



**UZUN SAP BAĞLAMA VE TANBURUN
ORGANOLOJİK VE İCRA ÖZELLİKLERİ
AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI**

Emirhan GÜLER

**Yüksek Lisans Tezi
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAĞLU
2017
Her Hakkı Saklıdır**

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI

Emirhan GÜLER

UZUN SAP BAĞLAMA VE TANBURUN ORGANOLOJİK VE İCRA
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

ERZURUM-2017



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TEZ BEYAN FORMU



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması" adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıyı kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin basılı ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimim ... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

15.12.2017

[Tarih ve İmza]

Emirhan GÜLER



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Yrd. Doç. Dr. ^{YILMAZ} KAHYAĞÖZÜ danışmanlığında, Emirhan GÜLER tarafından hazırlanan bu çalışma 15./12./2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, Müzik Bilimleri Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan

: Doç. Dr. Ünal İmizk imza

Jüri Üyesi

: Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Kahyağözü imza

Jüri Üyesi

: Doç. Dr. Ö. S. Karadağ imza

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 15./12/2017


Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	VIII
ŞEKİLLER DİZİNİ	IX
RESİMLER DİZİNİ	XII
TABLolar DİZİNİ	XIII
ÖNSÖZ.....	XIV
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

1.1. TÜRK MÜZİĞİ SES (PERDE) SİSTEMİ.....	7
1.1.1. Türk Halk Müziği Ses (Perde) Sistemi.....	8
1.1.2. Türk Sanat Müziği Ses (Perde) Sistemi.....	10
1.2. BAĞLAMA ENSTRÜMANIN TARİHÇESİ	13
1.3. BAĞLAMA ENSTRÜMANININ TÜRLERİ.....	15
1.3.1. Meydan Sazı	15
1.3.2. Divan Sazı	15
1.3.3. Çöğür	15
1.3.4. Bağlama	16
1.3.4. Bozuk.....	16
1.3.5. Aşık Sazı.....	16
1.3.6. Tanbura.....	16
1.3.7. Cura Bağlama	16
1.3.8. Cura	16
1.3.9. Uzun Sap Bağlama	17
1.4. UZUN SAP BAĞLAMANIN ORGANOLOJİSİ	17
1.4.1. Tekne (Gövde, Ses Haznesi)	18
1.4.2. Tuşe (Klavye, Sap, Kol)	19
1.4.3. Göğüs (Kapak)	19
1.4.4. Perde (Ses Ayraçları).....	20

1.4.5. Burgular.....	20
1.4.6. Burguluk.....	20
1.4.7. Köprüler (Eşikler).....	20
1.4.7.1. Alt Eşik.....	20
1.4.7.2. Üst Eşik.....	21
1.4.8. Tel Yuvası.....	21
1.5. TANBURUN TARİHÇESİ.....	21
1.6. TANBURUN ORGANOLOJİSİ.....	24
1.6.1. Gövde.....	24
1.6.1.1. Göğüs (Kapak).....	24
1.6.1.2. Sırt (Gövde, Tekne).....	25
1.6.1.2.1. Ana Eşik (Alt Eşik) ve Tel Takacağı.....	25
1.6.2. Sap.....	25
1.6.3. Burguluk.....	26
1.6.4. Burgular.....	26
1.6.5. Perdeler.....	26
1.6.6. Teller.....	26
1.6.7. Tanbur Mızrabı.....	27
1.6.8. Tanbur Akordu.....	27
1.7. UZUN SAP BAĞLAMANIN GENEL İCRA ÖZELLİKLERİ.....	28
1.7.1. Bağlamada Yöresel Tavrılar.....	28
1.7.1.1. Zeybek Tavrı.....	29
1.7.1.2. Konya Tavrı.....	31
1.7.1.3. Yozgat Tavrı.....	33
1.7.1.4. Karşılama Tavrı.....	34
1.7.1.6. Aşıklama Tavrı.....	37
1.7.1.7. Teke Tavrı.....	39
1.7.1.8. Silifke Tavrı.....	40
1.7.2. Bağlamada Ana Düzenler.....	42
1.7.2.1. Bozuk Düzeni.....	43
1.7.2.2. Bağlama Düzeni.....	44
1.7.2.3. Müstezad Düzeni.....	46

1.7.2.4. Misket Düzeni.....	47
1.7.3. Uzun Sap Bağlama Çalış Teknikleri	49
1.7.3.1. Çarpma.....	49
1.7.3.2. Çekme	50
1.7.3.3. Bağlı Çalma	50
1.7.3.4. Süslemeler.....	51
1.7.3.5. Vuruş Öncesi Süslemeler.....	51
1.7.3.6. Vuruş Sonrası Süslemeler.....	51
1.7.3.7. Tril (tr) ve Tremolo.....	52
1.7.3.8. Mordan.....	53
1.7.3.9. Grupetto	53
1.7.4. El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Teknikleri.....	54
1.8. TANBURUN GENEL İCRA ÖZELLİKLERİ.....	55
1.8.1. Tanburda Düzen	55
1.8.2. Mızrap Tekniği	55
1.8.3. Mızrap Vuruş İşaretleri.....	55
1.8.3.1. Üst Mızrap	56
1.8.3.2. Alt Mızrap.....	56
1.8.3.3. Alt-üst Mızrap (Çift Mızrap)	56
1.8.3.4. Üst-alt Mızrap	57
1.8.3.5. Üçlü Mızrap	57
1.8.4. Mızrapsız – Sadece Parmak Vuruş ve Teli Çekmek	58
1.8.5. Tanburda Perdelere Parmak Baskısı:.....	58
1.8.6. Tarama	58
1.8.7. Akor Basımı	60
1.8.8. Tanburda Vibrato	60
1.8.8.1. Parmak Vibratosu	60
1.8.9. Tanburda Portamento	61
1.8.10. Tanburda Glisando	61
1.8.11. Tanburda Çarpma	62
1.8.12. Tanburda Mordan	63
1.8.13. Tanburda Grupetto	63

1.8.14. Tanburda Tril.....	63
1.8.15. Tanburda Tremolo	64
1.8.16. Tanburda Legato.....	65
1.8.17. Tanburda Staccato	65
1.8.18. Tanburda Vurgu	66
1.9. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	67
1.10. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	67
1.11. VARSAYIMLAR	68
1.12. SINIRLILIKLAR.....	68
1.13. TANIMLAR	68

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	69
2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM	69
2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM	71
3.1.1. Tekne Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar	72
3.1.2. Sap Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar	74
3.1.3. Göğüs (Kapak) Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar	76
3.1.4. Perdeler Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar.....	78
3.1.5. Burgular Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar	79
3.1.6. Eşikler Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar.....	80
3.1.7. Teller Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar.....	82
3.1.8. Mızraplar Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar	83
3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....	84
3.2.1. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tutuş/Oturuş ve Mızrap Tutuş Yönünden Benzerlikleri ve Farklılıkları	84
3.2.2. Mızrap Yönleri Açısından Benzerlik ve Farklılıklar.....	87

3.2.3. Perde (Nota) Basımı Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar	89
3.2.4. Bağlı Çalma, Mordan, Grupetto ve Vibrato Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar	91
3.2.5. Staccato, Glisando ve Tril Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar	94
3.2.6. Çarpma, Mızrapsız Çalma, Vuruş Öncesi Süslemeler Yönünden Benzerlikler	95
3.2.7. Çekme, Akor İcrası ve El ile Çalma Yönünden Farklılıklar	97
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	99
KAYNAKÇA	103
ÖZGEÇMİŞ.....	109

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

UZUN SAP BAĞLAMA VE TANBURUN ORGANOLOJİK VE İCRA
ÖZELLİKLERİ AÇISINDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Emirhan GÜLER

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

2017, 109 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU (Danışman)

Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ

Doç. Dr. Ünal İMİK

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk müziği, zaman içerisinde çeşitli değişim/gelişim evrelerinden geçerek çok zengin bir altyapıyla çeşitlenerek günümüze kadar süregelmiştir. Statiklikten uzak olarak dinamik bir şekilde evrenini genişleten Türk müziğinin alt türlerinde de sürekli bir değişim/gelişimin olduğunu söylemek mümkündür. Gerek Türk halk müziği çalgıları ve gerekse klasik Türk musîkisi çalgıları olmak üzere birçok farklı sazı -kendine has çeşitli icra özellikleriyle- bünyesinde barındıran Türk müziği özellikle çalgı çeşitliliği bakımından önemli bir zenginliğe sahiptir.

Bu çalışma, Türk müziği için çok önemli bir yere sahip olan uzun sap bağlama ve tanbur sazının yapısal (organolojik) ve icra özellikleri açısından karşılaştırılmasına aynı doğrultuda elde edilen bulgulardan hareketle bu iki sazın benzer ve farklı noktalarının tespit edilmesine odaklanmaktadır.

Araştırmanın yürütülmesinde betimsel araştırmalardan tarama modeli kullanılmıştır. Bu doğrultuda konuya yönelik kaynak taraması yapılmış ayrıca ulaşılabilen alan uzmanlarıyla çeşitli kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Araştırma doğrultusunda başlıca; uzun sap bağlama ve tanburun tekne, göğüs (kapak) ve sap (tuşe, klavye, kol) kısımlarında kullanılan ağaçların ayrıca burgular ve burguluk kısımlarının çeşitli açılardan benzerlikler gösterdiği, mızrap malzemesi ve uzunluğu açısından önemli farklılıklar olduğu, bağlama icrasında çok önemli bir yere sahip olan 5. parmağın tanbur sazında hiç kullanılmadığı, incelenen iki sazında özellikle vibrato (süsleme) tekniğini çok farklı şekillerde gerçekleştirdikleri gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk müziği, Klasik Türk musîkisi, Tanbur, Uzun sap bağlama.

ABSTRACT**MASTER THESIS****THE COMPARISON BETWEEN LONG NECK BAGLAMA AND TANBUR IN
TERMS OF STRUCTURAL AND PERFORMANCE CHARACTERISTICS****Emirhan GÜLER****Advisor: Assist. Prof. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU****2017, 109 Page****Jury: Assist. Prof. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU (Advisor)
Assoc. Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Assoc. Prof. Dr. Ünal İMİK**

Turkish music which has a long-standing history has reached today by passing various stages of change/development over time and varying with a very rich basis. It is possible to say that there has been a constant change/development at the subgenres of Turkish music which extend its scope dynamically beyond being static. Turkish music which incorporates a great number of instruments like not only Turkish folk music but also classic Turkish music instruments with their specific performance characteristics has a considerable richness especially in terms of musical diversity.

This study focused on the comparisons between long neck baglama and tanbur which a significant place for Turkish music in terms of structural and performance characteristics, and focused on the determination similar and different parts of these two instruments in the light of the findings.

Of the descriptive research methods, survey method was used in this study. Accordingly, related literature was reviewed, various personal interviews were conducted with the experts in the field.

Following major results were obtained with this study: long neck baglama and tanbur have similarities in terms of types of trees used in bowl, lid and neck (sap), in addition tuning peg (burgu) and parts of tuning peg (burgu); there are significant differences in terms of materials and length of the spectrum; the fifth finger which has a crucial role in the performance of baglama is never used in tanbur instrument; two analyzed instruments perform especially vibrato technique.

Keywords: Turkish folk music, Classical Turkish music, Tanbur, Long neck baglama

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

THM	: Türk Halk Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
Vb.	: Ve benzeri
Vd.	: Ve diğerleri



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. Bağlama Sazında Perdeler (Sesler).....	9
Şekil 1.2. Tanbur Sazında Perdeler (Sesler)	12
Şekil 1.3. Zeybek Tavrı.....	30
Şekil 1.4. Yağcılar Zeybeği	31
Şekil 1.5. Yağcılar Zeybeği.	31
Şekil 1.6. Konya Tavrı.....	32
Şekil 1.7. Elmaların Yongası	32
Şekil 1.8. Elmaların Yongası	32
Şekil 1.9. Yozgat (Sürmeli) Tavrı.....	33
Şekil 1.10. Yozgat Sürmelisi	34
Şekil 1.11. Yozgat Sürmelisi	34
Şekil 1.12. Karşılama Tavrı	35
Şekil 1.13. Trakya Karşılması.....	35
Şekil 1.14. Trakya Karşılması.....	35
Şekil 1.15. Ankara Tavrı.....	36
Şekil 1.16. Fidayda	37
Şekil 1.17. Fidayda	37
Şekil 1.18. Aşıklama Tavrı.	38
Şekil 1.19. Seherde Bir Bağa Girdim.....	38
Şekil 1.20. Seherde Bir Bağa Girdim.....	38
Şekil 1.21. Teke Tavrı.....	39
Şekil 1.22. Yayla Yollarında.....	40
Şekil 1.23. Yayla Yollarında.....	40
Şekil 1.24. Silifke Tavrı	41
Şekil 1.25. Çaya Vardım.....	41
Şekil 1.26. Çaya Vardım	41
Şekil 1.27. Bozuk Düzeni	43
Şekil 1.28. Bozuk Düzeni Örnek Eser	44
Şekil 1.29. Bağlama Düzeni.	45
Şekil 1.30. Bağlama Düzeni Örnek Eser	45
Şekil 1.31. Müstezad Düzeni	46

Şekil 1.32. Fa Müstezad Düzeni Örnek Eser	47
Şekil 1.33. Misket Düzeni.....	48
Şekil 1.34. Misket Düzeni Örnek Eser.....	48
Şekil 1.35. Bağlamada Çarpma.....	50
Şekil 1.36. Bağlamada Çekme	50
Şekil 1.37. Bağlamada Bağlı Çalma.	51
Şekil 1.38. Bağlamada Vuruş Öncesi Süslemeler.....	51
Şekil 1.39. Bağlamada Vuruş Sonrası Süslemeler.....	52
Şekil 1.40. Bağlamada Tril.	52
Şekil 1.41. Bağlamada Kısa Tril.....	52
Şekil 1.42. Bağlamada Mordan.....	53
Şekil 1.43. Bağlamada Grupetto	53
Şekil 1.44. Tanburda Üst Mızrap.....	56
Şekil 1.45. Tanburda Alt Mızrap	56
Şekil 1.46. Tanburda Alt-üst Mızrap	57
Şekil 1.47. Tanburda Üst-alt Mızrap.....	57
Şekil 1.48. Tanburda Üçlü Mızrap.....	57
Şekil 1.49. Tanburda Mızrapsız Sadece Parmak Vuruş ve Teli Çekmek	58
Şekil 1.50. Tanburda Üst ve Alt Tel Tarama	59
Şekil 1.51. Tanburda Taramanın Nota Üzerindeki Gösterimi	59
Şekil 1.52. Tanburda Akor Gösterimi.....	60
Şekil 1.53. Parmak Vibratosunun Nota Üzerinde Gösterimi.....	60
Şekil 1.54. Sap Vibratosunun Nota Üzerindeki Gösterimi.....	61
Şekil 1.55. Tanburda Portamento.....	61
Şekil 1.56. Tanburda Glisando.....	62
Şekil 1.57. Tanburda Çarpma	62
Şekil 1.58. Tanburda Üst ve Alt Mordan.....	63
Şekil 1.59. Tanburda Grupetto Kürdilihicazkar Beylik Aranağme	63
Şekil 1.60. Tanburda Tril.....	64
Şekil 1.61. Tremolo, Birinci Şeklin Açık Yazılışı Ve İkinci Şeklin Açık Yazılışı.....	65
Şekil 1.62. Tanburda Legato	65
Şekil 1.63. Tanburda Staccato	66

Şekil 1.64. Tanburda Vurgu.....	66
Şekil 3.1. Tanburda Üst Mızrap.....	87
Şekil 3.2. Bağlamada Üst Mızrap.....	87
Şekil 3.3. Tanburda Alt Mızrap.....	87
Şekil 3.4. Bağlamada Alt Mızrap.....	87
Şekil 3.5. Tanburda Üçlü Mızrap.....	87
Şekil 3.6. Bağlamada Üçlü Mızrap.....	88
Şekil 3.7. Tanburda Alt - Üst Mızrap.....	88
Şekil 3.8. Tanburda Üst - Alt Mızrap.....	88
Şekil 3.9. Bağlamada bağlı çalma.....	91
Şekil 3.10. Tanburda bağlı çalma.....	91
Şekil 3.11. Tanburda Mordan.....	91
Şekil 3.12. Tanburda Grupetto.....	92
Şekil 3.13. Bağlamada Mordan.....	92
Şekil 3.14. Bağlamada Grupetto.....	92
Şekil 3.15. Tanburda Parmak Vibrato (Süsleme) Gösterimi.....	92
Şekil 3.16. Tanburda Sap Vibrato (Süsleme) Gösterimi.....	93
Şekil 3.17. Bağlamada Vibrato (Süsleme) Gösterimi.....	93
Şekil 3.18. Tanburda Staccato.....	94
Şekil 3.19. Bağlamada Staccato.....	94
Şekil 3.20. Tanburda Glisando.....	94
Şekil 3.21. Bağlamada Glisando.....	94
Şekil 3.22. Tanburda Tril.....	95
Şekil 3.23. Bağlamada Tril.....	95
Şekil 3.24. Tanburda Mızrapsız Çarpma.....	95
Şekil 3.25. Bağlamada Çarpma.....	96
Şekil 3.26. Tanburda Çarpma.....	96
Şekil 3.27. Bağlamada Vuruş Öncesi Süslemeler.....	96
Şekil 3.28. Bağlamada Çekme.....	97
Şekil 3.29. Tanburda Akor İcrası.....	97
Şekil 3.30. Bağlamada Akor İcrası.....	97

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1.1. GTHM Ses (Perde) Sistemi (Bağlama)	8
Resim 1.2. GTSM Ses (Perde) Sistemi (Tanbur)	11
Resim 1.3. Uzun Sap Bağlamanın Organolojisi	17
Resim 1.4. Tanburun Organolojisi.....	24
Resim 3.1. Tanbur Teknesi.....	72
Resim 3.2. Bağlama Teknesi	72
Resim 3.3. Tanbur Sapı	74
Resim 3.4. Bağlama Sapı.....	74
Resim 3.5. Tanbur Göğsü (Kapak)	76
Resim 3.6. Bağlama Göğsü (Kapak)	76
Resim 3.7. Tanbur Perdeleri	78
Resim 3.8. Bağlama Perdeleri	78
Resim 3.9. Tanbur Burguları	79
Resim 3.10. Bağlama Burguları	79
Resim 3.11. Tanburda Üst Eşik	80
Resim 3.12. Bağlamada Üst Eşik	80
Resim 3.13. Tanburda Alt Eşik.....	81
Resim 3.14. Bağlamada Alt Eşik.....	81
Resim 3.15. Tanbur Mızrabı.....	83
Resim 3.16. Bağlama Mızrabı	83
Resim 3.17. Tanbur Tutuşu	84
Resim 3.18. Uzun Sap Bağlama Tutuşu	85
Resim 3.19. Tanburda Mızrap Tutuşu	85
Resim 3.20. Bağlamada Mızrap Tutuşu	86
Resim 3.21. Tanburda Parmak Basımı	89
Resim 3.22. Bağlamada Parmak Basımı.....	89
Resim 3.23. Tanburda 5. Parmak Kullanımı	90
Resim 3.24. Bağlamada 5. Parmak Kullanımı.....	90

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1.1. Tanburun Geleneksel Akordu	28
Tablo 3.1. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tekne Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	73
Tablo 3.2. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Sap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	75
Tablo 3.3. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Göğüs (Kapak) Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları	77
Tablo 3.4. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Perde Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	79
Tablo 3.5. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Burgu Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	80
Tablo 3.6. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Eşik Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	82
Tablo 3.7. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tel Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	82
Tablo 3.8. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Mızrap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları.....	83
Tablo 3.9. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tutuş ve Mızrap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları	87
Tablo 3.10. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Mızrap ile Çalma Şekilleri Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları.....	89
Tablo 3.11. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Sesleri İcra Şekilleri ve 5. Parmak Kullanımı Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları.....	91
Tablo 3.12. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Bağlı Çalma, Mordan, Grupetto, Vibrato Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar.....	93
Tablo 3.13. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Staccato, Grupetto ve Tril Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları	95
Tablo 3.14. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Çarpma, Mızrapsız Çalma, Vuruş Öncesi Süslemeler, Çekme, Akor İcrası ve El ile Çalma Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları.....	98

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde görüşleri, önerileri ve yardımları ile bana yol gösteren tez danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU'na, müzik eğitimim süresince bana bilgileri tecrübeleri ile yol gösteren, yetiştiren kıymetli hocam Yrd. Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ'a tez aşamasında mesleki birikimlerinden faydalandığım arkadaşlarım Arş. Gör. Uğur GÖKTAŞ, Arş. Gör. Burak KURUBAŞ'a, Halil İbrahim KÖROĞLU'na ve her zaman her koşulda yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Erzurum 2017**Emirhan GÜLER**

GİRİŞ

Türkler, geçmişten günümüze kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış ve karşılaştığı bir çok kültürle etkileşim içerisinde olmuştur. Türklerin müziği de bu etkileşimlerle birlikte gelişimini sürdürmüştür. Türk toplumunun kültürel, tarihsel, sanatsal özelliklerini taşıyan Türk müzik kültürü çatısı altında farklı coğrafyalarda, farklı zamanlarda çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze ulaşmıştır. “Türk müzik kültürü ilk kökleri, kökenleri itibariyle tarih öncesinde başlayan ve tüm tarih çağları boyunca devam eden sürekli bir oluştur. Başlangıçtan günümüze değin kesintisiz sürüp gelen varlığı ve evrimiyle dünya müzik kültürünün en eski, en köklü, en etkin ve en yaygın öğelerinden biridir. Türk müzik kültürünün uzak geçmişinden günümüze değin süregelen bu temel özelliğinin günümüzden uzak geleceğine doğru süre gitmesi doğaldır, doğal bir beklentidir” (Uçan, 2000: 113).

Türk müziği içerisinde farklı tavır ve işleniş özelliklerine sahip halk müziği, klasik türk musıkisi, mehter müziği, tasavvuf müziği gibi çeşitli müzik türlerini bünyesinde barındırmaktadır. Doğu’da Orta Asya sınırlarına Batı’da Balkanlara kadar uzanan bu müzik türleri ortak müzikal özelliklere sahiptir.

Bu müzik türlerinden klasik Türk musıkisi Osmanlı imparatorluğu başkentleri civarında yoğunlaşmış, halk müziği ise Anadolu coğrafyasının geneline yayılmış bir müzik türüdür. Klasik Türk musıkisi veya Türk sanat müziği olarak adlandırılan bu müzik hakkında Yurga (2010) şu tanımlı yapmaktadır: “Daha çok Osmanlı sarayında yaşamış ve yaşatılmış, Cumhuriyet Türkiye’si ile birlikte tüm ülke insanımıza mal olmuş, en önemli özelliği olan tek sesliliğinin yanında, son yıllarda çok sesli örneklerine de tanık olduğumuz müzik türümüzdür. 70’li yıllara kadar geleneksel Türk sanat müziğinin önemli bir dinleyici kitlesine sahip olduğunu ve geleneksel Türk halk müziği kadar popüler olduğu görülür” (s.16).

Türk halk müziği hakkında ise Büyükyıldız (2015) şu tanımlı yapmaktadır: “Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış – bestelenmiş, değişim ve yoğrulmalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel bir müziktir. Bir ulusun özüne özgü ulusal müziği halk müziğidir (s.108).

Yukarıda her ne kadar farklı tanımlar, adlandırmalar yapılsa da bu iki müzik türünün birbirinden bağımsız bir yapıda olmadığı görülmektedir. Ezgi yapılarından, icra özelliklerinden, enstrümanlarının icra ve organolojik (yapısal) özelliklerinden bunu rahatlıkla anlayabiliyoruz.

Bu konuda Gerçek-Haşhaş (2009) “Geleneksel Türk müziğinin tarihi gelişim sürecine bakıldığında; “Türk halk müziği, klasik Türk müziğinin aynı kökten beslendikleri açıkça görülebilmektedir. Bu anlamda “Makamsal Yapı” halk müziğimizin iç dinamiklerinden biridir. Bu yapıyı halk müziğimize ayrı ele almak mümkün gözükmemektedir. Örneğin, tavır özellikleri hariç halk müziği enstrümanları ile klasik Türk müziği eserleri rahatlıkla icra edilebilmektedir. Tam tersi de mümkündür” (s.7) şeklinde tespitte bulunmuş ve bu iki müzik türünün aynı kökten beslendiğini savunmuşlardır.

Yine bu konu hakkında Kaçar (2012) şu ifadeleri dile getirmektedir: “ Özünde tamamen bir olmakla birlikte sadece işleniş ve tavır farkından ibaret olan bu müzik sanki farklı iki müzik gibi yıllarca öğretilmiştir. Müzik çevrelerince takdimi bu şekilde yapıldığı için halkın bilgilendirilmesi de bu yönde olmuştur. Farklı köklerden beslenmiş iki (halkın bağrında – saray çevrelerinde) ayrı musiki olarak sunulsa da makam yapısı, ezgisel özellikleri, usûl kullanımı, form, güfte, çalgı çeşitliliği gibi çok geniş bir coğrafyanın kültürel bir birikiminin incelikleriyle doludur” (s.212).

Klasik Türk musîkisinde icra edildiği çevreler göz önünde bulundurulduğunda sanatsal kaygının daha ön planda tutulduğu ve belirli kural ve düzene göre oluşturulan müzik sistematiğine sahip olduğu gözlenebilmektedir. Türk halk müziğinde ise sanatsal kaygının daha çok söz üzerinde oluşmasından dolayı, müziğin genellikle sözlü geleneğin aktarılmasında kullanılmasına, bununla birlikte Türk halk müziğinin daha kolay, daha sade bir yapıda gelişmesine sebep olmuş ve Türk halk müziği, Türk sanat müziği kadar belirli bir müzik sistematiğine sahip olamamıştır. Bu durum iki müzik türünün ses sistemlerine de yansımış ve ses sistemlerinin farklılaşmasında büyük bir etken olmuştur.

Ses sistemi, herhangi bir müzik türünün belirli kurallar çerçevesinde oluşturmuş olduğu ses düzenine denir. Türk müziği ses sisteminin tarihi çok eskiye dayanmaktadır. Birçok bilim insanı bu konuyla ilgili çok sayıda araştırma yapmıştır. Yapılan bu

araştırmalarda günümüze de ulaşan 17'li ve 24'lü ses sistemleri en baskın rolü oynadığı görülmektedir.

Klasik Türk musikisinde hâlen kullanılmakta olan ses sistemi, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek'in (1891-1967) geliştirdiği 24 perdeli sistemdir. Bu ses sisteminin geleneksel Türk sanat müziği bünyesine uygun olup olmadığı tartışılabilir da alternatif olarak ortaya atılan ses sistemleri kişisel bir önerinin dışına çıkmamıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi hem kuramsal hem de uygulamaya yönelik çalışmalarda geniş çapta kullanılan tek sistemdir (Can, 2002: 175-176).

Türk halk müziği çalgılarından olan bağlamada kullanılan 17'li ses (perde) sisteminin, Fârâbi'nin açıklamış olduğu Horasan Tanburu ile benzerlik göstermektedir. Tura (2000b) konu ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır: “Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında da tam bir mutâbakat görüyoruz” (s.312). Elde edilen bilgiler ışığında 17'li ses (perde) sistemi tam olarak incelendiğinde, bu sistemin günümüz Türk halk müziği ses (perde) sistemi olabileceği konusunda bizlere bilgiler sunmaktadır.

Bir müzik türünün karakteristik özelliğini ortaya çıkaran önemli husus, ses sistemi ve o müziğin melodik dokusunu yansıtan ve gösteren çalgılarıdır. Türk müziği çalgıları mızraplı, üflemeli, vurmali, yaylı vd. gibi çalınış şekillerine göre ayrılmaktadır. Türk müziğinin içerisinde barındırdığı her müzik türünün kendi karakteristik yapısını yansıtan çalgıları vardır. Bu araştırmada klasik Türk musikisinin ses sistemini, ezgisel yapısını ve tavrını gösteren tanbur sazı, Türk halk müziğinin ses sistemini, ezgisel yapısını ve tavrını yansıtan bağlama sazı örnek olarak alınmıştır. Türk halk müziğinin kökeni itibariyle kopuzdan günümüze ulaşmış en baskın sazı olarak karşımıza çıkan bağlama, icra özellikleri ve organolojik özellikleri bakımından gelişim ve değişimini sürdürmektedir. Klasik Türk musikisinde ise bağlama sazıyla ortak icra ve organolojik yapıya sahip olan, makam müziği sistematiğini kendi doğal yapısı içerisinde yansıtan tanbur bu müzik türünün baskın sazı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu iki sazın tarihi geçmişleri çok eskiye dayanmaktadır.

Bağlamanın kökeni hakkında Demirsipahi (1975) şu tespitler de bulunmuştur: “Bağlamanın kökeni kopuza dayanır. Kopuz Orta Asya'dan Çin'e, Kıpçaklara, oradan

da Avrupa'ya yayılmış, Hunlulardan Bizans'a geçmiş, Oğuzlarla Anadolu'ya girmiş, Selçuklularla da yerleşmiştir" (s.165).

Yine bağlamanın kökeni hakkında Haşhaş (2013) "Bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel şekilleri itibari ile ortalama yetmiş ile yüz yıllık geçmişleri olan sazlar olduğu saptanmıştır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, Cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir" (s.6) şeklinde ifade etmektedir.

Demirsipahi (1975) ve Haşhaş (2013)'ın söylediklerinden hareketle bağlamanın kökenin kopuza dayandığı ve günümüzde kullanılan standart boydaki bağlama ailesindeki sazların geçmişinin ise Cumhuriyet dönemiyle başladığı sonucuna varmak mümkündür.

Tanbur sazının kökeni ve ortaya çıkış tarihi olarak kesin bir bilgi ortaya konulamamıştır. Konu hakkında Sarı (2012) şu ifadelerde bulunmuştur: "Tanbur 15. yy'dan önce uzun saplı ve gövdeli çalgıların genel adıydı. Bu çalgılar sap uzunlukları, ilkel perde bağları, gövdelerinin biçimi ve tutuş şekilleri açısından birbirleriyle büyük farklılıklar gösteriyorlardı. Tanbur adı verilen çalgının kökenine inilmek istendiğinde, iki telli çalgının doğuşuna değin gidilebildiği görülmektedir. Tanbur adı altında araştırma yapan yabancı yazarların yazıları bugün anladığımız anlamda tanburu değil, Asya, Afrika ve Avrupa üçgeninde çeşitli şekillerde tını kutuları ve sapları olan çalgıları ifade etmektedir" (s.55).

Tanbur sazının kökeni hakkında Erol Parlak'ın "Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" ile Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" isimli kitapları incelendiğinde iki yazarın ifadelerinden tanbur sazının kökenin Orta Asya'dan gelen kopuza dayanabileceği düşünülebilmektedir. Aynı kökten beslenen bu iki müzik türünün aslında birleştiği nokta Türk müziğidir. Çünkü gerek enstrümanlarının kökeni olsun, gerekse ezgi yapıları olsun yapılan araştırmalarda ayrı olmadığı anlaşılmaktadır. Bağlama ve tanburun kopuzdan geldiği düşünüldüğünde her iki müzik türündeki gelişim de göz önüne gelmektedir. Klasik Türk musikindeki sanat kaygısından dolayı tanbur sazı gelişimini

daha sistematik bir şekilde gerçekleştirirken, Türk halk müziği enstrümanı bağlamada ki gelişimin ise tanbura nazaran daha karmaşık olduğu görülmektedir.

Bu araştırma aynı kökten beslenen iki müzik türünün en önemli çalgılarından olan uzun sap bağlama ve tanbur sazının organolojik ve icra özellikleri açısından karşılaştırılmasına odaklanmaktadır. Yapılan araştırmada her iki sazın organolojik ve icra özellikleri açısından benzer ve farklı yönleri incelenmiştir. Bu doğrultuda araştırmadan elde edilen kazanımlardan hareketle, aynı kökten beslenen iki müzik türünün (THM-TSM) ortak ve farklı noktalarının da tespit edilmesi amaçlanmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

PROBLEM DURUMU

Türk müziğinin en önemli iki çalgısı olan tanbur ve bağlamanın çok köklü bir geçmişe sahip olduğunu söylemek mümkündür. Araştırma sürecinde adı geçen her iki sazın da kökenlerinin kopuza dayandığının birçok araştırmacı tarafından savunulduğu tespit edilmiştir. Araştırma doğrultusunda, zaman içerisinde bu iki sazın gelişimlerini farklı şekillerde sürdürdüğü anlaşılmıştır.

Bağlamanın, atası olan kopuzdan itibaren tarih sahnesine çıktığı bilinmektedir. Araştırmada, kopuzun ozanlık geleneğinde önemli bir yere sahip olduğu, daha sonraları ozanlık geleneğinin yerini zaman içerisinde aşıklık geleneğine bırakmasıyla beraber kopuzun da yerini bağlama sazına bıraktığı tespit edilmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte tek kişilik çalma/söyleme geleneğinin yanı sıra Muzaffer SARISÖZEN öncülüğünde kurulan Yurttan Sesler Topluluğu ile birlikte Türk halk müziği ve paralelinde bağlama sazının hızlı bir gelişim gösterdiği ayrıca günümüzdeki son halini almasında bu topluluğun önemli bir payının olduğunu söylemek mümkündür.

Tanbur sazının tarih içerisindeki gelişimine bakıldığında ise, tanburun son birkaç yüzyılda günümüzdeki halini aldığı, daha önceleri ise tanbur teriminin o dönemlerde icra edilen uzun saplı ve gövdeli çalgıların genel adı olduğu araştırmacılar tarafından savunulmaktadır. Yapılan araştırmada her iki sazın da kopuzdan türediği, ancak zamanla birbirlerinden farklılaşarak Türk müziğinin farklı alt türleri altında gelişimlerini sürdürdüğü görülmüştür. Günümüze kadar olan süreçte, tanbur ile uzun sap bağlama arasında benzerliklerin olduğu gibi, farklılıklarının da olduğu tespit edilmiştir.

“Uzun sap bağlama ve tanbur arasında ne oranda benzerlik yada ne oranda farklılık var?” sorusu bu araştırmanın ana problem cümlesini oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmanın tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi için aşağıdaki alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur:

Birinci Alt Problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun organolojik açıdan ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

İkinci Alt Problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun icra özellikleri açısından ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

1.1. TÜRK MÜZİĞİ SES (PERDE) SİSTEMİ

Kökü çok eskiye dayanan Türk müziği ses sistemi geçmişten günümüze birçok evreden geçip bugünkü halini almıştır. Çok sayıda araştırmacı tarafından araştırma konusu yapılan Türk müziği ses sisteminin en son hali şu an da kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan 24 perdeli ses sistemi olduğu görülmektedir.

Türk müzik tarihindeki en önemli araştırmacılardan biri olarak bilinen Fârâbi Türk müziği ses (perde) sistemi üzerine de önemli çalışmalar yapmıştır. Günümüzde Türk müziği ses (perde) sistemi üzerine araştırmalar yapan Tura (2000b) ve Can (2001),

Fârâbi’den şu bilgileri aktarmaktadır:

“Fârâbi, Kitâbü’l-Mûsıkî’l-Kebîr’in, mûsıkî aletlerine ayırdığı II. kısmının (kitabının) 2. bahsinde, Horasan Tanburu’nu anlatırken: Bu sazın üzerinde iki tel ve sapında çok sayıda perde bağı bulunduğunu, bu perde bağlarının bir kısmının ise, memleketten memlekete, icracıdan icracıya değişiklik gösterdiğini, kiminin az, kiminin çok kullanıldığını söylüyor” (Tura, 2000b: 308).

Horasan tanburunun şekli, boyu ve hacmi ülkeden ülkeye farklılık gösterir. Perde sayısı oldukça fazladır. Enstrümanın boyuna aşacak şekilde perde bağları olup, yerleri icra eden kişiye göre değişebilir. Ama sabit olan beş perde bulunmaktadır. Bunların yerinin değişmediği görülmektedir (Can, 2001: 74-75).

Horasan tanburu ile ilgili verilen bilgiler bugünkü kullandığımız Türk müziği ses (perde) sistemimizin ortaya çıkışı ile ilgili bize bilgiler sunmaktadır.

Türk müziğine ilişkin getirilen veya önerilen ses sistemlerini Albuz (1998) şu şekilde sıralamaktadır:

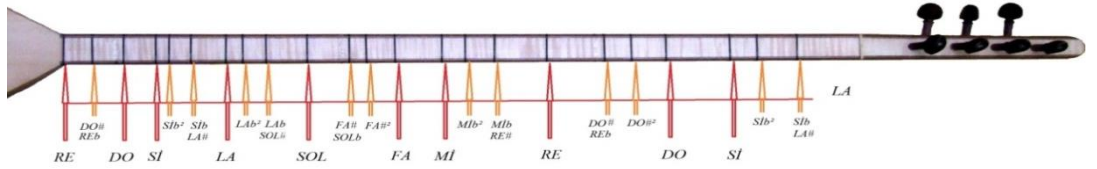
“17 perdeli eski sistem, 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, 24 perdeli eşit çeyrek ton sistemi, 29 perdeli sistem, 41 perdeli Karadeniz sistemi ve 53 perdeli sistem. Bu sistemlerin her birinin avantajları olmasına rağmen teorik ve pratik açılardan bazı eksikler de vardır. Ancak burada ele alınacak olan sistemler, günümüzde en geçerli olan

Türk halk müziğine ilişkin 17 perdeli eski sistem ve klasik Türk müziğine ilişkin 24 perdeli Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olacaktır” (s.78).

1.1.1. Türk Halk Müziği Ses (Perde) Sistemi

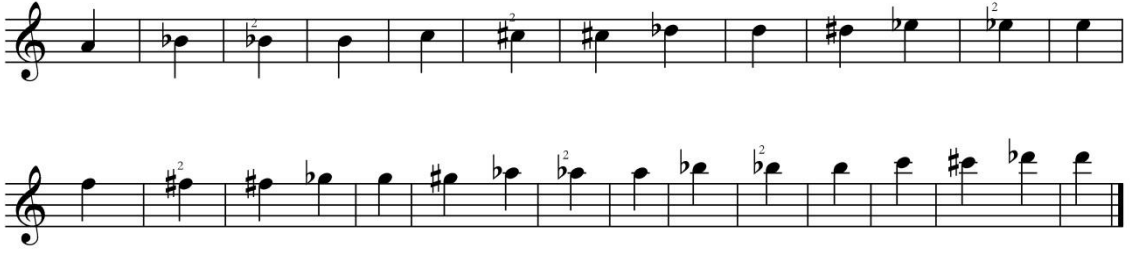
Ses sistemi açısından geçmişi çok uzun yıllara dayanan Türk halk müziği, Türk müziği ses sisteminin ilk örneklerini içerisinde barındırmaktadır. Türk halk müziğinin en önemli sazı olan bağlama enstrümanı bu müzik türünün ses sistemi konusunda bize örnek teşkil etmektedir. Yapılan araştırmalardan bağlama sazının perde sistemi Safiyüddin’in 17 aralıklı ses (perde) sistemi ile örtüştüğü anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde barındıran bağlama hakkında Öztürk (2007) “Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Fârâbi ve Safiyüddin Abdülmümin Urmevî’ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi ve sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gerçekleşmektedir. 17 aralıklı sistem, teorik olarak doğasında 24 aralıklı sistemi de barındırmakta, ancak pratik düzeyde, tümüyle icracıların tercih ve uygulamalarına bağlı olarak, 17 aralıklı olma özelliğini sürdürmektedir” ifadelerini kullanmıştır (s.14).



Resim 1.1. GTHM Ses (Perde) Sistemi (Bağlama)

Resim 1.1 de geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde barındıran ve örnek teşkil edecek bağlama sazı bulunmaktadır. Bağlama sazında 17’li aralık sistemine göre 24 perde (ses) bulunmaktadır.



Şekil 1.1. Bağlama Sazında Perdeler (Sesler)

Şekil 1.1.'de bağlama sazının perdelerinin porte üzerindeki yerleri gösterilmektedir. Geleneksel Türk halk müziği notalar “la, si bemol...” gibi evrensel isimlerle adlandırılmasının yanı sıra kendi terminolojisine ait “bemol 2 (b²), diyez 2 (#²)” gibi adlandırmaları da bünyesinde barındırmaktadır.

Şekilde görüldüğü üzere bağlama sazı, 11 adet natürel ses ve 13 adet arızalı ses olmak üzere 24 sestten oluşan bir sistemi bünyesinde barındırmaktadır.

Bağlamanın perde sıralanışı konusunda Öztürk (2007) “Bağlamalarda tam dörtlünün bölünüşü ve perdelerin sıralanışı neredeyse El-Kindî'nin udundan başlayarak gelen perde bölünmeleriyle aynı mantığa dayanmaktadır” (s.11) ifadesini kullanmıştır.

“Perdelerin sayısı ve dizilişi, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide(ilk sesin üst sekizlisiyle) on sekiz perde kabul eden bir sistemin varlığını açıkça göstermektedir. Bu sistem Fârâbi tarafından, ilk kez Horasan tanburunun perdelerinin açıklanışı sırasında ortaya konan daha sonra Safiyüddin tarafından sistematize edilerek bütün Şark alemine yapılan sistemden farklı değildir” (Tura, 2000a: 322).

17 perdeli eski sisteme, IX. ve X. yüzyıl teorisyenleri olan Fârâbi ve İbn-i Sinâ tarafından yazılan bazı bilimsel eserlerde rastlanılmakla birlikte bu sistem, XIII. yüzyılda Safiyüddin Abdülmümin Urmevî tarafından Şerefiye ve Kitabu'l – Edvâr adlı iki eserinde etraflıca ele alınıp işlenmiştir.

17 perdeli eski sistemde perde sayısının az oluşu eğitim ve öğretimde bazı kolaylıklar sağlasada sistemde göçürüm (göçürme-aktarma) güçlükleri mevcuttur. Bununla birlikte bu sistemde herhangi bir sestten tize doğru artarda 17 tam beşli alınıp gerekli oktav indirimleri yapıldığında sistemin kapanmadığı ve 66,765 sentlik bir açıklığın bulunduğu yani sistemin kapanmayıp açık bir sistem olduğu da görülmektedir (Albuz, 1998: 78).

Araştırmalardan hareketle Türk halk müziğinde kullanılan 17'li ses (perde) sisteminin Fârâbi'nin anlatmış olduğu Horasan tanburuna dayandığı göstermektedir. Türk halk müziğinin en önemli sazı olan bağlama bu sistemi içerisinde barındırmaktadır.

1.1.2. Türk Sanat Müziği Ses (Perde) Sistemi

Türk sanat müziği, Türk halk müziğine nazaran belirli bir kurala sahiptir ve daha sistematik bir yapısı vardır. Zaman içerisinde ses (perde) sistemi gelişip günümüzde en son halini almıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminden önce geleneksel Türk sanat müziğinde, Safiyuddin Abdülmümin Urmevî'den (1217-1294) beri Ortadoğu müziklerinde derin tesirler uyandırarak büyük yaygınlık kazanmış olan on yedi perdeli sistemi kullanılmıştır (Can, 2002: 178).

Bu konuda Yarman (2007) "Safiyüddin Abdülmümin Urmevî'nin ileri sürdüğü 17 perdeli Ebced düzeni, şaşırtıcı olarak gayri müsavi 24 perdeli Pithagoryen sistemin bir alt kümesi niteliğiyle göze çarpıyor. Nitekim, Urmevî'nin sistemi, başlangıç sesinden 4 saf beşli yukarı 12 saf beşli aşağı gidilerek bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Yekta, Arel ve Ezgi'nin formüle ettikleri 24 perdeli kurgu Urmevî'den mülhemdir denilebilir. Şu itibarla, 17'li sistemi Arel-Ezgi-Uzdilek'in bir arşetipi olarak değerlendirmektedir" (s.3) ifadelerinde bulunmuştur.

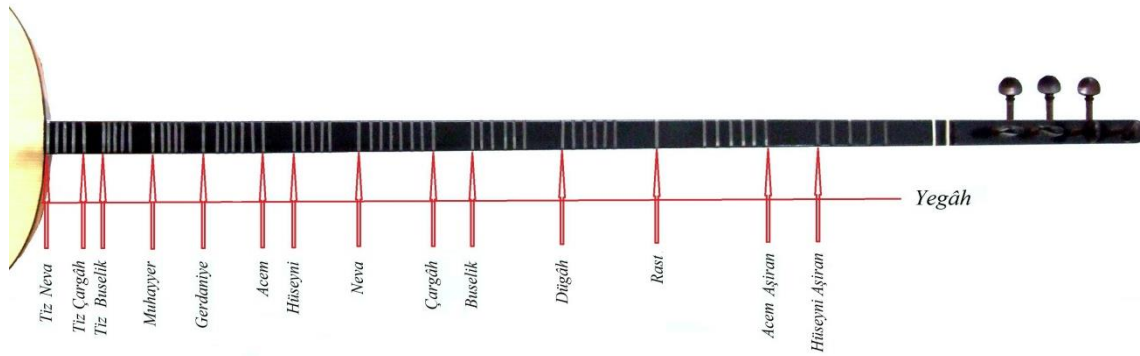
Araştırmalar 17'li ses (perde) sisteminin bir dönem kullanıldığını ve Safiyuddin'in 17'li ses sisteminin şu an kullanılan ses sisteminin temelini oluşturduğunu ortaya koymuştur.

Cumhuriyet döneminde Türk Mûsikîsi'nin, gerek ses sisteminde, gerekse diğer nazariyat konularında, yenilik çabası ve çalışmaları içinde bulunan ve bunun için gayret eden Dr.Suphi Ezgi, Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel gibi mûsikî bilginleri, adı geçen temel kaynaklara dayanarak ve onlardan istifade ederek bugünkü Türk Mûsikî Nazariyatı'nı ve ses sistemini ortaya koymuşlardır (Akdoğan, 1999: 167).

Klasik Türk musîkisinde halen kullanılmakta olan ses sistemi, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S.

Murat Uzdilek'in (1891-1967) geliştirdiği 24 perdeli sistemdir. Bu ses sisteminin geleneksel Türk sanat müziği bünyesine uygun olup olmadığı tartışılsada alternatif olarak ortaya atılan ses sistemleri kişisel bir önerinin dışına çıkmamıştır. Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi hem kuramsal hem de uygulamaya yönelik çalışmalarda geniş çapta kullanılan tek sistemdir (Can, 2002: 175-176).

Esasen, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, ilk kez Rauf Yekta'nın formüle ettiği "gayri müsavi 24 aralıklı ve oktav dahil 25 perdeli" Pithagoryen kurgunun yegah perdesi yerine kaba argah perdesi başlangıç noktası ittihaz edilerek, baştan tarif edilmesinden ibarettir. Görünürde yer yer değişik oranlarla anlatılan tıpatıp aynı ses-düzenidir. Nitekim, tam beşliler zinciri yegah perdesinden başlatıldığında, aynı kurguya, 9 saf beşli yukarı, 14 saf beşli aşağı gidilerek ulaşılmaktadır. Başlıca fark – perdelerin adları (biraz değişik imlalarla yazılmakla birlikte) hep aynı kaldığı halde – notasyon dsturunda ve arıza işaretlerde görülmektedir (Yarman, 2007: 2).



Resim 1.2. GTSM Ses (Perde) Sistemi (Tanbur)

Resim 1.2'de Türk müziği ses (perde) sistemin içerisinde barından tanbur sazının naturel sesleri görülmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek'in 24 aralık sistemine göre 2 oktav ses aralığına sahip olan tanbur sazında nazari olarak 48 perde bulunmaktadır. Fakat icrada kullanılan bazı transpozeler tanbur sazında 60 perdeli ses (perde) sistemi kullanılmasını gerektirmiştir.



Şekil 1.2. Tanbur Sazında Perdeler (Sesler)

Şekil 1.2’de tanbur sazında bulunan perdelerin (sesler), Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre nostasyonu ve adları görülmektedir. Şekil 1.2’de de görüldüğü üzere tanbur sazında 15 adet natürel ses ve 34 adet arızalı ses gibi toplam da 49 sestten oluşan bir sistemi bulundurmaktadır.

Tanburun perde sıralanışı hakkında Öztürk (2007) şu ifadelerde bulunmuştur: “Tanbur, iki sekizli genişliğe sahip olan sapının uzunluğu gereği, tel boyunca perdelerin sıralanışı adına, tam dörtlü aralığına sahip bir “kalıp” ve bu kalıbın “tekrarları” şeklinde açıklanabilecek bir perde dizilimi sunmaktadır. Buna göre tanburda karar perdelerinin çalgı üzerindeki konumu ve sapın kullanımı bakımından “optimal sekizli” olarak adlandırılabilir iki konum söz konusudur. Bunlardan birincisi “Rast-Gerdaniye” sekizlisi, diğeri de Dügâh-Muhayyer sekizlisidir” (s.11).

Yapılan araştırmalar ışığında (Tura, Öztürk, Can vb.), Türk müziği ses sisteminin çeşitli evrelerden geçerek öncelikle Safiyüddin’inin ortaya çıkardığı 17’li ses (perde) sisteminden oluştuğu ortaya çıkmıştır. Sonrasında çeşitli denemelerle birlikte günümüzde kullanılan Dr. Suphi Ezgi, Rauf Yekta ve Hüseyin Sadettin Arel gibi müzikî

bilginleri tarafından ortaya konulan 24'lü Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin şuan Türk musikisi ses (perde) sistemini oluşturduğu ortaya konulmuştur.

1.2. BAĞLAMA ENSTRÜMANIN TARİHÇESİ

Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından bir olan bağlama gerek tarihi geçmişi, gerekse icra bakımından halk müziğinin temelini oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze çeşitli değişim ve yoğrulmalarla en son halini alan bağlamanın kökeninin kopuza dayandığını bir çok araştırmacı dile getirmiştir. Bu yüzden öncelikle kopuzun tarihçesinin incelenmesinin önemli olduğu düşünülmüştür.

Demirsipahi (1975) “Bağlamanın kökeni kopuza dayanır. Kopuz Orta Asya’dan Çin’e, Kıpçaklara, oradan da Avrupa’ya yayılmış, Hunlulardan Bizans’a geçmiş, Oğuzlarla Anadolu’ya girmiş, Selçuklularla da yerleşmiştir” (s.165) ifadesinde bulunmuştur.

Medeniyetlerin bir çoğunda kendine yer bulan kopuz sazının kelime anlamının kökenine inildiğinde farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.

Kelime olarak “kopuz”, “kopsamak” fiilinin kökünden gelmektedir. Bu fiil hem kopmak, fırlamak, seğirtmek, defetmek gibi hareketi ifade eden fiilleri hem de kopuzu çalanın el ve parmak becerikliliğini anlatmaktadır. Kopuz kelimesi ve ondan türetilen diğer fiiller (kopsalmak, kobzalmak, kobşalmak, kopzamak, kopzaşmak, kopzatmak, kopuzluğ vb.) incelendiğinde; kopuzun Asya’nın Balasagun bölgesindeki müslüman Türk kültüründen Macaristan’da yerleşen Hristiyan Kumanlar’ın müziğine kadar yayıldığı ve ayrıca İlk Çağ’a ait Çin kaynaklarında da aynı kelime ve çalgılara rastlandığı görülmüştür (Gazimihal 2001).

“Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu’ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır” (Parlak, 2000: 62).

Kopuzun Anadolu’ya gelişi ve yayılışı ile ilgili Gazimihal şu tespitlerde bulunmuştur: “Ud tipli, tanbur tipli mızrap sazları Ortaçağ’ın Orta Asya uygarlığında ve İslamiyet çağında Horasan’dan Anadolu’ya doğru tek asırdan çıkarak çeşitlenmiş

demektir. Ülke uzlaşmaları onun haritasını Türkiye İmparatorluğu'nun inginliği haline getirdi" (s.61).

Araştırmada bağlamanın atasının Orta Asya kökenli bir saz olan kopuz olduğu tespit edilmiştir. Konuya yönelik yapılan birçok araştırmada bağlamanın, kopuzun devamı olan bir saz olduğu fikri savunulmaktadır.

“(...) Türk çalgı kültürünü Asya'dan Anadolu'ya ve Rumeli boylarına, bütün Balkanlara, hatta Avrupa'nın bazı bölgelerine kadar süzerek getiren en soylu ve yaygın çalgılarımızdan biri Bağlama'dır. Bu çalgının atasının (Kopuz) olduğu söylenir. Sonraları (Çoğur, Çöğür) gibi adlarla çeşitleri meydana gelmiş, aşık sazı olarak tek başına çalma geleneğini sürdürmüştür. Çeşitli topluluklar arasında yapılan, din inanışlarına bağlı kaynaşmalarda, bu çalgı başta geliyordu. Bu suretle kısmen cinsinin havası içinde kalmış, sonraları Türk halk müziğinin çeşitli ağızlarına eş ve ortak çalgı olarak girmiş, gittikçe gelişerek, takımlar halinde, toplu icra geleneğini sürdürmüştür. Bu gelenek Şaman ve Totem kaynaşmalarının bir sonucu olduğu kadar, Asya'nın belli merkezleri arasında, fasıl ve dans takımları kurulmasının çağlar boyunca devamı ve Türkistan saraylarında kurulan müzik topluluklarının hep bir arada yaptıkları müzik şölenlerinden kalma olduğu, tarihin verdiği bilgiler arasındadır. (Çöğür) ün tarihi ile (Kopuz-Gubuz) un tarihi arasında, dolayısıyla (Bağlama) geleneğinin eski bir ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır” (Ataman, 2000: 416).

Kopuz, çeşitli evrelerden geçip Asya'dan Anadolu topraklarına geçiş yapmıştır. Devamında bağlama sazının temelleri atılarak gelişim ve değişimini sürdürmüştür.

“Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır. Fiziksel özellikleri, tınısı ve çalış teknikleri ile özgün bir karakteri olan ve sürekli gelişerek, büyüyerek gelen bu sazın ufkunu ve oluşabilecek yeni gelişmelerini kestirebilmek, bugün bile güçtür. Kopuzda geçmişte meydana gelen köklü değişikliklerden en önemlisi, metal tele geçiştir. Zira, metal tel bu çalgıya tınlayış ve kullanım (el ile ve mızrapla) bakımından at kılı, bağırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınılardaki, dayanıksız maddelerin çok ötesinde farklılıklar getirmiş, adeta çığır oluşturmuştur” (Parlak, 2000: 62).

Bağlamanın geçmişi her ne kadar uzun yıllara uzansada asıl gelişim ve değişimini Cumhuriyet dönemiyle birlikte sürdürmüştür.

Bağlama sazının tarihi geçmişi hakkında Haşhaş (2013) “Bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel şekilleri itibari ile ortalama yetmiş ile yüz yıllık geçmişleri olan sazlar olduğu saptanmıştır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, Cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir” (s.6) demektedir.

Yukarıda belirtilen bilgiler ışığında bağlamanın kökeninin kopuza dayandığını söylemek mümkündür. Bağlama, geçmişten-günümüze hem yapısal (organolojik) hem de icra dinamikleri açısından birçok değişim ve gelişim serüveni yaşamıştır.

1.3. BAĞLAMA ENSTRÜMANININ TÜRLERİ

1.3.1. Meydan Sazı

“Bu sazımıza genel yerlerde ve meydanlarda çalınmasından dolayı Meydan Sazı denilmiştir. 12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli saz da denilmektedir.(...)Meydan sazı bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Sapında 30-32 perdesi vardır. En inceteli 35-40 numaradır.” Meydan sazı günümüzde unutulmaya yüz tutmuş sazlarımızdan biridir” (Açın, 1994: 90).

1.3.2. Divan Sazı

“Meydan sazından biraz daha büyüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Bazı icracılaralta 3, ortaya ve üste ikişerli olmak üzere, toplam 7 tel takmaktadırlar.” (Açın, 1994: 91).

1.3.3. Çöğür

“Divan sazına yakın büyüklükte 9 ile 6 tel takılmakta ve 15 kadar perdesi bulunmaktadır. Akordu; alt iki tel La, orta tellerin birisi La diğeri re, üst teller Sol sesine akort edilir.” (Açın, 1994: 91).

1.3.4. Bağlama

“Bağlama adını alan ailenin temel sazıdır. 17-24 perdesi vardır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Üçerli gruplar halinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri La sesine akort edilir.” (Açın, 1994: 91).

1.3.4. Bozuk

“Bağlamanın ikinci bir adına da bozuk denir. 15-18 perdesi vardır. Üçerli gruplar halinde 9 tel takılır.” (Açın, 1994: 91).

1.3.5. Aşık Sazı

“Aşıkların (halk ozanlarının) çalmış oldukları bağlamaya aşık sazı denilmektedir. Normal bağlama ile arasında pek az fark vardır. Sapı normale göre daha kısadır.” (Açın, 1994: 92).

1.3.6. Tanbura

“Bağlamadan daha küçüktür. Divan sazından bir oktav tizdir ve divan sazının curası olarak bilinir.” (Açın, 1994: 92).

1.3.7. Cura Bağlama

“Bağlamanın ve tanburanın küçüğüdür. 6 telli, seri ve oynak çalınması gereken melodiler için çok kullanışlı bir sazıdır.” (Açın, 1994: 92).

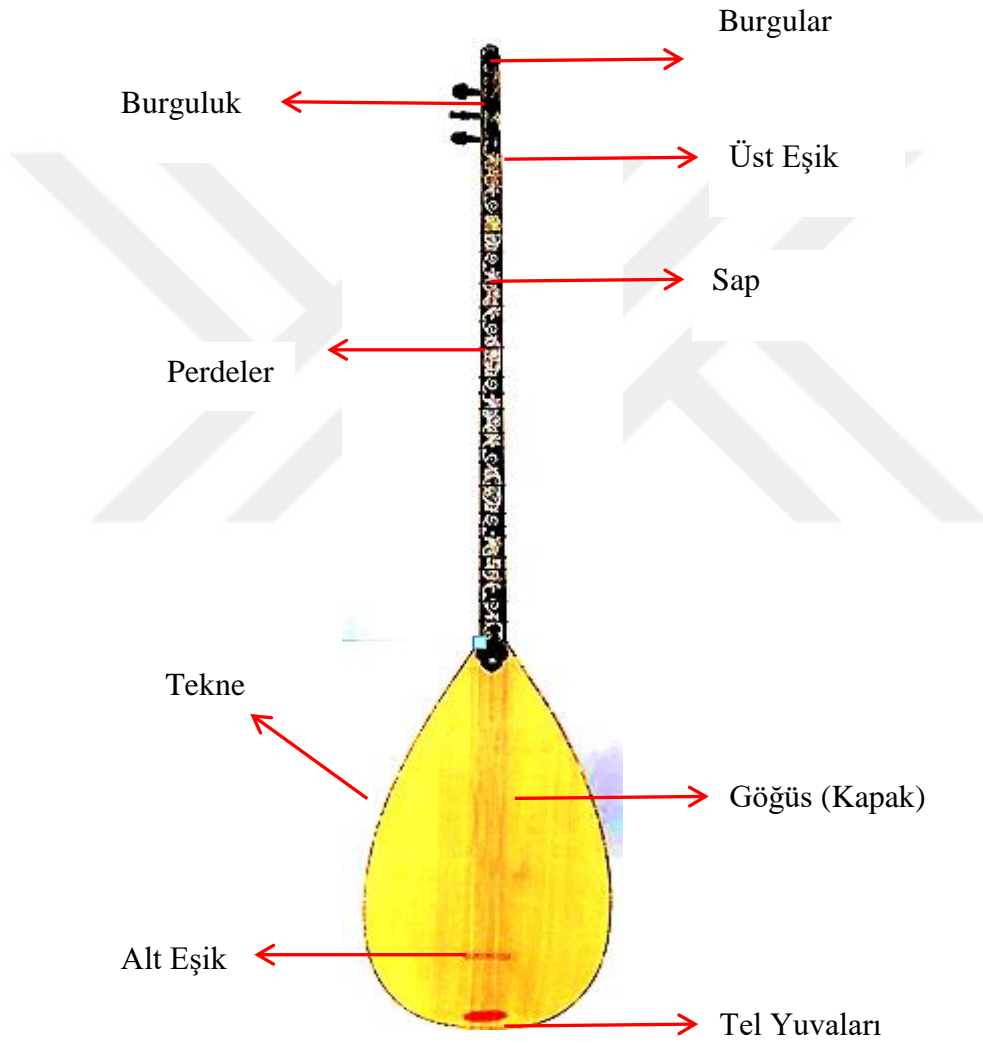
1.3.8. Cura

“Bağlama ailesinin en küçük sazlarından. 7-16 perdesi 3-6 teli bulunmaktadır.” (Açın, 1994: 93).

1.3.9. Uzun Sap Bağlama

“Standart bir ölçüsü bulunmamakla beraber, genellikle 38-42 tekne form boyları tercih edilmektedir. Genellikle 23 perdesi bulunmakla beraber, bazı icracıların bağlamalarında daha fazla perde sayısına rastlamak mümkündür” (Haşhaş, 2013: 19).

1.4. UZUN SAP BAĞLAMININ ORGANOLOJİSİ



Resim 1.3. Uzun Sap Bağlamanın Organolojisi

Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini, yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli

değişim ve gelişimini çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu'da sağlamıştır (Parlak, 2000: 1).

Bağlama yapısal olarak, tekne, göğüs (kapak), tuşe (klavye, sap), perdeler, burgular, burguluk, eşikler ve tel yuvası olmak üzere toplam sekiz parçanın birleşiminden oluşmaktadır. Bağlamayı oluşturan bu kısımların her birinin kendine has fiziksel özellikleri vardır.

1.4.1. Tekne (Gövde, Ses Haznesi)

Bağlamada tınıyı etkileyen en önemli bölümlerden biridir. Teknede ki ağaçlar ne kadar kaliteli olursa bağlamanın tınısı o kadar güzel olabilir.

Tekne genellikle orta sertlikte ağaçlardan yapılır. Bunlar; dut, kestane, maun, akağaç ve ardıç gibi ağaçlardır. Tekneyi oluştururken bu ağaçlarla çalışmak bağlamanın kendine özgü olan otantik tınısını yakalamayı kolaylaştırmaktadır. Bu ağaçların yerine daha sert yada daha yumuşak ağaçlarda kullanılabilir. Ancak bu ağaçlardan ötürü tınıda yaşanacak değişiklikleri engellemek için tınıya direk etkisi bulunan bağlamanın diğer bölümü olan kapak bölümünde değişiklikleri yapmak gerekecektir (Bozkır, 2002: 1).

Bağlamada tekne (gövde, ses haznesi) iki şekilde yapılmaktadır. Bunlardan birinci “yaprak tekne” bir diğeri ise “oyma tekne”dir.

Tekne tek bir ağaçtan yapıldığı gibi “yaprak tekne” diye adlandırılan 23 yaprağın kalıplar üstünde birleştirilmesi ile de yapılır. Bununla beraber tekne, beş-altı yıl kurutulmaya bırakılmış ağaçlardan yapılmalıdır. Form boyu, form genişliği ve form derinliği ses kutusunun ölçülerini oluşturur. 40 cm form boyunda olan bir teknenin tesviye (düzeltme) işleminden sonra form genişliği form derinliği 24 cm olmalıdır. Bu ölçülerin dışına çıkmak, oluşacak tınının sürekliliğinde sorun yaratabilir. Yaprakların kalıplar üzerinde birbirine yapıştırılmasında boncuk tutkal kullanılmalıdır” (Bozkır, 2002: 1).

Genellikle oyma tekneler dut,kestane, gürgen,ceviz gibi ağaçlardan yapılır. Tekne oyulduktan sonra belirli bir süre kurumaya bırakılır ve kuruduktan sonra bağlama yapımına hazır hale gelir (S. Elmas, kişisel görüşme, 01.12.2017).

1.4.2. Tuşe (Klavye, Sap, Kol)

“Bağlamanın tekneden sonra önemli kısmını oluşturur. Sapın üzerinde (burguluk kısmına yakın) baş tarafında, adına sap eşik de denen baş eşik ve değişik aralıklarla bağlanmış perdeler bulunur. Perdelerden oluşan farklı seslerin (notaların) çıkarıldığı bu kısma bağlamanın klavyesi de denir. Sapın uç kısmında, saza akort vermeye ve telleri tutmaya yarayan burguların takıldığı burguluk bulunur. Kısaca sap; klavye, burguluk ve bunların arasında takılı olan baş eşikten oluşur” (Müzik Aletleri Yapımı, 2011: 27).

“Tuşe ince ve uzun yapısı ile bağlama enstrümanındaki en hassas ve deformasyona açık olan bölümlerinden birisidir. Bağlama enstrümanında genel olarak kullanılan yedi adet telin çekim kuvvetiyle zaman içerisinde tuşe eğilebilmekte ve bu durumda hem icra rahatlığı, hem de net ses elde edebilmek açısından kaliteyi büyük oranda düşürmektedir. Tuşe de ki bu eğilme hem yapımcılar, hem de icracılar açısından en önemli sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Tuşede zaman içerisinde oluşan deformasyonu engellemek için uygun nitelikteki ağaç kullanımının yanında, yapım aşamasındaki işçilik de büyük önem taşımaktadır” (İmik, Haşhaş, 2014: 62).

1.4.3. Göğüs (Kapak)

“Teknenin üstüne yapıştırılan sık elyafli ağaçlardan yapılır. (Kızılcım gibi, ladin köknar) Tek kısım olabileceği gibi kenarlara başka renkli ağaçlarda konulabilir” (Emnalar, 1998: 59).

“Göğüs veya ses tahtası denilen bu bölüm bağlamanın iyi ses verebilmesi için önem taşıyan yeridir. Bağlamanın iyi ses vermesi takılan kapağa bağlıdır. Kapak için çam türü yağsız ladin ağaç kullanılır. Seçilen kapaklık ağacın yumuşak, damarlarının düzgün ve orantılı olması önemlidir. Tabî ki ses için kapak kalınlığının önemi de bilinmektedir. Kapak tekne üzerinde düz görünüyorsa da çok az bombeli, kavislidir. Eşiğin bulunduğu yerdeki alçalma eşik payıdır. Kapağın kenar bölümlerine genellikle koyu renk ağaçlardan yanak yada kenar tahtası konulabilir. Kapak teknenin üzerine alıştırılıp, tutkalanır. Bir dönem kapağın tezeneye aşınmasını önlemek amacıyla plastik ya da ağaçtan süslü kaplamalar tezenenin geldiği bölgeye yapıştırıldı. Günümüzde ise kapak poliüretan ve polyester gibi cila maddeleriyle cilalanır” (Kurt, 1989: 17).

1.4.4. Perde (Ses Ayraçları)

“Bağlamanın tuşesi üzerine genellikle dörtlü sarmal bir halde bağlanan perdeler, tuşe üzerinde seslerin yerinin belirlenme görevini üstlenirler” (Haşhaş, 2013: 15).

1.4.5. Burgular

“Bağlama yapımı bitip, cilalandıktan sonra burgulukta burgu yerleri delinir. Bu delikler düz olan ön bölümde 4, üst bölümde ise 3 tanedir. Burgular gürgen, meşe, şimşir ağaçlardan tornada yapılır. Ayrıca özel burgu yapımcıları vardır. Bugün genellikler aynı tip burgu kullanımı yaygındır” (Kurt, 1989: 19).

“Bağlama enstrümanında özellikle uzun süreli icralarda akort bozulmaları en sık yaşanan problemlerden biridir. Dolayısıyla uzun ömürlü bir akort açısından uygun burgu kullanımının önemli olduğu ve mukavemetli burguların (dayanıklı bir akort açısından) kaliteli bir bağlamada aranan önemli özelliklerden biri olduğu düşünülmektedir” (İmik, Haşhaş, 2014: 62).

1.4.6. Burguluk

“Burguluk, bağlama tellerinin takıldığı ve akort işleminin yapıldığı bölümdür. Burguluğun tek bir parçadan yapılması burguluğun işlevselliğini, görünümünü ve mukavemetini artırır. Burguluk yapımında tercih edilen ağaç akçağaçtır. Bu tercih belirlenirken burguluğun sap ile olan renk uyumu ve her iki bölümde kullanılan ağaçların dokusu göz önünde bulundurularak tercih yapılmalıdır. Ayrıca kullanılan burguların ağacı da oldukça önemlidir” (Müzik Aletleri Yapımı, 2011: 38).

1.4.7. Köprüler (Eşikler)

Bağlamada alt eşik ve üst eşik olmak üzere iki adet bulunmaktadır.

1.4.7.1. Alt Eşik

Sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlar. Göğüs üstüne yapıştırılmaz.

1.4.7.2. Üst Eşik

Burgulardan gelen tellerin, sap üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçtan sap üzerine oyularak takılır (Emnalar, 1998: 59).

1.4.8. Tel Yuvası

“Teknenin en uç kısmında bulunan tel yuvası; üzerinde bulunan deliklerin içinden tellerin geçirilmesiyle, tellerin bağlama üzerinde sabit kalmalarını sağlayan bölümdür” (Haşhaş, 2013: 15).

1.5. TANBURUN TARİHÇESİ

Klasik Türk müziğinin en önemli çalgılarından olan tanburun kökeni ve ortaya çıkış tarihini anlatmadan önce, “tambur” veya “tanbur” diye yazılan iki kelimenin arasındaki farkları ele almakta fayda olduğu düşünülmektedir. Konu ile ilgili Aydemir (2015) şu tespitlerde bulunmuştur: “ Tambur, iplik makinelerinde üzerinde iplik sarılan büyük silindir. Gemilerde tel halatların sarıldığı büyük demir makara (Ayverdi 2008, akt. Aydemir, 2015: 5). Çamaşır makinelerinde içine çamaşır konan dönen aksam. Bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere tambur silindir şeklinde olan bazı materyallere verilen genel bir isim ve enstrüman olan tanburla alakasız bir kelime. Tanbur, klasik müziğimizin başlıca çalgılarından biri olan mızrapla ve yayla çalınan ince uzun sapı perdeli, yuvarlak karınlı telli bir çalgı (Ayverdi 2008, akt. Aydemir, 2015: 5). Günümüz Türkçesinde tanburun kelime anlamı bu şekildedir. Kelimenin köklerini araştırmak için tanbur ve tanbur gibi sazların tarihsel gelişim sürecini araştırmalı ve aslında hiçbiri kesin olmayan yaklaşımları tarafsız bir şekilde incelemeyiz” (Aydemir, 2015: 5).

Tanbur kelimesinin kökeni hakkında araştırmacılar değişik görüşler ifade etmektedir. Nereden geldiği konusunda kesin bir kayıt bulunmayan “tanbur” kelimesi, kaynaklarda “tunbur, tınbar, tonbur, pandur, pantur, pandor, pandura, tanbura, tanbûr-al horasâni, tanbur-al baġdâri, tunbûr-al mizani, Arap tanburu, şarki tanburu, tanbur-ı şarvani, nay-ı tanbur, tanbur-ı kebîr-i türkî vs” gibi tamlamalarla karşımıza çıkmaktadır (Öksüz, 1998: 12).

Tanburun kökeni ve ortaya çıkışı şüphesiz çok eskilere dayanmaktadır. Türk kavimlerini incelediğimizde birçok farklı tanburun olduğunu görmekteyiz. Tanbur 15. yy'dan önce uzun saplı ve gövdeli çalgıların genel adıydı. Bu çalgılar sap uzunlukları, ilkel perde bağları, gövdelerinin biçimi ve tutuş şekilleri açısından birbirleriyle büyük farklılıklar gösteriyorlardı. Tanbur adı verilen çalgının kökenine inilmek istendiğinde, iki telli çalgının doğuşuna değin gidilebildiği görülmektedir (Sarı, 2012: 55).

Tanbur, birçok medeniyetin ilk sazlarının örneği olmuştur. İki telli, armudi gövdeli ve uzun saplı şekilleriyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Özbek ve Uygur musikisinde çalınan birbirine benzer iki çalgıdan başka İran'ın Luristan bölgesindeki Ehl-i Hak dergahlarında, Kuzey Irak ve Suriye halk musikisinde kullanılan bağlama benzeri çalgılar da tanbur adını taşır (Karakaya, 1988: 553).

Orta Asyada ki tanburlarla ilgili Ögel (1991) şu tespitlerde bulunmuştur: “Orta Asya’da tanbur çok telli sazlara denir. Sazlarda tel ve perde sayısı çoğalınca, o sazın adı tanbur oluyordu. Buna uygun olarak sazın sapı kalınlaşıyor ve gövdesi de genişliyordu. Üstelik, süsleme ve sedeflemeleri de çoğalıyordu (s. 183).

Hazar Denizi civarındaki Kırgızlar ve Kalmuklar bugün tanburu bu ilkel haliyle iki telli olarak kullanmaktadır. Hintlilerin Vina ve Bîn dedikleri sazlara da tanburun ilk şekilleri örnek alınarak yapılmıştır (Akan, 2007: 2).

Bunlar gibi daha birçok örnek gösterilebilir. Orta Asya’dan Arap yarımadasına kadar tüm medeniyetlerin geleneksel müziklerinde tanbur yada tanbura adına rastlamaktayız.

Ayrıca birçok musiki bilgini eserlerinde tanburdan bahsetmişlerdir. Farabi “el Mûsikâl kebîr” adlı eserinde “tûnbûr-i mizânî” ve “tunbûr-ı Horasânî” adıyla iki tanbur türünü ayrıntılı biçimde tanıtmıştır. Sonrasında İhvan-ı Safâ, İbn Sina, İbn Zeyle, Safiyyüddin el-Urmevi ve Abdukkâdir Merâgi eserlerinde çeşitli tanburlardan bahsetmişlerdir (Karakaya, 1988: 553).

Hiç şüphesiz tanbur çeşitli evrelerden geçtikten sonra bugünkü şeklini hem yapı olarak hem icra anlamında Osmanlı döneminde sağlamıştır.

Osmanlı'nın İstanbul'a yerleşmesi ve yerleşik hayata geçmesinden sonra müziğin daha çok kapalı mekânlarda icra edilmesi sanatın ve tanburun gelişimini olumlu yönde

etkilemiştir. Tanbur ismini taşıyan ve geniş bir coğrafyaya yayılan sazların hemen hemen hepsi form olarak kopuza benzeyen tekneleri küçük, tekne formları genelde armudi, kapakları kalın daha kavi sazlardır (Aydemir, 2005: 10).

Osmanlı döneminde XVI. yüzyılın sonlarına kadar ud, kopuz, şehrûd, şeşhane gibi telli/saplı biri olarak kullanılan tanbur XVII. yüzyıldan itibaren gittikçe revaç görmeye başlamış, XVIII. yüzyılda lavta türünden en müteber çalgı haline gelmiştir (Karakaya, 1988: 554).

Osmanlı'nın son dönemine yakın tanbur sazının gelişimi ile ilgili Aydemir (2015) şu ifadeleri kullanmıştır: "Osmanlı'nın son dönemlerine kadar sanata ve musikiye olan ilgi azalmadığı için tanbur revaçta kalmayı başarmıştır. Osmanlı'nın sona yaklaştığı sıkıntılı dönemde büyük virtüöz Tanburi Cemil Bey'in ortaya çıktığı ve o çöküşün içinde tanburun şöhretine şöhret kattı dersem mübalağa etmemiş olurum. Hem musikiyi hem tanburu ayakta tutarak öğrenci yetiştirmiş ve hiç şüphesiz tanbura en büyük hizmeti o yapmıştır" (s.13).

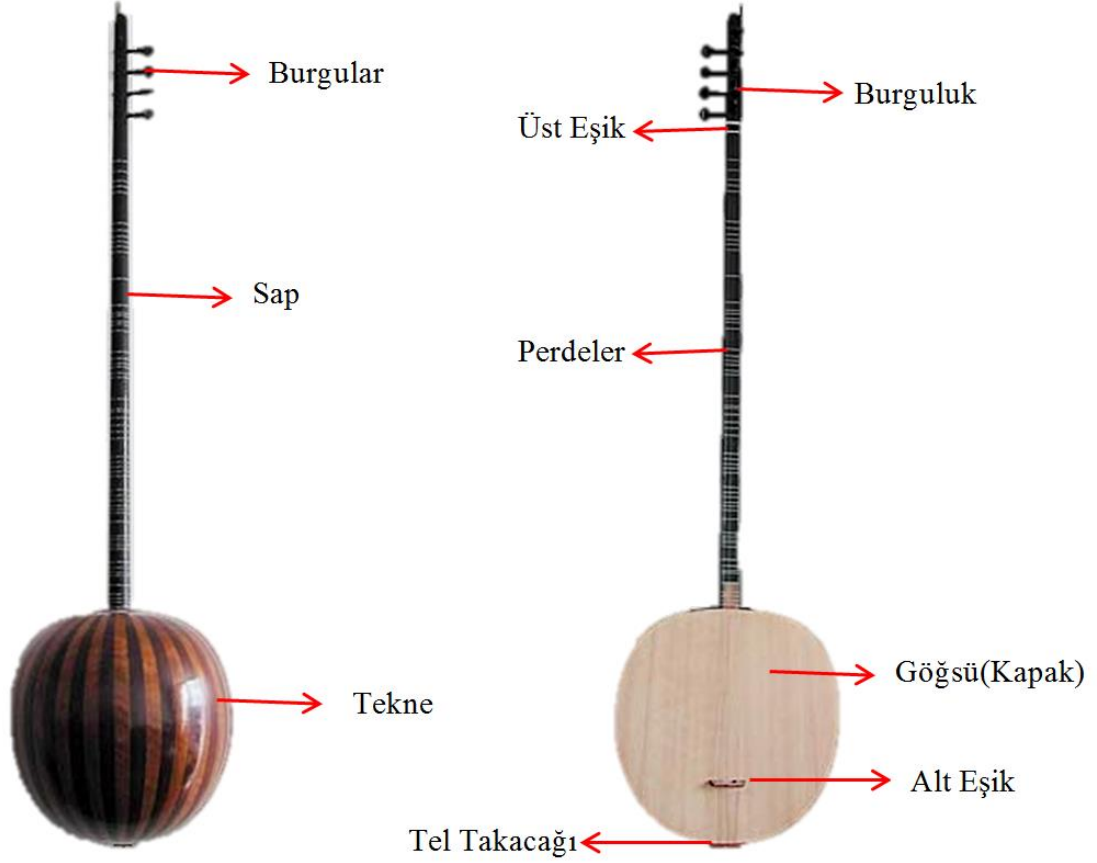
Bugün mevcut en eski Türk tanburu Londra'daki Victoria & Albert Museum'dadır. (South Kensington Museum) Müzenin deposunda saklanıp teşhir edilmeyen, sadece meraklılara gösterilen bu tanbur muhtemelen 1850'lerde saraylı bir sazende için yapılmış, bir süre kullanıldıktan sonra 1867 Paris sergisinde açılan Osmanlı Plavyonu'nda diğer Osmanlı eserleri ve bir kemençe ile birlikte teşhir edilmiş, ardından South Kensington Museum tarafından satın alınmıştır (Karakaya, 1988: 554).

Asırlardır icra edilen tanbur sazının günümüzdeki halini alırken sadece şekil olarak değil, icrasal anlamda da birçok değişiklik olmuştur. Çok sayıda icracı tarafından icra edilen bu saz, her dönem özellikle Osmanlı'dan başlayan bir icra çeşitliliğini günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Aşağıda özellikle Osmanlı döneminden günümüze kadar olan tanbur icracıları sıralanmıştır.

Üçüncü Selim, Tanburi İsak, Zeki Mehmet Ağa, Şey Halim Efendi, Tanburi Osman Bey, Tanburi Ali Efendi, Tanburi Cemil Bey, Kadı Fuat Efendi, Tanburi Fuat, Halim Ağa, Doktor Suphi Ezgi, Hikmet Bey, Ressam Tahir Bey, Mesut Cemil, Refik Fersan, İzzettin Ökte, Necdet Yaşar, İhsan Özgen, Ercüment Batanay, Sadün Aksüt, Abdi Coşkun, Naime Batanay, Fahrettin Çimenli, Laika Karabey, Ahmet Hatipoğlu, Yılmaz Pakalınlar, Erol Sayan, Ferit Sıdal, Özcan Korkut, Birol Yayla, Murat Aydemir

ve daha isimlerini yazamadığımız bir çok kıymetli tanburilerimiz geçmişten günümüze tanbur icracıları olarak sıralanabilir.

1.6. TANBURUN ORGANOLOJİSİ



Resim 1.4. Tanburun Organolojisi

Tanbur sazının yapısı iki kısımdan oluşmaktadır. Bunlardan ilki gövde diğeri ise saptır. Tanburun diğer kısımları bu sap ve gövde üzerindedir.

1.6.1. Gövde

Gövde; göğüs (kapak) ve sırt (gövde, tekne) olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır.

1.6.1.1. Göğüs (Kapak)

Teknenin üzerine oturtulan göğüs tahtası veya kapak, sazın en önemli bölümüdür. Sazdan istenilen volümü, ses rengini ve rezonansı büyük ölçüde kapak tayin eder.

Tanbur sazı için en ideal kapaklık ağaç çam familyasından olan Ladin ve Köknar'dır (Aydemir, 2015: 22). Tanbur göğsü cilalı değildir ve düzgün damarlı olması gerekmektedir.

1.6.1.2. Sırt (Gövde, Tekne)

Tanbur sazının sesini etkileyen bir diğer önemli bölümü ise sırt (gövde, tekne)tır. “Şekil olarak yarım bir elmayı andıran ve sesi çoğaltmaya yarayan ses haznesine gövde veya tekne denir. Teknenin yapımında bir kalıp, takozlar, dilimler, sağlamlığı ve estetik güzelliği sağlamak için filotalar kullanılır. Sazın formunu da tayin eden kalıbın üzerine biri büyük diğeri küçük iki tane takoz yerleştirilir” (Aydemir, 2015: 20).

Tanbur da tekne yapımında genellikle sert ağaçlar kullanılmaktadır. Bunlar; ardıç, ceviz, kiraz, maun, kestane vs. tekne üzerinde tellerin bağlı bulunduğu tel takacağı ve tanburun önemli parçalarından alt eşik bulunmaktadır.

1.6.1.2.1. Ana Eşik (Alt Eşik) ve Tel Takacağı

Tekne üzerinde bulunan, burguluk kısmından ve tel takacağından gelen telleri tekne üzerinde tutarak ses çıkmasını sağlayan bölümdür. “Çoğunlukla ardıçtan yapılır. Uzunluğu genellikle 4-5 cm kadardır. Yükseklik için kati rakam verilmez. Çünkü tanbur için en önemli problemlerden biri ana eşiğin yüksekliğidir. Sap, havanın kuru veya nemli, soğuk veya sıcak oluşuna göre tellerin bu koşullar içinde genleşmeleri ve kasılmalarından da etkilenerek az çok ileri geri gider gelir. Bu durumlarda tellerin sapa olan uzaklığı da değişir” (Akan, 2007: 6).

Tel tutacağı; tanburdaki tel sayısına göre delik kısmı belli olan, tekne üzerinde bulunan, tellerin deliklerin içinden geçtikten sonra alt eşik üzerinden burguluk kısmına ulaşmasını sağlayan bölümdür.

1.6.2. Sap

Büyük takoza sabitlenen ve forma göre boyu değişebilen uzun aksama sap denir (Aydemir, 2015: 21). Genellikle sert ve dayanıklı ağaç türleri olan gürgen, erik ve ardıçtan yapılan sap; görünüm, kayganlık, nem ve sürtünmeye karşı dayanıklı olması

açısından selülozik veya polyester cila ile cilalanır. Ağaç damarlarının dokunak (tuşe) yüzeyine dik gelmemesi, hem önemli bir sorun olan sapın atmaması, hem de dayanıklılık açısından olumlu bir etkidir (Sarı, 2012: 78).

1.6.3. Burguluk

Sap sonunda bulunan eşikten sonra ve aynı doğrultuda bulunan delikler aracılığıyla burguları barındıran bölümdür. 21-22 cm uzunluğundadır. Tel sayısına paralel olan delikler, akort (düzeme) açısından birbirine uyum sağlayacak şekilde, konik olarak açılırlar. Burgularla burgu deliklerinin birbiriyle iyi kaynaşması akordun çabuk bozulmaması açısından önemlidir. Delik derinlikleri ortalama 1,5 cm'dir (Sarı, 2012: 79).

1.6.4. Burgular

Sap sonundan bulunan, tanburun akort edilmesini sağlayan, tellerin sarıldığı kısımdır. Tanbur burgularında abanoz ve pelesenk gibi ağaçlar kullanılmaktadır. Sert veya yumuşak ağaç kullanılabilir. Tanbur yapımcıları yumuşak ağaç kullanmanın daha uygun olduğu düşüncesindedirler.

1.6.5. Perdeler

Tanbur Türk musiki ses (perde) sistemini yapısı itibariyle içerisinde barındırmaktadır. Perdeler, bağırsaktan yapılmış katkı denilen bağlarla sarılır. XX. yüzyılın ortalarına kadar katkı perdeler kullanılırdı. Bugün ise yaygın olarak daha dayanıklı olması sebebiyle, balık av oltaları için yapılmış "misina"lar kullanılmaktadır. Tanbur sapına bağlanan perdeler farklı kalınlıklarda olur (Öksüz, 1998: 115).

1.6.6. Teller

Tanbur teli XIX. yüzyılda yedi telli olmasına rağmen günümüzde tanbur XVIII. yüzyılda görüldüğü gibi sekiz tellidir. Sekizinci teli yeniden takan ilk tanburi Necdet Yaşar'dır. Tellerin çentikli baş eşikle göğüse basan eşik arasındaki uzunluğu genellikle 104 santimdir (Karakaya, 1988: 555).

Tanbur telleri günümüzde çelik ve bronzdan oluşmaktadır. Tanburdaki tel kalınlığı hakkında Öksüz (1998) şu tespitlerde bulunmuştur :

“ Birinci teller (Yegâh – Re) - 0,30 veya 0,32 mm, İkinci teller (Kaba Rast veya Kaba Dügâh) – 0,40 mm, üçüncü çift çelik teller (Yegâh – Re) – 0,30 veya 0,32 mm, dördüncü çift sarı teller (Kaba Yegah) – 0,50-0,60 mm arası, tanbur 8 telli ise, 7. Ve 8. Teller düzene göre 0,40 – 0,60 mm arasında tercih edilir. Tanbur 7 telli ise, 7. Tel (Kaba Yegah) kalınlığı 0,60 mm. geçmemelidir” (s.102).

1.6.7. Tanbur Mızrabı

Çalım tekniğini fazlasıyla etkileyen mızrap, tanbur sazında da önemli bir yer tutmaktadır. Tanbur mızrabı “bağa” denilen deniz kaplumbağasının sırt kabuğundan yapılır. Organik bir madde olduğu için elektriklenme yapmaması bağanın en önemli özelliğidir (Aydemir, 2015: 22).

Tanbur mızrabının ucu diğer mızraplı enstrümanlarından farklı olarak düz değildir. Konu ile ilgili Aydemir (2015) şu ifadeleri dile getirmiştir: “Mızrap uçları değişik şekilde açılabilir. Açıkadaki bu değişiklikler, sazendenin tonunu, sağ elinin pozisyonunu, sazdaki teknik kabiliyetini, hatta tavrını etkileyen çok önemli bir unsurdur. Bu açık farklılıklarından birçok üslup doğmuştur. Tanbur mızrabının uçları farklı açıldığında farklı tınlar yakalamak ve farklı çalış stilleri geliştirmek mümkündür” (s.22).

1.6.8. Tanbur Akordu

Akort, bir enstrümanın seslerinin uyumlu bir şekilde tınlamasına denir. Tanbur sazının geleneksel akort sistemi aşağıdaki gibidir.

Tablo 1.1. Tanburun Geleneksel Akordu

Tel Adı	Türk Müziğindeki Adı	Uluslararası Müzikteki
İki Çift Çelik Tel (1.ve 2. Tel)	Re Yegah	La
İki Çift Bronz Tel (3. ve 4.tel)	La Kaba Dügâh veya Sol Kaba Rast	Mi veya Re
İki Çift Çelik Tel (5. ve 6. Tel)	Re Yegâh	La
Tek Bronz Tel (7. Tel)	La Kaba Dügâh veya Sol Kaba Rast	Mi veya Re
Tek Bronz Tel (8.Tel)	Re Kaba Yegâh	La

1.7. UZUN SAP BAĞLAMANNIN GENEL İCRA ÖZELLİKLERİ

Uzun sap bağlama, gerek organolojisi, gerekse icra özellikleri açısından bağlama ailesinin önemli üyelerinden birisidir. İçerisinde barındırdığı çeşitli icra teknikleriyle (yöresel icra/çalım teknikleri) bağlama icrasında önemli bir yeri vardır.

1.7.1. Bağlamada Yöresel Tavırlar

Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biri olan bağlamanın icra özellikleri içerisine giren yöresel tavırlar; hem sözlü, hem de sözsüz (enstrümantal) olarak icra edilen, yöreden yöreye farklı mızrap vuruşlarını içerisinde barındıran bir icra şeklidir. Yöresel tavırlar üzerine araştırma yapan Ekici (2006) ve Oral (2010) yöresel tavırlarla alakalı şu bilgileri aktarmaktadırlar:

“Yöresel tavırlar, belirli bir yörede yaşayan insan topluluklarının hayat biçimlerinden ve kültürlerinden kaynaklanan çeşitli özelliklerin, halk müziğindeki bir yansımasıdır. Genel özellikleri bakımından yöre tavırlarını; farklı ton ve diziler içerisinde gelişen ezgilerin, yine farklı düzum ve tartımlarla işlenmesi ile oluşmuş, kendine özgü bir tekniği ve anlatımı olan yorum farklılıklarıdır” (Ekici, 2006: 233).

“Geleneksel bağlama icrasında tavır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Ritmik yapıyı güçlendiren ve dinamik bir duyum sağlayan tavırlar, türkü boyunca düzenli devam edebileceği gibi yer yer de uygulanabilir” (Oral, 2010: 20).

“Bağlamada sağ el (tezene) tekniği ve sol el (parmak) tekniği icranın en önemli iki ayağını oluşturmaktadır. Sol el perde üzerinde farklı pozisyonlarda farklı açılarda ve farklı parmak numaraları ile tel çekme, çarpma, tel gerdirme, vibrato gibi tekniklerle icrayı oluşturmaktadır. Sağ elin en önemli özelliklerinden biri tezene (mızrap) tekniğini uygulamasıdır. Tezene yönleri üst alt olarak vurulmaktadır. Ancak farklı ritmik yapıdaki ezgilerde ve bazı sürelerin ön plana çıkmasıyla tezene yönlerinde sıralama değişmektedir. Böylece, bağlamada tezene vuruşları da denilen yöresel tavrı çeşitleri oluşmaktadır (Oral,2010: 20).

Bağlama sazında tavrının oluşumu hakkında Akdoğu (1996) şu tespitlerde bulunmuştur: “Uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek yeni kümeler oluşturma, tavrın ilk aşamasını belirler. Örneğin dörtlük süreyi eser içinde sürekli olarak, noktalı onaltılık iki otuz ikilik ve iki on altılık şekliyle bölerek seslendirme, bir başka deyişle süresel çatal, tavrın ilk aşamasıdır. GTHM’de tavrın ilk aşamasını oluşturan bu sürelerin her biri, bağlama türü çalgıların tellerine bölüştürülerek seslendirilirse, tavrın ikinci şaması, dolayısıyla tavrı oluşmuş olur. Hem sözel hem çalgısal türlerde, türü belirleyen bir öge olarak kullanılır. Örneğin zeybek tavrının, zeybek türünü belirleyen öğelerden biri olması gibi” (s. 146).

Yöresel bağlama tavrıları, yöreden-yöreyle, hatta kişiden-kışıye bile değişkenlikler gösterebilen karmaşık alt yapılarıyla ortaya çıkmaktadır. Her tavrın kendine has bir sesleyiş tekniği vardır. Yöresel bağlama tavrılarından öne çıkan bazı tavrıları şu şekilde sıralamak mümkündür;

“Zeybek Tavrı, Konya Tavrı, Yozgat Tavrı, Karşılama Tavrı, Ankara Tavrı, Aşıklama Tavrı, Teke Tavrı, Silifke Tavrı vb.”

1.7.1.1. Zeybek Tavrı

“Güney ve İç Anadolu’da, hatta Doğu Anadolu’da da rastlanmasına rağmen (Elazığ yöresinin Bıçak Oyunu, aynı zamanda Elazığ zeybeği olarak adlandırılıyor), zeybek genelde Ege Bölgesi’ne özgü bir kavramdır” (Yükrük, 2011: 5).

GTHM repertuarında genellikle 9/2, 9/4 ve 9/8’lik usul kalıplarında görülmektedir. Zeybek tavrının en belirgin özelliği, üst mızrap vuruşuyla bağlamanın

tüm tellerine vurulduktan sonra, alt tel gruplarında altmışdörtlük (çarpma) mızrap vuruşu yaparak, alt mızrap vuruşuyla yine tüm tellere vurularak son bulmasıdır (Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş, 2014: 136).



Çarpma tezene

1. ↓ ↑ ↓ ↑



(Temel)

2. ↓ ↑ ↓ ↑ ↑



3. ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑



4. ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑



Şekil 1.3. Zeybek Tavrı (Oral, 2010: 22-23).

Şekil 1.3'de zeybek tavrının dört çeşit nota gösterim şekli mevcuttur. GTHM repertuarında bu dört zeybek tavrı şekline uygun eser örneklerine rastlanılmaktadır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 71
İNCELEME TARİHİ : 26.9.1977

BERLEYEN
M. SARIŞÖZEN

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ
İZMİR

KIMDEN ALINDIĞI
Devlet Konservatuvarı Arşivi

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

YAĞCILAR ZEYBEĞİ

Şekil 1.4. Yağcılar Zeybeği (TRT repertuar).

Yören:
İzmir

Defçeyen:
M. Sarışözen

Kaynak Kişi:
D.Konservatuvarı arşivi

Defçeme Tarihi:
-

Tavır Notaya Alınan:
Mâkûle Oral

YAĞCILAR ZEYBEĞİ
(Bozuk Düzen)

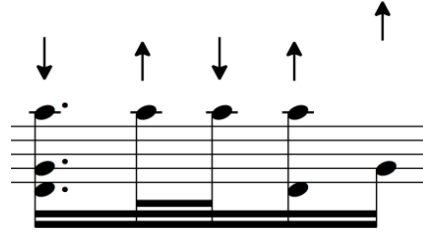
Metronom: ♩=69

Şekil 1.5. Yağcılar Zeybeği (Oral, 2010: 54).

Şekil 1.4’de Zeybek tavrı içeren “Yağcılar Zeybeği” adlı halk ezgisinin TRT repertuarındaki notası, şekil 1.5.’de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.2. Konya Tavır

“Tavır yörede kullanılan ritimlerin taklit edilmesinden türetilmiştir. Tezene vuruş yönü açısından zeybek tavrına benzetilebilir. Zeybekten farkı, 5 numaralı tezenenin üst tele (3.tel) alttan takılarak yapılmasıdır. Ritim ve duyuluş açısından ise Silifke tavrına benzer. Tavıra Niğde ve Aksaray’da da rastlanır” (Yükrük, 2011: 99).



Şekil 1.6. Konya Tavrı

Şekil 1.6.'da Konya tavrının nota gösterimi bulunmaktadır. Emnalar (1998) Konya tavrının icrasıyla alakalı şu tespitlerde bulunmuştur: “Bu tavrın icrası sırasında hemen her nota kümesinin veya tavrın uygulanacak olması gerekmeyen yerlerde ‘sol’ sesinin çıkmasına neden olmaktadır. Bunun önlenmesi için, yukarı tele taktırım esnasında o tel üstünde ve notada yazan seslerin 5. parmakla alımı mümkün olanların alınıp türkü seslerinin daha net çıkması sağlanabilir. Bu iş için 5. parmağa önemli görevler düşmektedir” (s.587). Emnalar bu tespitinde Konya tavrı icrasının zorluğuna dikkat çekmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.N.M. REPERTUAR SIRA NO: 1431
İNCELEME TARİHİ: 23.12.1979

YÖRESİ
KONYA

KİMDEN ALINDI
AHMET ÖZDEMİR

SÜRESİ: 4/4

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKCI

DERLEME TARİHİ
1968

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

ELMALARIN YONGASI

Şekil 1.7. Elmaların Yongası (TRT repertuar)

Yöresi:
Konya

Kaynak Kişi:
Ahmet Özdemir

Metronom: ♩=84

Derleyen:
Yücel Paşmakçı

Derleme Tarihi:
1966

Tavrı Notaya Alan:
Maibule Oral

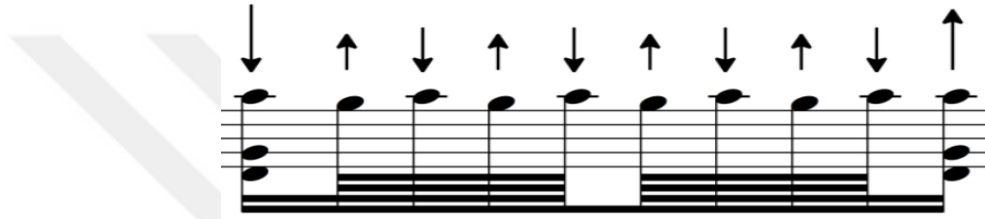
ELMALARIN YONGASI
(Bomklı Düzen)

Şekil 1.8. Elmaların Yongası (Oral, 2010: 56)

Şekil 1.7.'de Konya tavrı içeren “Elmaların Yongası” adlı türkünün TRT repertuarındaki notası, şekil 1.8.'de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.3. Yozgat Tavrı

“Tavır, “sürmeli çeşitlemelri” tabir edilen türkülerin çalınmasında uygulanır. Tavrın, yöre insanının türkü söylerken sesleriyle yaptıkları trillerin bağlama yansıtılmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. En önemli icracısı olan Nida Tüfekçi'nin çaldığı biçim kabul görür” (Yükrük, 2011: 115).



Şekil 1.9. Yozgat (Sürmeli) Tavrı

Şekil 1.9.'da Yozgat tavrının nota gösteri görülmektedir. Yozgat tavrı, içerisinde barındırdığı 64'lük nota kümeleri ile bağlama sazında icrası zor olan tavrılardandır.

Yozgat tavrı hakkında Emnalar (1998) “Sürmeli tavrının en önemli özelliği, okuyucuların hançereleri ile çıkardıkları seslerin bağlamaya yansımalarıdır. Bu da bağlamada ancak trillerle mümkündür. Tril yapmak, bir notanın önündeki veya arkasındaki seslere çok hızlı şekilde çarpma yapmaktır. Tabii çarpma alınacak ses o ezginin tonal yapısı ile doğru orantılıdır. Türkülerin notaları yazılırken bazı sürmeli tavrının işlenmesi gereken yerlerde (tr) işareti ile bu tavrın uygulanması gerektiği anlatılmak istenmiştir” (s.588) ifadelerinde bulunmuştur.

YÖRESİ:
YOZGAT

KİMDEN ALINDIĞI:
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ:
NOTAYA ALAN:
NİDA TÜFEKÇİ

DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER
(Yozgat Sürmelisi)

SÜRESİ: 5/8

Şekil 1.10. Yozgat Sürmelisi (TRT repertuar)

Yöresi:
Yozgat

Derleyen:
Nida Tüfekçi

Kaynak Kişi:
Nida Tüfekçi

DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER
Bozuk Düzen

Derleme Tarihi:
Tavri Notaya Alan:
Makbule Oral

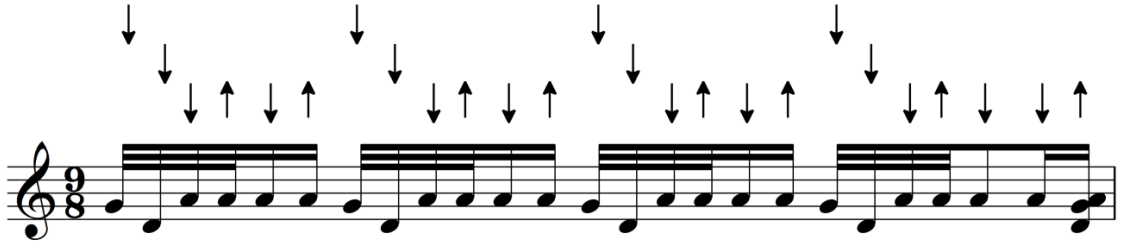
Metronom: ♩ 48

Şekil 1.11. Yozgat Sürmelisi (Oral, 2010: 60)

Şekil 1.10.'da Yozgat tavrı içeren “Yozgat Sürmelisi” adlı türkünün, TRT repertuarındaki notası, şekil 1.11.'de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.4. Karşılama Tavrı

“Karşılama tavrı, mızrap vuruşunun üstten aşağıya doğru tellere taktırmak (telleri sıyırarak) suretiyle seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Rumeli bölgesine has olan bu tavrı, genellikle 9/8’lik usul kalıbındadır. Yurdumuzun birçok yöresinde “karşılama” adıyla TRT repertuarında yer alan halk ezgileri bulunmaktadır (Giresun karşılması, Merzifon Karşılması, Yayla Karşılması vb.) ancak burada anlatılan “karşılama tavrı” özellikle Trakya bölgesine has olan “Trakya Karşılması” adlı halk ezgilerinin icrasında kullanılan özel bir tavrı olarak ortaya çıkmaktadır”



Şekil 1.12. Karşılama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014: 143-144).

Şekil 1.12.'de Karşılama tavrının nota gösterimi belirtilmektedir. Karşılama tavrının karakteristik özelliğinden kaynaklı mızrap vuruşları, tavrın önemli özelliklerindedir. Bu mızrap vuruşları ulusal ölçekte büyük bir oranda standardize edilmiştir.

T RT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	DERLEYEN	Yöresi:	Derleyen:
T HM REPERTUAR SIRA No: 21	—	Trakya	—
İNCELEME TARİHİ: 28_1_1977	DERLEME TARİHİ	TRAKYA KARŞILAMASI	Derleme Tarihi:
YÖRESİ	—	(Bozuk Düzen)	Tavrı Notaya Alan:
KİMDEN ALINDIĞI	NOTAYA ALAN	Kaynak Kişi:	Makbule Oral
—	—	Yöre Ekibi	
SÜRESİ:	—	Metronom: ♩=216	

Şekil 1.13. Trakya Karşılaması (TRT repertuar).

Şekil 1.14. Trakya Karşılaması (Oral, 2010: 70).

Şekil 1.13.'de karşılama tavrı içeren “Trakya Karşılması” adlı halk ezgisinin, TRT repertuarındaki notası, şekil 1.14.'de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.5. Ankara Tavrı

“Fidayda veya Hüdayda tavrı olarak da bilinen Ankara tavrının en belirgin özelliği, bir üst mızrap (tezene) vuruşunun ardından, mızrabın (tezene) yukarıya doğru iki tel grubuna taktırılarak sonlanmasıdır. Ankara tavrı içeren halk ezgileri GTHM repertuarında genellikle, 2/4 veya 4/4 lük usûl kalıplarında görülmektedir”



Şekil 1.15. Ankara Tavrı

Şekil 1.15.'de Ankara tavrının nota gösterimi mevcuttur. Ankara tavrı genellikle kendine has ritm kalıplarıyla daha yürük icra edilir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM. NO: 106 - 29.1.1973

DERLEYEN
NİDA TÜFELÇİ

YÖRESİ
ANKARA
KİMDEN ALINDIĞI
SADIK ERGÜN - BAYRAM ARACI

DERLEME TARİ
1984
NOTAYA ALAN
NİDA TÜFELÇİ

SÜRESİ
FİDAYDA (HÜDAYDA)

Şekil 1.16. Fidayda (TRT repertuarı).

Yöresi:
Ankara

Kaynak Kişi:
Sadık Ergün
Bayram Aracı

Derleyen:
Nida Tüfelçi

Derleme Tarihi:
1984

Tavır Notaya Alan:
Mabûle Oral

FİDAYDA (HÜDAYDA)
(Bozuk Düzen)

Metronom: ♩ = 60

Metronom: ♩ = 92

Şekil 1.17. Fidayda (Oral, 2010: 72)

Şekil 1.16.'da Ankara tavrı içeren “Fidayda” adlı türkünün, TRT repertuarındaki notası, Şekil 1.17.'de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.6. Aşıklama Tavrı

“Tavır daha çok bağlama düzeninde kullanılır. Sürekli tınlayan karar (dem) sesi ve ezginin pest kısımlarında sürekli tınlayan paralel beşliler nedeniyle tavırda doğal bir çok seslilik söz konusudur. Pest kısımlarında kasıt, kalın sol (ikinci çizgideki), la, si ve do sesleridir” (Yükrük, 2011: 89).

“Değiş tavrı olarak da bilinen aşıklama tavrı, mızrabın tüm tellere üstten aşağıya doğru vurulması ve ardından iki veya üç tel grubuna da mızrabı aşağıdan yukarıya

doğru taktıracak çekilmesi sonucu seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Bu tavrı genellikle Sivas, Erzincan ve çevresindeki bölgelerde görülmektedir. Aşıklama tavrı halk ezgileri genellikle 2/4, 4/4 ve 7/8'lik usul kalıplarında görülmektedir”



Şekil 1.18. Aşıklama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014: 145).

Şekil 1.18’de Aşıklama tavrının nota gösterimi görülmektedir. Aşıklama tavrı ile ilgili GTHM repertuarında birçok eser örneğine rastlamak mümkündür.

T.R.T. MÜZİK Dairesi Yayınları
T.H.M. REPERTUAR No : 13
İNCELEME TARİHİ : 7. 6. 1970
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
ERZİNCAN / Tarsan
KAYNAK Kişi
Aşık İSMAIL DAMI
SÜRE : 104

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
13. 10. 1969
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM

(SAZ)

SE HER DE BİR BA ĞA GIR DİM
BA ĞN KA PU SU NU AÇ DİM
SE HE RİN BÜK BÜ LÜ ÖT DÜ

SE HER DE BİR BA ĞA GIR DİM
BA ĞN KA PU SU NU AÇ DİM

Şekil 1.19. Seherde Bir Bağa Girdim (TRT repertuar).

Yerisi:
Erzincan
Kaynak Kişi:
Aşık Daimi
Metronom: ♩ = 100

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
-1969-
Tavrı Notaya Alan
Mehmet Oral

SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM
(Bağlama Düzeni)

Se her de bir ba ğa gir dim

(SAZ)

Şekil 1.20. Seherde Bir Bağa Girdim (Oral, 2010: 76).

Şekil 1.19’da Aşıklama tavrı içeren “Seherde Bir Bağa Girdim” adlı türkünün, TRT repertuarındaki notası, şekil 1.20’de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.7. Teke Tavrı

Teke zortlatması (zotlaması, zortlaması, zorlaması) Burdur, Antalya, Isparta yöresinde görülen bir halk dansıdır.

“Teke tavrının mızrap vuruş yönleri açısından en belirgin özelliği, mızrap vuruş yönlerinin üst mızrap (↓) vuruşuyla başlaması, üçleme bölümünde alt-üst-alt (↑↓↑) mızrap vuruşu uygulanması ve daima alt (↑) mızrap vuruşuyla son bulması, ayrıca bu rotasyonun eserin sonuna kadar aynen devam ettirilmesidir. Teke tavrı, üçlemenin yer değiştirmesine bağlı olarak iki farklı şekilde görülmektedir (2+2+2+3 veya 2+3+2+2). Ancak teke tavrının bu iki farklı şeklinde de, yukarıda açıklanan mızrap vuruş yönleri esas alınmaktadır”



Şekil 1.21. Teke Tavrı

Şekil 1.21’de Teke tavrının nota gösterimi bulunmaktadır. GTMH müziğinde iki farklı teke tavrının da örnek eserlerine rastlanılmaktadır.

TAT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 493
İNCELEME TARİHİ: 22/11/1978

DERLEYEN
M. SARISOZEN

YÖRESİ
BÜRDÜR DOLAYLARI

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET YAMACI

DERLEME TARİHİ
7/6/1951

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR
(TEKE HAVASI ÇEŞİĞİ)

SÜRESİ :

Şekil 1.22. Yayla Yollarında (TRT repertuar).

Yöresi:
Burdür

Derleyen:
M.Sarısozen

Kaynak Kişi:
Ahmet Yamacı

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR
(Bozuk Düzen)

Derleme Tarihi:
02.06.1951

Metronom: ♩ = 184

Tavri Notaya Alan:
Maibula Oral

Şekil 1.23. Yayla Yollarında (Oral, 2010: 80).

Şekil 1.22’de teke tavrı içeren “Yayla Yollarında” adlı türkünün TRT repertuarındaki notası, şekil 1.23.’de ise tavrısal özellikleriyle yeniden notalandırılmış şekli görülmektedir.

1.7.1.8. Silifke Tavrı

“Duyum olarak zeybek tavrının aynıdır. Fakat görsel olarak zeybek tavrının yön itibari ile tam tersidir. Silifke yöresi türkülerinin metronomunun hızlılığı nedeni ile genellikle alt tel kullanılarak icra edilir”

1.7.2. Bağlamada Ana Düzenler

Düzen, bağlamada akort karşılığında kullanılan bir terimdir. Bağlamada yapılan akort değişiklikleri, yöreler arası icra farklılığını (tavır) vurgulamada ve anlatımı güçlendirmede önemli etkenlerdendir (Ekici, 2012: 48).

Bağlamada düzenler çeşitli durumlardan hareketle ortaya çıkmıştır. Bağlamada düzenlerin hangi durumlarda ortaya çıkışı ile ilgili Kurt (1989) “1-Dizilere göre düzenler, 2-Melodik yapıya göre düzenler, 3-Seslerine göre düzenler, 4-Tavırlara göre düzenler, 5-Çalınacak ezgiye göre düzenler, 6-Ritmik yapıya göre düzenler, 7-Bağlamanın boy ve ebadına göre düzenler, 8-Bağlamanın tel durumuna göre düzenler, 9-Yörelere göre düzenler, 10-İnsan topluluklarına göre (boy, kavim, aşiret vb.) göre düzenler, 11-İcra durumuna göre düzenler, 12-Kişiye göre düzenler, 13-Ortam ve isteğe göre düzenler, 14-Diğer (Çalışma, egzersiz, gösteri vb)” (s.27) ifadelerde bulunmuştur.

Bağlamadaki düzenlerin sayısı oldukça fazladır. Fakat günümüzde her düzen kullanılmamaktadır. Düzenlerin sayısı ile ilgili araştırmacıların farklı görüşleri vardır. Demirsipahi (1975) 35 tane düzeninin varlığından söz etmektedir: Bunlar “1-Ana düzen, 2-Aşık düzeni, 3-Alevi düzeni A, 4-Alevi düzeni B, 5-Acem düzeni, 6-Afşar düzeni, 7- Afşar düzeni, 8-Abdal düzeni, 9-Bağlama düzeni, 10-Bozuk düzen, 11-Bergama düzeni, 12-Cura düzeni, 13-Çöğür düzeni, 14-Edirne düzeni, 15-Ferai düzeni, 16-Hüzeyni düzeni, 17-Hüzzam düzeni, 18- Kara düzen, 19-Karanfil düzeni, 20-Kervan düzeni, 21-Misket düzeni, 22-Müstezad Düzeni, 23-Müstezad düzeni B, 24-Müstezad düzeni C, 25-Ruzba düzeni, 26- Rast düzeni, 27-Pençe düzeni, 28-Saz düzeni, 29-Türkmen düzeni, 30-Tanbura düzeni, 31-Usta düzeni, 32- Ümmi düzeni, 33-Yeksani düzeni, 34-Yörük düzeni, 35-Zil düzeni (s.183).

Oral (2010) bağlamadaki düzen sayısının on dokuz olduğundan bahsetmiştir: “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” (s.11).

Kurt (1989) düzenlerle ilgili şu tespitlerde bulunmuştur: ”Burada belirtilen düzenlerin bir çoğu birbirinin aynı olan düzenlerdir. Yalnızca kişi ve yöreye göre değişik isim alan aynı düzenler sanki başka bir düzen şekliymiş gibi gösterilmiştir

(Karanfil düzeni: Misket düzeni, Hüseyini düzeni: Bağlama düzeni, Müstezad düzeni: Acem düzeni, Saz düzeni: Bozuk düzen vb.” (s.29).

Araştırmalardan hareketle bağlamada düzenlerin, dizi adlarına, kişi adlarına, yer adlarına veya icra durumuna göre oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Bağlamaya özgü birçok düzen olmasına rağmen en çok kullanılan düzenlerin; Bozuk düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni ve Müstezad düzeni olduğunu söylemek mümkündür. Adı geçen düzenler aşağıda detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

1.7.2.1. Bozuk Düzeni

Halk arasında “kara düzen” olarak da bilinen bozuk düzenin tarihsel geçmişi uzun yıllara dayanmaktadır. Bozuk kelimesi XVII. yüzyıldan sonra ortaya çıkmıştır. Kopuza benzeyen bir saz çeşidi olarak anlatılmakla beraber makam ve dizi olarak da “bozuk” kelimesinin kullanıldığına rastlanmıştır (Kurt, 1989: 35).

“Anadolu’da hem sazın, hem de bir saz düzenin adı “bozuk”tur. Ancak, bozuk bir çalgı çeşidinden daha çok, düzen olarak yaygınlık göstermiştir. Bozuk düzen, alt telden üst tele doğru (La, Re, Sol) olarak yapılmaktadır. Bu düzeni (La, Re, Sol) diğer düzenlerden ayıran özelliği “La” karar çalındığında ezgiye eşlik eden “dem” sesinin olmayışıdır” (Oral, 2010: 11).



Şekil 1.27. Bozuk Düzen (Oral, 2010: 11).

Şekil 1.27’de Bozuk düzenin nota gösterimi görülmektedir. Bozuk düzen bağlama sazının düzenleri arasında en yaygın düzenlerdendir.

Atım Araptır Benim

Yöre : Ankara
Kaynak : Mucip ACIRMAN

♩ = 90

Şekil 1.28. Bozuk Düzeni Örnek Eser (Akdağ, 2010: 31).

Şekil 1.28’de Bozuk düzene ait “Atım Araptır Benim” adlı türkünün notası görülmektedir.

1.7.2.2. Bağlama Düzeni

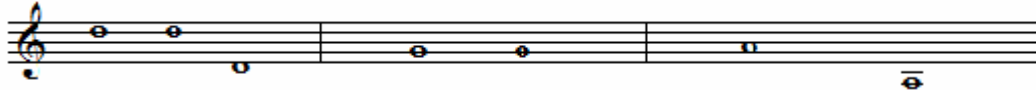
Bağlama düzeni ana düzenlerden biridir. Bağlama icrasında önemli bir yer tutan bu düzenin her yörede örneklerine rastlamak mümkündür. ”Bağlama düzenininin daha çok aşık kesiminde, Alevi ve Bektaşî toplumlarında kullanıldığı bilinmektedir. Bu yüzden “Aşık düzeni”, “Veysel düzeni”, “Alevi düzeni” diyenlerde vardır. Bu böyle bilinmekle beraber bağlama düzeni çalma geleneği olan yörelere bakıldığında belli bir topluma veya kişilere göre bir düzen şekli olmadığı görülür. Orta Anadolu, Ege, Teke ve Taşeli yörelerinde bağlama düzeni çalma geleneği vardır” (Kurt, 1989: 58).

“Bağlama düzeninin en önemli özelliklerinden biri her üç grup telinde 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” (Demir, 2008: 6).

Alt Tel

Orta Tel

Üst Tel



Şekil 1.29. Bağlama Düzeni (Oral, 2010: 12).

Şekil 1.29’da bağlama düzeninin nota gösterimi belirtilmektedir. Bağlama düzeni alt tel Re, orta tel Sol ve üst tel La olarak yapılmaktadır.

Menberi

Yöre : Nevşehir
Kaynak : Ahmet MISALI
Düzenleyen : Erol PARLAK

♩ -100

Şekil 1.30. Bağlama Düzeni Örnek Eser (Akdağ, 2010: 107).

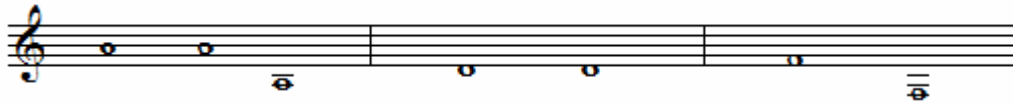
Şekil 1.30’da bağlama düzenine ait “Menberi” adlı örnek eserine rastlamaktayız. Bu düzen içerisinde çok sayıda icra çeşitliliğini barındırmaktadır.

1.7.2.3. Müstezad Düzeni

“Edebi bir tür olarak bildiğimiz Müstezad, halk kültürümüzde bir çalgı düzeni olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bağlamada alt telden yukarı doğru sırasıyla (La, Re, Fa) olarak akortlanan düzenlerden biridir. Müstezad düzeni, bağlamada “Fa” müstezad, “Do” müstezad, “Sol” müstezad olarak çeşitli karar sesleriyle icra edilmektedir. Müstezad düzenin en belirgin özelliği karar sesinin ezgi içerisinde ahenk (dem) sesi olarak sürekli duyulmasıdır. Sol ya da Do karar icra edildiğinde de dizinin aralıklarında bir değişiklik olmamaktadır. Karar ses her daim güçlü olarak hissettirilmektedir” (Oral, 2010: 13).

a- Fa Müstezad

Alt Tel Orta Tel Üst Tel



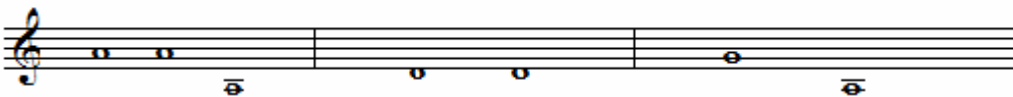
b- Do Müstezad

Alt Tel Orta Tel Üst Tel



c- Sol Müstezad

Alt Tel Orta Tel Üst Tel



Şekil 1.31. Müstezad Düzeni (Oral, 2010: 12).

Şekil 1.31’de Müstezad düzeninin üç şeklinin de nota gösterimi belirtilmektedir. Üç farklı şekli olan Müstezad düzeninin yörelere, eserlere ve icra şekillerine göre değiştiği görülmektedir.

Gül Kuruttum

Yöre : Elatay
Kaynak : Mehmet İPEK

♩ = 100

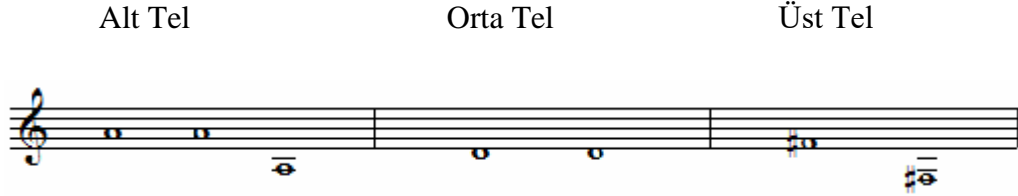
Şekil 1.32. Fa Müstezad Düzeni Örnek Eser (Akdağ, 2010: 44).

Şekil 1.32’de Fa Müstezad düzenine uygun “Gül Kuruttum” adlı bir örnek eser görülmektedir.

1.7.2.4. Misket Düzeni

Misket düzeni dediğimiz düzen bu adı “Misket”, diğer adıyla “Güvercin Uçuverdi” isimindeki 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 (Yılmaz, 2015: 20).

Misket Düzeni ana düzenlerden biridir. Düzenlenirken Bozuk düzende olduğu gibi alt teller La, orta teller Re yapılır. Üst teller ise Fa#’dir. Bozuk düzenin Sol olan üst telleri yarım ses pestleştirilerek Fa# elde edilir (Kurt, 1989: 70).



Şekil 1.33. Misket Düzeni (Oral, 2010: 13).

Şekil 1.33’de Misket düzeninin notadaki gösterimi mevcuttur.

Çalın Davulları

Yöre : Rumeli
Kaynak : Hüseyin YALTIK
Düzenleyen : Ali Kazım AKDAĞ

♩=200

Şekil 1.34. Misket Düzeni Örnek Eser (Akdağ, 2010: 75).

Şekil 1.34’de Misket düzenine ait “Çalın Davulları” adlı türkü örneğine rastlamaktayız.

1.7.3. Uzun Sap Bağlama Çalış Teknikleri

Geleneksel Türk halk müziğinin önemli sazlarından olan bağlama kendi bünyesinde çeşitli çalım teknikleri barındırmaktadır. Geçmişte geleneksel icranın yoğunlukta olduğu bu saz, günümüzde artık hem geleneksel icraya eklenen çeşitli nüanslar, hem de yöreye göre değişen tavırlar ve teknik icra diye adlandırdığımız aceliteye dayalı icra şekliyle karşımıza çıkmaktadır.

Bağlama çalış tekniklerini iki şekilde ele alabiliriz:

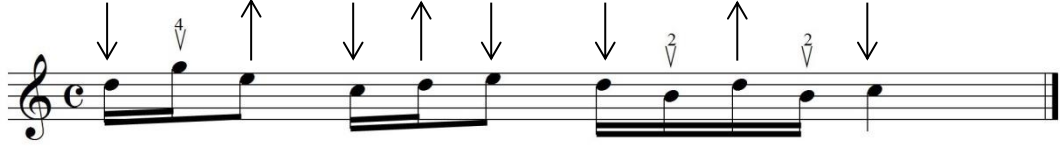
Bunlardan ilki tezene ile çalım teknikleri bir diğeri ise, el ile çalım teknikleridir. Tezene ile çalım teknikleri kendi içinde sol el çalım tekniği ve sağ el çalım tekniği olmak üzere ayrılır. Sol el çalım tekniği; icrayı güzelleştiren çeşitli süslemeler, çarpmalar, çekmeler, bağlı çalımlar, triller vb. ayrılmaktadır. Sağ el çalım tekniğine ise tezeneli çalımda çeşitli yöresel tavırlar girer. Bağlama icrası, yine sağ el tekniği olarak adlandırdığımız el ile çalarak icra ettiğimiz “şelpe” adı verilen çalım tekniklerinden oluşmaktadır.

Konu ile ilgili Sarı (2010) şu tespitlerde bulunmuştur: “Bağlama, çalış tekniklerindeki incelik, yöresel unsurları içermesi, virtüoziteye uygun bir çalgı olması ve kendine özgü ifade biçimleri ile zengin bir çalışma sahasına sahiptir. Bağlamaya özgü tavırlar düzenler ve çalış biçimlerinin yanı sıra diğeri geleneksel çalgılardan farklı olarak şelpe adı verilen elle çalış şekli ve tezeneli olmak üzere iki temel çalış tekniğine sahiptir. Bu iki çalış tekniği içerisinde gerek repertuarı gerekse çalima uygunluğu açısından tezene ile çalma tekniği Türkiye genelinde en yaygın çalış biçimidir. Bunun yanında zengin bir yöresel tezene tavrına sahip olması ve bu tavırların çalima uygunluğunun gereği dolayısıyla, uzun saplı bağlama daha geniş bir kullanım alanına sahiptir” (s.50).

1.7.3.1. Çarpma

Bir sol el tekniğidir. Parmakla tele vurma anlamına gelir. Notanın üzerine \checkmark işareti konarak gösterilir. Tele vurarak yani çarparak çıkaracağımız sesi hangi parmakla yapacaksak parmak numarası notanın üzerindeki \checkmark işaretle birlikte belirtilir ve o

numaralı parmakla çarpacağımız anlaşılır. Parmak numaraları ezginin durumuna göre değişir (Arafat, 2008: 11).

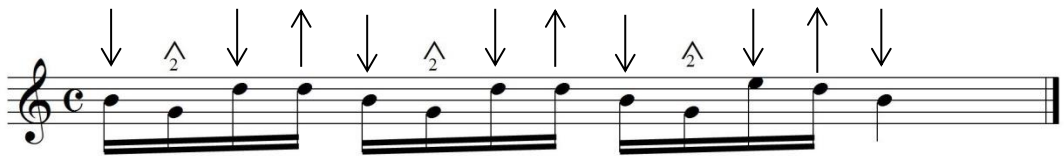


Şekil 1.35. Bağlamada Çarpma (Arafat, 2008: 11).

Şekil 1.35’de uzun saz bağlama sazındaki “çarpma”nın nota üzerinde ki gösterimi bulunmaktadır. Çarpma bazı kaynaklarda boğumlama, kaydırma ve legato gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Buradaki örnek Zakir ARAFAT’ın bağlama metodundan alınmıştır.

1.7.3.2. Çekme

Bir sol el tekniğidir. Parmakla telin çekileceği anlamına gelir. Notanın üzerine \wedge işareti konarak gösterilir. Teli çekerek çıkaracağımız sesi hangi parmakla yaparsak parmak numarası notanın üzerindeki \wedge işaretle birlikte belirtilir ve o numaralı parmakla teli çekeceğimiz anlaşılır. Parmak numaraları ezginin durumuna göre değişebilir. Çekerek elde edeceğimiz ses, her zaman çekmeyi yapan parmağımızın bastığı perdeden daima pes yani kalın olur (Arafat, 2008: 11).

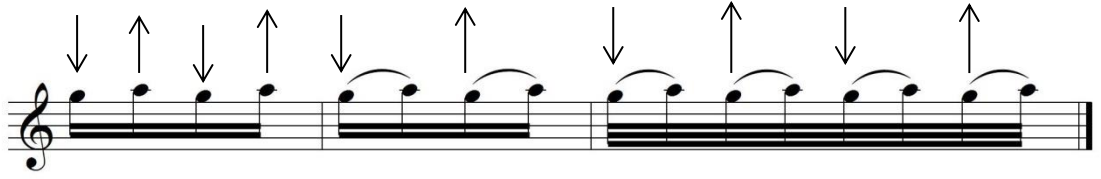


Şekil 1.36. Bağlamada Çekme (Arafat, 2008: 11).

Şekil 1.36.’da uzun sap bağlamada ki “çekme”nin notadaki gösterimi mevcuttur. Çekme bazı kaynaklarda boğumlama olarak da adlandırılmaktadır.

1.7.3.3. Bağlı Çalma

Bir sol el tekniğidir. Bir mızrap vurduktan sonra diğer notaya elin çarpması ile yapılan bir tekniktir. Notaların vuruş değerleri değişebilir.



Şekil 1.37. Bağlamada Bağlı Çalma (Saçan, 2010: 84).

Şekil 1.37’de uzun sap bağlamadaki “bağlı çalma”nın notada ki gösterimi mevcuttur. Birinci ölçüde her nota bir mızrabaya denk gelirken, ikinci ve üçüncü ölçüde çeşitli süre değerlerindeki bağli çalıma örnektir.

1.7.3.4. Süslemeler

Bağlamada çalacağımız eserlerin icrasını güzelleştirmek için yapılan bağlama çalım tekniklerindedir. Süsleme birçok kaynakta farklı şekillerde gösterilmektedir. Akdağ (2012) süslemelerin vuruş öncesi ve vuruş sonrası olmak üzere iki şekilde yapıldığını tespit etmiştir

1.7.3.5. Vuruş Öncesi Süslemeler

Süslenecek notadan önce gelen küçük seslerle yapılan süsleme çeşididir. Süsleme daha uzun süreli olduğunda “abanti” adı verilen şekliyle karşımıza çıkmaktadır.



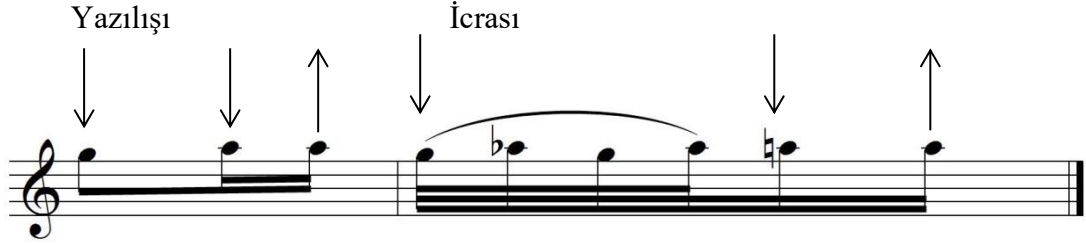
Şekil 1.38. Bağlamada Vuruş Öncesi Süslemeler (Akdağ, 2012: 81).

Şekil 1.38’de bağlamadaki vuruş öncesi süslemelerin notadaki gösterimi görülmektedir. Bazı kaynaklarda çarpma olarak ele alınmaktadır.

1.7.3.6. Vuruş Sonrası Süslemeler

Vuruş sonrası süslemeler konusunda Akdağ (2012) şu tespitler bulunmuştur: “Bağlamada vuruş sonrası süslemeler yapılırken asıl notaya tezene vurulur, diğer

notalar tezenesiz olarak sol elde çarpma ve çekme tekniği uygulanarak seslendirilir. Süsleme notaları, asıl notaya bastığımız parmağın yanındaki parmakla ve hemen yanındaki perdeye basılarak yapılır” (s.82).



Şekil 1.39. Bağlamada Vuruş Sonrası Süslemeler (Saçan,2010: 72).

Şekil 1.39’ da uzun sap bağlamada ki vuruş sonrası süslemelere örnek nota gösterimi bulunmaktadır. Bazı bağlama metotlarında “legato” tekniği olarak da ele alınmaktadır.

1.7.3.7. Tril (tr) ve Tremolo

Bir sesin hemen sonrasındaki sese hızlı bir şekilde çarptırarak, mızrap yardımıyla tarama yapıp çalınmasına tril denir. *tr* şeklinde gösterilir.

Yazılışı İcrası



Şekil 1.40. Bağlamada Tril (Akdağ, 2012: 81).

Şekil 1.40’da uzun sap bağlamada tril örneğinin nota gösterimi mevcuttur. Tril kaynakların çoğunda büyük oranda aynı şekilde ele alınmıştır.


Kısa tril üst komşu sesi bir kez çalarak yapılır, *~* şeklinde gösterilir. Mordan ve grupetto gibi farklı biçimleri vardır.

Yazılışı İcrası Yazılışı İcrası



Şekil 1.41. Bağlamada Kısa Tril (Akdağ, 2012: 81).

Şekil 1.41.'de uzun sap bağlamadaki kısa tril örneğinin nota gösterimi bulunmaktadır.

... “Görülen üç çizgili notalarda  aynı perde üzerinde nota değeri kadar 32'lik tezene vuruşu (tarama) yapılması gerektiği belirtilmiştir. Adı geçen bu teknik “tremolo” olarak adlandırılmaktadır. Bu tekniğin “tril” tekniğinden farkı ise yalnızca seslendirilen perde üzerinde başka perdelere parmak vuruşu yapılmadan gerçekleştirilmiştir” (Haşhaş, 2017: 93).

1.7.3.8. Mordan

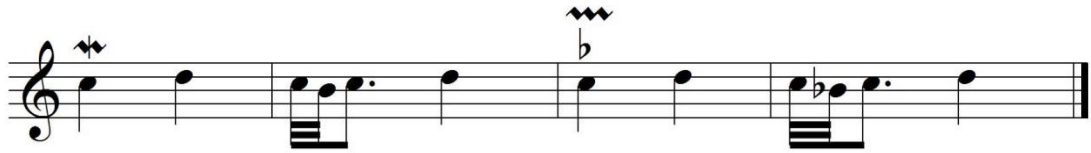
Mordan, bir üst notaya anlık uğrayıp asıl notaya dönmeyi ifade eder.

Yazılışı

İcrası

Yazılışı

İcrası



Şekil 1.42. Bağlamada Mordan (Akdağ, 2012: 81).

Şekil 1.42'de uzun sap bağlamada mordan örneğinin notadaki gösterimi mevcuttur.

1.7.3.9. Grupetto

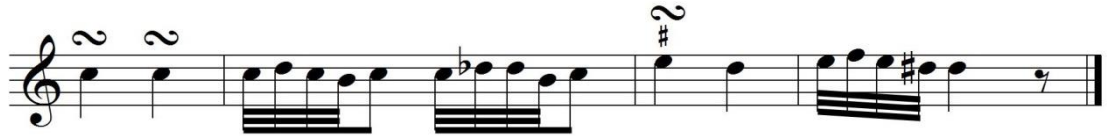
Grupetto, asıl notanın bir üst ya da alt notasına hızlı bir şekilde yapılarak çalınan, üç veya dört notalık ezgisel süslemeye denir.

Yazılışı

İcrası

Yazılışı

İcrası



Şekil 1.43. Bağlamada Grupetto (Akdağ, 2012: 81).

Şekil 1.43.'de uzun sap bağlamada grupetto örneğinin nota gösterimi mevcuttur.

1.7.4. El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Teknikleri

Çok detaylı incelenmesi gereken bir konu olan el ile (tezenesiz) bağlama çalma teknikleri genel hatlarıyla el alınmaya çalışılacaktır. Adı geçen bu teknik özellikle bağlama ailesi çalgılarından olan kısa sap bağlama (bağlama düzeni) ile özdeşleşmiştir.

El ile (tezenesiz) bağlama çalma tekniği, mızrap kullanmadan sağ el ve sol elin ayrı ayrı kullanımı ile gerçekleşen, bağlamadaki farklı icra tekniklerindedir. Sağ el ve sol elin farklı işlevleri bulunmaktadır.

Sağ el icra teknikleri konusunda Parlak (2000) şu ifadeleri dile getirmektedir: “Anadolu’da, “bütün tellere vurma, tel çekme ve parmak vurma” olmak üzere üç temel tekniğin birleşiminden oluşmaktadır” (s.158). Sağ el ile bağlamada ki bütün tellere vurularak, çekilerek ve sap üzerindeki notalara vurmak suretiyle gerçekleştirilen bu teknik, el ile bağlama çalma konusunda en önemli hususlardandır. Bu tekniklerin kendi içerisinde değişik şekilleri ve çeşitleri bulunmaktadır. Bu tekniklerden bazıları yöreden yöreye farklı özellikler taşımaktadırlar.

El ile (tezenesiz) bağlama çalma tekniklerinde önemli bir diğer konu ise sol el tekniğidir. Konu ilgili Parlak (2000) şu tespitlerde bulunmuştur: “El ile bağlama çalmada sol el fonksiyonları yönünden iki olgu göze çarpmaktadır. Bunlardan birincisi, sağ elin her darbına karşılık bir sese basılması, ikincisi, sağ el ile hiçbir darp yapılmadan sol el ile vurup çekerek bir veya birkaç ses çıkarılması, üçüncüsü de, bu iki işlevin iç içe kullanılmasıdır” (s.177).

Sol el tekniğinde icra, bağlama sazındaki gerçekleştirilen çeşitli çalım şekilleriyle gerçekleştirilir. Sağ el de tezenesiz çalma teknikleri kullanılırken sol el de bağlama icrasından kaynaklı teknikler kullanılmaktadır.

Araştırmadan hareketle, bağlama icrasında önemli bir yer tutan el ile (tezenesiz) çalma tekniğinin iki ayrı fonksiyonunda (sağ el – sol el) farklı çalım tekniklerini içerisinde barındırdığı olduğu ortaya çıkmıştır.

1.8. TANBURUN GENEL İCRA ÖZELLİKLERİ

1.8.1. Tanburda Düzen

Tanbur sazında birçok düzen denenmiştir. Bunlar; Ahteri Düzeni, Bolahank Düzeni, Şah Düzeni ve Mansur Düzeni şeklindedir.

Ahteri düzeninde alt tel sol sesini, Bolahenk düzeninde alt tel la sesini, Şah düzeninde alt tel do sesini ve Mansur düzeninde alt tel re sesini vermektedir. Bugün tanburda en çok kullanılan düzen bolahenk düzenidir (Akan, 2007: 17).

1.8.2. Mızrap Tekniği

Tanbur mızrabı uç kısmının farklı olmasından dolayı bu yönüyle diğer sazlardan ayrılmaktadır. Tanbur mızrabının üst ucu ve alt ucunun boyları farklıdır. Üst ucu alt ucuna göre daha kısadır. Gülses (1998) mızrap tutuşu ile ilgili şu tespitlerde bulunmaktadır: “Uzun uç alt tele gelecek şekilde sağ elin orta parmağı ile işaret parmağının birinci ve ikinci boğumları arasına ve dikey olarak konulur. İşaret parmağı ve baş parmak ile yanlardan desteklenerek tutulur. Bu durumda baş parmak işaret parmağının boğumuna karşıdır, ileride veya geride olmamalıdır. Mızrap ile ilişkisi olmayan diğer iki parmakta mızrabı alttan destekleyen orta parmağa bitişik olarak ve kıvrılmadan tutulmalıdır. Mızrap tutan el tanburun göğsüne bakar vaziyette olmalıdır” (s.18).

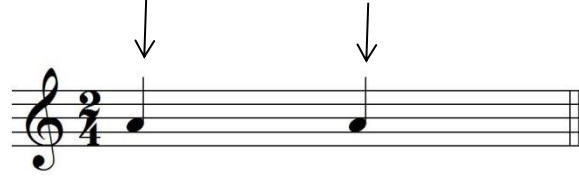
Mızrap, tanburun birinci çift teli üzerine ve her iki tele birden vurularak çalınır. Mızrap, darbeleri tamamen mızrap tutan elin bileğinden hareket ettirilerek olmalıdır. Mızrap, tanburun tellerine 45 derecelik bir açıyla tutulmalıdır (Gülses, 1998: 19).

1.8.3. Mızrap Vuruş İşaretleri

Mızrap vuruşları genel olarak Üst Mızrap, Alt Mızrap, Alt-üst Mızrap, Üst-alt Mızrap ve Üçlü Mızrap olarak belirlenmiştir.

1.8.3.1. Üst Mızrap

Tanbur mızrap şekillerinden en önemlisidir. Nota üzerinde gösterilişi aşağıya doğru inen bir oktur.

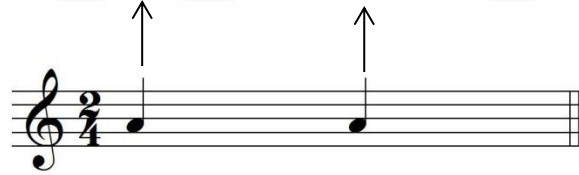


Şekil 1.44. Tanburda Üst Mızrap (Gülses, 1998: 32).

Şekil 1.44.'de tanburun en önemli icra unsurlarından üst mızrapın nota gösterimi bulunmaktadır. Metodlar incelendiğinde üst mızrap şeklinin aşağıya doğru ok işareti ile gösterildiği görülmektedir.

1.8.3.2. Alt Mızrap

Tanbur mızrap şekillerinden üst mızrapa nazaran daha az kullanılır. Nota üzerinde ifade edilişi aşağıdan yukarı çıkan bir ok ile gösterilir.

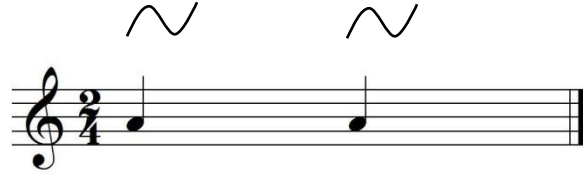


Şekil 1.45. Tanburda Alt Mızrap (Gülses, 1998: 32).

Şekil 1.45'de tanburda alt mızrap şeklinin nota gösterimi görülmektedir. Metodlar incelendiğinde alt mızrap şeklini yukarıya doğru ok şeklinde gösterildiği görülmektedir.

1.8.3.3. Alt-üst Mızrap (Çift Mızrap)

Tellere (en alttaki bir çift çelik tele) bir anda (alt-üst) olarak vurulan bu ikili mızrap vuruş türüne “Çift Mızrap” diyoruz. Bütün özellik iki vuruşa rağmen tellerden tek ses çıkarabilmektir.



Şekil 1.46. Tanburda Alt-üst Mızrap (Aksüt, 1994: 30)

Şekil 1.46’da tanburda alt üst mızrap şeklinin nota üzerinde gösterimi mevcuttur.

1.8.3.4. Üst-alt Mızrap

Bu mızrap şekli alt-üst mızrap şeklinin tam tersidir. Nota üzerinde ifade edilişi şu şekildedir.

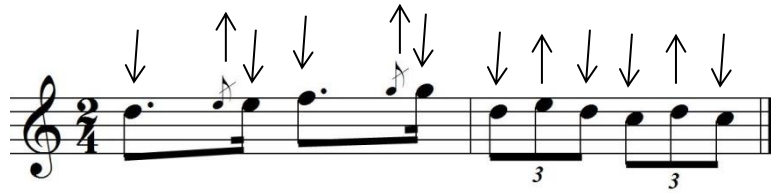


Şekil 1.47. Tanburda Üst-alt Mızrap (Gülses, 1998: 32).

Şekil 1.47.’de tanburda üst alt mızrap vuruşlarının nota üzerinde gösterimi mevcuttur.

1.8.3.5. Üçlü Mızrap

Bu mızrap şeklide bir üst, bir alt-üst (çift) mızraptan oluşmaktadır. Sadece noktalı notalarda kullanılır. Ayrıca triolle (üçleme)ler de üçlü mızrap kalıbına girer.

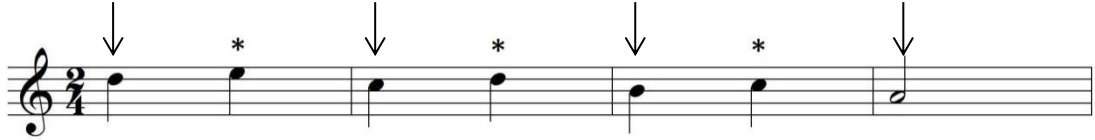


Şekil 1.48. Tanburda Üçlü Mızrap (Gülses, 1998: 32).

Şekil 1.48’de tanburda üçlü mızrap vuruşunun nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır.

1.8.4. Mızrapsız – Sadece Parmak Vuruş ve Teli Çekmek

Tanbur çalışında her melodi mutlaka mızrap vuruşu ile değil, bazen sadece parmak vuruşu, bazen de teli parmakla hafif çekmek suretiyle çalınır. Bu şekilde çalınan melodiler ya süratli melodilerdir veya çalınan esere duygusal yönde bir katkıda bulunmak için yapılıır.



Şekil 1.49. Tanburda Mızrapsız Sadece Parmak Vuruş ve Teli Çekmek



Şekil 1.49’da tanburda mızrap kullanmadan teli çekmek suretiyle yapılan bir tekniğin nota gösterimi mevcuttur.

Bu çalışmada her ölçüdeki ilk notalar mızrap vuruşu, ikinci notlar ise sadece parmak vuruşu ile çalınacaktır (Aksüt, 1994: 76).

1.8.5. Tanburda Perdelerine Parmak Baskısı:

“Tanburun perdelerine parmaklar dik olacak şekilde ve her parmak üç boğumdan kıvrılmış olarak durmalıdır. Tüm parmaklar her an bulunduğu perdeye baskı uygulayacakmış gibi durmalıdır. Parmaklar perdeye tam etli olan uç kısımlarından baskı uygulamalıdır. Parmaklar perdelerin tam dibine veyahut tam üstüne basmalıdır. Parmaklar perdelerin arasına baskı uyguladığı zaman tanburdan çıkacak olan ses mutlaka cızırtılı olacaktır” (Gülşes, 1998: 24).

1.8.6. Tarama

Mızrabın telleri tarar gibi kullanılması yoluyla elde edilen tanbura özgü bir yapıdır. Gıtarıda ki arpej gibi düşünülebilir. Yukarıdan aşağı (üst tarama : ) veya aşağıdan yukarı (alt tarama : ) doğru yapılarak değişik ifadeler elde edilir.

Yazılır

Çalınır

Yazılır

Çalınır

Şekil 1.50. Tanburda Üst ve Alt Tel Tarama

Şekil 1.50’de tanburda üst ve alt tel taramanın örnek nota gösterimi bulunmaktadır.

Geleneksel icrada daha çok üst tarama yapıldığı görülen tanburda, açık tellerin çoğunlukla kullanılacak olan makamların önemli derecelerine ait seslere akort edildiği görülmektedir. Bu sebepten dolayı aşağıda tarama dizilimindeki notalarda değişiklikler mümkündür.

Yazılır

Çalınır

Yazılır

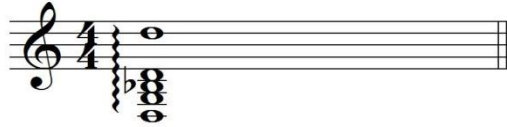
Çalınır

Şekil 1.51. Tanburda Taramanın Nota Üzerindeki Gösterimi (Gunca, 2007: 43).

Şekil 1.51’de tanburda ki tarama icrasının nota gösterimi görülmektedir.

1.8.7. Akor Basımı

Tanburda akor, arpej şeklinde (kırık olarak) değil, kısa süreli tarama şeklinde kullanılmaktadır. Akorların oluşmasında açık tellerin çekildiği frekansların büyük önemi olmaktadır.



Şekil 1.52. Tanburda Akor Gösterimi

Şekil 1.52’de tanburdaki akor icrasının nota üzerinde gösterimi mevcuttur.

1.8.8. Tanburda Vibrato

Tanbur icrasında vibrato, tavırların ayrılmasında karakteristik bir önem taşımaktadır. Tanburda vibrato parmak vibratosu ve sap vibratosu olmak üzere iki şekilde rastlanılmaktadır.

1.8.8.1. Parmak Vibratosu

Perdeye basan parmağın ileri geri küçük bir hareketleriyle oluşan şekle denir. Ancak bu hareket perdelerin yoğun olduğu bölgelerde yapılır. Aksi takdirde (tam perdelerde yapıldığında) “cızırtı” diye de tabir edilen seste deformasyon oluşmaktadır.

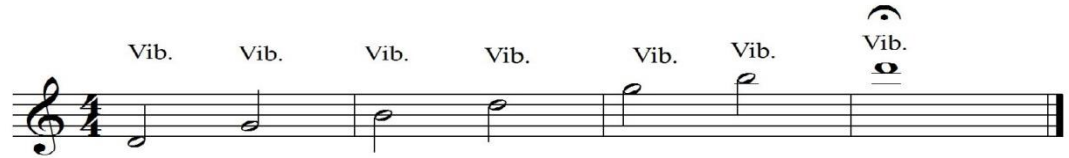


Şekil 1.53. Parmak Vibratosunun Nota Üzerinde Gösterimi (Gunca, 2007: 48-49).

Şekil 1.53’de parmak vibratosunun nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır. Parmak vibratosu icrası çok zordur. Her hoca öğrencisine öğretmeyebilir çünkü icrasında üsturuplu bir çalım gerektirir. Eğer icracı iyi bir seviyeye gelirse bu vibratoyu kullanabilir.

1.8.8.2. Sap Vibratosu:

Yarım karar, asma kalışlar ve tam karardan sonra yapılır. Bu duruşlar için son mızrap vurulduktan sonra tanburun gövdesi biraz daha sıkıca tutularak sap (aşağı-ileri) doğru birkaç kez sallanır. Bu hareket sapı silker gibi oldukça seri yapılır. Böylece insan sesindekilere yakın vibrasyon oluşur (Akan, 2007: 72).

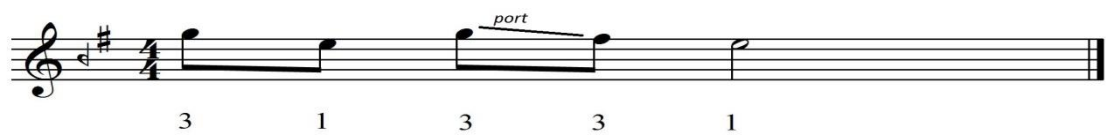


Şekil 1.54. Sap Vibratosunun Nota Üzerindeki Gösterimi (Gunca, 2007: 49).

Şekil 1.54'de sap vibratosunun nota üzerinde gösterimi mevcuttur. Tanbur sazında en çok kullanılan vibrato şeklidir. Sap vibratosu icraya çok güzel bir ahenk katmaktadır.

1.8.9. Tanburda Portamento

Tanburda portamento, sol elde perdelere basan parmağın (genellikle 1.parmak) kaydırılması yoluyla yapılır. Çıkıcı hareketlerde rahatlıkla elde edilebilmesine karşın inici hareketlerde ancak koma seslerin yoğun olduğu bölgelerde (çoğunlukla yarım ses aralıklarla) yapılabilir. Tanburda portamento, sol elde perdelere basan parmağın (genellikle 1.parmak) kaydırılması yoluyla yapılır. Çıkıcı hareketlerde rahatlıkla elde edilebilmesine karşın inici hareketlerde ancak koma seslerin yoğun olduğu bölgelerde (çoğunlukla yarım ses aralıklarla) yapılabilir.



Şekil 1.55. Tanburda Portamento (Gunca,2007: 50).

Şekil 1.55'de tanburda portamento örneğinin nota gösterimi bulunmaktadır

1.8.10. Tanburda Glisando

Genellikle birinci parmağın sap üzerinde kaydırılması ile gerçekleştirilir. İnici glisando geleneksel tanbur icrasında kullanılmamaktadır.



Şekil 1.56. Tanburda Glisando (Gunca,2007: 53).

Şekil 1.56.'da tanburda ki glisando örneğinin nota gösterimi görülmektedir.

1.8.11. Tanburda Çarpma

Değerini asıl notadan önce veya sonra alarak mızrap ya da parmak darbesi ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır. Üzeri çizgili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir (Kaçar, 2005: 126).

Çarpmanın nasıl yapılacağı konusunda Akar (2007) “Esas ses için bir numaralı parmakla basılacağını kabul edelim. Bir numaralı parmak çarpmalı olarak çalacağımız sese (perdeye) basar. 2,3 veya 4 sayılı parmaklardan biri perdeye dokunup (çarpıp) kalkar kalkmaz, mızrap, ana sesi çalmak üzere tele vurur” demektedir (s.67).

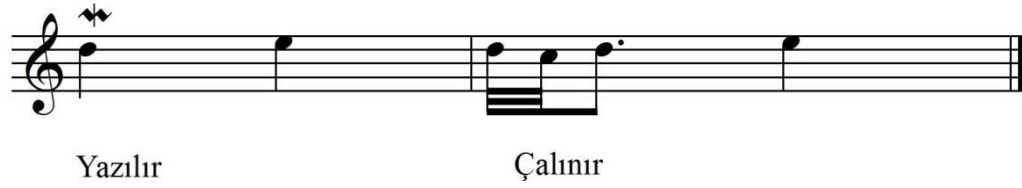
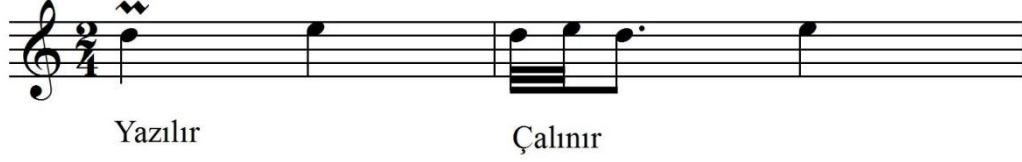


Şekil 1.57. Tanburda Çarpma

Şekil 1.57'de tanburda çarpma örneğinin nota gösterimi bulunmaktadır. Çarpmanın tanbur icrasında icraya renk katma adına önemli bir yeri vardır.

1.8.12. Tanburda Mordan

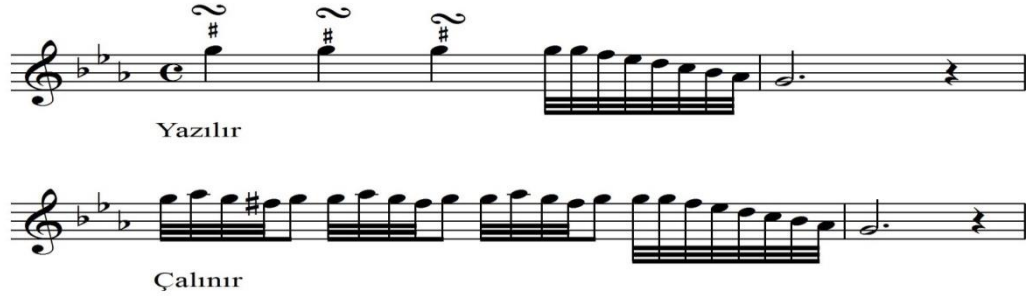
Tanburun ses sahası içindeki bütün seslerde yapmak mümkündür.



Şekil 1.58. Tanburda Üst ve Alt Mordan

Şekil 1.58’de tanburda üst ve alt mordanın nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır.

1.8.13. Tanburda Grupetto



Şekil 1.59. Tanburda Grupetto Kürdilihiczkar Beylik Aranağme (Gunca, 2007: 62).

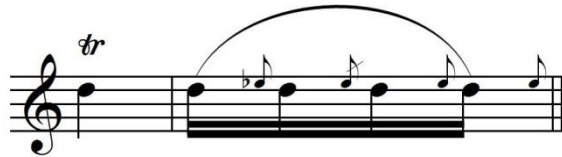
Şekil 1.59’da tanburda kullanılan grupettoya örnek olarak Kürdilihiczkar Beylik Aranağme’nin nota üzerinde gösterimi mevcuttur.

1.8.14. Tanburda Tril

İtalyanca “trillo” kelimesinden alınmış olup titreme manasına gelmektedir. Müzik yazısında üzerinde konulduğu notayı bir yarım sesi, bazen de artık ikili aralığında bir

üst sesi asıl sesle nöbetleşe olarak tekrarlayan işarettir. Tril de yapılan çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine bağlıdır (Gazimihal, 1961: 256).

Mızraplı tanburda fazla rağbet edilmez (Gunca,2007: 64). Tanburdaki tril konusunda Bilgin (2011) şu ifadelerde bulunmaktadır: “Mızrapsız tril de iki şekilde yapılabilir. Bir şekli, her esas sese bir mızrap vuracak şekilde ardarda apojiyatürler halinde yapılan trildir. Bu tarz tril kullanımı Refik Fersan'ın eser icrasında sık görülmekle birlikte, gagalama olarak tabir edilen mızrap stiline uygun düşen bu trili Necdet Yaşar kullanmamıştır. Daha ziyade kullanılan şekli, esas sese bir mızrap vurup diğer ses 2. veya 3. parmak devamlı olarak basılıp çekilerek elde edilen trildir. Burada iki sesin perdelerinin birbirinden uzak olması, basma ve çekmede çıkan sesleri zayıf kılacağından genelde bakıyye aralığı mesafesinde yer alan perdelerde ve 2. parmak kullanılarak uygulanır” (s.16).



Şekil 1.60. Tanburda Tril

Şekil 1.60.'da tanburda kullanılan trilin nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır.

1.8.15. Tanburda Tremolo

Tremolo tanbur da iki şekilde uygulanabilir. Birinci mızrabın tele alt-üst ve seri biçimde vurulması yoluyla elde edilir. Tremolo yapılırken sol elde daha çok 1. parmağın tercih edildiği, bu tercihin ise istendiği taktirde diğer parmaklara üst telleri çektirmek suretiyle ahenk teli olarak kullanma imkanı sağlaması olduğu görülmüştür. İkinci şekil tremolo ise, birbirini izleyen seri çarpmaların bütününden oluşan tremolodur. Bu çarpmalar genellikle (makamın bünyesinde olsun olmasın) minör üçlü veya bazen tanini uzaklığa yapılan, üst apojiyatürler şeklinde mızrapsız çarpmalar veya sessiz çarpmalar olarak kullanılır (Bilgin, 2011: 18).



Şekil 1.61. Tremolo, Birinci Şeklin Açık Yazılışı Ve İkinci Şeklin Açık Yazılışı (Bilgin, 2011: 18).

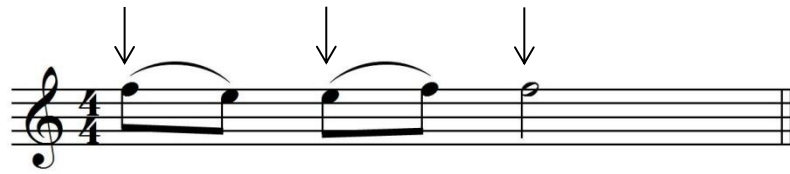
Şekil 1.61.'de tanburda tremolo örneğinin iki şeklinin gösterimi bulunmaktadır.

1.8.16. Tanburda Legato

Bağlı çalış anlamında İtalyanca bir terim olan Legato, notaların kesintisiz birbirini izlemesi gerektiğini belirtir. Ses müziğinde bir solukta, üflemeli çalgılar da soluk almadan, bazı mızraplı çalgılarda tek mızrap darbesiyle ve yaylı çalgılarda tek yay çekişiyle sağlanır (Gunca, 2007: 67).

Konu hakkında Gülses “Önce düğâh perdesine kuvvetli bir üst mızrap vurulur. Bir sekizlik zaman içinde parmak tel üzerinden hiç kaldırılmadan perdeler üzerinden kaydırılarak hüseyini perdesine kadar gidilir. Burada amaç hüseyini perdesinin mızrap vurulmadan duyurulmasıdır. Bir numaralı parmakla başlayan kaydırma iki veya üç numaralı parmakla bitirilmelidir” şeklinde bir örnek vermiştir (s.56).

Bir mızrap vuruşu ile iki veya daha çok ses çıkarılmasıdır. Bitişik perdeler arasında kullanılabilir.



Şekil 1.62. Tanburda Legato (Gunca, 2007: 68).

Şekil 1.62.'de tanbur da legato örneğinin nota üzerinde gösterimi mevcuttur.

1.8.17. Tanburda Staccato

Staccatoyu tutma olarak adlandıran Akan (2007) “Deyimden de anlaşıldığı gibi, telin titreşimini durdurma işlemidir. Çarpmanın tersi bir işlem yapılır. Maksat, değerliği ne olursa olsun çıkartılan sesin bir nokta gibi hemen kesilmesini sağlamaktır. Bunun için

melodinin esas sesine genellikle bir numaralı parmak basar ve mızrabın vurulmasıyla, diğer parmaklardan biri tele dokunup titreşimi, dolayısıyla sesi durdurur. Parmağın ana sestten mümkün olduğu kadar uzakta tele dokunması iyi sonuç verir” tespitlerinde bulunmuştur (s.72).



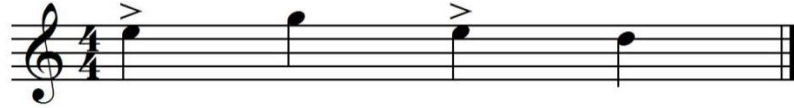
Şekil 1.63. Tanburda Staccato (Gunca, 2007: 70).

Şekil 1.63.’de tanburda staccato örneğinin nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır.

1.8.18. Tanburda Vurgu

Bir notayı diğer bir notadan daha kuvvetli çalmak veya okumak için kullanılan bu terim, notanın üzerine konulan “>” işaret ile gösterilir. Ancak efektif özelliğın yanısıra pozisyon değişimleri açısından da büyük önem taşır (Gunca, 2007: 70).

Sağ ve sol el kombinasyonu ile özellikle sağ elin daha şiddetli bir şekilde tele vurması şeklinde gerçekleşir.



Şekil 1.64. Tanburda Vurgu (Gunca, 2007: 71).

Şekil 1.64.’de tanburda vurgu örneğinin nota üzerinde gösterimi bulunmaktadır.

Tanburun icra özellikleri konusunda gerek metodlarda gerekse çeşitli tezler ve makalelerde detaylı bilgilere ulaşılmamaktadır. İcra daha çok üslup, tavır ve meşkle öğrenilmektedir. Enstrüman icracısı, ustasını dinleyerek veya onu taklit ederek öğrenmektedir. Daha sonra enstrümanı icra eden kişi ileri seviyeye geldiğinde kendi üslubunu ortaya koymaktadır.

Tanbur sazı Batı müziğinde kullanılan müzik terimlerini (mordan, grupetto, portamento, akor icrası, grupetto vb.) içerisinde barındırmaktadır. Fakat her ne kadar yukarıda nota gösterimininden söz etmiş olsak da bu müzik terimleri, müziğin doğası

gereği yapılmaktadır. Bazı tanbur sanatçıları bu konuda bu müzik terimlerinin büyük bir bölümünün notada gösterilmediğini savunmaktadır.

1.9. ARAŞTIRMANIN AMACI

Türk müziği çok zengin tarihi birikimiyle günümüze kadar süregelen ulusal bir müziktir. Türk müziğinin alt dinamiklerinde birçok farklı müzik türünü bulmak mümkündür. Bunlar; cami müziği, mehter müziği, Türk halk müziği, Türk sanat müziğidir. Türk müziğinin en yaygın olarak bilinen alt türleri Türk halk müziği ve Türk sanat müziğidir. Bu iki müzik türü Türk müziği çatısı altında aynı kökten beslendiğini ve bu iki müzik türünün en önemli çalgılarının da uzun sap bağlama ve tanbur olduğunu söylemek mümkündür.

Türk halk müziği ve Türk sanat müziğinin aynı kökten beslendiği düşüncesinden hareketle yola çıkılan araştırmada bu iki müzik türünün en önemli çalgıları olarak bilinen tanbur ve uzun sap bağlamanın benzerliklerinin ve farklılıklarının (ses/perde, organoloji, icra özellikleri vb.) tespit edilerek Türk müziği literatürüne kazandırılması amaçlanmıştır.

1.10. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Özellikle günümüzde Türk müziğine ilişkin müzik eğitimi verilen kurumlarda her geçen gün daha sistematik bir şekilde eğitim ve öğretim verilmektedir. Ancak bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde Türk müziğinin en önemli dinamikleri olan Türk halk müziği ve Klasik Türk musîkisi farklı bir müzik türü olarak gösterilmeye çalışılmaktadır. Fakat bu iki müzik türü de (THM-TSM) aslında Türk müziğinin en önemli ve aynı kökten beslenen iki müzik türüdür. Dolayısıyla araştırmada bu iki müzik türünün en önemli çalgılarının ortak veya farklı noktaları tespit edilerek ortaya konulması halinde, bu iki müzik türünün aslında birçok açıdan benzer olduğu ve birbirinden ayrıştırılmaması gerektiği tespit edilmiştir. Araştırma özellikle bu yönüyle hem müzik eğitimi verilen kurumlardaki eğitim ve öğretiminde kullanılabilirliği açısından hem de öğrencilere veya dinleyicilere bir farkındalık yapması açısından önem arz etmektedir.

1.11. VARSAYIMLAR

Bu araştırmada; ulaşılan sözlü ve yazılı verilerin gerçeği yansıttığı,
Seçilen araştırma yönteminin, problem çözümü için uygun olduğu,
Veri toplamada kullanılan araçların, araştırma için gerekli verileri sağlar nitelikte olduğu,

Örneklemin, evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,

Yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

1.12. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma;

1. Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynaklar ayrıca konuya yönelik alan uzmanlarıyla gerçekleştirilen kişisel görüşmelerle,
2. Klasik Türk musıkisi ses (perde) sistemini üzerinde bulundurduğu düşünölen tanbur sazı ve Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde bulundurduğu düşünölen bağlama sazı ile,
3. Ulaşılabilen bağlama ve tanbur metotlarıyla sınırlıdır.

1.13. TANIMLAR

Türk Halk Müziği: “Halkın ortak duygu ve düşöncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan, halk sanatçılarını tarafından hiçbir sanat endişesi duymadan yakılmış, yaratılmış (bestelenmiş), halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli sosyal ve toplumsal olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının gelenek ve görenekler çerçevesi içinde, ezgiyle anlatan ortak halk verileridir” (Pelikoğlu, 2012: 18).

Türk Sanat Müziği: Daha çok Osmanlı sarayında yaşamış ve yaşatılmış, Cumhuriyet Türkiye’si ile birlikte tüm öлке insanımıza mal olmuş, en önemli özelliği olan tek sesliliğinin yanında, son yıllarda çok sesli örneklerine de tanık olduğumuz müzik türümüzdür (Yurga, 2010: 16).

İcra: “Seslendirme, müzik yazısını uygulama, müziği yaşama geçirme, bir müzik eserini çalıp söyleme. Terim, Arapça “cereyan” sözcüğünden kaynaklanır” (Say, 2002: 263).

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni ve örneklemini, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizi konuları yer almaktadır.

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmanın yürütülmesinde betimsel (survey) araştırmalardan tarama modeli kullanılmıştır.

Betimsel (survey) yöntem; “Betimleme bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir” (Yıldırım, 2000: 56).

Betimsel araştırmalardan tarama modeli kapsamında, konu ile ilgili alan yazını taranmış ve çalışmaya konu olan yazılı literatür üzerinde içerik analizi yapılmıştır. “Betimsel araştırmaların bir türü olan Tarama Modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilemez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, ona uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir” (Karasar, 2003: 77).

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini Türk müziği (THM-TSM) mızraplı sazları,

Bu araştırmanın örneklemini ise, geleneksel Türk halk müziği mızraplı sazlarından uzun sap bağlama ve geleneksel Türk sanat müziği mızraplı sazlarından tanbur oluşturmaktadır.

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ

Araştırma için konuyla ilgili kaynaklara ulaşıp ilgili alan yazınları kitap, makale, yüksek lisans, doktora tezleri ve sanatta yeterlilik çalışmaları taranmış, benzer

alışmalar incelenmiştir. Ayrıca günümüze kadar yazılan bağlama ve tanbur metodları incelenmiş, uzman kişiler ile sosyal medya, e-posta, telefon yoluyla görüşmeler yapılmıştır.

Tarama modeli olarak gerçekleştiren bu çalışmanın veri kaynağını uzman kişiler ile yapılan görüşmeler ve ilgili enstrümanlarla alakalı metodlar oluşturmaktadır. Bu araştırmada elde edilen bulgular tablo haline dönüştürülerek yazılı olarak yorumlanmıştır. Tabloda ki yorumlardan hareketle karşılaştırmalar yapılarak bir yöntem belirlenmiştir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde uzun sap bağlama ve tanburun organolojik ve icra özellikleri açısından karşılaştırılması yapılmıştır. Benzer ve farklı yönleri ele alınmıştır.

Birinci Alt Problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun organolojik açıdan ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

İkinci Alt Problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun icra özellikleri açısından ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Birinci alt problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun organolojik açıdan ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

Birinci alt problemin çözümü: Birinci alt problemin çözümü için, tanbur sazı ile uzun sap bağlamanın yapısal özellikleri karşılaştırılmış ve karşılaştırmadan elde edilen bulgular tablo şeklinde hazırlanıp yorumlanmıştır.

Bu bölümde, klasik Türk musikisinin en önemli sazlarından biri olan tanbur ile Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biri olan uzun sap bağlama organolojik açıdan karşılaştırılmıştır.

3.1.1. Tekne Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar



Resim 3.1. Tanbur Teknesi



Resim 3.2. Bağlama Teknesi

Resim 3.1.'de ve Resim 3.2.'de tanbur ve bağlamanın teknelerinin örnek gösterimleri bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.1.'de ve Resim 3.2.'de görüldüğü üzere tanbur ve uzun sap bağlamateknelerinin ağaçları yönünden (örneğin; maun, kestane, ardıç, ceviz, dut vb.) benzerlik gösterdiği,

Her iki enstrumanın da teknelerinin en uç kısmında bulunan, içinde bulundurduğu delikler yardımıyla tellerin geçmesi sağlayan, tel yuvasının bulunması,

Tanburda tekne aynı cins ağaçtan olduğu gibi değişik ağaçlardan dilim şeklinde de olabilir. Bu durum bağlama sazında da benzerlik gösterir. “Yaprak tekne” diye adlandırılan 23 yaprağın kalıplar üstünde birleştirilmesi ile de yapılır.

Bu yönleriyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Farklılıklar:

Tanbur ve uzun sap bağlama sazlarının tekne form derinliklerinin farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Bağlamanın tekne form derinliğinin tanburun form derinliğine nazaran daha geniş olduğu saptanmıştır.

Bağlamada bir parça ağaç gövdesinin tamamen yontulup oyulmasıyla yapılan tekne şekli vardır. Buna oyma tekne denir. Bu tekne şekline tanburda rastlanılmamaktadır.

Bu yönleriyle iki sazında organolojik açıdan farklılık gösterdiği görülmektedir.

Tablo 3.1. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tekne Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Tekne Yapıları	Farklı ¹	Farklı
Tekne Ağaçları	Benzer	Benzer
Tel Yuvaları	Benzer	Benzer
Tekne Dilimleri	Benzer	Benzer
Oyma Tekne	Farklı	Farklı

Tablo 3.1’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın tekne ağaçları, tel yuvaları, tekne dilimleri gibi organolojik özelliklerinin benzer olduğu, tekne yapılarının ve tekne çeşitlerinden olan oyma teknenin tanburda bulunmamasından dolayı farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

¹ İncelenen tekneler göz önüne alındığında ulusal ölçekte tanburun teknesinin elips şeklinde olduğu, uzun sap bağlamanın ise damla tekne şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Farklılık bu doğrultuda gerçekleşmektedir.

3.1.2. Sap Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar



Resim 3.3. Tanbur Sapı



Resim 3.4. Bağlama Sapı

Resim 3.3 ve Resim 3.4’de tanbur ve bağlamanın sap kısımlarının örnek gösterimi bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.3. ve Resim 3.4.’de görüldüğü üzere her iki sazın sap kısmında perdelerin bulunduğu,

Saplarda kullanılan ağaçların benzer olduğu (Kelebek, Akgürgen, Kayın, Ardiç, Erik vb.),

Her iki sazın saplarının en üst kısmında burguların bulunduğu ve burguların takıldığı burguluk kısmının olduğu,

Burguların hemen alt kısmında baş eşik denilen sazlardaki telleri burguluğa bağlayan kısmın mevcut olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu yönleriyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Bu iki sazın sap uzunlukları ve sapın üzerine bağlanan perde sayıları yönünden farklılık göstermektedir.

Tanbur sazı içinde barındırdığı ses siteminden dolayı, perde sayısı ve sap uzunluğu bakımından uzun sap bağlama sazından daha büyüktür.

Bu yönleriyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.2. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Sap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Perdeler	Benzer	Benzer
Sap Ağaçları	Benzer	Benzer
Burgular	Benzer	Benzer
Burguluk	Benzer	Benzer
Perde Sayısı	Farklı ²	Farklı
Sap Uzunluğu	Farklı	Farklı

Tablo 3.2’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın perdelerinin, sapta kullanılan ağaçların, burgularının, burguluk kısmının organolojik açıdan benzer olduğu, perde sayısı ve sap uzunluğu yönünden farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

² Bağlama da özellikle Neşet Ertaş icrasında başlayan aynı tanbur da olduğu gibi bir tam sesin 9 komaya bölündüğü bir perde sistemine rastlanılmaktadır. Ancak ulusal ölçekte 17’li perde(ses) sisteminin uzun sapa uygulanışı 23 perde şeklinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla tanbur perde sisteminin de bağlamaya uygulandığı zamanlar görülmektedir. Ancak ulusal ölçekte bağlama perde sistemi 23 perde ile ele alındığı için burada perde sayısını farklı olarak adlandırılmıştır.

3.1.3. Göğüs (Kapak) Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar



Resim 3.5. Tanbur Göğüsü (Kapak)



Resim 3.6. Bağlama Göğüsü (Kapak)

Resim 3.5 ve Resim 3.6’da tanbur ve bağlamanın göğüs (kapak) kısımlarının örnek gösterimi bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.5. ve Resim 3.6’da görüldüğü üzere her iki sazın göğüs (kapak) kısmında benzer ağaçların kullanıldığı (ladın, köknar vb.)

Kullanılan ağaçların düz ve dikine olması gerektiği,

Her ikisinde de sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlayan bir eşiğin olması,

Bu yönleriyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Tanbur kapağı akort çekildikten sonra iç bükey bir hal alır. Bu durum bağlamada karşımıza çıkmamaktadır.

Tanbur sazının göğüsü (kapak), iki veya üç parçadan oluşmaktadır. Fakat uzun sap bağlamanın göğüsü (kapak) tek parça halindedir.

Tanbur sazının göğüs (kapak) kısmına cila vurulmazken, bağlama sazının göğüs (kapak) kısmına cila vurulmaktadır.

Tanbur sazının göğüs (kapak) kalınlığı bağlama sazından daha incedir.

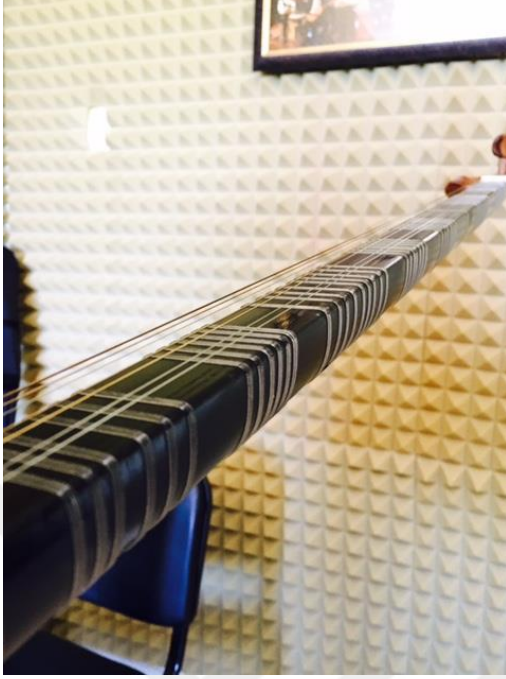
Bu yönleriyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.3. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamının Göğüs (Kapak) Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Göğüs (kapak) Ağaçları	Benzer	Benzer
Göğüs (kapak) Ağaçlarının Duruş Şekli	Benzer	Benzer
Tellerin Göğüs (kapak) Üzerinde Duruşu	Benzer	Benzer
Göğüsün (kapak) Bombe Durumu	Farklı	Farklı
Göğüs (kapak) Parça Sayısı	Farklı	Farklı
Göğüs (kapak) Cila Durumu	Farklı	Farklı
Göğüs (kapak) Kalınlıkları	Farklı	Farklı

Tablo 3.3’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın göğüs ağaçlarının, göğüsteki ağaçların duruş şekillerinin, tellerin göğüs üzerindeki duruşu, yönünden organolojik olarak benzerlik gösterdiği, göğüs parça sayısı, göğüsün bombe durumu cila durumu ve kapak kalınlıkları açısından ise farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

3.1.4. Perdeler Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar



Resim 3.7. Tanbur Perdeleri



Resim 3.8. Bağlama Perdeleri

Resim 3.7 ve Resim 3.8’de tanbur ve bağlamanın perdelerinin örnek gösterimi bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.7 ve Resim 3.8’de görüldüğü üzere her iki sazın da perdelerinin eskiden bağırsak kirişinden, günümüzde ise misina ipliklerden yapılan malzemelerle sarılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Tanbur sazının içinde barındırdığı ses (perde) sisteminden dolayı perde sayısı açısından uzun sap bağlama sazından daha fazla olduğu saptanmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.4. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Perde Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Perde Malzemesi	Benzer	Benzer
Perde Sayısı	Farklı	Farklı

Tablo 3.4 de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın organolojik açıdan perde malzemelerinin benzerlik gösterdiği, içlerinde barındırdıkları ses sistemlerinden dolayı perde sayılarında farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır.

3.1.5. Burgular Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar



Resim 3.9. Tanbur Burguları



Resim 3.10. Bağlama Burguları

Resim 3.9 ve Resim 3.10'da tanbur ve bağlamanın burgularının örnek gösterimi görülmektedir.

Benzerlikler:

Resim 3.9 ve Resim 3.10'da görüldüğü üzere her iki sazın da burgu ağaçları yönünden benzerlik gösterdiği (pelesenk, abanoz vb.) sonucuna varılmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Tanburun burgu sayısı, üzerine bağlanan tellerin sayısından dolayı 8 adettir (bazı tanburlar da 7 adet). Bu sayı uzun sap bağlama sazında 7'dir. Tel adetinden dolayı burguluk sayısının da tanburda 8, uzun sap bağlamada 7 olduğu saptanmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.5. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Burgu Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Burgu Ağaçları	Benzer	Benzer
Burgu Sayısı	Farklı	Farklı
Burguluk Sayısı	Farklı	Farklı

Tablo 3.5'de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın burgu ağaçları yönünden benzerlik gösterdiği, burgu sayısı ve burguluk sayısı yönünden ise organolojik olarak farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.1.6. Eşikler Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar



Resim 3.11. Tanburda Üst Eşik



Resim 3.12. Bağlamada Üst Eşik



Resim 3.13. Tanburda Alt Eşik



Resim 3.14. Bağlamada Alt Eşik

Resim 3.11, 3.12, 3.13 ve 3.14.'de tanbur ve bağlamanın alt ve üst eşiklerinin örnek gösterimi bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.11, 3.12, 3.13 ve 3.14.'de görüldüğü üzere her iki sazda da sap üzerinden gelen tellerin göğüs (kapak) üzerinde durmasını sağlayan alt eşik mevcuttur.

Her iki sazda burgulardan gelen tellerin sap üzerinde eşit aralıklarla durmasını sağlayan üst eşikler vardır.

Her iki sazında üst eşik boylarının eşit olduğu saptanmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Tanbur sazının burgular kısmından hemen sonra, üst eşikten önce bulunan tellerin düzgün bir şekilde durmasını sağlayan bir eşik daha mevcuttur. Fakat uzun sap bağlama sazında bu yoktur.

Tanbur sazının alt eşığının boyu, uzun sap bağlama sazının alt eşığinden daha yüksektir.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.6. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Eşik Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Alt Eşik	Benzer	Benzer
Üst Eşik	Benzer	Benzer
Üst Eşik Uzunluğu	Benzer	Benzer
Tellerin Düzgün Durmasını Sağlayan Eşik	Farklı	Farklı
Alt Eşik Uzunluğu	Farklı	Farklı

Tablo 3.6’da görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın göğüs ve sap üzerinde duran alt ve üst eşikler yönünden, üst eşğin boyu bakımından benzerlik gösterdiği, burguluk kısmının hemen alt kısmında tellerin düzgün durmasını sağlayan eşik ve göğüs (kapak) üzerinde bulunan alt eşik boyu yönünden organolojik açıdan farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.1.7. Teller Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar

Benzerlikler;

Tanbur ve uzun sap bağlamanın tellerinin çelik tel olduğu saptanmıştır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:

Tanburdaki tel kalınlığının bütün tellere bakıldığında uzun sap bağlamanın tel kalınlığından farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Bu yönüyle iki sazın organolojik açıdan farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tablo 3.7. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tel Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Tellerin Malzemesi	Benzer	Benzer
1. ve 2. Teller	Farklı	Farklı
3. ve 4. Teller	Farklı	Farklı
5. ve 6. Teller	Farklı	Farklı
7. ve 8. Teller	Farklı	Farklı

Tablo 3.7’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın tellerinin malzemesi benzerlik gösterirken, tüm tellerin kalınlıklarının farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.1.8. Mızraplar Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar



Resim 3.15. Tanbur Mızrabı



Resim 3.16. Bağlama Mızrabı

Resim 3.15 ve Resim 3.16’da tanbur ve bağlamanın mızraplarının örnek gösterimi mevcuttur.

Resim 3.15 ve Resim 3.16’da görüldüğü üzere tanbur sazının mızrabı, deniz kaplumbağasının göğüs kabuğundan elde edilen “bağa” denilen bir malzeme ile yapılırken, bağlamanın mızrabı plastiktir. Bundan dolayı tanburun mızrabı daha sert iken, bağlamanın mızrabı daha yumuşaktır.

Tanbur sazının mızrabının boyu bağlama sazının mızrabından daha uzundur.

Tablo 3.8. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Mızrap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

Organolojik Özellikler	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Mızrap Malzemesi	Farklı	Farklı
Mızrap Uzunlukları	Farklı	Farklı

Tablo 3.8’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlama mızrap malzemesi ve mızrap uzunluğu yönünden organolojik açıdan farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

İkinci alt problem: “Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun icra özellikleri açısından ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

İkinci alt problemin çözümü: “ İkinci alt problemin çözümü için, tanbur sazı ile uzun sap bağlamanın çeşitli icra özellikleri karşılaştırılmış ve karşılaştırmadan elde edilen bulgular tablo şeklinde hazırlanıp yorumlanmıştır.”

Bu bölümde, klasik Türk musikisinin en önemli sazlarından biri olan tanbur ile Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biri olan uzun sap bağlama icra özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.

3.2.1. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tutuş/Oturuş ve Mızrap Tutuş Yönünden Benzerlikleri ve Farklılıkları



Resim 3.17. Tanbur Tutuşu



Resim 3.18. Uzun Sap Bağlama Tutuşu

Resim 3.17 ve Resim 3.18’de tanbur ve uzun sap bağlamanın tutuşlarının örnek gösterimi mevcuttur.



Resim 3.19. Tanburda Mızrap Tutuşu



Resim 3.20. Bağlamada Mızrap Tutuşu

Resim 3.19 ve Resim 3.20’de tanbur ve uzun sap bağlamanın mızrap tutuşunun örnek gösterimi görülmektedir.

Benzerlikler:

Resim 3.17, 3.18, 3.19. ve 3.20 de görüldüğü üzere, her iki sazın da tutuş açısından benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Mızrap tutuşu olarak her iki sazda da mızrap, 5. ve 1. parmak olarak adlandırdığımız parmakların arasına konularak çalınır.

Bu yönleriyle icra özelliklerinin temelini kapsayan tutuş ve mızrap tutuş şekli açısından benzerlik gösterildiği saptanmıştır.

Farklılıklar:

Tanburun mızrap vuruş şeklinin tellere dikey geldiği, bağlamanın ise tam tersi olarak yatay geldiği sonucuna varılmıştır.

Bu yönüyle iki sazın icra özellikleri açısından farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır

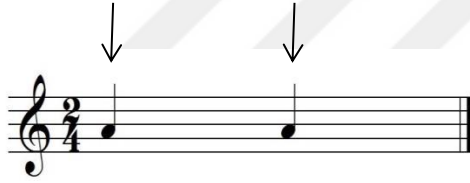
Tablo 3.9. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Tutuş ve Mızrap Özelliklerinin Benzerlik ve Farklılıkları

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Sazları Tutuş	Benzer	Benzer
Mızrap Tutuşu	Benzer	Benzer
Mızrap Vuruş Şekli	Farklı	Farklı

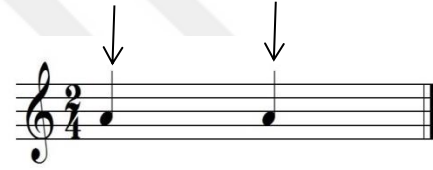
Tablo 3.9’da görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamanın icra özelliklerinin temelini kapsayan sazları tutuş ve mızrap tutuşu açısından benzerlik gösterdiği, mızrap vuruş şeklinin ise farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.2.2. Mızrap Yönleri Açısından Benzerlik ve Farklılıklar

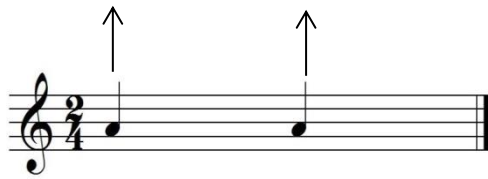
Benzerlikler:



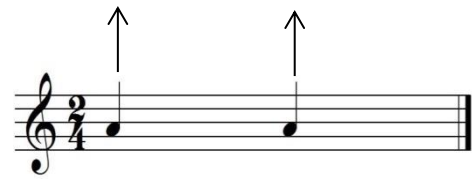
Şekil 3.1. Tanburda Üst Mızrap



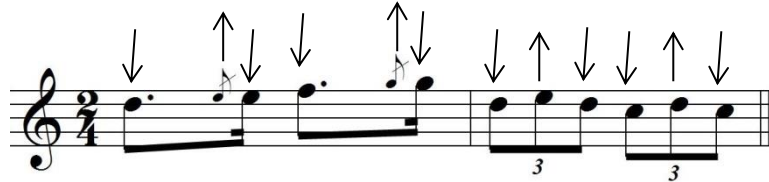
Şekil 3.2. Bağlamada Üst Mızrap



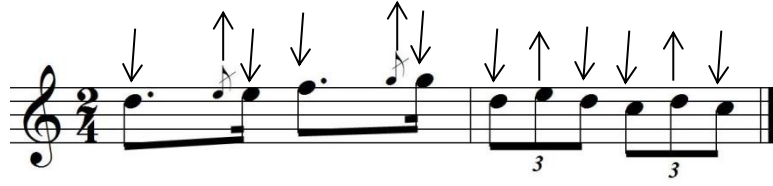
Şekil 3.3. Tanburda Alt Mızrap



Şekil 3.4. Bağlamada Alt Mızrap



Şekil 3.5. Tanburda Üçlü Mızrap



Şekil 3.6. Bağlamada Üçlü Mızrap

Şekil 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, ve 3.6’da tanbur ve uzun sap bağlamanın mızrap vuruş şekillerinin örnek gösterimi bulunmaktadır.

İki sazın icrasında önemli bir yere sahip olan mızrap vuruş yönleri konusunda benzerlikler dikkat çekmektedir.

Üst mızrap, alt mızrap ve üçlü mızrap adı verilen genellikle noktalı notalarda kullanılan ve triole (üçleme) nota grubunu da içerisinde barındıran mızrap yönleri açısından benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Farklılıklar:



Şekil 3.7. Tanburda Alt - Üst Mızrap



Şekil 3.8. Tanburda Üst - Alt Mızrap

Şekil 3.7 ve Şekil 3.8’de tanburdaki alt-üst ve üst-alt mızrapın nota üzerinde örnek gösterimi bulunmaktadır.

Tanburun icrasında önemli bir yere sahip olan “Alt-üst Mızrap” ve “Üst-alt Mızrap”lara uzun sap bağlama sazında rastlanılmamaktadır.

Bu yönleriyle mızrap vuruşları açısından farklılık göstermektedir.

Tablo 3.10. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Mızrap ile Çalma Şekilleri Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Üst Mızrap	Benzer	Benzer
Alt Mızrap	Benzer	Benzer
Üçlü Mızrap	Benzer	Benzer
Altüst Mızrap	Farklı	Farklı
Üstalt Mızrap	Farklı	Farklı

Tablo 3.10’da tanbur sazı ve uzun sap bağlama sazları açısından önemli bir yere sahip olan mızrap vuruş tekniklerinden, üst mızrap, alt mızrap ve üçlü mızrap şekillerinde benzerlik gösterdiği, alt-üst mızrap ve üst-alt mızrap şekillerinde ise farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.2.3. Perde (Nota) Basımı Yönünden Benzerlikler ve Farklılıklar



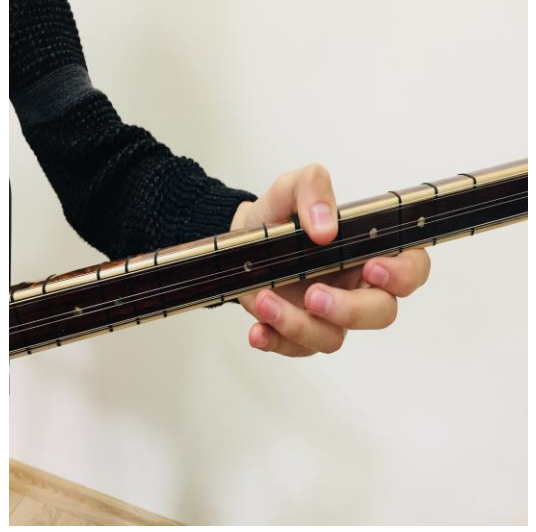
Resim 3.21. Tanburda Parmak Basımı



Resim 3.22. Bağlamada Parmak Basımı



Resim 3.23. Tanburda 5. Parmak Kullanımı



Resim 3.24. Bağlamada 5. Parmak Kullanımı

Resim 3.21, 3.22, 3.23 ve 3.24'de tanbur bağlamanın parmak basımı ve 5. Parmağı kullanımının örnek gösterimi bulunmaktadır.

Benzerlikler:

Resim 3.21., 3.22., 3.23. ve 3.24.'de görüldüğü üzere tanbur sazı ve uzun sap bağlama sazlarında perdelere, notalara basarken parmaklarının uç kısmıyla basıldığı görülmektedir.

Bu yönüyle iki sazın icra özellikleri yönünden benzerlik gösterdiği saptanmıştır.

Farklılıklar:

Tanbur sazında bir sese (nota) basarken perde üzerine baskı uygulanırken, bağlama da ise perde üzerine değil arasına baskı uygulanır. Tanbur sazında perde arasına bastığımızda veya bağlamada perde üzerine bastığımızda çıkan sesin bozuk olduğunu göreceğiz.

Tanbur sazında 5. parmak kullanımına rastlanılmamaktadır. Bunun tam tersine uzun sap bağlama sazında 5. parmak, bağlama icrası açısından önemli bir yere sahiptir.

Bu yönüyle iki sazın icra özellikleri açısından farklılık gösterdiği sonucuna varılmıştır.

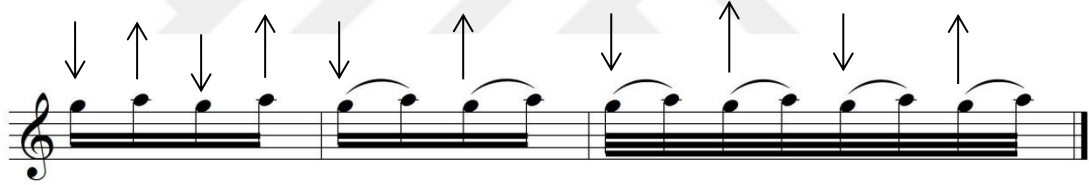
Tablo 3.11. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamının Sesleri İcra Şekilleri ve 5. Parmak Kullanımı Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Parmak Basım Şekli	Benzer	Benzer
Nota - Perde Basım Yeri	Farklı	Farklı
5. Parmak Kullanımı	Farklı	Farklı

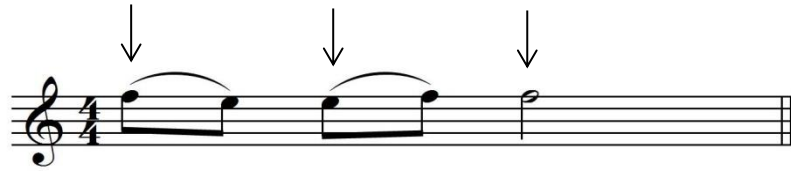
Tablo 3.11’de tanbur sazı ve uzun sap bağlamının parmak basım şekli yönünden benzer olduğu, nota-perde basım yeri ve 5. Parmak kullanımı yönünden farklılık gösterdiği görülmektedir.

3.2.4. Bağlı Çalma, Mordan, Grupetto ve Vibrato Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar

Benzerlikler:



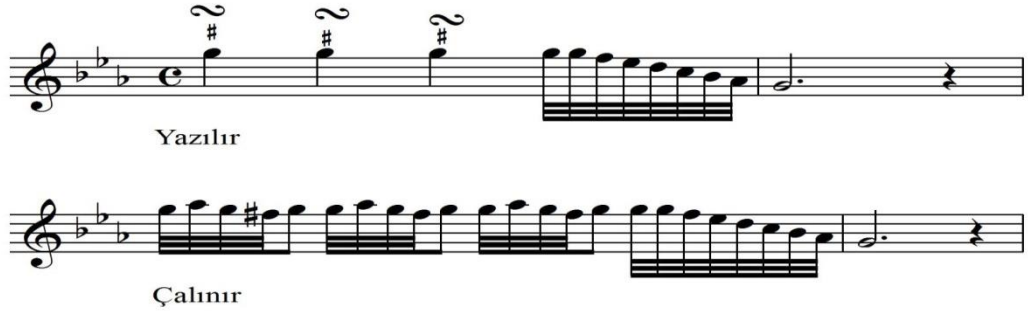
Şekil 3.9. Bağlamada bağlı çalma



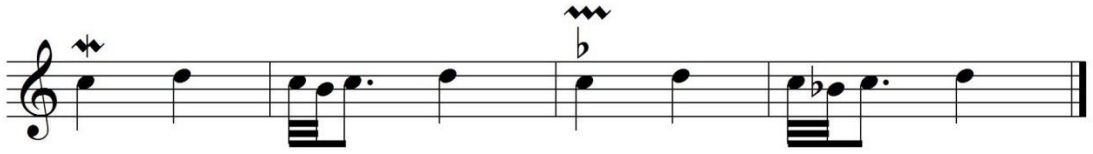
Şekil 3.10. Tanburda bağlı çalma



Şekil 3.11. Tanburda Mordan



Şekil 3.12. Tanburda Grupetto



Şekil 3.13. Bağlamada Mordan



Şekil 3.14. Bağlamada Grupetto

Şekil 3.9, 3.10, 3.11, 3.12, 3.13, ve 3.14'de tanburda ve bağlamadaki bağlı çalma, mordan ve grupetto örnekleri bulunmaktadır.

İki sazda, bağlı çalınarak ezgiler icra edildiğinde nota gösterimi ve duyuş açısından benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

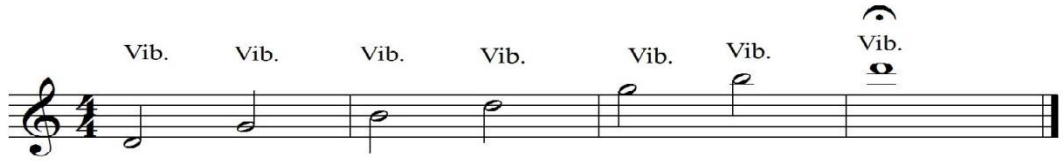
Araştırmacıların kısa triller olarak dile getirdiği “mordan ve grupetto”nun, her iki sazda da benzer icra edildiği görülmektedir.

Bu bakımdan her iki sazda da bu nüansların benzer icra edildiği anlaşılmaktadır.

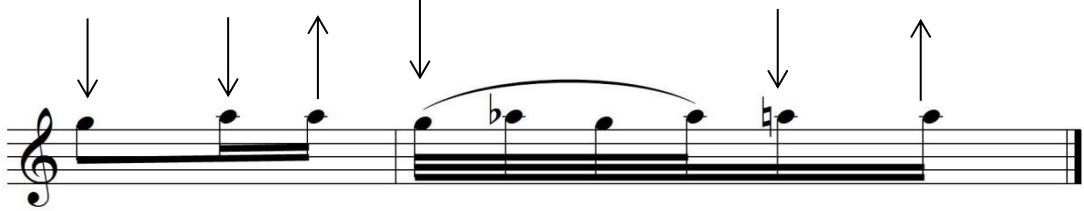
Farklılıklar:



Şekil 3.15. Tanburda Parmak Vibrato (Süsleme) Gösterimi



Şekil 3.16. Tanburda Sap Vibrato (Süsleme) Gösterimi



Şekil 3.17. Bağlamada Vibrato (Süsleme) Gösterimi

Şekil 3.15, 3.16 ve 3.17’de tanburda ve bağlamadaki vibrato örnekleri görülmektedir.

Tanbur sazında vibrato (süsleme) iki şekilde yapılır. Bunlardan ilki perdeye basan parmağın ileri geri hareketleriyle yapılan parmak vibratosu, diğeri ise tanbur sapının aşağı ileri doğru birkaç kez sallanmasıyla yapılan sap vibratosudur. Ancak bağlamada vibrato (süsleme), bir notaya tezene vurup diğeri notaları ise sol elde çarpma ve çekme tekniği uygulanarak yapılır.

Bu yönleriyle her iki sazın bu nüans icra tekniğini yaparken farklılık gösterildiği anlaşılmaktadır.

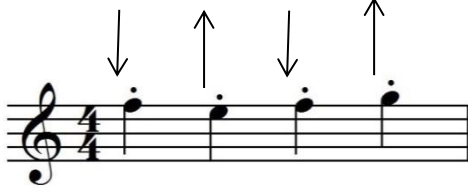
Tablo 3.12. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Bağlı Çalma, Mordan, Grupetto, Vibrato Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Bağlı Çalma	Benzer	Benzer
Mordan	Benzer	Benzer
Grupetto	Benzer	Benzer
Vibrato (Süsleme)	Farklı	Farklı

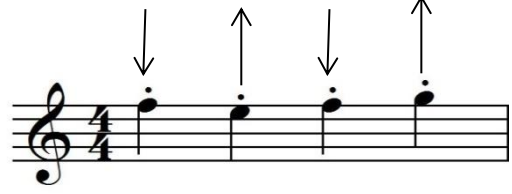
Tablo 3.12’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlama icra özelliklerinde önemli bir yere sahip olan nüanslardan bağlı çalma, mordan, grupetto iki sazda da benzerlik gösterirken vibratonun uygulanışında farklılıklar göze çarpmaktadır.

3.2.5. Staccato, Glisando ve Tril Yönünden Benzerlik ve Farklılıklar

Benzerlikler:



Şekil 3.18. Tanburda Staccato



Şekil 3.19. Bağlamada Staccato



Şekil 3.20. Tanburda Glisando



Şekil 3.21. Bağlamada Glisando

Şekil 3.18, 3.19, 3.20 ve 3.21'de tanburda ve bağlamadaki staccato ve glisando örnekleri mevcuttur.

İcra edilirken kesik kesik çalınarak telin titreşimini durdurmak anlamına gelen staccato her iki sazda da benzer icra edilmektedir.

Genellikle birinci parmağın sap üzerinde kaydırılması ile gerçekleştirilen glisando her iki sazda da benzer şekilde icra edilmektedir.

Bu yönüyle icra şekli olarak benzer olduğu anlaşılmaktadır.

Farklılıklar:**Şekil 3.22.** Tanburda Tril**Şekil 3.23.** Bağlamada Tril

Şekil 3.22 ve 3.23’de tanburda ve bağlamadaki tril örneği bulunmaktadır.

Tanbur sazında tril icrası daha çok bir mızrap vurduktan sonra diğer ses 2. ve 3. parmakla devamlı olarak basılıp çekilerek yapılır. Bağlamada tril icrası ise mızrapın teli taraması ile yapılır.

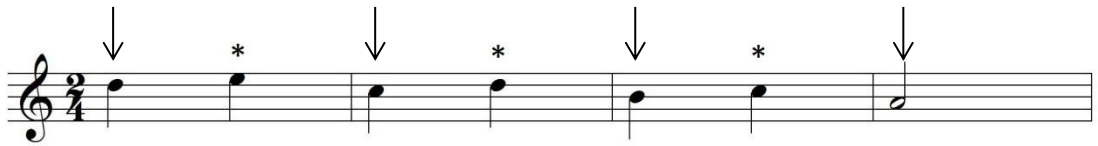
Bu yönden iki saz arasında tril icrası açısından farklılıklar gözlemlenmiştir.

Tablo 3.13. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Staccato, Grupetto ve Tril Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Staccato	Benzer	Benzer
Grupetto	Benzer	Benzer
Tril	Farklı	Farklı
Tremolo	Farklı	Farklı

Tablo 3.13’de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamada kullanılan icra tekniklerinden staccato ve grupetto icrasında benzerlik, tril ve tremolo icrasında ise farklılıklar görülmektedir.

3.2.6. Çarpma, Mızrapsız Çalma, Vuruş Öncesi Süslemeler Yönünden Benzerlikler

**Şekil 3.24.** Tanburda Mızrapsız Çarpma



Şekil 3.25. Bağlamada Çarpma



Şekil 3.26. Tanburda Çarpma

Şekil 3.24, 3.25 ve 3.26'da tanburda ve bağlamadaki çarpma örneğinin nota gösterimi bulunmaktadır.



Şekil 3.27. Bağlamada Vuruş Öncesi Süslemeler

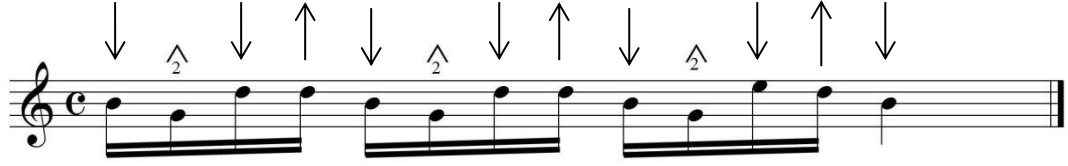
Şekil 3.27'de bağlamadaki vuruş öncesi süslemelerin nota üzerindeki örnek gösterimi bulunmaktadır.

Tanburda mızrapsız çalma olarak adlandırılan, bağlamada ise çarpma olarak adlandırılan icra şekli incelendiğinde benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

Tanbur sazında çarpma olarak adlandırılan icra şekli, uzun sap bağlama da vuruş öncesi süsleme olarak icra edilir.

Bütün bunlar değerlendirildiğinde bu icra şeklinin her iki sazda da benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır.

3.2.7. Çekme, Akor İcrası ve El ile Çalma Yönünden Farklılıklar



Şekil 3.28. Bağlamada Çekme

Şekil 3.28’de bağlamada çekme örneğinin nota gösterimi bulunmaktadır.



Şekil 3.29. Tanburda Akor İcrası

Şekil 3.30. Bağlamada Akor İcrası

Şekil 3.29 ve 3.30’da tanbur bağlamadaki akor icrasının örnek nota gösterimi bulunmaktadır.

Tanbur sazında telin çekilmesi ile yapılan icra kullanılmamaktadır. Bağlama icrasında önemli bir yer kaplamaktadır.

Tanburda akor icrası, kısa süreli tarama şeklinde kullanılmaktadır. Bağlamada akor icrası ise, akora göre notalara bastıktan sonra bağlamada bulunan üç tele aynı anda vurularak yapılır.

Şelpe tekniği olarak adlandırdığımız icra şekli ise, mızrapsız bir şekilde icra edilir. Bu tekniğin kullanımına bağlamada sıklıkla rastlanırken tanburda bu teknik kullanılmamaktadır.

Bu yönleriyle iki sazda da farklılıklar saptanmıştır.

Tablo 3.14. Tanbur ve Uzun Sap Bağlamanın Çarpma, Mızrapsız Çalma, Vuruş Öncesi Süslemeler, Çekme, Akor İcrası ve El ile Çalma Yönünden Benzerlik ve Farklılıkları

İcra Özellikleri	Tanbur	Uzun Sap Bağlama
Çarpma	Benzer	Benzer
Mızrapsız Çalma	Benzer	Benzer
Vuruş Öncesi Süslemeler	Benzer	Benzer
Çekme	Farklı	Farklı
Akor İcrası	Farklı	Farklı
El ile Çalma	Farklı	Farklı

Tablo 3.14 de görüldüğü gibi tanbur ve uzun sap bağlamada kullanılan icra tekniklerinden çarpma, mızrapsız çalma, vuruş öncesi süsleme icrasında benzerlik, çekme, akor icrası ve el ile çalma icrasında ise farklılıklar görülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması “ isimli bu çalışmada elde edilen bulgulardan hareketle aşağıdaki sonuçları tespit etmek mümkündür.

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

“Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun organolojik açıdan ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

Birinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan araştırmalar doğrultusunda;

1. Tanbur ve uzun sap bağlamanın tekne ağaçlarının (ardıç,maun, kestane, ceviz, dut vb.) benzerlik gösterdiği, yine her iki sazında teknelerinin en uç kısmında bulunan, içinde bulundurduğu delikler yardımıyla tellerin geçmesi sağlayan, tel yuvasının bulunduğu,
2. Her iki sazında teknelerinin tek ağaçtan olacağı gibi, yaprak şeklinde dilimlerin birleşmesiyle de oluştuğu , tekne form derinliklerinin farklı olduğu, uzun sap bağlamada yarma tekne olabildiği, fakat tanburda bu tekne çeşidine rastlanılmadığı,
3. Her iki sazın sap kısmına bağlanan perdelerin bulunduğu, saplarında kullanılan ağaçların benzer olduğu (Akçaağaç, Akgürgen, Kayın, Ardiç, Erik vb.), tanbur sazının içinde barındırdığı ses siteminden dolayı, perde sayısı ve sap uzunluğu bakımından uzun sap bağlama sazından daha büyük olduğu,
4. Her iki sazın saplarının en üst kısmında burguların bulunduğu ve burguların takıldığı burguluk kısmının olduğu, uzun sap bağlamada olmayan fakat tanburda bulunan burgularının hemen alt kısmında baş eşik denilen sazlarda ki telleri burgulağa bağlayan kısmın mevcut olduğu,
5. Her iki sazın göğüs (kapak) kısmında benzer ağaçların kullanıldığı (ladın, köknar vb.), sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlayan bir alt eşişinin olduğu,
6. Tanbur sazının göğüs tahtası 2 veya 3 parçadan, uzun sap bağlamanın ise tek parçadan oluştuğu, yine tanbur sazının göğsüne (kapak) cila vurulmazken, uzun sap bağlamanın göğsünün (kapak) cilalı olduğu ve bu özelliğinden dolayı tanbura göre daha parlak durduğu,

7. Her iki sazın perdelerinin eskiden bağırsak kirişinden, günümüzde ise misina ipliklerden yapılan malzemelerle sarılı olduğu, yine tanbur sazının içinde barındırdığı ses (perde) sisteminden dolayı perde sayısı açısından uzun sap bağlama sazından daha fazla olduğu,
8. Her iki sazın burgularının ağaçları yönünden benzerlik gösterdiği (pelesenk, abanoz vb.), tanburun burgu sayısı, üzerine bağlanan tellerin sayısından dolayı 8 adet (bazı tanburlar da 7 adet) olduğu, bu sayı uzun sap bağlama sazında 7 olduğu,
9. Tel adetinden dolayı burguluk sayısının tanburda 8, uzun sap bağlamada 7 olduğu, burgulardan gelen tellerin sap üzerinde eşit aralıklarla durmasını sağlayan üst eşiğin var olduğu, tanburun alt eşik boyunun uzun sap bağlamada ki alt eşıkten daha yüksek olduğu,
10. Her iki sazın da tellerinin malzemesinin çelik olduğu, tellerinin kalınlığının farklı olduğu... gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

“Türk halk müziği sazı olan uzun sap bağlama ile, klasik Türk musîkisi sazı olan tanburun icra özellikleri açısından ortak ve farklı noktaları nelerdir?”

İkinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan araştırmalar doğrultusunda;

1. Tanbur ve uzun sap bağlama sazların tutuş açısından benzerlik gösterdiği, mızrap tutuşu olarak her iki sazda da mızrap, 5. ve 1. parmak olarak adlandırdığımız parmakların arasına konularak çalındığı,
2. Tanburun mızrap vuruş şeklinin tellere dikey, bağlamanın ise tam tersi olarak yatay geldiği, üst mızrap, alt mızrap ve üçlü mızrap adı verilen genellikle noktalı notalarda kullanılan ve triole (üçleme) nota grubunu da içerisinde barındıran mızrap yönleri açısından benzerlik gösterdiği,
3. Tanburun icrasında önemli bir yere sahip olan “Alt-üst Mızrap” ve “Üst-alt Mızrap”lara uzun sap bağlama sazında rastlanılmadığı ve yine her iki sazda da perdeler - notalara basarken parmaklarının uç kısmıyla basıldığı,
4. Tanbur sazında bir sese (nota) basarken perde üzerine baskı uygulandığı, uzun sap bağlama da ise perde üzerine değil arasına baskı uygulandığı,

5. Tanbur sazında 5. parmak kullanımına rastlanılmadığı, bunun tam tersine uzun sap bağlama sazında 5. parmak, bağlama icrası açısından önemli bir yere sahip olduğu,
6. İki sazda da, bağlı çalınarak ezgiler icra edildiğinde notada gösterimi ve duyuş açısından benzerlik gösterdiği, araştırmacıların kısa triller olarak dile getirdiği “mordan ve grupetto”nun, her iki sazda da benzer icra edildiği,
7. Tanbur sazında vibratonun (süsleme) iki türlü yapıldığı, bunlardan ilkinin perdeye basan parmağın ileri geri hareketleriyle yapılan parmak vibratosu olduğu, diğerinin ise tanbur sapının aşağı ileri doğru birkaç kez sallanmasıyla yapılan sap vibratosu olduğu, ancak bağlamada vibratonun (süsleme) bir notaya tezene vurup diğer notaları ise sol elde çarpma ve çekme tekniği uygulanarak yapıldığı,
8. Staccato ve glisando gibi icra şekillerinin her iki sazda da benzer olduğu,
9. Tanbur sazında tril icrası daha çok bir mızrap vurduktan sonra diğer ses 2. ve 3. parmakla devamlı olarak basılıp çekilerek yapıldığı, bağlamada tril icrası ise mızrabın teli taraması ile yapıldığı, bağlama sazındaki tremolo örneğine tanbur sazında rastlanılmadığı,
10. Uzun sap bağlamada çekme adı verilen çalış tekniğinin önemli bir yeri olduğu, bunun aksine tanburda bu icra şeklinin kullanılmadığı,
11. Tanburda ve uzun sap bağlamada kullanılan Batı müzik terimlerinin nota üzerinde gösterimi olduğu gibi nota üzerinde gösterilmeden de icranın doğal akışı gereği kullanılabilirdiği,
12. Tanburda akor icrası, kısa süreli tarama şeklinde yapılırken uzun sap bağlama da akor icrası, akora göre notalara bastıktan sonra bağlamada bulunan üç tele aynı anda vurularak yapıldığı... gibi sonuçlara varılmıştır.

ÖNERİLER

Yukarıdaki sonuçlar paralelinde, çalışmanın ele aldığı problemle ilgili olarak, aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir;

1. Uzun sap bağlama icracısının tanburu da icra etmesi ve bu vesileyle Türk müziği ses sistemine hakim olması ayrıca edindiği çeşitli bilgileri Türk halk müziğine yansıtması birçok açıdan olumlu sonuçlar doğurabilir.
2. Yapılan araştırmada ulusal ölçekte tanburun standart bir form boyunun olduğu tespit edilmiştir. Tanburda olduğu gibi uzun sap bağlamada da standart bir yapım aşamasına geçilmesinin önemli olduğu düşünülmektedir.
3. Her iki sazı da icra edenler temsil ettikleri müzik türlerindeki çeşitli icra dinamiklerini, nüansları kısacası genel tavırlarını bir ötekine aktararak - etkileşim içerisinde- çalım -üslup/tavır- zenginleştirebilirler.
4. Özellikle müzik eğitimi veren kurumlardaki enstrüman eğitimlerinde kullanılmak üzere, her iki sazın icrasında kullanılan Batı müziği terimlerini (mordan, grupetto, portemanto, akor icrası, vb.) içerisinde barındıran nitelikli metodlar geliştirilebilir.
5. Aynı kökten beslenen bu iki müzik türünün önemli çalgılarından bağlama ve tanburu, müzik eğitimi verilen kurumlardaki nazariyat derslerinde her yönleriyle tanıtmak suretiyle öğrenciler bu konuda bilgilendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Akan, E. (2007). *Tanbur Metodu*. Çağlar Müzik.
- Akdağ, A.K. (2010). *Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdağ, A.K. (2012). *Bağlama Metodu I*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğan, B. (1999). "XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Müsikîsi". *Diyanet İlmî Dergisi*, 35(1), 135-170.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir-Bornova: Ege Üniversitesi Basımevi,.
- Aksüt, S. (1994). *Tanbur Metodu*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Alpa, R. (2009). *Necdet Yaşar'ın Tanbur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Bilim Dalı.
- Arafat, Z. (2008). *Yeni Başlayanlar İçin Bağlama Düzeni Metodu*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Arıca, E. (2013). *Türk Müziği ve Flamenko Müziğinin Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.
- Atılğan, H. (2000). "Halk Müziğimizde Anonimlik ve Beste Meselesi", (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Aydemir, M. (2015). *Tanbur I*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset.
- Bilgin, K. (2011). *Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdüleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Ve Tasarım Ana Sanat Dalı.
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. (1.Baskı). İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

- Bozkır, B. (2002). *Bağlamada Malzeme-Tını İlişkisi ve Dinamik Analizler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Büyükyıldız, H.Z. (2015). *Türk Halk Müziği Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Müsiki Nazariyatı (Ses Sistemi)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, M. C. (2002). "Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler". *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 175-181.
- Çoğulu, T. (2011). "Klasik Gitar İçin Yapılmış Türkü Düzenlemelerinde ve Bestelerde Bağlama Çalım Teknikleri". *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor Edebiyat Dergisi*, 17(68), 153-165.
- Demir, B. (2008). *Bağlama Düzeninde İcra Edilen Ezgilerde Değişik Çalma Tekniklerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ergül, S. (2010). *Klasik Türk Müziği ve Toplumsal Değişim*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı.
- Gerçek, İ.H., Haşhaş, S. (2009). *Türk Müziğinde Basit Makamlar ve Bu Makamların Bağlama Sazında İcrası*. İstanbul: Bakanlar Medya.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Hava Kurumu Basımevi.
- Gülse, N. (1998). *Mızraplı Tanbur Öğrenme Klavuzu*. [Elektronik Sürüm].

- Haşhaş, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Haşhaş, S. (2017). *Uzun Sap Bağlama Metodu*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Kombassan A.Ş.
- İmik, Ü, Haşhaş, S. (2014). “Çalgı Kalitesinin Performans ve Başarıya Etkilerine Yönelik Görüşler “Bağlama Örneği””. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4 (9), 59-68.
- Karaelma, B. (2016). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Ders Notları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü.
- Karakaya, F. “Tanbur”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Ankara 1988, (C.39, s.553).
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (12. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karkın, M., Pelikoğlu, M.C., Haşhaş, S., (2014). “Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavırların Değerlendirilmesi”. *Art-e Sanat Dergisi*, 7(13), 129-148.
- Kınık, M. (2010). *Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Entitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Müzik Aletleri Yapımı Bağlama Tekne ve Sapı. (2007). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Oral, M. (2010). *Bağlama da Belli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyon da Oluşan Duyum Farklılıkları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.

- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C.9, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öksüz, M.A. (1998). *Türk Musikisinde Tanbur Sazının Gelişimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Öztürk, O. M. (2007). “Onyedi’den Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi” (Ed. Aynur Koçak). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Nesil Matbaacılık.
- Nacakcı, Z., Canbay, A. (2013) *Müzik Kültürü*. Ankara: Pegem Akademi Yayınları.
- Özalp, M.N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özkan, İ.H. (2011). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özdek, A. (2005). *Bağlama'nın İlköğretim II.Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztürk, O. M. (2007). “Onyedi’den Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi” (Ed. Aynur Koçak). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Nesil Matbaacılık.
- Parlak E. (2010). *Bağlama (Saz) Okulu Schule Method*. İstanbul: Acoustic Music Books.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Saçan, M. (2010). *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu*. İzmir: Meta Basım.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Tanrıkorur, Ç. (2003). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Tarım, C. (2008). *Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi İle İlgili Alıştırmalar ve Etütler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Ana Sanat Dalı.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tura, Y. (2000b). “Horasan Tanburu’nun Perdeleri ve Türk Müsıkisi Ses Sistemi” (Ed. Salih Turhan). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Turhan, S. (2000). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uçan, A. (2000). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsıkisi Üzerine Görüşler(Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yahya Kaçar, G. (2005). “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar”(Ed. Gülçin Yahya Kaçar). *Türk Müsıkisi Üzerine Görüşler*. Ankara: Maya Akademi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Musikisi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Yarman, O. (2007). *Türk Makam Müziği Tarihinde Ses Sistemleri*. (2007-2008 Güz Dönemi Semineri). İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Yaşar, S. (2011). *Temel Bağlama Öğretiminde Kullanılmakta Olan ve Önerilen Tezene Tekniğinin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı.
- Yeşilyurt, R. (2015). *Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı.
- Yıldırım, C. (2000). *Bilim Felsefesi*. Remzi Kitapevi: İstanbul.

Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama da Düzenler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Yurga, C. (2010). *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzikler*. Pegem Akademi: Ankara.

Yükrük, H. (2011). *Bağlamada Yöresel Tezene Tavrıları*. Ankara.

İnternet Kaynakları

www.luthierhuseyinfirat.com, Erişim Tarihi: 06.06.2017

<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=arastirma&no=13>,

Erişim Tarihi: 20.05.2017

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Emirhan GÜLER
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum- 23.06.1991
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum (2013)
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, Erzurum (2017)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<p>-Adıyaman Türküleri, Yükseköğretim Kurumları tarafından destekli bilimsel araştırma projesi, Araştırmacı, , 02/02/2015 - 02/04/2015</p> <p>- Çeşitli Türk halk müziği konserleri</p> <p>-İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THM Ana Sanat Dalı Derlemeleri, Türkü Derlemesi, ADIYAMAN AKÇALI KÖYÜ, Araştırma, 24.12.2016 -26.12.2016</p> <p>-İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı THM Ana Sanat Derlemeleri, Türkü Derlemesi, ERZURUM, Araştırma, 22.12.2016 -25.12.2016</p>
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
İletişim	
E-Posta Adresi	Emirhanguler91@gmail.com
Tarih	