

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

MAKAM, ÇOK SESLİLİK VE YÖRESEL TAVIRLAR
KAPSAMINDA BAĞLAMA'DA DÜZENLER

Özkan YILMAZ
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman:
Öğr. Gör. Dr. Attila ÖZDEK

Konya-2015



T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin

Adı Soyadı

Özkan YILMAZ

Numarası

128309021009

Ana Bilim / Bilim Dalı

Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi

Programı

Tezli Yüksek Lisans

Tezin Adı

Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler

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.

Özkan YILMAZ



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Özkan YILMAZ
	Numarası	128309021009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Dr. Attila ÖZDEK
Tezin Adı		Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan “Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler” başlıklı bu çalışma 06/07/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı Danışman ve Üyeler

Öğr. Gör. Dr. Attila ÖZDEK Danışman

Yrd. Doç. Dr. Soner ALGI Üye

Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA Üye

İmza

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Türk Milleti'nin en önemli kültür hazinelerinden biri olan halk müziği, en eski Türk topluluklarından bu yana Türk Milleti'nin yaşayışına şahitlik etmiş, onun beslendiği bütün kaynaklardan beslenmiş, onunla ağlamış, onunla gülmüş sonuç olarak milletin yaşantısının en derin hikâyelerini içinde barındıran büyük bir cevher haline gelmiştir. Türk halk müziği, Türk Milleti'nin yaşayışını etkileyen tüm olaylardan etkilenmiş, bu olayları türküler ile ya olduğu gibi ya da son derece sanatsal bir betimleme ile anlatmış ve anlatmaya devam etmektedir. Bu kültürel zenginliğin en önemli taşıyıcılarından biri de şüphesiz ki bağlama olmuştur. Türk Milleti yaşayışının tüm sırlarını bağlamanın tellerine dökmüş, dilden dile, telden tele gelecek kuşaklara aktarmıştır. Bağlama Türk Milleti'nin tarih yolculuğunda ona yol arkadaşlığı eden çok değerli bir dosttur. Bu duygu ve düşünceler içerisinde bağlamanın farklı açılardan ele alınıp incelenmesine katkıda bulunmak isteği ile bu çalışma yapılmıştır.

Müzik yaşantımın her adımını birlikte attığım dostum, sırdaşım, yol arkadaşım, çabam, emeğim, yorgunluğum, bağlamam ile ilgili çok farklı bilgilere ulaşmamı sağlayan, onu daha yakından tanımama sebep olan bu çalışmada, bilgi, deneyim ve samimi yaklaşımlarıyla ufkumu açan çok değerli danışman hocam Dr. Attila ÖZDEK'e, maddi ve manevi desteklerini hep hissettiğim sevgili aileme, araştırmanın tez savunma jürisinde yer alarak yaptıkları değerlendirmeler ve yapıcı eleştirilerle araştırmaya sağladıkları katkılardan dolayı Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA'ya ve Yrd. Doç. Dr. Soner ALGI'ya, eğitim hayatım boyunca üzerimde emekleri olan tüm öğretmenlerime, yaptığımız görüşmelerde bilgi ve birikimlerini samimi bir şekilde paylaşan öğretim elemanlarına, eserlerinden faydalandığım bütün müzik ve kültür emekçilerine, ayrıca bütün bu çalışmaların yapılabilmesi için uygun eğitim-öğretim ortamını sağlayan ve her zaman destekleyici tavrını bizlere hissettiren bölüm başkanımız sayın Prof. Yusuf AKBULUT'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bizden sonra bu konuda çalışma yapacak olan araştırmacılara faydalı olması temennisi ile.

Özkan YILMAZ
Müzik Öğretmeni
Konya-2015



T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	Özkan YILMAZ
	Numarası	128309021009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Öğr. Gör. Dr Attila ÖZDEK
Tezin Adı	Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler	

Bu çalışmada Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan bağlamada kullanılan düzenlerin geleneksel Türk müziği makamları, çok seslilik ve yöresel tavrılar ile olan ilişkileri farklı açılardan incelenerek aralarındaki bağlantılar tarihsel ve kuramsal bir sorgulamayla açıklanmaya çalışılmıştır.

Konu ile ilgili olarak İç Anadolu bölgesindeki üniversitelerde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarının görüşlerine de başvurulmuştur.

Elde edilen bulgular doğrultusunda;

- Bağlamada yaygın olarak kullanılan düzenlerin karar sesleri ile Türk müziğindeki basit makamların karar ve güçlü sesleri arasında paralellik olduğu,
- Türk halk müziğindeki türkülerin Türk müziği makamları ile incelenip izah edilmesi gerektiği,
- Türk halk müziğinde var olan basit çok sesli yapıların gerek düzenler gerekse yöresel tavrılar ile bağlamaya yansıdığı,
- Bağlamanın kendi içinde yapısı ve icra özelliklerinden kaynaklanan basit çok sesli yapıların da düzenler ve yöresel tavrılar ile oluştuğu,
- Düzenlerin oluşmasında Türk halk müziğinde kullanılan farklı çalgıların geleneğinde tespit edilen çok sesli yapıların bağlamaya yansımalarının büyük etkileri olduğu,
- Yöresel tavrıların icrasında düzenlerin tamamlayıcı bir unsur olduğu ve tavra göre düzen yapma anlayışının gelenekte var olduğu,
- Yöresel tavrıların uygulanışında uygun düzenlerin tercih edilmesi ile basit çok sesli yapıların oluştuğu bu durumun Türk halk müziğinin geleneğinde kendine yer bulduğu, sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ayrıca bu kavramlar arasındaki doğrudan ilişkiler görüşlerine başvuru alan öğretim elemanları tarafından da dile getirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Türk halk müziği, bağlama, düzen, makam, çok seslilik, yöresel tavır



T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

SUMMARY

Öğrencinin	Adı Soyadı	Özkan YILMAZ
	Numarası	128309021009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Öğr. Gör. Dr. Attila ÖZDEK
Tezin İngilizce Adı		Scope Maqam, Polyphony and Regional Plectrum Styles on Tunes of Bağlama

In this study connection between the tunes, traditional Turkish music maqams, the relation between polyphony and regional plectrum styles used on the bağlama which is one of the most important instruments in Turkish folk music is defined studying it in various aspects with a historical and theoretical inquiry.

The views of lecturers giving bağlama lessons at universities in the centre Anatolia part have also been consulted.

In accordance with the findings it is concluded that;

- The tunes tonic notes used widely on the bağlama and the tonic notes and dominant notes in basic Turkish music maqams show similarity.
- It is necessary to examine and explain the Turkish folk music songs with Turkish music maqams.
- The basic polyphonic compositions in Turkish folk music affect both the tunes and the local styles.
- The basic polyphonic compositions derived from the internal structure and features of the bağlama are also constructed by the tunes and local styles.
- In the creation of tunes, the polyphonic compositions identified in the traditions of various instruments used in Turkish folk music have big impact on the bağlama.
- The tunes are a supplement fact in performance of regional plectrum styles and the understanding of making tunes according to styles does exist traditionally.
- With the preferring of suitable tunes in performing regional plectrum styles, this condition, building basic polyphonic compositions has taken place in Turkish folk music tradition.

Additionally, the direct connection between these concepts, has also been identified by the consulted lecturers.

Key words: Turkish folk music, bağlama, tunes, maqam, polyphony, plectrum styles

Kısaltmalar Listesi

- THM: Türk halk müziği
- GTSM: Geleneksel Türk Sanat Müziği
- TRT: Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu

İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası	II
Tez Kabul Formu	III
Önsöz Ve Teşekkür	IV
Özet	V
Summary	VI
Kısaltmalar Listesi	VII
İçindekiler	VIII
BİRİNCİ BÖLÜM – GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.1.1. Problem Cümlesi	2
1.1.2. Alt Problemler	2
1.2. Araştırmanın Amacı Ve Önemi	2
1.3. Sınırlılıklar	3
1.4. Sayıtlılar	3
İKİNCİ BÖLÜM – KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ LİTERATÜR	4
2.1. Bağlama'nın Kısa Tarihçesi ve Bağlama'da Meydana Gelen Önemli Değişimler.	4
2.2. Bağlama'da Düzen	13
2.3. Bağlama'da Belli Başlı Düzenler	15
2.3.1. Bozuk (Kara) Düzen	15
2.3.2. Bağlama Düzeni	17
2.3.3. Müstezat Düzeni	19
2.3.4. Misket Düzeni	20
2.3.5. Fidayda Düzen	20
2.3.6. Abdal Düzeni	21
2.3.7. Sürmeli Düzen	22
2.4. Makam Kavramı	23
2.5. Çok Seslilik Kavramı	29
2.6. Türk Halk Müziğinde Çok Sesli Yapılar	29
2.7. Bağlama'da Çok Sesli Yapılar	31
2.8. Türk Halk Müziğinde Tavır	34
2.9. Bağlama'da Tavır	35
2.10. Bağlama'da Belli Başlı Tavrılar	37
2.10.1. Zeybek Tavrı	37
2.10.2. Konya Tavrı	39
2.10.3. Ankara Tavrı	42
2.10.4. Silifke Tavrı	44
2.10.5. Yozgat (Sürmeli) Tavrı	45
2.10.6. Azeri Tavrı	47
2.10.7. Aşıklama Tavrı	48
2.10.8. Teke Tavrı	49
2.10.9. Karşılama Tavrı	50
2.11. İlgili Literatür	51
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM-YÖNTEM	54
3.1. Araştırmanın Yöntemi	54
3.2. Evren	54
3.3. Örnekleme	54
3.3.1. Örnekleme Grubunun Demografik Özellikleri	55
3.4. Verilerin Toplanması	60
3.5. Araştırmanın Modeli	60
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM-BULGULAR VE YORUM	61
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum	61
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum	62

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum.....	64
4.4. Uzman Görüşleri	65
BEŞİNCİ BÖLÜM-SONUÇ VE ÖNERİLER	102
5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar	102
5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	103
5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	104
5.4. Öneriler.....	105
Kaynakça	107
Özgeçmiş	111

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ

Türkler, müziği toplum hayatında oldukça önemli saymış ve etkin şekilde kullanmış bir millettir. Türk tarihinin her safhasında özel bir müzik anlayışı ve uğraşı olmuş, adeta müzik Türkler için yol arkadaşı haline gelmiştir. Türkler müziği zevk, neşe, eğlence kaynağı, aşkın, hüznün, kederin ifadesi olarak kullanmanın yanında müziğe devlet-millet birliğini sağlama, halkı uyarma, savaşta orduya milli duyguları aşılama, yürüyüş ve hareketi düzenleme vazifeleri yüklemişlerdir. Türklerde müzik dinî ritüellerin de tamamlayıcı bir unsurdur. Konular ve amaçlar ne olursa olsun bir kültür ve gelenek sembolü olan müzik, Türk kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Türk müzik kültürü içerisinde çalgılar oldukça önemli yerlere sahip olmuş hatta kutsal sayılmışlardır. Bu çalgılar arasında bağlamanın her zaman ayrı ve özel bir önemi olmuştur.

Bu bölümde araştırmanın dayandığı problem durumu, problem cümlesi, alt problemler; araştırmanın amacı, önemi, sayıltılar, sınırlılıklar açıklanmıştır.

1.1 Problem Durumu

Halk müziğimizin en önemli çalgılarından olan bağlamamızın gelişimi düşünüldüğünde en önemli hususlardan biri tel sayısının artmasıdır. Tel sayısının, tek telden, iki tele, ardından üç tele, üçerli ve ikişerli gruplar halinde 7-8 tele hatta 12 tele kadar arttığı düşünüldüğünde, tamamen halkın doğal duygularını ve müzikal hissiyatını dile getiren bu çalgıda nasıl bir düşünce ile bu değişiklikler yapıldığı dikkat çekici bir husustur. Bugün de bağlamada tel sayısının arttırılması gibi değişiklik denemeleri devam etmektedir. Bugün kü bilgi ortamında bağlama üzerinde değişiklik yapmak belki daha bilimsel desteklerle olabilir fakat bilgiye ulaşmanın bu kadar kolay olmadığı eski devirlerde, halkın içinden, hiçbir müzikal eğitimi veya akademik müzik bilgisi olmayan kişiler kendi duygu ve ihtiyaçları doğrultusunda bu telleri arttırmış, akortlamış ve bugün kullanılan düzenleri meydana getirmişlerdir. Bu

bakış açısı ile düşünüldüğünde, bu durum araştırıp ortaya koyulmaya değer bir konudur.

Bağlamada akort çeşitleri de diyebileceğimiz düzenlerin Türk müziğinin makamsal yapısı, halk müziğimiz içindeki çok sesli unsurlar, bağlama icrasında yüzyıllar sonunda ortaya çıktığı düşünülen tavırlar ile ilişkilerinin belirlenmesi önemli bir konudur.

1.1.1 Problem cümlesi

Bütün bu noktalardan hareketle araştırmanın problem cümlesi şu şekilde oluşmaktadır:

Bağlamada yaygın olarak kullanılan düzenlerin, Türk müziği makamları, halk müziğimiz içindeki çok sesli unsurlar ve bağlamada yöresel tavırlar ile ilişkileri nelerdir?

1.1.2 Alt Problemler

1. Bağlamada yaygın olarak kullanılan düzenlerin Türk müziği makamları ile ilişkileri nelerdir?

2. Türk halk müziğinde var basit olan çok sesli yapıların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?

3. Bağlamada yaygın olarak kullanılan tavırların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?

1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı Türk müziği makamları, halk müziğimizdeki çok sesli unsurlar ve yöresel tavırlar ile bağlamada kullanılan düzenlerin ilişkilerini saptayıp ortaya koymaktır.

Bağlamada kullanılan düzenlerin makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında ele alınıp incelenmesi kültürel mirasın aktarımına hizmet ettiği için

önemli görülmüştür. Daha önce bu kapsam ve içerikte bir çalışmanın yapılmamış olması da araştırmanın önemini arttırmıştır.

1.3 Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Bağlamada yaygın olarak kullanılan düzenler ile,
- Türk müziğinde kullanılan basit makamlar ile,
- Türk halk müziğinde var olan basit çok sesli yapılar ile,
- Bağlamada yaygın olarak kullanılan tavırlar ile sınırlandırılmıştır.

1.4 Sayılıtlar

- Araştırma yönteminin araştırmanın amacına ve problemlerin çözümüne uygun olduğu,
- Bu çalışmada kullanılan kaynakların güvenilir ve geçerli olduğu,
- Seçilen örneklemin evreni temsil ettiği,
- Görüşme yapılan kişilerin bilgi paylaşımında samimi, içten ve gerçekçi davrandıkları araştırmanın temel sayılıtlarıdır.

II. BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ LİTERATÜR

Bu bölümde bağlamanın kısa tarihçesi ve bağlamada meydana gelen önemli değişimler, bağlamada düzen kavramı, belli başlı düzenler, makam kavramı, çok seslilik kavramı, THM’de çok sesli unsurlar, THM’de tavır kavramı, bağlamada tavır, belli başlı yöresel tavırlar açıklanacaktır. Ayrıca bu bölümde konumuz ile ilgili literatür de yer almaktadır.

2.1 Bağlama’nın Kısa Tarihçesi Ve Bağlama’da Meydana Gelen Önemli Değişimler

Bu çalışmanın temelini teşkil eden bağlamanın tarihçesi oldukça önemlidir. Tarihçe ele alınırken, bu çalgı üzerinde düzenlerin oluşmasına kadar meydana gelen değişiklikler üzerinde daha çok yoğunlaşmaya çalışılmış ve bu araştırmanın başlığı ile bağlamanın tarihçesi arasında da bir paralellik sağlanmaya gayret gösterilmiştir.

Türklerin kullandıkları çalgılar arasında bağlama ayrı bir önem ve yere sahiptir. Türk topluluklarının yaşadıkları hemen her coğrafyada kopuz ve kopuz kökenli çalgılar büyük bir sevgi ile kullanılmaktadır. Kopuz türü çalgılar bütün Türk topluluklarında kutsal sayılmış ve oldukça değerli görülmüştür.

Tarih boyunca çeşitli inanç sistemlerini benimseyen Türklerin kültür yaşamı bu inanç sistemlerinin de etkisiyle büyük bir zenginlik kazanmıştır. Türk kültüründe Kamlık (Şamanizm) inancı çok önemli bir yere sahiptir.

Eski Türklerde müzik yapan kişiler Kamlık (Şamanizm) inancının din adamları olan Kamlar yani Şamanlardır. Toplumun dinî önderi olan kamlar doğaçlama olarak şiirler yazarlar, ilahiler söylerler ve çeşitli çalgılar çalarlardı. Manevi âlemde ulu Tanrı ile temas edebilenler sadece kamlardır. Davul, büyük def ve daireler Kamlık inancında kutsal kabul edilmiştir.

Kamların çeşitli amaçlar için yaptıkları ayinlerde zaman zaman davul yerine telli bir saz olan kopuzu kullandıkları kaynaklarda geçmektedir. Ayrıca, kopuzun

içinde gizemli bir atın ya da leyleğin ruhunu taşıdığına inanıldığı da kaynaklarda anlatılmaktadır.

Hekimlik, müzisyenlik, büyücülük gibi işler yapan ve topluluğun temsilcisi durumunda bulunan bu halk sanatçılarına Yakutlar oyun, Kırgızlar baksı, Oğuzlar ise ozan demişlerdir. Ozan kelimesinin 14-15. Yüzyıllarda Doğu Oğuzları sahasında kopuzlu halk müzikçisi anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Zamanla kamlar büyücü-çalıcılık, ozanlar da şair-çalıcılık görevini üstlenmişlerdir. 15. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde ozan adı yerine İslam Tasavvufunun etkisi ile Arapça âşık adının kullanımı yaygınlaşmıştır. (Gazimihal, 1975: 46; Büyükyıldız, 2009: 135-136; Budak, 2006: 16)

Bağlamanın atası kabul edilen “kopuzun” doğuşu hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Genel kabul gören görüş şudur; kopuzun, avcılıkta kullanılan yaya okun sürülmesi sonucu çıkan seslerden yola çıkılarak bulunan yaylı bir çalgıdan geldiği düşünülmektedir. “Okluğ” adı verilen bu yaylı çalgı sonraları üzerine deri gerilerek oluşturulan bir ses haznesi üzerine sap eklenmesi suretiyle gelişmeye başlamıştır. Ayrıca bu çalgının sapının önceleri kavisli olduğu sonradan düz sap ile kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Teller ise at kılından, çeşitli hayvanların bağırsaklarından ve ipekten üretilirdi. Kopuzun bu halinin önce yayla çalındığı ve bu yaylı haline zamanla “ıklığ” denilmeye başlandığı çeşitli kaynaklarda geçmektedir. Zamanla elle de çalınmaya başlanan bu çalgı artık “kopuz” olarak anılmaya başlanmıştır. Yaylı olan çalgı “ıklığ” el ile çalınan çalgı ise “kopuz” ismini almıştır. Çeşitli malzemelerden yapılan ses haznesi niteliğindeki gövdenin zamanla ağaçtan armudî şekilde oyularak yapıldığı bilinmektedir. Kopuz halen Orta Asya ve Sibiry Türkleri tarafından kullanılmaktadır.

Kopuz kökenli çalgıların ortaya çıkışları hakkında değişik söylentiler vardır. Bunlardan bir tanesinde tesadüfi bir bulgudan söz edilir; avdan dönen yiğitlerden biri bir gün, dinlenirken değişik ve güzel bir ses duyar. Sesin geldiği yere baktığında bu sesin bir ata ait kurukafadan geldiğini görür. İskelet haline gelmiş at kafasına, atın yelesinden bir kıl dolanmıştır ve rüzgârda kıpırdayan çalılarının etkisi ile ses çıkarmaktadır. Yiğit, bu kurukafayı alır üzerine dolanmış olan kıla parmaklarını

vurarak sesler çıkarmaya başlar, çıkan bu sesler hoşuna gitmiştir. Kurukafayı bir daha bırakmaz. Böylelikle ilk telli sazın bulunduğu söylenir. Dede Korkut'taki kopuzun, hem yayla hem parmakla çalınması, Türklerde önemli bir at kültürünün oluşu, yapılan kazılarda müzik aletlerinin at kafasına benzemesi, hatta son dönemlere kadar bağlama türü sazların teknelerinin at kafasını andırır tipte olması, ilk dönemlerde tel olarak at kılının kullanılması bu olasılıkları doğrular niteliktedir. Bugün bile Anadolu'da çalınan yaylı sazların yaylarının ok atmaya yarayan yay gibi kavisli olması, isminin de yay olması bütün bu yaylarda at kılı kullanılması da bu söylentileri kuvvetlendiren unsurlardır. (Kurt, 1989: 11)

Anadolu'da Türklerden önce yaşamış olan medeniyetlerde de bağlama-kopuz benzeri telli çalgıların olduğunun elde edilen bulgular sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durumda bağlamanın tarihçesi ve gelişim süreci içerisinde Anadolu medeniyetlerinin etkisini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Hititlerde de kopuz benzeri telli çalgılar olduğunu bilinmektedir. Çankırı'nın güneyindeki İnandık'ta bulunan kült vazosunun üzerindeki kabartmalarda karşılıklı çalpara çalan iki kadın arasında ayakta saz çalan bir erkek vardır, bu sazın tipi ve tutuş biçiminin bizim halk ozanlarımızın sazı ile benzerlik göstermektedir. Boğazköy'de ve Alishar'da bulunan Eski Hitit Çağı'na ait kabartmalı vazo parçalarında, Karkamış orthostatlarının birinde gösterilen bir ziyafet sahnesinde, Yazılıkaya'da bulunan bir kabartmada saz çalan müzisyenlerin sazının halk ozanlarımızın sazına benzediği görülmüştür. Öyle ki bu örneklerin bazılarında sazın ucundan bir ip sarktığı da kaydedilen dikkat çekici bir bilgidir. (Alp, 2005: 70-75)

La Musique Instrumentale Mésopotamienne (1972-Paris) isimli eserde verilen bilgilere göre Luth, M.Ö. Sümerler ve Akadlarda kullanılan bir çalgıdır. Çoğunlukla uzun saplı, toparlak veya yumurta biçiminde gövdeli olan bu çalgının adı “üç telli” anlamına gelen “sa-esh”dir. Çalan kişi çalgının gövdesini sağ dirseğinin altında tutar ve sağ eli ile ve mızrapla çalmaktadır. Sus kentinde bu çalgıyı gösteren birçok figür bulunmuştur. Çalgının sap, gövde, eşik gibi bölümlerinin oranları bugünkü bağlama ile büyük benzerlik göstermektedir. Bu çalgı Karkamış harabelerinde de görülmektedir. “Sa-esh” ismi ile bugün bile bağlama için kullanılan “saz” sözcüğü

arasındaki benzerlik ve esasında su kenarlarında yetişen bir bitki olan “saz”ın neden bağlama için kullanıldığı sorusu da göz önünde bulundurulduğunda “saz” kelimesinin “sa-esh” den gelmiş olma olasılığını akla getirmektedir. (Birdoğan, 1988: 77-78)

Her medeniyet etkileşim içinde olduğu diğer medeniyetlerin kültürel olgularından etkilenir ve aynı şekilde kendi kültürel olguları ile karşıdaki medeniyeti de etkiler. Kültürel etkileşimin belirgin olarak ortaya çıktığı alanlardan biri de müziktir. Toplumlar hem müziğin yapısı hem de enstrümanların gelişimi açısından birbirlerini etkilemişlerdir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Türklerin de karşılaştıkları diğer toplumların müzik kültüründen etkilendiklerini ve onları etkilediklerini söylemek yanlış olmaz. Müzik kültüründe oluşan etkileşimin çalgıların gelişimi üzerinde de oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Elde ettiğimiz bütün bu bilgiler ışığında bağlamanın, Orta Asya'dan Anadolu'ya Türkler ile gelen kopuzun, Anadolu'da o süreçte varlığını sürdüren medeniyetlerin kopuz benzeri telli çalgıları ile etkileşim içine girip, bütünleşip, gelişip ve evrimini sürdürüp bugünkü bağlama haline geldiğini söylemek mümkündür.

Elde edilen bilgi ve bulgular ışığı altında uzun süre tek telli olarak kullanılan bu sazın tek telinin yanına ikinci bir tel eklenmesi fikri ile oluşan yapının harp, lir, çeng gibi çalgıların ilk adımı olduğu düşünülmektedir. Sapa bir ses haznesi ve düzen burgularının eklenmesi bu tek telli çalgı döneminden çok sonra olmuş olmalıdır. (Parlak, 2000: 9-10)

Kopuzdaki en önemli değişikliklerden biri de yayın kavisli sırtının düzleşmesi ve uzun bir sapa dönüşmesidir. Uzun bir geçiş döneminden sonra kopuzun kavisli yayı gitmiş yerine kopuzun sapı gelmiştir. Uzun saplı saz çağına harpa dirseğindeki sırt kamburunun gitgide yataylaştırılarak düzleştirilmesinden sonra geçildiği düşünülmektedir. Bu anlayış sapa rezonans kutusu niteliğindeki bir malzemenin bağlanmasından sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Eğer ses kutusu olmasaydı, o takdirde düz bir sap olacaktı ki bu da çok anlamsız olurdu. Kol ile teller zamanla tam paralel

hale gelince tel uzunluğunun parmak basmalarıyla yer yer kısaltıldığı düşünülmektedir. (Gâzimihal, 1975: 9; Parlak, 2000: 11)

Kopuzda önceleri burgu sisteminin olmadığı tellerin kopuzu çalacak kişi tarafından kendi belirlediği gerginliğe kadar getirilip, sazın başındaki çentiklere sıkıca dolanıpilmek yapılarak ayarlandığı ve artan tel uçlarının da püskül gibi sarkıtıldığı gibi bir görüşte vardır ki bugün bağlamaların ucuna püskül takma geleneğinin buradan geldiği düşünülmektedir. Burgu sisteminin olmaması çalgıda bir düzen hassaslığından söz edemeyeceğimizin de göstergesidir. Her kopuz çalıcısı kendi duyumu veya başka ölçütlerine göre kopuzun tellerini geriyor ise farklı farklı fakat sesleri standart olmayan yalnızca aralıkları nispeten belirli olan düzenler olduğu da düşünülebilir.

“Sapın düzleşmesinden sonra, muhtemelen diğer gelişmeler birbirini hızla takip etmiştir. Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da oldukça uzun bir süreci kapsar), tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuz’a ilk kez ne zaman perde bağlandığı, bugün kesin olarak aydınlatılamamış bir husustur.”(Parlak, 2000: 14)

Bu çalgıdaki en önemli gelişmelerden biri “kiriş” denilen tellerin yerini değişik fiziksel yapıdaki tellerin, özellikle de metal tellerin almasıdır. Metal tellerin ilk nerede ve ne zaman kullanıldığına dair, net olmamakla birlikte, çok farklı görüşler mevcuttur. İlk denemelerde çalgıda metal ve kiriş tellerin birlikte kullanılmış olabileceği de düşünülmektedir. Madeni tellerin 14. yüzyıl Osmanlı Devleti döneminde Anadolu’da kullanılmaya başladığı ve buradan Asya’ya yayıldığı yolunda araştırmacılar arasında sınırlı bir görüş de vardır.

“Fiziksel yapısı ve ses rengi daha önceki malzemelerden çok farklı olan madeni tel, kopuzda muhtemelen önceleri, kirişlerle birlikte ve az sayıda kullanılmıştır. Zira asırlar boyu süregelen bir ses zevkinin içine oldukça farklı yeni bir tınının girebilmesi, hatta bu yeni tınının bütünüyle eski anlayışın yerini alması kanımızca çok uzun bir süreçte gerçekleşmiş olmalıdır. Madeni tellerin zor bulunuşu

ve yeni gelişmeleri kolayca kabullenmeyen gelenekçi anlayış da bu sürecin uzamasının sebepleri arasında dũşünülebilir.”(Parlak, 2000: 63)

En köklü gelişimini Anadolu coğrafyasında sağladığı dũřünölen kopuz, zamanla göğsüne gerilen deri yerine ağaç kapak ile kapatılarak kullanılmıştır. Bu, ağaç kapak uygulamasının tel sayısının artması ve bu tellerin metal olması sonucu oluşan gerilimden doğan baskıya deri kapağın dayanamaması, ısıya karşı hassaslığı nedeniyle yırtılması sonucu bir çözüml olarak geçilmiş olabileceği muhtemeldir.

Kopuzda tel sayısının artması ve mızrap vb. kullanımının ortaya çıkması bu çalgı için oldukça önemli gelişimlerdir. Tartımın ezgiden daha eski olduğu, perdelerin algılanması ve müziğe dönüştürölmesi olgunluğunun uzun bir süreci kapsayacağı görüşü dikkate alındığında kopuzun uzun bir süre tek tel ardından, iki tel ile çalındığı dũřüncesini akla gelmektedir.

Tel sayısının artması ile ilgili süreçleri anlatan bilgilerin yetersiz olmasından dolayı bu süreçler tahmin ve varsayımlar ile araştırmacılar tarafından yanıtlanmaya çalışılmıştır. Fakat tel konusu gerek telin yapıldığı malzeme açısından gerek tel sayısı açısından oldukça ciddi öneme sahiptir. Kopuz türü çalgılar zaman zaman tel sayıları ve telin üretildiği malzeme ile isimlendirilmişlerdir.

Kopuzda mızrap ve benzeri bir araç ile çalma geleneğinin ne zaman başladığı hususunda net bir bilgi yoktur. Fakat metal tellerin kullanılması ile paralel bir süreçte, bu sazın parmaklar yerine çeşitli maddelerden yapılan araçlar ile tellere vurarak çalınması anlayışının yaygınlaştığı ve el ile çalma geleneğinden bu şekilde uzaklaşılmaya başlandığı dũřünölmektedir.

Mızrap ile çalma geleneği, madeni telin çalgılarda kullanılmaya başlanmasından sonra yavaş yavaş gelişmiş, kopuz ve kopuz türevi çalgıların tüm tellerinin madeni tel olarak kullanılması (çift çift takılı) yaklaşık 17. Yüzyılda iyice yerleşmiştir. Bu oluşumun Osmanlı Sarayı ve çevresinde meydana geldiği ve buradan Asya’ya geçtiği görüşü vardır. Bu oluşumun temel nedeni saray ve çevresindeki kalabalık fasıl heyetlerinde, el ile çalındığı için sesi az çıkan sazların, sesini duyurabilmesi ihtiyacı olmalıdır. “Mızrap” adı verilen bu araçların özellikle

demir, boynuz, kemik, tahta, vb. sert maddelerden yapılması bu görüşü doğrular niteliktedir. Mızrap (=mıdrap-d ve z içiçe) terimi aslen Farsça olup “darp vurma” anlamını da içinde taşımaktadır. Madeni tel öncesi kopuzda mızrap kullanıldığı yönünde tespit edilmiş bir bilgi yoktur. Bağırsak veya ipek gibi hassas maddelerin böylesi sert bir yapının darplarına dayanabilmesi mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, kullanım ve tınlayış bakımından bağırsak veya ipek tel ile mızrabı yan yana düşünmek oldukça zordur. (Parlak, 2000: 64-65)

Mızrap kullanımının halk kültürüne tam manası ile Cumhuriyet Döneminden sonra girmiştir ve bu duruma radyoda yapılan halk müziği icralarının önemli etkisi olmuştur. Radyoda yapılan çalışmalarda, ezgilerin, standartlaştırılıp toplu icralara daha uygun hale getirilmesi düşüncesi ile mızrap kullanımı birbirini destekler bir ikili olarak görülmüş, bunun sonucunda da el ile çalma geleneğinin terk edilip müziğin tamamen mızrap ögesine bağlandığı kaynaklarda ifade edilmektedir.

“Bununla birlikte bağlamanın ihtiyaca cevap verebilmesi için tel ve perde sayılarında değişmeler olmuştur. Perde sayıları 9, 12, 17 iken 24 olmuştur. Tel sayıları ise üç sıra, yedi tel olmuştur. Alt ve üst tellere sırma tel takılması bu dönemlerden sonra yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte ihtiyaca daha çok cevap veren orta büyüklükte bir bağlama “tambura” adı altında kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemlerde Tamburacı Osman Pehlivan’ın tamburası ile Türk müziği fasıllarına katıldığı bilinmektedir. Tel ve perde sayılarındaki bu değişiklikler bağlamanın bünyesinde bulunan transpozisyona da etkili olmuştur. Belli dizilerdeki ezgiler değişik karar sesleri ile uygun perdelerden çalınabilmektedir. Düzen yapmayı gerektirmeyen bu çalış şekli bağlamada sıkça kullanılmaktadır.” (Kurt, 1989: 13)

Mızrap kullanımının yaygınlaşması sonucu değişik vuruş şekilleri oluşmaya başlamış daha sonra melodiler daha belirgin hale gelmiş ve mızrap kullanımına bağlı ezgiler çoğalmış ve bunun sonucunda “tavır” dediğimiz mızrap yapıları oluşmuştur. Kopuzun el ile çalınması ile oluşan tınların mızraba aktarılması fikri de tavırların oluşmasında önemli bir rol oynamıştır denilebilir. Mızrap kelimesi yerine halk arasında tezene kelimesi de yaygın olarak kullanılmaktadır.

“Mızrap kavramının, Anadolu halk kültürüne çok geç girdiğinin bir başka kanıtı da, genellikle kiraz ağacından soyulan kabukların birkaç gün yağda bekletilerek yumuşamasıyla elde edilen tezene malzemesidir. Osmanlı Saray musikisinde bu maddenin mızrap olarak kullanıldığına dair hiçbir bilgi yoktur. Yalnızca, halk sazı bağlamada kullanılması ve mızraba karşın, tezene terimi ile adlandırılması, onun halk dehasının bir ürünü olması ile açıklanabilir. Eğer tezene kavramı halk kültürüne genel anlamda hemen hemen Cumhuriyetten sonra değil de bir yüzyıl evvel yansımış ve kiraz kabuğu tezene o zaman keşfedilmiş olsaydı, kanımızca bugün Türkiye’de kiraz ağacı kalmazdı. Nitekim dut ağacı için durum böyle olmuştur. “En iyi saz duttan ve oyma tekneden olur” anlayışı sonucu, yaklaşık elli yıl içerisinde Anadolu’daki dut ağaçlarının büyük bölümü yok edilmiştir.” (Parlak, 2000: 70)

Tel sayısının artmasında ve çiftler çiftler bağlanmasında metal tele geçişin çok büyük etkisi olduğu düşünülmektedir. Metal tellerin kiriş vb. tellere göre sağlıklı bir şekilde ünison akortlanabilmesi tel sayılarının artmasında en önemli etken olarak görülmektedir. Tel sayısının artmasında burgu sisteminin gelişmesinin de, az da olsa, etkisi olmuş olabilir.

Bugün kullandığımız ve düzen diye adlandırdığımız akort şekillerinin oluşması da üçüncü telin bu çalgıya eklenmesi ile belirginleşmeye başladığı düşünülmektedir. Üç tel ile kullanılan bir çalgının neye göre nasıl akortlanacağı da gene çalgının ortaya çıktığı toplumun müzikal kültürü ile doğru orantılı olacaktır. Türk çalgılarında oluşan akort sistemlerinde çoğunlukla dem sesleri meydana getirme anlayışı göze çarpan bir husustur.

Kopuzda *“önemli bir değişim olarak gözümüze çarpan özelliklerin biri de, son zamanlarda alt ve üst tellere eklenen sırma tellerdir. Bam telleri olarak da adlandırabileceğimiz bu tür tellerle diğer çelik teller arasında doğal olarak oktav farkları vardır. Bu farklar, özellikle eserin bitişinde kendini bariz olarak göstermektedir.” (Koç, 1996: 24)*

Orta Asya'dan Türklerle birlikte Anadolu'ya gelip Anadolu'daki medeniyetlerin sazları ile bütünleşen kopuz "Bağlama" ismiyle anılmaya başlanmıştır. Bu ismin nereden geldiği ile ilgili birçok farklı görüş mevcuttur. Bunlar genel olarak;

- Sap üzerindeki perdelerin özel bir düğümle bağlanması sonucu ortaya çıkmış olduğu,

- Daha önce deri ile kaplı olan gövdenin ağaç ile kapatılması yani bağlanması sonucu ortaya çıkmış olduğu,

- Âşıklık geleneğinde saz şairlerinin sözlerin arasını bu çalgı ile çaldıkları melodilerle doldurmaları yani sözlerin arasını bağlamaları sonucu ortaya çıktığı, görüşleridir.

Kopuzda yüzyıllar içinde gerçekleşen ve çalgıda çığır açtığı düşünülebilecek olan gelişmeleri kısaca özetleyip sıralayacak olursak aşağıdaki gibi bir liste ortaya çıkacaktır;

- Sapa, ses haznesi eklenmesi ve bu haznenin açık olan yüzüne deri gerilmesi,
- Yay gibi kavisli olan sapın düzleşmesi,
- Tel sayısının artması ve buna bağlı olarak burgu sisteminin oluşması,
- Kiriş denilen tellerden metal tel kullanımına geçilmesi ve düzen anlayışının ortaya çıkması,
- Daha başka bir nesneden meydana getirilen ses haznesi yerine ağaçtan oyularak yapılan bir gövdenin eklenmesi,
- Sapa perde bağlanması,
- Deri ile kapatılmış olan gövdenin ağaç bir kapakla kapatılmaya başlanması,

- Tellerin 2 veya 3'erli gruplar halinde takılmaya başlanması,
- Kopuz isimli bu çalgının Anadolu'da bağlama adını alması,
- El ile çalmanın yanında mızrap çalma anlayışının ortaya çıkması.

Orta Asya'dan Anadolu'ya, farklı isim ve yapıda da olsa, Türk milletinin tarih yolculuğunda yanında olan millî çalgısı “bağlama” halen Anadolu'nun tüm bölgelerinde yaygın olarak icra edilmekte ve beğeniyle dinlenilmektedir. Halk müziğimizin ilk akla gelen çalgısı “bağlamadır”. Bağlama halk türkülerimizin geleneksel eşlik çalgısıdır. Türk halk müziğimizin sözlü ve sözsüz eserlerinin seslendirilmesinde, kullanım yaygınlığı açısından, vazgeçilmez çalgı konumundadır. Bağlamanın ustaca icra edilmesinin yanında, her yönü ile incelenip teknik özellikleri ve icra incelikleri ile birlikte çalgının gelişiminin kuramsal olarak öğretilmesi Türk halk müziğimiz için önemli bir hizmettir.

2.2 Bağlama'da Düzen

Düzenlerin oluşması tel sayılarının artması ile yakından alakalıdır. Eğer bağlamamız tek telli bir çalgı olarak kalmış olsaydı bugün bahsettiğimiz anlamda düzenlerden söz etmek mümkün olmayacaktı.

Düzen tabiri halk müziğinde akort demektir. Akort kelimesi yerine “bağlamanın düzeni” “sazın düzeni” deyimlerinde olduğu gibi, bağlama için yalnız “düzen” kelimesi kullanılır. Bazı durumlarda, akort yerine “kaynaşma”, “uyuşma”, “bağdaşma” gibi tabirler de kullanılmıştır. Düzen değişiklikleri, bağlamanın en büyük özelliklerinden birisidir. Bazı türküler ve oyun havaları yalnız kendi özel düzenleri ile çalınırlar. Bir de bazı bölgelerin kendi havalarını çalmak için kullandıkları düzenler vardır. Sazın her türlü denge ve ayarı için de düzen kullanılmıştır. Perde düzeni, sap düzeni, eşik düzeni gibi. Düzen ayrıca dizi ve makam anlamında da kullanılmıştır. Anadolu'da on dokuz ayrı düzen tespit edilmiştir. Yörelere, ezgilerin yapısına ve icracıya göre çeşitlilik gösteren düzenler bir rastlantı sonucu değil, yüzyıllara varan deneyimin sonucu olarak oluşmuştur. (Taptık, 1972: 6; Kurt, 1989: 25; Oral, 2010: 11)

“Çalınacak türkölere göre düzen yapılması, yerine göre tellerin hepsine birden vurulduğu zaman veya özel olarak parmak basmak suretiyle, alt, orta ve üst tellerin birlikte kullanılması halinde çıkacak olan sesin armonili ve uyumlu olması için gereklidir. Bu gereklilik çeşitli bölgelerde çeşitli düzenlerin doğmasını sağlamış ve başlangıcı bilinmeyen tarihlerden bugünlere kadar böylece kullanılagelmiştir.” (Taptık, 1972: 191)

Düzen yapmayı gerektiren birçok sebep vardır. Misket'in Misket Düzeninde, Şeker Oğlan'ın Bağlama Düzeninde, Hüdayda'nın Hüdayda Düzeninde, Çiçek Dağı'nın da Bozuk Düzende icra edilmesi gibi örneklerde görüldüğü üzere çalınacak parçaya göre düzen yapma geleneği vardır ve bu parçaların dizileri birbirinden farklıdır. Buradan, farklı diziler yalnızca farklı düzenlerle çalınır şeklinde kesin bir yargıya varmak doğru değildir. Birçok dizi Bozuk Düzen ve Bağlama Düzeninde çalınabilir olmasına karşın parçaların çalınış özellikleri ve tavrı değişik düzenler yapma gereğini doğurmaktadır. Buradan diziye göre düzen kavramı da ortaya çıkmaktadır. Birçok eserin hem bağlama düzeninde hem de bozuk düzende çalınabildiği göz önünde bulundurulursa ortama ve isteğe göre düzen kavramı ortaya çıkar. Ayrıca bağlamanın ebat ve türlerine göre de düzen yapıldığı görülmektedir. Alevi ve Bektaşî Dedelerinin çaldıkları Dede sazı alt ve üst olmak üzere iki sıra tellidir. Dede sazının düzeni de farklıdır. Buradan tel adedine göre düzen yapıldığı da düşünülebilir. Kayseri düzeni, Karadeniz düzeni gibi düzenlerin olması yörelere göre düzen yapıldığını gösterir. Azeri, Abdal, Türkmenî gibi düzenler insan topluluklarına ait düzenlere örnektir. Aynı yöreden bazı âşıkların farklı düzenler kullanmaları kişilere göre düzen olabileceğini göstermektedir. Eşlik edilecek ses sanatçısının ses özelliklerine göre, icra edilecek eserin ses genişliğine göre düzen yapma durumu da vardır. Bağlama üzerindeki tellerin kalınlık durumu da seçilecek düzende etkili olabilir. Hız gerektiren parçaların daha rahat ve verimli icra edilebilmesi için de düzen değişikliği yapılabilir. Bağlama eğitiminin yapıldığı kurumlarda da, düzen kavramının açıklık kazanması, hızlı icra, temrin, acelite gibi çalışmalar için düzen değişikliği yapılmaktadır. Bazen de duyulmak istenen karar sesine göre düzen değiştirilmektedir. Bağlamada kemençe düzeni gibi düzenlerin olması, bağlamanın yörelere kendine özgü yöre sazlarına benzetilmesi amacıyla da düzen değişikliği

yapıldığını göstermektedir. Profesyonel icralarda, boyutları birbirinden farklı olan sazları kendi bünyelerine uygun olmayan düzenlerde de çalma durumu ortaya çıkmaktadır. (Kurt, 1989: 26-27)

Türk halk müziğinin genel ve yaygın kullanılan notasyonunda notalar görece sesleri ifade etmek için kullanılmakta başka bir deyişle notalar daha çok perdeleri işaret etmektedir. Şöyle ki bağlamada “la” olarak kabul edilen ses aslında çoğunlukla “si”, “do” veya sözlü eserlerde solistin ya da koronun sesine ayarlanmaktadır. Sonuç olarak porte üzerinde gösterilen nota, gerçek nota sesini değil bağlama üzerindeki perdelerin kabul edilen isimlerini ifade etmektedir.

2.3 Bağlama’da Belli Başlı Düzenler

Bağlamada düzenler ana ve tali düzenler şeklinde iki sınıflandırma ile karşımıza çıkmaktadır. Bu sınıflandırma her çok tellerin farklı bir sese akort edilmesi ve parmak hareketlerinin her üç telde de uygulanıyor olma durumuna göre yapılmıştır. Bu şekilde özelliğe sahip olan düzenler “ana düzen”, daha ziyade tek tel üzerinde hareket eden ve birden fazla teli aynı sese akortlanan düzenler de “tali düzen” veya “bozuk düzenin varyantları” olarak sınıflandırılmıştır. Bozuk Düzeni, Bağlama Düzeni, Müztezat Düzeni, Misket Düzeni ana düzenler olarak karşımıza çıkmaktadır. (Kurt, 1989: 32) Bu sınıflandırmaya yeri geldikçe değinilecektir.

2.3.1 Bozuk Düzen (Kara Düzen)

Bozuk Düzen ana düzenlerden en önemlisidir denilebilir. Bağlamada en yaygın kullanıma sahip olan bu düzenin bir diğer adı da “kara düzen” dir. Bu düzenin yaygın olarak kullanılmasında, usta bağlama icracılarının sergiledikleri performans yanında TRT Yurttan Sesler Topluluğu’nun bu düzende icralarını gerçekleştirmesinin sonucu yurt geneline yayılması da etken olarak gösterilmektedir. Bozuk düzenin diğer düzenlerden en belirgin farkı, çoğunlukla ana melodinin icrası için kullanılan alt tel gurubuna “la” karar icrada dem teşkil edecek bir sesin olmamasıdır. Bozuk isminin bu dem eksikliğinden dolayı ortaya çıkmış olma ihtimali vardır. Ayrıca bu düzene verilen bozuk isminin Orta Asya’dan Anadolu’ya göç eden Oğuzlar’ın Bozok kolu ile alakası olup olmadığı da akıllarda soru işareti oluşturmaktadır. Ayrıca bağlama

ailesinden bozuk isminde bir çalgının varlığından söz eden kaynaklar olduğu gibi böyle bir çalgı ile hiç karşılaşmadığını ifade eden kaynaklarda mevcuttur.

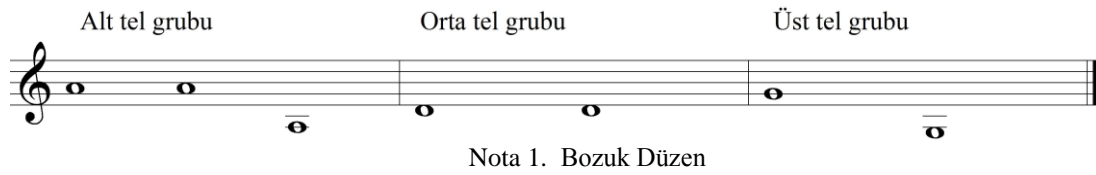
Yunanistan’da “bozuk” terimiyle benzerlik gösteren ve gerek icra gerek biçim olarak bağlamaya çok benzeyen ve “buzuki”, Arap coğrafyasında kullanılan ve yine bağlama ile icrasal-yapısal benzerlikleri göz ardı edilemeyecek olan ve kelime olarak da “bozuk”a çok benzeyen “bısk” adlı enstrümanlar, Türk kültürünün etkileme alanlarını göstermektedir. Bu bilgiler doğrultusunda bozuk kelimesinin bize farklı medeniyetlerden geldiği de düşünülebilir fakat diğer medeniyetleri etkileme durumu ile daha yakından alakalı olduğunu gösteren buldular mevcuttur. Bozuk kelimesinin Türklerde kurulmamış yay anlamına gelmesi, kurulmamış yayın ise “hilal” şeklinde olması ve “hilal”in, Orta Asya’dan gelerek Anadolu’ya yerleşen Bozokların simgesi olması; bozuk isimli bir enstrümanın ve bu enstrümandaki en kapsamlı düzenlerden birisinin de isminin olması, hem enstrümanın hem de düzenin tarihi bir geçmişinin olması; bozuk kelimesinin Türkçe dil kurallarından ünlü uyumuna uygun olması ve son olarak bozuğun, köken itibarıyla “bozok” ile olan benzerliğinden dolayı buradan gelmiş olabileceği, gerek bu kelimenin gerekse bu enstrümanın tamamıyla Türk kökenli olması, bu bulgulara sayılabilecek örneklerdir. (Demir, 2013: 29)

İrfan Kurt (1989, 35) bozuk kelimesinin makam ve dizi anlamında da kullanıldığını, aynı isimli bir sazdan ve bu sazın Boz-ok Türkmenleri ile ilgili olabileceğini dile getirdikten sonra şunları kaydetmiştir;

“Bozuk kelimesinin bir saz çeşidi olmanın dışında, düzen olarak kullanıldığı da yaygındır. Her ne kadar bağlamaya bozuk dense de bu kelimenin Bozuk düzende çalınan bağlama anlamında kullanıldığı görülür. Çünkü Bozuk adı geçen yörelerimizde Bozuk düzen ile çalma daha yaygındır. Bazen “Bozuk Düzeni” olarak karşımıza çıkan bu kelime bozuk sazının düzeni çağrışımını yapmaktadır. Bağlama düzeni, misket düzeni, vb. düzenlerde olduğu gibi, düzenin ait olduğu isimle beraber kullanılmasının Bozuk düzen için de aynı alışkanlıkla sürdürüldüğü düşünülebilir”

“Kara (bozuk) düzen, (la, re, sol) akordunun diğer düzenlerden farklı bir yönü, birinci pozisyon yani “la” kararlı çalındığında, ezgiye eşlik eden “dem” veya

“ahenk” sesinin olmayışıdır. Bundan dolayı “bozuk düzen” adının oluştuğu düşünülmektedir. Bu durum ezgilere eşlik eden dem teli ihtiyacını ve çalma pozisyonu arayışlarını doğurmuş ve diğer düzenlerin oluşmasında etken olmuştur. Bununla birlikte düzenler; dizilere, melodik yapıya, tavırlara, bağlamanın boy ve ebadına, bağlamanın tel durumuna, yörelere ve icra durumuna göre değişiklikler gösterebilir.” (Kalender ve Keskin, 2010: 14)



Halk müziğimizdeki hemen hemen her dizi bozuk düzende üç teli de kullanarak gerek yerinden gerekse transpoze olarak çalınabilir. Bu çalınış şeklinde dizilere göre bir bağımlılık yoktur. (Kurt, 1989: 32)

“Bu düzene (Saz Düzeni) de denildiği gibi bazı bölgelerde (Çöğür Düzeni) diye isimlendirilir. Toplu çalışmalarda, radyo ve televizyon programlarında özel bir düzen gerektirmeyen türkülerde (Bozuk Düzeni) kullanılır.” (Taptık, 1972: 191)

Nevzat Altuğ (2005: 34) “Sol kararlı türkülerin hemen hepsi Bozuk Düzen adı verilen düzende seslendirilirler. Ancak, sol kararlı türkülerin hepsi aynı dizide değildirler. TRT-THM dağarındaki sol kararlı türküler; Rast, Müstezat, Nikriz, Hicazkâr, gibi dizilerde olabilmektedir.” diyerek bu çalışmanın devamında daha geniş olarak bahsedeceğimiz Türk müziği Makamlarının düzenler ile ilişkileri konusuna değinmiştir.

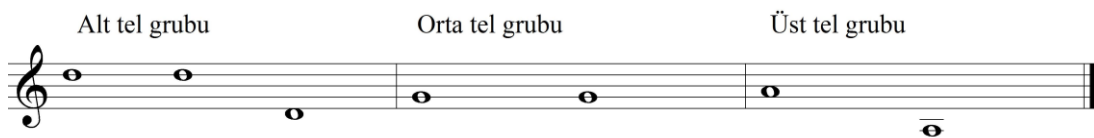
2.3.2. Bağlama Düzeni

Bu düzen bir ana düzendir. Bağlama düzeni, her ne kadar Alevi-Bektaşî kültürü ile özdeşleşmiş gibi görünse de Anadolu’da yaşayan farklı gruplar arasında da oldukça yaygın kullanıma sahiptir. Yörük Türkmen geleneğinde de bağlama düzeni yaygın olarak kullanılmakta ve özellikle üç telli curanın akort sistemleri içerisinde yaygın kullanıma sahip düzenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Alevi-Bektaşî toplumlarında deyiş ve semahların icralarında yaygın olarak kullanılan bu düzen Cumhuriyet Döneminde Alevi Âşıklar ve Âşık Veysel ile özdeşleştirildiği için “Âşık Düzeni”, “ Veysel Düzeni” olarak da adlandırılmaktadır. Bağlama düzeni Orta Anadolu, Ege, Teke ve Taşeli yörelerinde de geleneksel olarak kullanılmaktadır.

Bağlama düzeni için derlenmiş ezgilerin tamamına yakını “la” kararlı olarak yazılmıştır. Ayrıca bağlama düzeni için yaygın olarak kullanılan bağlamanın ebadının, bozuk düzen için kullanılan bağlamanın ebadından küçüktür. Bütün bu bulgulara rağmen “Bağlama Düzeni” bazı kaynaklarda alt tel “la” referans alınarak gösterilmiş ve izah edilmiş olup bu araştırmamızda yer verdiğimiz gösterimimiz yaygın kullanım olan kısa sap bağlama düzeni yani alt tel “re” olarak hazırlanmıştır.

“Bağlama düzenin en önemli özelliklerinden biri her üç grup telin de bağlama düzeninde etkin bir şekilde kullanılıyor olmasıdır. Bu özellik ezginin daha yalın ve daha anlaşılır bir hal almasını sağlamaktadır. Bağlama düzenindeki genel anlayış bütün tellere vurarak çalma değil sadece üç tele de ezgi yapısına göre teker teker vurarak çalma anlayışıdır. Bunun dışında tellerin tamamına vurularak çalınan ezgilerse bağlama düzeninde kullanılan âşıklama tavrında ve süpürme tekniğinde vardır.” (Demir, 2008: 6)



Nota 2. Bağlama Düzeni

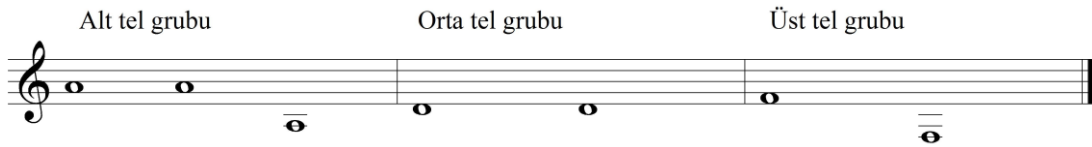
“Bağlama düzeni günümüzde profesyonel icralarda da yaygınlaşmıştır. Bünyesine uygun parçaların kolay icra edilmesi, tellerine paralel basışlarda çıkan paralel melodiler, bunlarla birlikte karar sesinin duyurulma özellikleri Bağlama Düzenine ilgiyi arttırmıştır. Üç telde kullanılarak icra edilmesi parmak pozisyonlarının farklı oluşu, bazı kesimlerde zorluk çıkarmasına rağmen iyi bilindiğinde güzellik kazanan düzenlerden biridir.” (Kurt, 1989: 58)

2.3.3. Müstezat Düzeni

Müstezat artmış çoğalmış anlamına gelmektedir. Kelimenin anlamıyla paralel olarak “do” ve “fa” perdelerinin ve bu perdeleri eksen alan düzenlerin, yaygın olan makam ve düzen yapısından ayrı/artık bir durumu olduğu düşünülebilir. Müstezat düzeni “do müstezat”, “fa müstezat” ve “sol müstezat” olmak üzere üç türde olarak kaynaklarda geçmektedir, fakat “sol müstezat” adı ile karşımıza çıkan düzen “bozuk düzen” ile birebir aynı olup karar sesi olarak orta tel üzerindeki “sol” sesinin alınması sonucu oluştuğu görülmektedir. Bu nedenle “sol müstezat düzeni” bu çalışmada porte üzerinde ayrıca gösterilmemiştir.

Müstezat düzenindeki en belirgin özellik karar sesine bir dem (ahenk) sesi ayarlanarak elde edilmesidir.

a) Fa Müstezat Düzeni



Nota 3. FA Müstezat Düzeni

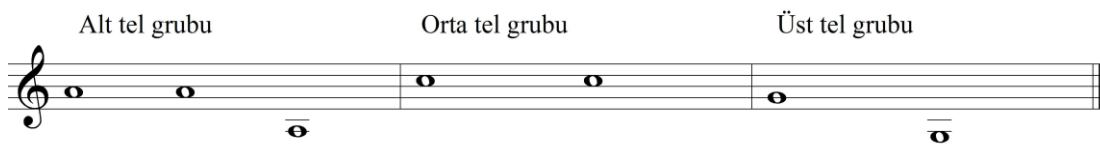
Halk müziği repertuvarında fa müstezat düzeninde yazılmış en bilinen eser Kervan isimli eserdir. Bu eserin en önemli özelliği karar sesinin sürekli duyurularak çalınmasıdır. Bu eser “sol” kararlı yazılabilir ve Bozuk düzende icra edilerek gene karar sesini sürekli duyurarak gelenekteki icra şekline uyulmuş olabilirdi. Derlenen diğer müstezat eserlerin “do” veya “sol” kararlı yazılmış olmalarının sebebi budur. (Kurt, 1989: 82)

b) Do Müstezat Düzeni

İrfan Kurt (1989, 38) Müstezat düzenini bozuk düzenin varyantları başlığı altında ele almış ve konumuz ile ilgili özellikle dem sesinin güçlendirilmesi konusunu açıkça dile getirmiştir. Kurt konu ile ilgili şunları kaydetmiştir;

“Müstezat dizileri do kararlı çalınacağı zaman yapıldığı gibi diğer do kararlı dizilerde de kullanılır. Bozuk düzenin orta re teli bu sefer do karar sesine göre akort edilmiştir. Amaç gene karar sesinin güçlendirilmesidir. Çalınışı bozuk düzenden farklı değildir.”

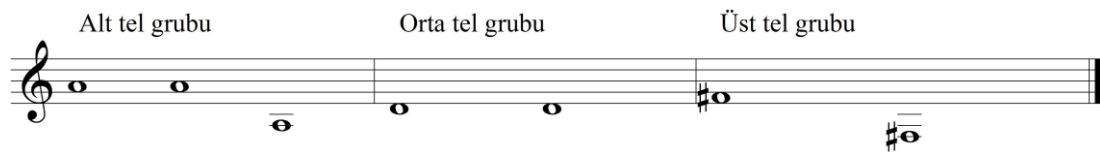
Do müstezat düzeninin fa müstezat düzeninden en belirgin farkı fa müstezat düzeninde olduğu gibi üst telin değil orta telin dem sesi teşkil edecek şekilde akortlanıyor olmasıdır.



Nota 4. DO Müstezat Düzeni

2.3.4. Misket Düzeni

Misket düzeni dediğimiz düzen bu adı Misket, diğer adıyla Güvercin Uçuverdi ismindeki Orta Anadolu türküsünden almıştır ve ana düzen olarak değerlendirilmektedir. Misket düzeni karar sesinin “fa#” olması sebebiyle oldukça dikkat çekici bir düzendir. Bu düzen karar sesine üst tel grubunun dem sesi olarak akortlanması sonucu elde edilir.



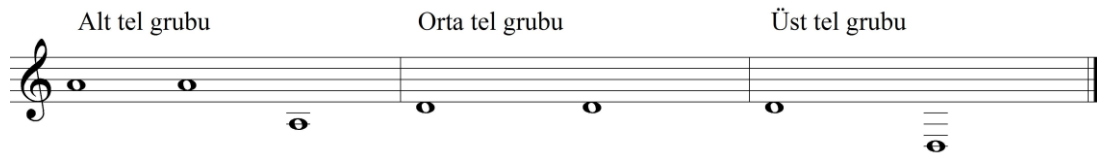
Nota 5. Misket Düzeni

2.3.5. Fidayda - Hüdayda Düzeni

Fidayda Düzeni adını misket düzenindeki gibi bir Orta Anadolu türküsü olan Fidayda'dan almıştır. Burada Ankara yöresine ait olan bu türkünün Ankara tavrı denilince akla gelen en belirgin türkü olduğu bu tavrıla özdeşleştiğini belirtmek gerekir. Ankara tavrı dediğimiz tezene vuruşunda melodinin çalındığı tel grubunun bir üzerindeki tel grubu düzenli bir dem olarak duyurulmaktadır. “re” karar çalınan

Fidayda'da bazı partiler orta tel üzerinde alındığından, bozuk düzende “sol” olarak akortlanan üst tel grubu orta tel grubu gibi “re” sesine, yani karar sesine, akortlanarak tavırdaki sürekli demde tavra uygun bir duyum oluşturmak amacı aklımıza gelmektedir.

Diğer taraftan fidayda düzeni, Batı Anadolu'da zeybek düzeni veya zurna düzeni adları ile bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Burada amaçlananın, zeybeklerin zurna ile icrasında çift zurna kullanılması ve bu zurnalardan birinin sabit dem sesi üflemesi ile ortaya çıkan çok sesliliğin bağlamaya yansıtılması arzusu olduğu fikri dikkat çekicidir.



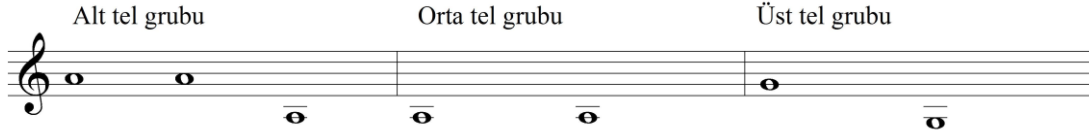
Nota 6. Fidayda Düzeni

2.3.6. Abdal Düzeni

Abdal düzeni ismindeki düzen şekli, Orta Anadolu'da yaşayan Abdalların müzik geleneğinde yaygın olarak kullanılan bir düzen olduğu için bu ismi almıştır. Büyük usta Neşet Ertaş da Abdal Aşiretine mensuptur. Yalnız, Abdallar'ın çeşitli sebeplerden ötürü kendilerini Teber ismiyle anıyor oldukları bu konuyla ilgili kapsamlı bir çalışma olan Erol Parlak'ın “Garip Bülbül-Neşet Ertaş” isimli eserinde geçmektedir. Abdal Düzeni adının sonradan bu düzeni adlandırmak için konulduğu gene Parlak'ın (2013: 129) eserinde söylenilmektedir.

Uzun yıllardan beri gerek radyolarda gerekse konservatuvarlarda, Abdal Düzeni denilen ve öğretilen düzen Neşet Ertaş tarafından “*Babam da, Hacı Taşan da Çöğür Düzeni çalardı. Onda alt ve orta tel la, üst tel sol olurdu.*” şeklinde ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır. Ertaş, Abdal Düzeni adlandırmasını da sonradan eklenmiş bir sözcük olarak gördüğü için yadırgamış ve bu düzenin adını Abdal düzeni olarak bilmediklerini dile getirmiştir. Bölgede yapılan çalışmalarda, Çöğür Düzeni dışında böyle bir adlandırmaya rastlanmamıştır. Çeşitli sebeplerden ötürü kendilerini Teber ismiyle adlandıran Abdallar'ın bir küçümseme olarak gördükleri Abdal sözcüğü ile

bir düzeni adlandırmayacakları varsayımı ve son olarak da Ertaş'ın bu yorumları yan yana koyulduğunda, gerçekte bunun uydurma bir eklenti olduğu ortaya çıkmaktadır. (Parlak, 2013: 129)

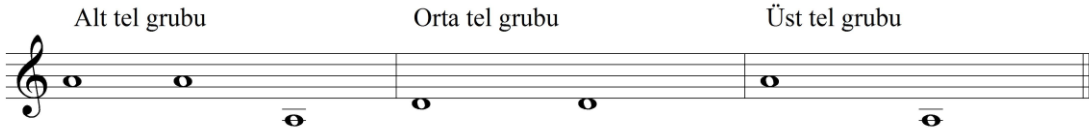


Nota 7. Abdal Düzeni

Bu düzenin en önemli özelliği, la kararlı türkülerde orta boş teller kullanılarak karar sesinde dem oluşturulmasıdır.

2.3.7. Sürmeli Düzeni

Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde içinde "sürmeli" "sürmelim" gibi kelimelerin geçtiği türküler mevcuttur fakat bu isim "Yozgat sürmelisi" adı altında Yozgat yöresindeki bazı türkülerle özdeşleşmiştir.



Nota 8. Sürmeli Düzeni

Düzenlere bakıldığında genelinin alt telin sabit tutularak çoğunlukla üst tel, bazen de orta telin sesinin değiştirilmesi ile oluştuğu görülmektedir. Bir kısım düzenlerde üç tel de birbirinden farklı seslere akort edilmektedir. Ayrıca alt telin sabit kalarak üst ve orta telin aynı sese getirildiği düzenler mevcuttur. Bunun yanında alt ve orta telin aynı sese getirilip üst telin sabit kaldığı düzenler de vardır. Alt ve üst telin aynı sese akort edilip orta telin sabit kaldığı düzenler de vardır. Bunlardan başka aynı sıradaki tellerden birinin başka sese akort edildiği düzenler de görülmektedir. Dikkat edilecek olursa Bozuk Düzen, Bağlama Düzeni, Misket Düzeni, Müstezat Düzeni sadece üst telin akordunun değiştirilmesi ile elde edilmektedir ve bu düzenlerde üç telin sesleri de birbirinden farklıdır. Bozuk düzende "re" ve "sol" kararlılar dışında kalan birçok dizinin karar sesini duyuracak bir telimiz yoktur. Karar sesini duyurmak amacı ile Bozuk Düzende bazen orta teller bazen de üst teller

çalınacak eserlerin karar seslerine akortlanmaktadır. Bu duruma örnek verecek olursak do kararlı eserler icra edileceği zaman Bozuk Düzenin la-re-sol olan akordunun la-do-sol, si kararlı eserler için la-si-sol, la kararlı eserler için la-la-sol olarak değiştiği görülür. Bu örneklerde değişiklik orta telde yapılmaktadır. Bunların dışında üst teli alt telle aynı sese getirerek oluşan la-re-re şeklinde bir düzen de vardır. Burada dikkat çeken nokta saydığımız düzenlerin çalınış ve icra bakımından Bozuk Düzenen pek farklarının olmamasıdır. Alt, orta veya üst tellerin birbiriyle aynı ses verecek şekilde akort edildiği düzenlerde amaç karar sesini duyurmak ve diziye güçlendirmektir.

2.4. Makam Kavramı

Makam, bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir, diğer bir ifade ile makam, bir dizide durak güçlü asma karar ilişkileridir. Şu halde makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumudur. Dizi makamın çatısıdır. Fakat Türk müziğinde makam sadece diziden oluşmaz. Makamın iskeletini meydana getiren dizinin seyir ile hareket kazanması gerekir. Makamın kişiliğini oluşturan kalıpları, çeşnilerin sistem içinde farklı yapılar gösterip dizilerin ortak ilişkileri ile birleşmesi yönlendirmektedir. (Akdoğu, 1991: 32; Özkan, 1994: 77; Yavuzoğlu, 2011: 35)





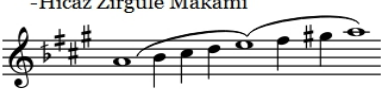
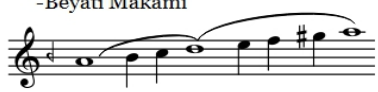

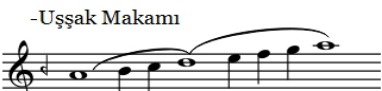
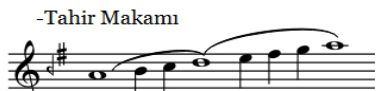
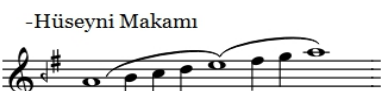

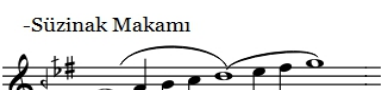
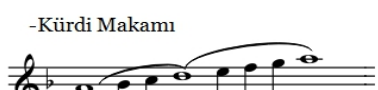
Türk halk müziğinde makam seyirlerinin varlığından söz etmek her zaman mümkün görünmemektedir. Türk halk müziğinde makam dizileri daha çok önem kazanmış ve türkü yapılarında kendini göstermiştir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde makamlar üçe ayrılır.

- Basit Makamlar
- Bileşik (Mürekkep) Makamlar
- Göçürülmüş - Şed (başka ses üzerine aktarılmış) Makamlar

Basit makamların dizileri bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin birleşmesinden meydana gelir. Bu makamlarda güçlü, dörtlü ile beşlinin birleştiği sestir. Geleneksel Türk müziğinde 16 adet basit makam vardır. Bunlar; argh, Buselik, Rast, Uşşak, Hicaz, Hicaz Zirgüle, Hicaz Uzzal, Hicaz Hümayun, Neva, Hüseyni, Karcığar, Suzinak, Kürdi, Bayati, Muhayyer, Tahir makamlarıdır.

Türk halk müziğinin geleneksel Türk müziği makamları ile ifade edilip edilemeyeceği konusu uzun yıllar tartışılan bir konu olmuştur. Bu tartışmalar günümüzde Türk halk müziğimiz ve geleneksel Türk müziğimizin birbirinden ayrı düşünülmemesi gerektiği düşüncesinde birleşmiştir. Genel kanı, Türk halk müziğinin türkü yapısının geleneksel Türk müziği makamları ile incelenip, ifade edilmesi doğrultusundadır. İki farklı müzik türü ve buna bağlı iki farklı nazariyat düşüncesi ortadan kaldırılmalı ve tek nazariyat üzerinde ele alınıp incelenmesi düşüncesi hkim görüştür.

-Çargah Makamı	-Hicaz Makamı
	
-Hicaz Uzzal Makamı	-Karcıgar Makamı
	
-Hicaz Humayun Makamı	-Buselik Makamı
	
-Hicaz Zirgüle Makamı	-Beyati Makamı
	
-Rast Makamı	-Neva Makamı
	
-Uşşak Makamı	-Tahir Makamı
	
-Hüseyini Makamı	-Muhayyer Makamı
	
-Süzinak Makamı	-Kürdi Makamı
	

Nota 9. Basit Makamların Dizileri

Bağlama ailesi çalgılarında, çalınan ezginin karar sesine bağlı olduğu anlaşılan akort değişiklikleri yapılmaktadır. Bu nokta, bağlamaların polifonik kullanılışı bakımından önemli görünmektedir. Karar sesi değiştirmedeki en önemli noktalardan biri, belirli makamların çalgı üzerindeki belirli perdeler üzerinde seslendirilme alışkanlığı olduğu anlaşılmaktadır. Sözelimi, karar perdesi olarak orta teldeki üçüncü perde kullanıldığında, üst teller bu perdeye akortlanmakta ve buna “bağlama düzeni” adı verilmektedir. Benzer olarak orta tel sırasındaki 6. perde karar sesi haline geldiğinde, üst teller bu kez bu perdeye akortlanmakta ve buna da “misket düzeni” denilmektedir. Eğer karar sesi alt tel üzerindeki 4. perde olursa, bu kez üst teller sabit

kalıp, orta teller bu perdeden çıkan sese akortlanmakta ve buna “müstezad düzeni” denilmektedir. Böylece karar sesin, icra sırasında bir “drone note” (vızıldayan ses) olarak faal olması sağlanmaktadır. Ayrıca kimi zaman bu drone note’la birlikte, birli (ünison), ikili, küçük üçlü, büyük üçlü, tam dördü, tam beşli ve sekizli (oktav) aralıkların, “boş teller” olarak bir arada kullanıldığına da rastlanmaktadır. İracıların, bağlamalar üzerinde bulunan üç sıra telden, orta ya da üst sırada bulunanlardan en az bir sırasının (her sırada çift takılmış teller yer almaktadır; hatta en alt sırada üç tel takıldığı da olmaktadır) çalınan ezginin karar sesine akort edilmesi, bu sesin taşıdığı öneme işaret etmektedir. Bu durum aynı zamanda belirli bir makam anlayışının da varlığına işaret eder. (Öztürk, 2003: 198-199)

Günümüzde kabul gören Türk müziği Kuramı'na göre (Arel-Ezgi-Uzdilek) basit makamlardan 1’i Do, 13’ü La, 2’si Sol perdesi üzerinde karar vermektedir. Bozuk düzene akortlanmış bir bağlamada her üç telin ifadesi olan la, re ve sol sesleri karar perdesi olarak kullanılabilir. Gelenekte yer alan bu 3 farklı karar perdesi tercihi, basit makamlardan, do kararlı Çargâh makamı dışında, tamamını çalmaya müsaittir. Bu tespiti boş tellerden elde edilebilen dem sesi anlayışına göre yaptığımızı belirtmek gerekir. Ezgilerin çalındığı telin dışında karar perdesine uygun bir dem sesinin diğer tellerden birisiyle elde edilebilmesi durumu re ve sol perdeleri için geçerli olmakla birlikte la kararlı ezgiler için gelenekte de kullanılan alt telin boş bırakılması yoluyla dem sesini melodinin uygun zamanlarında elde etmek mümkündür.

MAKAM ADI	KARAR SESİ	GÜÇLÜSÜ
Hicaz	La (Dügâh)	Re (Neva)
Hicaz Hümayun	La (Dügâh)	Re (Neva)
Hicaz Uzzal	La (Dügâh)	Mi (Hüseyni)
Hicaz Zırgüle	La (Dügâh)	Mi (Hüseyni)
Rast	Sol (Rast)	Re (Neva)
Uşşak	La (Dügâh)	Re (Neva)
Hüseyni	La (Dügâh)	Mi (Hüseyni)
Karcıgar	La (Dügâh)	Re (Neva)
Buselik	La (Dügâh)	Mi (Hüseyni)
Bayati	La (Dügâh)	Re (Neva)
Neva	La (Dügâh)	Re (Neva)
Muhayyer	La (Dügâh)	Mi (Hüseyni)
Tahir	La (Dügâh)	Re (Neva)
Kürdi	La (Dügâh)	Re (Neva)
Çargâh	Do (Kaba çargâh)	Sol (Rast)
Suzinak	Sol (Rast)	Re (Neva)

Dizin 1. Basit Makamların Karar Ve Güçlü Perdeleri

TRT repertuarının ilk 1200 notası arasından seçilen 300 adet türkü üzerinde yapılan araştırma sonucunda; mi kararda 2 ezgi, fa# kararda 6 ezgi, sol kararda 21 ezgi, la kararda 215 ezgi, si kararda 28 ezgi, do kararda 19 ezgi, do# kararda 1 ezgi, (Konya), re kararda 17 ezgi olduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmadan anlaşılacağı üzere, Anadolu’da en yaygın karar sesi “la”dır. Edirne, Gaziantep, Kayseri, Kütahya, Afyon, Aydın, Balıkesir, Samsun, Sivas, Urfa illerinde incelenen bütün ezgiler “la” kararlıdır. Amasya, Artvin, Bolu, Burdur, Bursa, Çorum, Denizli, Diyarbakır, Erzincan, Erzurum, Eskişehir, Isparta, İstanbul, Kırklareli, Kırşehir, Manisa, Maraş, Muş, Nevşehir, Rize, Tekirdağ, Tokat, Tunceli, Uşak, Yozgat, Zonguldak illerinden incelenen her beş türkünün dördü “la” kararlıdır. Diğer illerimizde ise değişik birkaç karar sesi gözlemlenmiştir. Ancak dikkati çeken 300 türkü arasında 2 mi ve 1 do kararlı ezgi bulunmaktadır. Burada ortaya çıkan gerçek, Türk halk müziğinde ana karar sesinin la olduğudur. Aynı araştırmanın diğer bir bölümünde 300 adet türkü makamsal yapı yönünden incelenmiş, Hüseyini makamında 158 ezgi, Hicaz makamında 50 ezgi, Segâh makamında 23 ezgi, Rast makamında 16 ezgi, Karcığâr makamında 13 ezgi, Uşşak makamında 13 ezgi, Pençgâh makamında 9 ezgi, Nihavent makamında 7 ezgi, Kürdi makamında 6 ezgi, Hüzam makamında 2 ezgi, Neveser makamında 2 ezgi, Saba makamında 1 ezgi olduğu kaydedilmiştir. Türkülerin çoğunluğunun basit makamlar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. (Doruk 1987: 89-90)

Daha yakın zamanda yapılan bir çalışmada 2011 adet türkü incelenmiş ve türkülerin 1398’i la, 181’i si, 153’ü do, 108’i sol, 101’i re, 28’i fa#, 19’i sib2, 12’si mi, 4’ü re, 2’si do#, 2’si fa, 2’si sib, 1’i mi kararlı olarak tespit edilmiştir. Bu durum türkülerin makam yapılarının karar sesleri ile ilişkili özellikler gösterdiğine kanıttır. (Yükrük, 2003: 177)

Bağlamada en yaygın kullanıma sahip olan düzenlerin karar sesleri tekrar incelenecek olursa, yukarıda ortaya çıkan durum ile yakından ilişkileri ve bu düzenlerin karar perdeleri dışında kalan perdelerde karar veren türküler için de uygun birer düzen olduğu görülecektir.

2.5. Çok Seslilik Kavramı

Türk halk müziğinde çok sesli öğelerden bahsetmeden önce çok seslilik tanımına ve bu konu ile ilgili genel bilgilere göz atmak yerinde olacaktır. Birkaç farklı kaynağın çok seslilik tanımları şu şekildedir;

“Tek sesliliğe karşıt olarak iki ya da ikiden çok ses ya da çalgının bir arada kullanılmasındır.” (Koç, 1996: 6)

“Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa’da ortaçağdan günümüze uzanır. 11. Yüzyıldan başlayarak gelişen çok seslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlenmiştir: birincisi, polyphonie (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çok seslilik; ikincisi, homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çok seslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çok seslilik yöntemine bağlı kalınmamış, yeni çok seslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir.” (Say, 2005: 135)

Çok seslilik kavramının genel tanımı yukarıda görüldüğü şekildedir. Fakat Türk halk müziğinin geleneksel yapısında Batı’da görülen anlamı ile bir çok seslilikten bahsetmek mümkün değildir. Halk müziğimizin geleneğinde var olan çok sesli yapılar bilinçli değil, doğal olarak oluşmuş basit çok sesli yapılardır.

2.6. Türk Halk Müziğinde Çok Sesli Yapılar

Halk müziğimizde çok sesli unsurlar, hemen tüm yörelerde, çeşitli halk çalgılarında karşımıza çıkmaktadır. Bu konuda yapılan çalışmalar halk kültüründe bir çok ses duyma ihtiyacının var olduğunu ortaya koymuştur.

Türk halk müziğimizde görülen çok seslilik örnekleri Sadi Yaver Ataman tarafından şu şekilde anlatılmıştır;

“Polifoninin menşei addedilen (Dem) hadisesi; dörtlü, beşli, altılı, yedili ve daha başka aralıklarla sıra yürüyüş ve çift gidişler, çarpmalar; muhtelif seslerle söyleme an’anesi; bağlama takımlarında ve yaylı sazlarda akor ve çalış karakterleri;

tempo sazlardaki çarpma ve dövme hususiyetleri; nefesli sazlardaki horlama ve cızıltılar.” (Ataman, 1951, 343-344, aktaran: Karahan, 2002: 2)

“Türk halk müziği bağlama, kemane, kemençe ve tulum, gibi çalgıların yapı ve çalma tekniklerinden doğan zorlamalarla tabii bir çok seslilik içindedir. Bu durum, sanatçıları ve halkı çok sesliliğe, hatta disonanslara bile yakınlık duymaya yönlendirmiştir. Halk ezgilerinde bağlama, kemane ve kemençe eşlikleri, çok seslilik bakımından son derece ilgi çekicidir. Diyebiliriz ki köylü halk, şehirli halktan daha ileri bir çok sesli müzik kültürüne sahip bulunmaktadır. Bazı yörelerde örneğin güneybatı Anadolu’da uzun hava söylenirken sazlar, çeşitli armonik aralıklarla ve dikkate değer bir çok seslilikle söylenen ezgiye eşlik ederler.” (Özbek, 1998: 50-51)

Halk müziğimizde çok sesli unsurların başında dem tutma geleneği gelmektedir. Yörelerimizde muhtemelen değişik tını arayışından ve de karar sesini daha güçlü duyma ihtiyacından doğan farklı akortlar, çok seslilik alanında da farklı adımlar atılmasına sebebiyet verebilecek kadar kuvvetli dayanaklar oluşturmaktadır. Bir çalgının, bir ezgiyi seslendiren çalgıya, ezginin durak ya da güçlü perdelerini sürekli seslendirerek eşlik etmesi, karar perdesi ile kararın en tiz perdesi üzerinde fasılalarla değiştirilerek esas sazıya karar perdesini kaybetmemesi için gösterilen uzun ve devamlı sesler, pedal şeklinde tanımlayabileceğimiz dem konusu, daha çok zurna, mey, kavak, kemane gibi uzun ses çıkarmaya elverişli çalgılarla, seslendirilen ezginin karar sesini uzatma şeklinde yapılır. Polifoninin çıkış noktası olarak da gösterilen bu hadise, icralarımızda oldukça yaygındır. Tezeneli çalgıların tremoloları da bu figüre uygundur. Davulda çubuğun ölçülü-ölçsüz sürekli çırpınışlarına da dem tutma denir. Akdeniz bölgesi halk müziğinde, geleneksel tabiri ile dem tutma olarak adlandırılan pedal (drone, bourdon) ses kullanımı hem bir gelenek, hem de bir tür çok seslilik olarak, özellikle yöre çalgı müziğinde karakteristik bir özellik sergilemektedir. Örneğin; kemanede, birinci telde ezgi çalınırken ikinci tele yayın sürtülmesi yolu ile dem oluşturulmaktadır. Bu şekilde ezginin karar sesi ezgi ile birlikte duyurularak, pedal ses tekniği ile bir tür çok seslilik ya da iki seslilik elde edilmektedir. (Ataman, 1938: 65; Koç, 1996: 24; Özbek, 1998: 58; Karahan, 2002: 16-18)

Üflemeli halk çalgılarımızda özellikle çift çalgı kullanılarak yapılan çok seslilik dikkat çekicidir. Köy orkestrası dediğimiz zurna ile davulun birlikte kullanımı Anadolu'da oldukça yaygındır. Davul ile zurnanın karakteristik bir vasfı da hep bir arada fakat ayrı ayrı vazife almalarıdır. Melodiyi süslemek ve onu olduğu gibi icra etmek vazifesi baş zurnaya (tenor) verilmiştir. Ritmi idare eden davuldur. İkinci kaba zurna dem tutmak vazifesiyle mükelleftir. İki zurnanın birbirlerine dem tutarak eşlik etmeleri, özellikle, Akdeniz, Ege ve Marmara bölgelerinde karakteristik bir özelliktir. Baş zurnacı herhangi bir melodiye geçeceği zaman dem görevinde olan diğer zurnaya dem perdesini vererek icraya başlar. Davul melodinin ritmini birkaç çomak darbesiyle değiştirir ve ilan eder. (Ataman, 1938: 65; Karahan, 2002: 24)

Halk müziğimizde çalgının yapısı bakımından tek başına çok sesliliğe örnek olarak gösterebileceğimiz çalgılar mevcuttur. Bunlara en belirgin örnek üflemeli bir çalgı olan tulumdur. Tek başlarına çok sesli karakteristik yapılarıyla kullanılan, Karadeniz kemençesi, tulum, çifte, akordeon (garmon), zambır gibi çalgılar bu örnekler içinde yer almaktadır.

Görüldüğü üzere çok seslilik düşüncesi sadece bağlamada değil birçok halk çalgımızda ortaya çıkmaktadır. Zurnacıların birbirlerine tuttıkları karar veya eserin dizisinin farklı perdelerindeki dem sesleri, kaval icracılarının horlatma tekniği ile ürettikleri oktav ve beşli paralel sesler, kemençe çalıcılarının kullandıkları paralel sesler, tulumda birbirine paralel iki borudan birinin dem ve paralel ezgi oluşturmaya uygun yapısı, halk müziğimizde çok sesliliğe örnektir. Bağlama ailesi çalgılarında da diğer çalgıların geleneksel yapısında var olan çok sesliliği taklit etme amacı ile gerek düzenler gerek tavırlar vasıtası ile oluşan çok sesli yapılar vardır. Halk müziğimizde kullanılan çalgılarda çok sesliliğe daha birçok örnek verilebilir.

2.7. Bağlama'da Çok Sesli Yapılar

Bir çalgının birden fazla telinin olması bile düşünüldüğünde başlı başına bir çok sesliliğe uygunluk belirtisidir. Tek tele sahip olan bir çalgıda dahi çeşitli teknikler ile çok sesli unsurlar oluşturulabileceği düşünülebilir fakat çok telli çalgılardaki gibi bir çok seslilikten söz edebilmek çok mümkün değildir.

Halk Müziği çalgılarının birçoğunun çalınması sırasında çoğunlukla, çalgıcının seslendirme anındaki beğenisine ya da özel durumuna göre, zaman zaman tınlatılan aralıklar ve koşut olarak sürdürülen sesler oluşmaktadır. Burada çalgıya özgü uyumsal bir yapı, gerek çalgının yapısal özelliğinden, gerekse çalgıya özgü geleneksel çalış biçiminden ortaya çıkan yalın bir çok seslilikten söz edilebilir. Tellerin dizilişi ve düzenlenişinin yanı sıra, geleneksel çalış biçimlerinden dolayı, bağlama ailesi çalgılarında da yalın bir çok seslilik ortaya çıkmaktadır. Bağlamada, seslendirme anında 4'lü, 5'li ve 8'li aralıklar çokça duyurulmaktadır. Bunun yanı sıra, 2'lilerin ve diğer aralıklar da sıkça görölmektedir. Genellikle karar seslerinde, 4'lü, 5'li ve 8'li aralıklar ya da bunların katlanmışları kullanılarak çok sesli bitirişler yapılmaktadır. Ancak bu, bilinçli olarak çok sesli çalma isteğinden doğan bir seslendirme biçimi olmamakla birlikte, birçok yörede birbirinden ayrı, değişik düzenlerin kullanılmış olması da göz önünde bulundurulursa, böylesi bir gelenek değişik tını arayışından doğmuş olabilir. (Altuğ, 1999a: 23)

Bağlamada kullanılan düzenler ile tezene veya el ile çalma stilleri son derece çeşitlilik göstermektedir. Bağlama ailesi, bünyesinde birden fazla genellikle de üç çift, farklı ses bulundurduğundan dolayı tek başına icra edilirse dahi, kullanılan akort sistemine göre muayyen bir çok seslilik elde edilir. Çalınacak ezgi dizisinin genellikle birinci, dördüncü ve beşinci derecelerinin tellere yansıtılması ile yapılan düzenlerdeki çeşitliliğe, ritmik doku ile yakın ilişkili olan tezene stillerinin de eklenmesi hem tını, hem de ritmik bakımdan çeşitliliği artıran etkenlerdir. Genellikle tellerin tümüne vurulması esasına dayanan tezene stilleri boşta ve ritmik bir şekilde tınlayan ses sayısı ile yakın derecede ilişkilidir. Ayrıca ezgiyi zenginleştirme konusunda tuşe üzerinde parmaklar ile yapılan uygulamalar da bağlamada görölen çok seslilik tipleri bakımından önemli ayrıntı olarak gösterilebilir. Eğer bağlama ailesinin fertleri solo olarak değil de bir çalgı topluluğu içerisinde icra edilecekse bünyesindeki çok sesliliğin yanında fertler arasındaki oktav farkları sebebiyle ikinci bir çok seslilik ortaya çıkmaktadır. (Koç, 1996: 23; Karahan, 2002: 2)

Anadolu'da dem her sazda ayrı bir öneme sahiptir. Dem tutma özelliği iki klarnet, iki sipsi, iki zurna gibi karakteristik ikililerde görölmektedir. Bu dem

meselesinde yanaşık ses aralıklarından ziyade atlama aralıklar yani dörtlü beşli kullanılır ve ekseriyetle de birinci, ikinci, üçüncü, oktav sesler kullanılmaktadır. Ayrıca bağlama türü çalgılarda, gerek tellerin kendi iç düzenlerinde, gerekse, birkaç bağlama türünün bir aradaki icralarında, dem tutma özelliği görülmektedir. Zeybek düzeni (Kütahya düzeni), Bağlama düzeni, Bozuk düzeni, Müstezad düzeni gibi isimler alan yerel akort kullanımlarında, tellerden biri (bazen ikisi birden) dem sesi işlevini yerine getirmektedir. Sazlarda özellikle resitatif türkülerde başlangıç perdesi üzerinde triller veya takip eden perdeler üzerinde kısa gezintiler yapmak suretiyle dem tutulur. (Ataman, 1938: 65-67; Öztürk, 2003: 196)

Bağlamada farklı düzenler kullanılmasının önemli bir neden de yörede yaygın olarak kullanılan ve yöre müziğinin karakteristik çok seslilik özelliklerini en doğru yansıtan çalgıların tınlarını bağlama çalgısında da yakalamak olduğunu söylemek yerinde ve doğru olacaktır. Nevzat Altuğ (2005: 133) eserinde Kemençe Düzenini açıklarken bu konuya dikkati çekmiştir;

“Türk halk müziği çalgılarından “Kemençe” çok sesli çalma geleneği olan bir çalgıdır. Kemençe çalgısının bağlama kadar yaygın olmadığı bilinen bir gerçektir. Kemençe Düzeninin, bağlama ile yapılan kimi seslendirmelerde bağlamada kemençe tınısı elde etme düşüncesi sonucu kemençeden esinlenerek oluşturulan bir düzen olduğu kanısındayız.”

Kaynaklardan elde edilen bilgiler ışığında şu sonuca ulaşmak mümkündür; bu tür düzen değiştirme yaklaşımları mutlak bir çok seslilik düşüncesinden ve ihtiyacından ortaya çıkmış olmalıdır. Bağlama düzenlerinin oluşmasında yörelerde geleneksel olarak kullanılan diğer çalgıların icra esnasında oluşturduğu tınları bağlamanın tellerine yansıtma arzusunun etkili olduğu söylenebilir. Fidayda düzenine Batı Anadolu’da zeybek veya zurna düzeni denilmesi ve çok yaygın kullanılmasa bile kemençe düzeni adında bir düzenin bulunması bu durumu destekler niteliktedir.

2.8. Türk Halk Müziğinde Tavrı

Coğrafi koşullar, ekonomik koşullar, sosyal çevre ve yaşam biçimi, inanışlar, değer yargıları, gelenek ve görenekler, kültür alış-verişi ve etnik yapı gibi maddi ve manevi unsurlar, yörelere göre farklılıklar gösteren ezgi ve ritim yapısına, ağız ve hançere yapısına, doğrudan etki eder ve Türk halk müziğinin karakterini yani “*tavrını*” oluştururlar.

Tavrı; “*Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği: söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleyiş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü.*” (Özbek, 1998: 178-179) olarak tanımlanmaktadır.

“*Tavrı (geniş anlamda) bir eserin genel karakteri, şahsiyetidir. Nasıl her insanın bir karakteri varsa, her eserin karakteri, yani bir kişiliği vardır. Bu kişiliğin oluşabilmesi için, pek çok şartın bir arada olması gerekir. Zira genel anlamda, bir eserin tavrı (kişiliği, karakteri) toplumsaldır. Eserin ait olduğu toplumun tarihi, sosyolojik ve coğrafi yapısı, ekonomisi, dünya görüşleri, yöresel özellikleri, (sözlü icrada) şive, lehçe, ağız, (sazlı icrada) çalma şekilleri (yaylı, mızraplı, nefesli, vurmali sazlar) o esere bir karakter kazandırmaktadır. Toplumun ortak duyuş ve düşünceleri, genel kişiliğin bir parçasını oluşturmaktadır. İşte bu nedendir ki, iki kişi bir eseri çalarken, yukarıda değindiğimiz genel unsurlara uymak zorunda olduklarından, aynı karakterde birleşirler. Toplu çalmada ortak duyuş, düşünce, yörenin tüm özelliklerini yansıtır. Hal bu ki tek başına icra söz konusu olduğunda, örneğimizdeki iki kişi, eseri birbirlerinden farklı icra edeceklerdir. Zira tek başına icrada, eserin genel karakteri yanında, müzisyenin özel duyguları ve müzikal alt yapısı devreye girmektedir.*” (Hakalmaz, 2003: 18)

Türk halk müziği, Türk insanının yaşadığı yöreye özgü kültürel ürünlerden biri olarak ortaya çıkmakta ve yaygınlaşmaktadır. Türk halk müziği, hemen her yörede

yaşamlarını sürdüren insanların, birbirlerinden farklı yaşam özelliklerine bağlı olarak, değişik özellikler göstermektedir. Yörelerdeki birbirinden ayrı yaşam biçimleri sonucu farklılaşan, beğeni ile ilgili davranışları, halk müziği içerisindeki yörelere özgü çalış biçimleri olarak yorumlanabilir. Bu yöresel özellikler; ayrı bir seslendirme biçimi, ayrı bir ezgi yapısı ve ayrı bir söz içeriği olarak özetlenebilir. (Altuğ, 1999b: XI)

Yukarıdaki görüldüğü üzere halk müziğinde tavrı sadece bağlamadaki mızrap hareketlerini değil çalma, söyleme, halk oyunları ve seyirlik oyunları gibi kültürel öğelerin sunulması noktasında karşımıza çıkan unsurların tamamını içeren geniş bir kavramdır. Bu araştırmada konumuz gereği söyleme ile ilgili hususlar üzerinde durmayacağız.

2.9. Bağlama'da Tavrı

Halk müziğinde geniş bir anlamı olan tavrı kelimesi bağlamada daha çok mızrap hareketleri ile oluşan yapıları ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu yapılar da gene yörelerin farklı özelliklerinin bağlamaya yansımaları sonucu oluşmuştur.

Tavrı terimi Türk halk müziğinde uzun yıllardır kullanılan bir kavramdır. Özellikle bağlama enstrümanının icrası sırasında bazı bölgelerdeki özel icra teknikleri tavrı terimi ile ifade edilmektedir. Bu teknikler yörenin müzikal karakterini yansıttığı gibi, icracının icra derecesini yani ustalığını da belirlemeye yardımcı olur. Türk halk müziğinde, eserlerin bağlama ile icrası sırasında melodilerin dizilişine ve o türkünün bölgesel tavrına göre tezeneyi, değişik ve olması gereken şekillerde kullanmak gereklidir. Bu da iki şekilde gerçekleştirilir. Birinci şekil, eğer nota, tavrı belirtilecek şekilde yazılmışsa notayı tam olarak çalmakla, ikinci şekil ise, nota türküdeki tavrı belirtilmeden yazılmış olsa dahi türküdeki tavrı hissetmek ve notayı aşarak türküyü tavrında ve bölge özelliğini vererek çalmak şeklindedir. Bu işleme geleneksel olarak tavrı atmak denilir. Yöresel müzik icrasının bağlama ile yapılması sırasında, icracının bu yöresel çalım tekniklerini çok iyi bilmesi beklenir. (Taptık, 1972: 166; Demir, 2013: 67-68)

Bağlamada tavrın en büyük bölümünü tezene tutan sağ el ortaya çıkarır. Bağlamada tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. Tavrın oluşmasında tezene vuruşları tek başına yeterli değildir. Sap üzerindeki sol elin fonksiyonu da sağ el kadar önemlidir. Çekme, çarpma, kaydırma, kıştırma vb. gibi çalım teknikleri bağlamada tavrın oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Bazen bir tavır içinde diğer tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Örneğin; Kayseri tezene tavrı, sürmeli tezene tavrı ile birlikte birkaç senkoplu tezeneden ibarettir. Aynı örneği, Konya tezene tavrı için de vermek mümkündür. Zeybek tezene tavrının sonuna, bağlamanın üst telinin taktırılması ile Konya tezene tavrı oluşturulur. (Algı, 2006: 14; Oral, 2010: 20)

Yöresel tavırların çoğu birden fazla tel üzerinde meydana gelir. Genel karakteristiği tek tel üzerinde olan tavlarda dahi tüm tellere temas eden noktalar bulunmuş ve geleneksel çalıda tavrın genel karakteristiği ile bütünleşmiş gibi görünmektedir.

“Orta ve büyük boy bağlamalar, “bağlama”, “tanbura”, “bozuk”, “saz” gibi isimlerle kullanılmaktadır. Batı Anadolu’da, genelde, divan sazı türünde, en büyük boydaki örneklere rastlanmamaktadır. Çalgılarda “mızrap” ya da “tezene” yardımı ile tellere vurulması karakteristiktir. Bu tür vuruş kalıplarını, yerel müzisyenler, “çırpma”, “çifteleme”, “tarama” gibi isimlerle adlandırmaktadırlar (Tenekeci 2002-kişisel görüşme). Böylece, sağ eldeki vuruş uygulamaları sonucu, tellerin bir arada kullanılması sayesinde ritmik –oramentalik ve polifonik icra, bu tür çalgılarda da karakteristik bir hal almaktadır. (Öztürk, 2003: 197)

Yörelerin tamamen birbirinden ayrı karakterleri olmasını düşünmek mantıklı değildir. Kaynaklar tavırların birçok ortak noktalarının olduğunu ve bazı tavırların küçük farklarla birbirinden ayrıldıklarını anlatmaktadır. Yörelerin kendine has özellikleri olduğunu fakat bu özellikler içerisinde diğer yörelerle ortak birçok noktanın olduğunu bilmek önemlidir. Bağlamadaki yöresel tavırların durumu da bunu göstermektedir.

2.10. Bağlama'da Belli Başlı Tavrılar

Ele aldığımız tavrıların bazılarında birden çok varyasyon vardır, bu çalışmada tarif ettiğimiz ve şekiller ile gösterdiğimiz mızrap hareketleri bu şekilde farklı varyasyonları olan tavrıların çekirdeğini oluşturan temel motiflerdir. Tezene tavrı ile ilgili şu hususu da dile getirmek gereklidir; bazı tavrılarda karakteristik yapı birden çok tel üzerinde oluşmaktadır. Yalnız tavrın genel karakteristiğinde olmasa bile tüm tellere temas eden mızraplar kullanma geleneği bütün tavrılarda ve icra anlayışlarında kendine yer bulmuş görünmektedir. Bu duruma yeri geldikçe değinilecektir.

2.10.1. Zeybek Tavrı

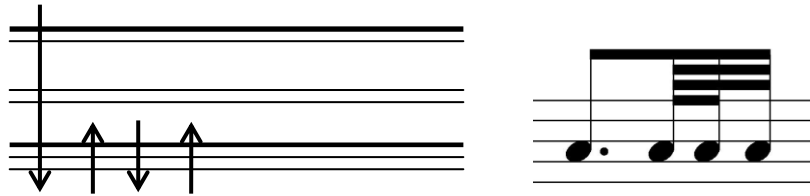
Özellikle batı Anadolu'da yiğitlik, mertlik ve vatanseverlik sembolü haline gelen zeybeklerin-efelerin yaşamlarını, kültürlerini ve kahramanlıklarını anlatan özel bir tür olan “zeybekler” bağlama üzerinde “zeybek tavrı” adı verilen bir mızrap tekniği kullanılarak icra edilir. Zeybek tavrı, bağlama çalımını görkemli, gösterişli ve zevkli hale getiren çok seslilik özellikleri ile de dikkati çeken bir icra şeklidir.

“Anadolu coğrafyası, halk müziği türleri bakımından, dikkate değer bir çeşitlilik ve zenginlik sunmaktadır. Zeybek müziğini de bu türlerden birisi olarak değerlendirmek yerinde olur. Türk halk kültüründe edebiyat, müzik ve dans birbirini tamamlayan temel unsurlar olduğundan zeybek danslarının hareket biçimlerinin müziğine yansıdığı görülür. Zeybek müziğinin anlatımında aşk, gurur, yiğitlik, hasretlik, mertlik, cömertlik duyguları yansıtılır.” (Gök, 2011: 19)

“Kısaca zeybek sözcüğü, T.H.M.de müzik ve oyunun sembolüdür. Konuşma dilimizde hiç kimse “bir zeybek oyunu oynar mısın?” veya “bir zeybek oyunu müziği çalar mısın?” demez. Gerçekte bu cümlelerin fonetiği, kulağımıza bile hoş gelmemektedir. Oysa “bir zeybek oynar mısın?” ya da “bir zeybek çalar mısın?” ifadeleri, yaşayan Anadolu Müzik Terimleri'miz arasında, uzun yıllardan beri kullanılmaktadır.” (Hakalmaz, 2003: 17)

“Zeybek ezgilerinin bağlama ile icrasında, kimi karakteristik mızrap teknikleri kullanılmaktadır. Emin Tenekeci, zeybek icrasında kullanılan bu tekniklere “tavır” denildiğini belirtmektedir (2002-kişisel görüşme). Özünde, belirli bir ritim kalıbının, ezgiye “monte edilmesi” şeklinde gerçekleştirilen tavır uygulamaları, aynı zamanda ornamental ve polifonik özellikler taşımaktadır.” (Öztürk, 2003: 201)

Zeybek tavrının ana motifi yukarıdan aşağıya tüm tellere temas eden bir mızrap ile başlar ardından alt tel üzerinde yukarı ve aşağı mızrap hareketlerinden oluşan bir çırpma yapılır, tavrın sonu ise aşağıdan yukarı gene tüm tellere temas eden bir mızrap hareketi ile tamamlanır.



Şekil 1. Zeybek Tavrı

Zeybek icrasında, çırpma, çifteleme ve tarama gibi başlıca teknikler kullanılmaktadır. Bunların her biri, karakteristik bir ritim kalıbı vuruş yönü ve tel kullanımı ile belirginleşmektedir. Bağlamanın zeybek icrasında kazandığı öncelikli işlevlerden biri, ritim sağlayıcı işlevidir. Yöresel sanatçı Emin Tenekeci kullandığı vuruş kalıplarının, davul ritimlerini taklit eden kalıplar olduğunu dile getirmektedir. Ritim işlevi, çalgıyı her anlamda etkili kullanabilmenin de temelini belirlemektedir. Tenekeci zeybek müziğinin, davul zurna ile gerçekleştirilen bir ekip olduğunu söylemektedir. En az üç kişi tarafından oluşturulan bu ekipte; ritim için davul, dem oluşturmak için bir zurna ve ezgi için ikinci bir zurna yer almaktadır. İcranın önemli karakteristiklerinden biri gecikmeli çalıştır. Davul icracıları için, tokmakla birlikte, bir tür üstten vibrato olan çubuk çekme önemlidir. Bağlama, ezgi, ritim, polifoni ve süslemeler açısından zenginleşmekte, dolgun bir eşlik aracı durumuna gelmektedir. Bağlamada zeybek müziği icrasının, tamamen, bu üçlü grubun görevlerinin taklit edilmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bağlamada tezeneyi tutan sağ el, davulcunun ritim fonksiyonunu; sol el ise, solist zurnanın, ezgi çalma fonksiyonunu yerine getirmektedir. Bu arada dem zurnacısının fonksiyonu da, bağlamada

kullanılan ve bozuk düzen, bağlama düzeni, misket düzeni, müstezad düzeni ve zeybek düzeni gibi çeşitli adlar altında, tellerin farklı akort ediliş (düzen) tarzları yardımıyla yerine getirilmiş olmaktadır. (Öztürk, 2003: 127-128-201)

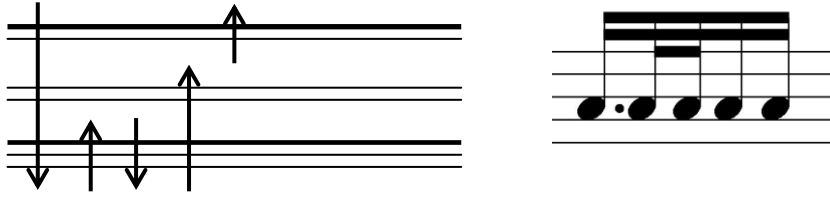
Daha önce fidayda düzeninden bahsederken bu düzene Batı Anadolu'da zeybek veya zurna düzeni dendiğini ifade etmiştik. Aşağıdaki alıntı zeybek tavrının ve bu tavrıla icra edilen türkülerde kullanılan düzenin, yörede öncelikli olarak kullanılan çalgıların işlevini bağlamada yakalama arzusundan dolayı meydana geldiğini göstermektedir.

Zeybek tavrı bağlama üzerinde oldukça önemli ve gösterişli bir tavidir. Zeybekler bağlamada genellikle "re" karara göçürülerek ve zeybek düzeninde icra edilirler. Yukarıda anlatılanlar sonucunda bu şekilde bir tercihin çift zurnanın yaptığı çok sesli unsurları bağlamada duyma isteği olduğu muhakkaktır.

2.10.2. Konya Tavrı

Konya türküleri, Konya tavrı veya Konya mızrabı denilen bir mızrap kullanım tekniği ile çalınmaktadır. Konya tavrı yöresel tavırlar içerisinde icra zorluğu ile dikkati çeken bir tavidir. Konya tavrı, zeybek tavrı ile büyük benzerlik göstermekte fakat sonda yapılan müstakil bir mızrap hareketiyle zeybek tavrından ayrılmaktadır.

Konya tavrı, yukarıdan aşağıya bütün tellere vurulmak suretiyle mızrabın alt telin altına indirilmesi, ardından alt tel üzerinde bir çırpma hareketi sonrasında mızrabın orta tel ile üst tel arasına kadar çekilmesi ve üst telin alttan bir mızrap hareketiyle tek başına duyurulması ile oluşmaktadır. Burada önemli olan nokta üst telin ayrıca alttan çekilmesi ve bu hareketin bir kopukluk hissine de sebep olmayacak şekilde pratik hale gelmiş olmasıdır.



Şekil 2. Konya Tavrı

“Konya Tezenesi vurulurken dikkat edilecek önemli hususları şöyle sıralayabiliriz:

1. Bir - i - ki Üç - Dört veya Tik – Ta – ka – Tik – Tak ritminin aksamaması
2. Üçüncü vuruşun aşağıdan yukarıya doğru yapılması anında tezenenin alt ve orta tellere aynı anda vurulduktan sonra orta tel ile üst tel arasında adeta fren yapmış gibi durması
3. Üçüncü vuruş yapıldıktan sonra, orta tel ile üst tel arasında bir an hareketsiz kalan tezenenin, hareket ettirilerek yine yukarıya doğru üst tele vurulması
4. Ritim aksatılmadan tekrar birinci vuruşa geçilmesi.

Not olarak şöyle bir şey de ilave edilebilir. (Konya Tezenesinin) karakterini belli eden üçüncü vuruşta tezenenin üst tele takıldığı hissini verilmesi gerekmektedir.” (Taptık, 1972: 176)

Konya türkülerini çalarken kullanılan Konya tavrında orta tel ve üst tel sürekli olarak tınlamaktadır. En üst telde doğru duyumu oluşturmak amacı ile 5. parmakla kıştırma sonucu istenilen sese temas edildiği gözlenmektedir. Bu sayede en üst telin sesi ezginin devam sesine denk getirilip oldukça hoş bir duyum oluşturulmaktadır.

Yöresel tavrıların geneli tüm tellerin kullanılması ile ortaya çıkmaktadır. Yöresel tavrıları uygularken tüm tellerin armonik bir duyuş oluşturması gerekmektedir. Uyumsuz seslerden oluşan bir yapı tavrın da uyumsuz ve eksik duyulmasına sebep olacaktır. Örneğin; “do” kararlı bir Konya türküsünü bozuk

düzende Konya tavrı ile icra ederken orta telde duyulan ses büyük ikili aralıktan başka bir şey olmayacaktır bu da uyumsuz bir duyuma sebep olacaktır. Bu problemi ortadan kaldırmak için yapılması gereken, eserin tavrı ve kararına göre düzen seçip çalgıyı o düzene getirmektir. Mızraplı çalım tekniği yaygınlaşıp yöresel tavırlar oluşmaya başladığı dönemlerde icracılar bu düşünceden hareketle çalgıların düzenlerinde oynamalar yapıp bu gün bilinen düzenleri oluşturmuşlardır.

Karar sesi “do” olan bir Konya türküsünü icra edeceğimizde, tavrı uygularken, bozuk düzende karar “do”, dem sesi “re” yani büyük ikili aralıkta bir ses durmadan tınlayacak bu da kulağı yoran bir uyumsuzluğa sebep olacaktır. Bu durumda orta teli “do”ya yani eserin karar sesine akortlamak en uygundur. Bu şekilde akort yapıldığında bağlama “Do Müstezad Düzeni”ne getirilmiş olur. Eğer eserin karar sesi “re” sesi ise, dem vazifesini gören orta telin, karar sesi ile aynı olması için bağlamamızın “Bozuk-Kara Düzen”e ayarlanması gerekir ki bu da en doğru duyumu sağlayacaktır. Aynı mantıkla alt bos tel yani “la” sesi üzerinde karar veren bir eserin tavrı icrasında orta tel dem sesi olarak sürekli tınlayacağı için bu telin uygun bir sese getirilmesi gerekir. Bu durumda orta tel karar sesi olan “la” sesine çekilirse en uygun dem sesi elde edilmiş olacak bu durumda elde edilen akort sekli “Abdal Düzeni” dediğimiz düzeni meydana getirecektir. Bu durumda “la” kararlı eserin “re” karara göçürülerek bozuk düzen değiştirilmeden çalınması, sol kararlılar için sol ya da do müstezat ile do kararlı bir seslendirme tercih edilmesi de bir seçenek olabilir.

Konya türkülerinin icra edildiği bazı albüm kayıtlarında türküler, yöresel tavır uygulanmadan icra edilmiş, bu durumda da özellikle bağlama düzeni ile icra tercih edildiği dikkatimizi çekmiştir. Tavırsız icralarda sabit bir dem sesi tınlamayacağı için kullanılan düzen pratik çalım açısından en uygun olan düzen olacaktır. Önemli olan nokta yörelerin kendine has tavırlarını özenle icra edip yörenin özelliğini yansıtmayı başarmaktır. Bunu sağlamak için enstrümanın uygun seslere ayarlanmış olması ve icramızın da oldukça temiz olması gerekmektedir.

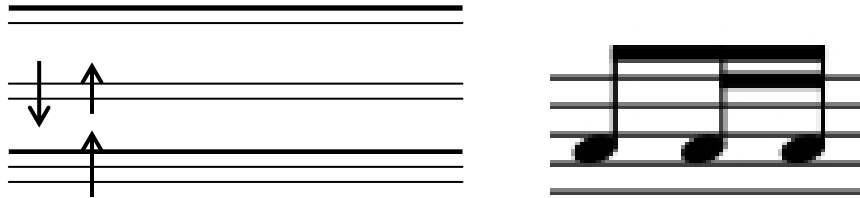
2.10.3. Ankara Tavrı

Ankara tavrı denilince akla gelen en önemli eser Fidayda isimli Orta Anadolu türküsüdür. Fidayda, Ankara tavrının en belirgin ortaya koyulduğu eserlerden biridir. Ankara tavrının uygulanabilmesinde sağlıklı bir duyum elde edebilmek için ana melodinin çalındığı telin bir üzerindeki tel dem sesi olacak şekilde ayarlanmaktadır öyle ki bu eseri bu tavrıla çalabilmek amacıyla oluşturulmuş bir akort sistemi vardır bu sistem daha önce bahsettiğimiz Fidayda düzenidir.

Ankara tavrı iki tel üzerinde uygulanan bir tavidir. Ana melodi altta olan tel üzerinde yoğunlaşır, bu sırada üstte olan tel sabit bir dem sesi olarak duyulmaktadır. Ankara tavrı mızrabın üstte olan tele bir kere üstten vurulması ardından alt telin altından başlayan bir takma hareketiyle altta olan tel ve üstte olan telin sesinin duyurulması ile oluşur. Eğer bu durumda ana ezginin çalındığı tele dem sesi olan bir üst tel karar sesine ayarlı olmaz ise uyumsuz duyumlar ortaya çıkacaktır.

Nevzat Altuğ (1999b: 91) Ankara tavrının birkaç farklı varyasyonu olduğunu ele almış ve Ankara tavrı ile ilgili aşağıdaki bilgileri kaydetmiştir;

“Ankara yöresi ezgilerinin bağlama ile seslendirilmesinde yörenin kendine özgü bir çalış biçimi olduğu görüldü. Ancak bu çalış biçimi, her türküde aynı şekilde kullanılmamaktadır. Ayrıca, ezginin başından sonuna kadar aynı vuruş biçiminde sürdürülmediği, ezginin sadece çalgısal bölmelerinde ya da karar seslerine geldiğinde belirgin bir vuruş biçimi uygulandığı görüldü.”



Şekil 3. Ankara Tavrı

Fidayda düzenine ismini veren ve Ankara tavrı ile çalınan Fidayda isimli türkünün karar sesi “re” sesidir. Eserin tavrılı şekilde ve bozuk düzende alt tel

üzerinde yoğunlaşan bölümlerinin icrası sırasında bozuk düzende orta tel “re” sesine akortlu olduğu için sorun olmayacaktır. Fakat eserin bazı kısımları oktav olarak düşünüldüğünde en uygun olacak şekilde orta tel üzerinde icra edilmelidir bu durumda da tavrın orta tele taşınması gerekmektedir. Tavrı orta tele taşıdığımızda eğer bozuk düzen kullanıyor isek karar sesi “re” olmasına rağmen dem sesi “sol” olacaktır bu durumdan kurtulmak için en üst telin dem sesine yani daha öncede bahsettiğimiz gibi eserin karar sesine akortlanması en uygun olanıdır. Bu şekilde oluşturulan akort şekli “Fidayda Düzeni” olarak Türk halk müziği literatürüne geçmiştir.

Yukarıda izah ettiğimiz konular İrfan Kurt (1989, 36) tarafından Hüdayda Düzeni başlığı altında dile getirilmiş ve bu araştırmadaki bulgular ile aynı görüşte olduğunu ortaya koymuştur. Kurt eserinde bu konuda aşağıdaki bilgileri kaydetmiştir;

“Genellikle Ankara’nın Hüdayda veya Fidayda oyun havası çalınırken yapılan düzen olduğu için bu isimle anılır. Hüdayda parçası. Orta tel Re sesinde karar vererek ve tarama dediğimiz tezene şekliyle çalınır. Üst tel, orta tel ile aynı olan re sesine akort edilerek La-Re-Sol olan Bozuk düzen La-Re-Re şekline dönüşür. Tarama tezene (veya takma tezene) uygulanırken üst telden Re karar sesi devamlı duyulur, bu da parçanın tavrıyla ve dizisiyle bir bütünlük sağlar.”

Nevzat Altuğ da (1999b: 93) Ankara tavrı ile düzenler arasındaki ilişkiyi şu sözlerle ifade ederek konumuzu desteklemiş görünmektedir;

“Ankara yöresi ezgilerinin bazılarının seslendirilmesinde, bağlamada değişik düzenler kullanılmaktadır. Güvercin Uçuverdi Misket Düzeni, Fidayda için Fidayda düzeni, Denize Dalayım mı? için Segâh Düzeni vs. bu düzenlerin kullanılması, hem ezgilerin tınsal açıdan, geleneksel biçimde seslendirilmesini zorunlu kılmakta, hem de çalış tekniği açısından kolaylık sağlamaktadır.”

2.10.4. Silifke Tavrı

Yaşanılan olaylara, olayların geçtiği coğrafi bölgeye ve konularına göre şekillenen halk ezgi ve türkülerimiz bu durum sonucu çeşitli değişiklikler göstermektedir. Bu değişiklikler bölgeler arasında görülebildiği gibi şehirlerarasında da görülmektedir. Hatta bazı ilçelerin kendine özgü çalma ve söyleme biçimleri bulunmaktadır. Mersin'in Silifke ilçesi de bu konuya en iyi örneklerden birisidir.

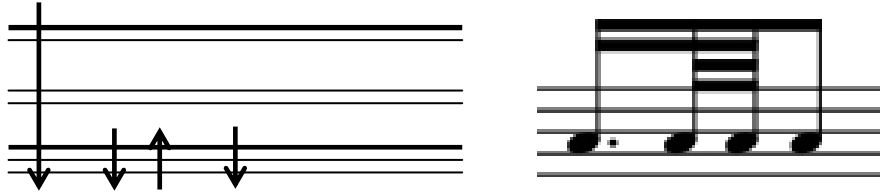
Akdeniz yöresi insanı, iklim koşulları nedeni ile çoğunlukla kışın sahillerde yaz aylarında ise yaylalarda yaşamaktadır. Yayla ve sahil arasındaki bu göçler sırasında karşılaşılan olaylar, üretilen ürünler, hayvan hareketleri, üzüntü, keder, mizah, sevinç, coşku ve seveda yörenin türkü ve oyunlarında yaygın bir şekilde işlenerek günümüze kadar gelmiştir.

Silifke, Mersin yöresinin müzik yönünden merkezi durumundadır. Buralarda kaşık oyunları yoğun olarak oynanmaktadır. Yöredeki halk ezgilerinin ve oyunlarının eşlik çalgısı genellikle keman, cümbüş, bağlama, kaşık ve koltuk davuludur. Önceleri kabak kemane ve zurna yöre ezgilerine eşlik ederken bu sazların yerine daha sonra keman ve klarnet kullanılmaya başlanmıştır. Keman, kabak kemanenin yerini aldığı için omuz yerine dize konularak da çalınmaktadır.

Yörede uzun hava ve kırık hava formundaki ezgilerin yanı sıra önce uzun hava ile başlayıp daha sonra kırık havaya dönüşen ezgiler de bulunmaktadır. Silifke yöresinde yapılan oturak âlemlerinde ve düğünlerde çalınıp söylenen bu ezgiler çoğunlukla sözlü olduğu gibi sözsüz de olabilmektedir.

“Silifke yöresi ezgileri oldukça hareketlidirler. Hızlı bir yapıda seslendirilmektedirler. Ezgiler çoğunlukla oyunlara eşlik etmek amacı ile kullanıldığından, oyundaki düzümsel yapı aynen müziğe de yansımıştır. Bu ezgilerin çalınmasında baştan sona kadar aynı düzümsel yapı sürmese de, belirgin bir çalış biçimi gözlenmektedir. Bu çalış biçiminin, müziğin hızına uymak çabası ile ortaya çıktığını düşünebiliriz. Esasen oyundaki düzümsel yapı ve bu yapıya uygun seslendirme yapabilmek için çalış biçiminde de benzer, düzümsel bir yapı oluşturma zorunluluğu vardır.” (Altuğ, 1999b: 162)

Silifke türküleri bağlama ile icra edilirken "Silifke Tezenesi" veya "Silifke Tavrı" denilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Silifke türküleri ritim yönünden, Konya türkülerine benzemekle birlikte tezene vuruşları birbirinden çok farklıdır.



Şekil 4. Silifke Tavrı

Silifke tavrı tartım ve duyum olarak zeybek tavrına benzemekle birlikte, mızrap yönleri bakımından tam tersi bir uygulama vardır. Zeybek tavrında mızrap yönü yukarıda biterken, Silifke tavrında bitiş mızrabı aşağıya doğrudur. Bununla birlikte Silifke yöresi türkülerinin ritmik yapısı, metronom hızı yönünden daha yüksektir.

Silifke türkülerinin karar seslerine baktığımızda “la” “re” “sol” kararlı türkülerle karşılaşmanın yanında yoğun olarak bulunan “si” kararlı eserlerde dikkatimizi çekmiştir. Örneğin; yörenin en çok bilinen eserlerinden Silifke’nin Yoğurdu türküsü “si” kararlıdır. Bozuk düzene ayarlı bir bağlama ile “re” “sol” kararlı eserlerde tavrı içinde duyulacak ve ana melodiye eşlik edecek bir dem sesi elde etme şansımız vardır fakat aynı düzende “si” karar çalınan bir türküye dem teşkil edecek bir ses mevcut değildir. Bu durumda kaynaklar “Segâh Düzeni” denilen bir düzenden bahsetmektedir. Bu düzen tavrılar ve karar sesleri ile düzenlerin ilişkisini en açık şekilde gösteren örneklerden biridir.

Segâh düzeni adı ile karşımıza çıkan düzende orta telin karar sesi olan “si” sesine ayarlanıp bu telin tavrı uygulaması esnasında ana ezgiye dem teşkil edebilmesi önemli bir durumdur.

2.10.5. Yozgat (Sürmeli) Tavrı

Yozgat yöresinde icra edilen bir tezene vuruş şekli “Yozgat tavrı” diğer adıyla “Sürmeli tavrı” olarak bilinmektedir. Bu tavrın en önemli özelliği tezene ile

senkronize olarak vurulan ‘tril’ uygulamasıdır. Tril uygulaması, okuyucuların hançereleri ile çıkardıkları seslerin bağlamaya yansımalarıdır. Tril yapmak, notanın bir üst perdesine çok hızlı şekilde sol el parmaklarıyla çarpma yaparken senkronize bir şekilde sağ elle tezeneyi altlı üstlü vurmaktır. (Emnalar 1998: aktaran: Algi, 2006: 30)

Yozgat türküleri yazılırken diğer yöre tavrılarında olduğu gibi tavrı notaya alınmaz sadece tavrın işleneceği yerde notanın üstüne ‘tr’ işareti yazılarak tavrı icra edilecek yerler belirlenir. Tril yapılmaya başlanırken ilk vuruş bütün telleri kapsayacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru bir mızrap hareketiyle yapılır. Bu ilk mızrap ile takip edecek mızrap arasında hafif bir bastırma ve gecikmeli olarak, yani ritim kasılarak bir yay çizilir ve belli belirsiz bir boşluk hissi oluşturulur. Tril sadece tek bir telde yani alt telde atılır. Bu esnada sapta ise bir parmak esas istenen seste yani notada üzerinde “tr” yazan seste dururken, diğer bir parmakta, trille aynı zamanlarda bir üst perdeye, bağlama sapındaki yerleşimi düşünürsek pozisyon olarak bir alttaki sese, çarpma yapar. Yozgat tavrının en zor bölümü bu çarpmaların düzenli şekilde duyulmasıdır. Trilin en son mızrabı da oldukça önemlidir, bu mızrap alttan üste doğru bir hareket oluşturmalıdır. Bunun tam tersi bir sonuç elde edilmesi tavrıda bir hata olduğunu gösterir. Tavrın son mızrabının tüm tellere temas ederek bitmesi gerektiğini gösteren kaynaklar mevcut olmasına rağmen icralar incelendiğinde en fazla orta tele temasla karşılaşmıştır. Ancak eserlerin karara yakın bölümlerinde son mızrabın tüm tellere teması mümkündür. Son mızrabın tüm tellere temas etmesi tavrın genel karakteristiğinde mevcut görünmemektedir. Parmak kaydırmalarda bu tavrıda kullanılan önemli bir diğer özelliktir.



Şekil 5. Yozgat Tavrı

Yozgat veya diğer adı ile Sürmeli tavrının icrası sırasında bu tavrı aynı adı alan bir düzen kullanılmaktadır. Daha önce bahsettiğimiz Sürmeli düzenine

baktığımızda en üst telin alt tel ile aynı sese getirilmesi durumu göze çarpmaktadır. Burada, tavrın ilk mızrabının tüm tellere temas ettiği, sadece tek tel üzerinde yapılan aradaki tril hareketi süresince dem sesinin azalarak duyulacağı bir sonraki tavrı unsuruna başlarken vurgulu bir şekilde tekrar mızrap ile duyurulduğu dikkat edilmesi gereken önemli bir noktadır. Burada, dem hadisesinin en üst telde yani en bas karakterli telin olduğu grupta tınlatılması eserlerin duyumunda insan kulağının aradığı doyum hissini, bas sesi dem olarak kullanma ile oluşturulması arzusunu, yerine getirmiş gibi görünmektedir.

2.10.6. Azeri Tavrı

Azeri Türklerinin yaşadıkları yörelerde üretilmiş olan halk türkülerinin kendine has özellikleri vardır. Azerilerin kendilerine ait geleneksel ezgilerine “Azeri Ezgileri” “Azeri Türküleri” veya “Halk Mahnıları” adı verilmektedir.

Azeri ezgileri usul açısından genellikle 2 ve 3 zamanlı ezgilerdir. 3/4'lük, 3/8'lik, 6/8'lik, 12/8'lik, 18/8'lik, 6/4'lük usullerdedir. Azerbaycan müziğinde çalgısal parçalardan daha çok sözlü parçalara rastlanmaktadır. Bu bakımdan insan sesi çok önem taşımaktadır.

Azeri yöresi ezgileri genellikle üçerli bölünmüş usul yapısındadır. Bunların çoğu 3/8'lik, 6/8'lik, 6/4'lük, 3/4'lük ölçü yapısında ezgilerdir. Azerbaycan Türklerinde bağlama kullanma geleneği yoktur fakat Anadolu'da Azeri eserler yaygın olarak bağlama ile icra edilmektedir. Azeri eserlerin bağlama ile icrasında genellikle bağlamanın alt teli kullanılır ve ezgilerin çalgısal bölümlerinde Azeri sazından ya da ezginin düzünsel yapısından esinlenerek bir tezene vuruşu biçimi yani “Azeri tavrı” dediğimiz mızrap biçimi zaman içerisinde şekillenmiştir. Öyle ki bazı Azeri oyun havalarının bağlama ile Azeri tavrını uygulayarak icra edilmesi bu çalgı için üst düzey icranın gösterilmesi açısından önemli sayılmaktadır. (Altuğ, 1999b: 128)

Azeri tavrı karşılama ve Silifke tavrılarına benzemekle birlikte vuruşların hızı açısından farklılık gösterir. Tek telde yukarıdan aşağı doğru bir mızrap ile başlayan bu tavrı tekrar yukarıdan aşağı sadece tek telde yapılan bir mızrapla devam eder,

ardından gene aynı telde alttan yukarı bir ve yukardan aşağı bir mızrap hareketi olmak üzere iki mızrapla son bulur. Şunu önemle belirtmek gerekir ki; ilk mızrabın tüm tellere vurulması şeklinde bir durum da tavra eklenmiş görünmektedir. Bu durum tavrın genel karakteristiğinde olmamasına rağmen geleneksel çalıda ortaya çıkmış bir durumdur.



Şekil 6. Azeri Tavrı

Azeri eserlerinin arasında “la” “re” “sol” kararlı ezgiler bulunmakla birlikte “si” ve “do” kararlı ezgilerde karşımıza çıkmaktadır. Bozuk düzene ayarlı bir bağlama, “re” ve “sol” kararlı eserlerin tavrılı icralarında tavrın ilk mızrabında tüm tellere vurulması sonucu oluşması istenen dem sesi ihtiyacını karşılayabilirken bu durum “si” ve “do” kararlı ezgilerde mümkün değildir. Bu durumda bağlamamızı “Do Müstezat düzeni” veya “Segâh düzeni” dediğimiz düzenlere ayarlayıp eserin icrasında duyulması istenen dem hadisesini orta tel üzerinde elde edebiliriz.

2.10.7. Âşıklama Tavrı

Âşıklama, Doğu Anadolu bölgesinde özellikle Erzincan, Sivas, Tunceli, Arguvan gibi yörelerde Alevi-Bektaşî kökenli âşıkların bağlama çalma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Deyiş ve semahlarda uygulanan yaygın bir tavidir. Bu tavrın en önemli özelliği tezenenin aşağıdan yukarı doğru bütün telleri tarayarak çıkmasıdır. Teller taranırken boğma denilen paralel basış şekli ve takma tezene ile uygulanmaktadır. (Oral, 2010: 34; Kalender ve Keskin, 2010: 343)

Âşıklama tavrı yukarıdan aşağıya doğru ve bütün tellere temas eden bir mızrap hareketi ile başladıktan sonra bu hareket sonucu aşağıya inmiş olan mızrabın yukarıya tellere takarak çıkartılması ardından yukarıdan aşağı tüm tellere vuran bir mızrap hareketi ve gene tüm tellere vuran geri yukarı dönüş mızrabından

oluşmaktadır. Burada takma hareketindeki netlik ve takmanın duyurulması oldukça önemlidir.



Şekil 7. Âşıklama Tavrı

Âşıklama tavrı, deyiş, semah denildiğinde akla ilk gelen düzen bağlama düzenidir. Bozuk düzen ile de deyiş ve semah icra etmek mümkün olmasına rağmen, bu türlerin icrasında özellikle bağlama düzeni oldukça pratik çözümler ve sonuçlar sunması açısından daha çok tercih edilmektedir. Bu durum tavrılar ile düzenler arasında çok önemli bir bağlantı olduğunu göstermektedir.

2.10.8. Teke Tavrı

Antalya, Burdur, Isparta, Denizli halk ezgileri yapı olarak birbirine benzerler. Bu bölgeye de genel olarak “Teke Yöresi” denir. Teke ismi, 1277 yılında Karamanoğlu Mehmet Bey’in izni ile Teke Paşa’nın bu yörede kurduğu Teke devletinin adından gelmektedir. Bu tarihi devletin coğrafi ve kültürel sınırları halen “Teke Yöresi” olarak adlandırılmaktadır.

Bu yörede çalınan ezgiler genel olarak 9/16’lık ölçülerde yazılırlar.

Teke bölgesinde genellikle iki telli ve üç telli bağlama ile sipsi çalınmaktadır. Genelde el ile çalma biçimiyle çalındığı için bu tezene vuruşları, el ile çalma geleneğinde ortaya çıkan duyumu mızrap ile çalma geleneğine yansıtma ihtiyacı sonucu meydana gelmiş gibi görünmektedir.



Şekil 8. Teke Tavrı

“9/8’lik usulün sanat müziğindeki aksak ve raks aksağı olarak bilinen şeklinin 9/16’lık türevi, teke zortlatmasının en belirgin unsurudur. 9/16’lık usulün (2+3+2+2) olarak kullanılan şekline Isparta çevresinde “gakgili havası” Burdur çevresinde de “dımudan” denilmektedir. Bağlama çalış tavrında ise, ölçüyü oluşturan tartımın üçüz kümesinin tezene vuruşlarının alttan yukarı doğru vurularak başlaması ve tezenenin yukarıda bitmesi en temel özelliğidir. Ölçüyü oluşturan 9/16’lık ritim kalıbında üçüz tartımın yeri değişse de bu tezene vuruş özelliği değişmez.” (Kalender ve Keskin, 2010: 237)

“Konya tezenesi uygulamasında vuruş karakteri olan, tezenenin üst tele takılması anında, tel titreşiminden istifade edilerek melodinin çalınması nasıl devam ettiriliyor idiyse, Teke tezenesinde de aynı teknik ve yöntem ile tezene vuruşu, tavrı ile sürekli olarak muntazaman vurulurken, sol el melodiyi notadaki gibi aynen çalmalı ve melodilerin gelişine göre tel titreşiminden de istifade edilmelidir.” (Taptık, 1972: 185)

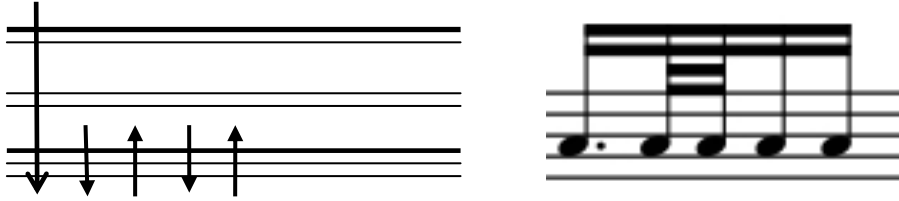
Diğer yöresel tavırlar için dediğimiz durum teke tavrı içinde geçerlidir. Şöyle ki; bir tavrıda tüm tellere temas eden mızrap hareketleri mevcut ise temas edilen tellerin şüphesiz ki uyumlu seslere ayarlı olması icap eder. Çoğunlukla temas edilen tellerden biri eserin karar sesine yani dem sesine ayarlanmış olmaktadır.

2.10.9. Karşılama Tavrı

Karşılama; Ağırlıklı bölgesi Trakya olmak üzere Anadolu’nun birçok yöresinde, Trakya’nın bütün illerinde, İzmit, Adapazarı, Çanakkale, Bursa, Bilecik ve Bolu’da; Ordu, Giresun ve kısmen Rize’de; Orta Anadolu’nun daha çok Yozgat ve Ankara gibi göçmen nüfusunun bulunduğu illerinde iki ya da daha çok kişinin yüz yüze gelerek yürüttüğü danslara verilen addır. Karşılama halk arasında değer

verilen kişi ya da grupların gelişini kutlamak için, davul zurna eşliğindeki danslarla yapılan törensel kutlamalar niteliği de taşır. Karşılama çoğunlukla 9/8'lik ölçüdedir. Temosu ağırdan başlayıp giderek hızlanır. (Say 2005: 287)

Karşılama bağlama ile icra edilirken karşılama tavrı dediğimiz mızrap hareketi kullanılmaktadır.



Şekil 9. Karşılama Tavrı

“Âşıklama tezenesinin tam tersi olarak karşılama tezenesinde ilk vuruş yukarıdan aşağıya bütün telleri tarayarak çalınmasıdır. Bazen bu tarama yerine yalnızca üst tele vurularak veya es alınarak da çalınır.” (Kalender ve Keskin, 2010: 347)

Tavır adını verdiğimiz mızrap şekilleri bağlamada önemli ve dikkatle öğrenilip uygulanması gereken hususlardır. Tavırlı çalımlarda tavrın çok seslilik özelliğini destekleyecek bir düzen seçilmesi ve seslendirmenin bu düzen üzerinde yapılması gereklidir.

2.11. İlgili Literatür

Ayşan (1999) çalışmasında, Türkiye’deki üniversitelere bağlı eğitim fakülteleri bünyesindeki müzik eğitimi bölümlerinde bağlama dersi veren öğretim elemanlarının karşılaştığı sorunları belirlemeyi amaçlamıştır. Elde ettiği bulgular ışığında, bağlamanın ulusallıktan evrenselliğe taşınması için geleneksel çalışmaların ile birlikte yeni eserler oluşturulması ve çok sesli çalışmalara da önem verilmesi gerektiği sonucuna ulaşmıştır.

Sözen (2002) çalışmasında, Anadolu Güzel Sanatlar liselerinde bağlama eğitimi ve çok sesli yapılanma çalışmalarının bu sürece yansımalarını incelemiştir.

Araştırma sonucunda bağlama eğitimcilerinin çok seslilik konusunda yeterli olmadıkları kanısına varmıştır.

Algı (2006), çalışmasında, üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında bağlama eğitimi-öğretimi süresince kullanılan yöresel tezene tavırlarının doğru icrasını ve yeterlilik bakımından ne derecede kullanıldığını ortaya çıkartmayı amaçlamıştır. Yöresel tezene tavırlarının doğru icrasının, müzik öğretmeni adayına neler kazandıracığı ve yeterlilik bakımından üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi bölümlerinde ne derecede öğretilmesi gerekliliği üzerinde durmuştur.

Erzincan (2006) çalışmasında, bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz yapmıştır. Gelenekte çift zurna ve davul eşliğinde açık meydanlarda icra edilen Zeybekler, kapalı alanlarda da bağlama ve kemane gibi sazlarla icra edildiğini ifade eden araştırmacı, uyarlamalarda icracının icra kapasitesi ve sazına hâkimiyeti önem teşkil ettiği görüşü üzerinde durmaktadır.

Pelikoğlu (2007) hazırladığı doktora tezinde, geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinin değerlendirilmesi çerçevesinde karşılaşılan problemlerin ne olduğu; nasıl geliştiği; bu durumun kurum ve kuruluşlarda yapılan THM eğitiminin mesleki müzik eğitimine olumsuz yansımaları; neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak problemin çözümüne yönelik önerilerin neler olabileceği konusunda bir yöntem belirlenmeye çalışılmıştır. Elde edilen bulgu ve yorumlar neticesinde, THM eğitimin ve öğretiminin daha sağlıklı yapılabilmesi için, THM dizilerinin isimlendirilmesinde “makam” isimlerinden faydalanılmasının doğru olacağı sonucuna varılmıştır.

Demir (2008), yaptığı çalışmada, bağlama icrasında kullanılan performans geliştirici teknikler incelemiştir. Bağlama icrasında kullanılan bu tekniklerin özellikleri incelenerek, eğitim alanında kullanılabilir hale konması, eğitim açısından da önem taşıdığı görüşüne varmıştır.

Uludağ (2009), yaptığı çalışmada, iki telli Kozağaç curasını çalan üç halk ozanının hayat hikâyesinden yola çıkarak bu sazın yapısal özellikleri ve çalım

tekniklerinin saptanması, ustaların repertuvarındaki ezgilerin özel bir yazım tekniği ile notaya alınarak kayıt altına alınması amaçlamış, iki telli Kozağaç curasının herhangi telli bir sazın küçültülmüş hali olmadığı gibi kendine ait yapım ve çalım tekniğinin olduğu, Teke Yöresi müzik kültürünün yaşatılması ve aktarılmasına önemli katkılar sağlayan çok sesli bir halk sazı olduğu görüşüne varmıştır.

Sümbüllü (2009) çalışmasında, THM ile GTSM dizilerinden elde edilen nicel verileri karşılaştırarak, var olan kavram kargaşasını çözümlenmeyi amaçlamaktadır. Araştırma sonucunda, makamsal analiz model önerisine göre; GTSM dizilerinden elde edilen nicel verilerin nitel verilerle paralellik gösterdiği, THM'nin makamsal bir müzik olduğu ve THM dizilerini yalnız makam adı ya da makam dizisi ile ifade etmenin sakıncası olmadığı nicel veriler doğrultusunda tespit edilmiştir.

Oral'ın (2010) yaptığı araştırmada, belli başlı Yöresel tavlırlardan Zeybek tavrı, Konya tavrı, Yozgat tavrı, Kayseri tavrı, Karşılama tavrı, Ankara tavrı, Âşıklama tavrı ve teke tavrı incelenerek, örnek türküler bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre tavrına uygun notaya alınarak, icra esnasında oluşan duyum farklılıkları nota karşılaştırma yöntemiyle gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda yöresel türkünün geleneksel icrasının dışında farklı bir düzende ve farklı çalım teknikleriyle icra edilmesiyle yöresel tavrından uzaklaşıldığı ve duyum farklılıklarının oluştuğu sonucuna varılmıştır.

Eroğlu (2011) çalışmasında, geçmişte ve günümüzde kullanılan farklı tiplerde kopuzlar incelemiş, özellikle günümüzde kullanılan kopuzlar ayrıntılı olarak ele almış, perde ölçüleri ve ses sistemi ile ilgili detaylı incelemelere ve yeni bulgulara yer vermiştir.

Satar (2012) yaptığı çalışmada, geleneksel çalgılarımız içerisinde en yaygın öğretim alanına sahip olan bağlama ile Türk halk müziği eserlerinin çalışılmasında karşılaşılan teknik güçlükler ve çözümlerine ilişkin önerilerin sunulmasını amaçlamıştır.

III. BÖLÜM

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, evreni, örnekleme, verilerin toplanması, araştırmanın modeli bulunmaktadır.

3.1 Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma, bağlamada kullanılan düzenlerin, makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar ile ilişki durumlarını belirlemeye yönelik kaynak tarama ve görüşme modeline uygun betimsel bir araştırmadır.

3.2 Evren

Bu araştırmanın evrenini Türkiye'deki üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında, devlet konservatuvarlarında, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanları oluşturmaktadır.

3.3 Örneklem

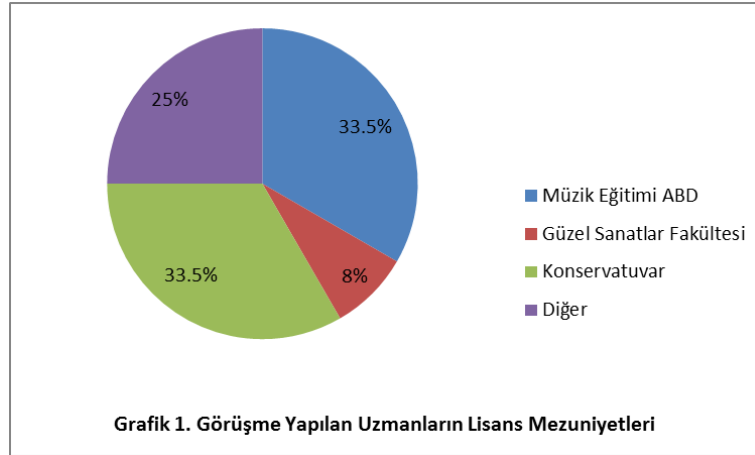
Bu araştırmanın örneklemini İç Anadolu bölgesinde üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında, devlet konservatuvarlarında, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanları oluşturmaktadır.

3.3.1 Örneklem Grubunun Demografik Özellikleri

Lisans Programı	Frekans (f)	Yüzdelerik Dilim (%)
Müzik Eğitimi ABD	4	%33.5
Güzel Sanatlar Fakültesi	1	%8
Konservatuvar	4	%33.5
Diğer	3	%25
TOPLAM	12	%100

Tablo 1. Görüşme Yapılan Uzmanların Mezun Oldukları Lisans Programları

Tabloda görüldüğü üzere uzmanların dördü müzik eğitimi ana bilim dalı, dördü konservatuvar, biri güzel sanatlar fakültesi ve üçü de diğer programlardan mezun olmuşlardır. İç Anadolu Bölgesinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarının çoğunluğunu müzik eğitimi ABD ve konservatuvar mezunları oluşturmaktadır.

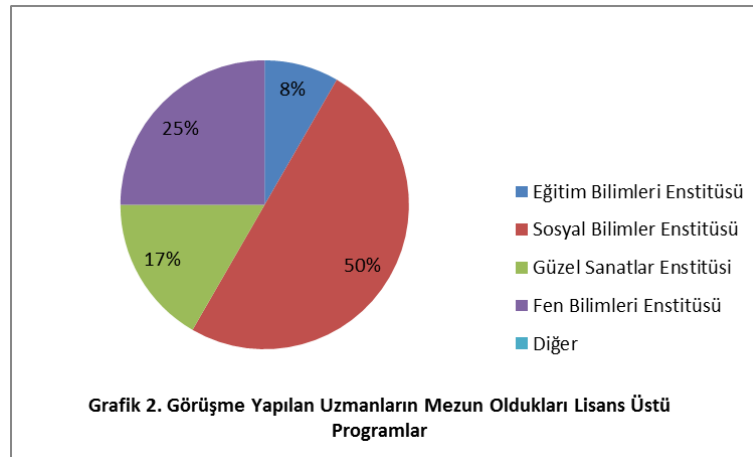


Grafikteki verilere bakılacak olursa, müzik eğitimi ana bilim dalı mezunları ile konservatuvar mezunlarının yüzdelerik dilimlerinin 33,5% olarak birbirine eşit olduğu görülmektedir. %25'lik dilim ile diğer bölümlerden mezun olanlar ikinci yoğunluktadır. Güzel sanatlar fakültesinden mezun olanlar %8'lik dilimi oluşturmaktadır.

Enstitü	Frekans (f)	Yüzdelerik Dilim (%)
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	1	%8
Sosyal Bilimler Enstitüsü	6	%50
Güzel Sanatlar Enstitüsü	2	%17
Fen Bilimleri Enstitüsü	3	%25
Diğer	-	-
TOPLAM	12	%100

Tablo 2. Görüşme Yapılan Uzmanların Mezun Oldukları Lisans Üstü Programlar

Uzmanların altısı sosyal bilimler enstitüsü, üçü fen bilimleri enstitüsü, ikisi güzel sanatlar enstitüsü, biri eğitim bilimleri enstitüsü mezunudur. İç Anadolu Bölgesinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarının yarısı sosyal bilimler enstitüsü mezunudur. Müzik biliminin zamanla değişik enstitülerin alt başlığında yer almasından dolayı tabloda bir çeşitlilik oluşmaktadır.

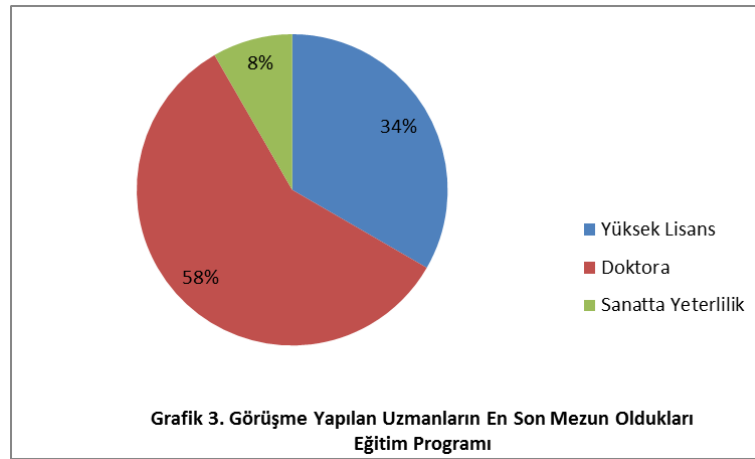


En çok uzmanın mezun olduğu enstitü sosyal bilimler enstitüsüdür ve grafikte %50 ile temsil edilmektedir. Fen bilimleri enstitüsünün grafikteki dilimi %25'tir. Güzel sanatlar enstitüsü %17'lik, eğitim bilimleri enstitüsü ise %8'lik dilimlere sahiptir.

	Frekans (f)	Yüzelik Dilim (%)
Yüksek Lisans	4	%11
Doktora	7	%67
Sanatta Yeterlilik	1	%22
TOPLAM	12	%100

Tablo 3. Görüşme Yapılan Uzmanların En Son Mezun Oldukları Eğitim Programı

Uzmanların yedisi en son doktora programından mezun olmuşlardır. En son yüksek lisans programından mezun olanların frekansı dördttür. Uzmanlardan sadece biri sanatta yeterlilik mezunudur. Görüşme yapılan uzmanların çoğu akademik basamakların en üstü olan doktora ve sanatta yeterlilik programlarını tamamlamışlardır.

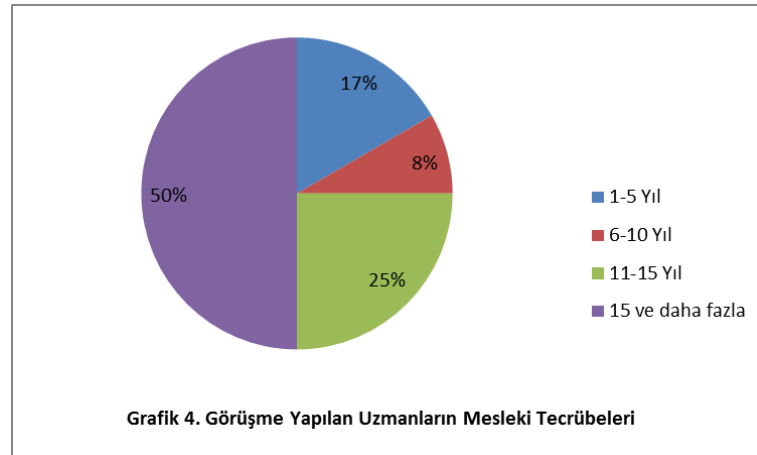


Grafikte en büyük dilimi %58 ile doktora mezunları kaplamaktadır. Yüksek lisans mezunları %34'lik dilime sahiptir. Kalan %8'lik dilim ise sanatta yeterlilik mezunlarıdır. Öğretim elemanlarının büyük bir kısmı(%66) akademik eğitimin en üst basamağı olan doktora ve sanatta yeterliği tamamlamış görünmektedir.

Mesleki Tecrübe	Frekans (f)	Yüzdelerik Dilim (%)
1-5 Yıl	2	%17
6-10 Yıl	1	%8
11-15 Yıl	3	%25
15 ve daha fazla	6	%50
TOPLAM	12	%100

Tablo 4. Görüşme Yapılan Uzmanların Mesleki Tecrübeleri

Görüşme yapılan uzmanların çoğu 15 ve daha fazla yıl mesleki tecrübeye sahiptir. İki uzman 1-5 yıl arası mesleki tecrübededir. Üç uzman 11-15 yıl, sadece bir uzman ise 6-10 yıl arası mesleki tecrübeye sahiptir. İç Anadolu Bölgesinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarının çoğunun mesleki tecrübeleri uzun yılları içermektedir.

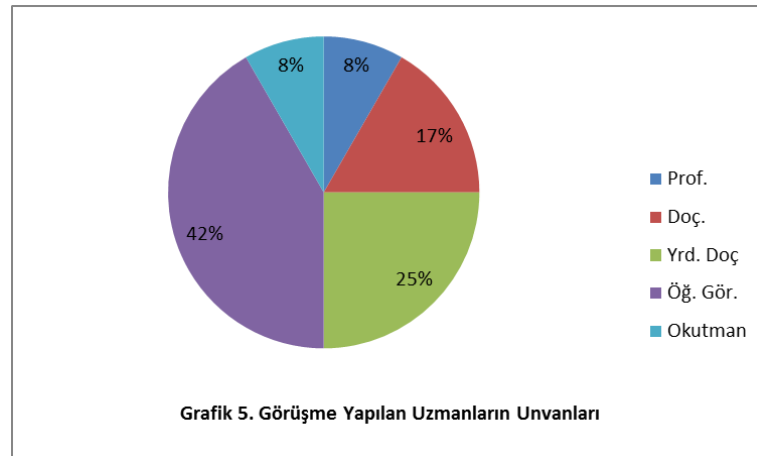


Grafikte görüldüğü üzere 15 ve daha fazla yıl tecrübeye sahip olan uzmanlar %50, 11-15 yıl arası tecrübeye sahip olan uzmanlar %25, 1-5 yıl arası tecrübeye sahip uzmanlar %17, 6-10 yıl arası tecrübeye sahip uzmanlar ise %8'lik dağılıma sahiptir. Görüşme yapılan öğretim elemanlarının büyük bir kısmının (%75) 10 ve daha fazla yıllık tecrübeye sahip olduğu görülmektedir.

Unvan	Frekans (f)	Yüzelik Dilimi (%)
Profesör	1	%8
Doçent	2	%17
Yardımcı Doçent	3	%25
Öğretim Görevlisi	5	%42
Okutman	1	%8
TOPLAM	12	%100

Tablo 5. Görüşme Yapılan Uzmanların Unvanları

Görüşme yapılan uzmanların biri profesör, ikisi doçent, üçü yardımcı doçent, beşi öğretim görevlisi, biri ise okutman unvanlarına sahiptir. Görüşme yapılan uzmanların yarısı öğretim üyesidir.



Grafikte profesör unvanına sahip uzmanlar %8, doçent unvanına sahip uzmanlar %17, yardımcı doçent unvanına sahip uzmanlar %25, öğretim görevlisi ünvanlı uzmanlar %42, okutman ünvanlı uzmanlar %8 ile temsil edilmektedirler. Uzmanların %50'si öğretim üyesidir.

3.4 Verilerin Toplanması

Araştırma için konuya yönelik kaynaklara ulaşıp daha önce yayımlanmış ve yayımlanmamış kitap, makale, bildiri; lisans bitirme, yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik tez çalışmaları taranmış, yapılmış benzer çalışmalar gözden geçirilmiş, bazı uzmanların görüşü alınmıştır. Problemlerin belirlenmesi ve çözümü konusunda araştırmaya destek sağlaması için üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dallarında, devlet konservatuvarlarında, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümlerinde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanları ile görüşme yapılmıştır.

Bu kapsamda uzman kişilerin konu ile ilgili görüşlerinin alınması amacı ile 8 sorudan oluşan bir görüşme formu hazırlanmış ve görüşme formunun yapı ve içerik olarak uygunluğu 3 uzmana kontrol ettirilmiştir. Görüşme formunun uygunluğu onaylandıktan sonra İç Anadolu Bölgesi'nde lisans düzeyinde bağlama eğitimi veren öğretim elemanlarına ulaşılmaya çalışılmış ve 12 öğretim elemanı ile görüşme yapılmıştır. Görüşme yapılan uzmanların kimlik bilgileri gizli tutulmuştur.

3.5 Araştırmanın Modeli

Bu araştırma geçmişte ya da halen var olan durumların var oldukları şekilde betimlenmeye çalışıldığı betimsel tarama modeline dayalı nitel bir araştırmadır. Ayrıca araştırmada ortaya koyulan veriler, kitap, resmi ve özel yazılar, ansiklopedi vb. kaynaklar taranarak yani belgesel tarama ve uzman görüşmesi yöntemi ile elde edilmiştir.

IV. BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum; “Bağlamada yaygın olarak kullanılan düzenlerin GTSM makamları ile ilişkileri nelerdir?”

- Türk müziğinin bir bütün olarak incelenmesi gerektiği THM ve GTSM'nin birbirinden çok farklı yapılar olmadığı sonucuna varılmıştır. THM ve GTSM arasında bazı farklılıklar olmasına karşın bu farklılıkların tamamen ayrı yapıları ifade edebilecek farklılıklar olmadığı görüşü hâkimdir. Türk halk müziğini de makam yapıları ile ifade etmenin daha doğru ve faydalı olacağı görüşü ortak görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısından hareketle eserlerin karar sesleri de dâhil olmak üzere birçok özelliklerinin Geleneksel Türk müziği makamları ile doğrudan ve şüphesiz bir ilişkisi olduğu ortadadır. Bu iki başlı gibi görünen yapının aslında birbirine organik bir bağla bağlıdır ve ayrı düşünmemek gereklidir.

- Makamsal bir müzik olan halk müziğimizdeki makam unsurları bağlama üzerindeki gelişimlere yansımış ve özellikle basit makamlar ile bağlamada düzenler arasında önemli ilişkiler tespit edilmiştir. Basit makamlar dışındaki makamlar içinde farklı düzenler oluştuğu görülmüştür.

- Basit makamlardan 1'i do, 13'ü la, 2'si sol karardır. Bozuk düzene ayarlanmış bir bağlamada, kullanılan 3 karar sesi basit makamlardan, biri dışında, tamamını çalmaya müsait karar seslerine sahiptir. Bozuk düzende bütün makamlardaki eserler icra edilebilir fakat sağlıklı bir duyum ve karar sesi oluşması açısından düzen değiştirme ihtiyacı ortaya çıkacaktır. Bu durum la, sol, re kararlı eserlerde meydana gelmeyecek ve bozuk düzene ayarlı bir bağlama tüm duyum ihtiyaçlarımızı karşılayacaktır.

- Makamların karar seslerine göre uygunluk gösteren düzenlerde en önemli unsur karar sesinin vurgulanması yani dem hadisesi olarak görülmüştür.

- Eğitim-öğretim sürecinde bir eserin hangi düzende icra edilmesine karar verirken en belirleyici unsurun karar sesi olduğu ve bununla birlikte makamsal yapıyı

en iyi gösterecek düzenin tercih edildiği ayrıca, yöresel icra şekillerinin de esas alındığı sonucuna varılmıştır. Bu ana faktörlerden sonra öğrencinin eserin kazandırması gerektiği becerileri kazanması arzusu ile de düzen tercihi yapıldığı da önemli bir noktadır.

-Eğitim-Öğretim sürecinde başlangıç düzeni olarak çoğunlukla kara düzenin tercih edildiği görülmüştür. Kara düzenin, en yaygın kullanım alanına sahip olması, yöresel tavır ve üslupları göstermeye uygun olması, hemen tüm makam dizilerinin icrası için uygun bir zemin hazırlaması, teknik açıdan bağlamanın fiziksel yapısının kullanımına kolaylık sağlaması, TRT repertuarındaki eserlerin çoğunu seslendirmeye uygun olması gibi sebeplerden dolayı tercih edilmektedir.

- Özellikle Türk müziği makamlarının çoğunu çalabilecek bir yapı oluşturması sebebi ile kara düzenin tercih ediliyor olması daha önce bahsettiğimiz ilişkiler ile ilgili düşüncelerimizi doğrular nitelikte veriler sunmaktadır.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular Ve Yorum; “Türk halk müziğinde var olan çok sesli yapıların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?”

- Bir çalgının birden fazla teli olması bu tellerin müzikal armoni amacı ile kullanılması gerektiği düşüncesini ortaya çıkartmaktadır. Tek sesli müzik amaçlandığı düşünüldüğünde tek telin yeterli olabileceği aşikârdır. Bu durumda bir müzik aletinde birden fazla ve hatta aynı işi yapan tel gruplarının olması şüphesiz ki bir çok seslilik ihtiyacından ortaya çıkmıştır. Bu çok sesliliğin türü ve niteliği çalgının ait olduğu toplumun müzikal geçmişi ve duygusu ile doğru orantılı olarak farklılıklar gösterebilir.

- Bir eseri herhangi bir düzende seslendirme ile nispeten uygun olan düzende seslendirme arasında belirgin duyum farkları olduğu sonucuna varılmıştır. Özellikle karar sesinin güçlendirilmesi noktasında dem konusu oldukça önemlidir. Bununla beraber uygun düzen kullanıldığında dem sesi, paralel 4’lü 5’liler vb. aralıklar vasıtası ile oluşan basit çok sesli yapıların ortadan kalkmaması için de uygun düzen tercih edilmesi oldukça önemli görülmüştür. Türk halk müziğinin özünde olan basit

çok sesli yapıların bağlama üzerine yansması olan düzenlerin bu hassasiyet göz önünde bulundurarak tercih edilmesi gereklidir.

- Klasik armoninin temeli olan üç ses düşünüldüğünde, bağlamada tel sayısındaki artışın özellikle üç tele yoğunlaşmasının klasik armoninin temeli olan bu üç ses konusu ile ilgili olduğunu söylemek mümkündür. Bağlamada kullanılan tüm düzenler birer akor oluşturmaktadır. Bu durum da tel sayısının üç tel üzerinde yoğunlaşmasının klasik armoni ile ilgisini göstermektedir.

- Dem konusu düşünüldüğünde; bozuk düzene ayarlı bir bağlamada “re” ve “sol” kararlı icralar için, dem sesi teşkil edecek teller bulunmakla birlikte bu ihtiyaç “la” kararlı eserlerde zaman zaman alt tele boş bırakılarak mızrap vurulması ile elde edilmektedir, bu tür dem oluşturma durumu geleneksel çalıda kendine önemli bir yer edinmiştir. Bununla beraber la kararlı ezgilerin bozuk düzende re karara göçürülerek icra edilmesi ile de karar sesine bir dem meydana getirilebilir.

- Bazı yörelerde bağlama icrasında esas alınanın benzetilmeye çalışılanın başka çalgıların çalınış şekillerinde ortaya çıkan sesler ve çok sesli unsurlar olduğu ortaya koyulmuştur. Bu benzetme işinin de mızrap kullanımında orta çıkan yöresel çalım teknikleriyle yani yöresel tavırlar ile ve bu tekniklerin en önemli tamamlayıcı unsuru olan düzenler ile sağlandığı gözlemlenmiştir. Bir çalgıda icra ne kadar temiz olursa olsun akort yani düzen bozuk olduğu sürece hiçbir anlam teşkil etmeyecektir.

- Eğer bağlama icralarımız tek tel üzerinde ise icranın yapıldığı tel grubunun birbirine olan uyumu işimizi sadece kısmen görecektir. Çünkü bu durumda diğer tellerin oluşan titreşimden dolayı uyumsuz sesler çıkartma durumu söz konusudur. Her durumda çalgının doğru ve icra için en uygun düzene getirilmesi gerekir çünkü düzenler hiçbir perdeye basmadan bile başlı başına birer armonik oluşumdur. Bu da hiçbir müzikal bilgisi olmasa bile Türk insanının kulağındaki müzikal armoni hissiyatının göstergesidir. Çünkü müzik aleti çalacak kişi önce çalgının uygun akortta olup olmadığını kontrol eder sonra icrasına başlar bu da gösterir ki bağlama çalan âşıklar tamamen kendi müzikal hisleri ile düzen dediğimiz armonik oluşumları bulmuş, bağlamasına uygulamış yani ona düzen vermişlerdir.

- Geleneksel halk müziğimizin içerisindeki çok sesli unsurlar birçok halk çalgımızda görülmektedir. Halk müziğimizde çok seslilik unsurları arasında en çok dikkat çeken armoninin temelini oluşturan dem hadisesidir. Gerek üflemeli çalgılarda gerek yaylı çalgılarda dem tutma olayı birçok yöremizde yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla bu çalgılar ile icra edilen eserlerin bağlama ile icrasında bu çalgıların kullanılmasında ortaya çıkan yöresel çok seslilik anlayışı yakalanmaya çalışılmış ve bunun sonucunda özellikle farklı düzenler ile birlikte yöresel tavırlar meydana gelmiştir.

- Bağlamada dem sesini ortaya koyacak olan tel genelde en üst tel grubu olarak düşünülmüş ve birçok düzen sadece bu tel grubunda yapılan akort değişikliği ile ortaya konulmuştur. Bağlamanın en üst telleri “la” perdesine ayarlandığı zaman sürmeli düzeni, “sol” perdesine ayarlandığında bozuk düzen, “fa#” perdesine ayarlandığında misket düzeni, “mi” perdesine ayarlandığı zaman ise bağlama düzeni, “re” perdesine ayarlandığı zaman ise fidayda düzeninin ortaya çıkması bu durumun en net göstergesidir. Burada en üstte bulunan en kalın telin ve onunla birlikte grup olan bir ince telin sesinin değiştirilmesi tesadüfi olamaz şöyle ki biri bas seste dem verecek iken diğeri aynı sesi yani demi daha tiz duyurmaktadır. En başından düşünersek bağlamaya bu bam denilen kalın tellerin takılması bile bir çok seslilik düşüncesinin, müziksel kulak doygunluğu ihtiyacının göstergesidir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum; “Bağlamada yaygın olarak kullanılan tavırların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?”

- Bağlamada en önemli gelişim melal tel kullanımı olmuştur. Metal tellerin rahatlıkla ünison olarak akortlanabilmesi sonucu tel sayıları artmış ve mızrap kullanımı da bu durum sonucunda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bağlamada mızraplı çalım ile birlikte yöresel çok seslilik öğeleri hem tavrılara hem de bu tavırların icrasında tercih edilen düzenlere yansımıştır.

- Halk müziğimizin en önemli çalgılarından olan bağlama mızraplı çalım geleneği içerisinde daha önceki el ile çalım geleneğinde ortaya çıkan ses olaylarını yakalamak için yöresel tavır dediğimiz mızrap şekilleri ile bezenmiş, zenginleşmiştir.

Yöresel tavırlar geliştikçe bağlamanın akort sistemleri de hem tavrılı çalıda yöresel çok seslilik öğelerini duyuracak hem de tavrın yanında ana melodiyi de destekleyecek şekilde gelişim göstermiştir.

- Gerekli düzenlere akortlanmış bağlamalarda yöresel tavrıların icrasında her tavrıda sürekli duyulan sesler mevcut olup bu sesler çoğunlukla en üst telde ve eserin karar sesi dem sesi teşkil edecek şekilde olmasıdır.

- Tavrıların bazılarında tavrın karakteristiği birden fazla tel ile oluşmaktadır. Bu türdeki tavrılarda doğal olarak dem sesinin kullanımı söz konusudur. Karakteristiği tek tel üzerinde olan tavrılarda da dem sesinin duyurulması amacı ile diğer tellere temas eden mızrap hareketleri geleneksel çalıda icracılar tarafından uygulanmaktadır.

- Yöresel tavır ve üslupların da birçoğunu gösterebilecek teknik imkânları sunması açısından da kara düzenin tercih edilmesi yöresel tavırlar ve düzenlerin ilişkilerine örnek olarak gösterilebilir.

- Özellikle bazı yöresel tavrılarda sürekli tınlayan seslerin uygun olmayan düzenlerde yapılan icralarda uyumsuz duyumlara sebep olacağı tespit edilmiştir. Bununla birlikte yörede kullanılagelen düzenlerin de bu konuda önemli bir etkisi vardır. Bir yöresel tavrın icrasında uygun olan bir düzenin tercihi önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöresel üslubun doğru yansıtılabilmesi açısından da bu önemle üzerinde durulması gereken bir konudur.

4.4 Uzman Görüşleri

Görüşme yapılan uzmanlarımızın sorularımıza verdikleri cevaplar şu şekildedir;

1. Bağlama öğretim sürecinde başlangıç düzeni olarak hangi düzeni tercih ediyorsunuz? Gereçekleriniz nelerdir?

U1:

“Bağlama eğitimi, temelde sap üzerinde sol el hâkimiyetinin gelişmesini gerekli kılar. Bu bakımdan, çalgı eğitimi temelinde Bozuk Düzenini temel almayı, çalgısal teknik gereklilik sebebiyle tercih etmekteyim.”

U2:

“Bağlama sazımız düzen (akort) zenginliği açısından yaygın olarak kullanılan 6 tane ana 12 tane de tali olmak üzere 18 düzen çeşitliliği ile dünyanın en gelişmiş sazlarından biridir. Düzen kelimesi “Şu Sazıma Bir Düzen Ver, Yoksa Sana Yad Düzen mi Çektiler” vb. türkü dizelerinde kullanıldığı gibi akort terimine kam karşılık olarak kullanılmaktadır.

Bozok düzen bağlama eğitiminde en ileri akademik anlayışla ilk ve sürekli kullanılması gereken bir düzendir. Halk arasında Bozuk ya da Kara düzen de denildiği bilinmektedir. Bozuk belki zaman içinde Bozok’tan bozulmuş olabilir. Hiç bir şeyin bozuğu kullanılmaz bozuk: kullanılamaz, kullanım dışı kalmış, arıza yapmış, manasına gelir. Hele müzikte bozuk bir düzen olamaz. Bunun doğruluğu için Oğuz boylarından Bozokların Anadolu da en sık hangi yörelere yerleştiği ve ne sıklıkla bağlama çaldıkları ve en sık akortları incelenebilir. Üç Oklarla da aynı çalışma yapılmalıdır diyebiliriz. Bozok düzen bir ezgiyi, bağlamanın bilinen 17-18 parçalık anatomik yapısına bir eklenti ilave yapma gerekliliği duyulmadan yerinden veya transpoze olarak icra imkânı verir, hem de tavırlarıyla birlikte icra imkanı sağlar. Fakat Misket Düzeninde çalınacak bir eseri fa# dışında bir sese taşıyamazsınız mutlaka bir kelepçe ihtiyacı doğar. Müstezat Düzeninde, Abdal Düzeninde, Hüdayda Düzeninde de durum böyledir. Bağlama Düzeni müstesna Bağlama düzeni Bozok Düzeninden sonra en çok gelişmiş ve repertuvara sahip düzendir. Fakat Bağlama düzeninde de transpoze için kelepçe ihtiyacı vardır. Bozok düzenin çalıp söyleme geleneğinde insan sesine olan olumlu etkileri de vardır. Bozok düzende çalıp söyleyenler daha akıcı ve gelişmiş hançerelere sahip olurlar. Ama bağlama düzeninde çalıp söyleyenler daha dar bir ses sahasına, köşeli okuyuşlara ve az gelişmiş hançere yapısına sahip olurlar. Anadolu Türkmen Aleviliğinde bir söz

vardır ‘‘Kökten bitme-Daldan bitme diye’’ Bozok düzen bu anlamda köktür. Bozok düzenin dışındaki diğer bütün düzenler dizinin temel sesini korumak duyurmak, tınısal bir devamlılığı- sürekli duymak içindir diyebiliriz. Özellikle çalıp-söyleme geleneğinde bu durum bir gereklilik gibi algılanmıştır, bunda ki amaç ton dışına çıkmamak detone - sürtone olmanın önüne geçmek gibi. Yurttan sesler kuruluncaya kadar bizde sıra geceleri oturak geceleri ve kürsü başı vb. gibi ortamların dışında toplu icra geleneği pek gelişmemiştir. Ayrıca 46 yaşındayım 24 yıldır Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında bağlama hocası olarak çalışmaktayım gözlemediğime göre bağlama da ilköğrenimlerini başka düzenlerde gerçekleştiren öğrenciler bozok düzene geçişte çok ama çok zorlanmaktalar. Bozok düzeni hem melodi üretmek hem tezene gelişimi ve kullanımı konusunda daha emek ve maharet gerektirmekte hem de çalıp söyleme anlamında daha kullanışlı ve önemlidir kanaatindeyim.’’

U3:

‘‘Bağlama öğretim sürecinde başlangıç düzeni olarak Bozuk Düzeni’ni tercih ediyorum. Gereççeleri:

İcracının kol açıklığının açısı, bozuk düzene göre başlangıç sesi al tel re olarak kabul edildiğinde, oldukça doğal ve kolaydır.

Başlangıç sesi re olarak aldığımızda, perdeler arası açıklık (Büyük 2’li, k 2’li vb.) parmaklar arası açıklıkla uyum göstermektedir. Parmakların yığılması veya aşırı derecede açılmaya zorlanması durumu oluşmamaktadır.’’

U4:

‘‘Kara düzeni (la-re-sol) tercih ediyorum, zira makam dizilerini temel alan bir eğitimi anlayışını öngördüğümünden dolayı kara düzen sisteminin tüm makam dizilerinin icrası için uygun bir zemin hazırladığını ve olası tüm makamların icrasının belirli bir ses ahengi içinde seslendirilebildiği pozisyonları içerdiğini gözlemliyorum.’’

U5:

“Başlangıç aşamasında kara(bozuk) düzeni tercih ediyorum. Çünkü bu düzenin bağlamanın temel düzeni olduğunu, düşünüyorum. Bağlamanın öğreniminde öncelikle birinci grup tellerle başlanmasının öğrenciye kolaylık sağladığını düşünüyorum. Başlangıç aşamasından yöresel tavırlara kadar geçen sürede bağlamanın fiziki yapısı, bağlamada kullanılan pozisyonlar ve çalım sitilleriyle ilgili olan taraflarını çözümlenmiş olduğunu düşünüyorum.”

U6:

“Başlangıç düzeni olarak bozuk düzen (la-re-sol) düzenini tercih ediyorum. Eğitime, yatay pozisyon önceliğinden dolayı uzun sap bağlama ile başladığımız için, uzun sapta en yaygın olarak kullanılan düzenin bozuk düzen olması, bu düzeni seçme nedenimdir.”

U7:

“Başlangıç seviyesi için “Bozuk Düzen” veya “Kara Düzen” olarak da bilinen alt, orta ve üst tel gruplarının sırasıyla la, re ve sol seslerine akort edildiği düzeni tercih ediyorum.

Bu tercihin öncelikli sebebi, Bozuk Düzen’in la ve sol perdesinde karar veren makamlarla şekillenen ezgilerin icrası için en uygun düzen olması, ve Türk halk müziğinde en sık görülen makamsal yapıların bu karar perdeleri üzerinde olmasıdır.

Ayrıca, icrada yöresel ifadenin verilebilmesi amacıyla tercih ettiğimiz Müstezat, Fidayda, Zurna, Abdal... akortları gibi bağlama düzenleri, uyguladığımız eğitim programında, öğrencinin başlangıçta alması gereken temel eğitimin bir bölümü değildir ve eğitim programının ileriki aşamalarında yer alan düzenlerdir. Bu sebeplerden ötürü, Bozuk Düzen’i tercih ediyorum.”

U8:

“Başlangıç olarak Kara Düzen’i tercih ediyoruz, bu düzen günümüzde ülkemizde en yaygın ve bilinen düzenlerin başında geliyor diye düşünüyorum.”

U9:

“Kara düzen (bozuk) adı verilen la (do)- re (fa)- sol (sib) düzendir. Enstrümanın klavyesini tanıma açısından en iyi düzenin kara düzen olduğunu düşünmekteyim. Ayrıca TRT repertuarının sağlıklı bir biçimde çalınabilmesi için bu akort sisteminin kullanılması gerekmektedir.”

U10:

“Bağlama öğretimi sürecinde başlangıç düzeni olarak bozuk düzen (kara düzen) tercih ediyoruz. Bilindiği üzere THM’de esere ya da yöreye ait belli başlı akort biçimleri yer almaktadır. Öğretim süreci içerisinde bu eserlere gelindiğinde ilgili düzen ne olması gerekiyorsa o düzen ile çalışmalar yapılmaktadır. Öğretim süreci içerisinde kullanacağımız TRT repertuarında kayıtlı THM sözlü ve sözsüz eserler ile THM dışında kullandığımız başta GTSM saz eserleri olmak üzere birçok forma ait bağlamaya uyarlayarak kullandığımız eserlerin büyük bir kısmını bozuk düzen ile icra etmekteyiz. Bununla beraber gerek akademik anlamda gerek piyasada belli bir çalım seviyesine gelmiş önemli üstadların bağlama için yazdıkları ve bağlama öğretim sürecinde büyük ölçüde faydalanmakta olduğumuz geliştirici egzersiz ve etütlerin de büyük bir çoğunluğu bozuk düzen ile icra edilmektedir. Bu belirttiğimiz sebepler ışığında bağlama öğretim sürecinde başlangıç düzeni olarak bozuk düzenin tercih edilmesi bakımından en önemli gerekçeler olarak söylenebilir.”

U11:

“Ben daha çok kara düzen kullanıyorum diğer adı ile bozuk düzen dediğimiz la- re- sol düzeni, bu bağlamanın fiziksel yapısının kullanımına kolaylık sağladığı için ve özellikle başlangıç düzeyindeki alt tel kullanımı ile ilgili de kolaylık sağladığı için tercih ettiğim bir düzen. Bu düzeni kullanmamızın sebebi odur. Türkiye’nin çeşitli yörelerindeki ezgileri, türküleri çalmaya olanak verdiği için de önemle

üzerinde duruyoruz. Diğer düzenlerde daha sınırlı ezgiler çalınabiliyor. Ne yaparsanız yapın en fazla kullanılan düzen kara düzendir ondan sonra bağlama düzeni sayılabilir. Temel düzen kara düzendir ondan vazgeçersek bağlamayı öldürürüz küçültürüz. Kara düzen ortak bir düzen yakalama noktasında gereklidir. Bir çalgının mutlaka standart, yaygın, o çalgıyı çalan herkesin iyi kullandığı bir düzeni olması lazım.”

U12:

“Başlangıç düzeni olarak bizim kara düzen dediğimiz, saz düzeni dediğimiz, ülkemizde, Anadolu’da en çok kullanılan düzen ile başlıyoruz. la-re-sol olarak akort ettiğimiz düzen. Bu düzende pek çok yöresel tavrı göstermek mümkün. Zeybek Konya vb. yöresel tavırları, yöresel üslupları ve özellikleri göstermek daha uygun. Birinci derecede bu düzenle başlayıp ağırlıklı olarak bu düzenle devam ediyoruz. Çünkü, çok yaygın bir düzen. Başka düzenler olmasına rağmen bunların yaygınlığı kara düzen ile kıyaslanamayacak kadar az, daha bölgesel, daha kısmi bir kullanım olarak arz ediyor. Anadolu’da nereye giderseniz gidin bu kara düzenle karşılaşacaksınız.”

Uzmanlarımızın tamamının başlangıç düzeni olarak kara düzeni tercih ettiği görülmüştür. Kara düzenin, en yaygın kullanım alanına sahip olması, yöresel tavır ve üslupları göstermeye uygun olması, hemen tüm makam dizilerinin icrası için uygun bir zemin hazırlaması, teknik açıdan bağlamanın fiziksel yapısının kullanımına kolaylık sağlaması, TRT repertuarındaki eserlerin çoğunu seslendirmeye uygun olması gibi sebeplerden dolayı tercih edildiği uzmanlarımızca beyan edilmiştir.

Özellikle Türk müziği makamlarının çoğunu çalabilecek bir yapı oluşturması sebebi ile kara düzenin tercih ediliyor olması daha önce bahsettiğimiz ilişkiler ile ilgili düşüncelerimizi doğrular nitelikte veriler sunmaktadır.

Ayrıca yöresel tavır ve üslupların da birçoğunu gösterebilecek teknik imkânları sunması açısından da kara düzenin tercih edilmesi yöresel tavırlar ve düzenlerin ilişkilerine örnek olarak gösterilebilir.

Diğer düzenlere geçmeden önce gerekli olan teknik beceri ve yeterliliklerin kazandırılması açısından da kara düzenin oldukça önemli olduğu görülmüştür.

2. Öğretim sürecinde hangi düzenler ile ilgili çalışmalar yapıyorsunuz?

U1:

“Bağlama eğitimi açısından Bozuk Düzeni ve Bağlama Düzeni, repertuvarda ve çalgısal gelenekte büyük bir yaygınlık taşıdığından, öncelik Bozuk Düzeninde olmak kaydıyla, diğer düzenlerin eğitimine de yer veriyorum. Bir sıralama yapmak gerekirse: 1. Bozuk Düzeni, 2. Bağlama Düzeni, 3. Misket veya Karanfil Düzeni, 4. Abdal Düzeni, 5. Do-Müstezad Düzeni, 6. Zeybek veya Fidayda Düzeni. Çok nadir olmakla birlikte, Fa-Müstezad Düzeninden de sınırlı sayıda eser çaldırıyorum (Kervan ezgisi gibi).”

U2:

“Ana düzen denilen kabul gören Bozuk Düzeni, Misket Düzeni, Müstezad Düzeni, Bağlama Düzeni, Abdal Düzeni, Hüdayda Düzeni ve Kütahya Düzeni olmak üzere bunun yanında diğer tali düzenler ihtiyaç duyuldukça kullanılmaktadır.”

U3:

“Öğretim sürecinde bozuk, sürmeli ve son dönemde seviyesi uygun olan öğrencilerle âşık düzeni ile ilgili çalışmalar yapıyoruz. Gerekçeleri:

Programın müzik bilimleri olması nedeni ile uygulamalı derslerin ve sürelerinin sınırlı olması.

Öğretim planında yer alan tavırların önemli bir kısmının özellikle bozuk düzende icra edilebilmesi.”

U4:

“Öğretim sürecinde kara düzen, bağlama düzeni, abdal düzeni, fidayda-zeybek düzeni (la-re-re), misket düzeni, müstezat (do ve fa üzeri olmak kaydıyla) ve yeksani (la-re-la) düzenlerini ağırlıklı olarak kullanmayı tercih ediyorum.”

U5:

“Daha çok kara düzen, devamında bağlamada çok kullanılan düzenlerden “bağlama düzeni, misket, abdal düzeni, müstezat düzeni, segâh düzenler ile ilgili çalışmalar yapıyorum diğer düzenlere yeri geldikçe değinip örnekleyip geçiyorum. Çoğu zaman saydığım düzenlere de yer veremediğimiz oluyor. Takdir edersiniz ki güzel sanatlar fakültesinde bağlama dersleri haftada sadece bir saatten ibaret.”

U6:

“Bozuk düzen, âşık düzeni (çöğür düzeni), misket düzeni, müstezat düzeni, segâh (Azeri) düzeni, bozlak (Abdal) düzeni, fidayda düzeni.”

U7:

“Öncelikle Bozuk Düzen olmak üzere, eserin gerektirdiği yöresel ifadenin daha iyi verilebilmesine olanak tanıyan her türlü düzeni kullanıyorum.

Örnek olarak, kimi Orta Anadolu türkülerinde Bozlak Düzeni veya Abdal Düzeni, Alevi-Bektaşî Kültürü’ne ait örneklerde Bağlama Düzeni, bazı Karadeniz türkülerinde Kemeç Düzeni veya ağır zeybeklerde Zurna Düzeni gibi...

Bunun yanı sıra, yukarıda da belirttiğim gibi, eserin karar sesinin, dolayısıyla makamsal yapısının gerektirdiği durumlarda, dem ses olarak icraya zenginlik katmak amacıyla Segâh düzeni, Müstezat Düzeni, Misket Düzeni gibi düzenleri de kullanıyorum.”

U8:

“Kara Düzen, Misket Düzeni, Segâh Düzeni, Müstezat Düzeni, Fidayda Düzeni, Bağlama Düzeni, Abdal Düzeni.”

U9:

“Kara düzen, misket düzeni, kısa sap düzeni, müstezat düzeni.”

U10:

“Bozuk düzen, bağlama düzeni, abdal düzeni, misket düzeni, fidayda düzeni, sürmeli düzeni, fa müstezat düzeni, do müstezat düzeni, kemençe düzeni.”

U11:

“Her öğrencide olmuyor ama seviyesi uygun öğrenciler ile bağlama düzenine geçiyoruz. Zaten seviyesi uygun öğrenciler çoğu kez bağlama düzenine geçmiş olarak geliyorlar. Misket düzeni, segâh düzen ve buna benzer düzenler icra tekniği açısından kara düzen ile büyük farklılık göstermediği için çok sıkıntılı değil. Ama bağlama düzeninin belirgin bir farklılığı var, ona da zaman kalırsa, öğrencinin teknik seviyesi de uygunsa bağlama düzenine geçiyoruz. Hem çalma tekniği hem yorumlama şekli farklı. Diğer düzenler daha çok makamla, tonla ilgili olduğu için icrada çok fark yok. Mesela Segâh düzeni dediğiniz zaman segâh makamını çalmak için oluşturulmuş bir düzen olduğu görülür.”

U12:

“Ağırlıklı olarak kara düzen ile devam ediyoruz ikinci derecede kullanılan bağlama düzeni son zamanlarda ağırlık kazandığı için bu düzenden de öğrencilerimizin haberi olmasını arzu ediyoruz. Misket düzeni, abdal düzeni vb. gibi yöresel düzenleri de bilgi olarak öğrencilerimize öğretiyoruz. Tabi ki kara düzenden sonra yöresel tavırların uygulamasını onlarda da gösteriyoruz. Bağlama düzeni elbette ki önemli çünkü kara düzenden sonra en çok kullanılan düzen. Diğer

düzenleri de, çok fazla uygulama imkânı olmasa bile, bilgi olarak öğrenciye öğretiyoruz.”

Elde edilen veriler ışığında bağlama eğitim-öğretim sürecinde en çok ve ağırlıklı olarak kullanılan düzenin kara düzen olduğu, ikincil olarak ise bağlama düzeninin tercih edildiği görülmüştür. Bu iki düzen dışındaki düzenlerin de ders süreleri ve öğrencilerin seviyeleri göz önünde bulundurularak kazandırılmaya çalışıldığı ifade edilmiştir.

Misket, müstezat, abdal vb. düzenlerin icra tekniği açısından kara düzen ile çok belirgin farklarının olmaması sebebi ile kara düzen üzerinde sağlanan teknik yeterliliğin bu düzenlerin icrasına da kolaylık sağlayacağı görüşü hâkimdir. Bu açıdan icra tekniği belirgin şekilde farklılık gösteren bağlama düzeni ikincil düzen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tercihin bir nedeni de bağlama düzeninin kara düzenden sonra en yaygın kullanım alanına sahip olan düzen olmasıdır.

3. Bir eserin hangi düzende icra edilmesi gerektiğine hangi kriterlere göre karar veriyorsunuz? (Uygulanacak düzenlerin, öğrencide çözümleme, algılama ve yorumlama gibi özelliklere etkisi, çalışma yapılacak düzenlerin seçiminde yönlendirici bir etken midir?)

U1:

“Bu konuya, kişisel deneyimlerim ışığında şu şekilde bir cevap verebilirim:

a.) Nazari açıdan makam, ezgisel tarz bilgisi ve çalgısal tını ve renk konularının öncelikli öneminin öğretilmesi (sadece “dizi” bilgisi değil!);

b.) Makamların “karar perdelerinin, tellerin düzenlenmesindeki belirleyici rolünün öğretilmesi. Yapılan geleneksel düzenlerin, sağladığı çalgısal tını ve renk imkânlarının, estetik duyuşa ve çalgısal pozisyonların tanınmasına yaptığı katkıların tecrübe edilmesi;

c.) İlgili düzende, sap boyunca el ve parmak kullanımı açısından pozisyon ve parmak yerleşimi (fingering) bakımından sunduğu imkânların tanıtılması ve öğretilmesi;

d.) Yeni düzen yapma olanaklarının da bir fikir olarak öğrenciye kazandırılması.”

U2:

“Seçilen bir ezgi hangi düzende olursa olsun mutlaka öğrencide kalıcı öğretici eğitici özelliğe sahip olmalıdır. Yani ezgi o düzenin bütün detay ve özelliklerini bünyesinde taşımaktadır. Ezgi çok karmaşıksa o ezgiyi ve düzenini kavrayıcı ön çalışma ezgileri yazarım bir zaman sonra da asıl ezgiyi takdim ederim. Ezginin hangi düzende çalınacağına karar verirken, uygulanacak düzenlerin, öğrencide çözümlene, algılama ve yorumlama gibi özelliklere etkisi, çalışma yapılacak düzenlerin seçiminde yönlendirici bir etken midir? Diye sormuşunuz elbette etkindir. Çoğunlukla seçilen ezgi kendi düzeni ile çalındıktan sonra aynı ezgiyi Bozok Düzeninde de çaldırırım. Böyle olduğu takdirde öğrenci algılaması yorumlaması ve çözümlene aşaması daha kalıcı bir hal alır. Ne de olsa ezgi kendi düzeninde daha yoruma açık daha çözümlenirdir.”

U3:

“Bir eserin hangi düzende icra edilmesi gerektiğini;

eserin yöresine göre,

eserin karar sesine,

eserin makamına göre karar veririm.

Uygulanacak düzenlerin, öğrencide çözümlene, algılama ve yorumlama gibi özelliklere etkisi, çalışma yapılacak düzenlerin seçiminde yönlendirici bir etken olabilir. Bazı öğrencilerin hazır bulunuşluluk düzeyleri farklı olabilir. O nedenle bu

tür öğrencilerin yapacakları çalışmalara yönelik olarak farklı düzen sıralaması yapılabilir.”

U4:

“Eserin makam yapısının hangi düzende ve hangi karar sesinde daha uygun bir sonuç vereceğini gözlemliyorsam, eserin o düzende icra edilmesine karar veriyorum. Böylesi karar sesini ve ezginin doğasını dikkate alan bir akort tercihinin, öğrencinin öğrenme hızını da arttırdığını teşhis ediyorum.”

U5:

“Bir eserin hangi düzende icra edilmesi gerektiğine eserin hangi yöreye ait olduğuna eser sahibine, eserin dizi özelliğine, karar sesine, her şeyden önce geleneksel icrasına bakarak karar veriyorum. Çözümlenecek eserin düzenleri, öğrencideki algılamayı ve yorumlamayı geliştiriyor. Dolayısıyla uygulanacak düzenler, çalışma yapılacak düzenlerin seçiminde yönlendirici bir etken oluyor.”

U6:

“Öncelikle icra bağlamı belirleyicidir. Örneğin modern ilkelerden tamamen uzak geleneksel veya postmodern kaygılar güdülen bir konser/kayıt vb. amacıyla icra yapılacaksa mümkün olduğunca türkünün ait olduğu yerel müzik pratiğindeki icra edilen düzeni tercih ederim. Örneğin “Elmaların yongası” türküsünü böyle bir icra bağlamında, Konya’da yerel müzik pratiğinde hiç de rahatsız olunmadığı şekilde (karar sesi olan do ve orta telden sürekli gelen re perdelerinin bir arada tınlamasından rahatsız olmayan ve söz konusu tınıyı belki bizden çok farklı şekilde anlamlandıran yerel icracılardan ve dinleyiciden bahsediyorum) bozuk düzende çalmayı tercih ederim. Ancak modern kaygılarla oluşturulan THM kapsamında ve hatta Batı Müziği armonisi (veya yine bu armoniden türeyen pop-caz armonisi) kapsamındaki bir eşlikle çalınacak diğer bir icra bağlamında “elmaların yongası” türküsünü müstezat düzeninde çalarım. (Bu örneği Attila Hoca’ın daha önceden bir sempozyumda bahsettiği bir konu olması ve benim de önceden farklı amaçlarla icra

ettiğim ve koordine ettiğim konserlerde uyguladığım bir örnek olması nedeniyle verdim.)

Dolayısıyla öğrencilerin de bu ilkeler doğrultusunda düzenlerini belirlemeleri konusunda bir yaklaşıma sahibim. Bir başka ifadeyle “en doğrusu bu şekilde icradır” veya “böyle çalmazsanız yanlış olur” şeklinde sınırları keskin çizgilerle belirlenmiş ifadelerim yoktur. Bu tutumu “çağın ruhu”yla (zeitgeist) da ilişkilendirebiliriz. Diğer bir ifadeyle perspektif, kriterleri belirleyen paradigmaların işaretleyicileriyle doludur.”

U7:

“Benim için bir eserin icra edileceği düzen, o eserin makamsal yapısıyla doğrudan ilintilidir. Dolayısıyla eserin makamsal yapısında doğal olarak bulunan ve o makamın karakterini ortaya çıkaran temel seslerin en güzel ve ahenkli şekilde icraya yansıtılacağı düzen, öncelikli olarak tercih edilmelidir.

Makamsal karakterli tüm müziklerde olduğu gibi, geleneksel Türk halk müziğinde de karar perdesi bir eserin en temel sesi olduğu için, daha önce bahsettiğim karar sesine göre bağlama düzeni tercihi de aslında makamsal icra perspektifini temel almaktadır.

Bir diğer unsur olarak bahsettiğim yöresel ifadenin verilmesi de, Kemençe Düzeni’nde olduğu gibi, yöreye özgü icra tercihlerinin (bu durumda çalgı tercihi) bağlama ile taklidi yoluyla gerçekleşmekte ve kullanılacak düzenin belirlenmesinde rol oynamaktadır.”

U8:

“Çeşitli yörelerde çeşitli adlarla kullanılan düzenler mevcut zaten, eserlerimizi seçerken bu durumu göz önünde bulunduruyoruz. Düzenler değiştikçe çalım tekniği de değişeceği için (perde yerleri, parmak numaraları vs.) öğrencide çözümleme, algılama ve yorumlamanın doğru olabilmesi açısından seçilen düzene uygun çalışmalar yapılmalı diye düşünüyorum”

U9:

“Eserin yöresinde kullanılan düzen –yani orijinalinde (yöresinde) hangi düzende çalındığı- eserin çalınacağı düzenin birinci kuralıdır. Eserin ses genişliği, teknik özellikleri ve daha rahat çalma pozisyonları eserin çalınacağı düzeni belirler.”

U10:

“Bir eser için tercih edilecek düzen bakımından eserin dizisi, makamı, hangi karar sesinden icra edileceği ve yöresi (kullanılacak olan yöresel tavır) en önemli gerekçeler olarak gösterilebilir. Örneğin la karar da icra edilecek olan “Dersini Almışta Ediyor Ezber” eseri için kullanılan sürmeli düzeninin yine aynı yöreye ait “Sabahınan Esen Seher Yeli mi” eserinde de kullanılması en doğru tercih olacaktır. Bununla beraber elbette ki uygulanacak düzenlerin, öğrencide çözümleme, algılama ve yorumlama gibi özelliklere etkisi olacaktır ve çalışma yapılacak düzenlerin seçiminde yönlendirici bir etkendir.”

U11:

“Bu daha çok öğrencinin seviyesi ile ilgili. Eğer öğrenci sıfırdan geliyorsa genel klasik repertuarı geçmeye çalışıyoruz. Belli yöresel ezgileri, zeybekleri geçiyoruz. Azeri türküler ve diğer tavırlarla ilgili çalışmaları yapıyoruz. Ondan sonra mesela bir misket türkü çalınacaksa onu o düzende çaldırmaya özen gösteriyoruz, önemli olan öğrencinin o seviyeye gelmesi.”

U12:

“Bunda önemli olan karar yerinde tınlayan sesler. Diyelim ki eğer türkü veya ezgi bağlama üzerinde, klavye üzerinde Do perdesinde karar veriyorsa üst teli oraya çekerek o tınlamayı daha kuvvetli hale getirebiliriz. Si’de veya başka herhangi bir seste karar veriyorsa ona göre aynı şekilde akort edilebilir. Biz birinci derecede kara düzende çalışıyoruz fakat bu bahsettiğim şekilde ayarlamalar bize duyum açısından daha iyi sonuçlar vereceği için bunlar da uygulanabilir.”

Bir eserin hangi düzende icra edilmesine karar verirken en belirleyici unsurun karar sesi olduğu ve bununla birlikte makamsal yapıyı en iyi gösterecek düzenin tercih edildiği tespit edilmiştir. Bu ana faktörlerden sonra öğrencinin eserin kazandırması gerektiği becerileri kazanması arzusu ile de düzen tercihi yapıldığı ifade edilmiştir. Ayrıca yöresel icra şekillerinin de esas alındığı söylenmiştir. Fakat görülen o ki en belirleyici nokta karar sesi ve makam yapısıdır.

4. Eserlerin dizileri ve karar sesleri ile geleneksel Türk müziği makam yapıları arasında bir ilişki olduğunu düşünüyor musunuz? Düşünüyorsanız bunu gösteren gerekçeleriniz nelerdir?

U1:

“Konu “öncelikle” ve “ilkesel” olarak zaten bu konularla ilgilidir. Makam kültüründe karar perdesi, ezgisel şekilleniş ve üretimde her zaman belirleyici bir rol oynar. Geleneksel kültürde “dem” adı verilen bu olgu, sadece bağlama ailesi çalgılara özgü bir kullanıma sahip değildir. Nefesli ve yaylı çalgılarda da dem uygulamaları, makamsal duyusun önemli bir gereği olarak ortaya çıkmış görünür. Gerek usullü, gerekse usulsüz ezgilerin icrasında, doğaçlamalarda, dem (karar) perdesi, fonksiyonel bir önem taşır. Bağlama düzenlerinde de teller için yapılan değişikliklerde öncelikli ihtiyacın, çalınacak makam türü ve bunun sahip olduğu karar perdesinin, temel bir dem eşliği sağlamak üzere gerçekleştirildiğini biliyoruz. Dem konusu, bağlama düzenleri açısından ayrıca detaylı olarak incelenmesi gereken bir konudur.

Bu ölçütlere ek olarak mutlaka göz önünde bulundurulması gereken bir başka husus da, tel düzenlemelerinin, estetik duyuş, çalgısal tını ve renk yaratma, yeni el ve parmak pozisyonları sağlama ve buna dönük bir “keşif” sürecine yol açma gibi etkenlerdir.”

U2:

“Geleneksel Türk müziği dizileri dediğimiz diziler temellerini Türkülerden türkü dağarcığından yola çıkarak alır. Geleneksel Türk müziği diye adlandırılan

Türk Beste Müziği (Şarkı) tarihi Türkülerin tarihi derinliğine göre çok yeni sayılır. Geleneksellikten kasıt eskilik ise türkü makam ve dizileri çok çok daha eskidir. Halk sanatçıları hicaz makamı kurallarını ustalarından sözlü ve uygulamalı olarak öğrenerek kullanıyordu, Beste müziği bestekârları söz konusu makamları o güne kadar elde mevcut ezgi vb. eserleri inceleyerek en çok görülen müzikal hareketleri o makamın kuralları haline getirmişler ve bu kurallar doğrultusunda beste eserler yazmaya başlamışlar. Garip ayağı denilen ayağı nasıl tarif edebiliriz. Bunun tek yolu Hicaz ve ailesini anlatmaktan geçer. Bu müzikler iki kardeştir. Biri halkın yaygın olarak kullandığı dil ve üslupla diğeri beste tasarım yoluyla bilinçli olarak ezgi üretmek yoluyla gerçekleştirilir. Karar sesleri makam 4'lü ve 5'lileri ya da makamsal açıklamaları tamamen aynıdır. Örnek: Neşet Ertaş'ın "Al Alma Boyanır mı?" türküsü Garip Ayağı olarak tanımlanamaz. "Düşüm Merhametsize" dizelerinde Zirgüleli Hicaz duyurmaktadır. Bu sorun ortak bir nazariyata geçilmekle çözülür Kardeşlerin adları farklı olsa soyadları hep aynıdır. İki kardeşle aynı terimlerle anlatılması gerekir."

U3:

"Düşünüyorum. Gerekçeleri ise:

Halk müziğimizde yer alan eserlerin dizileri, (geçmişten günümüze varlığını sürdüren şehir merkezlerinde daha çok benzerlik, şehir merkezlerinden uzaklaştıkça da az benzerlik gösterse de) Türk müziği makam dizileri ile temelde aynı fakat o makamsal yapının bölgesel yorumları sayılabilir.

Türk müziğinde makamsal yapılar bir takım sınıflamalarla anlatılır. Bunlarda birisi de başlangıç seslerine göredir. Örneğin: Sol'den başlayan makamlar, La'dan başlayan makamlar gibi. Dikkatle bakıldığında, o makamın bütün sesleri, o ses üzerine mükemmel kurulur ve tınlar."

U4:

“Çalıştırdığım tüm eserlerin ezgisel yapıları Anadolu’daki geleneksel makam anlayışı ile örtüşmektedir, zira bu ezgilerin irili ufaklı tüm kesitleri tarihsel makam geleneğinin bir unsuru ile mutlaka açıklanabilmektedir.”

U5:

“Evet düşünüyorum. Türk müziği makamsal yapılarıyla Türk halk müziği dizilerini (ayağı) birbirinden ayrı düşünülmesini de doğru bulmuyorum. Ufak tefek farklılıkların birbirinden çok uzak diziler veya dizi işlenişinden (seyir) kaynaklı farklılıkların ayrı kültürlerin eserleriymiş gibi görmenin doğru olmadığını düşünüyorum. Bu durumun geçmişte de özellikle şehir kültürü oluşmuş tarihi merkez sayılan kentlerimizde rahatlıkla göre biliriz. Örneğin Konya, Şanlıurfa, Diyarbakır vs. bu iki ayrı müzik türü gibi gösterilen geleneksel Türk müziği diyebileceğimiz müziğin ister makamsal yapısı deyin ister ayağı deyin ister dizisi, seyri... Ne dersenez deyin bu müziği her açıdan (müzikal, edebi vs.) ayrı düşünemezsiniz. Her şekilde biri biriyle bağlantılarını rahatlıkla kura bilirsiniz.”

U6:

“Yalnızca Türk müziği makam yapılarıyla değil, içinde bulunduğumuz coğrafyadaki tüm “makam müzikleri” ile ilişkili olduğunu düşünüyorum. Hatta bu ilişkinin diziler ve karar seslerinden ötesinde, düzenlerle de yakın ilişkide olduğunu söyleyebilirim. Örnek vermek gerekirse, bağlamada en yaygın olarak kullanılan bozuk düzen, alt boş tel “la” kararlı icra edilen bir müzik parçasında dörtlünün önemli olduğu ve yeden olarak 7’linin bir oktav pest kullanıldığı makamlarla ilişkilendirilebilir. Bu duruma Türk müziğinden uşşak makamını örnek verebiliriz. Ancak konuya daha sağlıklı olarak “makam müziği” ana başlığıyla yaklaştığımızda Azerbaycan’da mugam formu, İran’da destgah formu, Özbekistan’da şaşmakam formu, Doğu Türkistan’da oniki makam formu gibi farklı ülkelerde icra edilen pratiklerdeki farklı adlarla anılan makamlardan (güçlünün dörtlü, yedenin büyük ikili pest olduğu pek çok makam) örnek gösterebiliriz.

Diğer bir ifadeyle zaten makam müziği kapsamının dışında değerlendiremeyeceğimiz THM'nin dizileri ve karar seslerinin makam ilkesi üzerine şekillenen tüm müziklerle ve özeldir Türk müziği makam yapılarıyla ilişkili olduğu aradaki organik bağdan dolayı reddedilemez.”

U7:

“Evet, düşünüyorum. Türk halk müziği ve Türk Sanat Müziği, Geleneksel Türk müziğinin iki ayrı üslubunu temsil etse de, birçok ortak yönleri olan ve birbirleri ile yakından ilintili dallardır.

Söz konusu ortak yönler, kullanılan usul kalıplarında, makam seyirlerinde, veya ses malzemelerinde kendini göstermektedir. Bu konu tarihsel açıdan incelendiğinde de, günümüze kadar bu alanda yazılmış olan edvarlarda herhangi bir ayırım yapılmadığı görülmekte ve dolayısıyla benzer bir sonuca ulaşılmaktadır.

Bu kapsamda, Türk halk müziği eserlerinde kullanılan ses malzemeleri veya karar sesi gibi makamsal yapı ile alakalı diğer unsurlar ile makam olgusu arasında doğrudan bir ilişki olduğu ortaya çıkmaktadır.”

U8:

“Elbette ki eserlerin dizileri ve karar sesleri ile geleneksel Türk müziği makam yapıları arasında bir ilişki olduğu düşünülebilir örneğin hüseyini ya da uşşak makamı dizisinde birçok türkü gösterilebilir. Temelde, Türk halk müziğini ve geleneksel Türk müziğini ayrı düşünmek bana göre doğru değil ancak günümüzde Türk halk müziğini makam yapıları yönünden ifade etmekte sıkıntılar olduğu da bir gerçek diye düşünüyorum.”

U9:

“Tam olarak olmasa da büyük oranda bağlantı bulunmaktadır. Yörede derlenen Türkü'nün özellikle karar sesi ve ses değiştirici işaretleri eserin karakteristik yapısını oluşturmaktadır. Bu da eserin geleneksel Türk müziği makam yapısı özelliklerini gösterir.”

U10:

“Elbette eserlerin dizileri ve karar sesleri ile geleneksel Türk müziği makam yapıları arasında bir ilişki olduğunu düşünüyorum. Örneğin bilindiği gibi bağlamada segâh bir eserin çalımı için gerek karar sesinin duyurulması gerekse makamın yapısı bakımında fa diyez karar sesi ve misket düzeni kullanılmaktadır. Bu eser için la karar sesi ve bozuk düzen kullanımının duyum açısından doğru bir tercih olduğunu söylememiz mümkün değildir. Bu durumu birçok makam ve ilgili düzenlerle örneklendirmek mümkündür.”

U11:

“Zaten var, daha önce söylediğim gibi misket düzenini örnek verebiliriz, GTSM’de evç ya da işte irak dedikleri THM’de misket diye biliniyor daha çok, Azeri düzeni Abdal düzeni La kararlı ezgiler içindir zaten.”

U12:

“Tabi ki düşünüyorum bire bir ilişki var. THM deki ezgi yapısını makamlarla izah etmek daha doğru olur çünkü halk müziği makamsal bir müziktir. Her ne kadar özgür tarafları olsa bile yani doğaçlama taraftı vardır. Türkü yakıcıları, türkülerini ortaya çıkaran insanlar, elbette ki bunları şu makama veya bu makama veya şu usule veya bu usule göre eser yapayım diyerek ortaya çıkmadılar, doğaçlama bir şekilde bu ezgileri yaptılar ve halk arasında beğenildi günümüze kadar geldi ama bu yakan yakıcılar halk müziğini besteleyen insanlar, yani ilk yakıcılar diyoruz biz bu insanlara, Anadolu’da türkü yakıcıları bunları çevresinden hangi müzik türünü görmüş ise ona göre yaptı her ne kadar “hicaz makamında bir beste yapıyorum” demese bile yaptığı eser hicaz makamında oldu tabi ki hicaz makamını veya hüseyini makamını veya bir başka makamın bütün kurallarını tam olarak orda göremeyebiliriz fakat makam yapısını görüyoruz orada. Yani bir makam yapısı bize gösteriyor. Örnek verecek olursam; hüseyini makamda si biraz pesleştirilmiş ve kullanırken fa#’de kullanılıyor, hüseyini makamında fa# hiç kullanmadan bize hüseyini makamını duyurabiliyor, yani makam kavramını bize duyuruyor. Ama dersiniz ki kurala uyuyor mu? Uymuyor fakat bize hüseyini makamını duyuruyor o

bakımdan makamlarla izah etmek daha doğru olur çünkü birtakım diziler karşılığı olarak daha sonra icat edilen, bazı yörelerde kullanılan ayak tabirleri bilimsel açıdan bizim müziğimizi bütünüyle açıklayacak bir yapı değil. Çünkü hem bizim bütün dizilerimizi, bütün ezgi yapımızı açıklayacak sayıda ayak ismi yok. Ve farklılık gösteriyor mesela Elazığ'da birinin şu ayağı dediğine başka yerde başka bir ayak ismi veriliyor. Belki buna folklorik açıdan bakarsak elbette ki oradaki kültür değerlerimiz araştırılabilir onlar ortaya çıkarılabilir ama bunları eğitim öğretimde kullandığımız zaman, o ayak isimlerini kullanarak eğitim öğretimde yararlı bir iş yapmış olmayız. Dolayısı ile makamları kullanmak daha doğrudur her ne kadar makamların bütün özelliklerini göstermese bile. Neticede biz onu anlıyoruz. Hicaz makamı diyorsa hüzzam segâh bütün özelliklerini GTSM içerisindeki genişlik ile göstermese bile. O bakımdan ben öğrencilerime makamları bilmelerini sağlıyorum ve kullanıdırıyorum.

Bazıları makam yerine dizi demeyi tercih ediyor mesela "hüseyini makamı dizisi" diyor, hüseyini makamı dizisi başka bir şey, hüseyini makamı başka bir şey. Yani burada şöyle bir şey var; sanat müziğinde kullanılan makam yapısından farklı bir yapı kullanmaya çalışıyor ve halk müziği ondan farklı bir müzikmiş gibi göstermeye çalışıyorlar. Hal bu ki bunlar birbirine bağlı. Siz halk müziğini anlamak için sanat müziğini anlamak zorundasınız. Sanat müziği ile ilgilenenler için de söyleyebilirim, iyi anlamak için halk müziği bilmek zorundasınız. Aksi halde anlamazsınız. Özellikle teorisi ile uğraşıyorsanız hiç anlayamazsınız. Halk müziğini bilmezseniz anlayamazsınız. Dolayısı ile birbirine bağlı bunlar. Fakat cumhuriyetin ilk yıllarında bir ayrıştırma maalesef olmuş. Halk müzikçiler sanat müziğini ayrı bir müzik olarak, sanat müzikçiler de halk müziğini ayrı bir müzik olarak görmeye çalışmışlar ama bu tamamen yanlış olan bir şey. Ve biraz da bu yapılanmanın sıkıntılarını yaşıyoruz dolayısı ile halk müziğinde iki tane sistem var şu anda ve eğitimde, liselerde veya benzeri eğitim kurumlarında bunları müfredata koyarken, öğrencilere anlatırken sıkıntı çekiyoruz çünkü iki tane sistem var. "Neden bir tane sistem değil de iki tane sistem var?" diye soruyorlar ve izah ettiğimiz zaman da çok fazla tatmin edici olmuyor öğrencilerimiz açısından düşündüğümüz zaman. Maalesef şu anda binlerce nota hem sanat müziğinde hem halk müziğinde bu şekilde yazılmış.

Bunu değiştirmek kolay bir şey değil. Bu sistem içerisinde devam edeceğiz mutlaka. İlginçtir ki; halk müziği ile uğraşanlar özellikle makam ayrı bir mzikmiş gibi hep onu dile getirmişler. Tabi bunun Ziya Gökalp'in fikirleri ile de alakası var. Diyor ki sanat müziği bizim müziğimiz değildir eski Arap ve Bizans müziğinden etkilenmiştir, halk müziği bizim mziğimizdir o da sanat müziğinden etkilenmiştir. Aslında halk müziğini de kabul etmiyor komalar girmiştir aslında komalar yoktur diyor. Eğer komalar olmazsa, onları çıkardığınız zaman ortaya halk müziği denen bir müzik çıkmaz zaten. Yani yle bir müzik ortada olmaz. Ben ğrenci iken "bu tam bir la majör bir türkü veya işte bu da tam bir la minör bir türkü" şeklinde açıklamaya çalışan hocalarımız vardı. Yani ne alakası var. Bu makamsal bir müzik bir kere tonal bir müzik değil. Tonal müziğin kendine ait bir kuralı var, onu onun içinde değerlendirmek lazım ama makamsal bir müzik böyle değil yapısı farklı, her şeyi farklı. Elbette ki ortaya çıkarken yaygınlaşma sürecinde halk müziğinin hiçbir zaman bir beste müziği gibi olması düşünülemez düşünülmemelidir de zaten. Böyle bir şey olmaz. Ancak o zaten kendi doğal mecrası içerisinde gelişiyor. İlk onu yakan insanlar da, ezgiyi ortaya çıkaran insanlar da, hiçbir zaman onu "ben şu büyüklükte bir eser olsun büyük metrajlı bir eser olsun usul de böyle olsun hem burada sanat değeri de taşısın ve bunları da göstereyim" diyerek ortaya çıkmıyor ama, sanat değeri ortaya çıkıyor, kendiliğinden ortaya çıkıyor, doğal olarak ortaya çıkıyor. Ve burada makamsal bir yapı ortaya çıkıyor. Onun için bunu son zamanlarda bunu düşünen insanlarımız, halk müziği ile uğraşan, müzikle uğraşan, Türk müziği ile uğraşan insanlarımız da artık bunu açık bir şekilde birçok bildirilerde, kongrelerde, kitaplarında yazar oldular. Bu artık kaçınılmaz bir durum. Tabi ki halk müziği ve sanat müziği üslup olarak birbirinden farklı olabilir ama birbirinden farklı müzikler değiller."

Görüşlerine başvurduğumuz tüm uzmanlarımız Türk müziğinin bir bütün olarak incelenmesi gerektiği THM ve GTSM'nin birbirinden çok farklı yapılar olmadığını ifade etmişlerdir. THM ve GTSM arasında bazı farklılıklar olmasına karşın bu farklılıkların tamamen ayrı yapıları ifade edebilecek farklılıklar olmadığı görüşü hâkimdir. Türk halk müziğini de makam yapıları ile ifade etmenin daha doğru ve faydalı olacağı görüşü ortak görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış

açısından hareketle eserlerin karar sesleri de dâhil olmak üzere birçok özelliklerinin Geleneksel Türk müziği makamları ile doğrudan ve şüphesiz bir ilişkisi olduğu ifade edilmiştir. Uzmanlarımızdan birinin konuyu “*Kardeşlerin adları farklı olsa bile soyadları her zaman aynıdır*” şeklinde bir cümle ile ifade etmesi bu iki başlı gibi görünen yapının aslında birbirine organik bir bağla bağlı olduğunu, ayrı düşünmenin yersiz olduğunu anlatmaktadır. Yapılan son çalışmalarda bu bütünü ifade etmek için “Türk Makam Müziği” kavramı kullanılmaya başlanmıştır.

5. Bir eseri sizce uygun olan düzende seslendirme ile herhangi bir başka düzende seslendirme arasında oluşan basit çok sesli yapılar ve diğer duyum farkları ile ilgili tespitleriniz nelerdir?

U1:

“Konu sadece teorik olmakla kalmayıp aynı zamanda estetik bir konudur. Kişisel duyuş, çalgısal tını imkânlarından yararlanma, yeni pozisyonlar keşfetme, tümüyle kişisel bir keşif olarak yeni bir düzen geliştirme gibi ihtiyaçlar, temelde icracıya özgü öznel tecrübe ve keşfetme potansiyeli, farkındalık, bilinç vb. meselelerle ilgilidir. Makam bilgisi burada, çalgının sahip olduğu imkânların tanınması ve geliştirilmesi bakımından rol oynayabilir. Ancak hiç kuşku yok ki öncelikle geleneksel repertuvar ve uygulamaların özümsemesi sürecinde tecrübe kazanmak gerekir. Böylece örneğin Dügâh kararlı bir eseri Bozuk Düzeninde çalmanın verdiği “lezzet” ile Bağlama Düzeninde çalmanın vereceği lezzet arasındaki tercih, icracının gerek öznel deneyiminin gelişmesinde gerekse de estetik ve teknik farkındalık gelişiminde rol oynayacaktır. Düzen bilgisi ve uygulaması, bağlama eğitiminin temel “ustalaşma” ölçüt ve göstergelerinden biridir.”

U2:

“Yukarıda 1.maddede bahsettiğim gibi düzenler hem basit çok seslilik, hem de kararı güçlendirmek amaçlıdır. Dikkat edilirse bağlama düzeni de kısmen dâhil olmak üzere diğer bütün düzenler bir ve bir oktavı aşan buna ilaveten birden çok makam 4’lü ve 5’lilerinin geçkilerinin olduğu türkülerde karşımıza çıkar. Bu yüzden tonaliteyi kulakta taşımak zor olabilir. Örnek: Misket Düzeninde Misket, Sabahın

Seherinde Ötüyor Kuşlar, Kütahya Düzeninde Çifte çıkar martinimin Dumanı, Yaylalar içinde Erzurum Yayla (Aksaray). Bazen de ezgiyi gerçek düzende icra çalıp söyleme geleneğinde solistin sesinin iyi tınladığı zorlanmadan okuyacağı bir ton elde etme işinde de kolaylık anlamındadır. Ayrıca bir çalıp söyleyicinin diğer bir çalıp söyleyici karşısında başka düzenleri bilmek ve farklı pozisyonlarda ses üretmek üstünlük çabası ve ya üstünlük sebebi olabilir.”

U3:

“Bir eseri kendisine uygun olan düzende seslendirme ile:

Karar sesini destekleyen dem sesi (8’li), 3’lü, 4’lü veya 5’li aralık oluşturan başka bir sesin duyumu, melodi yürüyüşlerinde bazı seslerin üst telden veya orta telden kolaylıkla alınabilmesi sayesinde, tel gruplarının ikisinin veya üçünün bir arada tınlatılmasıyla, uyumlu aralıklar ve akorlar tınlayabilir.

Bir eseri kendisine uygun olan olmayan bir düzende seslendirme ile yukarıda sıralanan durumlarda, tesadüfi kolayların ötesinde genelde zorluklar ve uyum bozuklukları yaşanabilir.”

U4:

“Makamsal bir ezgi, ancak karar perdesi ve uyumlu olduğu sesler üzerinde yapılanmış bir düzen içinde, gerekli perde ayarlamaları yapılarak seslendirilebilir, diğer türlü icraların güçlü bir makamsal duyum yaratabileceğini düşünmüyorum.”

U5:

“Herhangi bir eseri iki ayrı düzende icra etmek, sanki iki ayrı eser çalıyormuş gibi farklılıklara neden olur. Kara düzeninde çalınan bir Konya tavırlı ezgiyi, bağlama düzeninde veya abdal düzeninde çaldığımız zaman oluşacak duyum farklılığını anlatmaya bile gerek yok sanırım.”

U6:

“Bir semahın âşık düzeni yerine bozuk düzenle çalınması örneği üzerinden gidersek (bu icrayı yalnızca alt telden ve yatay pozisyonda yaptığımız varsayımıyla), âşık düzeninde duymaya alışık olduğumuz karara doğru do, si ve la seslerindeki tam beşli duyumun eksikliği, müziğin algılanmasında ve anlamlandırılmasında farklı deneyimlere neden olur. Burada müziğin kimlik bileşenlerinden biri yok sayılmış olacaktır. Ya da Ali Ekber Çiçek’in “Ondört bin yıl gezdim” türküsü âşık düzeninde, fakat alt tel sol karar çalındığında perde bakımından bozuk düzen ve orta tel sol karar çalımdan perde bakımından farksız olacaktır. Hatta iki saz birlikte çalabilir. Ancak bu durumda armonik yapıdan ziyade tınıda meydana gelen değişim, âşık düzeninde çalınan türkünün algılanması ve anlamlanması sürecini ciddi olarak etkileyecektir.”

U7:

“Geleneksel bir çalgı olan bağlamanın eğitiminde yöresel icraya verdiğimiz önem dolayısıyla, herhangi bir eserin ait olduğu yörede nasıl icra edildiği, hangi makamsal yapıların kullanıldığı ve bu doğrultuda ne gibi çok sesli yapıların ortaya çıktığı benim için başlıca yol gösterici unsurdur.

Buradan yola çıkarak, bir eser için uygun olduğu görülen düzen veya düzenlerin dışındaki düzenlerle yapılan icralarda, eserin ait olduğu yöredeki icralarda var olmayan seslerin üretilmesi ve geleneksel icradan uzaklaşılması kaçınılmaz olacaktır.

Bilinçli olarak deneysel icralara yönelme ise ancak kapsamlı bir temel eğitimin ardından düşünülebilir ki, bu da öğrenci de başarılı bir makamsal duyuş ve yorumlama sürecinin devamında söz konusu olacaktır.”

U8:

“Bu soruya şu şekilde cevap vermeye çalışayım, eviç düzeninde (la – si – sol, si karar) bir türkü çaldığınızda karar sesindeki çok seslilikle, aynı türküyü kara düzende (la – re – sol, la karar) çaldığınızda karar sesindeki çok seslilik birbirinden

farklı, bu örnek çoğaltılabilir, bunların hangisi uyumlu ya da hangisi uyumsuz ya da hangisine doğru hangisine yanlış denilebilir bu tartışılabilir.”

U9:

“Bir eserin farklı düzende seslendirilmesi eğer ton farkı oluşturuyor ise Türk müziği armonisi dışında sadece basit çok seslilik diyebileceğimiz 4’lü 5’li gibi armonik bir yapıyı oluşturur. Yani eser üzerinde bir çalışma yapılmaz sadece farklı bir düzende ve başka bir tonda çalınması o eserin çok sesli olmasını sağlamaz. Fakat bazı düzenler bağlama üzerinde yapılabilecek çok seslilik özellikleri açısından büyük avantajlar sağlayabilir. Örneğin; kısa sap bağlama düzeni.”

U10:

“Bağlamada esere ait düzenlerin çoğu dizi içerisinde veya içerisinde olmayan uyumsuz seslerin duyulmasından ziyade karar sesini duyurmaya ve uyumsuz seslerin en aza indirgenmesine yöneliktir. Dolayısıyla eserin ilgili düzeni dışında bir düzen kullanılırsa duyum açısından olumsuz sonuçlar vereceği aşikârdır.”

U11:

“Uygun düzende çalındığında doğal birçok seslilik oluşuyor. Karar sesi, güçlüsü, üçlüsü beşlisi onların birlikte tınlaması ile ilgili bir durum bu. Oktav ve beşlisi veya dörtlüsü, bunlar tam olarak armonik yapılar değil ama tabi ki basit çok sesli yapılar hani kara düzende şöyle basıyoruz ya la- mi- la duyuluyor, işte hüseyni makamının karar ve güçlüsü birlikte tınıyor, mantığı o zaten basit, tam manası ile bir çok seslilik denmez buna. Makamın güçlüsü birinci ve sekizinci derecesinin uyumlu tınlaması ile ilgili bir şey oluyor ortaya çıkan şeyler. Uyum ve çalma kolaylığı da getiriyor bazı açılardan düzenler basit bir çok seslilik duygusu veriyor insana, bazıları çok bilerek değil tesadüf tınıyor, bazıları da o akordun doğası gereği o şekilde tınıyor güçlüler vs. kendi akort sistemi içerisinde.

Türk halk müziğinin çok seslendirilmesi ile ilgili çalışmalar yaparken bağlamada duyduğumuz tınları kullandığımızı görürsünüz, benim avantajım o bağlamanın kendi tınlarını piyanoda kullanıyorum bazen armoni bile

kullanmıyorum. Çok sesliymiş gibi görünüyor ama değil aslında. Çalışmalarımı inceleyenler bazen bana “burada la-mi diye başlamış, buna armonik olarak dörtlüsü eksik vs. diyebilir miyiz?” gibi sorular soruyorlar, “hayır” diyorum “hani bağlamanın bütün tellerine vuruyoruz ya işte o” diyorum, öyle armonik bir şeyle açıklamaya gerek yok, klasik armoni gibi bir açıklama gerekmiyor. Burada özünde olan yapıyı çok zorlamadan kullanmaya çalışıyorum. Zaten zorlarsanız başka bir şey oluyor o, kritik bir şey, o nedenle bağlamacı olmam sebebi ile ben kendimi avantajlı görüyorum. Nerede hangi ses gerekirse kullanıyorum, bazen üç sesi dört sesi bırakıp iki ses kullanıyorum o da gerekiyor çünkü bazen orada üçüncü ses zorlamaya başlıyor.”

U12:

“Burada mesela işte do kararda “Elmaların Yongası” örneğinde olduğu gibi onu o düzene uygun şekilde çalmak ile kara düzende çalmak arasında duyum farklılığı elbette ki var. Mesela bazı türkülerde bazı ezgilerde bağlama düzeninde farklı çok seslilik veya duyumlar elde edebiliyoruz. Aynı şeyi bir kara düzende de görüyoruz. Ezgiden ezgiye türküden türküye geçebiliyor. Orada ise daha farklı bir duyum görebiliyoruz veya aynı şeyi bir misket düzeninde yaptığımız zaman farklı bir duyum veya çok seslilik duyabiliyoruz, normal kara düzende çaldığımızda farklı bir duyum görebiliyoruz. Yani burada duyum farkları elbette ki var. Düzenen düzene de farklılık var. Birde tabi karar yerine göre de farklılık var. Diyelim ki do’da karar veriyorsa hiç akordumuzu değiştirmeden de çalabiliriz, akordumuzu değiştirerek te çalabiliriz. O sesi karar sesimizi diğer düzende biraz daha güçlendirmiş oluyoruz. Oradaki duyumu güçlendirmiş oluyoruz. Yani karar yerindeki duyumu biraz daha güçlendirmiş oluyoruz.”

Bir eseri herhangi bir düzende seslendirme ile nispeten uygun olan düzende seslendirme arasında belirgin duyum farkları olduğu uzmanlarımızca ifade edilmiştir. Özellikle karar sesinin güçlendirilmesi noktasında dem konusu oldukça önemlidir. Bununla beraber uygun düzen kullanıldığında dem sesi, paralel 4’lü 5’liler vb. aralıklar vasıtası ile oluşan basit çok sesli yapıların ortadan kalkmaması için de uygun düzen tercih edilmesi oldukça önemli görülmüştür. Türk halk müziğinin

özünde olan basit çok sesli yapıların bağlama üzerine yansıması olan düzenlerin bu hassasiyet göz önünde bulundurarak tercih edilmesi gereklidir.

6. Öğretim sürecinde kullandığınız yöresel tavırlar hangileridir?

U1:

“Teknik isimlerle ifade etmeyi tercih ettiğim bir konu olarak: a.) çırpma, b.) çiftleme, c.) tarama, d.) takma, e.) takmalı çiftleme, f.) sıyirtma, g.) serpmе, h.) hoplatma.”

U2:

“Bilinen klasik temel tavırların tamamı öğretim sürecinde öğrenciye sunulur.

1. Zeybek tavrı

2. Sürmeli tavrı (Yozgat tavrı)

3. Kayseri tavrı

4. Konya tavrı

5. Silifke tavrı

6. Azeri tavrı

7. Ankara tavrı

8. Karadeniz tavrı

9. Karşılama

10. Teke tavrı”

U3:

“Öğretim sürecinde zeybek, Konya, teke, karşılama, sürmeli, Azeri, Silifke ve âşık, yöresel tezene tavırlarını kullanıyorum.”

U4:

“Zeybek, Ankara, Kırşehir, Kayseri, Yozgat, Teke, Silifke-Mut, Konya, Trakya, Deyiş, Azerbaycan-Kars, Elazığ, Erzurum tavrılarını yansıtabilecek sağ-sol el teknikleri ile Klasik Üsluptaki İcraları yansıtabilecek uygun tavr ve teknikleri kullanmaya çalışıyorum. “

U5:

“Zeybek, Konya, Teke, Yozgat, Rumeli, Trakya, Azeri, Ankara(fidayda)”

U6:

“Karadeniz tavrı, Rumeli tavrı, Teke tavrı, Ankara tavrı, Zeybek tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Yozgat tavrı, Kayseri tavrı, Azeri tavrı, Âşıklama tavrı”

U7:

“Öncelikle, bağlamada yöresel tavr çalışmalarını büyük oranda sağ el tekniklerine indirgeyen anlayışa katılmadığımı belirtmek isterim. Çoğu yörenin kendine has bir geleneksel ezgi karakteri ve üslubu, dolayısıyla bağlama icrasına da uyarlanabilecek ve o yöreye has bir icra üslubu / tavrı olduğuna inanıyorum.

Bu sebeple, her yörenin ezgi üretmek için kullandığı karakteristik usul ve makam yapılarının, bağlamada çeşitli sağ el ve sol el teknikleri kullanılarak taklit edilmesi olarak düşünülebilecek olan yöresel tavr kavramının her yöre için uygulanabilecek bir olgu olduğu kanısındayım.

Bu bilgiler ışığında, öğretim sürecine mümkün olduğunca her yörenin icra üslubunu / tavrını dahil etmeye çalıştığımı söyleyebilirim.”

U8:

“Zeybek tavrı, Yozgat tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Ankara tavrı, Karadeniz tavrı, Karşılama tavrı, Teke tavrı, Kayseri tavrı, Azeri tavrı.”

U9:

“Zeybek, Teke yöresi, Silifke yöresi, Konya tavrı, Trakya karşılama, Sürmeli çeşitlemeleri, Bozlak tavrı.”

U10:

“Zeybek, Teke, Karşılama, Sürmeli, Azeri, Silifke, Âşık Tezene Tavrıları.”

U11:

“Belli bir düzeye gelen öğrenci ile aksak usullerde tarama ve buna benzer mızrap çalışmaları yapıyoruz sonra zeybek tavrına geçiyoruz, zeybek tavrı epey bir zaman alıyor. Ondan sonra diğer tavrıları örneğin; Azeri, Silifke, Konya, Yozgat tavrılarını mümkün olduğu kadar öğretmeye çalışıyoruz. Zaten öğrenci o seviyeye geldiyse kendiliğinden işleri yürüyor fazla zorlanmıyoruz.”

U12:

“Öğrencinin seviyesine göre biz o tavrıları başlatıyoruz. Buraya bir takım tavrıları çalarak gelen öğrenciler olduğu gibi bunları hiç bilmeyen öğrenciler de gelebiliyor. Öğrencinin seviyesine göre basit alttan tarama çırpma gibi tekniklerle ile başlayıp sonra zeybek, Konya, Silifke ve daha sonra, tabi ki ileri düzeyde, karşılama belki Kayseri tavrı, Yozgat (Sürmeli) tavrını öğretiyoruz. Bu seviyelere gelemeyen öğrencilerimiz de olabiliyor. Bu seviyeye gelebilen öğrenciler olduğu zaman bahsettiğim tavrıları, bu yöresel üslupları göstermeye çalışıyoruz.”

Görüşlerine başvurduğumuz uzmanlarımız Zeybek tavrı, Sürmeli tavrı (Yozgat tavrı) Kayseri tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Azeri tavrı, Ankara tavrı, Karadeniz tavrı, Karşılama, Teke tavrı gibi, bilinen klasik temel tavrıların tamamının öğretim sürecinde öğrenciye sunulduğunu ifade etmişlerdir. Burada önemli olan nokta öğrencinin o seviyeye gelmiş olmasıdır. Yöresel tavrılara geçmeden önce tavra hazırlık sayılabilecek temel mızrap teknikleri ile ilgili de çalışmalar yapıldığı uzmanlarca ifade edilmiştir.

7. Herhangi bir yöresel tavrı icra ederken icra edilmesi gereken eserlerin hangi düzende icra edildiği sizin için önem arz ediyor mu? Gerekçeleriniz nelerdir?

U1:

“Mutlaka ediyor. Bunun bir üstadlık ölçütü olduğunu belirtmiştim. Ayrıca, gelenekte yaygın şekilde kullanılmasa bile, bir icracının, çaldığı eser açısından özgün ve dikkat çekici “yeni” bir düzen uygulaması gerçekleştirmesinin de bu bağlamda önemli olduğunu belirtebilirim.”

U2:

“Öğrencinin düzenlerin ve bağlamaya olan olumlu etkilerinin lezzet ve yumuşaklığını tatması açısından önemlidir. Dünya da hiçbir sazın 18-20 farklı düzen çeşitliliği yoktur. Bu bir saz için inanılmaz bir üstünlüktür. Ben buna ilaveten o ezgiyi ayrıca bozuk düzende de çaldırırım. Bir ezgi öğrenciye hoca tarafından yerinden 1 sestem veya neyse öğretilmiş ise de öğrencinin o ezgiyi özümsemişliğini, her ortam ve koşulda çalabileceğini ispatlaması için hocasının öğrettiği tonun dışında bir kaç farklı tonda da çalması gerektiği düşüncesindeyim. Fakat düzenlerin unutulmaması, yaygınlaşması açısından mutlaka öğretilmesi kullanılması gerekmektedir. Çünkü her düzende melodi üreten parmak ve pozisyonları da değişecektir. Ayrıca tonu değiştirilen orta ve ya üst telde nota yerleri ve adları da değişecektir. Böylece öğrenci daha dikkat eden düşünen bir beyne sahip olacaktır. Klavye ye olan hâkimiyeti geliştirecek ve müzik matematiği denilen pratik düşünüş ve zekâ dinamik bir şekilde duracaktır.”

U3:

“Bir halk ezgisini yöresel tavrına göre icra etmek demek genel anlamda;

Çalgılarda;

Yöresel yay, yöresel tezene - şelpe yöresel üfleme, yöresel darp ve yöresel akort anlayışına (düzen) göre icra etmek,

(aynı büyük müzik kültürünün parçaları olması nedeniyle; yöresel tezene tavrılarından bazıları ör: sürmeli, zeybek, Kayseri, Silifke, farklı yörelere ait eserlerin bazı bölümlerinde de uygulanabilir)

Sözlerde;

Yöresel ağız, şive ve lehçeye uygun olarak icra etmek,

Müziklerde;

Ezgilerindeki perdeler, makamlar, usuller, ezgi yürüyüşleri, susların kullanımı, askatımlar, triller, nüanslar, dinamikler ve oyunlara göre icra etmek demektir.

Bu nedenle telli-tezeneli bir çalgıda, ezgisinin yöresel tezene tavrına uygun doğru icra edilebilmesi için aynı zamanda yöresel akort (düzen) anlayışına göre de icra edilmesi gerektirmektedir.”

U4:

“Evet; zira yörelerde ezgi üretimi için kullanılan ezgisel yapılar bazı düzenlerle uyum gösterecektir. Söz konusu yöresel tavrın, yöresel ezgilerin gerektirdiği düzen ile icrası, yöresel renk adına en uygun sonucu verebilecektir.”

U5:

“Evet, yukarıda da ifade etmeye çalıştım. Tavrıların oluşumu her ne kadar mızrapların vuruş şekilleri ve nota kümelerinin oluşumundan ibaretmiş gibi ise de aslında en önemli faktörlerden bir tanesi de eseri icra edeceğimiz sazı düzenidir. Öyle ki bir Konya türküsünü bağlama düzeninde mızrap ve tartım kurallarına uygun icra etseniz dahi eserin duyumunda oluşan farklılıklardan dolayı Konya tavrı oluşmaz.”

U6:

“Çalınacak türkünün icra edileceği düzen yalnızca tavrı ile ilgili bir mesele değil, birçok bileşeni etkileyen en önemli unsurlardandır. Bu bakımdan düzen

önemlidir. Burada yukarıda verdiğim Konya türküsü örneğini yeniden değerlendirebiliriz. Yani bazı durumlarda orta telden sürekli Re tınlaması “kültürel bir değer” anlamını taşıyor olabilir. Ya da farklı perspektiften uyumsuz ve istenmeyen bir aralığı sürekli duyurarak, söz konusu müzik perspektifinden “yanlış” bir müzik icrasına sebebiyet veriyor olabilir. Diğer bir deyişle, düzen önemlidir ancak öneminin ve kıymetinin ne yönde artıp azalacağını belirleyen de perspektiftir.”

U7:

“Evet, önem arz ediyor. Zirâ, yöresel tavrın oluşmasında en önemli unsurlardan biri de yörenin makamsal karakterinin doğru şekilde ifade edilmesidir. Bağlamada kullanılan düzen ise, makamsal ifadenin oluşmasında rol oynayan etkenlerden biridir.

Dolayısıyla, geleneksel bir ezginin bağlama ile icrasında hangi düzenin kullanıldığı, o yöreye özgü seslerin ve ifadenin duyurulabilmesi adına önem arz etmektedir.”

U8:

“Konya tavrını kara düzende değil de misal, bağlama düzeninde do karar sesinden icra edersek üst teldeki çektirerek elde ettiğimiz ses değişir, bu durumda o tavrın yörede çalınış biçimini de değiştirmiş oluruz, örnekleri çoğaltabiliriz elbette, bu da doğru olmaz sanırım.”

U9:

“Yöresel tavır icrasında, yöre özelliğini sergileyen ve yörenin yerel sanatçılarının kullandığı düzen birincil konudur. Çünkü bir yöre tavrını, yöre düzeninin dışında bir düzenle çalmak eserin bazı özelliklerinin kaybolmasına neden olabilir.”

U10:

“Daha önceki cevaplarda da belirttiğimiz gibi eserin ilgili düzeni dışında başka bir düzen kullanılması duyum açısından olumsuz sonuçlar vereceği ortadadır. Özellikle Konya tezene tavrı için bozuk düzende her tezene tavrı içerisinde kullanılan Sol sesi oldukça rahatsız edici duyulmaktadır. Sayın Attila Özdek ile beraber bu konuya çözüm getirilebilmesi bakımından bazı eserlerin karar seslerinde değişiklik yapılması, bazı eserlerde alışlagelmiş bozuk düzenin yerine daha uyumlu bir düzen kullanılması ile ilgili bir takım önerilerimizi kapsayan bir çalışma yaptık.”

U11:

“Misket ile ilgili türkülerden bir örnek verelim mesela; “Söğüdün Erenleri” bu türküyü çaldıracaksanız öğrenciye “al bunu kara düzende çal” demezsiniz. Mecbur misket düzeninde çalacaksınız, o açıdan önem atfetmek yerine gerekli olan bir şey bu zaten. Ya da “Ankara Şeker Oğlan” çaldırmak istiyorsanız nerden çaldırırınız? Gene kendi düzeninde çaldırırınız. Bozlak çaldırıyorsanız abdal düzeninde çaldırırınız. Belki orada kara düzende olabilir ama geleneksel icrada bunlar çok var mı yok mu bilmiyoruz. İşte dem tutma olayı var orada ama zaten bu akortlarda sonradan uydurulmuş şeyler yapılar. Segâh düzeni, Azeri düzeni diye bir düzen mi var? Biz onu öyle tınlattıyoruz, tınlasın diye akordu o şekle getiriyoruz. Yani bu klasik bağlama akordu bile çok sonradan gelişmiş bir şey. Geleneksel curalara baktığımız zaman, üç tellilere vs., çok farklı akortlar var. Bu işe bir standart getirmek için kara düzen ortaya çıkmış görünüyor. Özellikle ortak bir ses dizisi oluşturmak için belki de TRT zamanında, o korolarda geliştirilmiş bir şey kara düzen ve perdeler falan ona göre ayarlanmış. Yani bunlar çok sonradan ortaya çıkmış şeyler.”

U12:

“Bu, duyumla alakalı bir mesele. Bir ezgi bağlama düzeninde çalındığı zaman farklı bir duyum alınabilir yani orada çalınması diğerine göre farklı duyumlar yaratabilir bizde. Burada çalınış bölgesine göre de değişir. Diğer seslerde karar verenler olduğu zamanda bu şekilde farklı duyumlar oluşuyor. Sürekli tınlayan

sesleri uygun akorda getirirsek belki daha iyi duyum alabiliriz. Tercih sebebi olabilir. Bunu tercih etmek daha doğru olabilir.”

Özellikle bazı yöresel tavırlarda sürekli tınlayan seslerin uygun olmayan düzenlerde yapılan icralarda uyumsuz duyumlara sebep olacağı uzmanlarımızca ifade edilmiştir. Bununla birlikte yörede kullanılagelen düzenlerin de bu konuda önemli bir etkisi olduğu belirtilmiştir. Bir yöresel tavrın icrasında uygun olan bir düzenin tercihi önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöresel üslubun doğru yansıtılabilmesi açısından da bu önemle üzerinde durulması gereken bir konudur. Görüşme yapılan uzmanlar düzen-tavır ve çok seslilik ilişkisini gösteren deliller ortaya koyarak tezimizi desteklemişlerdir.

8. Yaygın olarak kullanılan düzenlerin dışında daha az kullanılan düzenlerden de özellikle tercih ettiğiniz bir düzen var mı? Eğer varsa bu düzeni kullanmaktaki gerekçeniz nedir?

U1:

“Ben Segâh kararlı eserlerde orta teli Segâh perdesine ayarlamayı tercih ediyorum. Özellikle Yozgat, Kayseri, Niğde, Konya gibi bazı yöre türkülerinde orta teli Hüseyini Aşiran’a, üst teli ise Dügâh’a düzenlemeyi seviyorum. Belirttiğim estetik duyuş açısından, bu tür uygulamaların eserle bütünleşmek ve icra için daha zengin bir tınısal ortam var emek adına önemli olduğunu görüyorum.”

U2:

“Özellikle kullandığım ad vereceğim düzen yok ama örnek: ”Baba Bu Gün Dağlar Yeşil Boyandı” gibi hüzzam eserlerde alt tel: la - orta tel alt telin: si sesine Üst tel: sol çekilirse duyum çok lezzetli olacaktır. Tamamen lezzet ve Tını güzelliği amacındayım.”

U3:

“Yaygın olarak kullanılan düzenlerin dışında Kayseri tezene tavrının özellikle ilk bölümünü;

Sürmeli tezene tavrına hazırlık olarak kullanılabilirliği ve, özellikle bazı zeybeklerin içinde uygulanabilmesi bakımından tercih ederim.”

U4:

“Bağlamada kullanılma alışkanlığı olan tüm düzenleri eğitim sistemim içinde kullanmaya çalışıyorum.”

U5:

“Yok, Ders saatlerimizin yetersiz oluşundan yukarda saydığımız düzenlerin dışında düzenlere yer veremiyoruz. (Tabii ki bazı öğrencilerimiz bireysel olarak diğerlerinden farklılık gösterebilir bu durumda olan öğrencilerle diğer düzenler üzerinde çalışılabilir.)”

U6:

“Yaygın olarak kullanılan düzenleri bozuk düzeni ve âşık düzeni olarak tanımlarsak, bunun dışındaki düzenler görece daha az kullanılan düzenlerdir. Ancak öğretim programımız gereği yukarıda bahsettiğim düzenlerin hemen hepsini aşağı yukarı aynı oranda kullanıyoruz. Ancak soruda sorulmak istenen ve yaygın düzenlerle tanımlanan yukarıda bahsettiğim düzenler ve az kullanılanlarla tanımlanan yukarıda adı geçmeyen düzenlerse cevap farklı olacaktır. İkinci durumda ise nadiren de olsa bireysel tercih olarak kullandığım, kopuz düzeni diye de tanımlanan alt tel re, orta tel la ve üst tel do çekilen düzendir. Kullanmamın tek gerekçesi kültürel olarak elimizde var olan zenginliğin nadiren de olsa değerlendirilmesidir.”

U7:

“Yukarıda örneklerini verdiğim bağlama düzenlerinin dışında, az kullanılan düzenlerden özellikle tercih ettiğim bir düzen yoktur.”

U8:

“Genelde yukarı bahsettiğim düzenleri kullanıyoruz, bunların dışında daha az kullanılan düzenlerden de özellikle tercih ettiğimiz bir düzen (yeksani (ırızva) düzeni, sabahi düzeni vs.) yok.”

U9:

“Yukarıda bahsettiğim düzenlerin dışında kullandığım herhangi bir düzen yok. Fakat bunların dışında düzen olarak isimlendiremeyeceğimiz fakat bazı farklı özellikler içeren farklı akort sistemlerinde çalış tekniklerini bazı istisnai eserlerde kullanmaktayım.”

U10:

“Yaygın olarak kullanılan düzenlerin dışında bazı üstadların kendilerine özgü bir akort düzeni kullandıklarını görmekteyiz. Zaten bu konuda oldukça ilerleme kaydedildiğini ve gün geçtikçe yeni kazanımlar elde edildiğine memnun bir şekilde şahit olmaktadır. Ancak kendim belli başlı kullanılan düzenlerin dışında herhangi bir düzen kullanmıyorum.”

U11:

“Daha önce bahsettiğim düzenlerim dışında özellikle tercih ettiğim bir düzen yok.”

U12:

“Bahsettiğim düzenlerin dışında tercih ettiğim başka bir düzen yok. Çok çeşitli düzenler var hatta her makam dizisine göre ayrı düzen kullananlar var. Ankara’da ki bazı yörelerde gördüm bunları, ona göre akort yapıyorlar. Hangi makamı kullanıyorsa onun tınlayışına göre akortlar yapıyor buda elbette ki duyum açısından kötü bir şey değil tam tersine iyi bir şey, tabi bir zenginlik olarak düşünmek lazım. Diğer düzenlerden de öğrencilerimizin bilgi sahibi olmasını sağlıyoruz.”

Uzmanlardan biri Segâh kararlı eserlerde orta teli Segâh perdesine ayarladığını ifade etmiştir. Bir uzman özellikle bazı Yozgat, Kayseri, Niğde, Konya türkülerinde orta teli Hüseyini Aşiran'a, üst teli ise Dügâh'a ayarladığını söylemiştir. Baba Bu Gün Dağlar Yeşil Boyandı'' gibi hüzzam eserlerde alt tel: la - orta tel alt telin: si sesine Üst tel: Sol çekilirse duyum çok lezzetli olacağı bir uzman tarafından dile getirilmiştir. Uzmanların bir diğeri ise bireysel tercih olarak kopuz düzeni diye de tanımlanan alt tel re, orta tel la ve üst tel do çekilen bir düzen kullandığını belirtmiştir.

V. BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar; “Bağlama’da yaygın olarak kullanılan düzenlerin GTSM makamları ile ilişkileri nelerdir?”

- THM ve GTSM’nin birbirinden çok farklı yapılar olmadığı bu bakımdan Türk müziğinin bir bütün olarak incelenmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Türk halk müziğinin ezgi yapısını da makam yapıları ile ifade etmenin doğru ve faydalı olacağı sonucu ortaya çıkmaktadır.

- THM’deki eserlerin özellikle karar sesleri de olmak üzere birçok özelliklerinin Geleneksel Türk müziği makamları ile doğrudan bir ilişkisi olduğu ortadadır.

- Halk Müziği’imizdeki makamsal unsurlar bu müziğin en önemli çalgılarından olan bağlama üzerindeki gelişimlere yansımış ve özellikle basit makamlar ile bağlamada düzenler arasında önemli ilişkiler ortaya çıkmıştır.

- Bağlamada basit makamlar dışındaki makamlar için farklı düzenler oluştuğu sonucuna varılmıştır.

- Bozuk düzende yaygın olarak kullanılan 3 karar sesi basit makamlardan, biri dışında, tamamını çalmaya uygun seslerdir.

- Makamların karar seslerine göre uyguluk gösteren düzenlerde en önemli unsur karar sesinin vurgulanması yani dem hadisesi olarak görülmüştür.

- Bir eserin hangi düzende icra edilmesi gerektiğine karar sesi, makamsal yapı, yöresel icra şekilleri gibi faktörlerin etki ettiği sonucuna varılmıştır.

- Kara düzen, en yaygın kullanım alanına sahip olması, yöresel tavır ve üslupları göstermeye uygun olması, neredeyse tüm makam dizilerinin icrası için uygun bir zemin hazırlaması, bağlamanın fiziksel yapısının kullanımına kolaylık

sağlaması, TRT repertuvarındaki eserlerin çoğunu seslendirmeye uygun olması gibi sebeplerden dolayı eğitim-öğretimde en çok kullanılan düzen olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar; “Türk halk müziğinde var olan çok sesli yapıların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?”

- Bir eseri herhangi bir düzende seslendirme ile nispeten uygun olan düzende seslendirme arasında belirgin duyum farkları olduğu sonucuna varılmıştır.

- Farklı yörelerde gelenekte çalınan çalgılar ile oluşan basit çok sesli yapıların bağlamaya yansıtılması isteğinin düzenlerin oluşumuna etki ettiği sonucuna varılmıştır.

- Esere uygun düzen kullanıldığında dem sesi, paralel 4’lü 5’liler vb. aralıklar ile oluşan basit çok sesli yapıların oluştuğu görülmüştür. Türk halk müziğinin özünde olan basit çok sesli yapıların bağlama üzerine yansması olan düzenlerin tercihinde bu önemli konunun dikkate alınması gerektiği sonucuna varılmıştır.

- Bağlamanın tel sayısındaki artışın klasik armoninin temeli olan bu üç ses durumuna benzer bir şekilde özellikle üç tele yoğunlaşması, klasik armoni ile bağlaman arasındaki ilişkiye örnek gösterilebilir.

- Düzenlerin hiçbir perdeye basmadan bile başlı başına birer armonik oluşum olması hiçbir müzikal bilgisi olmasa bile Türk insanının kulağındaki müzikal armoni arayışının göstergesidir.

- Halk müziğimizde çok seslilik unsurları arasında en çok dikkat çeken armoninin temelini oluşturan dem hadisesidir. Dem tutma olayı gerek üflemeli çalgılarda gerek yaylı çalgılarda birçok yöremizde yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır.

- Çoğunlukla yörelerdeki farklı çalgılar ile icra edilen eserlerin bağlama ile icrasında bu çalgıların kullanılışında ortaya çıkan yöresel çok seslilik anlayışı

yakalanmaya çalışılmış ve bunun sonucunda özellikle farklı düzenler ile birlikte yöresel tavırlar meydana gelmiştir.

- Bağlamada kullanılan tellerin kalınlık farkları ve sıralama şekilleri ile düzenler arasındaki paralellik, basit çok sesli yapıların fiziksel bir göstergesidir.

5.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar; “Bağlama’da yaygın olarak kullanılan tavırların bağlama düzenleri ile ilişkileri nelerdir?

- Yörelerdeki başka çalgıların çalınış şekillerinde ortaya çıkan sesler ve çok sesli unsurların bağlamaya yansıtılması isteği ile yöresel tavırlar ortaya çıkmıştır.

- Yörelerdeki başka çalgıların çalınış esnasında ortaya çıkan yöresel özelliklerini yöresel tavırlar ile bağlamaya yansıtırken, bu tekniklerin en önemli tamamlayıcı unsurunun düzenler olduğu sonucuna varılmıştır.

- Bağlamada metal tellerin kullanımına bağlı olarak tel sayıları artmış ve mızrap kullanımı da bu durum sonucunda yaygınlaşmaya başlamıştır. Bağlamada mızraplı çalım ile birlikte yöresel çok seslilik öğeleri hem tavırlara hem de bu tavırların icrasında tercih edilen düzenlere yansımıştır.

- Bağlamada daha önceki el ile çalım geleneğinde ortaya çıkan tınıları yakalamak için mızraplı çalım geleneği içerisinde yöresel tavır dediğimiz mızrap şekilleri ortaya çıkmıştır.

- Bağlamanın akort sistemleri hem tavırlı çalımda yöresel çok seslilik öğelerini duyuracak ve tavrın yanında ana melodiyi destekleyecek şekilde gelişim göstermiştir.

- Gerekli düzenlere akortlanmış bağlamalarda yöresel tavırların icrasında göze çarpan şudur ki her tavrıda sürekli duyulan sesler mevcut olup bu sesler çoğunlukla en üst telde ve eserin karar sesi dem sesi teşkil edecek şekilde olmasıdır.

- Kara düzenin yöresel tavır ve üslupların birçoğunu gösterebilecek teknik imkânları sunması açısından tercih edildiği sonucuna varılmıştır.

- Bazı yöresel tavrıların uygun olmayan düzenlerde yapılan icralarında sürekli tınlayan seslerin uyumsuz duyumlara sebep olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

- Bir yöresel tavrın icrasında uygun olan bir düzenin tercihi önemli bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yöresel üslubun doğru yansıtılabilmesi açısından da bu önemle üzerinde durulması gereken bir durumdur.

5.4. Öneriler

- Her bir düzen ve tezene tavrına göre ilişkilerin sorgulandığı çalışmalar yapılmalıdır.

- Bağlamada yenilikçi anlayışla ortaya konulacak etüt, egzersiz ve eserlerin bu doğal ilişki anlayışı düşünülerek üretilmesi gerçekleştirilmelidir.

- Eğitim - öğretim sürecinde Türk halk müziğinin geleneksel yapısında olan basit çok sesli unsurlar ve yöresel tavır-üslup özellikleri ön planda tutularak bağlamada düzen tercihi yapılmalıdır.

- Türk halk müziği ile Türk Sanat Müziğinin birbirinden kesin çizgiler ile ayrı farklı birer yapı olmadığı, bunun aksine birbirine bağlı yapılar olduğu, diğer bir ifade ile bir bütünün oluşmasını sağlayan iki yarım oldukları göz önünde bulundurularak, bu iki müzik Türk makam müziği adı altında ortak bir nazariyat üzerinde incelenmelidir.

- Yaygın olarak kullanılan düzenlerin dışındaki düzenler ile ilgili de eğitim-öğretim yapılmalı ve bu şekilde geleneğin geleceğe taşınması sağlanmalıdır.

- Türk halk müziğindeki türküler ve ezgilerin yapıları Geleneksel Türk müziği makamları ile ifade edilmeli ve incelenmelidir.

- Türk halk müziği ile ilgili çalışmalarda ve incelemelerde bu müziğin doğal bir yanı olduğu unutulmamalıdır.

- Türk halk müziği ve bağlama ile ilgili yapılan çalışmalarda Türk halk müziğinin makamsal bir müzik olduğu göz ardı edilmemeli ve bu doğrultuda da çalışmalar yapılmalıdır.

- Türk halk müziğinin çok seslendirilmesi ile ilgili çalışmalar yapılırken geleneksel halk müziği çalgılarından duyulan basit çok sesli yapılar göz önünde bulundurulmalıdır.

- Çeşitli ve çok sayıda düzen zenginliğine sahip olan bağlamanın bu özelliği ile ilgili araştırmalar arttırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1991). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Alğı, S. (2006). Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Alp, S. (2005). Hitit Güneşi(3.Baskı), Tübitak, Başak Matbaacılık, Ankara
- Altuğ, N. (1999a). Teknik Bağlama Eğitimi Usuller Dağar II (3. Baskı), Anadolu Matbaacılık, İzmir
- Altuğ, N. (1999b). Teknik Bağlama Eğitimi Yöresel Çalış Biçimleri, Anadolu Matbaası, İzmir
- Altuğ, N. (2005). Teknik Bağlama Eğitimi Düzenler Dağar III (2. Baskı), Birleşik Matbaacılık, İzmir
- Ataman, S. Y. (1938). Anadolu Halk Sazları, Burhâneddin Matbaası, İstanbul
- Ayşan, K. (1999). Bağlama Eğitiminin Sorunları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon
- Birdoğan, N. (1988). Notalarıyla Türkülerimiz, Özgür Yayın-Dağıtım, Acar Matbaacılık, İstanbul
- Budak, O. A. (2006). Türk müziğinin Kökeni Ve Gelişimi, Phoenix Yayınevi, Ankara
- Büyükyıldız, H. Z. (2009). Türk halk müziği Ulusal Türk müziği, Papatya Yayıncılık, İstanbul

- Demir, B. (2008). Bağlama Düzeninde İcra Edilen Ezgilerde Değişik Çalma Tekniklerinin İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Demir, S. (2013). Türk halk müziğinde Türler, Usar Yayıncılık, İstanbul
- Doruk, Y. (1987) Türk halk müziği Türleri Üzerinde Yapı Yönünden Karşılaştırmalı Bir İnceleme, III. Milletler Arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri Kitabı, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Başbakanlık Basım Evi, 87-93
- Eroğlu, S. C. (2011), Kopuzdan Altı Telli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel Ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim Ve Gelişmeler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Erzincan, M. (2006). Türk halk müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Gazimihal, M. R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basım Evi, Ankara
- Gök, S. (2011). Teke Yöresi Ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavrı, Usul Ve Söz Yönünden İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, SÜ Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya
- Hakalmaz, O. (2003). Ege Bölgesi Ağır Zeybekleri, Mavi Ağaç Yayıncılık, İstanbul
- Kalender, C. ve Keskin, L. (2010). Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi Düzenler ve Tavırlar, Arkadaş Yayınevi, Ankara

- Karahan, C. (2002). Türk halk müziğinde Çok Sesli Unsurlar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Koç, A. (1996). Türk halk müziğinde Çok seslilik Kavramının Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Kurt, İ. (1989). Bağlamada Düzen ve Pozisyon, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Oral, M. (2010). Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Özbek, M. (1998). Türk halk müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara
- Özdek, A. (2005). Bağlamanın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya
- Özdek, A. (2012). Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye-Azerbaycan Örneği, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya
- Özkan, İ. H. (1994). Türk Musikisi Nazariyatı Ve Usuller (4. Baskı), Ötüken Neşriyat, İstanbul
- Öztürk, O. M. (2003). Zeybek Kültürü ve Müziği, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara
- Parlak, E. (2000). Türkiye' de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara

- Parlak, E. (2013). Garip Bülbül Neset Ertay, Demos Yayınları, İstanbul
- Pelikoğlu, M. C.(2007). Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk halk müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Satar, . (2012). Türk halk müziği Eserlerinin Bağlama İle alıılmasında Karılaılan Teknik Güçlükler Ve zm nerileri, Niğe Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Niğe
- Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Sözen, İ. (2002). Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi ve çok Sesli Yapılanma alımalarının Bu Sürece Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu
- Sümbüllü, H. T. (2009). Sol Kararlı Türk halk müziği Dizilerinin Makamsal Analiz Ve Adlandırılmasına Yönelik Bir Model nerisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Taptık, G. (1972). Bağlama Büyük Metot, Ankara
- Uludağ, E (2009). Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozağaç Curası, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Yavuzoğlu, N. (2011). Türk müziğinde Makamlar ve Seyir zellikleri, Pan Yayıncılık, İstanbul
- Yükrük, H. (2003). Türk halk müziğinde Diziler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü



Adı Soyadı:	Özkan YILMAZ	İmza:	
Doğum Yeri:	ŞİLE/İSTANBUL		
Doğum Tarihi:	17.07.1984		
Medeni Durumu:	Bekâr		

Öğrenim Durumu

Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Mümtaz Kuru İlkokulu		Konya	1995
Ortaöğretim	Mehmet Karacığanlar Ortaokulu		Konya	1998
Lise	Meram Anadolu Ticaret Meslek Lisesi	Bilgi-İşlem	Konya	2002
Lisans	Niğde Üniversitesi	Müzik Öğretmenliği	Niğde	2008
Yüksek Lisans				

İlgi Alanları:	-İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük -Toplum ve Müzik İlişkisi -Türk Halk Müziği -Müzik Kültürü -Türk Tarihi-Türk Müziği Tarihi -Ses Kayıt Teknolojileri	
İş Deneyimi:	MEB'de kadrolu öğretmen 2008-(Halen devam ediyor)	
Aldığı Ödüller:	- Niğde Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dekanlığı Teşekkür Belgesi - Maltepe As. Lis. K.Lığı Öğretim Başkanlığı Takdir Belgesi - Maltepe As. Lis. K.Lığı Uygulamalı Dersler Bölüm Başkanlığı Takdir belgesi - Konya Gençlik ve Spor İl Müdürlüğü Teşekkür Belgesi	
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Prof. Dr. Yusuf AKBULUT Dr. Attila ÖZDEK Doç. Dr. Ebru TEMİZ Doç. Dr. Nurtuğ BARIŞERİ Doç. Dr. Ercan BAĞÇECİ Doç. Dr. Feyzan VURAL	Yrd. Doç. Dr. Soner ALGI Öğretmen Yb. Nuri Erdem ÖNAL Yrd. Doç. Dr. Özer KUTLUK Öğr. Gör. Bülent KOYUNCU Öğr. Gör. Süleyman KOYUNCU Öğr. Gör. Mesut ARSLAN
Tel:	0533 211 29 73	
Adres	Melikşah Mahallesi Havuzlu Sokak Yeşilova Sitesi A-blok 9/4 MERAM/KONYA	