmektedir.

“Bağlamanın ilk olarak Orta Asya Türklerinden kaynaklandığı bilinen bir gerçektir. O zamanlar kopuz olarak bilinirdi, bugün ise bağlama olarak bilinmektedir.” şeklinde görüş ileri süren Cafer AÇIN’a göre parmak ve mızrapla çalınan çalgılara “kopuz”, yay ile çalınanlara ise “ıklığ” denilmiştir (Açın, 1994: 86, 87). Bu düşünceye göre günümüz yaylı çalgılarının atasını “ıklığ”, mızraplı ve parmakla çalınan çalgıların atasını da “kopuz” olarak düşünebiliriz.

Bahaeddin ÖGEL ise Orta Asya’da görülen ve kopuz adı verilen çalgıların esasen yay ve parmak ile çalınan kemençeler olduğunu belirterek yay ile çalınanlara da kopuz adını vermiş ve yay ile çalınan tellerin aynı zamanda parmak ile de çalınabildiğini ileri sürmüştür (Ögel, 1991: 1, 7).

Bağlamayı kopuzgiller sınıfında değerlendiren Mahmut Ragıp GAZİMİHAL ise yaysız kopuzun menşeyini ilk çağa dayandırıp yaylı çalgıların çok sonra ortaya çıktığını ve yaysızlardan türediğini belirterek farklı bir görüş ortaya atmıştır (Gazimihal, 1975: 7).

Kopuz çalgısıyla alakalı Erol PARLAK şunları söylemiştir:

“Kopuz ve kopuzdan tüeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur: Esen rüzgarların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış ve kırıştan çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kırıştına sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya ‘okluğ’ denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek ‘ıklığ’ elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kırışt telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka

yay kullanılmıştır. Böylece yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların atası doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu), at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır” (Parlak, 2000: 7).

Karkamış Kabartmaları’nda sapından sallanan püskülüne varana kadar resmedilmiş olan bağlamanın kopuzdan türemediğine, Anadolu’da kökenlerinin var olduğuna ve Hititlerde kralın önünde çalınan kutsal bir saz olduğuna dair görüşler de mevcuttur. Öte yandan başka bir sava göre bağlama, M.Ö. 2000’de Sümerler ve Akatlarda yaygın olan bir çalgı idi. Elamlarda da yüzyıllar boyu kullanılmış olan yuvarlak gövdeli ve uzun saplı olan bu çalgının adı üç telli anlamına gelen “sa-esh”ti (Birdoğan, 1988: 77).

Bu yaklaşımlardan yola çıkılarak telli çalgıların, mızraplı ve/veya yaylı olarak Orta Asya’dan diğer bölgelere dağıldığı ve ulaştığı coğrafyalarda varsa yerel çalgılarla da etkileşerek günümüz telli çalgılarının temelini oluşturduğu değerlendirilmektedir.

## 2.2. Bağlamanın Yapısal Özellikleri

Yüzyıllar içerisinde günümüzdeki modern formuna evrilen bağlamada birtakım yapısal değişiklikler meydana gelmiştir. Tekne, kapak ve sap olmak üzere üç ana bölümden oluşan bağlamada; bitki, ipek ve bağırsak kiriş teller kullanılmış olup daha sonraları bu teller yerini madeni tellere bırakmıştır. Aynı şekilde önceleri göğüs için gerilen derinin yerini zamanla ağaç kapaklar olarak günümüz formuna kavuşmuştur.

Ağaçtan, yaprak ve oyma şeklinde yapılan bağlamada bir zaman sonra kompozit gibi malzemeler denenmişse de bu malzemeler ağacın yerini alamamıştır. Tekne yapımında; “dut, ardıç, kestane, karaağaç” gibi yerli ağaçlarımızın yanında bugün “venge, pelesenk, maun, morgül” gibi yabancı menşeli ağaçlar da kullanılmaktadır. Aynı şekilde sap yapımında da “kayın, akgürgen” gibi yerli ağaçlarımıza alternatif olarak “maun, sipo, sapelli” gibi ithal menşeli ağaçlar da kullanılmaktadır. Kapak (göğüs) olarak “Kanada sediri” bir dönem kullanıldıysa da

birçok bağlama yapımcısı bugün ‐ladin ve köknar‐ gibi yerli ağaçları tercih etmektedir.

Bir sekizli içerisinde 17 perdeye ayrılmış olan bağlama, Anadolu'nun hemen her yöresinin müzikal tavrını karşılayacak zenginliğe sahip bir çalgı olmuştur. Boyutlarına göre ‐tanbura curası, bağlama curası, tanbura, bağlama, divan bağlama ve meydan sazı‐ gibi geniş bir aileye sahip olan bağlama (Açın vd., 2000: 399); 2,5 oktava varan ses genişliğiyle birçok müzik formunun icrasını mümkün kılacak bir yapıya sahiptir.

### 2.3. Bağlamada Düzenler

Anadolu'nun müzikal zenginliğinin bir yansıması olarak değerlendirilebilecek bağlama düzenleri, bağlamanın çeşitli akortlarına verilen özel isimlerdir. Müzikle anlatımı güçlendirmede ve yöresel ifadeyi aktarmada önemli bir yer tutan bu düzenler, çeşitli yörelerde farklı isimlerle anılabilmektedir.

‐Öyle ki, bir yörede bilinen bir düzen, diğer yörelerde bilinmeyebildiği gibi farklı bir adla da bilinebilmektedir. Örneğin; Konya, Kütahya gibi yörelerde bilinen ‐Kara Düzen‐ adı ile bilinen düzen veya akort, Kastamonu ve Çankırı dolaylarında ‐Bozuk Düzen‐ adı ile bilinmektedir‐ (Ekici, 2012: 48).

Bağlamada düzenler, yörenin makamsal karakterine cevap verebilmek için karar ses düşünülerek ona dem olabilecek bir diğer telin düzenlenmesi esasına dayanır. ‐Genel olarak bağlama düzenlerinde dördü ya da beşli tınlar, yerine göre birkaç kez veya o yörenin, makam(mod) ve ayağına uygun tınlatılır. Arkasından sözsüz ezgi gelir ki bu makam(mod), ayak duyurularak dördü ve beşli tınlar ezgiye eşlikte esas alınır‐ (Ünal vd., 2000: 463).

‐Yöresel düzenler dikkatle incelendiklerinde bunların, yörelerin tonal ve modal (makamsal) özellikleriyle doğrudan bağlantılı olduğu görülür. Çünkü bağlamada, ezginin çalındığı diziye bağlı olarak yapılan düzen veya akort değişimleri ezginin tonal eksenini de belirlemiş olmaktadır‐ (Ekici, 2012: 48).

**Tablo 1: Bağlama Kullanılan Başlıca Düzenler**

<b>DÜZENLERİN ADLARI</b>	<b>ALT TELLER</b>	<b>ORTA TELLER</b>	<b>ÜST TELLER</b>	<b>KARAR SESİ</b>
Ümmi Düzeni	LA	LA	RE	LA
Hüseyni Düzeni	LA	LA	Mİ	LA
Acemaşiran Düzeni	LA	LA	FA	FA
Hüzzam Düzeni	LA	LA	FA DİYEZ	FA DİYEZ
Kütahya Düzeni	LA	RE	RE	RE
Abdal Düzeni	LA	LA	SOL	LA
Bağlama Düzeni	LA	RE	Mİ	Mİ
Rast Düzeni	LA	DO	SOL	DO
Eviç Düzeni	LA	Sİ	SOL	Sİ
Müstezad Düzeni	LA	RE	FA	FA
Misket Düzeni	LA	RE	FA DİYEZ	FA DİYEZ
Sabahi Düzeni	LA	DO	LA	LA
Bozuk Düzeni	LA	RE	SOL	RE
Yeksani Düzeni	LA	RE	LA	LA
Zirgüle Düzeni	LA	FA	SOL	SOL
Kayseri Düzeni	LA	Mİ	LA	LA
Çargah Düzeni	LA	RE	SOL	SOL
Segah Düzeni	LA	RE	Sİ	Sİ
Şur Düzeni	LA	Mİ	Sİ	LA

Kaynak: Açın, 1994: 96.

Bazı kaynaklarda Bozuk düzeni karar sesi olarak la perdesi, aynı şekilde Çargah düzeni karar sesi olarak da si perdesi geçmektedir (Emnalar, 1998: 63).

Bununla birlikte, bazı düzen isimleri yörelere göre farklılık göstermektedir:

- Bozuk Düzeni – Kara Düzen
- Bağlama Düzeni – Aşık Düzeni, Veysel Düzeni
- Yeksani Düzeni – Irızva Düzeni, Kaval Düzeni, Bozuk Düzeni
- Misket Düzeni – Karanfil Düzeni
- Abdal Düzeni – Çöğür Düzeni, Bozlak Düzeni
- Ümmi Düzeni – Ramazan Güngör tarafından “Boğma Düzeni” olarak adlandırılmıştır
- Müstezad Düzeni – Acem Düzeni
- Kütahya Düzeni – Bozuk Düzeni ve Hüdayda Düzeni, Dertli Düzeni şeklinde de adlandırılmıştır (Ekici, 2012: 49, 50, 51, 52).

#### **2.4. Bağlamada Tavırlar**

Halk müzikleri; doğduğu yörenin bölgesel özelliklerini, yörede yaşayan insanların hayat biçimlerini ve kültürlerini yansıtır. Bu bağlamda halk müziği, ait olduğu yörenin aynası niteliğindedir. Yörenin coğrafi konumu, iklimi, yörede yaşayan insanların örf ve adetleri, geçim kaynakları gibi maddi ve manevi kültür öğeleri o yörenin müzikal yapısını biçimlendiren unsurlardır.

Sertan DEMİR’in “yöre” tanımına göre “Belli bir ortak tarihe sahip halk tarafından ve belli bir coğrafi alan içerisinde icra edilen; diğer bölgelerden müzikal anlamda seyir, usul, yapı bakımından farklılık gösteren; kullanılan enstrümanların icra ediliş biçimleri o bölgeye özgü olan, vokal icra sırasında belirgin ayrımlar ve özellikleri açık bir biçimde fark edilebilen; tüm mahalli sanatçıları tarafından aynı karakteristik özellikleri net bir biçimde ortaya konulabilen müziklerin bulunduğu kültürel bölgeye yöre denir” (Demir, 2013: 66). Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere THM’de yöre kavramı, coğrafi bir bölgeden ziyade kültürel sınırlardır. Birbiri arasında müzikal etkileşimin de olabildiği bu kültürel sınırlar içerisinde icra edilen



eserler, “tavır” denilen spesifik icra şekillerini ortaya çıkarmıştır. “Türk Musikisi’nde okuyuş (teganni) üslup ve usulü” (Öztuna, 2000: 474) olarak tanımlanan tavır, THM’nin zengin bir çalma-söyleme biçimidir. Ancak “anlam bakımından her ne kadar çalış ve söyleyişi bünyesinde barındırıyorsa da, söyleyiş tavrını tanımlamak için çoğunlukla ‘ağız’ terimi kullanılır” (Duygulu, 2014: 419). Bu çalışma, bağlamada eser yorumlama biçimlerini kapsadığı için söyleme biçimlerine değinilmeyecektir.

Günümüzde her yörede kullanılan bağlamanın, yörelerin müzikal karakterinden etkilendiği görülmektedir. Bu etkilenme sonucu çeşitli çalım teknikleri ve kalıpları ortaya çıkararak bu teknik ve kalıpların belirli yörelerde yoğunlaşmasıyla da bağlama tavırlarının oluştuğu söylenebilir. Bağlamada tezene ve tavır kavramları tarihsel süreçte birbirinden beslenmiş iki ayrılmaz unsur olmuştur. “Bağlamada oldukça zengin bir teknik birikim oluşturan yöre tavırları, özellikle farklı stillerdeki tezene vuruşları ve ritimsel yapıları ile dikkat çekicidirler. Bu tezene vuruşları yöresel kullanımda ‘tarama, üçleme, dokuma, çırpma, sıyirtma, çiftleme’ gibi özel adlar almaktadırlar” (Ekici, 2012: 223).

Bugün bilip kullandığımız tezene tavırları; “doğa seslerinin taklidi, başka çalgıların taklidi, ornament (süsleme) ihtiyacının karşılanması, bireysel becerilerin sergilenmesi isteği, basit çokseslilik ihtiyacının karşılanması, eşliğinde oynanan oyunların çalgıya yansması” gibi unsurlara bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Bağlamada kullanılan bazı tavırların yöreler arası etkileşim sonucunda bilhassa ritimsel benzerliklerden ötürü birbirinden etkilenmiş olduğu görülmektedir. Bu etkilenme, tavırların özellikle tezene vuruşlarında benzerlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirinden ayrılmaktadır. Bu ayrıntılar en önemli göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. Fakat genelde bağlamada kullanılan tavırlar, yörelere göre özellikler taşımalarına rağmen, bazen bir tavır içinde diğer tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Kayseri tavrı sürmeli tezenesi ile birkaç senkoplu tezeneden ibarettir.

Aynı örneği Konya tavrı için de verebiliriz. Zeybek tavrının sonuna bağlamanın üst telinin taktırılması ile Konya tavrı oluşturulur” (Emnalar, 1998: 584).

Bağlamada kullanılan başlıca yöresel tavırlar şunlardır:

- Zeybek Bölgesi
- Halay Bölgesi
- Silifke – Mut Yöresi
- Konya Tavrı
- Azerbaycan Bölgesi
- Teke Bölgesi
- Kayseri Tavrı
- Ankara Tavrı
- Karadeniz Bölgesi
- Karşılamlar
- Yozgat – Sürmeli Tavrı
- Barlar

(Ekici, 2012: 233).

## 2.5. Bağlama Çalım Teknikleri

Yapımında at kılı, bağırsak kiriş, ipek tel, deri vb. gibi materyallerden zaman içerisinde madeni tel ve ağaca geçilen bağlamada, bugün gerek sap formları gerek tesviye biçimleri gerekse de çekim payları gibi teknik konulardaki gelişimler zaten işlek bir çalgı olan bağlamayı daha kolay kullanılabilir hale getirmiştir.

Cafer AÇIN bağlama çalgısıyla alakalı şunları söylemektedir:

“Onunla çalınamayacak hiçbir müzik türü yoktur. Perdelerinin hareketli oluşu, her sistemdeki müziği çalma imkanı sağlamaktadır. 2,5 oktavlık ses sahası, ses tablası (göğsü) üzerine de yapıştırılacak perdeler ile 3 oktava kadar da genişletilmekte, çok çeşitli mızrap (tezene) atma (çırpma, tarama, düz silkme, kazıma, fırıldak, vurma, çekme, okşama ve parmakla) şekilleri sazımızın ne kadar esnek ve zengin icra tarzı olduğunu göstermektedir. Ayrıca tespit edilmiş 19 ayrı

düzenle de akort edilmekte ve geniş bir aile oluşturması ile de 6 oktava yakın ses sahasına yükselmekte, istenildiğinde binlerce saz aynı anda aynı mızrabı vurma tekniğine de sahip olmaktadır” (Açın, 1994: 88).

Bağlama çalım teknikleri; temelde, el ile çalım ve mızraplı çalım şeklinde ikiye ayrılır.

El ile çalım, ilk telli çalgı örneklerinden günümüze kadar gelen en köklü çalım tekniğidir. Bu teknik; bağlamada madeni tel kullanımına geçilmesi, saz boylarının büyümesi ve ağaç göğüs takılması gibi değişimler neticesinde yerini mızraplı bağlama çalım tekniğine bırakarak unutulmaya başlamıştır (Parlak, 2000: 108). Bu çalışma, mızrapla çalım tekniğiyle sınırlı olduğu için el ile bağlama çalma tekniğinin ayrıntılarına değinilmeyecektir.

Günümüzde yoğun bir şekilde kullanılan mızrapla çalım tekniği, kendi içerisinde çeşitli yerel ve kişisel alt tekniklere ayrılmıştır. “Bağlama tavrıları” olarak adlandırılan bu çalım teknikleri, iletişim çağı olan günümüzde birbirinden oldukça etkilenmiş durumdadır. Bugün bir zeybek tavrı icrasında sürmeli tavrı izleri görmek olasıdır. Aynı şekilde üst düzey bir icracının eser yorumlamasında tavrıların harmanlanmasının yanı sıra farklı müzik formlarının sentezini görmek de mümkündür. Yöresel dokuyu zedelememek kaydıyla yapılan bu sentezlerin, icra tekniklerini zenginleştirdiği ve günümüz icracılarının gelişimine katkı sağladığı değerlendirilmektedir.

## **2.6. Çalgı Eğitimi**

Öğrencinin; ilgi, yetenek ve fiziksel özelliklerine uygun olan bir çalgıyı belli bir düzeyde çalmasını sağlayarak müzik sevgisi kazandırmayı ve belli bir müzik zevki oluşturmayı amaçlayan çalgı eğitimi, müzik eğitiminin önemli bir parçasıdır. Ülkemizde genel, mesleki ve özengen şekilde verilen çalgı eğitimi; kişiyi yaşadığı toplumun kültürel değerleriyle tanıştırması, özelden genele ilkesiyle evrensel değerlere ulaştırması bakımından önemlidir.

“Çalgı eğitiminde amaca yönelik zihinsel ve fiziksel becerilerin öğrenciye kazandırılması, iyi düzenlenmiş bir öğretim programıyla sitemli, aşama aşama ve planlı bir çalışmayı zorunlu kılmaktadır. Ancak çok iyi düzenlenmiş çalgı öğretim programlarının bile başarıya ulaşması, programı uygulayacak öğretmenin, çalgı çalmadaki yeterliliğine, öğretme yeteneğine, öğretmenlik formasyonuna, öğrencilerine yaklaşımına bağlıdır” (Çilden, 2016: 2209).

Çalgı eğitiminin müzik bilgisi ve hatta matematik bilgisi gibi teorik yönünün yanında “dinleme” ve “gözlem” sonucu taklide dayalı yönü de vardır. Birçok icracının müzikal tarzlarının şekillenmesine etki eden ve hayatlarının en azından bir döneminde taklit ettiği icracılar olmuştur. Bu sebeple çalgı eğitimcisinin çalgısına hakim olması ve bunu derse yansıtabilecek pedagojik formasyona da sahip olması; öğreteceği bir eser veya etüdü seslendirip onu teoriden pratiğe dönüştürerek taklit edilebilir olması noktasında gereklidir.

Çalgı eğitiminde, öğrencinin ilgi ve merakı kadar çalgıya olan fiziksel yatkınlığı da başarıyı etkileyen önemli bir etkidir. Kişinin duygu dünyası ve bunu çalgıya aktarabilme becerisi, harcadığı mesai, eğitimci faktörü kadar kişinin çalgıya uygun bir fizyolojik yapıya sahip olması icra yeteneğini bir adım öteye taşımada etkili olacaktır.

“Çalgı ile uğraşan hemen her kişi, hem öğrenim hayatı boyunca hem de mesleki hayatında fiziksel yapısının getirdiği avantaj ve dezavantajlarla karşı karşıya gelmiştir. Uğraştığı çalgının yapısal özelliklerinden ve buna bağlı olarak kendi fizyolojik özelliklerinden kaynaklanan sorunları daima paralellikler göstermiştir. Kimileri parmaklarının kısa oluşundan, kimileri uzun oluşundan, kimileri kol boyundan, kimileri ise boyun uzunluğundan memnun değildir. Bazı insanlar vardır ki; gördüğümüzde tam o çalgı için yaratıldığını düşünürüz, çalgısındaki birçok zor tekniği ya da birçok zor pasajı sanki çok basitmiş gibi yapıverirler” (Barış vd., 2006: 529).

Sporcular ve müzisyenler; dayanıklılık, koordinasyon, esneklik, hız gibi bedenlerini aktif olarak kullandıkları mesleklerini icra ederken oldukça paralel bir iş

yapmış durumdadırlar (Yağışan, 2002: 184). Kullanılan çalgının özelliğine göre parmak, bilek, omuz, kol vb. kasların çalışması bir anlamda çalgıyı bir kas geliştirme aleti olma noktasına taşımaktadır. Bu noktada kişinin esnekliği, parmak uzunluğu vb. etkenler oldukça önemlidir.

Çalgı eğitiminde amaçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Çalgı sevgisini kazandırabilmek,
- Özenen müzik eğitime uzanmak,
- Mesleki müzik eğitime yönlendirmek,
- Çalgı eğitiminin öğrenciler üzerindeki etkilerini araştırmak,
- Çalgıların çalınma tekniklerini ilişkin bilgi aktarmak,
- Çalgı öğretimini kolaylaştırıcı ve aşama kaydetmeyi sağlayıcı yöntemler geliştirmek,
- Çalgı eğitiminde çalgı terimlerinin öğrenilmesi ve çalgı çalmada gereken tekniklerin kavranması bilişsel alanı,
- Çalgının sevilmesi, çalmaya ilişkin disiplinli çalışmaya yönelik bir tutum geliştirilmesi ve çalgı çalmaya yaşantıda yer verilmesi duyuşsal alanı,
- Çalgı çalmada iki elin eş güdümünün sağlanması, çalgı çalmada karşılaşılan problemleri çözmeye yönelik davranışların kazanılması ise devinişsel alanı kapsamaktadır (Özen, 2004: 59).

Çalgı eğitiminde, öğrenci tutumları ve bireysel farklılıklar ile performans düzeyleri birbiriyle ilişkilidir. Öğrenci tutumları; eğitim sürecini doğrudan veya dolaylı olarak etkilediği gibi öğrenci tutumlarının gelişmesinde yaş, günlük çalgı çalışma süreleri ve eğitim alınan okul gibi faktörler önemli rol oynarken cinsiyetin ve çalgı türünün anlamlı bir etki göstermediği tespit edilmiştir (Özmenteş, 2009: 359).

## **2.7. Günümüzde Bağlama Eğitimi**

Kısa bir süre öncesine kadar usta-çırak yöntemiyle aktarılan bağlama eğitimi; günümüzde halk eğitim merkezleri, özel kurslar, belediye konservatuvarları, müzik eğitim fakülteleri ve konservatuvarlar gibi müzik eğitimi veren kurumlarda

verilmektedir. Usta-çırak ilişkisi içerisinde görsel ve işitsel hafızaya dayalı olarak gerçekleştirilen bağlama eğitimi, genelde notadan yoksun bir şekilde kişinin hafıza gücü nispetinde başarıya ulaşmaktaydı. Bu durum özellikle akılda kalması zor olan sözsüz saz eserleri ve oyun havaları formunda eser öğretiminde oldukça zorlu bir süreci beraberinde getirmekteydi. Günümüzde nota destekli usta-çırak yönteminin kullanıldığı müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama eğitimi daha ileri seviyelere taşınmış durumdadır.

## **2.8. Bağlamada Eser İcrasında Üst Düzey İcracılar ve Eser Yorumlamaları**

Ali UÇAN, müzik yeteneğini “algılayıcı-dinleyici, seslendirici-yorumlayıcı ve yaratıcı-üretici” olmak üzere üç başlık altında incelemiştir. Bunlar edilgen dinleyici, olan bir eseri seslendiren-yorumlayan ve besteleme-doğaç yeteneği olan kişiler olarak açıklanabilir (Uçan, 2018: 15). Çalgıda üst düzey icracılar genellikle bu üç yeteneğe de sahip olan kişilerdir. Yaratıcı ve üretici olmak bazı durumlarda beste yapmakla kendini gösterirken bazı durumlarda da doğaçlama yeteneğiyle ortaya çıkabilir. Bu düzeyde bir icracı, var olan bir eseri aslına sadık kalarak icra edebildiği gibi alternatif bir biçimde de yorumlayabilir. “Yorum, sanatın her alanını ilgilendirdiği gibi, müzikte de önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Bir müzik eseri, önce bestelenir, daha sonra yorumlanır ve dinleyiciye ulaşır. Yani bestecinin yaşadığı dönemi, müzikal kimliğini, kişiliğini ve duygularını yansıtan müzik eseri, bu duygulara sadık kalınarak yorumcu tarafından kendi müzikal yetenekleri doğrultusunda yeniden yaratılmaktadır” (G. B. Özdemir, 2018: 980). Bu durum icracının müzikal yeteneğiyle alakalı bir konudur. Ancak bağlamada üst düzey bir eser icracısının yetişmesi birçok faktörün bir araya gelmesiyle mümkündür. Yetenekle birlikte çalışılan ezgi repertuarı da son derece önemlidir. Bağlamanın geleneksel halk müziği icrası dışına çıkılarak farklı müzik formlarındaki eserlerin icrasında kullanılmasının, çalgının daha önce fark edilmemiş yönlerinin keşfedilmesine olanak tanıyacağı değerlendirilmektedir. Bağlamada geleneksel halk müziği eserlerinin seslendirilmesinde genellikle yatay pozisyonların kullanımı yeterli

gelirken bu formun dışına çıkılmasıyla birlikte daha önce kullanılmayan dikey pozisyonların kullanımı gündeme gelmiştir.

Günümüzde kullanımı yaygınlaşan bağlama, kalıbından çıkarak halk müziği formu dışında eserlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Bugün virtüöz diye adlandırdığımız kişiler GTHM ve GTSM'yi ayırmadan ele alıp her iki türün eserlerinden yararlanarak gelişim göstermişlerdir. Bağlama eğitimi ve öğretiminde GTHM'nin yanı sıra GTSM'den de destekleyici şekilde yararlanılmasının, öğrencide makam ve usûl bilgisini geliştirdiği, bunun yanında bağlamada eser icrası yeteneğinin gelişmesine katkı sağladığı düşünülmektedir (Algı, 2013: 4, 5). Bu, icracılığın gelişimindeki yalnızca bir boyutu anlatan bir durumdur. Öte yandan çalışılan süre ve ezgi dağarcığı, özümseven ekol, yaşanılan dönem, müzikal birikim, fiziksel uyum vb. unsurlar icracılar arasındaki farkları ortaya çıkaran diğer değişkenler olarak düşünülebilir.

Bugün THM'de geleneğe bağlı icracıların yanında; belirtilen unsurların tezahürü olarak yeniliğe ve farklılığa açık, yaratıcı yeteneklerini ve müzikal alt yapılarını icra ettikleri eserlere yansıtan yorumcular da yetişmiş durumdadır. Ancak bu durumu “ustalığın” bir koşulu olarak değerlendirmekten ziyade bir tercih olarak düşünebiliriz. Zira geleneksel icradan gelen ve yöresel icraları benimsemiş çok değerli icracılar da vardır.

“Üst düzey icracılar sanatta gelişim için kişinin kendisini bulmaya çalışması ve kendini ifade etmesini önemsemişler ve icralarını geliştirmek adına bir anlamda kendilerinin peşine düşmüşlerdir. Çok dinlemişler, taklit etmişler ama hiçbir zaman tamamıyla taklit ettikleri icracıların etkisinde kalmamışlardır. Çünkü sanatta özgünlük kavramı yakalanması gereken önemli anlayışlardan birisidir” (Göksu, 2014: 90). Belirtilen değişkenlerin farklı oranlarda bir araya gelmesi, parmak izi gibi niteleyebileceğimiz birbirinden farklı yorumların ortaya çıkmasını sağlayarak özgünlük kavramını doğurmuştur.

### 2.8.1. Arif SAĞ

1945 yılında Erzurum'un Aşkale ilçesi Dallı köyünde dünyaya gelen Arif SAĞ, küçük yaşlarından itibaren saz çalmaya başlamıştır. Sonraları İstanbul'a gelerek Aksaray Musiki Cemiyeti'nde Nida TÜFEKÇİ'nin öğrencisi olmuş ve 1976 yılından itibaren Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda (İTÜ) öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. SAĞ, bu görevinden 1982 yılında ayrılarak özel çalışmalara ağırlık vermiştir. Bağlamaya teknik olarak hakim olmanın yanında, SAĞ'ın icrası yöresel tavrılar ve duygu bakımından da zenginliklerle doludur. Özellikle müzik alanında üstün yeteneklere çok rastlanmasına rağmen bağlama çalgısında bir ekol yaratan sanatçı sayısı parmakla sayılacak kadar azdır. İşte bunlardan birisi de Arif SAĞ'dır (Duygulu, t. y. ).

Arif SAĞ; Musa EROĞLU, Yavuz TOP ve Muhlis AKARSU ile "Muhabbet" serisi, Musa EROĞLU ile "Resital I ve II" gibi ortak albümlerin yanında "İnsan Olmaya Geldim", "Halay", "Duygular Dönüştü Söze", "Yol Ver Dağlar", "Direniş", "Davullar Çalınırken" gibi birçok solo albüme imza atmıştır.

### 2.8.2. Yılmaz İPEK

Yılmaz İPEK İzmir'in Yapıcıoğlu semtinde 22 Aralık 1936 yılında dünyaya geldi. Marangoz olan babası Mustafa Bey, zamanla işini bağlama yapıcılığına çevirdi. Özellikle Konya tavrına hakimiyetiyle tanınan Mustafa Bey, İzmir'in iyi bağlama çalan kişilerinden sayılmakta idi. İlkokul dördüncü sınıfta öğretmenini Piraye Hanım'ın teşvikiyle mandolin dersleri almaya başlayan Yılmaz İPEK, babasının baskısıyla mandolini bıraktı. Müziğe olan ilgisini babası ve arkadaşlarının sazlı sözlü toplantılarını dinlemekle gidererek bu sayede müzikal alt yapısının temellerini oluşturdu. Ailesinin İstanbul'a yerleşmesi neticesinde eniştesi Şemsi YASTIMAN'ın girişimleriyle dönemin ünlü bağlama yapımcısı Agop Usta'nın yanına çırak olarak verilen İPEK; atölyeye gelen Bayram ARACI, Mucip ARCIMAN gibi dönemin en iyi bağlama çalanlarıyla tanışma fırsatı buldu. Bu sayede kendisini geliştiren İPEK, tekrar İzmir'e dönerek Turan SÖZKESEN'in korusuna katıldı ve orada nota dersleri almaya başladı. Daha sonraları Mustafa HOŞSU aracılığıyla İzmir Radyo Evi'nde



Yurttan Sesler Korosunda görev aldıktan sonra askerlik çağı gelen İPEK, askerden dönünce yine aynı kurumda kadrolu sanatçı olarak işine devam etti. 1970 yılında Radyo'da açılan şeflik sınavını kazanan İPEK, daha sonraları TRT adını alacak olan kurumda hayatının sonuna kadar koro şefi olarak görev yaptı ("Sanal", 2017).

Döneminin en iyi bağlama çalanları arasında gösterilen Yılmaz İPEK, taklit edilemez oluşu ve yöresel tavırlara hakimiyeti yanında bağlamaya ajilite kavramını getiren öncü icracılardan olmuştur.

### **2.8.3. Erdal ERZİNCAN**

"1971 yılında Erzurum'da doğdu. Küçük yaşlardan itibaren yaşadığı bölgenin folklorunu gözlemlemeye başladı ve bağlamayla o yaşlarda tanıştı. 1981 yılında İstanbul'a yerleşti ve 1985 yılında Arif Sağ Müzik Kursu'nda ders almaya başladı. 1989 yılında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'ne girdi ve aynı süreçte; 'Tezenesiz (Şelpe) Bağlama Çalma Tekniği' ile ilgili araştırmalar yaptı. Üniversitedeki bitirme çalışmasını ise; 'Parmak Vurma Tekniği'nin Bağlamadaki Uygulanışı ve Notasyonu' konu başlığı ile sundu. 1994 yılında başladığı albüm çalışmaları Töre, Garip, Gurbet Yollarında, Anadolu (Enstrümantal), Al Mendil, Kervan, Giriftar (Enstrümantal) şeklinde devam etti" (Sağ ve Erzincan, 2009).

Erdal ERZİNCAN, özellikle şelpe tekniğine ve bağlama düzenine hakimiyetiyle bugün birçok icracı tarafından örnek alınmaktadır.

### **2 8.4. Okan Murat ÖZTÜRK**

1967 Ankara doğumlu olan Okan Murat ÖZTÜRK, jeoloji mühendisidir. Geleneksel müziği ve bağlama çalma tekniklerini; otantik kaynakları ve usta sanatçıları dinleyerek öğrendi. C. GÜLA ve M. AKTAN gibi hocalarla da doğrudan çalışma olanağı bulan ÖZTÜRK, Kültür Bakanlığı Ankara DTHMK'de ve TRT'de bağlama sanatçısı olarak görev yaptı. Çeşitli düzeylerde bağlama eğitimciliği yapan ÖZTÜRK, 1988 yılında "Bengi Bağlama Topluluğu"nu kurdu. 1990'dan itibaren bağlama ailesi çalgılarının armonik çalınış olanakları üzerine Ertuğrul

BAYRAKTAR'la çalışmalar yaptı. Sanatçı; yurt içinde katıldığı konser, festival ve sempozyumların yanı sıra Amerika, Almanya, İsviçre, Küba ve Tacikistan'da da birçok etkinlikte görev aldı (“Sanal”, t. y. ).

Okan Murat ÖZTÜRK, 2003 yılında “Zeybek Kültürü ve Müziği” isimli yüksek lisans tezini ve 2014 yılında “Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri” isimli doktora tezini yayınlamıştır. Bunun yanında çeşitli kitap ve makaleler yayınlayan sanatçı birçok albüme imza atmıştır.

### **2.8.5. Çetin AKDENİZ**

1967 yılında İstanbul’da doğan AKDENİZ, 1978 yılında İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümüne girerek 1989 yılında bu bölümden mezun oldu (Akdeniz, 1995: 87). Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde yüksek lisans eğitimine başlayarak 1995 yılında “Ordu Türkülerinde Analiz Çalışması” isimli yüksek lisans tezini yayınladı.

Çetin AKDENİZ, 16 yaşındayken tanıştığı Talip ÖZKAN’ın icracılığından çok etkilendi. Onun sayesinde, icrasını kolay olarak gördüğü için ilgilenmediği zeybeklere ilgi duymaya başladı. Her şeyin “hızlı bağlama çalmak” olduğunu düşündüğü bir dönemde; Talip ÖZKAN sayesinde baskı, nüans ve tezene incelikleri gibi unsurları kavrayarak onu taklit etmeye başladı (Ö. Özdemir, 2008: 23).

1994 yılında “Enstrumantal Folk Music” ve 2007 yılında “Anadolu’dan Ezgiler” adında iki albüm çıkaran AKDENİZ, sayısız albüme bağlamasıyla eşlik etmiştir. Bağlamadaki yüksek ajilitesi ve yöresel tavrılara hakimiyetiyle bugün birçok icranın örnek aldığı bir icracı olmuştur.

### **2.8.6. Hasan GENÇ**

Türkü sevdalısı bir ailenin çocuğu olan Hasan GENÇ, 1970 yılında Konya’da dünyaya gelmiştir. Müzik yaşantısına dokuz yaşında bongo çalarak başlayan GENÇ, kısa bir süre nota ve solfej eğitimi aldıktan sonra sahnede bağlama çalarak ve usta icracıları izleyerek kendisini geliştirmiştir (Yılmaz, 2017: 26- 29)

2014 yılında “İpek Yolu” adında enstrümantal solo albüm çıkaran GENÇ, bugün TRT Ankara Radyosu bünyesinde bağlama sanatçısı olarak görev yapmaktadır.



## BÖLÜM 3

### 3. YÖNTEM

Bu bölümde; çalışmanın araştırma modeli, evren ve örnekleminin ne olduğu, araştırma problemi ile araştırma modeli arasında nasıl ilişki kurulduğu, araştırma verilerinin nasıl toplandığı ve analiz edildiği ile ilgili yöntem bilgilerine yer verilmiştir.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Nitel bir araştırma olan çalışmanın amacına uygun olarak verilerin elde edilmesinde “Belgesel Tarama Yöntemi” kullanılmıştır. Resim, plak, film, ses, heykel gibi geçmişteki olguların anlık izlerinin incelenerek veri toplanması yöntemine “Belgesel Tarama” denilmektedir (Karasar, 2011: 183).

Bu çalışmada, üç kişiden oluşan uzman heyetinden görüş alınarak tespit edilmiş TRT repertuarına kayıtlı beş adet halk ezgisinin yine uzman görüşü alınarak belirlenen altı usta icracı tarafından yorumları incelenmiştir.

Araştırmada; konuyla doğrudan veya dolaylı ilgisi bulunan yüksek lisans ve doktora tezleri, makaleler, bildiriler, kitaplar, video ve ses kayıtları incelenmiştir. Öncelikle belirlenmiş beş adet eserin TRT repertuarındaki notaları elde edilmiş, yine bu eserlerin belirlenen icracılar tarafından yorumlanmış video kayıtlarına ulaşılarak bu yorumlar, TRT notalarıyla farklarının ve benzerliklerinin tespit edilmesi amacıyla müziksel dikte yoluyla bağlamaya uygun olarak notaya alınmıştır. Eserlerin TRT repertuarındaki notaları ile yorum notaları arasında nota, tartım ve pozisyon ekseninde benzer ve farklı yönler dizek üzerinde belirtilerek tespit edilmiştir. Bunun sonucunda elde edilen bulgular tanımlanıp yorumlanarak sonuçlara ulaşılmış ve bu sonuçlara bağlı olarak da önerilere yer verilmiştir.

#### 3.2. Evren – Örneklem

Araştırmanın evreni; TRT repertuarına kayıtlı ve farklı icracılar tarafından yorumlanmış tüm eserlerden, örnekleme ise araştırmada incelenen TRT repertuarına

kayıtlı ve farklı icracılar tarafından yorumlanan “Başına Bağlamış Dastar, Kaytağı, Urfa Divan Ayağı, Pancar Pezik Değil mi ve Kerimoğlu Zeybeği” eserlerinden oluşmaktadır.

### 3.3. Verilerin Toplanması Ve Analizi

Araştırmada kullanılan veri toplama araçları şu şekildedir:

- Kaynak taraması
- Ses kaydı
- Video kamera kayıtları
- Müziksel dikte
- Nota icra karşılaştırması
- İcralardaki farklılıkların tespiti

Konuyla doğrudan veya dolaylı ilgili ve araştırmanın problemine uygun kitap, yüksek lisans ve doktora tezi, makale, bildiri, ses ve video kayıtları, internet gibi tüm kaynaklar taranarak gerekli veriler elde edilmiştir. Görüş almak için başvuru uzman kişilerle birlikte çalışmada incelenecek eserler ve yorumcular tespit edildikten sonra ilgili yorumcuların eser icralarının olduğu ses ve video kayıtlarına ulaşılmıştır. Bu kayıtlar müziksel dikte yöntemiyle bağlamaya uygun olarak notaya alındıktan sonra dizek üzerinde TRT notalarıyla nota, tartım ve pozisyon ekseninde benzer ve farklı yönleri bakımından karşılaştırılmıştır.

Toplanan verilerin analizinde “Betimsel Analiz Yöntemi” kullanılmıştır. Betimsel analizde “Elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması da, araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında yer alabilir” (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 239, 240).

## BÖLÜM 4

## 4. BULGULAR ve YORUMLAR

## 4.1. Birinci ve İkinci Alt Problemlere Yönelik Bulgular ve Yorumlar

## 4.1.1. Başına Bağlamış Dastar – Repertuvar No: 412

Şekil – 1: Başına Bağlamış Dastar Eserinin TRT Notası

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM. No. 412 — 22.6.1973

YÖRESİ  
SİLİFKE  
KİMDEN ALINDIĞI  
CAYDİ ERDEN

SÜRE

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

**BAŞINA BAĞLAMİŞ ASTAR**  
— Silifke Zeybeği —

M.  $\text{♩} = 104$

1- BAŞI NA BAĞ LA MIŞ AS TAR BA ŞI NA BAĞ  
2- A HEY LE DİM YA HEY LE DİM A HEY LE DİM  
3- GELİRİM Dİ YR NA ZEY LE DİN GEL MEM Dİ YE

4- LA MIŞ AS TAR DÖŞ TER CE HA LI Nİ DÖŞ TER VAY  
5- YA HEY LE DİM YAR KA PI NA KU LEY LE DİM VAY  
6- NA ZEY LE DİN SAR SA MÖL MAZ MI SEY SEM SEV SEM OL MAZ MI

H. Üyücel

Silifke yöresinin önemli kaynak kişilerinden olan Cavit ERDEN'den alınan eser, Muzaffer SARISÖZEN tarafından notaya alınmıştır. Eserin sözlü bölümlerinin çalgısal olarak icra edilmiş olmasından dolayı bu bölümler de incelemeye dahil edilmiştir. Eserin TRT notasında; fa notası donanımda diyez olarak gösterilirken fa natürel, mi bemol ve si bemol 2 notaları eser içerisinde geçici olarak yer almıştır. Ancak eserde mi bemol notasının, natürel mi notasından fazla kullanılmış olması sebebiyle yorum notalarında mi bemol değiştirici işareti donanımda belirtilmiş olup natürel mi notası ise eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır. Bağlama icracıları tarafından Silifke tavrıyla da icra edilen eserin TRT notasında tavrısız bir notasyon görülmektedir.

Araştırmada; eserin, Yılmaz İPEK ve Erdal ERZİNCAN yorumları incelenmiştir.

#### 4.1.1.1. Başına Bağlamış Dastar Eserinin Yılmaz İPEK Yorumu

Şekil – 2: Başına Bağlamış Dastar Eserinin Yılmaz İPEK Yorumunun Notası

İcra: Yılmaz İPEK

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

$\text{♩} = 220$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a triplet of eighth notes. The third staff continues with eighth notes. The fourth staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The fifth staff has a key signature change to two sharps (F# and C#) and includes a quarter rest. The sixth staff continues with eighth notes. The seventh staff ends with a quarter rest and a final note. The tempo is marked as quarter note = 220.







Eser, Yılmaz İPEK'in bir televizyon programında sergilediği canlı performansından notaya alınmıştır. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

**Şekil – 3: Başına Bağlanmış Dastar Eserinin 4. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının dördüncü ölçüsünün son iki tartımı; icracı tarafından, Şekil – 3'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 4: Başına Bağlanmış Dastar Eserinin 7. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 4’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 5: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 9. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının dokuzuncu ölçüsünün son iki tartaımı; icracı tarafından, Şekil – 5’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 6: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 10. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının onuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 6’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 7: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 13. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 7’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 8: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 14. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 8’de gösterildiği gibi iki farklı şekilde yorumlanmıştır.

**Şekil – 9: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 15. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 9’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 10: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 17. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 10’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 11: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 18. Ölçüsünün Yılmaz İPEK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 11’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

İcracının; “Şeyh Şamil” eserindeki yorumu gibi diğer eser yorumlamaları incelendiğinde çalgıdaki hakimiyet ve ajilitesinin yüksek olduğu ve bu stilini, icra ettiği eserlere yansıttığı değerlendirilmektedir.

Bu eserdeki 4'lük notaların, 8'lik ve 16'lık notalara bölünerek eserin uzun seslerde durağanlıktan çıkarılıp yörede kullanılan klarnetin kıvrak icrasını ve Silifke tavrını yansıtacak şekilde yorumlandığı değerlendirilmektedir. Diğer dikkat çekici nokta ise tek tel üzerinde yatay olarak icra edilen bölümlerdir. Özellikle 32'lik notalarla kurulu bu bölümlerin, eser içerisinde ritimden çıkmadan icra edilebilmesinin zor olduğu değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, özellikle ileri düzey çalgı eğitiminde gerek yöresel tavır yorumlamada hakimiyet kazandırmak gerekse çalgıda kondisyon sağlamak amacıyla kullanılmasının uygun olabileceği düşünülmektedir. Bunun yanında eserin 32'lik notalardan oluşan yorum notasının yedinci ve dokuzuncu ölçülerinin etüt olarak kullanılmasının da özellikle alt üst tezene vuruşlarında dengenin sağlanması noktasında faydalı olabileceği değerlendirilmektedir.

#### 4.1.1.2. Başına Bağlamış Dastar Eserinin Erdal ERZİNCAN Yorumu

Şekil – 12: Başına Bağlamış Dastar Eserinin Erdal ERZİNCAN Yorumunun Notası

İcra: Erdal ERZİNCAN

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 190

The musical score is written in 9/8 time and consists of seven staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 190. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff contains a whole rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with eighth notes and includes a fermata over a quarter note. The third staff features triplet markings over groups of three eighth notes. The fourth and fifth staves also include triplet markings. The sixth staff shows a change in the melodic line with some notes marked with a flat sign. The seventh staff concludes the piece with a final cadence.

8

9

10

11

12

13

15

16

1.

2.

17

19

20

21

22

23

24

25



26

27

28

29

30

31

33

1.  
34

2.

35

36

38

40

41

42

43

44

FINE

$\text{♩} = 230$

3

3

3

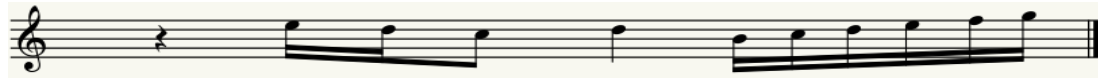
Detailed description: This page of a musical score contains eight staves of music in G major. The first staff (measure 35) begins with a second ending bracket labeled '2.'. The second staff (measure 36) features a 'FINE' marking and a tempo indication of quarter note = 230. The third staff (measure 38) starts with a repeat sign. The fourth staff (measure 40) includes slurs and accents. The fifth staff (measure 41) has a flat accidental on the second measure. The sixth staff (measure 42) contains slurs and accents. The seventh staff (measure 43) has a flat accidental on the first measure. The eighth staff (measure 44) concludes with three triplet markings over the final six notes.



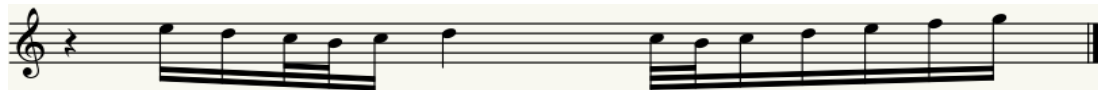
“Başına Bağlamış Dastar” isimli eserin Erdal ERZİNCAN’ın albüm kaydından notaya alınan yorumunda; TRT notasında olmayan çarpmalar, 32’lik notalar ve triolelerden oluşan zengin tartımlar dikkat çekicidir. İcracının; bağlama düzeninde yorumladığı eser, metronom olarak 2 bölümlü olarak icra edilmiştir. Yorumlanan eserde TRT notasından farklı bir trafik yapısı görülmektedir. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

**Şekil – 13: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 1. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 13’te gösterildiği gibi iki farklı şekilde yorumlanmıştır.

**Şekil – 14: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 2. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 14'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 15: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 3. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 15'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 16: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 6. ve 7. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının altıncı ve yedinci ölçülerinin üçüncü tartımı; icracı tarafından, Şekil – 16'da gösterildiği gibi dört farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 17: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 8. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının sekizinci ölçüsünün ilk tartımı; icracı tarafından, Şekil – 17’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 18: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 9. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının dokuzuncu ölçüsünün son tartımı; icracı tarafından, Şekil – 18’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 19: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 10. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının onuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 19’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 20: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 14. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ölçüsünün ilk üç tartımı; icracı tarafından, Şekil – 20’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 21: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 15. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ölçüsünün ikinci ve üçüncü tartımı; icracı tarafından, Şekil – 21’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 22: Başına Bağlamış Dastar Eserinin 17. Ölçüsünün Erdal ERZİNCAN Yorumu**

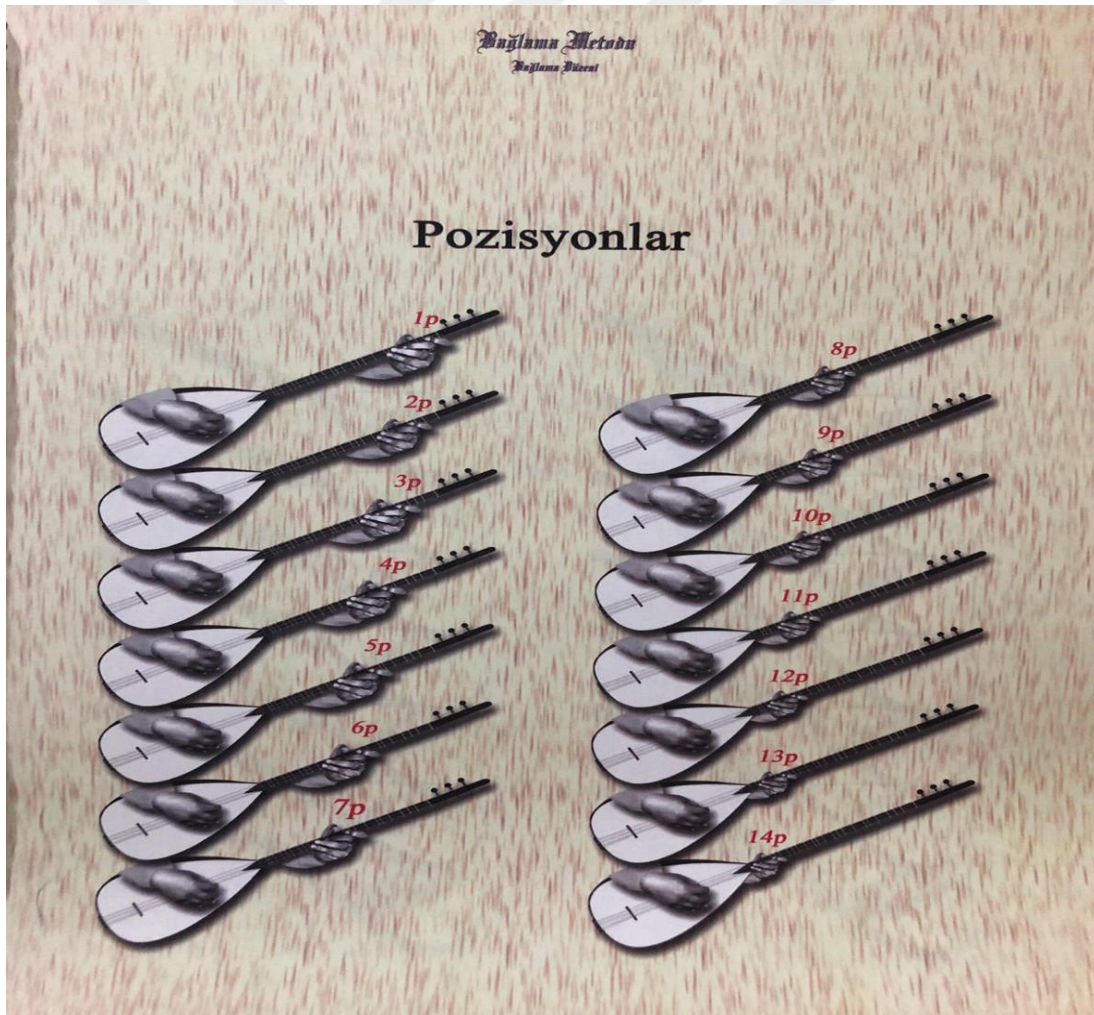


TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 22’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Tablo – 2: Erdal ERZİNCAN ve Arif SAĞ’ın Bağlama Pozisyonları**



Kaynak: Sağ ve Erzincan, 2009: 28.

İcracı; bu eserin yorumunda Tablo – 2’de verilen bağlama pozisyonları arasından 2, 4, 5, 7, 8, 9 ve 10 numaralı pozisyonları kullanmıştır (Sağ ve Erzincan, 2009: 28).

İcracının; özellikle 4’lük ve 8’lik notalar gibi yörenin melodik yapısına göre uzun sayılabilecek süredeki notalardan oluşan tartımları, bunların sus’lu şekillerine çevirerek eseri uzun süreli notalardan olabildiğince arındırdığı düşünülmektedir. Bununla birlikte icracı, bazı 16’lık notalardan oluşan tartımları yine 16’lık notalardan oluşan triolelere çevirmiş ve bu tartımları takma tezenelerle yorumlayarak senkoplu bir duyum sağlamıştır. Bağlamanın; keman, kaval, klarnet vb. gibi uzayan sesli bir çalgı olmadığı düşünüldüğünde icracının, nispeten uzun süreli notaları daha kısa süreli notalara bölerek eseri bağlamaya daha uygun bir hale getirdiği düşünülmektedir.

Bağlama düzeninde icra edilen eser, bağlama üzerinde teller arası geçişlerde hassasiyet gerektiren birçok farklı tezene tekniği kullanarak yorumlanmıştır. Yedi farklı pozisyonla icra edilen eserin bu yorumunun özellikle tezene vuruşları bakımından oldukça zorlayıcı olduğu değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, ileri düzey çalgı eğitiminde kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.



## 4.1.2. Kaytağı

Şekil – 23: Kaytağı Eserinin TRT Notası – Repertuvar No: 332

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 332  
İNCELEME TARİHİ: 8.2.1981

YÖRESİ  
AZERBAIJAN  
KİMDEN ALINDIĞI  
YORE EKİBİ  
SÜRESİ: 1:16

## KAYTAĞI

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ  
14.2.1981

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

The musical score for 'Kaytağı' is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 11 staves of music, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, and 32 marked on the left. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional sixteenth-note patterns and rests. There are two first and second endings marked with '1' and '2' above the notes.



-2-  
KAYTAĞI

36

40

44

48

52

56

60

KAYTAĞI : AZERBAJYAN'DA BİR BÖLGENİN VE OYUN ADI

Azerbaycan yöre ekibinden, Nida TÜFEKÇİ'nin derlediği çalgısal bir eser olan Kaytağı'nın TRT notasında si ve mi notaları donanımda bemol olarak belirtilirken fa diyez notası eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır. Genellikle 4'lük, 8'lik ve 16'lık notalarla oluşturulmuş tartımlardan kurulu ve Azeri tavrının önemli

örneklerinden biri olarak gösterilen eser, bağlama çalan birçok kişi tarafından yorumlanmıştır.

Araştırmada; eserin, Çetin AKDENİZ, Okan Murat ÖZTÜRK ve Arif SAĞ yorumları incelenmiştir.

#### 4.1.2.1. Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu

Şekil – 24: Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası

İcra: Çetin AKDENİZ Notaya Alan: Zeki ATAGÜR

$\text{♩} = 350$

7 ölçü ritm

♩ 1







Hızlanarak...





Eser, Çetin AKDENİZ'in albüm kaydından notaya alınmıştır. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

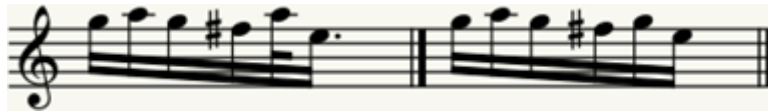
**Şekil – 25: Kaytağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunda Ritimden Sonraki İlk Ölçü**



Yorum

Eserin Çetin AKDENİZ yorumunun girişinde 7 ölçü ritimden sonra Şekil – 25'te gösterilen ölçüyle esere başlanmıştır.

**Şekil – 26: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsünün birinci tartımı; icracı tarafından, Şekil – 26'da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

Bu yorumun, notasyonda küçük bir ayrıntı gibi gözükse de duyum ve pozisyon anlamında ayırt edici bir fark yarattığı düşünülmektedir. 32'lik la notasından noktalı 16'lık mi bemol notasına geçişin seri olduğu ve bağlama klavyesinde la ve mi bemol perdeleri arasındaki mesafenin de geniş olduğu düşünüldüğünde bu bölümün pozisyon olarak zorlayıcı olacağı değerlendirilmektedir. İcracının bu iki notayı 16'lık sol, mi bemol şeklinde yorumlaması, hem klavyedeki mesafenin kısaltması hem de nota sürelerinin değişmesinden dolayı pozisyon kolaylığı sağlayacağı yönünde değerlendirilmektedir.

**Şekil – 27: Kaytağı Eserinin 3. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsünün ikinci tartımı; icracı tarafından, Şekil – 27'de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 28: Kaytağı Eserinin Karar Seslerinin Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının karar sesleri; icracı tarafından, Şekil – 28’de gösterildiği gibi yedi farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 29: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



11. Ölçü

19. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on birinci ve on dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 29’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 30: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



12. Ölçü

20. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on ikinci ve yirincinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 30’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

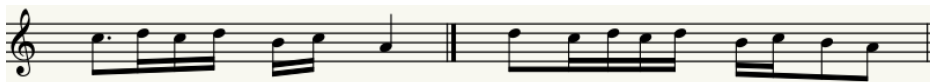
**Şekil – 31: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



13. Ölçü

21. Ölçü

TRT



Yorum



Eserin TRT notasının on üçüncü ve yirmi birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 31’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 32: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



14. Ölçü

22. Ölçü

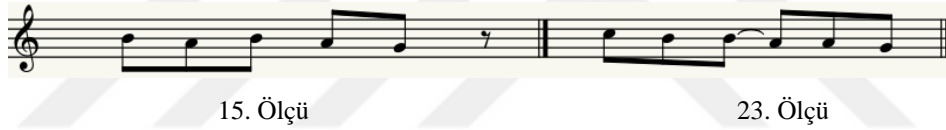
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ve yirmi ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 32’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

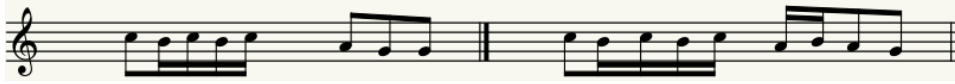
**Şekil – 33: Kaytağı Eserinin 15. ve 23. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



15. Ölçü

23. Ölçü

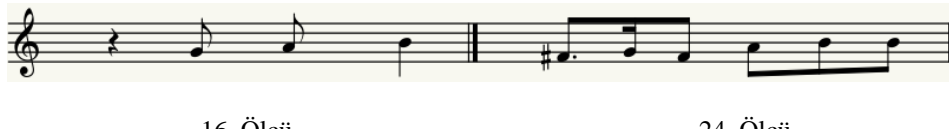
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ve yirmi üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 33’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 34: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



16. Ölçü

24. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on altıncı ve yirmi dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 34’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 35: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on yedinci ölçüsü; icracı tarafından aynı şekilde icra edilmesinin yanı sıra Şekil – 35’te gösterilen biçimde de yorumlanmıştır.

**Şekil – 36: Kaytağı Eserinin 27. ve 34. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



27. Ölçü

34. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yirmi yedinci ve otuz dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 36’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 37: Kaytağı Eserinin 28. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



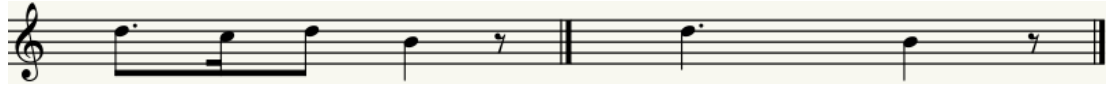
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yirmi sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 37’de gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 38: Kaytağı Eserinin 29. ve 36. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



29. Ölçü

36. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yirmi dokuzuncu ve otuz altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 38’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 39: Kaytağı Eserinin 30. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



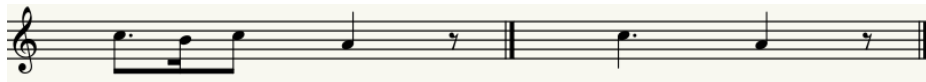
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 39’da gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 40: Kaytağı Eserinin 31. ve 37. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



31. Ölçü

37. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz birinci ve otuz yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 40'ta gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 41: Kaytağı Eserinin 32. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 41'de gösterildiği gibi dört farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 42: Kaytağı Eserinin 43. ve 44. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



43. Ölçü

44. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının kırk üçüncü ve kırk dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 42'de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

Yöresel tavırlardaki ustalığı kadar yüksek ajilitesiyle de dikkat çeken icracı, araştırmada incelenen bir diğer eser olan “Pancar Pezik Değil mi” yorumunda esere yeni bölümler eklerken “Kaytağı” eserinin yorumunda ise eserin ana melodisinin dışına fazla çıkmayarak daha çok eserin karar sesleri ve uzun seslerinde arpejler ve

16'lık notalardan oluşan ve zorluk derecesinin yüksek olduğu değerlendirilen süratli geçişler yapmayı tercih etmiştir. Öte yandan eser içerisindeki tekraralarda bir önceki geçişin aynısını yapmak yerine, farklı notalardan oluşan geçişler yapmayı tercih etmesinin, yorum zenginliği kattığı değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, orta ve ileri düzey bağlama eğitimde kolaydan zora ilkesinden hareketle öncelikle TRT notasının, daha sonra yorumlanan notasının öğretiminin uygun olacağı düşünülmektedir. Bununla birlikte eserde Şekil – 28'nin yorum bölümünde verilen birinci, dördüncü ve beşinci ölçülerin; Şekil – 37 ve 39'un yorum bölümlerinin üçüncü ölçüleri ile Şekil – 41'in yorum bölümünün dördüncü ölçüsünün kendi aralarında bağlanmasıyla oluşturulacak yeni ezginin, bağlama eğitiminde faydalı bir etüt olabileceği değerlendirilmektedir.

#### 4.1.2.2. Kaytağı Eserinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu

Şekil – 43: Kaytağı Eserinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumunun Notası

İcra: Okan Murat ÖZTÜRK

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 320

1. 2.

4

8 1. 2.

11

15

19

23



♩ = 440

57

62

67

71

75

79

83

87

Detailed description: This page contains a musical score for measures 57 through 90. The music is written in a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 440. The score consists of eight lines of music. Measure 57 begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The first line (measures 57-61) contains a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The second line (measures 62-66) continues the melody. The third line (measures 67-70) continues the melody. The fourth line (measures 71-74) contains a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The fifth line (measures 75-78) continues the melody. The sixth line (measures 79-82) contains a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The seventh line (measures 83-86) contains a melodic line with a repeat sign and first/second endings. The eighth line (measures 87-90) continues the melody.



Okan Murat ÖZTÜRK'ün albüm kaydından notaya alınan eserde si ve mi notaları bemol olarak donanımda gösterilmiştir. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

**Şekil – 44: Kaytağı Eserinin 1. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**

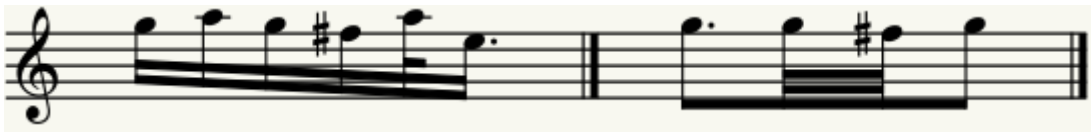


TRT

Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsün ilk tartımı; icracı tarafından, Şekil – 44'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 45: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsün ilk tartımı; icracı tarafından, Şekil – 45'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 46: Kaytağı Eserinin Karar Seslerinin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasındaki karar sesleri; icracı tarafından, Şekil – 46'da gösterildiği gibi beş farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 47: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



11. Ölçü

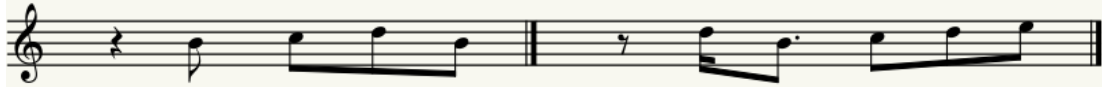
19. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on birinci ve on dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 47’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 48: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



12. Ölçü

20. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on ikinci ve yirincinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 48’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 49: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



13. Ölçü

21. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on üçüncü ve yirmi birinci ölçüsü; icracı tarafından yirmi birinci ölçüdeki gibi icra edilmesinin yanı sıra Şekil – 49’da gösterildiği gibi de yorumlanmıştır.

**Şekil – 50: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



14. Ölçü

22. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ve yirmi ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 50’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 51: Kaytağı Eserinin 15 ve 23. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



15. Ölçü

23. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ve yirmi üçüncü ölçüsü, icracı tarafından yirmi üçüncü ölçüdeki gibi icra etmesinin yanı sıra Şekil – 51’de gösterildiği gibi de yorumlanmıştır.

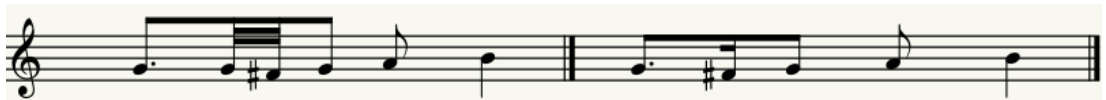
**Şekil – 52: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



16. Ölçü

24. Ölçü

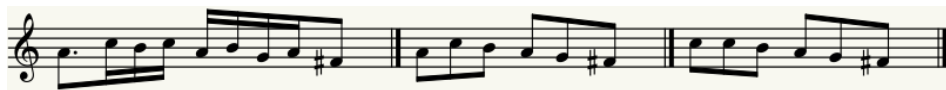
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on altıncı ve yirmi dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 52’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 53: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 53'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 54: Kaytağı Eserinin 28. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının yirmi sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 54'te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 55: Kaytağı Eserinin 30. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 55'te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 56: Kaytağı Eserinin 32. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 56'da gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 57: Kaytağı Eserinin 33. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**

İcracı; Eserin TRT notasının otuz üçüncü ölçüsünü yorumlamadan önce fazladan bir ölçü eklemiş ve ardından gelen yeni bir ölçüyle otuz üçüncü ölçüyü Şekil – 57’de gösterildiği gibi yorumlamıştır.

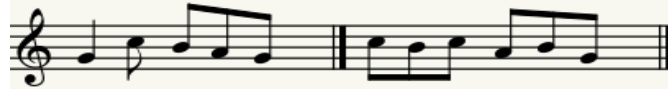
**Şekil – 58: Kaytağı Eserinin 41. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**

Eserin TRT notasının kırk birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 58’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 59: Kaytağı Eserinin 44. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**

Eserin TRT notasının kırk dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 59’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 60: Kaytağı Eserinin 46. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının kırk altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 60'ta gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 61: Kaytağı Eserinin 48. Ölçüsünün Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının kırk sekizinci ölçüsünün birinci tartımı; icracı tarafından, Şekil – 61'de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 62: Kaytağı Eserinin TRT Notasının 53. ve 60. Ölçüleri Arasında Kalan Ölçülerin Okan Murat ÖZTÜRK Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının elli üç ve altmışıncı ölçüleri arasında kalan sekiz ölçüden oluşan bölümü; icracı tarafından, Şekil – 62’de gösterildiği gibi on ölçü şeklinde yorumlanmıştır.

Eserin yorumunda; eser içerisinde yer alan nota farklılıklarından daha çok, karar seslerinde kullanılan arpej ve 8’lik notalarla yazılmış tartımlar dikkat çekicidir. Özellikle kırk birinci ölçünün röpriz dönüşüyle beraber 8 ölçü şeklinde yorumlanması ve bu yorumun son iki ölçüsünde karar sesinin sıra seslerle bir oktav peste düşmesinin, sonraki bölüme daha yumuşak bir geçiş sağladığı değerlendirilmektedir.

Eserin, Okan Murat ÖZTÜRK yorumuyla TRT notasının icrası arasında tezene vuruşları ve parmak pozisyonları açısından icra zorluğu noktasında anlamlı bir fark tespit edilememiştir. Bu bulgu ve yorumlar ışında eserin bu yorumunun, orta ve ileri düzey çalgı eğitimi derslerinde kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.



### 4.1.2.3. Kaytağı Eserinin Arif SAĞ Yorumu

Şekil – 63: Kaytağı Eserinin Arif SAĞ Yorumunun Notası

İcra: Arif SAĞ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

$\text{♩} = 350$

The musical score is written in 6/8 time and consists of seven staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 350. The score includes a first and second ending at measure 10.

Staff 1: Measures 1-3. Staff 2: Measures 4-6. Staff 3: Measures 7-9. Staff 4: Measures 10-13, including first and second endings. Staff 5: Measures 14-17. Staff 6: Measures 18-21. Staff 7: Measures 22-25.





Musical score for a piece in B-flat major, measures 93-122. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major). The music consists of eight staves of notation, each with a measure number at the beginning. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, each containing four staves. The first system covers measures 93-101, and the second system covers measures 102-122. The music features a mix of melodic lines and chordal textures, with some measures containing complex rhythmic patterns. The piece concludes with a final cadence in measure 122.

93

1. 1.

97

2.

102

1.

106

2.

110

114

1.

2.

118

122

The image displays a musical score for the piece "Kaytağı" by Arif Sağ. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music. The first five staves contain the main melody, starting at measure 126 and ending at measure 142. The sixth staff shows the first ending (marked '1.') and the second ending (marked '2.'). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Eser, Arif SAĞ'ın bir televizyon programında canlı icra ettiği "Kaytağı" yorumundan notaya alınmıştır. Eserin yorumlanan notasında si ve mi notaları donanımda bemol olarak belirtilirken fa diyez sesi eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan farklılıklar aşağıdaki gibidir:

(Notaların donanımda yer alan değiştirici işaretleri dışında yalnızca eser içerisinde yer alan değiştirici işaretleri belirtilmiştir.

**Şekil – 64: Kaytağı Eserinin 1. Ölçüsünün İlk Tartımının Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsünün ilk tartımı, TRT notasıyla aynı şekilde icra edilmesinin yanı sıra Şekil – 64'te gösterildiği gibi de yorumlanmıştır.

İcracının dört tane 16'lık ve bir tane 8'likten oluşan tartım yerine Azeri tavrında sıklıkla kullanılan noktalı 8'lik, 16'lık ve 8'lik notalardan oluşan 3/8'lik tartımı kullanmasının yörenin melodik yapısını ön plana çıkardığı değerlendirilmektedir.

**Şekil – 65: Kaytağı Eserinin 2. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsünün birinci tartımı; icracı tarafından, Şekil – 65'te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 66: Kaytağı Eserinin 3. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsünün ikinci tartımı; icracı tarafından, Şekil – 66'da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 67: Kaytağı Eserinin 11. ve 19. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



11. Ölçü

19. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on birinci ve on dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 67’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 68: Kaytağı Eserinin 12. ve 20. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



12. Ölçü

20. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on ikinci ve yirminci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 68’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 69: Kaytağı Eserinin 13. ve 21. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



13. Ölçü

21. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on üçüncü ve yirmi birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 69’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 70: Kaytağı Eserinin 14. ve 22. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



14. Ölçü

22. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on dördüncü ve yirmi ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 70’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 71: Kaytağı Eserinin 15. ve 23. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



15. Ölçü

23. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on beşinci ve yirmi üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 71’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 72: Kaytağı Eserinin 16. ve 24. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



16. Ölçü

24. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının on altıncı ve yirmi dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 72’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 73: Kaytağı Eserinin 17. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 73’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 74: Kaytağı Eserinin 27. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının yirmi yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 74’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 75: Kaytağı Eserinin 29. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum



Eserin TRT notasının yirmi dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 75’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 76: Kaytağı Eserinin 31. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 76’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 77: Kaytağı Eserinin 34. ve 35. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



34. Ölçü

35. Ölçü

Yorum

TRT

Eserin TRT notasının otuz dördüncü ve otuz beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 77’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır. Bununla birlikte otuz altı-otuz yedi ve otuz sekiz-otuz dokuzuncu ölçüler de aynı anlayışla yorumlanmıştır.

**Şekil – 78: Kaytağı Eserinin 44. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının kırk dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 78’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 79: Kaytağı Eserinin 46. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının kırk altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 79’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 80: Kaytağı Eserinin 57., 58., 59., 60. Ölçülerinin Arif SAĞ Yorumu**



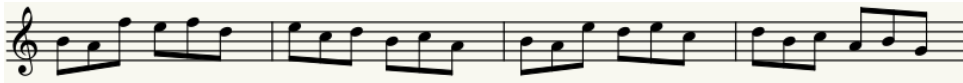
57. Ölçü

58. Ölçü

59. Ölçü

60. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının elli yedinci, elli sekizinci, elli dokuzuncu ve altmışıncı ölçüleri; icracı tarafından Şekil – 80’de gösterildiği gibi iki ölçü eklenerek yorumlanmıştır.

İcracının kullandığı tartımların TRT notasındaki tartımlarla önemli ölçüde benzer olduğu, farkın genellikle kullanılan notalardan kaynaklandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte; icracının, 34., 36. ve 38. ölçülerde yer alan noktalı 4’lük, 4’lük ve 8’lik sus’tan oluşan tartımlar yerine Azeri ezgilerinde sık kullanılan noktalı 8’lik, 16’lık ve 8’lik notalardan oluşan tartım ile 2 adet 8’lik ve 2 adet 16’lık notadan oluşan ve zeybek tezeneşiyle yorumladığı tartımı birleştirip bu iki tavrı sentezleyerek yorumladığı değerlendirilmektedir.

Eserin, Arif SAĞ yorumuyla TRT notasının arasında tezene vuruşları ve parmak pozisyonları açısından icra zorluğu noktasında anlamlı bir fark tespit edilememiştir. Bu bulgu ve yorumlar ışında eserin bu yorumunun, orta ve ileri düzey çalgı eğitimi derslerinde kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

### 4.1.3. Urfa Divan Ayağı – Repertuvar No: 111

Şekil – 81: Urfa Divan Ayağı Eserinin TRT Notası

TRT MÜZİK SAHİBİ YATIRILAR  
T.M.M. REPERTUAR SIRA No: 111  
İNCELEME TARİHİ - 27. 9. 1977

YÜRÜŞ  
URFA

EMİN ALINDIĞI  
URFA EĞİTİM

YÜRÜŞÜ

URFA DIVAN AYAĞI

DEĞERLENER  
M. SARI SÖZEN

DEĞERLEME TARİHİ

NOTİSTA ALAN  
M. SARI SÖZEN

URFA DİRAN AYAĞI  
(SANTİC- 2)

28  
31  
34  
36  
39

SON

TRT repertuvarına kayıtlı notası Şekil – 81’de sunulan eser, Muzaffer SARISÖZEN tarafından Şanlıurfa yöre ekibinden derlenmiştir. Eserin TRT notasında si notası donanımda bemol 2 olarak gösterilirken fa diyez notası eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır.

Araştırmada; eserin, Çetin AKDENİZ ve Hasan GENÇ yorumları incelenmiştir.

### 4.1.3.1. Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu

#### Şekil – 82: Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası

İcra: Çetin AKDENİZ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 115

The musical score is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 115. The score consists of seven staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The music is a single melodic line. The second staff begins with a measure rest, followed by a 3/4 time signature change. The third staff continues the melody. The fourth staff has a measure rest, followed by a 3/4 time signature change. The fifth staff continues the melody. The sixth staff has a measure rest, followed by a 3/4 time signature change. The seventh staff continues the melody. The score ends with a double bar line.



1. 2. 29

31

34

36

38

40

42 *tr.* *tr.*

44 <sup>3</sup>

Detailed description: This musical score is written for a single melodic line in treble clef, B-flat major, and 2/4 time. It begins with a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The first ending consists of a series of eighth-note patterns leading to a repeat sign. The second ending concludes the piece with a final note and a fermata. The score contains several measures of eighth-note runs, some with slurs, and a trill (tr.) in measure 42. A triplet of eighth notes is indicated by a '3' over the notes in measure 44. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

1.

46

2.

47

48

50

51

52

54

56



58

60 *tr* *tr* #3

62

63

64

1. 65 #3

2. 66 #3

68 #3



Çetin AKDENİZ'in canlı olarak icra ettiği yorumundan notaya alınan eser, "Bağlama düzeni"nde icra edilmiştir. TRT notasında yer alan trafikten farklı yorumlanan eserin si notası donanımında bemol 2 olarak belirtilirken fa diyez 3 notası eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

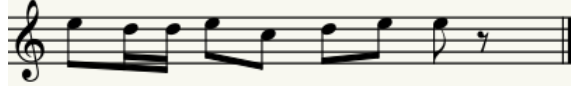
**Şekil – 83: Urfa Divan Ayağı Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun 1. Ölçüsü**



Yorum

İcracı, TRT notasında olmamasına rağmen esere Şekil – 83’te gösterilen 2/4’lük değerinde bir geçiş ile başlamıştır.

**Şekil – 84: Urfa Divan Ayağı Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 84’te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 85: Urfa Divan Ayağı Eserinin 3. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 85’te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 86: Urfa Divan Ayağı Eserinin 6. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının altıncı ölçüsünün son tartımı; icracı tarafından, Şekil – 86’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 87: Urfa Divan Ayağı Eserinin 7. ve 10. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



7. Ölçü

10. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yedinci ve onuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 87’de gösterildiği gibi beş farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 88: Urfa Divan Ayağı Eserinin 8. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 88’de gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 89: Urfa Divan Ayağı Eserinin 9. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 89’da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 90: Urfa Divan Ayağı Eserinin Karar Seslerinin Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasında karar sesinin bulunduğu ölçüler; icracı tarafından, Şekil – 90’da gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 91: Urfa Divan Ayağı Eserinin 13. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 91’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 92: Urfa Divan Ayağı Eserinin 14. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

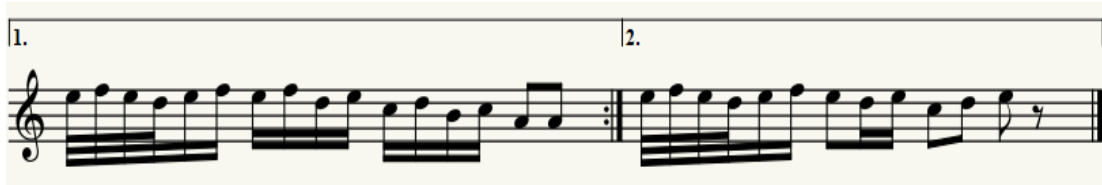
Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 92’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 93: Urfa Divan Ayağı Eserinin 15. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 93’te gösterildiği gibi iki dolap biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 94: Urfa Divan Ayağı Eserinin 27. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yirmi yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 94'te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 95: Urfa Divan Ayağı Eserinin 28. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının yirmi sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 95'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

Şekil – 96: Urfa Divan Ayağı Eserinin 30. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 96’da gösterildiği gibi dört farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 97: Urfa Divan Ayağı Eserinin 32. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 97’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.



**Şekil – 98: Urfa Divan Ayağı Eserinin 33. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 98’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 99: Urfa Divan Ayağı Eserinin 34. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 99’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 100: Urfa Divan Ayağı Eserinin 35. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 100’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 101: Urfa Divan Ayağı Eserinin 36. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının otuz altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 101’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

İcracı, eser boyunca ajilite noktasında oldukça zorlayıcı bir yorum sunmuştur. Birçok ölçüde 8’lik notaların 32’lik notalara dönüştürülmesiyle oluşan pasajların eserin metronomu içerisinde ritimden çıkmadan yorumlanmasının oldukça zor olduğu değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, ileri düzey çalgı eğitimde kullanılmasının daha uygun olacağı değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra eserin 32’lik notalarla kurulu tartımlarının olduğu ölçülerin Bağlama düzeni ve Bozuk düzeninde etüt olarak kullanılmasının faydalı olabileceği ve benzer eserlerin içerisinde de kullanılabileceği değerlendirilmektedir.

### 4.1.3.2. Urfa Divan Ayağı Eserinin Hasan GENÇ Yorumu

Şekil – 102: Urfa Divan Ayağı Eserinin Hasan GENÇ Yorumunun Notası

İcra: Hasan GENÇ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 100

The musical notation is presented in a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 100. The piece consists of 12 measures. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 1, 2, 4, 6, 7, 9, 11, and 12 are indicated at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.





Kanun



Kanun ve Kaval



1.

43

Bağlama

2.

44

Kanun ve Kaval

1.

46

Bağlama

2.

47

48

50

52

54



Eser, Hasan GENÇ'in albüm kaydından notaya alınmış ve yorum notası Şekil – 102'de sunulmuştur. Yorumlanan eserin trafiği, TRT repertuarında yer alan notadaki trafikle aynı olmakla birlikte kayıta bağlamanın yer almadığı bölümler mevcuttur. Bu bölümler ve eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan tartım ve nota farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

### Şekil – 103: Urfa Divan Ayağı Eserinin 2. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu

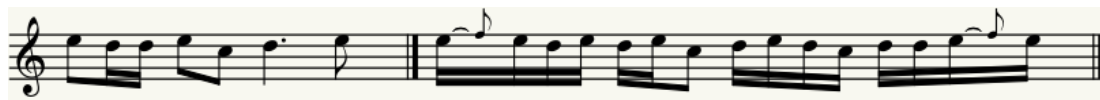


TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 103'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

### Şekil – 104: Urfa Divan Ayağı Eserinin 3. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 104'te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 105: Urfa Divan Ayağı Eserinin 4. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 105'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 106: Urfa Divan Ayağı Eserinin 5. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 106'da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.



**Şekil – 107: Urfa Divan Ayağı Eserinin 6. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 107’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 108: Urfa Divan Ayağı Eserinin 7. ve 10. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



7. Ölçü

10. Ölçü

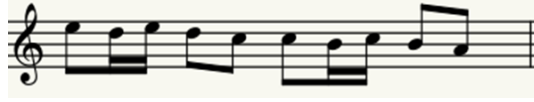
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının yedinci ve onuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 108’de gösterildiği gibi dört farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 109: Urfa Divan Ayağı Eserinin 8. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının sekizinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 109’da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 110: Urfa Divan Ayağı Eserinin 9. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



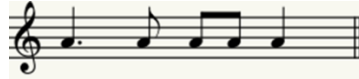
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının dokuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 110’da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 111: Urfa Divan Ayağı Eserinin Karar Seslerinin Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının karar sesleri; icracı tarafından, Şekil – 111’de gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 112: Urfa Divan Ayağı Eserinin 13. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 112’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 113: Urfa Divan Ayağı Eserinin 14. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının on dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 113’te gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 114: Urfa Divan Ayağı Eserinin 15. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının on beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 114’te gösterildiği gibi iki dolap biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 115: Urfa Divan Ayağı Eserinin 30. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT



Yorum

Album kaydında, eserin TRT notasının on altı ve otuzuncu ölçüleri arasında kalan bölümünde bağlama kullanılmamıştır. Ancak otuzuncu ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 115'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 116: Urfa Divan Ayağı Eserinin 32. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 116'da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 117: Urfa Divan Ayağı Eserinin 33. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 117'de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 118: Urfa Divan Ayağı Eserinin 34. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz dördüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 118’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 119: Urfa Divan Ayağı Eserinin 35. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**

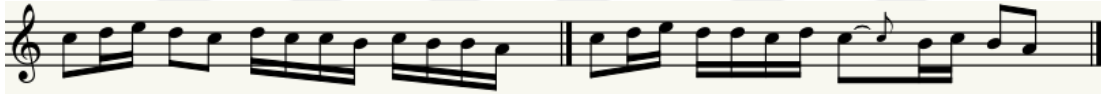


TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 119’da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 120: Urfa Divan Ayağı Eserinin 36. Ölçüsünün Hasan GENÇ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının otuz altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 120’de gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

Eserin TRT notasında yer alan tartımlar, icracı tarafından daha küçük süreli notalardan oluşan tartımlar şeklinde yorumlanmıştır. Bu şekilde, eserin uzayan seslerden arındırılarak bağlamanın melodik yapısına daha uygun bir hale getirildiği değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, orta ve ileri düzey çalgı eğitiminde kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra, eserin otuzuncu ölçüsünün yorumunda iki dolap şeklinde yazılan tartımların icra anlamında zorluk derecesinin yüksek olduğu, bu sebeple etüt olarak kullanılabileceği ve benzer eserlerde de karar seslerinin bulunduğu ölçülere uyarlanabileceği düşünülmektedir.

## 4.1.4. Kerimoğlu Zeybeği – Repertuar No: 3591

Şekil – 121: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin TRT Notası

TRT MÜZİK DİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 3591  
İNCELEME TARİHİ: 1.3.1991

YÖRESİ  
MUĞLA  
KİMDEN ALINDIĞI  
SÜRESİ :

DERLEYEN  
HAMDİ ÖZBAY

İNCELEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
HAMDİ ÖZBAY

SU MUĞLA'NIN ÇAMLARI  
(Kerimoğlu Zeybeği)

1  
2  
3  
4  
5  
6

(SAZ)

1

2

3

4

5

6

Gençtürk

TRT repertuarına kayıtlı notası Şekil – 121’de sunulan Muğla yöresine ait eser, Hamdi Özbay tarafından derlenip notaya alınmıştır. Zeybek tavrıyla icra edilen

eserin TRT repertuarında kayıtlı notasının, zeybek tavrını yansıtacak biçimde yazılmadığı tespit edilmiştir. Eserin notasında si notası bemol 2, fa notası diyez olarak donanımda belirtilmiş olup fa natürel notası eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır.

Araştırmada; eserin, Çetin AKDENİZ yorumu incelenmiştir.

#### 4.1.4.1. Kerimoğlu Zeybeği Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu

Şekil – 122: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumunun Notası

İcra: Çetin AKDENİZ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 50

This page contains eight staves of musical notation for guitar. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is 3/4. The music is a continuous sequence of eighth-note chords. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff also features a triplet. The fourth staff has a '4' above the first measure, indicating a four-measure phrase. The sixth staff has a '5' above the first measure, indicating a five-measure phrase. The notation includes various chord voicings and melodic lines, with some measures containing slurs and ties.





Yorum notası Şekil – 122’de sunulan eser, Çetin AKDENİZ’in albüm kaydından notaya alınmıştır. İcracı eseri çalgısal yorumladığı için ve eserin söz bölümünün çalgıdan çok şana göre yazıldığı değerlendirildiği için TRT notasındaki söz bölümleri ile TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan tartım ve nota farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Nota gösterimlerinde donanımda yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

Şekil – 123: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 1. Ölçüsünün Yorumu



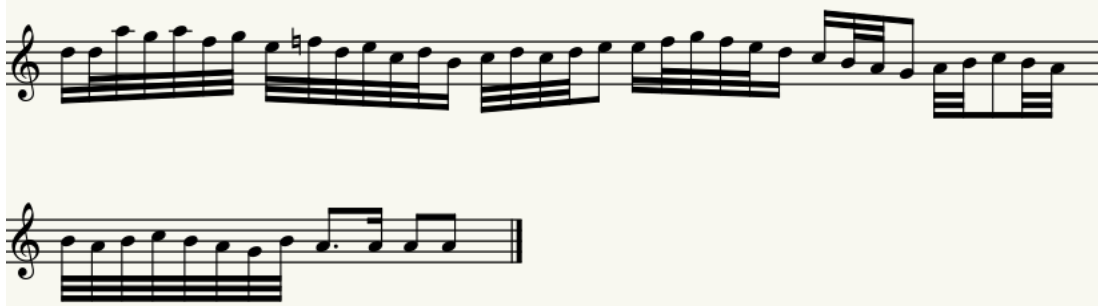
TRT



Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 123'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 124: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 2. Ölçüsünün Yorumu



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 124'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 125: Kerimoğlu Zeybeği Eserinin 3. Ölçüsünün Yorumu



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 125'te gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır. Bu farklılıklar dokuz tane 4'lükten oluşan ölçünün yalnızca sondaki iki 4'lüğünün değiştirilmesiyle elde edilmiştir.

İcracının; bu eseri yorumlarken genel anlamda eserin aslına sadık kaldığı, yalnızca eserin uzun kalınan notalarında ve karar seslerinde albüm kaydında ana ezgiye eşlik eden ikinci bir bağlama ile yaptığı geçişlerle eseri zenginleştirdiği değerlendirilmektedir. Uzun kalınan notalarda o notanın bir oktav pestinden başlayıp

64'lük notalarla yine aynı oktava geldiği tespit edilmiştir. Bu tür bir geçişin, araştırmada incelenen diğer bir eser olan "Kaytağı"da da uygulandığı görülmektedir. Aynı şekilde bu geçişin benzer eserlerde de kullanılabileceği değerlendirilmektedir. Buna ek olarak; icracının, karar sesine gelen ölçü tartımlarında 64'lük notalarla yazılmış icra zorluğu yüksek olan pasajlarla eseri durağanlıktan çıkardığı değerlendirilmektedir. Zeybek tavrıyla icra edilen eserin tezene aralarında bu tarz ajilitesi yüksek pasajların tek bağlama ile icra edilmesinin oldukça zor olduğu değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, ileri düzey çalgı eğitiminde kullanılmasının uygun olduğu değerlendirilmektedir. Bunun yanı sıra eser içerisinde 64'lük notalarla kurulu tartımların benzer şekilde farklı eserlerde de uygun yerlerde kullanılabileceği düşünülmektedir. Bu tarz geçişlerin belli bir ritim içerisinde metronomdan çıkmadan yapılabilmesinin zor olduğu ve bir metronom içerisinde çalışılmasının önemli ve faydalı olabileceği değerlendirilmektedir. İrcacının albüm kaydında çift bağlama ile yaptığı yorumlamanın, toplu icralarda da kullanılarak grup bağlama anlayışına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## 4.1.5. Pancar Pezik Değil mi – Repertuvar No: 1448

Şekil – 126: Pancar Pezik Değil mi Eserinin TRT Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 1448  
İNCELEME TARİHİ : 23 - 2 - 1978

DERLEYEN  
ANKARA Rad. THM 96 Md

YÖRESİ  
HACI BEKTAŞ

KİMDEN ALINDIĞI  
VELİ KANGAL

PANCAR PEZİK DEĞİLMİ  
( - HÜDAVA - )

İNCELEME TARİHİ

SÜRESİ :  
♩ = 80

NOTA ALAN  
YÜCEL PAŞMAÇI  
E. 2. 1978

PAN CAR PE ZİK DE Ğİ L  
GA RA GU ŞUK HA YA L

MI DA CI GE RU RE LA ZIK RI CI GE RU RE ZK RI

DE Gİ YU VA MI DA CI GE RU RE LA ZIK RI YAV RU

RE LA ZIK RI DE Gİ YU VA MI DA BEN SEV Dİ NEL LE CA

RA VU DI RUR BA NA ÇİN DA YA DAK ZIK LI BA NA ÇİN DA

PANCAR PEZİH DEĞİLMİ  
HÜDAYDA  
( Sa hife - 2 )

20  
YA DA K ZİK DE Gİ L Mİ DA BA NA CİN GIR DA

22  
TA DA K ZİK BA NA DA İ DAK ZİK DE Gİ L Mİ DA

25  
HÜ DA Y TA DA HA Nİ M GİZ LAR HÜ DAY DA DA HA MİM Gİ Zİ LAR

27  
HÜ DA Y DA YE Nİ LE DE Çİ K MİS YE Nİ LE DE

29  
Çİ K MİS BU GA Y DA AY RI LİK VAR Ö LÜ M VAR

32  
AY RI LİK VAR Ö LÜ M VA R NE FA Y DA

NOT: VELİ KANGAL bu parçanın icrasında sesin orta tefni karar sesine düzenlemiştir.

1  
PANCAR PEZİH DEĞİLMİ  
ÇİĞER EZİK ÇİĞER EZİK DEĞİLMİ  
BEN SEYDİM ELLER ALDI  
BAHADAYIZ BANADA YAZİH DEĞİLMİ

HÜDAYDA HANIM GİZLER HÜDAYDA HANIM GİZLER HÜDAYDA  
Bağlantı: YENİLEDE ÇIKMIŞ YENİLEDE ÇIKMIŞ BU GAYDA  
AYRIK VAR ÖLÜM VAR AYRIK VAR ÖLÜM VAR NE FAYDA

2  
GARA GÜSÜM HAYADA  
YAVRULARI YAVRULARI YUVADA  
GİZLER GAYHE GAYURUR  
ÇİNGİRDAKLI ÇİNGİRDAKLI TAVADA

TRT repertuvarına kayıtlı notası Şekil – 126’da sunulan eser, Yücel PAŞMAKÇI tarafından si karar sesinde notaya alınmıştır. Bu eser, yorumları incelenen icracılar tarafından Bağlama düzeninde ve la karar sesinde icra edildiğinden dolayı daha doğru bir değerlendirme yapılabilmesi bakımından la karar sesine transpoze edilerek incelenmiştir. Bu sebeple, eserin TRT notasıyla birlikte

Şekil – 127’de la karar sesine transpoze edilmiş notası da verilmiş ve değerlendirme bu notaya göre yapılmıştır. Eserde, fa notası donanımda diyez olarak belirtilmiş olup natürel fa notası eser içerisinde geçici olarak kullanılmıştır.

**Şekil – 127: Pancar Pezik Değil mi Eserinin TRT Notasının La Perdesine Transpoze Edilmiş Notası**

Yöresi: Hacı Bektaş Notaya Alan: Yücel PAŞMAKÇI

$\text{♩} = 60$

Belirtilen icracıların, eseri çalgısal yorumlamaları ve eserin söz bölümünün çalgıdan çok şana göre yazıldığına değerlendirilmesi sebebiyle eserin yalnızca sözsüz olan ilk sekiz ölçüsü değerlendirmeye alınmıştır. Öte yandan, eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir.

Araştırmada; eserin, Arif SAĞ ve Çetin AKDENİZ yorumu incelenmiştir.



#### 4.1.5.1. Pancar Pezik Değil mi Eserinin Arif SAĞ Yorumu

Şekil – 128: Pancar Pezik Değil mi Eserinin Arif SAĞ Yorumunun Notası

İcra: Arif SAĞ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

♩ = 100

The musical notation is presented in seven staves, each beginning with a measure number. The first staff starts at measure 1. The second staff starts at measure 3. The third staff starts at measure 4. The fourth staff starts at measure 6. The fifth staff starts at measure 8. The sixth staff starts at measure 10. The seventh staff starts at measure 12. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes rests and phrasing slurs.





The image displays a musical score for a piece, consisting of seven staves of music. The staves are numbered 45 through 56. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 56.

Eser, Arif SAĞ'ın albüm kaydından notaya alınmıştır. İcracının la karar sesinde yorumladığı eserde si notası bemol olarak donanımında belirtilmiştir. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibidir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

**Şekil – 129: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 1. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**

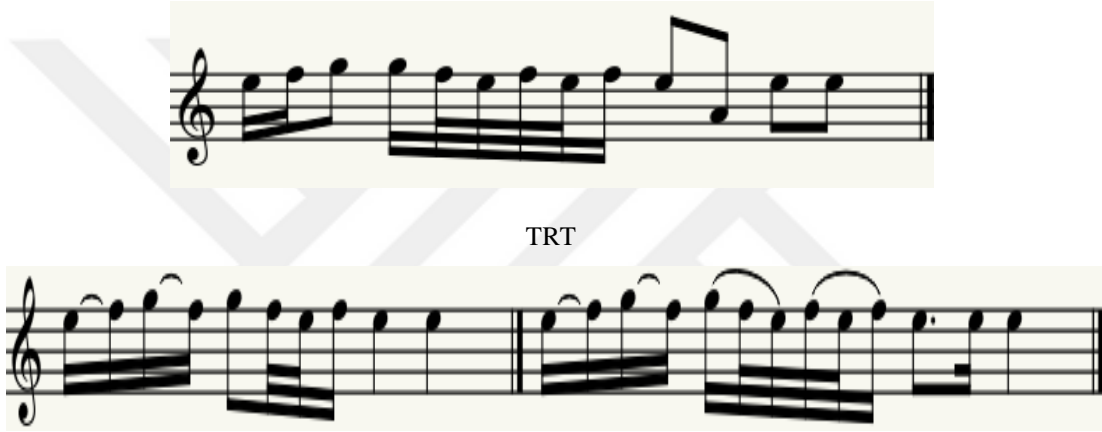


TRT

Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 129’da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 130: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 2. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 130’da gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 131: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 3. ve 6. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



3. Ölçü

6. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ve altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 131’de gösterildiği gibi on farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 132: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 4. ve 7. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



4. Ölçü

7. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının dördüncü ve yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 132’de gösterildiği sekiz farklı biçimde gibi yorumlanmıştır.

**Şekil – 133: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 5. Ölçüsünün Arif SAĞ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 133’te gösterildiği gibi dört farklı biçimde yorumlanmıştır.

İcracının, eseri tartımsal olarak TRT notasına yakın yorumladığı ancak bir ölçüyü bazı durumlarda on farklı şekilde yorumlayarak eseri tekdüze olmaktan

çıkardığı değerlendirilmektedir. Bu sebeple icracının yorumu ile eserin TRT notasında yer alan icra arasında icra zorluğu noktasında önemli bir fark tespit edilememiştir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, orta düzey bağlama eğitiminden başlayarak kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

#### 4.1.5.2. Pancar Pezik Değil mi Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu

Şekil – 134: Pancar Pezik Değil mi Eserinin Çetin AKDENİZ Yorumu

İcracı: Çetin AKDENİZ

Notaya Alan: Ali Kerem APAYDIN

$\text{♩} = 100$

The musical score is presented in seven staves, each beginning with a measure number (1-7). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures with longer note values. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The tempo is marked as quarter note = 100.















Eser, Çetin AKDENİZ'in bir televizyon programında canlı olarak icra ettiği "Pancar Pezik Değil mi" yorumundan notaya alınmıştır. Eser trafiğinin TRT notasından farklı olmasının yanında, eserde yer alan müzik cümlelerinin dışında ve melodik yapıya uygun yeni bölümler esere dahil edilmiştir. Eserin TRT notasıyla yorum notası arasında icra açısından önemli bir fark taşımadığı düşünülen nota ve tartım farklılıkları incelemeye dahil edilmemiştir. Bunun dışında kalan nota ve tartım farklılıkları aşağıdaki gibi tespit edilmiştir:

(Eserin donanımında yer alan değiştirici işaretlerin dışında yalnızca eser içerisinde geçici olarak yer alan değiştirici işaretler belirtilmiştir.)

**Şekil – 135: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 1. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının birinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 135'te gösterildiği gibi iki farklı biçimde yorumlanmıştır.

**Şekil – 136: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 2. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu**



TRT

Yorum

Eserin TRT notasının ikinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 136'da gösterildiği gibi yorumlanmıştır.

Şekil – 137: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 3. Ve 6. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



3. Ölçü

6. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının üçüncü ve altıncı ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 137’de gösterildiği gibi beş farklı biçimde yorumlanmıştır.



Şekil – 138: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 4. Ve 7. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



4. Ölçü

7. Ölçü

TRT



Yorum

Eserin TRT notasının dördüncü ve yedinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 138’de gösterildiği gibi beş farklı biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 139: Pancar Pezik Değil mi Eserinin 5. Ölçüsünün Çetin AKDENİZ Yorumu



TRT



Yorum

Eserin TRT notasının beşinci ölçüsü; icracı tarafından, Şekil – 139’da gösterildiği gibi üç farklı biçimde yorumlanmıştır.

Şekil – 140: Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen Birinci Bölüm

The image displays a musical score for a piece titled 'Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen Birinci Bölüm'. The score is written in 4/4 time and consists of eight staves, each beginning with a measure number (1 through 8). The notation is in treble clef and features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The first staff (1) starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff (2) begins with a '2' above the staff. The third staff (3) begins with a '3' above the staff. The fourth staff (4) begins with a '5' above the staff. The fifth staff (5) begins with a '6' above the staff. The sixth staff (6) begins with a '7' above the staff. The seventh staff (7) begins with a '7' above the staff. The eighth staff (8) begins with an '8' above the staff. The music is characterized by its intricate rhythmic patterns and melodic lines.





İcracı, TRT notasındaki bir ve sekizinci ölçüler arasında kalan bölümü iki kez icra ettikten sonra Şekil – 140'ta notaları verilen yirmi ölçüden oluşan yeni bir bölümü esere eklemiştir.

Şekil – 141: Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen İkinci Bölüm

The image displays a musical score for a piece titled 'Pancar Pezik Değil mi Eserine Eklenen İkinci Bölüm'. The score is written in 4/4 time and consists of seven staves, each beginning with a measure number (1 through 7). The music is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The first staff (1) starts with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves (2-7) continue the melodic and rhythmic development of the piece, with some staves featuring more complex rhythmic figures and rests.



İcracı; Şekil – 140'ta gösterilen bölümü icra ettikten sonra eserin başına dönerek ilk sekiz ölçüyü bir kez daha çalıp eserin TRT notasında olmayan ve Şekil – 141'de notaları verilen sekiz ölçüden oluşan ikinci bir bölümü esere eklemiştir.

İcracı, bu eseri TRT notasından oldukça farklı yorumlayarak eserde olmayan ancak eserin melodik yapısına uygun yirmi sekiz ölçüden oluşan yeni iki tane bölümü esere eklemiştir. Bu yeni bölümde yer alan 32'lik notalardan oluşan tartımların icra bakımından oldukça zor olduğu değerlendirilmektedir. Bu bölümde yer alan bazı ölçülerin, “Topal Oyun Havası” ve Zülfü LİVANELİ'nin yorumladığı “Kuşların Vurulduğu Zamandır” eserlerinde de kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı paralelde bu pasajların benzer eserlerde de kullanılabileceği ve bunun dışında bu pasajların Bağlama düzeni için faydalı birer etüt olabileceği değerlendirilmektedir.

Bu bulgu ve yorumlar ışığında eserin bu yorumunun, ileri düzey bağlama eğitiminde kullanılmasının uygun olacağı değerlendirilmektedir.

## BÖLÜM 5

### 5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

#### SONUÇLAR

Bu bölümde araştırma neticesinde ulaşılan sonuçlar sıralanmıştır:

- Günümüzde THM eserlerinin icrasında; yöresel icra şekilleri, bazı sanatçılar tarafından geleneksel kültürün korunması adına önemsenip bu icra biçimlerinin dışına çıkılmazken bazı sanatçıların yeni yorumlama tekniklerini benimsediği görülmektedir. Bu tarz yorum farklılıklarının; icracının yaşadığı dönem, bağlı olduğu ekol ve kişisel tercihlerden kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.
- İracıların yorum farklılıklarının daha çok tartımsal değişikliklerden ve kullanılan çarpmalı notalardan kaynaklandığı sonucuna varılmıştır.
- Yorumları incelenen icracıların kendi stillerini yorumladıkları eserlere yansıtıran bazı eserlerin ölçüsünü de değiştirebildikleri sonucuna varılmıştır.
- Eserlerin TRT notalarındaki ölçü tekrarları genellikle aynı tartımlarla yazılırken yorumcuların ise ölçü tekrarlarını birbirinden farklı icralarla yorumladığı sonucuna varılmıştır. Bazen on farklı icraya kadar çıkan yorumlamaların eseri zenginleştirdiği sonucuna varılmıştır.
- Yeni yorumlama biçimlerinde zaman zaman yöresel dokunun dışına çıkılarak, örneğin Azeri bir eserde zeybek tavrı kullanımı gibi, farklı yörelerin tavrı özelliklerinin birbirleriyle harmanlandığı tespit edilmiştir. Bu noktadan hareketle yöresel tavırların birbirleriyle etkileşim halinde olduğu sonucuna varılmıştır.
- Yöresel ezgi icralarında yorumcuların kendine has müzikal karakterlerinin, yaşadıkları dönem ve bağlı oldukları ekolün, yorumlanan eserlerde kendini gösteren icra stillerinin oluşmasında etkili olduğu değerlendirilmektedir. Bu icra stillerinin, yöresel eserlerin yorumlanmasına yansiyarak onların yeni bir boyut kazanmasında etkili olduğu sonucuna varılmıştır.
- Yorumlanan eserlerdeki tezene şekli ve pozisyonların zorluk derecesinin TRT repertuarındaki notalardan genellikle daha yüksek olduğu ve bu sebeple orta ve ileri düzey çalgı eğitiminde kullanılmasının uygun olacağı sonucuna varılmıştır.



- Yorumlanan eserlerde yer alan bazı pasajların; bağlamada alt üst tezene vuruşu dengesinin sağlanması, yatay ve dikey kondisyon gelişimi için kullanılabilirliği; aynı zamanda eser içerisinde icra edilmesinin, belli bir ritim içinde gerçekleşmesi nedeniyle ritim duygusunu geliştirebileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

- Bazı eserlerin yorumunda icracıların birleştiği birtakım ortak noktalar olduğu görülmüştür. Yorumcular; kullanılan bağlama düzeni, karar sesi vb. noktalarda TRT notasından farklı, ortak bir icra biçiminde birleşerek zaman içerisinde eserin TRT notasındaki şeklinin, birleşilen bu ortak noktalar temelinde yeniden şekillenmesine ve icracılar arasında bu doğrultuda yaygınlaşmasına yol açmışlardır. Bu noktadan hareketle eser icralarının oluşmasında nota dışında “dinleme” ve “gözlem” gibi yöntemlerin de etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

- TRT repertuarındaki bazı eserlerin notaya alınırken bağlama dışında farklı çalgılardan veya kişilerin okuyuşlarından dinlenerek notaya alındığı, bu nedenle de bağlamada icra edilmeye uygun bir notasyona sahip olmadığı değerlendirilmektedir. Özellikle bağlamayla icrasında tavrı özelliği barındıran eserlerin sadeleştirilmiş notalarının bu tavrı özelliklerini yansıtmaktan uzak olduğu tespit edilmiştir. Ancak bugün bu eserlerin icrasında yöresel tavırların hala kullanılıyor oluşu dikkate alındığında TRT repertuarındaki notaların yanında usta icracıların yorumlarının da referans alındığı sonucuna varılmıştır.

- İncelenen beş eserin TRT notalarının iki tanesinde metronom bilgileri bulunamamış, iki tanesinin de yazılarının oldukça yıpranmış olduğu görülmüştür.

- Eser yorumlarında kullanılan bazı pasajların başka ezgilerde de kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

## ÖNERİLER

Yukarıda sıralanan sonuçlardan yola çıkarak yapılacak çalışmalara ışık tutması amacıyla aşağıdaki önerilere yer verilmiştir:

- Bu çalışma; TRT repertuarına kayıtlı halk ezgilerinin, usta icracı yorumlarının notaya alınarak yeni bir arşiv oluşturulmasına katkı sağlayabilir. Oluşturulacak bu yeni arşivden çalgı eğitiminde faydalanılabilir.

- Araştırmada incelenen eserlerden çalgı eğitiminde faydalanılması öğrenci gelişimine katkı sağlayabilir.
- Yorumlanan eserlerin içinde yer alan ve TRT notasında bulunmayan bazı bölümlerin bağlama için etüt olarak kullanılması icra gelişimine katkı sağlayabilir.
- Bağlama, birçok farklı pozisyon ve tezene tekniğiyle icra edilebilen bir çalgıdır. Bu nedenle bağlama eğitimi, tek bir icra biçime bağlı kalmadan bütüncül bir bakış açısıyla tekrardan düzenlenebilir.
- TRT repertuvarına kayıtlı eser notalarının yeniden gözden geçirildikten sonra yazım bozuklukları düzeltilip, metronom bilgileri eklenerek, yöresel tavırları da yansıtabilecek tartımlarla yeniden düzenlenmesi yapılabilir.
- TRT, sahip olduğu nota arşivine usta icracıların yorumlarından notaya alınan ikinci bir alternatif arşivi ekleyebilir.
- Farklı yorum örnekleri; dönem, ekol gibi özellikler anlatılırken bir eğitim-öğretim malzemesi olarak gerek işitsel-görsel gerekse de yazılı olarak kullanılabilir.

## KAYNAKÇA

Açın, Cafer (1994). *Enstrüman Bilimi* (1. Baskı). İstanbul: Yenidoğan Basımevi.

Açın, Cafer (2000). Standart Bağlama Ailesi ve Bağlama Düzenlerinin Bağlamaya Yağmış Olduğu Etkiler. (Derleyen: Salih Turhan). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 399.

Akdeniz, Çetin (1995). *Ordu Türkülerinde Analiz Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi, İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Algı, Soner (2013). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği Destekli Bağlama Öğretiminin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerisi ve Tutumlarına Etkisinin İncelenmesi*. Doktora Tezi, NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Barış, D. Akgül, Acay, Senem, Avcı, Şebnem, Yılmaz A. Neriman (26- 28 Nisan 2006). Çalgı Eğitiminde Fiziksel Yapının Önemi (Bildiri). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*, Pamukkale Ün. Eğt. Fak. Denizli.

Birdoğan, Nejat (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz* (1. Baskı). İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.

Çilden, Şeyda (2016). Çalgı Eğitiminde Usta-Çıracak Yöntemi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 16 (İpekyolu Özel Sayısı), 2208- 2220.

Demir, Sertan (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler* (1. Baskı). İstanbul: Usar Yayıncılık.

Duygulu, Melih (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü* (1. Baskı). Ankara: Pan Yayıncılık.

Ekici, Savaş (2012). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri* (2. Baskı). Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.

Emnalar, Atıncı (1998). *THM ve Nazariyatı* (1. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Gazimihal, Mahmut R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* (1. Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Göksu, Arda (2014). *Geleneksel Türk Çalgı Müziği Üst Düzey İcracılarının Performans Gelişim Süreci ile Devlet Konservatuvarları Çalgı Eğitiminde Kullanılan Öğretim Yöntemleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma*. Doktora Tezi, ERCİYES ÜNİVERSİTESİ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.

Yılmaz, Hazal (Haziran 2017). HASAN GENÇ O Bir Virtüöz. *Türkülife*, 4, 26-29.

Karasar, Niyazi (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (22. Baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.

Ögel, Bahaeddin (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (2. Baskı). Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Özdemir, G. Bişak (2018). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Yorumu Etkileyen Faktörler. *Atlas International Refereed Journal On Social Sciences*, 4 (12), 979- 985.

Özdemir, Özcan (2008). *Talip Özkan'ın Sanatçı Kişiliği ve Ege Bölgesine Kazandırdığı Zeybek Eserlerin Müzikal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, HALIÇ ÜNİVERSİTESİ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Özen, Nuray (2004). Çalgı Eğitiminde Yararlanılan Müzik Eğitimi Yöntemleri. *GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24 (2), 57- 63.

Özmenteş, Sabahat ve Özmenteş, Gökmen (2009). Çalgı Çalışmaya İlişkin Tutum, Bireysel Özellikler ve Performans Düzeyi İlişkileri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 17 (1), 353- 360.

Öztuna, Yılmaz (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (1. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Parlak, Erol (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sağ, Arif ve Erzincan, Erdal (2009). *Bağlama Metodu* (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Uçan, Ali (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar – İlkeler – Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum* (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Ünal, Refik (2000). Türk Halk Musikimizde Bağlama Düzenleri. (Derleyen: Salih Turhan). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 463.

Yağışan, Nihan (2002). Farklı Bir Alanın Profesyonel Sporcuları: Müzisyenler. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 183- 194.

Yıldırım, Ali ve Şimşek, Hasan (2016), *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (10. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

## İNTERNET KAYNAKÇASI

Akdeniz, Çetin (2006). *Çetin AKDENİZ – Pancar Pezik Değil mi*. <https://www.youtube.com/watch?v=vZRjOIyr2aA>, Erişim Tarihi: 07. 02. 2019.

Akdeniz, Çetin (2014). *Çetin AKDENİZ – Urfa Divan Ayağı*. [https://www.youtube.com/watch?v=2um\\_I\\_Ybgw](https://www.youtube.com/watch?v=2um_I_Ybgw), Erişim Tarihi: 05. 02. 2019.

Akdeniz, Çetin (2015). *Çetin AKDENİZ – Kaytağı*. <https://www.youtube.com/watch?v=RCQz1nAbSIQ>, Erişim Tarihi: 04. 02. 2019.

Akdeniz, Çetin (2015). *Çetin AKDENİZ – Kerimoğlu Zeybeği*. [https://www.youtube.com/watch?v=ao3Pn-W\\_jro](https://www.youtube.com/watch?v=ao3Pn-W_jro), Erişim Tarihi: 01. 02. 2019.

Duygulu, Melih. *Arif Sağ*. <http://www.turkuler.com/tgv/arif.asp>, Erişim Tarihi: 01. 02. 2019.

Erzindan, Erdal (2014). *Erdal ERZİNCAN – Silifke Zeybeği*. <https://www.youtube.com/watch?v=bu19mnewFVQ>, Erişim Tarihi: 03. 02. 2019.

Genç, Hasan (2015). *Hasan Genç & Urfa Divan Ayağı*. <https://www.youtube.com/watch?v=pDTIR5qKthA>, Erişim Tarihi: 05. 02. 2019.

İpek, Yılmaz (2017). *Yılmaz İPEK – Performans*. <https://www.youtube.com/watch?v=mfggWs9rQSc>, Erişim Tarihi: 02. 02. 2019.

Öztürk, Okan Murat (2019). *Okan Murat Öztürk – Kaytağı*. <https://www.youtube.com/watch?v=Ta1qEMv3xrk>, Erişim Tarihi: 04. 02. 2019.

Sağ, Arif (2013). *Arif Sağ – Kaytağı – (1983-1984 Yılbaşı Programı)*. <https://www.youtube.com/watch?v=kwn0Uo2nNMg>, Erişim Tarihi: 04. 02. 2019.

Sağ, Arif (2015). *Arif Sağ - Pancar Pezik Degil Mi, Menekşe Koymuşlar Güllün Adım*. <https://www.youtube.com/watch?v=NRQm4PV9oqA>. Erişim Tarihi: 07. 02. 2019.

TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu). *Nota Arşivleri*. <https://www.notaarsivleri.com/>, 03. 12. 2018.

www.besteciler.com. (2 Temmuz 2017). *Yılmaz İpek*. <https://www.besteciler.com/59-besteci-s%C3%B6z-yazar%C4%B1-ve-vokaller/y/626-y%C4%B1lmaz-ipek.html>, Erişim Tarihi: 01. 02. 2019.

www.turkuler.com. *Okan Murat Öztürk*. <http://www.turkuler.com/tgv/okan.asp>, Erişim Tarihi: 01. 02. 2019.