



**TOPLU BAĞLAMA İCRALARININ  
ESTETİK UYUM VE İCRA BİRLİKTELİĞİ  
AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Uğur GÖKTAŞ**

**Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU  
2016**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI**

**Uğur GÖKTAŞ**

**TOPLU BAĞLAMA İCRALARININ  
ESTETİK UYUM VE İCRA BİRLİKTELİĞİ AÇISINDAN  
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU**

**ERZURUM – 2016**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

18/07/2016

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Toplu Bağlama İcralarının Estetik Uyum ve İcra Birlikteliği Açısından Değerlendirilmesi" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

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

18.07.2016

Uğur GÖKTAŞ



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU danışmanlığında, Uğur GÖKTAŞ tarafından hazırlanan bu çalışma 18/07/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan *Yrd. Doç. Dr. M. Can Pelikoğlu* İmza: *[Signature]*  
Jüri Üyesi : *Yrd. Doç. Dr. Ünsal DENİZ* İmza: *[Signature]*  
Jüri Üyesi : *Yrd. Doç. Dr. Yılmaz Kahyaoglu* İmza: *[Signature]*

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 18/07/2016

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET.....</b>	<b>III</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>IV</b>
<b>KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ .....</b>	<b>V</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>	<b>VI</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ .....</b>	<b>VII</b>
<b>ÖNSÖZ.....</b>	<b>VIII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### PROBLEM DURUMU

<b>1.1. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ .....</b>	<b>4</b>
1.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Tür ve Biçimlere Genel Bakış .....	7
1.1.2. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Usul ve Ezgisel Özellikler .....	12
<b>1.2. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI .....</b>	<b>15</b>
1.2.1. Vurmali Çalgılar .....	15
1.2.2. Üflemeli (Nefesli) Çalgılar .....	18
1.2.3. Telli Çalgılar .....	19
1.2.3.1. Yaylı Çalgılar .....	19
1.2.3.2. Mızraplı (Tezeneli) Çalgılar .....	20
<b>1.3. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA.....</b>	<b>29</b>
<b>1.4. TOPLU BAĞLAMA İCRALARI.....</b>	<b>35</b>
<b>1.5. TOPLU BAĞLAMA İCRALARINDA KARŞILAŞILAN FARKLILIKLAR .....</b>	<b>37</b>
1.5.1. Bağlama İcrasında ve Yapımında Karşılaşılan Farklılıklar .....	38
1.5.1.1. Bağlamadaki Yapım Farklılıkları .....	39
1.5.1.2. Bağlamanın Form Boylarındaki Farklılıklar .....	45
1.5.1.3. Kişisel Tercihler Sonucu Oluşan Bağlamadaki Biçimsel Farklılıklar .....	48
<b>1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI.....</b>	<b>56</b>
<b>1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....</b>	<b>56</b>
<b>1.8. VARSAYIMLAR .....</b>	<b>56</b>
<b>1.9. SINIRLILIKLAR.....</b>	<b>57</b>

1.10. TANIMLAR .....57

**İKİNCİ BÖLÜM**

**YÖNTEM**

2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ .....58

2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM .....58

2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ .....59

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**

**BULGULAR VE YORUM**

3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM .....60

3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....64

SONUÇ VE ÖNERİLER.....87

KAYNAKÇA .....90

ÖZGEÇMİŞ.....95

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

TOPLU BAĞLAMA İCRALARININ ESTETİK UYUM VE İCRA  
BİRLİKTELİĞİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Uğur GÖKTAŞ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

2016, 95 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU  
Yrd. Doç. Dr. Ünsal DENİZ  
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU

Geleneksel Türk halk müziğinin önemli çalgılarından biri olan bağlamanın toplu icralarında çeşitli problemlerin var olduğu bilinmektedir. Bu problemlerin genel olarak; bağlamadaki yapısal (organolojik) farklılıklardan ve icracıların farklı icra tercihlerinden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Bağlama yapımı ve icrasındaki bu kişisel farklılıklar bireysel icralarda çok önemli olmamakla birlikte toplu olarak gerçekleştirilen icralarda çeşitli uyumsuzluklara neden olabilmektedir.

Bu araştırma, toplu bağlama icralarındaki estetik uyum ve icra birlikteliğinin araştırılmasına odaklanmaktadır. Araştırma sürecinde ilk olarak konuya yönelik kaynak taraması yapılmış, ardından toplu bağlama icralarındaki farklılıklar gözlemlenerek konu hakkında fikir sahibi olunmuştur.

Araştırma sürecinde; Geleneksel Türk halk müziğinin genel yapısı, toplu icraları ile birlikte bağlamanın tarihçesi ve toplu bağlama icraları incelenmiştir. Araştırma kapsamında toplu bağlama icralarına yansıyan farklılıklar ele alınarak bu farklılıklara sebep olan etkenler elde edilen veriler ışığında çeşitli açılardan değerlendirilmiştir.

Araştırma doğrultusunda başlıca; incelenen toplu bağlama icralarında çeşitli problemlerin var olduğu ve bu problemlerin genel olarak kişisel tercihlerle şekillenen yapım/icra farklılıklarından kaynaklandığı, estetik ve icra birlikteliğinin toplu bağlama icralarında önemli olduğu, bağlamanın yapısal şekillerinde (organolojisi) ulusal ölçekte tam anlamıyla belirli bir standarda ulaştırılmadığı sonuçlarına ulaşılarak konuya yönelik çeşitli öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, Toplu Bağlama İcrası, Geleneksel Türk Halk Müziği, Bağlama Yapımı.

**ABSTRACT****MASTER THESIS****THE EVALUATION OF COMMUNAL BAGLAMA EXECUTIONS BY  
EXAMİNG THE AESTHETİC HARMONY AND UNION EXECUTİVE****Uğur GÖKTAŞ****Advisor: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU  
2016, Page: 95****Jury: Assist. Prof. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU  
Assist. Prof. Dr. Ünsal DENİZ  
Assist. Prof. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU**

It is known that the baglama which is the one of the important instruments of Traditional Turkish Folk Musics has different problems in its communal executions. It is possible to say that these problems are generally because of structural (organological) differences of the baglama and different choices of executions. Beside baglama construction and the personal differences in its executions are hardly ever important in personal executions, that can cause different problems in communal executions.

This research focuses on the aesthetic harmony and the searching of union executive in communal baglama executions. During the research, firstly resource survey has been conducted on the subject then have been had an idea about the subject by examing the differences of baglama executions.

During the research, that the general structure of Traditional Turkish Folk Musics, the history of baglama with its communal executions and communal baglama executions have been examined. In this research, the factors which cause differences in communal baglama executions have been evaluated from different angles by taking the differences that are seen in communal baglama executions into count.

The main line of research; that there are differet problems in communal baglama executions that have been examined and these problems are generally because of the construction/execution differences that are shaped by personal choices, that aesthetic and union executive in communal baglama executions are important, in different structural shapes (organology) of baglama, it has not been exactly reached a global standart have been obtained as results and some suggestions that are about the topic have been offered.

**Key Words:** Baglama, Communal Baglama Executions, Traditional Turkish Folk Musics, Baglama Construction.



**KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ**

<b>GTHM</b>	: Geleneksel Türk Halk Müziği
<b>PTT</b>	: Posta ve Telgraf Teşkilatı
<b>THM</b>	: Türk Halk Müziği
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>vb.</b>	: Ve Benzeri



**RESİMLER DİZİNİ**

<b>Resim 1.1.</b> Yaprak Tekne .....	41
<b>Resim 1.2.</b> Oyma-Yarma Teknenin Yapılışı .....	42
<b>Resim 1.3.</b> Balta Tekneli Bağlama .....	44
<b>Resim 1.4.</b> Farklı Göğüs (Kapak) Şekilleri .....	45
<b>Resim 1.5.</b> Tekne-Sap (Tuşe, Kol) Oranları .....	46
<b>Resim 1.6.</b> Farklı Renkteki Bağlamalar.....	49
<b>Resim 1.7.</b> Farklı Renk ve İşlemeli Bağlamalar .....	50
<b>Resim 1.8.</b> Farklı Renkteki Kapaklar .....	51
<b>Resim 1.9.</b> Bağlamadaki Gitar Burguluk Denemeleri .....	52
<b>Resim 1.10.</b> Farklı Şekillerdeki Ses Delikleri .....	53
<b>Resim 1.11.</b> Farklı Yerlerde ve Farklı Şekillerdeki Ses Delikleri .....	54
<b>Resim 1.12.</b> Farklı İşlemeli/Süslemeli/Burguluklu Bağlamalar .....	55
<b>Resim 3.1.</b> Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar.....	61
<b>Resim 3.2.</b> Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar.....	62
<b>Resim 3.3.</b> Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar.....	63
<b>Resim 3.4.</b> Toplu Viyolonsel İcrası ( <a href="http://patch.com">http://patch.com</a> ) .....	64
<b>Resim 3.5.</b> Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları .....	82
<b>Resim 3.6.</b> Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları .....	83
<b>Resim 3.7.</b> Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları .....	84
<b>Resim 3.8.</b> Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları .....	84
<b>Resim 3.9.</b> Batı Müziği Orkestrası .....	85

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1. Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında .....	67
Şekil 3.2. Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında .....	68
Şekil 3.3. Değirmen Sala Benzer .....	69
Şekil 3.4. Pencereden Bir Daş Geldi.....	70
Şekil 3.5. Herhangi bir müzik cümlesi sonundaki nota kümesi.....	72
Şekil 3.6. Herhangi bir müzik cümlesi sonundaki nota kümesinde yapılan bir motif....	72
Şekil 3.7. “Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem” adlı türkünün ilk ölçüsü .....	73
Şekil 3.8. “Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem” adlı türkünün ilk ölçüsündeki es yerine “LA” notasının kullanılması.....	73
Şekil 3.9. Zeybek tavrı-1.....	77
Şekil 3.10. Zeybek tavrı-2.....	78
Şekil 3.11. Konya Tavrı.....	78
Şekil 3.12. Ankara Tavrı.....	78
Şekil 3.13. Teke tavrı-1.....	79
Şekil 3.14. Teke tavrı-2.....	79
Şekil 3.15. Yozgat (Sürmeli) Tavrı.....	79
Şekil 3.16. Karşılama Tavrı .....	80
Şekil 3.17. Aşıklama Tavrı .....	80

## ÖNSÖZ

Bu çalışmamda desteğini ve emeğini benden esirgemeyen ayrıca bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU'na, her türlü destekleriyle yardımlarını üzerimden eksik etmeyen değerli hocalarım Doç. Dr. Ünal İMİK ve Yrd. Doç. Dr. Ünsal DENİZ'e, bugüne kadar almış olduğum müzik eğitimimde beni yetiştiren, bilgi ve tecrübelerini benimle paylaşan ve her türlü yardımıyla beni destekleyen kıymetli hocam Öğr. Grv. Sinan HAŞHAŞ'a ve her zaman her koşulda yanımda olan sevgili aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum 2016**

**Uğur GÖKTAŞ**

## GİRİŞ

İlk zamanlardan beri müzik, insanların iyi-kötü her türlü duygularının ifadesi olmuştur. Bu açıdan her kişinin ifade şekli farklı olduğundan müzikte de farklı türler var olmuş ve var olmaya da devam etmektedir. Dünya üzerinde birçok müzik türü, geçmişten geleceğe hem içinde yer aldığı kültürle hem de etkileşim içinde olduğu başka kültürlerle beslenerek gelişimini sürdürmüştür. Bu müzik türleri kapsadıkları coğrafyada ait olduğu milletlerin aynası gibidir.

Geleneksel Türk halk müziği, Türk coğrafyası üzerinde var olmuş ve Türklerin yurtlarından savaş, göç, ticaret vb. gibi olaylar çerçevesinde yer değiştirmesiyle hem daha geniş alanlara yayılmış hemde bu olayların etkisiyle farklı milletlerin kültürüyle etkileşim içerisinde olarak gelişimini sürdürmüştür. Türklerin ulaştığı her coğrafyada GTHM'in etkileri görülmekte hatta farklı coğrafyalar üzerindeki GTHM'in farklı türleriyle de karşılaşılmaktadır. Bu farklılıklar o bölgelerdeki kültür alış-verişinin ne denli zengin olduğunu kanıtlar niteliktedir.

GTHM'nin gelişim ve yayılma sürecinde, bir çok GTHM enstrümanına rastlamak mümkündür. Bu enstrümanlardan biri de bağlamadır. Bağlama GTHM'de kullanılan en yaygın çalgılardan biridir. Günümüzde bilinen şekli ile bağlama çok eski bir geçmişe sahiptir. Birçok araştırmacının ortak görüşüne göre bağlamanın kopuzdan geldiği düşünülmektedir. Bağlamanın ve kopuzun birbirine olan benzerliği ve ozanlık, aşıklık geleneği gibi ait oldukları sahaların aslında ortak çizgilere sahip olduğu düşünüldüğünde, bağlamanın kopuzdan gelmiş olabileceği daha net olarak anlaşılacaktır.

Araştırma sürecinde, bağlama icrasının, yakın geçmişe kadar genellikle bireysel olarak yapıldığına ve toplu olarak icrasının yapılmadığına ulaşılmıştır. Ancak Cumhuriyet Dönemi ile birlikte yeni yapılanmaların GTHM'de de etkisini göstermesiyle toplu bağlama icralarının başladığı ve hızlı bir şekilde yaygınlık kazandığı görülmektedir. Bu süreç ile birlikte bağlamanın işlevselliği artmış ve bağlama daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır. Dolayısıyla bağlama öğrenimi de buna paralel olarak yaygınlaşmıştır. Zamanla müzik eğitimi veren müzik kurum ve kuruluşlarının artmasıyla birlikte bağlamanın etkin bir şekilde icra ve öğretimi çoğalmış ve bundan

dolayı bağlama icra ve öğretimi eskiye nazaran daha detaylı ve bilimsel yaklaşımlarla ele alınmaya başlamıştır.

Gelişen süreç içerisinde toplu bağlama icraları yaygınlaşırken bir taraftan da toplu bağlama icralarında birçok farklılığın var olduğu görülmüştür. Bu farklılıklar çeşitli sebeplerle meydana gelmekte ve toplu bağlama icralarını olumsuz yönde etkilemektedir. Olumsuzluklara sebep olan en önemli etkenler; genel olarak bağlamanın yapımında, öğretiminde ve icrasında tam anlamıyla bir standardizasyonun yakalanamamasıdır. Günümüzde bağlama yapımı oldukça artmış ve bu artışla birlikte bir çok farklı yapım şekli de ortaya çıkmıştır. Bağlama yapımcılarının kişisel tercihleri ile şekillenen çalgı yapımlarından dolayı birçok açıdan farklılıklar gösteren farklı bağlama şekillerine rastlanmaktadır. Bunun yanısıra usta-çırak ilişkisi veya metodolojik sistemlerle öğrenilen farklı bağlama icralarına da sıkça rastlanmaktadır. Tüm bu farklılıkların toplu bağlama icralarına da yansıdığı görülen bir durumdur. Toplu bağlama icralarında hem bağlamalar arasında biçimsel olarak farklılıklar hem de icracıların farklı icra şekillerinden dolayı problemler meydana gelmektedir.

Bu araştırma, GTHM'nin en yaygın çalgılarından biri olan bağlamanın toplu olarak gerçekleştirilen icralarındaki genel durumun değerlendirilmesine odaklanmaktadır. Araştırmada toplu bağlama icralarında hem estetik uyum hem de icrasal birliktelik açısından çeşitli farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Bu farklılıklar bir problem olarak ele alınmış ve bu problemin kaynaklandığı temel dinamiklerin belirlenmesine yönelik çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Araştırmanın toplu olarak gerçekleştirilen bağlama icralarında karşılaşılan farklılıkların belirlenmesi açısından ayrıca konuya yönelik bir farkındalık yaratabileceği düşüncelerinden hareketle özgün bir nitelikte olduğunu söylemek mümkündür.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan bağlama köklü bir geçmişe sahiptir. Zaman içinde çeşitli değişim ve gelişimlerle günümüze kadar ulaşan bağlama halen daha yeniliklere açık ve gelişimini sürdürmektedir. Önceden genellikle aşık sazı olarak bireysel olarak icra edilen bağlama özellikle Cumhuriyet Dönemi'nden sonra geleneksel Türk halk müziğinde yapılan yeniliklerle birlikte toplu olarak icra edilmeye başlanmıştır. Geleneksel Türk halk müziğinde düzenli bir yapıya geçme sürecinde GTHM hakkında yeteri kadar bilgi olmadığından GTHM'nin hızlı bir şekilde sistematikleştirilmek istenmesi görülmektedir. Bu hızlı değişim neticesinde ve en önemli olarak GTHM hakkında yetersiz veri ışığında yapılan yenilikler zamanla çeşitli problemleri doğurmuş ve bu problemler günümüzde çözüme kavuşturulmayı bekleyen başlıca gereksinimler haline gelmiştir. Bu problemlerden biri de toplu bağlama icralarının estetik uyum ve icra birliğinde karşılaşılan farklılıklardır. Toplu bağlama icralarında çeşitli sebeplerden kaynaklanan farklılıkların olduğunu ve bu farklılıklardan dolayı bir çok poblemlerle karşılaşıldığını görmekteyiz.

“Toplu olarak gerçekleştirilen bağlama icralarında estetik uyum ve icrasal birliktelik açısından ne oranda birliktelik sağlanabilmektedir?” sorusu, bu araştırmanın ana problem cümlesini oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmanın tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi için aşağıdaki alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur;

1. Bağlamadaki yapısal farklılıkların toplu bağlama icralarına yansımaları nasıldır?
2. Bağlamadaki kişisel icra farklılıkları toplu bağlama icralarına ne şekilde yansımaktadır?

## 1.1. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

Yapılan araştırmada GTHM'nin genel tanımı ve yapısı hakkında incelemeler yapılmıştır. Konunun aydınlatılması amacıyla dünya üzerinde var olan halk müzikleri hakkında genel tanımlamalar araştırılmış ve konu geleneksel Türk halk müziğine indirgenmiştir. GTHM hakkında toplanan genel bilgiler doğrultusunda GTHM'nin genel yapısı alt başlıklarda ele alınmıştır.

Dünya üzerinde var olan çeşitli halk müzikleri üzerinde, birçok araştırmacının incelemelerde bulunduğu ve halk müziğini kendi görüş ve fikirleri doğrultusunda tanımlamaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Bu araştırmacılaran yabancı olanlarının halk müziği üzerine yapmış olduğu bir takım tanımlamalar şu şekildedir:

Hugo Riemann halk müziğini, “ezgisi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar, birçok neden ve saiklerle halk tarafından benimsenmiş halk şarkısı ifadesi taşıyanlar ve melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popöler bir ada taşıyan ezgiler” olmak üzere üçe ayırmaktadır. Moser ise, “halkın ortak malı olan şarkı ve melodiler halk türküsüdür” ifadesiyle halkın benimsemiş olduğu ezgileri herhangi bir sınırlandırma yapmaksızın halk müziği bünyesinde değerlendirmektedir. Fransız Michelle Brenne halk türküsünü; “halk tarafından benimsenen, kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler” olarak tanımlamaktadır. İngiliz Prat; “köylü arasından çıkıp gelenek haline gelen ezgiler halk türküsüdür” demektedir. İngiliz Bireniers; “halkın ortak malı olan, en basit, düz ve yalın şarkılardır ve yaparı belli değerdir” tanımını kullanmaktadır (Atılđan, 2000:164).

Amerikalı müzikolog Jeff Todd Titon (1999), halk müziği tanımlamasını biraz daha genişleterek; “halk müziği, gelenekselliği, sözlü aktarımı ve bölgesel-etnik bir temele dayalı olması, küçük guruplar arasında sıkça icra edilen, çoğunlukla gündelik yaşamdaki yüz yüze etkileşimi vurgulayan müzik türlerini kapsamaktadır” (s.59). ifadelerini kullanmıştır. Bohlman (1988) ise, “tüm dünyada halk müziklerinin geleneksellik, otantisite, bölgesel diyalekt, sözlü kültürel anlatım ve aktarım özelliklerine sahip olduğunu vurgular (s.10–15).

“Türk müzik kültürünün, Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına kadar uzanan köklü bir tarihinin olduğu ve bu müzik kültürünün çeşitli değerim ve gelişim



süreçlerinden geçerek geçmişten günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. Bu müzik kültürü, hepsi birbirinden ayrı öneme ve güzelliğe sahip olan farklı müzik türlerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu türlerden biri, Türk halkının bütün yaşamının ve kültürünün anlatıldığı geleneksel Türk halk müziğidir” (Kurubaş, 2015:1).

Türk araştırmacıların geleneksel Türk halk müziği üzerine yapmış olduğu bazı tanımlamalar ise şu şekildedir:

Mahmut Gazimihal, “Halk şarkısı tabirini ‘chant populaire’ karşılığı kullandık, fakat Almanların kendi halk şarkılarına ‘lied’ dedikleri gibi, bizde halk şarkılarımıza genellikle ‘türkü’ dedik” (Emnalar, 1998:26) açıklamasını yapmıştır. Türk halkı, yaygın bir şekilde kendi halk şarkılarını tür ve çeşitlerine göre ayırım gözetmeksizin türkü olarak adlandırmaktadır.

Konuya yönelik Hoşsu (1997) şu ifadelerine yer vermiştir: “Geleneksel Türk halk müziği’nin en bilindik formu olan türkü, 12. yüzyıl Farsçasında Türk’e ait ve Türk’e mahsus anlamına gelen ‘Türki’den gelmiş, Türk sözcüğüne, bir aidiyet eki olan (i) vokalinin eklenmesiyle Türkçe telaffuza uydurulmuştur” (s.6).

“Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisinin 6. cildinin 1482. sayfasında, Sn. Nida Tüfekçi’nin hazırlamış olduğu bölümde halk müziğinin özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- 1- Sahibinin bilinmemesi
- 2- Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
- 3- Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatını sürdürmesi
- 4- Gelenek haline gelmesi
- 5- Zaman içerisinde derin bir geçmişi olması
- 6- Halkın ortak malı olması
- 7- Mekân içinde yaygın olması
- 8- Yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması
- 9- İddiasız olması
- 10- Kişisel yapım olmaması” (Atılgan, 2000:164).

Nida Tüfekçi’nin bu maddelerle açıklamış olduğu halk müziği tanımı, bazı anlam karışıklıklarına sebep olmaktadır. 1’inci, 6’ncı ve 10’uncu maddeler, 2’nci ve

8'inci maddeler ile 4'üncü ve 5'inci maddeler kendi içlerinde yakın anlam ifade etmektedir.

“Halil Bedii Yönetken Türk halk müziğini 4 maddeyle tanımlamıştır.

- 1- Folklorik ve anonim bir karakter taşır ve çok zengin bir müziktir.
- 2- Modal metrik yönden olduğu kadar, yapı ve form bakımından da büyük özellik ve güzellik taşımaktadır.
- 3- Yaratıcısı belli değildir.
- 4- Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin ve Türk âşıklarının müziğidir” (Emnalar, 1998:25).

Yine burada Halil Bedii Yönetken'in belirtmiş olduğu 1'inci ve 3'üncü maddelerin aynı anlamda oldukları anlaşılmaktadır. Ayrıca türkülerimizin anonim niteliği hakkında, Hoşsu (1997); “Genellikle, kulaktan kulağa geçmek suretiyle halk arasında yayılan ve yaşayan türkülerimizin ne düzeni bellidir, ne yakımcısı.” (s.6). demiştir. Hoşsu'nun açıklamış olduğu anonimlik kavramı, Nida Tüfekçi ve Halil Bedii Yönetken'in geleneksel Türk halk müziği üzerine yapmış olduğu tanımlamalar arasındadır. Sahibinin bilinmemesi gibi geleneksel Türk halk müziğinin anonim bir karakter taşıması gerekliliğini vurgulayan bu maddelerin, çoğu araştırmacı tarafından günümüz şartlarında özelliğini kaybetmiş olduğu düşünülmektedir. Konuya yönelik Yakıcı (2007) şu ifadelerine yer vermiştir: “Türk insanının sevgi, sevinç, üzüntü, acıma vb. duygularının doğal ürünü olan türkülerin, adı bilinen ya da adsız bir halk ozanı tarafından oluşturulduğu düşüncesi, bilim insanı ve araştırmacıların genel kabulleri arasında yer almaktadır” (s. 55).

Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş (2014) geleneksel Türk halk müziğini şu şekilde tanımlamıştır: “Geleneksel Türk halk müziği (GTHM), halk kültürü içerisinde yoğrularak halkın ifadesine bürünen, sanatsal kaygılardan uzak olarak bir anda ortaya çıkan (yakılan, yaratılan) ve halkın ortak beğenileriyle şekillenerek hayatiyetini sürdüren bir müzik türüdür” (s.131). Geleneksel Türk halk müziği, tamamen halk ile özdeşleşmiş ve halk tarafından biçimlenen halkın kültür aynasıdır.

Müzikolog Veysel Arseven (2004) halk müziğini; “bir sanat endişesi olmadan halkın duygu ve düşüncelerini, sevinç ve acılarını, yiğitlik, göç, sevgi, sıla özlemi ve

daha nice güncel yaşamın toplumsal olaylarını, sade, fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan MÜZİK, halk müziği kavramını içerir” (s.305) şeklinde tanımlamıştır. Arseven yapmış olduğu bu tanımlamada halk müziğinin beslendiği konuları ele almış ve halk müziğini, bu konuların ezgisel bir biçimde aktarımı şeklinde ifade etmiştir.

Pelikoğlu (2012) geleneksel Türk halk müziğini; “halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan, halk sanatçıları 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” (s.18) şeklinde tanımlamıştır.

### **1.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Tür ve Biçimlere Genel Bakış**

Yapılan araştırmada, geleneksel Türk halk müziğinde tür ve biçimler konusunda çeşitli görüş ve fikirlerin olduğu görülmüştür. Bu farklı görüş ve fikirlerin geleneksel Türk halk müziğindeki zenginlikten kaynaklandığı düşünülmektedir. GTHM'deki zenginlik hakkında Tokel (2012) şu ifadelerine yer vermiştir: “Bugün ülkemizin belli başlı kültür havzalarında, kendine has makam ve ezgi yapısı gösteren, farklı ağız ve üslup özelliğine sahip, çeşitli yöresel çalgıların ön planda olduğu; halkın kendi ruh, düşünce, inanç, kültür ve estetik anlayışını ifade etmede hala en etkili enstrüman olan zengin bir halk müziği repertuarı olduğunu görüyoruz. Türküler gücünü önemli ölçüde, gereksiz süs ve gösterişten uzak, tasannu (içten olmayan) ve yapmacıklıktan arınmış, sağlam bir dil ve ifade gücüne sahip üstün nitelikleri ile, maşeri vicdanın ve ‘derin millet’in sesi olmalarına borçludur. Bu durum türkülere, hem folklorik olanın taşıyıcısı, hem de bizatihi yaratıcısı olmak gibi çift yönlü bir misyon yüklemiştir” (s.95).

Geleneksel Türk halk müziği üzerinde incelemelerde bulunan araştırmacılar kendi görüşleri doğrultusunda geleneksel Türk halk müziği'ni farklı kategorilere ayırmış, çeşitli tür ve biçim tanımlamaları yapmışlardır. Bu araştırmacılarından bazılarının görüşleri şu şekildedir:

“Türk halk müziği, iki şekilde kendini gösterir. Sözlü ve sözsüz olarak. Sözlü halk müziği, bütün türleriyle halk türkülerini, sözsüz halk müziği ise tüm halk oyunlarının ezgilerini kapsamaktadır. Halk türkeleri, koşma, yiğitleme, taşlama, ağıt, ninni, uzun hava, destan, kız ağlatma gibi konuları işler. Sevgi, özlem, gurbet, ayrılık, ölüm, askere gidiş, düğün, yerleşme, göç, kan davası, kına, nişan gibi temaları konu alır ve içtenlik, sadelik, gösterişten arınmışlık, alçak gönüllülük niteliği gösterir ve gerçekçi bir renk ve özellik taşırlar. Hiçbir halk türküsünün sözünde veya bir halk oyununun havasında yapmacık, ikiyüzlülük ve kabalık görülmez. Şakacılık temasını işleyen türkülerin sözlerinde bile insanı çabucak kavrayan sıcak bir görüntü vardır” (Arseven, 2004:305).

“Sözlü Türk halk müziği ayrıca, ölçülü ve ölçsüz olmak üzere iki önemli özellik daha gösterir. Ölçülü olanlarına “Kırık Havalar”, ölçsüz olanlarına ise “Uzun Havalar” denilmektedir. Uzun havalar doğaçtan, yani konuşur gibi bir yöntemle söylenir ve Anadolu’nun değişik bölgelerinde ayrı adlar altında tanınır: Bozlak, Türkmani, Maya, Hoyrat, Divan, Ağıt... gibi. Uzun havalar genellikle Karacaoğlan, Dadaloğlu, Emrah, Ruhsati, Sümmani ve daha birçok ünlü halk ozanının deyişleri üzerine söyleniyorsa da halkın kendi iç dünyasını yansıtan sözleri de içerirler” (Arseven, 2004:305-306). Arseven’in yapmış olduğu bu açıklamalarda, Geleneksel Türk Halk Müziği’nin biçimsel olarak sözlü-sözsüz ve ölçülü-ölçsüz olmak üzere iki başlık altında toplandığı, her iki başlığın da birbirini kapsadığı görülmektedir.

Geleneksel Türk halk müziği’nin biçimleri (formları) de kendi içlerinde türlere ayrılmaktadır. Bu türler farklı şekillerde sınıflandırılmaktadır.

Konuya yönelik Mustan Dönmez ve Haşhaş’ın (2014) tespitleri şu şekildedir: “Türkülerin müzikal özelliklerine göre yapılan sınıflandırmalarda yöresel tavır, usul, ağız, ezgi kalıbı vb. gibi biçimsel/yapısal özellikleri dikkate alınmakta, konularına göre yapılan sınıflandırmalarda ise müzikal özellikler gözetenmeden yalnızca söz unsuru dikkate alınmaktadır. Türkülerin söz içeriklerine bakıldığında, halkın başından geçen çeşitli olayların sözlere yansması sonucu ortaya çıktığını söylemek mümkündür” (s.1623).

Yapılan araştırmada çeşitli tür sınıflandırmaları tespit edilmiş ve bu tür sınıflandırmalarının da farklı başlıklar altında toplandığı gözlemlenmiştir. Yapılan her sınıflandırma, içerikleri bakımından birbirinden ayrılmakta ve türlerin özelliklerini yansıtmaktadır.

“GTHM ürünleri, müzikal ve söz özelliklerine göre “GTHM’de Türler” başlığı altında birçok sınıflandırılmaya tabi tutulmuştur. Ancak yapılan bu tür sınıflandırmalarının birçoğu, tür sınıflandırması yapan kişinin perspektifine göre şekillenmiş ve her biri diğerinden farklı onlarca tür sınıflandırılması şeklinde kaynaklarda yerini almıştır” (Akdoğu, 1996:252). Bazı araştırmacıların, türkülerin içeriklerine göre yapmış oldukları çeşitli sınıflandırmalar şöyledir:

Emnalar (1998), türkülerini sözel türlerine ve ezgilendiriliş amaçlarına göre iki ana başlıkta sınıflandırmıştır.

“1. Sözel Türlerine Göre Türküler: Buradaki sınıflandırmada esas, halk edebiyatındaki türlerin dikkate alınmasıdır. (...) Buna göre yapılan tasnif, sadece şiirsel yapı ile ilgilidir. Örneğin, mani, semai, koşma, hoyrat, kalenderi, destan, nefes, tecnis, satranç gibi. şöyle ki şiirsel yapısı mani olan bir türküye mani denmekte, diğerleri de bu şekilde adlandırılmaktadır.

2. Sözel İçeriklerine ve Ezgilendiriliş Amaçlarına Göre Türküler: Bu tür sınıflandırmada esas, sözlerin içerdiği konular ve ezgilendiriliş amaçlarına göre olmaktadır. Örneğin;

- A. Ölüm veya doğal afetlerden sonra yakılan ve konuları anlatan türkülere; ağıt
- B. Güzellik konularını içerenlere; güzelleme
- C. Aşk ve sevda konularını anlatanlara, sevda türküleri,
- D. Kahramanlık ve yiğitlik olaylarını anlatanlara, Yiğitleme veya Koçaklama,
- E. Güldürücü ve komik olayları anlatanlara, satirik türküler,
- F. Dua içerenlere, alkış,
- G. Çeşitli meslekleri konu edenlere, iş ve meslek türküleri,
- H. Eşkıyalarla ilgili konuları anlatanlara eşkıya türküleri,
- J. Düğün ve kına törenlerini konu edenlere, düğün ve kına türküleri,
- K. Bebekleri uyutmak için kullanılanlara, ninni,

L. Sohbet toplantılarında okunanlara, sohbet türküleri,

M. Askerlikle ilgili olanlara, asker türküleri

N. Yolda okunanlara, yol türküleri,

O. Çeşitli halk oyunları ile okunanlar, o oyunun adı ile ilgili, horon veya bar türküsü gibi adlandırmalar yapılmaktadır” (s.244).

Akdoğu (1996) eleştirel bir yaklaşımla, türkü sözlerini; sözel içeriklerine, sözel türlerine, ezgilendiriliş amaçlarına ve seslendirildiği ortama göre olmak üzere üç başlık altında sınıflandırıldığını belirterek aşağıdaki örneği vermiştir;

“1. Sözel İçeriklerine Göre Türküler: Sözlerin içerdiği konuyu esas alarak adlandırılmış türkülerdir. Örneğin; sözleri kahramanlık, yiğitlik olgularını içeren türküleri koçaklama ya da yiğitleme, bir ölünün ya da doğal afetin ardından ortaya çıkan acılar için söylenmiş sözleri içeren türküler ağıt, dua içerenlere alkış, beddua içerenlere kargış ya da ilenç, komik olayları içerenlere satirik, çalışmayla ilgili konuları içerenlere iş, eşkıyalığı konu edinenlere eşkıya, güzellik konusunu işleyenlere güzelleme türkü denilmiştir.

2. Sözel Türlerine Göre Türküler: Bu adlandırmada türkü sözlerinin, Türk Halk Edebiyatı’ndaki tür adı dikkate alınmıştır. Örneğin sözleri mani olana mani, koşma olana koşma, semâî olana semâî, destan olana destan, hoyrat olana hoyrat, kalenderî olana kalenderî, tecnîs olana tecnîs, vezn-î aher olana vezn-î aher, satranç olana satranç, selis olana selis, nefes olana ise nefes denilmiştir.

3. Ezgilendiriliş Amaçlarına ve Seslendirildiği Ortama Göre Türküler: Bu adlandırma şeklinde de, türkünün seslendirildiği ortam ya da seslendiriliş amacı dikkate alınmıştır. Örneğin, sohbet toplantılarında seslendirilenlere sohbet türküsü, düğünlerde seslendirilenlere düğün türküsü, çocuk uyutmak için söylenenlere ninni, yolda giderken seslendirilenlere yol türküsü, kına yakma sırasında seslendirilenlere kına türküsü, çobanların seslendirdiklerine çoban türküsü, askere gönderme sırasında seslendirilenlere bar, horon oynanması sırasında seslendirilenlere ise horon türküsü...” (s.150-151).

Yakıcı'nın yapmış olduğu türkü sınıflandırması şu şekildedir;

“Konuları Bakımından Türküler

1. Aşk/ Sevda Konulu Türküler
2. Gurbet/ Ayrılık/ Hasret Konulu Türküler
3. Beşik/ Bebek/ Çocuk Türküleri/ Ninniler
4. Ölüm Türküleri/ Ağıtlar
5. Tören Türküleri
  - 5.1. Düğün Türküleri
    - 5.1.1. Kına Türküleri
    - 5.1.2. Gelin Alma/ Karşılama/Kutlama Türküleri
    - 5.1.3. Güvey Türküleri
  - 5.2. Bayram Türküleri
6. Asker/Askerlik Türküleri
7. Hapishane Türküleri
8. Olay Türküleri
  - 8.1. Tarihî Olayları Anlatan Türküler
    - 8.1.1. Savaş Türküleri
    - 8.1.2. Yiğitlik/Kahramanlık Türküleri
    - 8.1.3. Eşkıya Türküleri
  - 8.2. Sosyal Olayları Anlatan Türküler
    - 8.2.1. Toplum ve Aile İçi Olayları Konu Alan Türküler
    - 8.2.2. Göç Türküleri
    - 8.2.3. Hastalık Türküleri
9. Doğal Çevre ile İlgili Türküler
  - 9.1. Doğayı Konu Alan Türküler

9.2. Bitki ve Çiçekleri Konu Alan Türküler

9.3. Hayvanları Konu Alan Türküler

10. Beslenme ve Yiyecekleri Konu Alan Türkü

11. İş ve Meslek Hayatıyla İlgili Türküler

12. Övgü Türküleri

13. Yergi/ Alay/ Eleştiri Türküleri

14. Şikâyet Türküleri

15. Eğitici /Öğretici Türküler

16. Arzu/İstek Türküleri

17. Dinî/Tasavvufî Nitelikli Türküler

18. Oyun Türküleri

18.1. Çocuk Oyunlarındaki Türküler

18.2. Kadın Oyunlarındaki Türküler

18.3. Erkek Oyunlarındaki Türküler” (Yakıcı 2007’den akt. Mustan Dönmez, Haşhaş, 2014:1626)

### **1.1.2. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Usul ve Ezgisel Özellikler**

Türkler var oluşundan bu yana Orta Asya’dan dünyanın çeşitli yerlerine göç etmiş ve beraberinde birçok kültürle etkileşim içerisinde olmuştur. Türklerin geniş bir coğrafyaya yayılma sonucu ortaya çıkan toplumların kültürel etkileşiminde; savaş, ticaret, iklim, göç vb. gibi unsurlar etkili olmuştur. Bu kültürel etkileşimler, müzik kültürünü de yoğun bir şekilde harmanlayarak gelecek nesillere zengin bir miras olarak bırakmıştır. Türk halk müziğinin usul ve ezgisel yapısı bu çerçevede ele alınacağı zaman, bu yapının geniş bir coğrafya üzerindeki kültürel etkileşimler sonucu şekillendiği öngörülmektedir.

Geleneksel Türk halk müziği, tek sesli (monofonik) bir müzik türü olduğundan dolayı, usul ve ezgisel yapısı bakımından zenginlik göstermektedir. Araştırmacıların



GTHM üzerine yapmış oldukları incelemelerle GTHM'nin hem usul hem de ezgizel özellikleri saptanmaya çalışılmış ve bu konudaki çalışmaların günümüzde de devam ettiği gözlemlenmiştir.

“Geleneksel Türk halk müziğinin usul yapısı üzerine Muzaffer Sarısözen, yaptığı derleme ve notalama çalışmaları sonunda THM usullerinin bir kısmının TSM ve bir kısmının da batı müziği usullerine benzerlik gösterdiğini belirterek netice olarak THM usullerini üç grupta toplamıştır.

- A. Ana usuller ve üçerli şekilleri (2-3-4 zamanlılar)
- B. Birleşik usuller (5-6-7-8-9 zamanlılar)
- C. Karma usuller (10 ve daha yukarı zamanlılar)” (Emnalar, 1998:115).

Emnalar (1998) GTHM usullerini aşağıda belirtilen üç ayrı tasnif altında inceleyip gruplandırmayı uygun görmüştür.

- “A. 1. Basit usuller: 2-3 zamanlılar
- 2. Birleşik usuller: 4 ve daha yukarı zamanlılar

Veya

- B. 1. Küçük usuller: 2-3-4-5-6-7-8-9 zamanlılar
- 2. Büyük usuller: 10 ve daha yukarı zamanlılar

Burada büyük usullerin 10 zamanlı ve üzerindeki olarak düşünülmesinin sebebi, karma usullerin 10 zamanlılar ile başlamasındandır.

Veya

- C. 1. Basit usullü türküler: 2-3 zamanlılar
- 2. Birleşik usullü türküler: 4 ve daha yukarı zamanlılar
- 3. Usul geçkisi gösteren (değişken karışık usullü) türküler” (s.178).

Geleneksel Türk halk müziğindeki ezgisel yapının oluşumuna yönelik Emnalar(1998) şu tespitlerde bulunmuştur: “Geleneksel Türk halk müziğinin ezgisel yapısı çeşitli kültürlerin sentezi sonucu oluşmuştur. M.Ö. 2000 yıllarına ait Hitit kabartmalarında nota olduğu anlaşılan, ancak günümüze kadar çözümlenemeyen

ezgiler, açıklığa kavuşmuş olsa idi eski Anadolu müziğinin ezgisel yapısı hakkında fikir sahibi olabilirdik ve buna bağlı olarak da günümüz halk müziğinin üzerine yaptığı etkileri görebilirdik. Her ne olursa olsun, günümüz TH müziği, eski Anadolu halk kültürü ile Orta Asya Türk halk kültürünün sentezinden oluşmuştur” (s.469).

Pelikoğlu (2012); “Türkiye’de halk müziğimizin ezgisel yapısı hakkındaki ciddi araştırmalar, 19. yüzyılda halk müziği derlemelerine gösterilen büyük ilgi sonucu başlamıştır. Özellikle Avrupa’da pek çok halk müziği derlemesi yayımlanmıştır. Oysaki Türklere ait halk müziğinin araştırılması, yabancı müzikologlar tarafından yaklaşık iki yüzyıl evvel başlamıştır” (s.41) tespitlerinde bulunmuştur.

Geleneksel Türk halk müziğinin ezgisel yapısına yönelik bazı araştırmacıların tespitleri ise şu şekildedir:

“Halk ezgileri (türküler, oyun havaları, uzun havalar, tekerlemeler, maniler, koşmalar, destanlar vb.) ezgisel yönden bir bütün içindedirler. Bunlar incelendiğinde görülür ki; ses genişliği yönünden bir oktavı tamamlamayan, dizi ve tonu açıklıkla belli etmeyen, ikili, üçlü, dördü, beşli, altılı, yedili aralıklarda yaratıldıkları gibi; oktavı tamamlayan ve daha geniş aralıklara taşan, dizi ve tonu açıklıkla belli eden biçimde de yaratılabilirler. Halk müziğinde ses dizilişi yönünden en önemli özellik, ezginin genellikle inici bir diziden oluşmasıdır. Ancak, çıkıcı dizilerle oluşan halk ezgileri de vardır. Ezgi içinde geniş atlamalara az rastlanır. ‘Artmış ikili’, ‘eksilmiş dördü’ ve ‘beşli aralıklar’ halk ezgilerimize özgünlük veren aralıklardır. Dünyada halk ezgilerinin hakim aralıkları göz önüne alınırsa, her aralığın bazı insan topluluklarınca sevilmediği, bu nedenle de fazlaca kullanılmadığı kolayca görülür” (Kaynar, 1996’dan akt. Pelikoğlu, 2012:41).

Konuya yönelik Arseven (2004) şu tespitlerde bulunmuştur: “Türk halk müziğinin ezgisel yapısının en önemli özelliklerinden biri, tüm yapıtlarının mutlaka ezginin yaratıldığı tonalitenin temel sesiyle bitmesi, ikincisi de, çoğunlukla bitişik, ya da küçük aralıklı seslerle örülmüş olmasıdır. Batı müziğinde, ister majör, isterse minör bir dizi yazılmış olsun, ezgi, tonik akorunu oluşturan seslerden herhangi birisi ile başlar ve biter. Oysa Türk halk müziğinde bir ezginin temel sesle bitmesine karşın, başlama sesi dizinin herhangi derecesi olabiliyor. Bunda, dördü armoni yöntemine göre,

tonalitenin polifonik yapısının da büyük payı vardır. Ezgiler, en az dört, en çok on ikili bir ses sınırı içinde geliştirilmişlerdir” (s.307)

## 1.2. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI

Kültürler arası etkileşimin birçok halk çalgısının türemesine ve gelişmesine zemin hazırladığı düşünüldüğünde, Geleneksel Türk halk müziği çalgılarının ne denli zengin bir yapıya sahip olduğu anlaşılacaktır.

Konuya yönelik olarak Karabulut (2000) şu tespitlerde bulunmuştur; “Bir ülke müziğinin karakteristik özelliklerinden birisi, o ülke müziğinde kullanılan çalgılar gelir. Türkiye’de yapmış olduğumuz araştırma neticesinde değişik sınıflarda (telli, yaylı, üflemlerli, vurmali vb.) 220 halk çalgısı tespit edilmiş olup bunların çoğunluğu bugün çeşitli yörelerde kullanılmaktadır” (s.139).

Emnalar (1998) ise: “Türk halk müziğini incelediğimizde, çalgılarımızın çok çeşitli ve renkli olduğunu görmek mümkündür. Bu çeşitlilik ve renklilik, halk müziğinin ses genişliği ve yayıldığı alanları, bunun yanında ezgilerdeki akışkanlığı göstermesi bakımından önemlidir. Çalgıların belirli bölgelere veya yörelere has olmasının en büyük nedenini ise, eskilerden bu yana iletişim araçlarının (radyo, teyp, tv, gazete) az ve noksan olmasıdır. Şöyle ki; bundan yüzyıl evveline kadar yöremizde çalınan bir çalgı veya türkü, diğer bir bölgemize taşınmamış ve yalnızca o bölge halkı tarafından çalınır, söylenir ve dinlenir olmuştur. Halbuki şimdilerde en ücra köşedeki bir eser, teknoloji yardımı ile, diğer bölgelerimize anında ulaştırılabiliyor. Bu işi eskilerde, ozanlar üstlenmişlerdi. Ozanlar diyar diyar dolaşarak, bir bölgedeki haberi (ölüm, savaş, aşk, yangın gibi) diğer bir bölgeye sazları ile anlatırlardı. Bağlama ve ailesinin her bölgemizde tanınmış ve sevilmiş olmasını bu olaylara bağlayabilirsiniz” (s.55) tespitlerinde bulunmuştur.

### 1.2.1. Vurmali Çalgılar

Yapılan araştırmada geleneksel Türk müziğinde kullanılan vurmali (ritm) çalgıların çok eski zamanlara dayandığı tespit edilmiştir. Türk tarihinde vurmali (ritm) çalgıların halk tarafından benimsenmesinin yanısıra Türk devletleri tarafından resmi

olarak ta özel amaçlar doğrultusunda kullanıldığının izlerine ulaşılmıştır. Türk müziğinde vurmali (ritm) çalgılar çok çeşitliliğe sahiptir ve Türk müziği çatısı altında farklı müzik gelenekleri bünyesinde yer alır.

“Cumhuriyetin kuruluşundan sonra gelişen Türkiye’de mehter müziği grupları, tasavvuf müziği grupları, klâsik Türk sanat müziği koroları, Türk halk müziği koroları, TRT bünyesindeki Türk halk ve Türk sanat müziği koroları kuruldu. Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinde kullanılan vurmali çalgılar, adı geçen grup ve korolarda kendine yer bulurken, bir bölümü piyasa müziği ve halk arasında çalınmaya devam etti. Devletin resmî kurumlarından mehter takımlarında kullanılan vurmali çalgılar kös, asma davul, nakkâre, zil, halîle, çevgân günümüzde de varlığını korumaktadır. Kudüm, bendir, zilli daire tasavvuf müziği korolarında; asma davul, def, bendir, koltuk davulu, kaşık, çalpara halk müziği korolarında tarihte olduğu gibi bugün de kullanılmaya devam edilmektedir. Vurmali sazlardan dümbelek, Anadolu’da bir halk çalgısı olarak kullanıldığı halde, başta akort problemi ve toprak gövdeli oluşu nedeniyle dayanıksız olması yüzünden bu korolarda kendine yer edinememiştir” (Şehirkahyasıoğlu, 2006:4).

Emnalar (1998) geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan vurmali çalgıları şu şekilde tanımlamıştır:

**Davul:** Davul, Türk vurmali çalgılarının sembolü olarak kabul edilir. Türk milletinin hayatında önemli ve hatta kutsal diyebileceğimiz yeri vardır. İlk dinsel merasimlerden savaş alanlarına, mehter hanelerden köy meydanlarına kadar hayatımızın bir parçası olmuştur. Davul tarihimizde çok değişik amaçlarla kullanılmıştır. Daima egemenliğimizin simgesi olmuştur. Davul Türk halk müziğimizin vurmali, bagetli (sopalı) sazların başında gelmektedir. Önemli özelliği de Zurna’nın daimi eşlikçisidir.

**Debildek:** Vurmali sazlarımızdan bir tanesidir. Ödemiş’in Kiraz ve Alaşehir bölgelerinde kullanılan bir çalgıdır. Sopa veya deri parçalarıyla çalınır. Genelde erkekler çalar. Kudüm’ün tekli olanı ve topraktan yapılanıdır. Düğün ve cemiyetlerde, gelen misafirleri karşılayan kişiler tarafından çalınır. Tartımı yoktur. Çalan beline bir kemer bağlar. Debildek önden buna takılır ve derisi ileri dönüktür.

**Koz:** İki küçük sopa ile çalınan, iki bölümlü dikdörtgen kutu şeklinde bir çalgıdır. Günümüzde çok azalmıştır.

**Darbuka:** Elle çalınan vurmali çalgılarımızın hemen hemen en tanınmışlarından. Arapça “dümbek” olan çalgı yurdumuzda yörelere göre, “dümbek, deblek, güp, küp, dümbelek, dönbelek” adlarını alırlar. Tek başına çalındığı gibi diğer çalgılara da eşlikçi vazifesi görür. Tok ve derin bir yapısı vardır. Çeşitli büyüklükte olan toprak ve metalden yapılan darbukalar, keçi veya dana derisinden işlenen deri ile kaplanır. Fakat günümüzde röntgen filmi ile kaplı olanlarına çokça rastlanır. Daha çok kadınlar arasındaki çeşitli kına geceleri ve eğlencelerde ritm çalgısı olarak kullanılır.

**Def:** Büyüklüğüne göre değişen bir kasmağın tek yüzüne geçirilen deriden ibarettir. El (parmak) ile çalınan vurmali bir ritm çalgısıdır.

**Leğen-Bakraç:** Genellikle kadınlar arası eğlence ve düğünlerde “leğen, tepsi, güğüm, tencere” gibi kapların arkalarına vurularak ritm sazı olarak kullanılırlar.

**Koltuk Davulu:** Bilinen davulun küçük boy olanıdır. Koltuk altında el ile çalınan bir ritm sazımızdır. Son zamanlarda Azeri türkü ve oyunlarında kullanımı fazlaşmıştır. Koltuk davulunun diğer adı “Doli” dir. Azeriler koltuk davuluna “Nagara” adı verirler.

**Kaşık:** Anadolu da çok eskiden beri kaşık hem mutfak hem de ritm aracı olarak kullanılmaktadır. Ritm saz olarak çalınan en iyi kaşık şimşir ağacından yapılmaktadır. Diğer sazlara eşlikçilik yanında, bazı bölgelerde oyuncular, hem çalar hem oynarlar.

**Çalpara:** Ağaçtan yapılmış yassı tahtaların ikişerli olarak dört tanesinin bir araya getirilmesinden oluşmuş bir ritm çalgısıdır. Zilli maşa gibi bir kola monte edilerek yapılır. Bir elle tutularak dize ve diğer elin avuç içine vurularak çalınır. Elde şaklatıldığı için bir adı da “Çakçak” tır.

**Zil:** Pirinçten yapılan, tabak biçimindeki iki parçadan oluşan bir ritm çalgısıdır. Arka taraflarında bir çıkıntılar vardır. Bu çıkıntıların orta kısmında bir delik açılarak, parmaklara bağlanabilmek için birer tasma geçirilir. Bu tasmalardan tutularak ve birbirlerine çarpmak suretiyle çalınır. Çok değişik boy ve ebatlarda yapılanları vardır.

**Zilli Maşa:** Maşa biçimindeki iki demir kolun uçlarına yerleştirilen karşılıklı zillerden meydana gelmektedir. Demir kollar kapatılıp açılarak zillerin birbirine teması

sağlanır. Genelde kadınların düğün ve eğlencelerde kullandığı bir ritm aletidir. Arada maşa titretilerek ziller hep beraber çalınır. Sesi şakrak, gürültülü ve oynaktır. Usta bir çalgıcının elinde güzel bir ses halini alır.

### 1.2.2. Üflemeli (Nefesli) Çalgılar

Geleneksel Türk halk müziğinde nefesli çalgıların kullanım alanı oldukça yaygındır. GTHM'deki üflemeli (nefesli) çalgıları Emnalar (1998) şu şekilde tanımlamıştır:

**Kaval:** Kavallar dilli ve dilsiz olarak iki gruba ayrılır. Üst yüzlerinde 7 alt yüzlerinde bir olmak üzere toplam 8 ses deliği bulunur. Kavalların 2,5-3 oktav ses sahaları vardır. Ayrıca her yarım ses için yapılmış kavallar da mevcuttur.

**Çifte:** Ses rengi olarak zurnayı çok andıran bu çalgı yassı bir tahtanın içi iki ince boru şeklinde delinerek yapılmıştır. Ağıza alınan kısma dil ya da lölük denir.

**Çimon:** Tek, iki, üç veya dördü kamışların bir araya getirilerek alt ve üst kısımlarından iplik veya çivi ile raptedilmek suretiyle yapılmaktadır.

**Zurna:** Altı tane üst ve bir tane alt delikte toplam 7 delik bulunur. Ayrıca zurnanın ön ağız bölgesinde (cin veya şeytan) deliği denilen delikler bulunur. Bunlar 6 tane olup üçerli veya karşılıklıdır.

**Mey:** Delikli kavala benzeyen bir gövde üzerine ses çıkarmak için takılmış bir kamıştan meydana getirilmiş nefesli bir çalgıdır.

**Sipsi:** Güney Ege ve Batı Akdeniz Bölgesi'nde özellikle ( Dirmil, Acıpayam, Bucak, Fethiye, Teke) bölgelerinde yaygın olan bu saz, Bucak Bölgesi'nde tek parça, diğer bölgelerde iki parçadan oluşur. 20-25 cm. uzunluğunda, kalem kalınlığında kurumuş bir kargı kesilerek tek parça, arkada bir boğum bırakılır. Diğer boğum kesilir. (Bir tarafı kapalı bir tarafı açık) Kapalı kısmın uç kısmından damak veya ağızlık denilen ses çıkaran bölüm çakı ile yontularak kaldırılır.

**Çifte Kaval:** İki kaval yan yana bağlı ve her birinin üstünde yedişer delik vardır. Tellerin uçları arkadan lehim ile tutturulmuştur. Tel bağlarının birincisi, birinci ve ikinci delikler arasındadır. İkincisi dört ile beş arasında, öbürü beş ile yedi arasındadır.

**Çığırma:** Kartalların kanat kemiğinden yapılan bu çalgımız genellikle Elazığ ve havalisindeki oturak alemlerinde bilhassa “tamzara” oyununa refakat eden bir çalgıdır. Delikleri 6 üstte 1 altt olmak üzere 7 tanedir. Boyu 20 ila 30 cm. arasında değişmektedir. Çalınışı kolay ve sesi oynaktır. Bu bakımdan kavala tercih edilir.

**Tulum:** Tulum belli bir kurala uyularak yüzülmüş ve deri önü yırtılmadan olduğu gibi çıkartılmış, kuzu, koyun ve oğlak derisinden yapılır. Gövde kısmının boğumları kesilir. Temizlendikten sonra kurutulur. Delikler sıkıca bağlanır. Üst deliğe hava üfleme ile bir ağızlık, alt deliğe ise bir oluk takılır. Bu kısma “nav” denir. Genellikle şimşir ağacından yapılır. Nav’ın oluk kısmına 2 sıra halinde perdeli kamışlar yerleştirilir. Bu kamış veya borular tek de olabilir. İki borularda olanlarda delik sayısı birinde 2, diğerinde 5’tir. Tek borularda ise delik sayısı üstte 6, altta 1’dir. Nav’ın tulumla bağlanan kısmının ucuna ince kamıştan düdük şeklinde dillik konur. Sesin çıktığı kısım daha geniştir.

### 1.2.3. Telli Çalgılar

“Halk müziği çalgılarımızın büyük bir bölümünü telli çalgılarımız oluşturmaktadır. Bunlar çalım tekniklerine göre tezeneli ve yaylı olmak üzere ikiye ayrılır” (Emnalar, 1998:56).

#### 1.2.3.1. Yaylı Çalgılar

“Yaylı çalgıların, ilk ortaya çıkışında atlı-göçebe kültür oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Yaylı çalgıda kullanılan tellerin eski dönemlerde at kılından olduğu bilinmektedir ve hala bu özelliği devam ettiren çalgılar da mevcuttur. Aynı zamanda yaylı çalgıların temel özelliklerinden biri olan “yay” ya da “ok” denilen kısımda kullanılan kıllar, günümüzde bile, at kılından yapılmaktadır. Bu da derin bir atlı-göçebe kültür ve bu kültürde oluşan gelenek ile açıklanabilir. Türkler; atı ilk evcilleştiren toplum olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Atı evcilleştirebilen Türkler onu sadece

ulaşım vb. amaçlar için kullanmayıp, aynı zamanda dertlerini, sevinçlerini aktarabilecekleri müziğin en önemli unsuru olan müzik aletinin yapımında, bu aletin tellerinden ve yayından ses elde edebilmek için attan yararlanmışır” (Çelik, 2009:18).

Emnalar (1998) Türk halk müziğinde kullanılan yaylı çalgıları şu şekilde tanımlamışır;

**Kemençe:** Özellikle Karadeniz bölgemizde halk oyunu ve müziğinin ayrılmaz parçalarından biridir. Boyu 40 ila 60 cm. arasında değişebilen, müziklere ve çalan kişiye göre değişik akortlarla çalınabilen bir sazdır.

**Tırnak Kemane (Hegit):** Güneydoğu’da; Malatya, Antep, Urfa, Teke Yöresi’nde; Fethiye, Antalya, Batı Toros Dağlarında ve yaylalarında, Batı Karadenizde; Kastamonu ve dolaylarında çalınmaktadır.

**Kabak Kemane:** Genellikle Güney Anadolu, Marmara ve Ege Bölgesinde kullanılan bir sazdır. Menşei Orta Asya’ya dayanmaktadır. Yapısında 3 ve duruma göre 4 telli olan çalgının Urfa ve Mardin yöresindeki adı “Kemane” dir. Bu bölgelerde teknesi ağaç veya Hindistan cevizinden yapılmaktadır.

### 1.2.3.2. Mızraplı (Tezeneli) Çalgılar

Bağlama ailesi ve tar, Türk halk müziği mızraplı (tezeneli) çalgılardır.

**Tar:** “Tar, Azerbaycan başta olmak üzere, Özbekistan, Türkmenistan, Gürcistan, İran, Türkiye’de Kars dolaylarında çok eskiden beri, sıkça kullanılan müzik aletlerinden bir tanesi, özellikle de Azerbaycan müzik sanatının ayrılmaz bir parçasıdır” (Emnalar, 1998:65).

**Bağlama ve Ailesi:** Telli-mızraplı çalgılardan biri olan olan bağlama, geleneksel Türk halk müziğinde en yaygın kullanılan sazlardan biridir. Günümüzde bağlamanın çeşitli boyutlarda ve farklı kalıplarda olduğu tespit edilmiştir. Bağlamanın bu farklı boyut ve kalıpları bağlama ailesini oluşturmaktadır.

“Bugünkü şekli ile Türkiye Türklerine ait olan bağlama enstrümanı, Orta Asya’daki kopuzun, çeşitli değişikliklerden geçirilerek günümüze kadar ulaşmış halidir.



Bağlama enstrümanının atasının, Orta Asya'daki kopuz olduğu araştırmacılar tarafından genel olarak kabul edilen bir görüştür” (Haşhaş, 2013:6).

Konuya yönelik Haşhaş, İmik ve Aydoğdu'nun (2015) tespitleri şu şekildedir: “Türk halk müziği (THM), çeşitli üslup, tavır, hançere vb. özellikler geliştirmiş olması açısından yöreden yöreye çeşitli farklılıklar göstermekte ve bu farklılıklar büyük bir zenginlik olarak THM repertuarı/nazariyatına aks etmektedir. Aynı paralelde bu müziğin icrasında kullanılan çalgılar da yöreden yöreye hatta kişiden kişiye geliştirdiği çeşitli organolojik ve icra özellikleri ile çeşitlenerek günümüze kadar süregelmişlerdir. Bu doğrultuda THM çalgıları içerisinde önemli bir yere/değere sahip olan bağlamanın da birçok farklı karaktere büründürülerek çeşitlendiğini söylemek mümkündür. Birçok araştırmacı tarafından Orta Asya'daki kopuzun çeşitli değişikliklere uğratılarak günümüze kadar süregelen bir şekli olarak tanımlanan bağlama, kişisel tercihlerle şekillenerek farklı boyutlarda ve her biri farklı bir icra karakterinde olan büyük bir çalgı ailesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Araştırma sürecinde, bağlama ailesindeki birçok farklı çalgının kaynaklarda yer aldığı görülmüş ancak bu çalgıların büyük bir kısmının unutulmaya yüz tuttıkları tespit edilmiştir. Bu sorunun en önemli sebebinin, herhangi bir yörede geliştirilen bir çalgının organolojik ve icra özelliklerine yönelik tanıtım çalışmalarının ulusal ölçekte yeterince yapılamaması olduğu düşünülmektedir” (s.170).

Konunun daha iyi aydınlatılması açısından, genel olarak bağlamanın atası kabul edilen kopuzun tarih sahnesine çıkışı araştırılmış ve bu konuda tespitlerde bulunan bazı araştırmacıların ifadelerine yer verilmiştir.

“25 asırdır Türkler, Asya kıtasının en büyük kısmında, Avrupa kıtasının mühim bir kısmında ve Afrika kıtasının kuzey ve doğu kısmında uzun hâkimiyetler kurmuşlardır. Buralarda bıraktıkları medeniyet, kültür ve sanat unsurları arasında musikinin önemli yeri vardır” (Ak, 2009:14).

Müziğin etkin olduğu diğer bir unsur da dini ritüellerdir. İslamiyet'ten önce Türkler, totemizm (totemcilik), animizm (ruhçuluk), Şamanizm, Budizm, Zerdüştlük, Manihaizm gibi dini inanışları benimsemişlerdir. (Artun, 2007). Bu inanışlar içerisinde Şamanizm inancının, Türklerin müzik kültürünü daha çok yansıttığı görülmektedir. Şamanizmi yayan ve uygulayan şamanların, düzenledikleri törenlerde müzikal objelere

yer vermesi, Türklerin o dönemlerdeki müzik kültürünün ne olduğu ve müziğin nasıl kullanıldığı hakkında izler taşımaktadır.

“İslamiyet’ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan Şamanizm’de, şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiği ve günlük yaşamı yönlendirdiği görülmektedir” (Parlak, 2000:5). Kopuzun dini hayatta bir aracı olarak kullanılması, bu sazın halk içerisinde geniş sahalara yayılmasına sebep olmuştur. “Kopuz bugün için eskimiş, tarihi bir müzik terimi olup ozanların çaldığı türden telli bir sazdır” (Ölmez, 2011:482). Genel olarak kopuz şu şekilde tanımlanabilir: “Kopuz, yaklaşık 2000 yıl önce Orta Asya’daki Türk boyları tarafından kullanılan birkaç biçimde olabilen telli çalgıların genel ismidir” (Arafat, 2008:4).

Deniz (2015), Hunların döneminde, kopuzun bilinen en eski Türk telli çalgısı olduğunu belirtmektedir. Aynı şekilde diğer Türk boylarında da kopuzun varlığına rastlanmakta ve kopuzun kullanım sahasının geniş olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda kopuzun Türklerde önemli bir yere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

“Kopuz yüzyıllarca Türk halk şairinin, ozanının ayrılmaz milli sazı olmuştur. “Kopuz-ı Rumi – Anadolu Kopuzu” 15. yüzyılda Anadolu’da, Mısır ve Suriye Türklerinde çok değerli bir sazı. Meraği’ye göre; 3 telli kopuz-ı ozandan 5 telli olması ve uda benzemesiyle ayrılıyordu. Söyleşinde çeşitli şekiller çıkmış Araplar “Kunbuz, Kubz, Kubuz” demişler. Türkler “Kopuz, Kobuz, Kubuz, Kubos” Ruslar “Koobza” tarzında almışlardır” (Açın, 1994:85).

Bir Çin kaynağında şu bilgilere yer verilmiştir; “Onlar müziklerinde pek çok K’ung-hou (kopuz) kullanırlar... Onlar seyahat etmekten hoşlanırlardı. Onlar seyahat ederken çoğu müzik aletlerini yanlarında taşırlardı” (Budak, 2006’dan akt. Deniz, 2015:32). İslamiyet’ten önce, kopuz ve bunun gibi müzik aletlerinin gezginlerle beraber taşınması durumu, İslamiyet’ten sonra ozanlık ve akabinde âşıklık geleneğindeki ozanların ve âşıkların sazlarıyla seyahatlere çıkması durumuna oldukça benzemektedir.

“Ozanlar diğer Orta Asya Türk toplumlarında olduğu gibi, kopuz ya da ıklığ eşliğinde bestelerini söylerlerdi” (Deniz, 2015:30). Konuya yönelik Tuna (2001) şu tespitlerde bulunmuştur; “Ozanlar, ellerinde kopuzlarıyla çalıp-söyleyerek kır, bayır, yurt, oba gezerek halkı eğlendirir. Bilhassa Oğuzlar arasında çoğalmışlar ve 15. Yüzyıla

kadar önemlerini muhafaza etmişlerdir. Genellikle aşk, tabiat, kahramanlık, yurt sevgisini konu ederler. Ozanlar gerek asker, gerekse oba beyleri yanında bulunmuşlardır. Dede Korkut onlardan bahsederken: “Kolca kopuz götürüp elden ele, beyden beye ozan gezer. Er nekesin, er cömerdin ozan bilür.” demektedir. Her çağda edebiyat tarihimizde önemli yerleri olan temsilciler yetiştirmişlerdir. Kaşgarlı'nın divanında Çuçu, Tigin, Kul Tarkan gibi ilk temsilcilerin yanı sıra Anadolu'da Yunus Emre, Koroğlu, Dadaloğlu gibi emsalsiz isimler vardır. Ozanlar, ellerinde sazları ve hiç kaybetmedikleri milli kimlikleri ile Türk kültürünü yüzyıllar boyu birbirine naklederek günümüze ulaştırmışlardır” (Tuna, 2001:66).

Aynı zamanda şamanların dinsel törenlerde kullandığı kopuzu, tamamen benzerlik göstermese de ozanlarında zaman zaman dinsel içerikli toplantılarda kullandığı görülmektedir. Konuya yönelik Tekin (2010) şu tespitlerde bulunmuştur; “Ozanların toplumda önemli yerleri vardı. Beylerin huzurunda, dini törenlerde, elindeki kopuzunu çalarak mensur veya manzum kahramanlık destanları okurlar, halk arasında kısra söylerlerdi” (s.876).

Geçmişten geleceğe şamanların yerini zamanla ozanlara bıraktığı, ozanlarında şamanlardan farklı olarak dini bir önder olmaktan ziyade daha çok saz ve söz şairi oldukları görülmektedir. Yine de ozanların dini vasıflarından tamamen sıyrıldığı söylenemez.

“Geleneksel Türk halk müziği temel kaynağı olan âşıklık geleneği tarihsel gelişim süreci incelendiğinde âşıklık, İslamiyet öncesi Türklerde Ozan kavramı ile karşımıza çıkmaktadır. Ozan sözcüğü kökeni bakımından tartışılmakla birlikte Fuad Köprülü'ye göre uz-oz kökünden çıkmaktadır. Ozmak, “önce gelmek, ileri geçmek” anlamlarındadır. Ozan kavramı ilk zamanlarda büyücü, oyuncu, hekim, şarkıcı ve çalgıcı görevlerini üstlenirken sonraları şiir söyleyen, söylediği şiirleri çalgılarıyla melodi üreterek okuyan saz şairi olarak kullanılmaya başlamış ve tarih boyunca farklı görevler üstlenmiştir” (Sümbüllü, 2006:8).

Kopuz, Oğuz Türkleri'nin eski destanlarında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut ile de yakından ilişkilidir. Halk tarafından bilge kimse olarak kabul edilen ve eşsiz bir saygıyla anılan Dede Korkut (Korkut Ata), destanlarını, hikâyelerini kopuz çalarak aktarır.

“Dede Korkut hikâyelerinde yiğitler tasvir edilirken, at ve silahları yanında, bellerinde asılı kopuzlarından da sık sık söz edilir. Kopuz, yiğitlerin Oğuz olduklarını belirten bir sembol gibidir. Dede Korkut, Türkler içinde haiz olduğu önemi şöyle anlatır: “Seğrek, düşman eline düşmüş kardeşi Eğrek’i arar. Yolda uyuyan bir yiğide rastlar, onu öldürmek için kılıcını çeker, fakat yiğidin belinde kopuzu görünce vazgeçer, yiğidi uyandırır. Uyuyan yiğit kılıcına davranır, ne var ki o da karşısındakinin belinde kopuzu görünce saldırmaktan vazgeçer ve şöyle der: Dedem Korkut kopuzu hürmetine çalmadım. Eğer belinde kopuz olmasaydı, ağam başıyçün seni ikiye bölerdim. Sonra ikisi kardeş olduklarını anlarlar ve sarılırlar” (Tuna, 2001:66).

Konuya yönelik Parlak (2000) şu tespitlerde bulunmuştur; “Görüldüğü üzere, Dede Korkut’un başlıca velilik sembolü kopuzdur. Kopuza ve ondan türeyen çalgılara gösterilen saygı, Anadolu’da da saz (bağlama) ile süregelmektedir. Kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur: Esen rüzgârların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış veya kirişten çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya “okluğ” denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek “ıklığ” elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece, yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu), at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır” (s.7).

Yapılan araştırmada, şaman, ozan ve aşık gibi din adamı ya da saz şairlerinin sazlarıyla birlikte anıldığı görülmektedir. Bu kişilerin kendilerinden sonrakilere aktardığı rol ve bu kişilerle bütünleşmiş olan sazların zaman içerisindeki genel değişimini araştırmacılar tespit etmeye çalışmışlardır. Konuya yönelik Açın (1994) şu tespitlerde bulunmuştur; “17. yüzyıl sonlarına doğru Kopuz adı yavaş yavaş unutulmuş

ve yerine “BAĞLAMA” deyimini kullanılmaya başlanmıştır.” (...) “Bağlamanın ilk hali olarak Orta Asya Türklerinden kaynaklandığı bilinen bir gerçektir. O zamanlar Kopuz olarak bilinirdi, bugün ise Bağlama olarak bilinmektedir” (s.87).

Parlak (2000) şu ifadelerine yer vermiştir; “Araştırmalar “bağlamanın” Asya kökenli “kopuzdan” geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanının en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toplulukların adeta sembolü haline gelmiştir. Kopuz yalnız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır” (s.5).

Geçmişten günümüze değin bağlamanın tarihsel serüveni araştırılmış ve kopuzun bağlamanın atası olabileceği, elde edilen veriler ışığında desteklenmiştir. Günümüz itibariyle bağlamanın mevcut durumu çeşitlilik göstermekte ve aynı zamanda değişime sürekli maruz kalmaktadır.

“Türk halk müziğinin sevilmesinde ve etkili oluşundaki en önemli neden bağlama ailesinden kaynaklanmaktadır. Çalınıp söyleme yaygınlığı yanında, yörelere göre çeşitli akort ve tavırlarla çalınması bu sazımızı daha cazip bir hale getirmiştir. Çalan kişilerin fiziksel özelliklerine ve yörenin istediği ses rengine uygun olması koşulu ile bağlama, büyüklü küçüklü bir aile durumuna gelmiştir. Eski yüzyıllarda parmakla çalınan (kolca kopuz)’un 17. yy’dan itibaren bağlama adını aldığı, ifadeleri kesin olmamakla beraber yaygın bir görüştür. Bağlama adının verilmesi ise, sapına bağlanan perdelerdir” (Emnalar, 1998:57).

Konuya yönelik Haşhaş (2013) şu tepitlerde bulunmuştur; “Yapılan araştırmalar sonucunda, 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).

Açın (1994), bağlamanın genellikle insana benzetilip, sap ucuna “Baş”, burgularına “Kulak”, yüz kısmına (ses tablosuna) “Göğüs”, ses kutusuna ise “Gövde” denildiğinden bahsederek bağlama ailesini şu şekilde tanımlamıştır:

“Meydan Sazı: Bu sazımıza genel yerlerde ve meydanda çalınmasından dolayı Meydan Sazı denilmiştir. 12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli saz da denilmektedir. Meydan sazlarının bazıları kısa saplıdır, bu da icralarımızın bir kısmının sazın sapına kollarının yetişmemesinden dolayı, sapları özel olarak kısaltılmış olmasından ileri gelmektedir.

Divan Sazı: Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Bazı icracılar alta 3, ortaya ve üste ikişerli olmak üzere 7 tel de takmaktadırlar. Divan Sazı da Halk Musikimizin güçlü sazlarındandır. Meydan sazından dört ses tiz akort edilir. Meydan sazının alt teli “La” sesine Divan Sazının alt teli ise “Re” sesine akort edilir. Bağlama ailesi sazlarında, genel olarak alt tellerin akortları değişmez. Değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır. Her sazın tonuna göre alt telin akordu genel olarak sabit bırakılır, devamlı olarak değişen orta ve üst tellerdir.

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. Çöğür ile Nefes, Ayin ve Semai gibi havalar çalınır, bugün daha ziyade Curası çalınmaktadır. Yeni yetişen gençlerimiz, cura bağlamadan az farkı bu saza Çöğür diyerek, aslının curası ile karıştırmaktadırlar. Cura; adı geçen sazın bir oktav daha tizi ve küçüğüne denir.

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. Orta ve Üst teller de devamlı akort değişikliği yapılıır. Her düzende değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır. Bağlama düzeni alt (La) Orta (Re) Üst (Mi) ayrıca 19 ayrı düzende de çalınır.

Bozuk: Bağlamanın ikinci bir adına da Bozuk denir. 15-18 perdesi vardır. Üçerli gruplar halinde 9 tel takılır. Ortaya iki sarı ve bir ince çelik tel, üste ve alta ise birer kalın sarı ve ikişer çelik tel takılır. Sarı teller çelik tellere göre bir oktav daha pest akort edilir.

Âşık Sazı: Âşıkların (Halk Ozanlarının) çalmış oldukları bağlamaya Âşık Sazı denilmektedir. Normal bağlama ile arasında pek az fark vardır. Sapı normale göre daha

kısadır. 13-15 perdesi vardır. Dip perdesi (Re) değil (Do) dur. 6 tellidir. Nadir olarak 9 telli olur.

Tanbura: Bağlamadan daha küçüktür. Divan Sazından bir oktav tizdir ve Divan Sazının Curası olarak bilinir. Bağlamadan ise dört ses tizdir. 3 grup halinde ikişerden 6 tel takılır, teller çekilir. Ortaya çift sarı teller takıldığı dönemler de olmuştur. Alt (Re) Orta (Sol), Üst (Do) seslerine akort edilir. Genellikle icracıların en çok kullandıkları sazdır.

Cura Bağlama: Curadan büyük bağlamadan küçüktür. Çögür ile karıştırmamak gerekir. Boyu çögürden büyüktür.

İki Telli: Anadolu'nun en eski saz örneklerinden biridir. Cura bağlama büyüklüğündedir. İki teli vardır. Zamanında çok yaygınlık kazanmıştır. Çifte telli oyunu bu sazla çalındığı için adını iki telliden almıştır.

Bulgari: 4 telli olduğu gibi 2 tellilerine de rastlanır. 16 perdeli Güneyde ve Kayseri yöresinde görülür. Cüra'ya yakındır. Eski Volga boylarında yerleşmiş, Bulgari isimli Türk boylarından bazıları Anadolu'ya geçerek Toros bölgesindeki yaylalara yerleşmişler ve ellerinden düşürmedikleri cura bağlamalarının bir benzeri olan bu sazın adı da onlardan gelmektedir.

Irızva: Üç tek telli 13 perdelidir. Cura bağlama büyüklüğünde, perde kısmı yanlardan tabana doğru konik olarak iner, arka kesitinden bir üçgeni andırır, parmak uçları ile çalınır.

Kara Düzen: Gaziantep dolaylarında halen bu adla kullanılmakta olup, Irızva'dan biraz büyükçedir. Karadüzen, tezene ile değil parmak uçları ile çalınmaktadır.

Cura: Bağlama ailesinin en küçük sazlarından. 7-16 perdesi, 3-6 teli bulunmaktadır. Genellikle 6 telli olduğu gibi, 3 telli olanları ve ayrıca altta iki ortada iki üstte ise tek telli olanlarına rastlanır, hatta iki telli olanlarına da rastlanmıştır" (s.93).

### ***Bağlama Enstrümanının Organolojik Yapısı***

“Bağlama enstrümanı fiziksel yapı olarak, tekne (ses haznesi, gövde), göğüs (kapak), tuşe (klavye, sap), perdeler (ses ayraçları), burgular, burguluk, köprüler (eşikler) ve tel yuvası olmak üzere toplam sekiz parçanın birleşiminden oluşmaktadır. Bağlama enstrümanında kullanılan ağaçlar her parça için ayrı bir özelliğe göre seçilmekte, kullanılan ağaçların ve işçiliğin niteliğine göre kalite oranı artmakta veya azalmaktadır. Bağlama enstrümanının bazı bölümlerinde sert ağaçlar kullanılırken, tam aksine bazı bölümlerinde ise yumuşak ağaçlar tercih edilmektedir” (İmik, Haşhaş, 2014:61).

Konuya yönelik olarak Haşhaş’ın (2013) bağlamanın kısımları hakkındaki tespitleri şu şekildedir;

#### **Göğüs (Kapak)**

Teknenin üzerini kapatan ve alt köprünün (alt eşik) üzerinde bulunduğu kısımdır.

#### **Tuşe (Klavye, Sap, Kol)**

Parmak baskılarının gerçekleştirildiği ve perdelerin de üzerinde bulunduğu kısımdır. Teknenin oranlarına göre boyutları belirlenir.

#### **Perde (Ses Ayraçları)**

Bağlamanın tuşesi üzerine genellikle dörtlü sarmal bir halde bağlanan perdeler, tuşe üzerinde seslerin yerinin belirleme görevini üstlenirler.

#### **Burgular**

Burguluk kısmında bulunan burgular, bağlamanın akort yapılan bölümleri olmakla beraber, tel yuvası ile birlikte telleri göğüs (kapak) ve tuşe arasında sabitleyen bölümdür.

#### **Burguluk**

Burguların, delikler vasıtasıyla içine yerleştirildiği bölümdür. Tuşeye, standart olmamakla birlikte 20 veya 35 derecelik bir açıyla yerleştirilir.

#### **Köprüler (Eşikler)**

Bağlamada alt eşik ve üst eşik olmak üzere iki adet bulunmaktadır. Alt eşik ve üst eşik, telleri belirli açılarla göğüs (kapak) ve tuşeden ayırarak, tellerin tınlamasını sağlayan bölümlerdir. Köprülerin standart bir ölçüsü bulunmamakla beraber ortalama; alt köprü 3 veya 5 mm. arasında, üst köprü ise 2 veya 3 mm. arasındadır.



### **Tel Yuvası**

Teknenin en uç kısmında bulunan tel yuvası; üzerinde bulunan deliklerin içinden tellerin geçirilmesiyle, tellerin bağlama üzerinde sabit kalmalarını sağlayan bölümdür.

### **1.3. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TOPLU İCRA**

Bu bölümde geleneksel Türk halk müziğinde toplu icranın geçmişten geleceğe nasıl var olduğu ve nasıl geliştiği araştırılmıştır. Konuya yönelik Yıldırım (2011) şu tespitlerde bulunmuştur: “Türk müziğinde toplu icra geleneği, başlangıcından bu yana sürmüştür. Zaman içerisinde Türk müziği toplu icrası yapan, sosyal yaşamdaki gelişmeler ve toplumun ihtiyaçlarına bağlı olarak farklı icra yapıları ve toplulukları oluşmuştur” (s.138).

Türklerin toplu icraya yönelik ilk bulgularına Orta Asya’da rastlanmaktadır. “Vambery, “Türk Soyu” adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde, ‘musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup göçebelerin eğlencelerinde önemli bir rol oynar’ dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, aletin iki telli, ya elle veya at kılından yapılmış ok ile çalınmakta olduğunu işaretlemektedir. Türklerin uzun kış gecelerinde toplandıklarını, beksi’ler (=bahşılar) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken kımız dolu tursuk (=tulum) ların elden ele dolaştığını tasvir etmektedir. Doğu Hun hükümdarlarının sarayında musikiye karşı alaka duyulduğunu ve sarayda musiki heyetleri olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz” (Gazimihal, 1975’ten akt. Yıldırım, 2011:131).

Geçmişe yönelik Türk halk müziğinin düzenli bir şekildeki toplu icraları hakkında yeteri kadar bilgiye ulaşılmamakla birlikte Cumhuriyet Dönemi’nden sonra kurulan radyoların yaygınlaşması ve Türk halk müziğinin bu radyolar vasıtasıyla aktarılması sonucunda Türk halk müziğinde düzenli bir şekilde toplu icraya yönelik girişimlerin başladığı görülmektedir.

Radyoların kurulma süreci TRT’nin resmi internet sayfasındaki tarihçe bölümünde şu şekilde anlatılmıştır. “Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nun kuruluşundan daha önce, ilk kez Türk Telsiz Telefon A.Ş.’ye bağlı olarak gerçekleştirilen radyo yayınları 1964’de TRT çatısı altında toplandı. 06 Mayıs 1927’de

yayına başlayan İstanbul Radyosu'nun ardından 1928 yılında Ankara Radyosu ilk yayınlarını yaptı. Ankara ve İstanbul Radyoları 08 Eylül 1936 tarihinde PTT'ye devredildi. PTT'ye devredildikten sonra vericisi güçlendirilen Ankara Radyosu 28 Ekim 1938'de resmen işletmeye açıldı. Ekim 1938 yayınlarına ara veren İstanbul Radyosu, 19 Kasım 1949'da yayın hayatına geri döndü. II. Dünya Savaşı ile birlikte radyolar yeni kurulan Matbuat Umum Müdürlüğü'ne (Basın Yayın ve Turizm/Enformasyon Genel Müdürlüğü) bağlandı. 1950'de yayın hayatına İzmir Belediyesi'ne bağlı olarak başlayan İzmir Radyosu, 1953'ten itibaren Matbuat Umum Müdürlüğü bünyesinde yayınlarını sürdürdü. 1960'dan sonra sekiz ilde İl Radyoları kuruldu. Radyo yayınlarının yönetiminin özerk ve tarafsız bir kamu iktisadi kuruluşu olarak düzenlenmesini öngören 1961 Anayasası uyarınca, 1964 yılında 359 sayılı yasayla TRT bünyesinde devam eden radyo yayınları, vericilerinin güçlendirilmesi ile daha geniş kitlelere ve alana ulaştı. 1974 yılında, TRT'nin merkez ve bölge radyolarının birleştirilmesiyle TRT-1, TRT-2 ve TRT-3 radyo yayınları oluşturuldu" (<http://www.trt.net.tr>).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, geleneksel Türk halk müziğinde düzenli bir şekilde toplu icranın gelişme sürecinin Ankara ve İstanbul'da P.T.T bünyesinde radyoların kurulmasıyla birlikte başladığı ve yaygınlık kazandığı görülmektedir. Bu kurumun yayına başlamasından günümüze kadar olan süreçte GTHM'de toplu icraya yönelik veriler elde edilebilmektedir. Ancak bu kurum öncesinde toplu icraya yönelik bulgular oldukça kısıtlıdır.

“Türkiye’de radyo yayıncılığının başlamasıyla birlikte radyo programlarında ilk halk müziği örnekleri, bireysel faaliyetler çerçevesi içinde sistemsiz ve düzensiz bir biçimde yer bulmuştur. Radyolarda halk müziğine dair ilk örnekler, İstanbul Radyosu’nda Tamburacı Osman Pehlivan tarafından Rumeli türküleri çalınarak verilmiştir. 1938 yılında Ankara Radyosu’nda Sadi Yaver Ataman tarafından gerçekleştirilen açıklamalı halk müziği programları, radyolarda anonim ve âşık edebiyatı ürünlerine yer veren ilk örnekler olması bakımından önem taşımaktadır. 1940 yılında Vedat Nedim Tör’ün Ankara Radyosu’nun müdürü olması, radyo programlarının yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. Bu doğrultuda, 1941 yılında Mesut Cemil yönetimindeki klasik Türk müziği korusu radyonun ilk düzenli halk müziği programlarını yapmıştır. Bir Türkü Öğreniyoruz adı verilen bu programlar,

Muzaffer Sarısözen'in şefliği ve beğeniyle takip edilmesi, Yurttan Sesler adı verilen bir başka halk müziği programının 1940'lı yılların başında yayın hayatına katılmasını sağlamıştır. Ankara Radyosu'nda haftada iki kez yayını yapılan bu program askerlik görevi nedeniyle radyodan ayrılan Sadi Yaver Ataman'ın yürüttüğü açıklamalı halk müziği yayınlarının devamı niteliğindedir" (Alpyıldız, 2012:86).

Konuya yönelik Büyükyıldız (2009) şu ifadelerine yer vermiştir: "İlk kurulduğu yıllarda İstanbul Radyosu'nda görev yapmış olan Sadi Yaver Ataman, yeni radyoda da görev almıştır. Ataman, kurduğu "Memleket Havaları Ses ve Tel Birliği", Necati Başara, "Şen Türküler Kümesi", Nedim Otyam "Yurdun Her Köşesinden Deyişler, Söyleşiler" adlı programlarıyla halk müziği sevenlere seslenmişlerdir. Bu yıllarda klasik Türk müziği ve halk müziğinin yönetimi birlikte olduğundan, Türk halk müziği sanatçıları klasik Türk müziği heyetiyle birlikte Türk müziği de söylerlerdi. Bu karma topluluk halk müziği icralarını 1946 yılına kadar sürdürmüştür. Daha verimli icralar yapabilmek amacıyla klasik Türk müziği ve halk müziği için, daha sonra iki ayrı topluluk oluşturulmuştur" (s.117).

Radyolardaki programlar neticesinde gittikçe sistematik hale bürünen icrasal bütünlüğün hız kazanmaya başladığı görülmektedir. Geleneksel Türk halk müziğinin gelişimi için çaba sarfeden öncülerin misyonları bu bağlamda etkileyici bir faktör olmuştur. Bu öncülerle ilgili Büyükyıldız (2009) şu ifadelerine yer vermiştir: "Sadi Yaver Ataman'ın Ankara Radyosu'ndan ayrılmasının ardından, Radyo Müdürü Vedat Nedim Tör ve Müzik Yayınları Müdürü Mesut Cemil'in önerisi ile o sırada Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefi olan Muzaffer Sarısözen, bu görevinin yanı sıra 1940 yılında, Ankara Radyosu'nda halk müziği yayınlarında da görevlendirilmiştir" (Büyükyıldız, 2009:115).

Sarısözen hakkında Tokel (2012) şu ifadelerine yer vermektedir: "1899 yılında Sivas'ta doğan Sarısözen, 'Erken Cumhuriyet Dönemi' folklor derleme çalışmalarının en önemli isimlerinden biridir. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik eğitimi alan Sarısözen Sivas Lisesi'ne müzik öğretmeni olarak atanır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın o yıllarda Sivas'ta yaptığı derleme gezisine katılır ve daha sonra bu kurumun arşiv müdürlüğü ne getirilir (1938). Dönemin müzik yayınları şefi Mesut Cemil'in yanında aynı zamanda halk müziğinden sorumlu şef yardımcılığı görevini de

yürütmektedir. Halk müziği/sanat müziği ayrımı yapılmaksızın “Milli Musiki Sanatkârları” adı altında ortak çalışmalar yürütülürken, özellikle 1940’tan itibaren, Sarısözen, bizzat kendisinin hazırlayıp sunduğu “Bir Türkü Öğreniyoruz” programıyla halk müziği merkezli çalışmalara yönelir ve nihayet 1946 yılında Yurttan Sesler Korosu kurulması ile sonuçlanır. Yurttan Sesler 1953’te İzmir Radyosu, 1954’te İstanbul Radyosu ve daha sonra da Erzurum Radyosu bünyesinde oluşturularak ‘tel’ birliğinden hareketle ‘dil’ birliği, zevk birliği ve nihayetinde ‘vahdet-i milliye’yi tesis etmeye yönelik çalışmalara hız verilir” (s.44).

“Yurttan Sesler’in başına Sarısözen’in getirilmesini, Dr. Vedat Nedim Tör şöyle anlatıyor:

...Müzik yayınlarında gerek alaturkanın, gerekse batı müziğinin en kaliteli örneklerini vermek prensibi üzerine, müzik yayıncıları şefimiz Mes’ut Cemil Tel ile anlaşmakta hiç güçlük çekmedim. Kendisi zaten klasik Türk müziği korosu ile bı çığırı büyük başarı ile aşmıştı. Türk ve batı müziğinin çok ilgili ustası olan, aynı zamanda da tambur, kemeçe ve viyolonsel çalan, ayrıca Berlin’de, müzik yüksekokulunda öğrenimini yapmış olan ve meşhur Tamburi Cemil Beyefendinin oğlu Mes’ut Cemil Tel, nadir rastladığım hoş sohbet, kültürlü, şair ruhlu insanlardan biri idi. O ve batı müziği şefleri Ulvi Cemal, Necil Kazım, Veli Kanık (Orhan Veli’nin babası) zaman zaman odama “alnınızı kaşımaya geldik...” diye gelirlerdi. Herhangi bir müşkülleri olduğu zaman, yahut sadece çene çalmak için kullandıkları bu deyimini, bugün bile aralarında tek sağ kalan Prof. Necil Kazım Akses Ankara’dan İstanbul’a geldiği zaman odama girerken kullanır:

-Yine alnınızı kaşımaya geldim.

Bu sanki aramızda bir parola idi. Böyle alnımı kaşımaya geldiği birgün:

-Mes’ut, dedim, bizim halk türkülerimiz çok fena icra ediliyor. Sen, bak klasik müziğimizi ne kadar asil ve kaliteli bir seviyeye yükselttin. Bir himmet etsen de halk türkülerimizi de öyle söyletsen...

Hiç unutmam, bana verdiği cevap şu olmuştu:

-Biz halk türkülerimizi bilmiyoruz ki...

-Çok ayıp.

-Ayıp ama gerçek...

-Kim bilir halk türkülerimizi?

-Mesela Muzaffer Sarısözen çok iyi bilir.

-Kim bu Muzaffer Sarısözen?

-Ankara Devlet Konservatuvarının arşiv şefi.

-Derhal onu çağirt, bir konuşalım bakalım...

Birkaç saat sonra, Mes'ut, Muzaffer Sarısözen ile geldiler. Muzaffer Sarısözen, kupkuru yüzlü, çökük avurtlu, nahif yapılı, fakat gayet sempatik bir insandı. Allah ona da gani gani rahmet eylesin.

Kendisiyle şöyle konuştum:

-Bizim klasik Türk musikimizi fevkalade asil bir üslupla söyletmesini bilen Mes'ut beyimiz halk türkülerimizi bilmiyormuş. Onları bilende sizmişsiniz. O halde, sizden ricam “bir halk türküsü öğreniyoruz” saati açalım ve siz Mes'ut Beyle arkadaşlarına açık mikrofon önünde halk türkülerimizi öğretin. Böylelikle yalnız Mes'ut korosuna değil, dinleyicilerimize de halk türkülerimizi öğretmiş oluruz.

Mes'ut derhal:

-“Fevkalade bir buluş” diye coştı.

Muzaffer Sarısözen de ricamı kabul etti. Böylece “Bir halk türküsü öğreniyoruz” saati başladı. Mes'ut'un şakacı, tatlı sohbeti ve usta rejisi sayesinde, bu saat, o kadar popüler oldu ki, dinleyiciler onu iple çekiyorlardı. Haftada yarım saat bu programı 6 ay sürdürdük ve sonra “Yurttan Sesler” saatini, bu yetişen ses sanatkârları ile programa koyduk. Böylece halk türkülerimiz, bir üvey evlat durumundan kurtuldu. Bugün ise onlarsız hiçbir müzik programı düşünülemiyor” (Yılmaz, 1996:20).

Yılmaz (1996) Osman Özdenkçi'nin ifadelerine şöyle yer vermiştir: “1940'lı yıllar Muzaffer Sarısözen için zor ve bunalımlı geçmiştir. Bunun nedenlerini şöyle

özetleyebilirim. Ankara radyosunda yeni kurulan Yurttan Sesler korosunun koristleri ve solistleri Türk sanat müziği sanatçıları idi. Bunlar kendi alanlarında isim yapmış, bir yere gelmiş, ancak Türk halk müziğine yabancı kalmış güçlü kişilerdi. Türkü okumak, türkücü olmak istemiyorlardı. Bu yüzden görevlerini resmi zorlama ile yaptıklarından başarılı da olamıyorlardı. Derslerde, provalarda isteksiz, hatta alaylı bir tavır takınıyorlardı. O yıllar yayınların tümü canlı olarak yapılırdı. Program sürelerimiz genellikle 30 dakika, bazen 45 dakikaya varıyordu. Nota bilmeyen bir tek bağlama sanatçısı Sarı Recep (Recep Giray-İnebolulu) ise ilerlemiş yaşına rağmen koroyu sürüklemeye çalışıyordu. Günün birinde Sarı Recep hastalandı. Kısa zamanda halkımız tarafından sevilen, ilgi ve beğeni ile izlenen Yurttan Sesler programları yayınların canlı yapılması nedeniyle durma noktasına geldi. Sivas'ta iken iyi ud çaldığı bilinen Muzaffer Sarısözen'in bağlaması büyük titizlikle hazırladığı programları yürütecek dereceye henüz gelmemiştir" (s.19).

Muzaffer Sarısözen'in Yurttan Sesler korosunun kurulma sürecindeki çabaları, Türk halk müziğinde düzenli bir yapıya geçilmesini hızlandırmıştır. Yurttan Sesler korosunun işlevine yönelik Alpyıldız'ın (2012) tespitleri şu şekildedir: "Yurttan Sesler Korosu radyodaki kendi yayınları dışında da bazı faaliyetlerde bulunmuştur. Koro, yurt çapında düzenlenen konser ve etkinliklere katılmış, dönemin devlet büyüklerine ve ülkemize gelen yabancı devlet adamlarına da programlar yapmıştır" (Alpyıldız, 2012:90).

"Muzaffer Sarısözen'in en verimli çağındaki elim vefatından sonra, öğrencileri misyonunu TRT radyo ve televizyon yayınlarıyla, onun sistemi doğrultusunda sürdürmüş ve sürdürmektedir" (Ataman, 2009:49).

TRT günümüzde Türk halk müziği üzerindeki misyonunu hala etkin bir şekilde korumaktadır. Konuya yönelik Büyükyıldız (2009) şu tespitlerde bulunmuştur: "TRT Ankara, İstanbul, İzmir ve Erzurum Radyolarında, Yurttan Sesler Topluluğu, Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu, Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu, Bağlama Takımı gibi topluluklar yanında, solo programlarla halk müziği yayınları yapılmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde, topluluklar ve solo programlardan başka, yöre sanatçılarına da solo programlar yaptırılmaktadır. Ayrıca kurum dışında icra yapan çeşitli Devlet korolarına, Üniversite ve Konservatuvar korolarına, Dernek

topluluklarına, Halk Eğitimi Merkezlerine bağlı topluluklara ve amatör sanatçılara da imkânlar tanımaktadır. Bunlardan başka, kuşak programlarıyla, eğitim amaçlı açıklamalı prodüksiyon programları da yapılmakta, belgeseller hazırlanmakta ve Türk Halk Müziği'ne hizmet yolunda, TRT'nin özveriyle çalışmalarını sürdürdüğü bilinmektedir” (s.123).

TRT yayınlarıyla birlikte gelişen süreçte geleneksel Türk halk müziği korolarına eşlik eden çalgılar hakkında Alpyıldız (2012) şu ifadelerine yer vermiştir: “Yurttan Sesler Korosu'nun icralarına uzun yıllar eşlik eden tek saz bağlama olmuştur. Bağlama düzenleri içerisinde “bozuk düzen” ya da “kara düzen” olarak ifade edilen alt tel “la”, orta tel “re” ve üst tel “sol” şeklinde akort edilen koronun çalgıları, bozuk düzenin radyo dışına taşınmasında etkili olmuştur” (s.89).

Geleneksel Türk halk müziğinde toplu icraların hız kazanmasıyla birlikte, geçmişten günümüze daha çok aşık sazı olarak tek çalınıp icra edilen bağlama, toplu icralarda yerini almaya başlamıştır.

#### **1.4. TOPLU BAĞLAMA İCRALARI**

Bağlamanın tarihi geçmişi incelendiğinde zaman içinde bazı değişikliklere uğrayarak gelişimini sürdürdüğü ve genellikle usta-çırak ilişkisiye nesilden nesile aktarıldığı görülmektedir. Yaygın olarak kabul edilen görüşe göre bağlamanın kopuzdan geldiği savunulmaktadır. Kopuzun, tarihteki yeri incelendiğinde şamanlara kadar uzanan uzun bir geçmişiyle karşılaşılmaktadır. Şamanların dini törenleri kopuz eşliğinde yönetmeleri, kopuza dini misyon yükledikleri kanısını oluşturmaktadır. Tarih sahnesinde şamanlardan sonra kopuzun ozanlar tarafından etkin bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Ozanlar şamanlardan ayrı olarak dini önder vasıflarından ayrılmış ancak halk arasında saygın bir yere sahip olan, şiirlerini kopuz eşliğinde söyleyen kişilerdir. Ozanlardan sonra halk aşıklarının tarih sahnesine çıktığı görülmektedir. Halk aşıklarıyla birlikte kopuzun da çeşitli değişim ve gelişimlerle bağlamaya dönüştüğü, bu kanının da kopuzun ozanlardaki misyonunun bağlamanın halk aşıklarındaki misyonuna oldukça benzer olmasından meydana geldiği düşünülmektedir.

“Bağlama, Türk halkının en soylu ve en yaygın sazlarından biridir. Yüz yıllarca Türk halkının elinde bir bayrak gibi dolaşmış halen de elden ele dolaşmaktadır. Âşık sazı olarak tek başına çalınıp söyleme geleneği sürdürmüş, sonraları Türk halk müziğine çeşitli ağızlaşma eş ve ortak saz olarak girmiş, gittikçe gelişerek takımlar halinde toplu icra geleneği sürdürmüş ve halen sürdürmektedir” (Açın, 1994:89).

Geçmişten günümüze şaman, ozan ve aşık elinde şekillenen bağlama tek olarak icra edilmiş, araştırmada bu durumun aksine bir bulguya rastlanmamıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte olan yeni yapılanmalar sayesinde geleneksel Türk halk müziğindeki düzenli yapıya geçiş sürecinde bağlamanın toplu olarak ilk icra örnekleri verilmeye başlanmıştır. Konuya yönelik Haşhaş (2013) şu tespitlerde bulunmuştur: “Yurttan Sesler Topluluğu’nun kurulmasıyla birlikte, Türküler ve paralelinde bağlama enstrümanının icrasında, ozanlık (tek kişilik çalıp söyleme) geleneğinin yanı sıra, toplu icradan söz edilir olmuştur. Her enstrümanda olduğu gibi, bağlama enstrümanının toplu icrasında da belirli teknik kuralların (mızrap birlikteliği, ezgi uyumu vb.) olmasının gerekliliği düşünüldüğünde, bu oluşumun bağlama enstrümanına teknik icra yolunu açan ilk ve en önemli adımlardan biri olduğu sonucuna ulaşılabılır” (s.2).

PTT bünyesinde kurulan radyoların yayına başlamasıyla birlikte GTHM korolarının kurulması ve bağlamanın eşlik saz olarak icra edilmesi yavaş yavaş hız kazanmıştır. Yurttan Sesler korosunun kurulmasıyla toplu bağlama icraları yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Ayrıca radyo aracılığıyla yapılan yayınlarda GTHM geniş kitlelere ulaşmış ve doğal olarak bağlama da yaygınlık kazanmıştır. Bağlamanın geniş kitlelere ulaşmasıyla birlikte bağlama öğrenimi artmış ve bunun paralelinde bağlamayı öğreten kurum ve kuruluşların sayısı gittikçe fazlalaşmıştır.

Hızlı bir şekilde yaygınlaşan bağlamanın üretimi de çoğalmış ve akabinde farklı ustaların elinde şekillenen bağlamalar da farklılaşmıştır. Farklılaşan bağlamalar toplu bağlama icralarında çeşitli problemlerin oluşmasına sebep olmuştur. Ayrıca icracıların farklı icra şekillerinden kaynaklanan farklılıklar da toplu bağlama icralarında çeşitli problemlerin oluşmasına sebep olmuştur. Bunun gibi farklılıklar toplu bağlama icralarında belirli bir standardizasyonun oluşmasına engel olarak ortaya çıkmaktadır.



## 1.5. TOPLU BAĞLAMA İCRALARINDA KARŞILAŞILAN FARKLILIKLAR

Yapılan araştırmalar doğrultusunda bağlamanın hem organolojik hem de icra açısından ulusal ölçekte tam anlamıyla bir standarda kavuşturulabildiğini söylemenin günümüzde mümkün olmadığı tespit edilmiştir. Konuya yönelik yapılan araştırmalarda toplu bağlama icraları geniş bir yelpazede ele alınmış ve ortaya çıkan problemlerin nedenleri saptanmaya çalışılmıştır. Yapılan tespitlerin sağlıklı olabilmesi ve problemlerin tamamının saptanabilmesi amacıyla konu genelden özele doğru indirgenerek ele alınmıştır.

Öncelikle toplu bağlama icralarının biçim açısından değerlendirilmesi, konuya yönelik problemlerin tespit edilmesinde ilk adım olacaktır. Bu bağlamda toplu bağlama icraları sırasında oluşan görünümlerin nasıl olduğu araştırılmıştır. Estetik kaygıların, toplu bağlama icralarındaki biçimin oluşmasında etkili olduğu öngörülmektedir. Bu yüzden yapılacak olan araştırmada estetik görünüm ele alınmış ve estetik kavramı hakkında bilgiler toplanarak estetikliğin gereklilikleri incelenmiştir.

“Estetik, sanat eserlerinden beslenerek, sanatın derinliğindeki anlamı, insanın derin maneviyatı sayesinde algılaması olarak ele alınabilir. Estetik tüm sanat alanlarını kapsamaktadır. Sanat alanlarının farklı özelliklere sahip olması onların estetik açıdan ele alınışlarına da yansımaktadır. Sanatçı güzel ve özgün olanı eserlerine yansıtır. Estetik zellikler sanat eseri aracılığıyla alımlayana (süje) ulaşır. Sanatın özündeki güzellik ancak onun estetik açıdan ele alınabilmesi ile ortaya çıkar. Ayrıca estetiğin, sanatın önemli bir unsuru olmasının ötesinde; sanatın ve estetiğin gereği, insanın hayatında peşinden koştuğu güzele ulaşmasını sağlamaktır” (şen, 2015:21).

Bir şeyi güzele konumlandırmanın kişilerin beğeni yargılarıyla ilgili olduğu dşnlmektedir. Kişilerin beğeni yargılarıyla güzele ulaşacak olan şey estetiklik kazanır. Bireylerde güzellik anlayışı ortak ya da farklı olabilmektedir. Bu yüzden kişilerin beğeni yargılarında da benzerlik ya da farklılıklar olabilir.

“Beğeni yargılarımız hem nesnelci “objektivist” hem de öznelci “sübjektivist” estetik görüşe dayandırılabilir değişken bir yapıdadır. Bazı dşnrlere göre, doğru estetik yargıya varabilmemizin o alana ilişkin bilgi sahibi olmamızı gerektirdiği, bazı düşünürler ise estetik yargının o anda sanat eseri ile karşılaşınca ortaya çıkacağı,

yargıda bulunmanın eğitim gerektirmeyeceği görüşünü savunmaktadırlar. Estetik alanında tartışılan konulardan birisi de estetik yargılarımızın akılsal mı, duygusal mı olduğudur” (Şen, 2015:42).

Bir şeyin güzel olabilmesindeki etkenin beğeni yargılarıyla değişkenlik gösterebileceği ve öznelci “sübjektivist” estetik görüşe dayanacağına muhtemel olduğu düşünülmektedir. Fakat nesnelere arasındaki uyum ele alındığında bu uyumun güzel olabilmesi ve estetik bir yapıya bürünmesi o nesnelere arasındaki bütünlüğe bağlıdır. Bir araya gelen nesnelere, birbirleri arasında bir bütün olarak göze hitap eder. Bu bütünlüğün sağlanabilmesi o nesnelere birbirleri arasındaki uyuma bağlıdır. Bir bütün olarak nesnelere bakıldığında nesnelere arasında geometrik bir biçim, düzen veya sıra olması gerekmektedir. Dolayısıyla geometrik biçim, düzen veya sıranın duygulara değil tamamen akla hitap ettiği düşünüldüğünden nesnelere arasındaki uyumun nesnelci “objektivist” estetik görüşe göre algılandığı öngörülmektedir.

Nesnelci “objektivist” estetik görüşe göre toplu bağlama icralarındaki görünümün estetik olabilmesinin, bağlamaların kendi aralarında farklılık göstermemesine ve icracıların tutuş, oturuş pozisyonlarının farklı olmamasına bağlı olduğu, aksi takdirde toplu bağlama icralarında estetik bir görünümün sağlanamayacağı düşünülmektedir.

Diğer taraftan toplu bağlama icralarındaki görünümünden kaynaklanan problemlerden başka birde icracıların icra farklılıklarından kaynaklanan problemler tespit edilmiştir.

### **1.5.1. Bağlama İcrasında ve Yapımında Karşılaşılan Farklılıklar**

Bu bölümde toplu bağlama icralarında problemlere sebep olan farklılıklar ve bu farklılıkların nedenleri araştırılmıştır. Konuya yönelik yapılan araştırmalarda hem bağlama icrasında hem de bağlama yapımında farklılıklara rastlanmıştır. Tespit edilebilen farklılıklar ayrı ayrı değerlendirilmiş ve bu farklılıkların toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı araştırılmıştır.

Tespit edilebilen farklılıklar bağlama sazının yapım şekillerinde, bağlama icracılarının farklı icra şekillerinde ve toplu icra sırasında icracıların kendi aralarındaki estetik uyum birlikteliğinde meydana gelmektedir.

Bağlamalardaki yapım şekillerinin farklı olması genellikle kişisel tercihlerle şekillenmektedir. Konuya yönelik yapılan araştırmalarda kişisel tercihlerle şekillenen bağlama yapımlarından dolayı bağlama ve ailesinin ulusal ölçekte tam anlamıyla standart ölçülere kavuşturulamadığı tespit edilmiştir. Bu durumun özellikle toplu bağlama icralarında estetik uyum açısından bir problem olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Bağlama ve ailesindeki sazların yapım farklılıklarının yanı sıra bu sazın icrasında da çeşitli farklılıkların var olduğu bilinmektedir. Araştırma sürecinde bağlamadaki icra farklılıklarının çeşitli sebeplerden kaynaklandığı tespit edilmiştir. Tespit edilebilen icra farklılıklarını; nota-icra farklılıkları, kişisel nüans farklılıkları ve tavır farklılıkları (yöresel icralardaki tezene kümeleri) şeklinde sıralamak mümkündür. Bağlama icrasındaki bu kişisel icra farklılıklarının bireysel performanslarda çok önemli olmadığı ancak toplu icralarda bir çok açıdan problemlere yol açtığı düşünülmektedir.

Toplu bağlama icralarında icracıların kendi aralarındaki estetik uyum birlikteliğinde hem bağlamalardaki yapım şekillerinin hem de icra şekillerinin etkisi vardır. Ayrıca icracıların estetik görünümünü etkileyen tutuş, oturuş pozisyonları da estetik uyumu etkileyen önemli bir faktördür. Konuya yönelik araştırmalarda farklı şekillerde tutuş, oturuş pozisyonlarına rastlanmıştır ve bu farklı pozisyonların da toplu bağlama icralarında estetik uyum açısından çeşitli problemlere yol açtığı gözlemlenmiştir.

#### **1.5.1.1. Bağlamadaki Yapım Farklılıkları**

Bağlama yapımında çalgı yapımcılarının kişisel tercihleri aynı zamanda icracıların istekleri doğrultusunda şekillenen bir çalgı yapımı olduğu görülmüş ve bu durumun ulusal ölçekte standart bağlama yapımının oluşmasını engellediği saptanmıştır. Bu durumu şu şekilde açıklamak mümkündür; araştırma sürecinde yapılan çeşitli gözlemlerde halk çalgıları yapımcılarının büyük bir çoğunluğunun alaylı olarak veya hobi olarak çalgı yapımcılığıyla ilgilendiği gözlemlenmiştir. Bu çalgıcıların yapım

aşamalarında çalgı yapımındaki önemli standart ölçütlerin çoğu zaman gözlemlenmediği ve daha ziyade kişisel beğeniler doğrultusunda bir çalışma yöntemi seçtikleri görülmüştür. Dolayısıyla bu şekilde gerçekleşen çalgı yapımında standarttan bahsedebilmenin mümkün olmadığını söylemek mümkündür. Ayrıca çalgı yapımcıları standart ölçütler gözetsen dahi icracıların istekleri doğrultusunda bu ölçütlerden vazgeçtikleri ve genellikle isteğe göre çalgı yaptıkları görülmüştür. Kanımızca bu tespitler ve gözlemler bağlama ve ailesi sazlarının ulusal ölçekte neden belirli bir standarda kavuşmadığını açıklayan en önemli konulardır. Konuya yönelik İmik ve Haşhaş şu tespitlerde bulunmuşlardır: “Profesyonel anlamda ya da mesleki olarak bir müzik aleti (çalgı) çalan bireylerin büyük bölümü, kullandığı çalgının yapımında kullanılan malzeme ve işçilik kalitesine dikkat etmekte ve hatta kendi istekleri doğrultusundaki özel yapım çalgılara yönelebilmektedirler. Bu sebeple; profesyonel ya da mesleki anlamda bir müzik aleti çalan bireylerin birçoğunun, kullandıkları çalgıları tercih ederken bireysel isteklere göre seçim yaptıklarını söylemek mümkündür. Tam anlamıyla bir standarda ulaşmamış ya da ulaşma aşamasında olan yöresel çalgılarda bu durum daha da önemli bir hal almaktadır” (İmik, Haşhaş, 2014:60)

Araştırma kapsamında bağlamanın birkaç farklı yapım şekli tespit edilmiş ve bu yapım şekilleri araştırılmıştır. Bu bölümde bağlama ailesinden uzun sap bağlama örnek olarak alınmış ve yapım aşamaları incelenmiştir. Konuya yönelik bulgular, fotoğraflarla birlikte aşağıda sunulmuştur.

### ***Yaprak Tekne***

Yaprak bağlamalarda oluşturulacak tekne, ağaçtan elde edilen dilim şeklindeki parçaların yan yana getirilip yapıştırılmasıyla meydana gelmektedir. Bu yapım şeklinde, bir bütün parça üzerinde çalışılmadığı için ve dolayısıyla dilim parçaların birbirine yapıştırılarak bir bütüne ulaşmasıyla tekne elde edildiği için yapılacak teknede istenilen ölçüler daha kolay elde edilebilmektedir. Kişisel tercihler doğrultusunda bu ölçüler değişkenlik göstermektedir. Aşağıda yaprak teknenin yapım aşaması gösterilmektedir.



**Resim 1.1.** Yaprak Tekne (www.dirmilim.com)

Resim 1.1’de sol üst köşedeki resimde, bağlama için uygun görünen ağacın yaş iken ince dilimler şeklinde kesilmiş hali ve bu dilimlerin bir kalıba koyularak kurutulduğu aşama görülmektedir. Sağ üst köşedeki resimde, kurutulmuş dilim parçalarının yan yana yapıştırılarak teknenin oluşturulduğu aşama görülmektedir. Sol alt köşede oluşan teknenin zımparalanmış hali görülmektedir. Sağ alt köşede bağlamanın son hali görülmektedir.

### ***Oyma-Yarma Tekne***

Oyma-yarma tekne, bir parça ağaç gövdesinin tamamen yontulup oyulmasıyla yapılmaktadır. Oyma-yarma tekne, yaprak tekne gibi dilimlenmiş ağaç parçalarının yapıştırılıp bir bütün haline getirilmesiyle değil, bir bütün parçadan hareket ederek son haline doğru büyük bir titizlikle yontularak yapılmaktadır. Dolayısıyla bu yapım şekli daha zahmetli görülmektedir. “Yekpare oluşundan dolayı diğer tekne türlerine nazaran daha uzun ömürlü olmakla birlikte, işçiliği açısından ayrı bir dikkat ve çaba gerektirmektedir” (İmik, Haşhaş, 2014:61). Oyma-yarma bağlama şekillerinde tekne, eldeki ağaç malzemeye göre yontulup şekilleneceği için teknenin istenilen ölçüsü bu ağaç malzemenin büyüklüğünden fazla olamaz. Bu da yapılacak bağlamanın eldeki ağaç malzemeye göre şekilleneceği anlamına gelmektedir.

Boyutsal olarak bir fark gözetmeksizin aynı ağaç malzemelerden yapılacak iki ayrı oyma-yarma teknenin aynı ölçülere bağlı kalarak yapılmasının da çok uğraş gerektirdiği ve hatta muhtemel olamayacağı düşünülmektedir. Elbette buradaki sebebin el işçiliğinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır ve fabrikasyon bir ürünün seri üretim şekli gibi bir el işçiliğinin aynı ürünün kopyasını çoğaltması pek mümkün gözükmemektedir. Bu sebepten dolayı aynı ustanın elinde şekillenen bir tekne bile farklı olacağından, farklı ustaların da yapacağı tekneler birbirleri arasında farklılıklar oluşturacaktır. Aşağıda oyma-yarma teknelerin yapıldığı ağaç malzemeler ve yapılma aşamaları gösterilmektedir.



**Resim 1.2.** Oyma-Yarma Teknenin Yapılışı (<http://www.ozkansazevi.com>)

Resim 1.2’de sol üst köşedeki resimde, uygun görünen ağacın gövde kısmından kesilen ve bağlama yapımı için kaba taslak hale getirildiği aşama görülmektedir. Sağ üst köşedeki resimde ağacın yüzeysel bir şekilde yontularak tekne biçimini aldığı aşama

görülmektedir. Sol alt köşede teknenin iç kısmının yontulmuş olduğu hali görülmektedir. Sağ alt köşede bağlamanın son hali görülmektedir.

Yukarıdaki resim 1.1 ve resim 1.2’de görüldüğü gibi yaprak tekne, dilim şeklindeki ağaç parçalardan oluşturulduğu için gerek icracının gerekse bağlama yapımıcısının kişisel tercihleri doğrultusunda teknenin istenilen ölçülerde yapılıp istenildiği gibi şekillendirilmesi daha kolay gözükmetedir. Fakat oyma-yarma tekneler her zaman istenilen ölçülerde yapılamamakta, buna hem eldeki malzeme hem işçiliğin yaprak tekneye göre daha zor olması hem de her işçiliğin birbirinden farklı olması gibi etkenlerin sebep olduğu düşünölmektedir.

### ***Balta Tekne***

Bağlamanın yapım şekillerinden başka birde tekne kısmının farklı kalıplarda ve farklı şekillerde yapıldığı görölmektedir. Konuya yönelik araştırmalarda dede sazı olarak adlandırılan bağlamanın tekne yapısının kişisel tercih doğrultusunda bağlama ailesinin diğer sazları için yapıldığı da tespit edilmiştir. Dede sazının tekne yapısı balta tekne olarak adlandırılmaktadır. Bağlamanın sap kısmından başlayarak teknenin en derin noktasına kadar sivri bir sırt çizgisi bulunmaktadır. Bu görünümü itibariyle bir balta ağzını andırdığı için ismine de bu yüzden balta tekne denildiği düşünölmektedir. Aşağıda balta tekneye ait resimler gösterilmiştir.



**Resim 1.3.** Balta Tekneli Bağlama

Resim 1.3’te görüldüğü gibi balta teknenin sırt kısmı normal tekne gibi yuvarlak bir yapıda değil geriye doğru sivri bir yapıdadır. Bu farklı görünümün toplu bağlama icralarında da bir araya gelen bağlamalar arasında estetik uyumu bozabileceği öngörülmektedir.

### ***Göğüs(Kapak) Şekilleri***

“Teknenin üzerini kapatan ve alt köprünün (alt eşik) üzerinde bulunduğu kısımdır. Önceleri balık sırtı şeklinde kavisli yapılan göğüsler (kapak) günümüzde daha düz bir şekilde yapılmaktadır” (Haşhaş, 2013:15). Bu kısım hem teknenin yapıldığı şekle göre hem de bu bölümde kullanılan ağaç malzemelerin renklerine göre farklılık göstermektedir.

Yapılan araştırmalarda teknenin yapıldıktan sonra aldığı şeklin, teknenin üzerini kapatacak olan kapağın/göğsün şeklini oluşturduğu tespit edilmiştir. Aynı bağlama ailesindeki bağlamalar üzerine yapılan incelemelerde farklı göğüs şekillerine rastlanmıştır. Bu göğüs şekilleri aşağıdaki resimlerde gösterilmektedir.





**Resim 1.4.** Farklı Göğüs (Kapak) Şekilleri

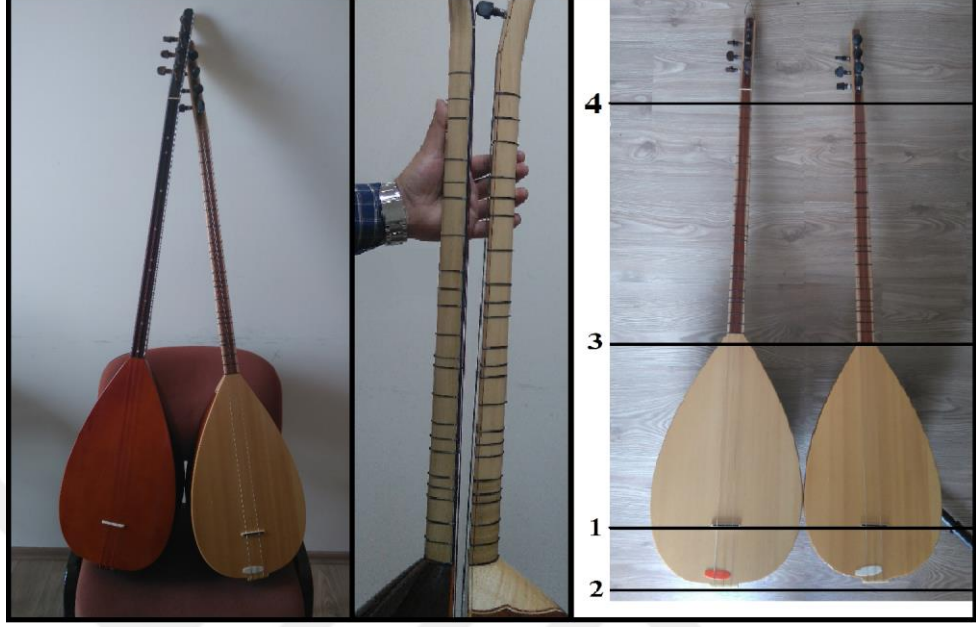
Resim 1.4'te görüldüğü gibi sağdaki bağlamanın göğüs yapısı ile soldaki bağlamanın göğüs yapısı farklı şekillerdedir. Örnekte görüldüğü gibi bağlamaların göğüs kısımlarındaki bu farklılığın bağlamadaki ölçüleri de farklı etkilediği görülmektedir. Nitekim bu bağlamaların göğüs kısımlarındaki en ve boy oranlarının birbiriyle farklı olduğu ilk bakışta anlaşılmaktadır. Resim 1.4'te gösterilen bağlamalar, alt köprü (alt eşik) kısımları hizalanarak yan yana koyulmuş ve göğüs şekillerinin farklılığından dolayı eşikler arasında oluşan farklılık ta tespit edilmiştir. Soldaki bağlamada sap kısmının başladığı yer alt köprüye (alt eşiğe) daha yakınken sağdaki bağlamada daha uzaktır. Toplu bağlama icralarında resim 1.4'te olduğu gibi farklı göğüs şekillerindeki bağlamaların yan yana geldiğinde görünüm olarak estetik uyumu bozduğu düşünülmektedir.

#### **1.5.1.2. Bağlamanın Form Boylarındaki Farklılıklar**

Bağlama yapımı sırasında dikkate alınacak ölçüler genellikle bağlama yapımcılarının ya da icracıların isteklerine göre şekillenmektedir. Bu istekler doğrultusunda, bağlamanın icracıya göre form ve kalıplarına, icracının yöresel ve teknik olmak üzere icra şekillerine ve yapılacak bağlamanın tınısına, tonuna göre bağlamalar değişik ölçülerle yapılmaktadır.

Bağlama yapımında oluşturulacak teknenin ölçülerine göre bağlamanın sap (tuşe, kol) boyu da şekillenir. Normal şartlar altında ölçüleri küçük olan bir tekneye

göre sap (tuşe, kol) boyu kısa olurken ölçüleri büyük olan tekneye göre de sap (tuşe, kol) boyu uzun olur.



**Resim 1.5.** Tekne-Sap (Tuşe, Kol) Oranları

Resim 1.5'te bağlama ailesinden olan uzun sap bağlamaların yan yana getirilerek aralarındaki tekne-sap (tuşe,kol) oranları incelenmektedir. Soldan birinci bölmedeki her iki bağlamada uzun sap bağlama olmasına rağmen dikkatli bakıldığında bu iki bağlama arasındaki ölçü farklılığı hemen anlaşılmaktadır. Soldaki bağlamanın teknesi diğerine göre biraz daha büyüktür ve bundan dolayı sap (tuşe, kol) uzunluğu da sağdaki bağlamaya nazaran daha uzundur.

Resim 1.5'te soldan ikinci bölmedeki bağlamalar yan yana getirilerek sap (tuşe, kol) uzunlukları kıyaslanmaktadır. Resimde görüldüğü gibi soldan birinci bölmede anlatılan tekne büyüklüğüne göre sap (tuşe,kol) oranının değişmesi burada daha belirgin bir şekilde anlaşılmaktadır. Bağlamaların sap (tuşe,kol) boylarındaki farklılığın perdeler arasında da farklılıklara sebep olduğu görülmektedir.

Resim 1.5'te genel hatlarıyla bu farklılık soldan üçüncü bölmede başka bağlamalar üzerinde örneklendirilmiştir. İki uzun sap bağlama yan yana koyulmuş ve numaralandırılmış çizgilerle hizalanmıştır. 1 numaralı çizgiyle alt köprüler (alt eşikler) aynı hizaya getirilerek bağlamaların diğer bölümlerindeki değişiklikler saptanmaya

çalışılmıştır. İlk bakışta sağdaki bağlamanın soldaki bağlamaya göre biraz daha küçük olduğu görülmektedir. Bu oranın farklılığıyla birlikte numaralandırılan çizgilerdeki farklılık ta görülmektedir. 2 numaralı çizgide sol taraftaki bağlamanın alt köprü (alt eşik) ile tellerin bağlandığı tel yuvası arasındaki uzunluğun sağdaki bağlamaya göre daha uzun olduğu, 3 numaralı çizgide sağdaki bağlamanın sap (tuşe, kol) kısmının tekneden itibaren başladığı yer ile alt köprü (alt eşik) arasındaki uzunluğun soldaki bağlamaya göre daha kısa olduğu, 4 numaralı çizgide ise sağ taraftaki bağlamanın hem alt köprü (alt eşik) ile üst köprü (üst eşik) arasındaki uzunluğun hem de üst köprü (üst eşik) ile tekneden sapın (tuşenin, kolun) başladığı yer arasındaki uzunluğun sol taraftaki bağlamaya göre daha kısa olduğu görülmektedir.

Bu örneklerde gösterilen bağlamalar gibi daha birçok bağlama da kendi aralarında birçok açıdan farklılıklar göstermektedir. Yapılan araştırmada birçok bağlama incelenmiş ve incelenen bağlamalarda kişisel tercih doğrultusunda şekillenen birçok farklılık gözlemlenmiştir.

Yukarıda tespitlerin yanı sıra bazen de icracıların kişisel tercihleriyle tekne-sap (tuşe, kol) form boyları değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin form boyu büyük olan bir tekneye göre sap (tuşe,kol) uzunluğuda aynı oranda büyümekte ve dolayısıyla parmak baskılarının gerçekleşmesini zorlaştırabilmektedir. Bu konuya paralel olarak birde icracıların bağlama üzerinde çalışacağı geleneksel ve teknik eserler (yeni-yenilikçi) için bağlamanın form boylarında bir takım değişiklikler yaptıkları tespit edilmiştir. Kişisel tercihlerde, geleneksel eser icraları (yöresel icra özellikli eserler) için bağlamanın ses gürlüğü daha ön plana çıkarılırken, teknik eserlerin (yeni-yenilikçi) icraları için uzun soluklu icralarda yorucu olmayacak özellikte bir bağlama arayışı/beklentisi olduğunu söylemek mümkündür. Konuya yönelik olarak İmik ve Haşhaş şu tespitlerde bulunmuştur; “Kaliteli bir bağlamada tellerin tuşeye olan yüksekliği minimum seviyede tutulmakta ve yapılan bu hassas yükseklik ayarı sol el parmak baskılarının rahat gerçekleştirilebilmesi için büyük önem arz etmektedir. Çünkü teller ve tuşe arasındaki yükseklik ne kadar artarsa parmak baskıları da o oranda zorlaşmaktadır. Bağlama icra tekniklerinden bazılarında (süsleme, tel çekme vb.) bir mızrap (tezene) vuruşu yaparak, yatay olarak art arda birden fazla nota seslendirmek gerekmektedir. Bu icra tekniklerini rahatça duyurabilmek için bir mızrap (tezene)

vuruşunun ardından yalnızca sol el parmakları ile (solaklar için sağ el parmakları) ezginin devam ettirilmesi gerekmektedir. Mızrap (tezene) vurmadan art arda ses elde edebilmek için ise bağlamada özellikle ses gürlüğü ve tuşedeki rahat parmak baskılarının gerekliliği göz önüne alındığında, bu doneleri bünyesinde bulunduran kaliteli bir bağlamada sol el tekniklerinin daha rahat uygulanabileceği sonucuna ulaşabilmek mümkündür” (İmik, Haşhaş, 2014:66).

Ayrıca yöresel icra özellikli eserler için Haşhaş ve İmik şu tespitlerde bulunmuşlardır; “yöresel tavırlardaki özel mızrap (tezene) vuruşlarını (tril, çırpma, serpme vb.) rahat uygulayabilmek için tellerin alt eşikle (köprü) olan yükseklik oranı önem arz etmekte ve icrayı kolaylaştırabilmektedir. Ayrıca kaliteli bir bağlamada alt eşikteki (köprü) üç tel grubunun birbirleri arasındaki açıklık oranındaki uygunluk, ayrıca soft mızrap (tezene) vuruşlarıyla gür ses elde edilebilmesi açısından özellikle yürük eserlerin icrasında büyük kolaylıkların sağlanabildiği söylenebilir” (İmik, Haşhaş, 2014:67).

Yapılan bu değişikliklerle bağlamaların ölçülerinde farklılıklar oluştuğu için toplu bağlama icralarındaki bağlamalar arasındaki görünüm de estetik uyum açısından problemli olmaktadır.

### **1.5.1.3. Kişisel Tercihler Sonucu Oluşan Bağlamadaki Biçimsel Farklılıklar**

Bağlama yapımının genellikle kişisel tercihlerle şekillendiği için, ulusal ölçekte henüz tam anlamıyla standart ölçülere kavuşmadığını söylemek mümkündür. Bağlamaların kendi aralarında farklılıklar göstermesi birçok sebepten dolayı meydana gelmektedir. Bu farklılıklar, bağlamanın çeşitli kısımlarında olup hem bağlamayı yapan hem de icra eden kişilerin kişisel tercihleri doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Kişisel tercihler sonucu ortaya çıkan biçimsel farklılıklar; bağlamanın renklerinde, burgu kısımlarının şekillerinde, tekne ve sap kısımlarının üzerine yapılan işlemlerde, tekne üzerindeki ses deliğinin yerlerinde vb. şekillerde ortaya çıkmaktadır.

### ***Renk Farklılıkları***

Yapılan araştırmada bağlamalardaki renk farklılıklarının hem kişisel tercihlerden hem de farklı ağaç kullanımlarından kaynaklandığı tespit edilmiştir. Kişisel tercih doğrultusunda meydana gelen renk farklılıkları aşağıda görülmektedir.



**Resim 1.6.** Farklı Renkteki Bağlamalar (<http://www.haber5.com>)

Resim 1.6'da görüldüğü gibi en arkada yer alan bağlamada ebru sanatı kullanılmış ve bu yöntemle bağlamaya renk verilmiştir. En ndeki bağlamada ise tekne ve kapağın tamamen siyah renge boyandığı görülmektedir. Resim 1.6'da görüldüğü gibi farklı renklerde boyanan bağlamalar yan yana geldiğinde ortaya ciddi derecede estetik bir uyumazlık meydana gelmektedir.

Farklı ağaç kullanımlarından kaynaklanan renk farklılıkları aşağıda görülmektedir.



**Resim 1.7.** Farklı Renk ve İşlemeli Bağlamalar

Resim 1.7’de farklı ağaçlardan yapılan bağlamalardaki renk farklılığı görülmektedir. Toplu bağlama icralarında farklı renklerdeki bağlamaların bir araya gelmesi estetik açıdan problem oluşturmaktadır.

Bağlamanın göğsü (kapak) genellikle ladin, köknar, Kanada çamı vb. gibi ağaçlardan yapılmaktadır. Farklı ağaç malzemelerden seçilen kapaklar farklı renklerde olabilmektedir. Yapılan araştırmada göğüsteki farklı kapak kullanma sebeplerinin hem kişisel tercihlerden hem de bağlamanın ses tonunu etkileyecek ağaçların kullanılmak istenmesinden dolayı olduğu tespit edilmiştir. Aşağıda farklı kapak (göğüs) kullanılarak yapılan bağlama göğüsleri (kapak) görülmektedir.



**Resim 1.8.** Farklı Renkteki Kapaklar

Resim 1.8’de görüldüğü gibi farklı ağaçlar kullanılarak yapılan kapaklar farklı renklerde olabilmektedir. Renk olarak birbirinden farklı olan bağlamaların toplu bağlama icralarında bir araya gelerek oluşturduğu genel görüntü yine estetik açıdan problemli olmaktadır.

### ***Burguluk ve Burgular***

Burguluk, bağlamada akort burgularının bulunduğu kısım, burgular ise tellerin akort edildiği oynar parçalardır. Bu kısımda yapılan değişikliklerin farklı sebeplerden kaynaklandığı tespit edilmiştir. Bu sebepler daha çok yapılan akordun daha uzun süreli korunması amacı doğrultusunda oluşmaktadır. Fakat kişisel tercih olarak ta burguluk kısımlarında bazı değişikliklerin yapıldığı görülmüştür. Yapılan değişikliklerde bağlama burgulukları başka enstrümanlardaki burguluklara benzetilmektedir. Yapılan bu değişiklikler genelde gitar burguluklarının taklit edilmesiyle görülmektedir. Kendi burguluğu yerine başka enstrümanların burguluğu eklenerek yeni bir görünüme kavuşan bağlama, önceki görünümüyle farklılıklar taşımaktadır. Bağlamadaki burgulukların yerine kullanılan gitar burgulukları da farklı şekillerde görülmektedir. Bağlamada kullanıldığı tespit edilebilen farklı burguluk şekilleri aşağıda görülmektedir.



**Resim 1.9.** Bağlamadaki Gitar Burguluk Denemeleri (<http://www.isiltisazevi.com>)

Resim 1.9'da görülen bağlamalarda bağlamaların kendi burguluk yapısı tercih edilmemiş bunun yerine gitarlarda görülen burguluk yapıları tercih edilmiştir. Sol taraftaki bağlamada elektro gitarlarda görülen burguluğun taklit edildiği görülmektedir. Sağ taraftaki bağlamada ise klasik gitarlarda görülen burguluğun taklit edildiği görülmektedir. Bu şekilde yapılan gitar burguluklu bağlamaların toplu bağlama icralarında bir araya gelen bağlamalar arasında estetik uyumu bozduğu öngörülmektedir.



### *Ses Deliği*

Ses deliği tekne üzerinde genelde teknenin arka tarafında olan fakat son zamanlarda teknenin üst tarafında da sıkça görülen bazı durumlarda ise göğüs üzerinde görülebilen, teknenin içerisindeki toplanan sesin dışarı aktarılması için tekne üzerinde açılan bir deliktir. Ses deliğinin tekne üzerinde farklı yerlerde olduğu tespit edilmiş ve bunun hem bağlama icracılarının hem de yapımcılarının kişisel tercihleriyle şekillendiği düşünölmektedir. Aşağıda farklı yerlerde ve farklı şekillerde ses delikleri olan bağlamalar görölmektedir.



**Resim 1.10.** Farklı Şekillerdeki Ses Delikleri (<http://sazadair.com>)

Yukarıdaki resim 1.10'da göröldüğu gibi her iki bağlamanın ses deliği teknenin yan tarafındadır. Fakat şekil itibariyle farklı oldukları görölmektedir.



**Resim 1.11.** Farklı Yerlerde ve Farklı Şekillerdeki Ses Delikleri

Resim 1.11'deki soldaki bölmede ses delikleri farklı yerlerde kullanılan bağlamalar görülmektedir. Öndeki bağlamada ses deliği teknenin alt tarafındadır. Arkadaki bağlamada ise ses deliği teknenin yan tarafındadır.

Resim 1.11'deki sağdaki bölmede ses delikleri üzerine işlenen işlemler ve bu işlemlerin estetik uyum açısından farklılık oluşturması görülmektedir. Farklı yerlerde veya birden fazla olan ses delikleri toplu bağlama icralarında estetik görünüm açısından farklılıklar oluşturmaktadır.

### ***İşlemler/Süslemeler***

Yapılan araştırmada birçok bağlama incelenmiş ve bu bağlamaların çeşitli sebeplerden dolayı birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Bu bölümde bağlama üzerine yapılan işlemler-süslemeler ele alınarak toplu bağlama icralarındaki görünümü nasıl etkilediği araştırılmıştır. Batı müziği sazlarında da görülen bir takım süslemeler/işlemler olmakla beraber bu tür işlemeli/süslemeli sazların oluşturduğu bir saz orkestrası pek görülmemektedir. Oluşturulan batı müziği orkestralarında tek tip sazlara daha çok rastlanmaktadır. Dolayısıyla batı müziği sazlarından oluşturulacak bir toplulukta neredeyse tam bir standardizasyonun sağlandığı söylenebilir. Ancak bu durum, bağlamaların oluşturduğu bir topluluğa indirgenildiğinde aynı standardizasyonun sağlanamadığı görülmektedir. Kişisel tercihlerle şekillenip işlenen/süslenen birçok bağlamanın varlığı bu duruma kanıt gösterilebilir. Aşağıda işlemeli/süslemeli bağlama örnekleri gösterilmiştir.



**Resim 1.12.** Farklı İşlemeli/Süslemeli/Burguluklu Bağlamalar  
(<http://www.isiltisazevi.com>)

Resim 1.12’de farklı işlemeli/süslemeli bağlamalar görülmektedir. Bu şekilde yapılan farklı işlemeli/süslemeli bağlamaların toplu bağlama icralarında bir araya gelen bağlamalar arasında estetik uyumu bozduğu düşünülmektedir.

## 1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada, toplu bağlama icralarında karşılaşılan, estetik uyum ve icra birlikteliğini etkileyen farklılıklardan kaynaklanan problemlerin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırma süresinde elde edilen kazanımlar neticesinde toplu bağlama icralarında estetik uyum ve icra birlikteliğindeki problemlere çözüm önerileri getirilerek, tam anlamıyla toplu bağlama icralarında estetik uyum ve icra birlikteliğinin sağlanması amaçlanmaktadır.

## 1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Türk halk müziğinin tarih içerisindeki gelişim sürecinde bağlamanın yeri ve önemi büyüktür. Ulaşılabilen kayıtlara göre tespit edilmiş ve genel olarak kabul gören bağlamanın ilk atası kopuzdur. Kopuzun bağlamaya kadar olan gelişim-değişim sürecinde toplu icra örneklerine ulaşamamıştır. Ancak yakın geçmişte PTT bünyesinde kurulan radyolarla birlikte Türk halk müziğinde korolar kurulmuş ve düzenli bir yapıya gidilmiştir. Türk halk müziğinde düzenli yapının sağlanması, bağlamaların da toplu olarak icra edilmesinde bir başlangıç olmuştur.

Toplu bağlama icralarında, çeşitli sebeplerden dolayı bir takım farklılıklar tespit edilmiştir. Bu farklılıkların var olması halinde toplu bağlama icralarında çeşitli problemler yaşanmaktadır.

Bu çalışma; toplu bağlama icralarındaki farklılıklardan dolayı ortaya çıkan problemlerin çözüme kavuşturulması açısından önem arz etmektedir.

## 1.8. 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 sayı ve nitelikte olduğu,

Yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

### 1.9. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma;

1. Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynak ve belgeler,
2. Araştırma kapsamında ulaşılabilen Türk halk müziği (bağlama) toplu icraları,
3. Ulaşılabilen ve incelenen farklı biçimlerdeki bağlamalar ile sınırlıdır.

### 1.10. TANIMLAR

**Geleneksel Türk Halk Müziği:** “Halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan, halk sanatçıları 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).

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

## 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).

Yapılan araştırmada bağlama eğitimcileriyle kişisel görüşmeler yapılmış, araştırma konusu hakkındaki görüş ve fikirleri alınmıştır.

#### 2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini, toplu (koro) olarak gerçekleştirilen Türk halk müziği icraları oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Türkiye’de ulaşılabilen toplu bağlama icralarındaki çeşitli farklılıklar (tutuş, oturuş, çeşitli nüans farklılıkları vb.) ve bu icralarda kullanılan ulaşılabilen bağlamalardaki organolojik farklılıklar oluşturmaktadır.

### 2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ

Araştırma için konuya yönelik olduğu tespit edilen kaynaklara ulaşılmış, kitap, makale, yüksek lisans, doktora tezleri titizlikle taranmış ardından örneklem grubunu oluşturan toplu GTHM icraları görsel/duysal açılarından incelenmiştir.



## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, toplu bağlama icraları estetik uyum ve icra birlikteliği açısından incelenmiştir. Araştırmanın ana problem cümlesi; Toplu olarak gerçekleştirilen bağlama icralarında estetik uyum ve icrasal birliktelik açısından ne oranda birliktelik sağlanabilmektedir? şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi açısından şu alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur;

***Birinci alt problem;*** Bağlamadaki yapısal farklılıkların toplu bağlama icralarına yansımaları nasıldır?

***İkinci alt problem;*** Bağlamadaki kişisel icra farklılıkları toplu bağlama icralarına ne şekilde yansımaktadır?

#### 3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

***Birinci alt problem:*** Bağlamadaki yapısal farklılıkların toplu bağlama icralarına yansımaları nasıldır?

***Birinci alt problemin çözümü:*** Birinci alt problemin çözümü için, bağlamadaki yapısal farklılıklar incelenmiş ve bu farklılıklardan elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

Bu bölümde; araştırmanın birinci bölümünde tespit edilen bağlamadaki kişisel yapımların farklılıklarının toplu bağlama icralarına ne şekilde yansımaları araştırılmıştır.

Bağlama yapımındaki ölçü, kalıp ve şekil farklılıkları, toplu bağlama icralarında bağlama icracılarının yan yana gelmesiyle estetik uyum açısından problemler oluşturabilmektedir. Bağlamadaki ölçü, kalıp ve şekil farklılıklarından kaynaklanan uyumsuzluklar toplu bağlama icralarında bir araya gelen bağlamalar arasında belirgin bir şekilde görülebilmektedir. Bu bölümde resimlerle örnekler verilmiş ve bu resimler üzerinden toplu bağlama icralarında bağlamadaki yapısal farklılıklardan kaynaklanan problemler ele alınmıştır.





**Resim 3.1.** Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar  
(<http://bartinguzelsanatlar.meb>)

Resim 3.1’de bağlamalardaki farklı tekne, farklı kapak (göğüs) ve farklı burguluk biçimleri görülmektedir. Sol taraftaki bağlamada koyu renkli bir kapak (göğüs) kullanıldığı ve sap (tuşe, kol) kısmının bir bölümünde de aynı tonlarda kaplama yapıldığı görülmektedir. Bunun yanında bağlamanın burguluk kısmının elektro gitarlarda görülen burguluk kısmına benzediği görülmektedir. Ortadaki bağlamada açık renkli bir kapak (göğüs) kullanıldığı ve sap (tuşe, kol) kısmının da açık renkte olduğu bunun yanında burguluk kısmında herhangi bir değişiklik yapılmadığı görülmektedir. Sağdaki bağlamada ise yine açık renkli kapak (göğüs) kullanılmıştır. Fakat kapak (göğüs) kenarlarında koyu renkte ilave çizgiler bulunmaktadır ve aynı renkte sap (tuşe, kol) kısmının ön yüzünün de kaplandığı görülmektedir. Dikkatli bakıldığında bağlamalardaki teknelerin şekil olarak birbirine benzemediği nispeten anlaşılmaktadır. Teknelerin farklı biçimlerinden dolayı bağlamanın göğüs kısmı da teknenin biçimine göre değişmektedir. Soldaki bağlamanın göğüsü diğerlerine göre dar ve taban kısmının da yuvarlak bir yapıda olduğu görülmektedir. Diğer bağlamalarda ise göğüs kısımlarının daha geniş ve taban kısımlarının da köşeli bir biçimde olduğu görülmektedir. Sağdaki bağlamada bu durum daha belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Bağlamalar arasındaki bu farklılık estetik uyum açısından problem oluşturmaktadır.



**Resim 3.2.** Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar  
(<http://www.yaylahaber.com>)

Resim 3.2’de yine farklı tekne, farklı kapak (göğüs) ve farklı burguluk biçimlerine rastlanmaktadır. İlk bakışta soldan ikinci bağlamada koyu kapak (göğüs) kullanıldığı ve en sağdaki bağlamanın burguluk kısmının klasik gitarlarda görülen burguluklarla benzer olduğu göze çarpmaktadır. Bunun yanısıra sağ taraftaki iki bağlama arasında tekne ve göğüs biçimleri bakımından karşılaştırılma yapıldığında sağdan ikinci bağlamadaki göğüs şeklinin diğerine göre daha geniş ve taban kısmının köşeli olduğu görülmektedir.



**Resim 3.3.** Toplu İcralarda Karşılaşılan Bağlamalardaki Yapısal Farklılıklar  
(<http://www.hurriyet.com.tr>)

Resim 3.3'te farklı tekne, farklı kapak (göğüs) ve farklı işleme/süsleme biçimlerine rastlanmaktadır. Görüldüğü gibi ortadaki bağlamanın göğüs şeklinin diğerlerine göre daha dar bir yapıda olduğu anlaşılmaktadır. Renk olarak yakın tonlarda olmasına rağmen yinede kapaklardaki (göğüs) renk farklılıkları görülmektedir. Ortadaki bağlamanın sap (tuşe, kol) kısmında bir takım işleme/süsleme yapıldığı ve sağdaki bağlamanın da sap (tuşe, kol) kısmının daha koyu renkte olduğu görülmektedir.

Yukarıdaki resimlerde bağlamalardaki yapısal farklılıkların toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı görülmektedir. Bu tür farklılıklara çok sık rastlanmakta ve bu farklılıkların toplu bağlama icralarında estetik uyum açısından problemleri olduğu öngörülmektedir. Konunun aydınlatılması ve örnek teşkil etmesi açısından batı müziği saz topluluklarındaki sazların birbiri arasındaki uyumun ne derecede sağlandığı aşağıdaki resimde gösterilmiştir.



**Resim 3.4.** Toplu Viyolonsel İcrası (<http://patch.com>)

Resim 3.4'te toplu viyolonsel icrası görülmektedir. Resimde görüldüğü gibi viyolonseller birbirine yakın renklerde ve işlemsiz sade bir şekildedir. Aynı zamanda biçim olarak ta gözle görülür önemli bir farklılığın olmadığı ve belirli bir standardın önemli ölçüde sağlandığı görülmektedir. Yukarıdaki resim 3.1, 3.2. ve 3.3'teki farklı biçimli bağlamaların toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ve resim 3.4'teki viyolonsellerin toplu viyolonsel icralarına nasıl yansıdığı görülmektedir. Türk halk müziğinde toplu bağlama icralarındaki bağlamalar arasındaki biçimsel uyumun, batı müziği saz topluluklarının sazlar arasındaki biçimsel uyumu gibi belirli bir standardizasyonda olması gerektiği düşünülmektedir.

### 3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

**İkinci alt problem:** Bağlamadaki kişisel icra farklılıkları toplu bağlama icralarına ne şekilde yansımaktadır?

**İkinci alt problemin çözümü:** İkinci alt problemin çözümü için, bağlamadaki kişisel icra farklılıkları incelenmiş ve değerlendirilmiştir. İkinci alt problemin tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi açısından yine alt problemlere ihtiyaç duyulmuş ve bu alt problemler şu şekilde belirlenmiştir; “Toplu bağlama icralarındaki nota-icra farklılıklarından kaynaklanan problemler”, “toplular bağlama icralarındaki kişisel nüans

farklılıklarından kaynaklanan problemler”, “toplu bağlama icralarındaki yöresel üslup-tavır farklılıklarından kaynaklanan problemler” ve “icracıların tutuş-oturuş pozisyonlarındaki farklılıkların toplu bağlama icralarına yansması”.

Bu bölümde bağlamadaki kişisel icra farklılıklarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ele alınmış, toplu bağlama icralarındaki icra farklılıkları tespit edilerek bu farklılıklar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Araştırma sürecinde, bağlama icracılarının icraları üzerinde yapılan değerlendirmelerde birçok açıdan farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen icra farklılıklarının en önemlileri ise nota-icra farklılıkları, kişisel nüans farklılıkları ve yöresel üslup-tavır farklılıkları olarak belirlenmiştir. Tespit edilen diğer önemli farklılıklar ise icracılar arasındaki tutuş-oturuş pozisyonlarındaki farklılıklar olup bu farklılıkların toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı gözlemlenmiştir. Araştırma sürecinde belirlenen bu farklılıkların, icracıların metodolojik yöntemlerle yapılan müzik eğitimi yerine daha çok kişisel tecrübelerine dayanan usta-çırak ilişkileriyle yetişmeleri ve bunun sonucunda ise her bir icracının farklı icra beğenilerini kanıksayarak tarzlarını şekillendirmeleri sonucu meydana geldiği gözlemlenmiştir.

Toplu bağlama icralarında icracıların kendi aralarındaki nota-icra, kişisel nüans ve yöresel üslup-tavır gibi farklılıkları ve icracılar arasındaki tutuş-oturuş pozisyonlarındaki farklılıkların toplu bağlama icralarına yansması birer alt problem olarak ele alınmış ve kapsamlı bir şekilde incelenerek bu farklılıkların toplu bağlama icralarında ne gibi problemlere yol açtığı değerlendirilmiştir.

### ***Toplu Bağlama İcralarındaki Nota-İcra Farklılıklarından Kaynaklanan Problemler***

Bu bölümde icracılar arasındaki nota-icra farklılıklarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Toplu bağlama icralarındaki nota-icra farklılıkları tespit edilerek bu farklılıklar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Toplu bağlama icralarında karşılaşılan problemlerden biri de nota-icra farklılıklarıdır. Yapılan araştırmada bu farklılıkların çeşitli sebepler sonucu meydana geldiği saptanmıştır. Tespit edilebilen problemlerden biri icranın ezber olarak yapılmasıdır. Nota olmadan ezbere yapılan icralarda icracıların farklı icra şekillerine

rastlanmaktadır. Çünkü bu tür icra şekillerinde her icracı kendi ezberinde olan ezgiyi icra ettiği için aynı ezgi tüm icracılar tarafından aynı derecede ezber edilememekte ve bazen ana ezgiden daha uzak olabilecek ezgi şekillerine bile rastlanabilmektedir. Bu durum hem icracıların mızrap birlikteliğini kaybederek toplu bağlama icralarının yekpare bir icra bütünlüğünden uzaklaşmasına hem de ortaya düzensiz ve karışık bir ses kalabalığının çıkmasına sebep olmaktadır.

Tespit edilebilen problemlerden bir diğeri notadaki donanım ve ses değiştirici işaret hatalarıdır. Yapılan araştırmada problemlili olduğu tespit edilebilen notalar ele alınmış ve bunların genel olarak farklı icracılardan icra şekilleri incelenmiştir. Bu konuya yönelik TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında 3432 sıra numaralı, yöresi Aydın'a ait olan "Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında" adlı türkü, TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında 2709 sıra numaralı, yöresi Elazığ'a ait olan "Değirmen Sala Benzer" adlı türkü ve TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında 2331 sıra numaralı, yöresi Elazığ'a ait olan "Pencereden Bir Daş Geldi" adlı türkü ele alınmıştır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA NO:3432  
İNCELEME TARİHİ : 18.4.1990

YÖRESİ  
AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI  
ZURNACI MALİL CAN

DUMANIDA VARDIR  
ŞU DAĞLARIN BAŞINDA

DERLEYEN  
ÖZAY GÖNLÜM

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
ÖZAY GÖNLÜM

SÜRESİ : ♩ = 52

DU MA... NI DA VA... R DIR... ŞU DAĞ... LA RIN... BA...  
A MAN... GÜKYÜ ZÜ... N DE... DA ĞI NIK... DÜ ĞU NUK... BU...

Şekil 3.1. Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında

TRT-THM Repertuar No: 3432

DUMANIDA VARDIR ŞU DAĞLARIN  
BAŞINDA --  
( SAYFA 2 )

Şİ N DA GÖNLÜM GA L Dİ N  
LU 7 LAR HI MAR DE M DAN N

YOP RA ÇİN DA DA ŞİN DA (SAZ...) BİR BEN  
KI Mİ YÜ ZÜME Ö GÜT LER AN EVE

DE Lİ V GİT CÜMLA LE Mİ N BA SIN  
Lİ DEL ÖZÜSÖZÜ DOĞRU YI Yİ 7

DA İ MA NİM DAĞ LAR BOZ DO ĞA NİM  
LER

SÖ ĞÜ DÜ (SAZ...) ÇOK VER Dİ

LER BEN DÜ TA MA DİM Ö ĞÜ DÜ (SAZ...)

İ MA NİM DAĞ LAR YA RİM GİT Tİ GEL

ME Dİ (SAZ...) GÜ DU RASI ÇAY LAR

Şekil 3.2. Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında

TRT-THM Repertuar No: 3432



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 2709  
İNCELEME TARİHİ: 7 6 1985

DERLEYEN  
MEHMET ÖZBEK

YÖRESİ  
ELAZIG

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
OSMAN ÖGE "Hafız"  
SÜRESİ :

## DEĞİRMEN SALA BENZER

NOTAYA ALAN  
MEHMET ÖZBEK

DE GİR MAN SA LA BEN ZE—R

A NA—N N Ö LE DE GİR MA—N

SA LA BEN ZE—R A NA—N N Ö LE

KIZ Dİ Lİ—N LA LA BEN ZER

KI Z Dİ Lİ—N LA LA— BEN ZER

TER LE MIS YA NAK LA—Rİ—N

A NA N Ö LE TER LE MIŞ

YA NA—K LA RİN A NA—N Ö LE

E Rİ MIŞ BA LA BEN ZER

E—Rİ MIŞ BA LA— BEN ZER

Şekil 3.3. Değirmen Sala Benzer

TRT-THM Repertuar No: 2709

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No : 2331  
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ  
ELAZIG  
KİMDEN ALINDIĞI  
ALİ OĞUZ - MEHMET SAKA  
SÜRESİ :

## PENCEREDEN BİR DAŞ GELDİ

DERLEYEN  
ANK. DEV. KONS. ARS

DERLEME TARİHİ  
10.4.1969

NOTAYA ALAN  
YÜCEL PAŞMAKÇI

PEN CE RE DE N BİR DA Ş  
EV LE RI Nİ N Ö NÜ Ş

GEL Dİ PEN CE RE DE N  
KA VA K EV LE RI Nİ N

Bİ R DA Ş GEL Dİ BEN ZAN  
Ö NÜ Ş KA VA K MA MOS

NET Tİ M MA MO Ş GEL Dİ  
GE ZE R KA RA Ş KAL PAK

BEN ZA N NET Tİ M MA MOS GEL Dİ  
MA MO S GE ZE R KA RA KAL PAK

Şekil 3.4. Pencereden Bir Daş Geldi

TRT-THM Repertuar No: 2331

Yukarıdaki 3432, 2709 ve 2331 repertuar numaralı türküler donanım ve ses değiştirici işaretler açısından değerlendirilmiş ve problemliler oldukları tespit edilmiştir. Şekil 3.1 ve 3.2’deki 3432 repertuar numaralı ‘‘Dumanı da Vardır Şu Dağların Başında’’ adlı türkü ‘‘DO’’ kararlı ve donanım ‘‘Mİ bemol’’ olarak yazılmıştır. zay Gönlüm’un derlediği bu türkü, zay Gönlüm, Tuğba Ger ve Orhan Hakalmaz’dan dinlenmiştir. Yapılan araştırmada sanatçıların bu türküyü donanımdaki ‘‘Mİ bemol’’ notası yerine ‘‘Mİ natürel’’ notasını kullanarak seslendirdiği tespit edilmiştir. Yapılan tespitlere göre bu türkünün dizi olarak ‘‘Mİ bemol’’ notasını almadığı, sanatçılar tarafından da ‘‘Mİ natürel’’ notası kullanılarak seslendirildiği sonucuna varılmıştır. Dolayısıyla bu türkünün notaya alınmasında böyle bir hatanın gözden kaçmış olabileceği varsayılmaktadır. Bu türküyü daha önce bir yerde duymamış ve dinlememiş bir icracı bu türküyü ‘‘Mİ bemol’’ notasını kullanarak icra edecektir. ‘‘Mİ bemol’’ notası kullanıldığında ortaya daha farklı bir ezgi çıkacak ve bu doğrultuda toplu bağlama icralarında bu türküyü bilen icracılar ve bilmeyen icracılar arasında uyumazlık oluşacaktır.

Şekil 3.3’te 2709 repertuar numaralı ‘‘Değirmen Sala Benzer’’ adlı türkünün ikinci lsnde aynı sese denk gelen ‘‘RE bemol’’ ve ‘‘DO diyez’’ notaları aynı ölçü içerisinde kullanılmış ve bu hatalı kullanımdan dolayı icracılarda nota takibi açısından kafa karışıklığına sebep olabileceği dşnlmektedir.

Şekil 3.4’te 2331 repertuar numaralı ‘‘Pencereden Bir Daş Geldi’’ adlı türkünün ulusal lkte ulaşılan kayıtlarında ‘‘Sİb2’’ değiştirici işaretiyle seslendirildiği ancak nota üzerinde yapılan incelemelerde bu ses değiştirici işaretin yer almadığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla adı geçen türkünün mevcut notasının notaya aktarım açısından problemliler olduğu dşnlmektedir. Bu türküyü daha önce bir yerde duymamış ve dinlememiş bir icracı bu türküyü ‘‘Sİ natürel’’ notasını kullanarak icra edecektir. ‘‘Sİ natürel’’ notası kullanıldığında ortaya daha farklı bir ezgi çıkacak ve bu doğrultuda toplu bağlama icralarında bu türküyü bilen icracılar ve bilmeyen icracılar arasında uyumazlık oluşacaktır. Bu bağlamda notada olan hatalı yazımlardan dolayı hatalı notaların icracılar tarafından son derece problemliler olduğu öngörülmektedir. Yukarıda örneklendirilen 3432, 2709 ve 2331 repertuar numaralı türküler dışında TRT

Türk halk müziği repertuarında bu duruma benzer birçok türkünün de donanım açısından problemlili olarak notaya alındıkları görülmüştür.

Tespit edilebilen problemlerden biri de notada yazılanın farklı yorumlanarak icra edilmesidir. Yapılan tespitlerde icracıların bazen notada yazılanın dışına çıktığı ve notadaki bazı yerlerde kişisel yorumlarını kullandıkları görülmüştür. Yapılan bu farklı yorumlar genelde ezgilerdeki durağan nota kümelerinde görülmektedir. Örneğin; bir icracı ezgideki durağan bir perdede (örneğin genellikle eser sonlarında yer alan dörtlük veya ikilik LA notaları) kalırken diğer bir icracı o perdenin sonundaki tek ses yerine, ezginin bir sonraki başlangıç sesine geçiş motifleri yapabilmektedir. Toplu bağlama icralarında yalnız bir icracının bile bu şekilde farklı motifler kullanması icra bütünlüğünü bozmaya sebep olabilmektedir.

Konunun açıklığa kavuşturulabilmesi açısından aşağıdaki örneklerin sunulmasının gerekli olduğu düşünülmüştür;



**Şekil 3.5.** Herhangi bir müzik cümlesi sonundaki nota kümesi

Şekil 3.5'te GTHM eserlerinde genellikle final (bitiş) veya müzik cümlesi sonlarında ki ölçülerde sıkça rastlanan bir nota kümesi görülmektedir.



**Şekil 3.6.** Herhangi bir müzik cümlesi sonundaki nota kümesinde yapılan bir motif

Şekil 3.6'da, Şekil 3.5'teki ezginin durağan nota kümesinde ezginin bir sonraki başlangıç sesine yapılmak istenen herhangi bir motif görülmektedir. Toplu bağlama icralarında genellikle bir icracının Şekil 3.5'teki notada yazılanı icra ederken diğer bir icracının ise aynı nota kümesinde Şekil 3.6'da olduğu gibi kendi yorumuyla geçiş motifi

yaptığı sıklıkla rastlanan bir durumdur. Bu şekilde yapılan toplu icraların uyum açısından çeşitli problemlere yol açtığı kanaatindeyiz

Tespit edilebilen diğer bir problem ise notadaki eslerin kullanım durumudur. Bağlama icracıları genelde notadaki es yerine eserin karar perdesini kullanmaktadırlar.



**Şekil 3.7.** “Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem” adlı türkünün ilk ölçüsü

Şekil 3.7’de TRT Türk halk müziği repertuarında 2928 sıra numaralı, Erzurum yöresine ait olan “Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem” adlı türkünün ilk ölçüsü ele alınmıştır. Görüldüğü gibi türkü bir sekizlik es ile başlamaktadır. Bazı durumlarda icracılar bu ve bunun gibi olan nota kümelerinde es yerine genellikle türkünün karar perdesini kullanmaktadır.

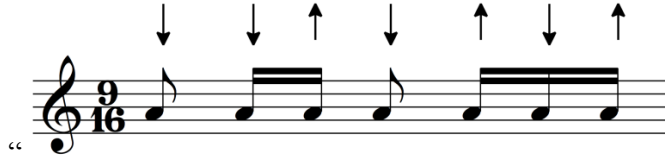


**Şekil 3.8.** “Ela Gözlüm Ben Bu Elden Gidersem” adlı türkünün ilk ölçüsündeki es yerine “LA” notasının kullanılması

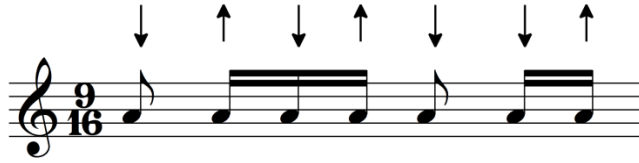
Şekil 3.8’de, yukarıda anlatılan ve Şekil 3.7’de gösterilen ölçüdeki es yerine türkünün karar sesinin kullanıldığı nota kümesi örneklendirilmiştir. Bu tür nota-icra farklılıklarının yine toplu bağlama icralarında problemlere yol açabileceği kanaatindeyiz.

Yukarıdaki tespitlerden farklı olarak TRT Türk halk müziği repertuarındaki bazı eserlerde nota yazım hatalarına ulaşılmıştır. Yapılan araştırmalarda icracıların böyle bir durumla karşılaşması halinde ya o eseri çoğunlukla icra edilen şekle göre ya da yöresel tavır gerektirdiği gibi icra ettiği tespit edilmiştir.

Konuya yönelik Haşhaş ve Karkın (2016) şu tespitlerde bulunmuştur:



Şekil 1. Teke Tavrı-1



Şekil 2. Teke Tavrı-2

Teke tavrırlı halk ezgilerinin bağlama ile icrasında şekil-1 ve şekil-2 deki tezene vuruş yönleri uygulanmakta ve bu tezene vuruş yönleri, Teke tavrının (tezene vuruş yönleri açısından) en önemli karakteristiği olarak öne çıkmaktadır. Araştırma sürecinde Teke tavrı olarak adlandırılan bu tezene rotasyonlarının yalnızca vuruş yönleri ile alakalı olmadığı, aynı zamanda nota değerleri ile de ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Konuyu şu şekilde açıklamak mümkündür; Teke tavrı tezene rotasyonundaki her vuruş belirli bir nota değerine sahiptir. Örneğin şekil-1'deki tezene vuruş yönlerinde ilk vuruş (↓) bir sekizlik ikinci-üçüncü vuruşlar (↓↑) birer onaltılık, dördüncü vuruş (↓) bir sekizlik, beşinci-altıncı-yedinci vuruşlar birer onaltılık nota değerini temsil etmekte ve bu nota değerleri Teke tavrının tartım karakterini oluşturmaktadırlar. Ancak TRT-THM repertuarında yer alan Teke yöresi türkülerinin mevcut notaları üzerinde yapılan incelemelerde, Teke tavrı tezene rotasyonunun (şekil-1, şekil-2) uygulanabilirliği açısından çeşitli problemlerin varlığı tespit edilmiştir. Daha açık bir ifadeyle, Teke tavrı tezene rotasyonları, Teke yöresi türkülerinin mevcut notalarıyla uygunluk göstermemekte ve bu mevcut notalara sadık kalınarak yapılan icralarda Teke tavrı tezene kalıplarının uygulanması açısından çeşitli problemler yaşanmaktadır” (s.364).

### ***Toplu Bağlama İcralarındaki Kişisel Nüans Farklılıklarından Kaynaklanan Problemler***

Bu bölümde icracılar arasındaki kişisel nüans farklılıklarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Toplu bağlama icralarındaki kişisel nüans farklılıkları tespit edilerek bu farklılıklar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Nüans farklılıklarının icracıların kişisel yorumlama şekillerinden kaynaklandığı gibi usta-çırak ilişkisiyle de bağlantılı olarak meydana geldiği düşünülmektedir. İrcacıların aynı ezgi içerisinde yapmış oldukları farklı nüans şekilleri ezginin karakter yapısını ciddi derecede değiştirebilmektedir. İrcacılar notaya bağlı kalarak notayı icra ettiklerinde ezgi olarak bir farklılık olmasa da ezgi içerisinde duyuşsal olarak farklılıklara rastlanmaktadır. Bu farklılıklar bağlamadaki icra teknikleriyle alakalı olup genel olarak toplu bağlama icralarında karşılaşılan bir durumdur.

Bağlama icrasında süsleme, kaydırma, boğumlama/tel çekme, çarpma v.b. gibi icra şekilleri tespit edilmiştir. Bu icra şekilleri ezgi içerisindeki nüans farklılıklarının oluşmasına sebep olmaktadır. Konunun aydınlatılması amacıyla süsleme, boğumlama/tel çekme, çarpma v.b. gibi icra şekilleri incelenmiştir.

**Süsleme:** İrcacının bağlamadaki herhangi bir perde üzerinde olan baskısını, tek tezene vuruşu ile seslendirdikten sonra sonraki perde üzerinde yaptığı birkaç parmak baskıları ile bir yarım veya tam aralığı ard arda duyurması tekniğine verilen geleneksel bir adlandırmadır. Bu icra şeklinde icracı süsleme yapacağı perdeye parmağını yerleştirir ve tek tezene vuruşuyla tele vurarak ses elde eder. Ardından tezene vurulan parmak sabit kalır ve başka bir parmakla bir sonraki perdeye (bir tam veya yarım aralıkta) bir kaç kez baskı yapılır.

**Kaydırma:** İrcacının bağlamadaki herhangi bir perde üzerinde olan baskısını, tek tezene vuruşu ile sağa sola (pesten-tize, tizden-pese) kaydırarak sesi titretmesidir. Bu icra şeklinde icracı kaydırma yapacağı perdeye parmağını konumlandırır ve tek tezene vuruşu ile tele vurarak ses elde eder. Bu icra şeklinde de süsleme yapılmış olur. Fakat her iki icra şekli arasında nüans farkı vardır.

**Boğumlama/Tel Çekme:** İcracının bağlamadaki herhangi bir perde üzerinde olan baskısını, tek tezene vuruşu ile seslendirdikten sonra ikinci parmağıyla başka bir perde üzerinde yaptığı baskıdır. Bu icra şeklinde icracı boğumlama yapacağı perdeye parmağını yerleştirir ve tek tezene vuruşu ile tele vurarak ses elde eder. Ardından ikinci parmağıyla bir sonraki perdeye baskı yapar ve bu şekilde tek tezene vuruşu ile iki ses elde etmiş olur.

Ya da icracının bağlamadaki herhangi bir perde üzerinde olan baskısını, tek tezene vuruşu ile aşağı doğru çekerek bırakmasıdır. Bu icra şeklinde icracı çekme yapacağı perdeye parmağını yerleştirir ve tek tezene vuruşu ile tele vurarak ses elde eder. Ardından parmağıyla basmış olduğu teli aşağı doğru çekerek bırakır. Bu sayede aşağı doğru çekilen tel kuvvet kazanacağından parmak baskısı kaldırıldığında tel titreşerek ses çıkarır. Bu sayede tek tezene vuruşu ile yatay olarak iki ses elde edilmiş olur.

**Çarpma:** İcracının bağlamadaki herhangi bir perde üzerinde olan baskısını, bir kaç tezene vuruşu ile seslendirdiği esnada ikinci parmağını kullanarak bir sonraki perdeye telin titreşimini kesecek şekilde hızlı baskılarla teli kapatmasıdır. Bu icra şeklinde icracı çarpıtma yapacağı perdeye parmağını yerleştirir ve her tezene vuruşundan sonra ikinci parmağıyla sonraki perdeye telin titreşimini engelleyici baskılar yapar.

İcracıların bağlamada kullandıkları farklı nüans şekilleri toplu icralarda sıkça karşılaşılan bir durum olmakla beraber icra uyumunda da farklılıklara sebep olmaktadır. Örneğin; herhangi bir türkünün herhangi bir ölçü içerisindeki dörtlük Sİ notasını icracılardan biri veya birkaçı bağlamada nüanssız olarak alırken diğerleri ise süsleme, kaydırma, boğumlama veya çarpma olarak alırsa toplu icradaki uyum bozulacaktır. Çünkü icracıların Sİ perdesini yalın ya da nüanslı icra etmeleri arasında büyük bir farklılık olmaktadır. Bu ve bunun gibi örnekler çoğaltılabilir. Bu tür nüans farklılıklarının yine toplu bağlama icralarında problemlere yol açtığı düşünülmektedir.



### ***Toplu Bağlama İcralarındaki Yöresel Üslup-Tavır Farklılıklarından Kaynaklanan Problemler***

Bu bölümde icracılar arasındaki yöresel üslup-tavır farklılıklarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Toplu bağlama icralarındaki yöresel üslup-tavır farklılıkları tespit edilerek bu farklılıklar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Geleneksel Türk Halk Müziğinde her yörede farklı üslup tavır şekillerine rastlanmaktadır. Konuya yönelik Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş'ın (2014) tespitleri şu şekildedir: “Geleneksel Türk halk müziğinde (GTHM) tavır hem sözlü, hemde sözsüz (enstrümantal) türleri kapsayan geniş bir konudur” (s.135).

“Geleneksel bağlama icrasında tavır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Bu tezene vuruşları icrada ritmik yapıyı güçlendirmekte ve dinamik bir duyum sağlamaktadır. Halkın ve usta sanatçıların katkılarıyla, özverili çalışmalarıyla günümüze taşınmış yöresel tavırlar, müziğimizde icra zenginliğinin en büyük göstergesidir” (Oral, 2010:20). Yöresel tavırlar, kalıp yapıları ve mızrap vuruş yönleriyle birbirleri arasında farklılık gösterir.

Konuya yönelik Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş'ın (2014) yöresel bağlama tavırlarına yönelik yaptıkları tespitler aşağıda özetlenmiştir;

#### **1. Zeybek Tavrı**

“Zeybek tavrı Ege bölgesine has bir bağlama tavrı olup, THM repertuvarında 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 altmış dörtlük (çırpma) mızrap vuruşu yaparak, alt mızrap vuruşuyla yine tüm tellere vurularak son bulmasıdır.



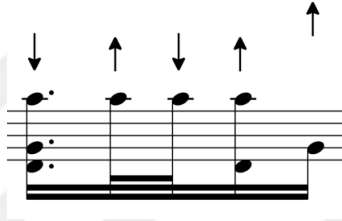
**Şekil 3.9.** Zeybek tavrı-1



Şekil 3.10. Zeybek tavrı-2

## 2. Konya Tavrı

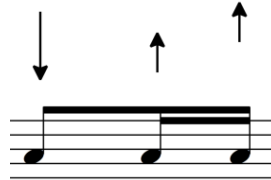
“Konya tavrı, Konya yöresine özgü bir bağlama tavrıdır. Genellikle 2/4’lük usul kalıbında olan Konya tavrırlı halk ezgileri, icra zorluğu açısından bağlama icrası ve öğretiminde ayrı bir dikkat ve çaba gerektirmektedir. Konya tavrının en belirgin özelliği, bir temel zeybek tavrından sonra üs tel grubuna alt mızrap vuruşu yapmaktır. Üst tel grubuna bu alt mızrap vuruş şekline “taktırma” veya “takma” da denilmektedir”.



Şekil 3.11. Konya Tavrı

## 3. Ankara Tavrı

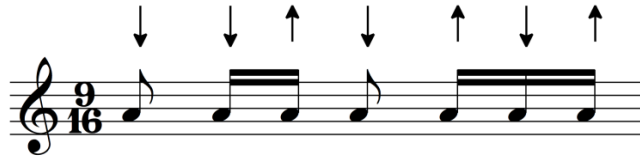
Fidayda veya Hüdayda tavrı olarak ta bilinen Ankara tavrının en belirgin özelliği, bir üst mızrap vuruşunun ardından, mızrabın yukarıya doğru iki tel grubuna (orta ve üst teller) taktırılarak sonlandırılmasıdır. Ankara tavrı içeren halk ezgileri THM repertuarında genellikle, 2/4 veya 4/4’lük usul kalıplarında görülmektedir.



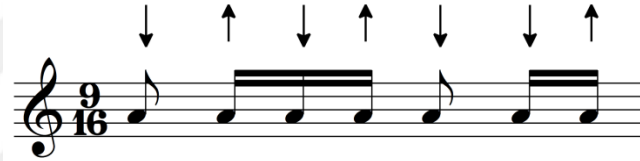
Şekil 3.12. Ankara Tavrı

#### 4. Teke Tavrı

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 şekilde de, yukarıda açıklanan mızrap vuruş yönleri esas alınmaktadır.



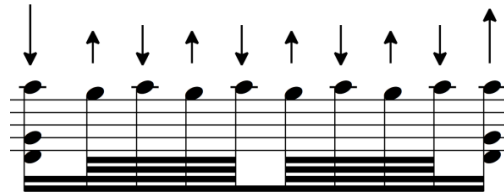
Şekil 3.13. Teke tavrı-1



Şekil 3.14. Teke tavrı-2

#### 5. Yozgat (Sürmeli) Tavrı

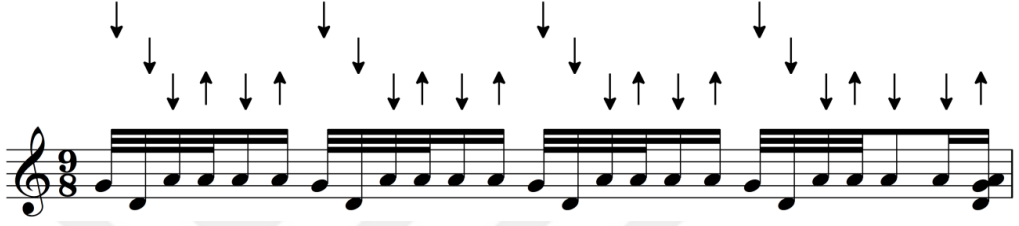
Sürmeli tavrı olarak ta bilinen Yozgat tavrı, Yozgat yöresiyle özdeşleşmesine rağmen, birçok farklı yörenin halk ezgilerinde de bu tavrın uygulandığı (Kırşehir, Ankara, Ege yöresi vb.) görülmektedir. Esas itibarıyla Yozgat tavrının en belirgin karakteristik özelliği trillerdir. Yozgat tavrı içeren halk ezgileri genellikle 2/4 ve 4/4'lük usül kalıplarında görülmektedir.



Şekil 3.15. Yozgat (Sürmeli) Tavrı

## 6. Karşılama Tavrı

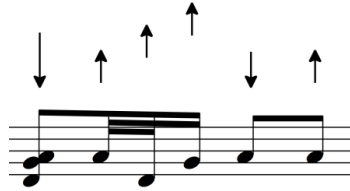
Karşılama tavrı, mızrap vuruşunun üstten aşağıya doğru tellere taktırmak (telleri sıyırarak) suretiyle seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Rumeli bölgesine has olan bu tavrı, genellikle 9/8'lik usul kalıbındadır. Yurdumuzun birçok yöresinde “karşılama” adıyla TRT repertuvarında yer alan halk ezgileri 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 3.16. Karşılama Tavrı

## 7. Aşıklama Tavrı

Değiş tavrı olarak ta bilinen aşıklama tavrı, mızrabın tüm tellere üstten aşağıya doğru vurulması ve ardından iki veya üç tel grubuna da mızrabı aşağıdan-yukarıya doğru taktırarak çekilmesi sonucu seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Bu tavrı genellikle Sivas, Erzincan ve çevresindeki bölgelerde görülmektedir. Aşıklama tavrılı halk ezgileri genellikle 2/4, 4/4 ve 7/8'lik usul kalıplarında görülmektedir” (Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş, 2014).



Şekil 3.17. Aşıklama Tavrı

Yukarıda gösterilen bağlamada kullanılan tavrı şekilleri icracılar tarafından farklı icra edildiğinde ya da eser içerisinde farklı nota kümeleri üzerinde kullanıldığında

bir takım farklılıklar meydana gelmektedir. Bu farklılıklardan oluşan uyumsuzlukların toplu bağlama icralarındaki icra bütünlüğünün bozulmasına ve yekpare ses bütünlüğünün bozularak karmaşıklıklara sebep olduğu tespit edilmiştir. Örneğin; herhangi bir zeybek türkünün herhangi bir ölçüsündeki nota kümeleri üzerinde icracıların farklı şekillerde ve farklı yerlerde zeybek tavrı kullandıkları sıkça karşılaşılan bir durumdur. Aynı ölçü içindeki nota kümelerinin farklı yerlerinde ve farklı şekillerde zeybek tavrının kullanılması durumunda icracıların mızrap birlikteliği bozulmakta aynı zamanda ezginin karakter yapısında da farklılıklar olmaktadır.

### ***İrcacıların Tutuş ve Oturuş Pozisyonlarındaki Bireysel Farklılıkların Toplu Bağlama İcralarına Yansımaları***

Bu bölümde icracıların tutuş-oturuş pozisyonlarındaki farklılıkların toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Toplu bağlama icralarındaki icracıların tutuş-oturuş pozisyonlarındaki farklılıklar tespit edilerek bu farklılıklar incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Türk halk müziğinin tarihi geçmişi oldukça eski zamanlara dayanmaktadır. Tarih içinde varlığını korumuş olan Türk halk müziği, Türklerin dünya üzerindeki göç ve benzeri yer değişiklikleriyle birlikte farklı kültürlerle etkileşim içerisinde olup sürekli gelişim göstererek günümüze kadar süregelmiştir. Türk halk müziğinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında halkın duygu, düşünce ve yaşamışlıklarını yansıtan ve halkı ortak bir paydada birleştiren bu müziği benimsemesi ve kulaktan kulağa dillendirerek yaygınlaştırması etkili olmuştur.

Halk içinde kulaktan kulağa aktarılarak yaygınlaşan Türk halk müziğinde usta-çırak ilişkisinin rolü oldukça önemlidir. Geçmişten günümüze gelenek haline gelen usta-çırak ilişkisi Türk halk müziğinin öğretiminde önemli bir unsurdur. Usta-çırak ilişkisinde çırak olan yani öğreticinin öğrettiği ve eğittiği kişi, ustasından öğrendikleriyle zaman içinde usta konumuna gelir. Zamanla ustalayan çırak ta ilerleyen zamanlarda çıraklar yetiştirir. Bu döngüyle birlikte öğrenilen bilgiler gelecek kuşaklara aktarılır. Çırak ustasından sadece Türk halk müziğini değil aynı zamanda ustasından gördüğü herşeyi benimser. Usta, çırak için örnek kişidir. Bu yüzden her açıdan çırağı etkilemektedir.

Bu bölümde bağlamadaki tutuş ve oturuş pozisyonlarının usta-çırak ilişkisiyle nasıl şekillendiği araştırılmış ve toplu bağlama icralarındaki usta-çırak ilişkisinden kaynaklanan farklılıklar incelenmiştir. Bağlama icracılarında genelde farklı şekillerde tutuş ve oturuş pozisyonlarına rastlanmaktadır. Bu farklılığında icracıların bağlama icracılığını farklı şekillerde öğrenmesinden dolayı meydana geldiği anlaşılmaktadır. Bağlama icracılığını öğrenecek olan bir çırak ustasından gördüklerini ve öğrendiklerini benimsemektedir. Her ustanın öğretisi ve örnek kişiliği farklı olduğundan yetişen çıraklarda kendi aralarında farklılık oluşturmaktadır. Bu yüzden farklı ustaların himayesinde ve farklı şekillerde yetişen bağlama icracıları bir araya gelip topluluk oluşturacağı zaman bir takım farklılıklar öne çıkmaktadır. Bu farklılıkların en belirgin olanı tutuş ve oturuş pozisyonlarıdır. Toplu bağlama icralarında icracıların farklı oturuş şekilleri ve bağlamayı farklı tutuş pozisyonları bir araya gelen icracılar arasındaki estetik uyumu bozmaktadır.



**Resim 3.5.** Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları  
(<http://www.turkulerleerzurum.com>)

Resim 3.5'te icracıların farklı oturuş şekilleri ilk bakışta göze çarpmaktadır. Bunun yanısıra soldan ikinci bağlama icracısının tutuş farklılığı belirgin bir şekilde diğerlerinden farklıdır.



**Resim 3.6.** Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları  
(<http://www.turkulerleerzurum.com>)

Resim 3.6'da icracıların farklı oturuş şekillerinden kaynaklanan farklı tutuş pozisyonları da görülmektedir. Sağdan ikinci ve üçüncü icracıların kollarını dizlerine yaslayarak bağlamayı icra ettikleri görülmektedir. Soldan ikinci icracının bağlamanın teknesini dizine tam oturtmadığı ve bağlamanın göğüs kısmını yukarı taraf çevirdiği görülmektedir. Soldan üçüncü icracının da diğerlerine nazaran bağlamanın sapını (tuşe, kol) daha yukarda tuttuğu görülmektedir.



**Resim 3.7.** Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları  
([www.egepostasi.com](http://www.egepostasi.com))

Resim 3.7’de yine bağlama icracıları arasındaki farklı tutuş pozisyonları görülmektedir.



**Resim 3.8.** Toplu Bağlama İcralarındaki Farklı Tutuş Oturuş Pozisyonları  
([www.trtmuzikdairesibaskanligi.com](http://www.trtmuzikdairesibaskanligi.com))

Yukarıdaki resim 3.8’de 5 bağlama icracısı görülmektedir. En sağdaki bağlama icracısının tutuş ve oturuş şekli resimde tam belli olmadığı için değerlendirilmemiş sadece soldan sağa 4 bağlama icracısının kendi aralarındaki tutuş ve oturuş pozisyonları



değerlendirilmiştir. İcracıların oturuş pozisyonlarında belirgin bir fark olmamakla beraber tutuş pozisyonlarındaki farklılık belirgin bir şekilde görülmektedir. Sol baştaki ve sağ baştaki icracılar kendi bağlamaların sap (tuşe,kol) kısmını yukarıya kaldırmış, ortadaki iki icracı ise bağlamaların sap (tuşe, kol) kısmını daha aşağı indirmiş bir şekilde görülmektedir. Bu şekilde birbirinden farklı tutuş pozisyonlarının toplu bağlama icralarında oluşturduğu farklılık, estetik uyum açısından problemlere yol açmaktadır.

Yukarıda verilen örneklerde farklı tutuş ve oturuş pozisyonlarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı görülmektedir. Bu tür farklılıklara çok sık rastlanmakta ve bu farklılıkların toplu bağlama icralarında estetik uyum açısından problemli olduğu öngörülmektedir. Konunun aydınlatılması ve örnek teşkil etmesi açısından batı müziği saz topluluklarındaki icracıların birbiri arasındaki tutuş ve oturuş pozisyonlarındaki uyumun ne derecede sağlandığı aşağıdaki resimde gösterilmiştir.



**Resim 3.9.** Batı Müziği Orkestrası (www.milliirade.com)

Resim 3.9'da toplu batı müziği icrası görülmektedir. Resimde görüldüğü gibi keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas icracılarının tutuş ve oturuş pozisyonları birbirine yakın şekillerdedir. Aynı zamanda estetik uyum olarak ta gözle görülür önemli bir farklılığın olmadığı ve belirli bir standardın önemli ölçüde sağlandığı görülmektedir. Yukarıdaki resim 3.5, 3.6, 3.7 ve 3.8'deki icracıların farklı tutuş ve oturuş pozisyonlarının toplu bağlama icralarına nasıl yansıdığı ve resim 3.9'daki keman, viyola, viyolonsel ve kontrbas icracılarının tutuş ve oturuş pozisyonlarının toplu batı müziği icralarına nasıl yansıdığı görülmektedir. Türk halk müziğinde toplu bağlama

icralarındaki icracuların tutuş ve oturuş pozisyonları arasındaki estetik uyumun, batı müziği saz topluluklarında icracuların tutuş ve oturuş pozisyonları arasındaki estetik uyumu gibi belirli bir standardizasyonda olması gerektiği düşünölmektedir.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmanın bu bölümünde yapılan araştırma sonucunda ortaya çıkan bulgular ve yorumlardan hareketle elde edilen sonuçlar, yine bulgular ve yorumlardan hareketle problemin çözümüne yönelik öneriler yer almaktadır.

### SONUÇ

#### **Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar;**

1. Bağlamadaki tekne yapımında farklı yöntemler kullanıldığı,
2. Bağlamadaki yaprak teknenin, dilim şeklinde hazırlanmış ağaç parçalardan oluşturulduğu,
3. Bağlamadaki oyma-yarma teknenin ağaç gövdesinden elde edilmiş bir bütün kütüğün içinin oyulmasıyla yapıldığı,
4. Bağlamadaki burgu ve burgulukların başlıca gitarda kullanılan burgu ve burguluklardan yapılabildiği,
5. Bağlamadaki ses deliklerinin tekne üzerinde farklı yerlerde ve farklı şekillerde yapılabildiği,
6. Bağlamaların renkleri açısından birçok farklılıklar gösterebildiği,
7. Bağlamaların kapak kısımlarındaki renklerin farklı olabildiği,
8. Bağlamalardaki renk farklılıklarının ağaç malzemelerden kaynaklanabildiği gibi kişisel tercihlerle de şekillenebildiği,
9. Kişisel tercih/istek doğrultusunda bağlama üzerinde çeşitli işleme ve süsleme yapılabildiği,
10. Bağlamanın form boylarında kişisel tercihler/isteklerden dolayı çeşitli farklılıkların olabildiği,
11. Bağlamalardaki yapısal ve biçimsel farklılıkların toplu bağlama icralarına yansıtılarak çeşitli farklılıkların ortaya çıkmasına neden olduğu,
12. Batı müziği orkestralarında kullanılan aynı cins enstrümanların genellikle birbirleri arasında -istisnai durumlar dışında- çok büyük farklılıklar olmadığı tespit edilmiştir.

### **İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar;**

1. Toplu bağlama icralarında nota-icra farklılıklarının olduğu,
2. Nota-icra farklılıklarına sebep olan etkenlerin hem hatalı yazılmış notalardan hem de icracıların kişisel yorumlamalarından kaynaklandığı,
3. Toplu bağlama icralarında icracıların bir eseri/türküyü, genellikle notaya bakmadan ezber olarak icra ettikleri,
4. TRT-THM repertuvarında bazı türkülerin donanımları açısından problemliler oldukları,
5. TRT-THM repertuvarında 3432, 2709 ve 2331 repertuvar numaralı türkülerin donanım ve ses değiştirici işaretler açısından problemliler oldukları ve örneklerin çoğaltılabileceği,
6. Bağlama icracılarının türkü notaları üzerinde genellikle farklı kişisel yorumlamalar yapabildiği,
7. Nota üzerinde yapılan kişisel yorumlamaların genelde ezgilerdeki durağan nota kümeleri ve esler üzerinde görüldüğü,
8. Toplu bağlama icralarında kişisel nüans farklılıklarının olduğu,
9. Nüans farklılıklarının icracıların kişisel yorumlama şekillerinden kaynaklandığı,
10. İrcacıların kişisel yorumlama şekillerinde usta-çırak ilişkisinin etkili olduğu,
11. Süsleme, kaydırma, boğumlama/tel çekme, çarpma vb. gibi icra şekillerinin orta ve ileri icra seviyelerinde çok önemli bir yere sahip oldukları,
12. Geleneksel Türk halk müziğinde yöreden-yöreye hatta kişiden-kışıye bile çeşitli açılardan değişkenlikler arz eden farklı icra şekillerinin olduğu,
13. İrcacıların bağlamada bireysel tutuş ve oturuş pozisyon farklılıklarının olduğu,
14. İrcacılar arasındaki icra farklılıklarının toplu bağlama icralarına olumsuz bir şekilde yansıdığı,
15. Notadaki donanım ve ses değiştirici işaretlerin yanlış yazılmasının nota-icra farklılıklarına sebep olabildiği,
16. İrcacılar arasındaki nüans, üslup, tavır vb. farklılıkların toplu bağlama icralarında karmaşıklıklara sebep olabildiği,

17. İcracılar arasındaki bağlamada bireysel tutuş ve oturuş pozisyonlarının toplu bağlama icralarına olumsuz bir şekilde yansıdığı,
18. Batı müziği orkestralarında icracılar arasındaki tutuş ve oturuş pozisyonları arasında –istisnai durumlar dışında- genellikle çok büyük farklılıkların olmadığı,
19. Geleneksel Türk halk müziği orkestralarındaki bağlama icracıları arasındaki tutuş ve oturuş pozisyonları arasında çok büyük farklılıkların olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

## ÖNERİLER

1. Toplu bağlama icralarında kullanılacak olan bağlamalar birbiri arasında uyum sağlaması açısından standart ölçülerde yapılabilir.
2. Kişisel tercihlerle şekillenen bağlamaların toplu bağlama icralarında kullanımından kaçınılabilir.
3. Bağlama üzerinde farklılıklara sebep olan kişisel tercihlerin hangi sebeplerle şekillendiği konusunda kapsamlı araştırmalar yapılabilir,
4. Ulusal ölçekte standart bir bağlama metodunun geliştirilmesi ve toplu bağlama icralarında bir araya gelen icracılar arasında icra ve tutuş oturuş pozisyonlarında gözle görülür ölçüde farklılıkların olmaması için yurt genelinde akademisyen, sanatçı ve usta icracı gibi kişilerin uzlaşıp ortak bir paydada buluşabilecekleri toplantılar düzenlenebilir,
5. Mesleki müzik eğimi veren kurumların ulusal ölçekte standart bağlama metoduna göre ders vermeleri yurt genelinde belirli bir icra şeklinin oluşmasına katkı sağlayabilir,
6. Halk eğitim merkezleri, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı kurslar vb. yerlerde bağlama dersi veren usta öğreticilerin, belirli bir standart öğretim programına sahip mesleki müzik eğitimi veren resmi kurumlardan yetişmesi sağlanabilir.
7. TRT-THM repertuarında problemlili olduğu tespit edilen notalar ulusal ölçekte yapılacak olan sempozyum ve buna benzer çalışmalarda dile getirilerek problemin çözümü için farkındalık oluşturulabilir.

## KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Ak, Ş. M. (2009). *Türk Musikisi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Alpyıldız, E. (2012). “Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler”. *Milli Folklor*, (96), (s.84-93).
- Arafat, Z. (2008). *Kısa Sap Bağlama Düzeni*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Arseven, V. (2004). *Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri*. Ankara: Türksöy Yayınları.
- Artun, E. (2007). Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler, 1-23. ([http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman\\_artun\\_inanc\\_sistemleri.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf))-(04.01.2016).
- Ataman, A. (2009). *Bu Toprağın Sesi*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Atılğan, H. (2000). “Halk Müziğimizde Anonimlik ve Beste Meselesi”, (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Bohlman, V. P. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana Universty Press.
- Büyükyıldız, Z. H. (2009). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Çelik, Ö. (2009). *Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kıl Kobuz, Kamanca ve Kabak Kemane Üzerinde Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı.
- Deniz, Ü. (2015). *Milli Musiki ve Türk Beşleri*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayıncılık.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

- 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., İmik, Ü., Aydoğdu, C. (2015). “Arguvan Örneğinde “Dede Sazı”nın Organolojisi ve İcra Özellikleri”. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 169-180.
- Haşhaş, S., Karkın, M. (2016). “Teke Tavrı Tezene Kalıplarının Teke Yöresi Halk Ezgileri Üzerindeki Uygulanma Durumunun Değerlendirilmesi”. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, (6), 361-371.
- 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*, (9), (s.59-68).
- Karabulut, M. (2000). “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Polifoni'nin Varlığı”, (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (12. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karkın, M., Pelikoğlu, C. M., Haşhaş, S. (2014). “Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (13), 129-148.
- Kurubaş, B. (2015). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavrılarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Mustan Dönmez B., Haşhaş, S. (2014). “Konularına Göre Yapılmış Türkü Sınıflandırmalarının Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı Açısından Değerlendirilmesi”. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, (9/5), 1619-1629.

- Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Trans Pozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.
- Ölmez, M. (2011). “Türkçe’de Ezgi ve Kopuz Hakkında”. (Ed. Oğuz Elbaş, Dr. Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk), *Türkiye’de Müzik Kültürü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını
- Özbek, M. A. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Seyidoğlu, H. (1997). *Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı* (7. Baskı). İstanbul: Güzem Yayınları.
- Sümbüllü, T. H. (2006). *Türkiyede Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Şehirkahyasıoğlu, K. (2006). *Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı.
- Şen, S., Ü. (2015). *Müzik Estetiği Üzerine*. Ankara: Pegem Akademi Yay. Eğt. Dan. Hizm. Tic. Ltd. Şti.
- Tekin, A. (2010), *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, İstanbul: Step Ajans.
- Titon, J. Todd. (1999). *Müzik, Halk ve Geleneksellik*. (Çev. Çiğdem Kara), Folklor/Edebiyat, sayı 17.
- Tokel, B. B. (2012). *Türküler Kalır*. İstanbul: Kapı Yayınları.



- Tuna, K. (2001), *Erzurum Türküleri ve Nazariyatı*. Ankara: Semih Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.
- Turhan, S. (2000). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Yakıcı, A. (2007). *Halk Şiirinde Türkü: Tanım, Tasnif, İnceleme, Metin*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, C. (2000). *Bilim Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yıldırım, F. (2011). “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (30), 129-143.
- Yılmaz, N. (1996). *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*. Ankara: Ocak Yayınları.

#### **Elektronik Kaynaklar:**

- <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>, Erişim Tarihi: 15.05.2016
- [http://www.dirmilim.com/print.php?type=N&item\\_id=131](http://www.dirmilim.com/print.php?type=N&item_id=131), Erişim Tarihi: 24.06.2016
- <http://www.ozkansazevi.com/BaglamaYapimi.aspx>, Erişim Tarihi: 24.06.2016
- <http://www.haber5.com/kultursanat/altin-islemeli-sazlar-goz-kamastiriyor>, Erişim Tarihi: 24.06.2016
- <http://www.isiltisazevi.com/urunlerimiz.html>, Erişim Tarihi: 24.06.2016
- [http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com\\_content&task=view&id=15&Itemid=66&limit=1&limitstart=4](http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=66&limit=1&limitstart=4), Erişim Tarihi: 24.06.2016
- <http://www.isiltisazevi.com/urunlerimiz.html>, Erişim Tarihi: 24.06.2016
- [http://bartinguzelsanatlar.meb.k12.tr/tema/gorme\\_engelli\\_detay.php?KATEGORINO=1546394](http://bartinguzelsanatlar.meb.k12.tr/tema/gorme_engelli_detay.php?KATEGORINO=1546394), Erişim Tarihi: 24.06.2016
- <http://www.yaylahaber.com/kultur-sanat/corum-belediyesinden-turku-gecesi.htm>, Erişim Tarihi: 24.06.2016

[http://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/tunceli-haberleri/dersim-baglama-gunleri\\_105151/](http://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/tunceli-haberleri/dersim-baglama-gunleri_105151/), Erişim Tarihi: 24.06.2016

<http://patch.com/massachusetts/hingham/james-library-center-arts-presents-weekend-classics-boston-cello-quartet-0>, Erişim Tarihi: 24.06.2016

<http://www.turkulerleerzurum.com/turkuler-2/erzurumda-turk-muzigi-calismalari.html>, Erişim Tarihi: 24.06.2016

<http://www.egepostasi.com/haber/konak-belediyesi-turk-halk-muzigi-korusu-guzelyali-kultur-merkezi-nazim-hikmet-sahnesi-ndeki-konseriyle-izmirililere-unutulmaz-bir-gece-yasatti-/10980>, Erişim Tarihi: 24.06.2016

[http://www.trtmuzikdaresibaskanligi.com/5113/ETKINLIKLER/Duyurular/trt\\_trabzon\\_radyosu\\_turk\\_halk\\_muzigi\\_genclik\\_korusu\\_sinavini\\_kazananla~110341~i#](http://www.trtmuzikdaresibaskanligi.com/5113/ETKINLIKLER/Duyurular/trt_trabzon_radyosu_turk_halk_muzigi_genclik_korusu_sinavini_kazananla~110341~i#), Erişim Tarihi: 24.06.2016

<http://www.millirade.com/wp-content/uploads/2013/12/se.jpg>, Erişim Tarihi: 24.06.2016

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Uğur GÖKTAŞ
Doğum Yeri ve Tarihi	Erzurum-1991
<b>Eğitim Durumu</b>	
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 (2016)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi'nde yayın kurulu üyeliği, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Derleme ve Kayıt Altına Alma Çalışmaları
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	ugur.goktas@inonu.edu.tr
<b>Tarih</b>	