

**MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN KURUMLARDA  
YÖRESEL BAĞLAMA TAVIRLARININ  
ÖĞRETİMİNE YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER**

**Burak KURUBAŞ**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Müzik Bilimleri Anabilim Dalı**

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

**2015**

**Her Hakkı Saklıdır**

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

**Burak KURUBAŞ**

**MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN KURUMLARDA YÖRESEL  
BAĞLAMA TAVIRLARININ ÖĞRETİMİNE YÖNELİK  
DEĞERLENDİRMELER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

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

**ERZURUM – 2015**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

28.05.2015

## SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

### BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavrılarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporunun 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.

- Tezin/Raporunun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezin/Raporun sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezin/Raporunun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporunun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28.05.2015

Burak KURUBAS

F-83/00/22.02.2012



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU danışmanlığında, Burak KURUBAŞ tarafından hazırlanan bu çalışma 28/05/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

**Başkan** : Doç. Dr. Cahit AKSU

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU

İmza: .....

**Jüri Üyesi** : Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN

İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 28 / 05 / 2015

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

## İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>V</b>
<b>KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ</b> .....	<b>VI</b>
<b>GRAFİKLER DİZİNİ</b> .....	<b>VII</b>
<b>TABLolar DİZİNİ</b> .....	<b>VIII</b>
<b>ŞEKİLLER DİZİNİ</b> .....	<b>X</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>XI</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

<b>1.1. MÜZİK EĞİTİMİ</b> .....	<b>5</b>
1.1.1. Türkiye’de Müzik Eğitiminin Gelişimi.....	6
1.1.2. Türkiye’ de Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlar .....	11
1.1.2.1. Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları.....	12
1.1.2.2. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümleri.....	12
1.1.2.3. Devlet Konservatuvarları/Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları.....	13
1.1.2.4. Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri .....	14
1.1.3. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Çalgı Eğitimi.....	15
1.1.4. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Bağlama Eğitimi .....	17
1.1.4.1. Geleneksel Yöntemlerle Yapılan Bağlama Eğitimi .....	18
1.1.4.2. Metodolojik Yöntemlerle Yapılan Bağlama Eğitimi .....	19
<b>1.2. BAĞLAMA ENSTRÜMANI HAKKINDA GENEL BİLGİLER</b> .....	<b>22</b>
1.2.1. Bağlamanın Tarihçesi.....	22
1.2.2. Kopuzun Tarihçesi .....	24
1.2.2.1. Kopuzun Anadolu’da Değişim, Gelişim ve Evrim Süreci .....	28
1.2.3. Bağlamanın Organolojik Yapısı.....	32
1.2.4. Bağlama Ailesi ve Yapısal Özellikleri .....	35
1.2.4.1. Meydan Sazı.....	36
1.2.4.2. Divan Sazı .....	36
1.2.4.3. Çöğür.....	37

1.2.4.4. Bağlama.....	37
1.2.4.5. Bozuk .....	37
1.2.4.6. Aşık Sazı .....	37
1.2.4.7. Tanbura .....	38
1.2.4.8. Cura Bağlama.....	38
1.2.4.9. Cura .....	38
<b>1.3. TAVIR ve YÖRE KAVRAMLARI HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....</b>	<b>38</b>
1.3.1. Tavir ve Yöre Kelimelerinin Tanımı ve Kullanımı .....	38
1.3.2. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Tavir .....	40
1.3.2.1. Vokal İcrada Tavir .....	41
1.3.2.2. Çalgısal İcrada Tavir .....	44
1.3.3. Bağlama İcrasında Tavir Tekniğinin Yaygınlaşma Süreci .....	46
1.3.4. Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavrılar .....	49
1.3.4.1. Zeybek Tavrı .....	50
1.3.4.2. Konya Tavrı .....	54
1.3.4.3. Yozgat Tavrı.....	57
1.3.4.4. Karşılama Tavrı.....	60
1.3.4.5. Ankara Tavrı .....	62
1.3.4.6. Aşıklama Tavrı.....	64
1.3.4.7. Teke Tavrı .....	66
1.3.4.8. Kayseri Tavrı.....	69
1.3.4.9. Silifke Tavrı .....	71
1.3.4.10. Azeri Tavrı .....	73
<b>1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI.....</b>	<b>76</b>
<b>1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....</b>	<b>76</b>
<b>1.6. VARSAYIMLAR .....</b>	<b>77</b>
<b>1.7. SINIRLILIKLAR.....</b>	<b>77</b>
<b>1.8. TANIMLAR .....</b>	<b>78</b>

**İKİNCİ BÖLÜM**  
**YÖNTEM**

<b>2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ</b> .....	<b>79</b>
<b>2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM</b> .....	<b>80</b>
2.2.1. Örneklem Grubuna İlişkin Demografik Bulgular .....	80
<b>2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ</b> .....	<b>87</b>

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**BULGULAR VE YORUM**

<b>3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM</b> .....	<b>88</b>
<b>3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM</b> .....	<b>89</b>
<b>3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM</b> .....	<b>92</b>

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**

<b>SONUÇ VE ÖNERİLER</b> .....	<b>102</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>106</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>111</b>
<b>EK 1</b> .....	<b>111</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>117</b>

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

MESLEKİ MÜZİK EĞİTİMİ VEREN KURUMLARDA YÖRESEL BAĞLAMA  
TAVIRLARININ ÖĞRETİMİNE YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER

Burak KURUBAŞ

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

2015, 117 Sayfa

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU (Danışman)  
Doç. Dr. Cahit AKSU  
Yrd. Doç. Dr. Yavuz ŞEN

Geleneksel Türk halk müziğinin önemli çalgılarından biri olan bağlamanın öğretiminde çeşitli problemlerin var olduğu bilinmektedir. Bu problemler genel olarak; icra, pozisyon, mızrap vuruş yönleri ve terminolojik açılarından ulusal ölçekte standart olmayan bir bağlama öğretimi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bir halk çalgısı olan bağlamanın öğretiminin konservatuvarlar ve müzik bölümlerinde sistematik bir şekilde sürdürülme çabalarıyla birlikte, bu problemlerin çözümüne yönelik yapılan çalışmalar hız kazanmakta ve konuya yönelik yapılan araştırmalarda, standart bir bağlama öğretiminin gerekliliği savunulmaktadır.

Bu araştırmada; bağlamanın tarihçesi, öğretimi ve bu enstrümana özgü yöreden yöreye farklı çalış teknikleri geliştirmiş olan, yöresel bağlama tavırları incelenmiştir. Araştırma kapsamında yöresel bağlama tavırlarından, Zeybek, Ankara, Konya, Yozgat, Teke, Karşılama, Silifke, Azeri, Kayseri ve Aşıklama tavırları örneklem olarak alınarak, mızrap vuruş yönleri açısından değerlendirilmiştir.

Bu araştırma, yöresel bağlama tavırlarının bağlama öğretimindeki yeri ve öneminin araştırılmasına odaklanmaktadır. Araştırma sürecinde ilk olarak konuya yönelik kaynak taraması yapılmış, ardından tecrübelerine güvenilen bağlama eğitimcileri ve usta icracılardan ulaşılabilenlerle (örneklem grubu) kişisel görüşmeler yapılarak konu hakkında fikir sahibi olunmuştur. Elde edilen kazanımlar neticesinde geleneksel Türk halk müziğinde (GTHM) önemli bir yere sahip oldukları tespit edilen yöresel bağlama tavırlarının, bağlama öğretiminde ne ölçüde yararlanması/ yararlanılmaması durumunun tespitine yönelik örneklem grubuna anket uygulanarak ortak bir görüş paralelinde sonuç ve önerilere varılmak hedeflenmiştir.

Örneklem grubuna uygulanan anket iki bölümden oluşmaktadır.

1. Bölümde; bağlama eğitimcilerinin, demografik durumlarını belirlemeye yönelik sorular,

2. Bölümde ise; konu ile ilgili 9 adet kapalı uçlu soru sorulmuştur.

Araştırma sonucunda, incelenen yöresel bağlama tavırlarındaki mızrap vuruş yönlerinde ulusal ölçekte belirli bir icra standardının var olduğu ve yöresel bağlama tavırlarının bu özelliklerinden dolayı, bağlama öğretimindeki standardizasyon problemlerinin önemli bir kısmını çözebilecek niteliklere sahip oldukları, ankete katılan bağlama eğitimcilerinin görüşleri ve değerlendirmeleri doğrultusunda, yöresel bağlama tavrı içeren halk ezgilerinin bağlama öğretiminde standart bir öğretim modeli açısından önemli olduğu, bağlama öğretimine yönelik hazırlanmış metotlarda, yöresel bağlama tavırlarının detaylı bir şekilde notalandırılmasının gerekli olduğu ulaşılan başlıca bulgulardır.

**Anahtar Kelimeler:** Bağlama, Yöresel Bağlama Tavrı, Geleneksel Türk Halk Müziği.



**ABSTRACT****MASTER THESIS****ASSESSMENTS ON TEACHING OF REGIONAL BAĞLAMA PLAYING STYLES  
INSTITUTIONS GIVING VOCATIONAL MUSICAL EDUCATION****Burak KURUBAŞ****Advisor: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU****2015, Page: 117****Jury: Assist. Prof. Phd. Mehmet Can PELİKOĞLU (Advisor)****Asosc. Prof. Phd. Cahit AKSU****Assist. Prof. Phd. Yavuz ŞEN**

It is known that there are variety of problems in teaching of bağlama, one of the instruments of Traditional Turkish Folk Music in general these problems are occurred as performance plectrum hit sides terminological aspects as a result of nonstandard bağlama teaching. With the effort of maintaining systematic teaching of bağlama, a folk instrument, in conservatoire and music departments, studies to solve these problems have accelerated and in studies regarding this issue and standardized bağlama teaching is suggested.

In this study; history of bağlama, teaching of it and its different playing styles from region to region and regional bağlama playing styles have been examined. Within the scope of this study some of the regional bağlama playing styles such as Zeybek, Ankara, Konya, Yozgat, Teke, Karşılama, Silifke, Azeri, Kayseri and Aşıklama are taken as examples and evaluated in terms of plectrum hit sides.

This study is focused on the place of regional bağlama playing styles in teaching of bağlama. In the course of study, firstly literature review was done, and then, in order to have an idea about the topic some interviews were done with ones who are reliable and experienced in teaching of bağlama and also with ones who are experts in playing it. As a result of obtained findings; regional bağlama playing styles which have an outstanding place in Traditional Turkish Folk Music, it is aimed to reach a common opinion that in teaching bağlama how much applied or how much it shouldn't be applied is tried to be determined by making questionnaire to the sample group.

The survey which is applied to sample group, is composed of two parts.

In the first part; the questions for determining of bağlama educators demographic situations,

In the second part; nine closed and questions about the subject have been asked.

As a result of study; existing of a significant performance standard in plectrum hit of regional bağlama playing styles and regional bağlama playing style which can solve the important part of standardization problems of teaching bağlama due to its properties, folk melodies including regional bağlama playing style is important in terms of a standard teaching method in accordance with assessments and opinions of survey participants who are bağlama educators, and in the methods intended to teach bağlama, requirement of regional bağlama palying style scoring in detail.

**Key Words:** Bağlama, Regional Bağlama Playing Styles, Traditional Turkish Folk Music.

**KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ**

<b>AGSL</b>	<b>: Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi</b>
<b>BAŞK.</b>	<b>: Başkanlık</b>
<b>Ed.</b>	<b>: Editör</b>
<b>GSF</b>	<b>: Güzel Sanatlar Fakültesi</b>
<b>GTHM</b>	<b>: Geleneksel Türk Halk Müziği</b>
<b>İTÜ</b>	<b>: İstanbul Teknik Üniversitesi</b>
<b>İNG</b>	<b>: İngilizce</b>
<b>MBA</b>	<b>: Müzik Bilimleri Anabilim Dalı</b>
<b>MEB</b>	<b>: Milli Eğitim Bakanlığı</b>
<b>MİFAD</b>	<b>: Milli Folklor Araştırma Derneği</b>
<b>MTA</b>	<b>: Müzik Teknolojisi Anabilim Dalı</b>
<b>TDK</b>	<b>: Türk Dil Kurumu</b>
<b>THM</b>	<b>: Türk Halk Müziği</b>
<b>TMDK</b>	<b>: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı</b>
<b>TRT</b>	<b>: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu</b>
<b>YÖK</b>	<b>: Yüksek Öğretim Kurumu</b>
<b>vb.</b>	<b>: Ve Benzeri</b>
<b>vs.</b>	<b>: Vesaire</b>
<b>f</b>	<b>: Frekans</b>
<b>%</b>	<b>: Yüzde</b>

**GRAFİKLER DİZİNİ**

<b>Grafik 2.1.</b> Bağlama Eğitimcilerinin Çalıştığı Kurumlara Göre Yüzdelerik Dağılımı.....	81
<b>Grafik 2.2.</b> Bağlama Eğitimcilerinin Mesleki Durumlarına Göre Yüzdelerik Dağılımı.....	82
<b>Grafik 2.3.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Çaldıklarının Yüzdelerik Dağılımı.....	83
<b>Grafik 2.4.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, Bağlama Eğitimlerini Ne Şekilde Aldıklarının Yüzdelerik Dağılımı.....	84
<b>Grafik 2.5.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıl Bağlama Eğitimi Verdiklerinin Yüzdelerik Dağılımı .....	85
<b>Grafik 2.6.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Adet Metot İncelediklerinin Yüzdelerik Dağılımı.....	86
<b>Grafik 3.1.</b> Tablo 3.1.'in Yüzdelerik Dağılımı.....	93
<b>Grafik 3.2.</b> Tablo 3.2'nin Yüzdelerik Dağılımı.....	94
<b>Grafik 3.3.</b> Tablo 3.3'ün Yüzdelerik Dağılımı.....	95
<b>Grafik 3.4.</b> Tablo 3.4'ün Yüzdelerik Dağılımı.....	96
<b>Grafik 3.5.</b> Tablo 3.5'in Yüzdelerik Dağılımı.....	97
<b>Grafik 3.6.</b> Tablo 3.6'nın Yüzdelerik Dağılımı.....	98
<b>Grafik 3.7.</b> Tablo 3.7'nin Yüzdelerik Dağılımı.....	99
<b>Grafik 3.8.</b> Tablo 3.8'in Yüzdelerik Dağılımı.....	100
<b>Grafik 3.9.</b> Tablo 3.9'un Yüzdelerik Dağılımı.....	101

## TABLOLAR DİZİNİ

<b>Tablo 2.1.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Çalıştığı Kurumlara Göre Dağılımı.....	80
<b>Tablo 2.2.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Mesleki Durumlarına Göre Dağılımı.....	81
<b>Tablo 2.3.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Çaldıklarının Dağılımı.....	83
<b>Tablo 2.4.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Bağlama Eğitimlerini Ne Şekilde Aldıklarının Dağılımı .....	84
<b>Tablo 2.5.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Eğitimi Verdiklerinin Dağılımı .....	85
<b>Tablo 2.6.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Adet Bağlama Metodu İncelediklerinin Dağılımı .....	86
<b>Tablo 3.1.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretim ve İcrasında Yöresel Bağlama Tavrı Önemli midir?” Sorusuyla İlgili Görüşleri.....	93
<b>Tablo 3.2.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretiminde Belirli Bir Standart Olması Gerekli midir” Sorusuyla İlgili Görüşleri.....	94
<b>Tablo 3.3.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Bağlama Öğretim Sürecinde Yöresel Bağlama Tavrılarının Temel İcra Tekniklerinden Biri Olduğunu Düşünüyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri .....	95
<b>Tablo 3.4.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretimine Yönelik Hazırlanmış Metotlarda, Yöresel Bağlama Tavrılarının Detaylı Bir Şekilde Anlatılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri .....	96
<b>Tablo 3.5.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Yöresel Tavrı İçeren Halk Ezgilerinin Bağlama Öğretiminde Kullanılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri .....	97
<b>Tablo 3.6.</b> Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Mızrap Vuruş Yönlerinde (Toplu İcralarda) Standart Bir Rotasyon (Mızrap Vuruş Yönlerinde) Sağlanabileceğini Düşünüyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri.....	98

- Tablo 3.7.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Mızrap Vuruş Yönlerinin Yanı Sıra, Yöresel Bağlama Tavrıları Öğretiminde Parmak Baskılarında da Ulusal Ölçekte Bir Standart Olması Gerektiğine Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri ..... 99
- Tablo 3.8.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Yöresel Tavır İçeren Halk Ezgilerinin İcra Edildiği Gibi (Nota-İcra Farklılıkları Açısından) Yeniden Notalandırılmalarının Gerekli Olduğuna Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri ..... 100
- Tablo 3.9.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Bağlamada Yöresel Tavrıların Öğretiminde, Doğru Notasyon, Metot ve Etkili Bir Öğreticinin Yanı Sıra, İşitsel Kaynakların da Bu Öğretim Sürecine Katkısı Olduğunu Düşünüyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri ..... 101

**ŞEKİLLER DİZİNİ**

<b>Şekil 1.1.</b> Zeybek Tavrı.....	51
<b>Şekil 1.2.</b> Zeybek Tavrı.....	51
<b>Şekil 1.3.</b> Zeybek Tavrı.....	52
<b>Şekil 1.4.</b> Zeybek Tavrı.....	52
<b>Şekil 1.5.</b> Konya Tavrı.....	54
<b>Şekil 1.6.</b> Konya Tavrı.....	54
<b>Şekil 1.7.</b> Konya Tavrı.....	55
<b>Şekil 1.8.</b> Konya Tavrı.....	55
<b>Şekil 1.9.</b> Yozgat (Sürmeli) Tavrı.....	57
<b>Şekil 1.10.</b> Yozgat (Sürmeli) Tavrı.....	57
<b>Şekil 1.11.</b> Yozgat (Sürmeli) Tavrı.....	58
<b>Şekil 1.12.</b> Karşılama Tavrı.....	60
<b>Şekil 1.13.</b> Karşılama Tavrı.....	60
<b>Şekil 1.14.</b> Ankara Tavrı.....	62
<b>Şekil 1.15.</b> Ankara Tavrı.....	62
<b>Şekil 1.16.</b> Aşıklama Tavrı.....	64
<b>Şekil 1.17.</b> Aşıklama Tavrı.....	64
<b>Şekil 1.18.</b> Teke Tavrı.....	66
<b>Şekil 1.19.</b> Teke Tavrı.....	66
<b>Şekil 1.20.</b> Teke Tavrı.....	67
<b>Şekil 1.21.</b> Kayseri Tavrı.....	69
<b>Şekil 1.22.</b> Silifke Tavrı.....	71
<b>Şekil 1.23.</b> Silifke Tavrı.....	71
<b>Şekil 1.24.</b> Azeri Tavrı.....	73

**ÖNSÖZ**

Bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen ayrıca fikirleriyle bana daima yön veren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mehmet Can PELİKOĞLU'na, her konuda desteğinden güç aldığım hocam Yrd. Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK'e, müzik eğitimim süresince bana emek veren, müzik eğitimimle birlikte beni her türlü konuda yetiştiren ve yön veren, bilgi ve tecrübelerini paylaşan değerli hocam Öğretim Görevlisi Sinan HAŞHAŞ'a, anket soruları ve kişisel görüşmeler için bana zaman ayırma nezaketini gösteren öğretim görevlileri, müzik öğretmenleri ve bağlama eğitimcilerine, anneme, babama ve ailemin diğer bütün fertlerine teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum-2015****Burak KURUBAŞ**

## GİRİŞ

Türk müzik kültürünün, Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına kadar uzanan köklü bir tarihinin olduğu ve bu müzik kültürünün çeşitli değişim 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.

GTHM'nin tanımı hakkında Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş (2014) şu tespitlerde bulunmaktadır; "Geleneksel Türk halk müziği (GTHM), halk kültürü içerisinde yoğunlaşarak halkın ifadesine bürünen, sanatsal kaygılardan uzak olarak bir anda ortaya çıkan (yakılan, yaratılan) ve halkın ortak beğenileriyle şekillenerek hayatini sürdüren bir müzik türüdür. GTHM özellikle cumhuriyet dönemine kadar, oluşum aşamasındaki gibi yine herhangi bir sanat kaygısı gözetilmeden usta-çırak ilişkisi ile aktarılmış ve öğretiminde yazılı vesikalar yerine meşk yöntemi benimsenmiştir. GTHM'nin en önemli enstrümanlarından biri olan bağlama da GTHM ile aynı paralelde usta-çırak ilişkisi ile aktarılmış, icrası ve öğretiminde herhangi bir sanat kaygısı gözetilmemiştir" (s.131).

"...Usta-çırak ilişkisiyle günümüze kadar gelen bu kültürün önemli sağı olan bağlamanın cumhuriyet dönemine kadar geleneksel öğrenim yönteminin dışında bilimsel ve metodik çalışmaları yapılmamıştır" (Akçalı, 2012:19-21).

Cumhuriyet dönemiyle birlikte ülkemizde her alanda başlatılan gelişme hareketleri GTHM'de de kendini göstermiş, GTHM ürünleri derlenmeye ve kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Kayıt altına alınan GTHM ürünleri, kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşmasıyla birlikte daha geniş kitlelere ulaşmaya başlamıştır.

"Bu yapılanmanın paralelinde, 1940'lı yıllarda Muzaffer Sarısözen'in 'Yurttan Sesler Topluluğu' nu kurması, tek kişilik çalış ve söyleyiş-ozanlık geleneği yerine toplulukların ve kurumsallığın benimsenmesine ilişkin bir gelişmedir" (Pelikoğlu, 2012:18).

"...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 ulaşılabilir” (Haşhaş, 2013:2).

Yöresel üslup ve tavır özellikleri Türk halk müziğinin en temel özelliklerinin başında gelmektedir. Türk halk müziğinde yöresel üslup ve tavır özellikleri hem vokal icrada hem de saz icrasında karşımıza çıkmaktadır. Hakalmaz (1988) bağlama icrasındaki yöresel tavır özelliklerini şu şekilde özetlemektedir; “...Her yörede bulunan bu sazda her yöre kendine has, kendine özgü bir çalış şekli geliştirmiş ve bu güzel sazı kendi çevrelerinin (yörelerinin) özelliklerini taşıyan bir tavrıla çalmıştır. Yazılı bir vesika, belirli bir metot olmasa da ustadan çırağa, dededen toruna geçerek ve her geçişte geliştirilerek yörenin kendine özgü tavrı ortaya çıkmış ve de bütün yöreye yayılmıştır” (s.3).

Türk halk müziği (çalğı icrası, hançere vb. açısından) her yörede farklı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılıklar her yörede benimsenmiş, Türk halk müziği literatürüne girmiş ve büyük bir zenginlik olarak günümüze kadar süregelmiştir. Daha açık bir ifadeyle her yöre kendine özgü bir çalış/söyleyiş tarzı geliştirmiş ve bu tarz o yöredeki Türk halk müziğinin genel karakteri olmuştur.

Geleneksel Türk halk müziğinin genel karakterini en güzel bir şekilde ifade eden, yöreye özgü olan bu icra şekilleri (yöresel tavırlar) bağlama öğretiminde farklı bir yere ve öneme sahip olmuştur. Özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumların yaygınlaşmasıyla birlikte halk çalgıları ve özellikle bağlama enstrümanı öğretimi kapsamına alınmış ve yürütülmüştür.

Türk halk müziği ve paralelinde bağlama enstrümanı, ilk kez cumhuriyet döneminde kurumsallaşma yoluna gitmeye başlamış ve müzik bölümlerinin açılmasıyla birlikte de daha teknik ve bilimsel yöntemlerle incelenmeye başlanmıştır.

Bağlama enstrümanının günümüzde özellikle mesleki müzik eğitimi veren kuruluşlarda (konservatuvarlar, müzik bölümleri vb.) etkin bir şekilde yer almasıyla birlikte, bu çalışmalar hız kazanmakta ve bağlama enstrümanının her anlamda bilimsel temeller üzerine oturtulmasının gerekliliği daha da önem kazanmıştır.

“Günümüzde müzik bölümlerinin artması ve bağlama enstrümanının da bu müzik bölümlerinde eğitimine başlanmasıyla birlikte, bağlama enstrümanının bilimsel platformlara taşınmaya başladığını ve eğitiminin daha sistematik bir şekilde

yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Bağlamanın müzik bölümlerindeki eğitimiyle birlikte de kapsamlı ve bilimsel içerikli metotların oluşturulmasının gerekliliğinin daha da önem taşıdığını söyleyebiliriz” (Haşhaş, 2013:3).

Yukarıdaki konulardan hareketle yola çıkılan bu çalışmada, ilk başta Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yöresel bağlama tavırları öğretiminin, ulusal ölçekte belirli bir standartta yürütüldüğünü söylemek pek mümkün değildir. Yine buradan hareketle bağlama öğretimi literatüründe geçen belli başlı yöresel bağlama tavırları hakkında araştırmalar yapılmıştır. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yöresel bağlama tavırları öğretimi üzerine çalışmalar yapılmıştır. Konu üzerinde yapılan araştırmalar ve deneyimlerine inanılan bağlama eğitimcileriyle yapılan kişisel görüşmeler çerçevesinde, mesleki müzik eğitiminde yöresel bağlama tavırları öğretiminin, geleneksel Türk halk müziği bünyesinde olan bu icra tarzlarının doğru bir şekilde aktarımı için gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

Türk halkı ve geleneksel Türk halk müziği içerisinde çok önemli bir yere sahip olan bağlama enstrümanı, çok çeşitli icra zenginlikleri ve çalış tekniklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu icra zenginlikleri arasında, yörelere ve hatta bazen kişilere göre bile değişebilen yöresel bağlama tavırları, geleneksel Türk halk müziğinin müzikal karakterini ifade eden en önemli icra tekniklerinden birisidir. Ancak bağlama eğitiminin verildiği mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda (konservatuarlar, müzik eğitimi bölümleri ve halk eğitim merkezleri) bağlama öğretimi konusunda belli bir standardın olmaması ve bağlama metotlarında yöresel bağlama tavırlarının etkili ve doğru bir şekilde öğretiminin ele alınamaması bu konuda bir karmaşıklık meydana getirmektedir.

Yöresel bağlama tavrı içeren halk ezgilerinin bağlama öğretimine katkıları nelerdir? sorusu, bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmanın daha anlaşılabilir bir şekilde olması için aşağıdaki alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur.

1. Alt Problem: Bağlama öğretiminde yöresel tavırların öğretilmesine ilişkin dikkat edilmesi gereken nazariyat bilgileri neler olmalıdır?
2. Alt Problem: Yöresel bağlama tavrı olarak adlandırılan çalım tekniklerinde ulusal ölçekte belirli bir standardizasyon var mıdır?
3. Alt Problem: Konu alanı uzmanlarının yöresel bağlama tavırları ile ilgili düşünce ve görüşleri nelerdir?

## 1.1. MÜZİK EĞİTİMİ

İnsanoğlu, diğer canlılardan farklılığını ve üstün yetilerini ortaya koyduğu çalışmaları ile kendini kanıtlayabilmiş olmanın ötesinde, zamanla bu özelliklerini geliştirebilmenin, değiştirebilmenin, güncelleştirebilmenin yollarını da aramıştır. Bu süreçte, davranışlarına farklı boyutlar kazandırabilme amacı, insanın, “eğitim” ve bu kavramı niteleyen diğer olgulara yönlenmesine neden olmuştur.

Ertürk (1974) eğitimi şu şekilde tanımlamaktadır; “Eğitim bireyin davranışında kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme olayıdır” (s.12).

“Eğitim, genel anlamda bireyde davranış değiştirme sürecidir. Diğer bir deyişle eğitim sürecinden geçen kişinin davranışlarında bir değişme olması beklenmektedir” (Demirel, 1996:1).

İnsan davranışlarının belki de en doğal, geliştirmeye ve değiştirmeye en yatkın olan müziksel davranışları da bu gelişim ve değişim ihtiyacından etkilenmektedir. İnsan davranışlarının değişmesinde en önemli sanat dallarından olan müzik sanatı da ancak eğitim olgusuyla birleştiğinde insan yaşamında daha işlevsel ve değerli bir hal almaktadır.

“Bilindiği gibi bireyleri ve toplumları hazırlama, biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, yenileştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede en etkili süreçlerin başında “eğitim” gelir. Sağlıklı bir eğitim, bireyleri bedensel (fiziki), devinişsel (hareki), duyuşsal (hissi) ve bilişsel (zihni) yapılarıyla dengeli birer bütün olarak ilgi ve yetenekleri doğrultusunda en uygun ve en üst düzeyde yetiştirmeyi amaçlar. Bu amaçla yapılan bir eğitimin vazgeçilmez boyutları, beden, sağlık ve yaşam eğitimi temel olmak üzere, bilim eğitimi, teknik eğitimi ve sanat eğitimidir. İyi bir eğitimde bu boyutlar birbirlerini tamamlar, bütünler çeşitlendirir ve zenginleştirir. Bu boyutlardan *sanat eğitimi* kendi içinde çeşitli dallara ayrılır. Bu dalların başlıcalarından biri *müzik eğitimidir*” (Uçan, 2005:115).

İnsanın eğitim süreci içerisinde çok önemli bir yere sahip olan müzik eğitimini Uçan (1997) şu şekilde tanımlamaktadır; “müzik eğitimi, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok, eğitim gören

bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir” (s.14).

### 1.1.1. Türkiye’de Müzik Eğitiminin Gelişimi

Türkiye’de müzik eğitiminin gelişim süreci Osmanlı döneminden başlayarak cumhuriyetin ilanından sonra modernleşme fikri içerisinde şekillenen iki farklı dönemi kapsamaktadır. Fakat modernleşme hareketinin sadece cumhuriyet dönemiyle başladığını düşünmenin doğru olmayacağı her iki dönemdeki müzik politikaları araştırmalarında açıkça görülmektedir.

Türkiye’de “amaçlı ve düzenli” müzik eğitiminin, İmparatorluk döneminde Islahat (Düzeltilmeler) Hareketleri evresinden öncesine, hatta daha çok gerilere kadar uzanan bir geçmişi vardır. İmparatorluk dönemi eğitim düzeninde önemli bir eğitim kurumu olan Enderun Okulları’nda “genel” ve “mesleki” müzik eğitimi uygulandığı; geniş bir zaman kesiti içinde birbirini izleyen Tabılhane, Mehterhane ve Muzika-i Humayun’da örgün-mesleki müzik eğitimi yapıldığı; 1869 yılında yürürlüğe giren Eğitim Genel Tüzüğü (Maarif-i Umumiye Nizamnamesi) çerçevesinde yapılan düzenlemelerle önce kız ortaokulu kız öğretmen okulu programlarında, sonra bazı ilkokulların ders dışı etkinliklerinde, 1910’lu yıllarda da erkek ortaokulu ve erkek öğretmen okulu ile ilkokul programlarında müzik dersine yer verildiği; 1917 yılında kurulan Darülelhan’da kendine özgü bir müzik eğitim programı uygulandığı bilinmektedir” (Uçan, 1994:63).

Görüldüğü üzere cumhuriyet rejiminden önce, Osmanlı imparatorluğunda köklü müzik ve müzik eğitimi kurumları vardır (Mehterhane, Mızık-a-i Hümayun, Darülelhan vb. gibi). Zamanın ihtiyaçlarına göre bu kurumlar içinde de düzeltme ve yenileştirme hareketlerinin yapıldığı görülmektedir.

Cumhuriyet rejimi döneminde ise Uçan (2005) müzik eğitiminin gelişim sürecini şu şekilde anlatmaktadır; “Türkiye de cumhuriyet dönemine, müzik öğretimi alanında Osmanlı imparatorluğu döneminde sağlanan belirli bir birikimle girilmiştir. Cumhuriyet döneminin başlarında müzik öğretimi bu birikime dayalı olmakla birlikte, asıl, Gökalp ve özellikle Atatürk’ün görüş ve düşüncelerine temellenmiş, onların görüş ve

düşüncelerinden kaynaklanıp yönlenmiştir. Bu temel ve yönlendirici görüş ve düşünceleri müziksel gereği Türk ulusal müzik varlığının derlenip-toplanıp değerlendirilmesi Türk ulusal müziğinin modern (yeni, çağdaş, çağcıl) ilke, yöntem ve tekniklerle işlenerek geliştirilmesi ve bu yolla evrensel müzikte yerini alabilecek bir niteliğe kavuşturulması, Türkiye’de müzik yaşamının ülkenin gerçekleri, çağdaş Türk bireyinin ve toplumun gereksinim ve beklentilerin ve çağın gerekliliğiyle tutarlı bir yapıya kavuşturulması, bu çerçevede oluşan müziksel değişme ve gelişmelerle (çağdaş uygarlık düzeyine erişme) yolunda gösterilen çabaların güçlendirilip pekiştirilmesi olarak özetlenebilir. Nitekim Türkiye’de Cumhuriyet döneminde müzik öğretimi, genellikle, bu gerek doğrultusunda düzenlenip gerçekleştirilmeye çalışılmıştır” (s.120).

Yapılan araştırmalarda cumhuriyet döneminde öngörülen kültürel kalkınma hamlesinin en önemli ayaklarından biri de müzikte kalkınma ve modernleşme çalışmalarıdır ki bu çalışmalara büyük ölçüde Atatürk’ün görüş ve yönlendirmeleri ile başlandığı bilinmektedir. Cumhuriyetle birlikte müzik alanında girilen çalışmaların fikri temelleri, başta ünlü ideolog ve sosyoloğumuz Ziya Gökalp’in ve daha sonra da Atatürk’ün görüşlerinden temellendiği anlaşılmaktadır.

“Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarına kabaca bakacak olursak, ilk dönem müzik politikaları kurumsal ve eğitsel anlamda bir hayli yetersiz ve amaçları doğrultusunda da başarısızdır. Bu dönemde resmi olarak yayınlanan bazı yönetmelikler ve konulan yasaklar dışında kurumsal çabalar bir hayli zayıftır. Bu dönemin müzik reformunun temel amacı ise ulusal opera yaratılmasıdır. Bu anlamda da Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının ilk döneminde opera önemli bir yer tutmuş, bir anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nun müzikte batılılaşma anlayışı devam etmiştir. Bununla birlikte, ilk dönemde ulusal opera yaratma çabalarının hayal kırıklığı ile sonuçlanması 1930’lu yılların topyekün kültürel seferberlik hamleleri ile birleşince, 1934’den sonra kurumsal ve eğitsel çabaların gerekliliği daha fazla vurgulanmaya başlanır. Böylece müzik reformu bir yön değiştirirken reformcuların müziğe, kültürel alana bakış açılarında bir değişiklik görülmez; sadece, uğraşları daha da kurumsal ve yoğun bir hal alır” (Balkılıç, 2009:86).

Balkılıç cumhuriyet dönemi müzik politikalarını, kurumsal ve eğitim yönü açısından başarısız bulduğunu ve 1934 yılından sonra bu alanlara eğilim gösterildiğini ifade etmektedir.

Türkiye’de Cumhuriyet döneminde müzik öğretimi alanında gerçekleştirilen atılımları Uçan “genel”, “özengen” ve “mesleki” müzik öğretimi olmak üzere üç alt alanda kümeleyerek belirtmektedir.

**Genel Müzik Eğitimi:** Uçan (1990) genel müzik eğitimini şu şekilde tanımlamaktadır; “İş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program ayırımı gözetmeksizin, her düzeyde, aşamada, herkese yönelik olup, sağlıklı ve dengeli bir “insanca yaşam” için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar” (s.32).

Uçan (1994) genel müzik eğitimin kapsamını şu şekilde belirtmektedir; “ Genel müzik eğitimi, aslında, her düzeyde herkes için zorunludur ya da zorunlu olmak durumundadır. Çünkü müzik, her düzeyde herkese kazandırılması esas olan “asgari ortak genel kültür” ün başta gelen ayrılmaz öğelerinden biridir. Ancak ülkemizde okul öncesi (anaokulu/anasınıfı) ve ilköğretim (ilkokul/ortaokul) düzeylerinde zorunlu olduğu halde, ortaöğretim (lise) ve yükseköğretim (üniversite) düzeylerinde zorunlu hale getirilememiştir” (s.26).

Uçan (2005) cumhuriyet dönemi genel müzik eğitimi politikalarını şu şekilde sıralamaktadır; “Bu alanda gerçekleştirilen başlıca atılımlar şöylece özetlenebilir; (1) 1924 yılında yasalaşmış yürürlüğe giren Tehvid-i Tedrisat Kanunu’yla (Öğretimi Birleştirme Yasası’yla) birlikte oluşan çağdaş Türk eğitim düzeninin bir gereği olarak genel müzik öğretim programlarını çağdaş anlayışla yeniden düzenleme çalışmalarına başlanması ve bunu 1930’lu, 40’lı, 50’li, 60’lı, 70’li ve 80’li yıllarda yapılan program geliştirme çabalarının izlemesi, (2) 1929 yılından itibaren (Kız Enstitüsü) programlarında yer alması, (3) 1948 yılından itibaren müzik dersinin köy ilkokul programlarında yer alması, (4) 1952 yılından itibaren genel lise programlarında müzik dersine yer verilmesi, (5) 1981 yılında yasalaşmış yürürlüğe giren 2547 Sayılı Yüksek Öğretim yasasıyla birlikte müzik dersini tüm yükseköğretim kurumlarının ön lisans ve lisans programlarında yer almaya başlaması, (6) 1981 yılında yayınlanan Onuncu Milli Eğitim Şurası dokümanında yer alan “Anasınıfı Programlarında” müzik öğretiminin belirlenmesi” (s.121).

**Özengen Müzik Eğitimi:** Uçan (1990) özengen müzik eğitimini şu şekilde tanımlamaktadır; “Müziğe ya da müziğin belli bir dalına özengence (amatörce) ilgili, istekli ve yatkın olanlara yönelik olup, etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak ve bunu olabildiğince sürdürüp geliştirmek için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar” (s.34).

Uçan (1994) özengen müzik eğitimin kapsamını şu şekilde belirtmektedir; “Özengen müzik eğitimi, herhangi bir düzeyde herkes için zorunlu değildir; tam tersine, ilgi, istek ve yatkınlık ile etkin bir katılım için gerekli fırsat ve olanaklara bağlı olup, seçmelidir” (s.27).

Uçan (2005) cumhuriyet dönemi özengen müzik eğitimi politikalarını şu şekilde sıralamaktadır; “Bu alanda gerçekleştirilen başlıca atılımlar arasında şunlar belirtilebilir; (1) Cumhuriyet’in ilk evrelerinden itibaren belli orta ve yüksek öğretim kurumlarında ders dışı etkinlikler çerçevesinde koro ve çalgı toplulukları çalışmalarına yer verilmesi, (2) 1930’lu yıllardan itibaren halk evlerinde belli müzik kurslarının düzenlenmesi ve müzik topluluklarının oluşturulup çalıştırılması, (3) Cumhuriyet’in ilk evrelerinden itibaren belli müzik derneklerinde bireysel ve toplu müzik kurs ve çalışmalarının düzenlenmesi, (4) 1940’lı-1950’li yıllardan itibaren belli folklor derneklerince yürütülen belli müzik çalışmalarının yoğunlaşmaya başlaması, (5) 1950’li ve özellikle 1960’lı yıllardan itibaren belli okullarda özengen müzik çalışmalarına ve etkinliklerine yönelişin belirgin bir hız ve yoğunluk kazanmaya başlaması, (6) 1974 yılından itibaren ortaokul programlarında, zorunlu müzik dersine ek olarak “koro, çalgı ve çalgı toplulukları” adıyla seçmeli derslere yer verilmesi, (7) Belli kamu kuruluşlarında ve özel kuruluşlarda düzenli özengen müzik çalışmalarına yer vermeye başlanması” (s.121).

**Mesleki Müzik Eğitimi:** Uçan (1990) mesleki müzik eğitimini şu şekilde tanımlamaktadır; “Müzik alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (s.36).



Uçan (1994) mesleki müzik eğitimin kapsamını şu şekilde belirtmektedir; “Mesleki müzik eğitimi, müzik sanatçılığı eğitimi (bestecilik eğitimi, seslendiricilik/yorumculuk eğitimi), müzik bilimcilik eğitimi, müzik öğretmenliği eğitimi (eğitimciliği) eğitimi, müzik teknolojisi eğitimi, mesleki müzik eğitiminin başlıca dallarını (kollarını) oluşturmaktadır” (s.27).

Uçan (2005) cumhuriyet dönemi mesleki müzik eğitimi politikalarını şu şekilde sıralamaktadır; “Bu alanda gerçekleştirilen başlıca atılımlar ise şöylece özetlenebilir; (1) Çağdaş anlamda müzik öğretmeni yetiştirme işine ilk kez 1924 yılında Ankara’da kurulan Musiki Muallim Mektebi’nde (Müzik Öğretmen Okulu’nda) başlanması (bu okulun zamanla daha çok ve giderek yalnızca sanatçı yetiştiren bir kuruma dönüştürülmek istenmesi üzerine müzik öğretmeni yetiştiren kolu 1937-38 öğretim yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsüne Müzik Bölümü olarak bağlanmış, onu 1960’lı, 70’li ve 80’li yıllarda açılan yenileri izlemiştir.), (2) 1925 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı’na açılan sınavlarla müzik alanında Devlet adına öğrenim görmek ve uzman olarak yetiştirilmek üzere yurt dışına öğrenci gönderilmeye başlanması (bu uygulama 1929 yılında yürürlüğe giren 1416 sayılı yasayla daha belirgin ve kesin kurallara bağlanmış ve 1943 yılında yürürlüğe giren 4489 sayılı yasayla biraz daha genişletilmiş, 1948 yılında yürürlüğe giren 5245 sayılı yasayla biraz daha genişletilmiş, 1948 yılında yürürlüğe giren 5245 sayılı yasayla müzik dalında olağanüstü yetenekle (harika) çocukların yurt dışında devletçe yetiştirilmeleri olanağı sağlanmış ve bu yasa yerini 1956’da yürürlüğe giren daha kapsamlı 6660 sayılı yasaya bırakmıştır.), (3) İstanbul’da 1923 de yeniden açılan Darulelhan’ın 1926’da konservatuvara dönüştürülmesinden on yıl sonra çağdaş anlamda besteci ve seslendirici/yorumcu yetiştirme işine 1936’da Ankara’da kurulan Devlet Konservatuvarı’nda başlanması (onu 1950’li, 70’li ve 80’li yıllarda açılan yenileri izlemiştir.), (4) askeri bandocu yetiştirilmek üzere 1939 yılında Askeri Müzik Okulu’nun açılması, (5) çalgı yapımcısı yetiştirmek üzere Erkek Teknik (Yüksek) Öğretmen Okuluna bağlı İkinci Erkek Sanat Enstitüsü’nde 1943 yılında Müzik Aletleri Yapımı Bölümü’nü açılması (onu belli devlet konservatuarlarında açılan Çalgı Yapım Bölümleri izlemiştir.), (6) Müzik bilimci yetiştirmek üzere 1975 yılında İzmir’de Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ ne bağlı Müzik Bilimleri Bölümü’ nün açılması (onu 1970’li ve 80’li yıllarda belli Devlet Konservatuarlarında açılan Müzikoloji

Bölümleri izlemiştir.), (7) Hem “müzik ağırlıklı sınıf öğretmeni” yetiştirmek, hem de eğitim enstitülerinin müzik bölümlerine nitelikli aday öğrenci hazırlamak üzere 1951’de İstanbul ve 1963’de Ankara İlköğretmen Okullarında iki “Müzik Semineri” nin açılması, (8) 1989 yılından itibaren yabancı dil “Hazırlık Sınıfı”nı da kapsayan Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri açılmaya ve hızla yurt düzeyinde yaygınlaşmaya başlaması, (9) Mesleki müzik eğitim yapılan tüm yükseköğretim kurumlarının 1982’ de yürürlüğe giren 41 sayılı kanun hükmünde kararname ve 1983’ de onun yerini alan 2809 sayılı yasa ile üniversitelere bağlanması ya da üniversite sistemi içerisine alınması (bu atılımla birlikte mesleki müzik eğitim dallarında “lisans”, “yüksek lisans”, “doktora” ve ona eşdeğer “sanatta yeterlilik” derecelerine yönelik bilimsel/sanatsal akademik öğretim olanakları sağlanmıştır.), (10) Ayrıca, 1930’lu yıllardan itibaren özellikle Ankara Devlet Konservatuarında ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde yurtdışından getirilen yabancı uzmanlardan yararlanılması, (11) 1970’li yıllardan itibaren bilimsel yaklaşımla program geliştirme anlayışının belli mesleki müzik öğretimi programlarını yansıtılması ve bu doğrultu da ciddi çalışmaların başlatılması (bu çalışmalar 1970’li yılların başlarından itibaren oluşan ön ürünlerin ardında 1980’li yılların başlarından itibaren asıl ürünlerini vermeye başlamıştır)” (s.121-122).

### **1.1.2. Türkiye’ de Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlar**

Mesleki müzik eğitimindeki temel yaklaşımı Uçan (1994) şu şekilde belirtmektedir; “Mesleki müzik eğitiminde müziği bizzat yaparak yaşamının ötesinde, onu bilgili, bilinçli, düzenli-planlı-yöntemli, kurallı ve yeterli olarak yaratan, seslendiren/yorumlayan, kuramlayan, araştıran, uygulayan ve öğreten sanatçı, bilimci, eğitimci ve teknolog yetiştirmeye dönük bir strateji uygulanır. Bu uygulamalarda, bireyin ilgisi-isteği, yatkınlığı-yeteneği doğrultusunda ve ölçüsünde gelişip doyum sağlaması değil, onun ötesinde, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği biçim, kapsam ve düzeyde hazırlanması, biçimlenmesi, uzmanlaşması, gelişmesi ve yetkinleşmesi esastır” (s.28).

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi, üniversitelerin Eğitim Fakültelerinin Müzik Eğitimi Bölümlerinde, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Müzik ya da Müzik Bilimleri

Bölümlerinde, Devlet Konservatuarlarında ve Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinin müzik bölümlerinde bu işin uzmanı olan kişilerce yürütülmektedir.

Bu kurumların hepsinin ortak noktası mesleki müzik eğitimi vermeleridir. Fakat hepsinin birbirinden ayrı kuruluş süreçleri, amaçları, vizyon ve misyonları bulunmaktadır.

#### **1.1.2.1. Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları**

“Kökleri 1924 yılında Atatürk'ün kurmuş olduğu Musiki Muallim Mektebi'ne dayanan Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı alanında uzman kadrosu ile öteden beri Türkiye'nin öncü kurumlarından biri olmuştur. Programın temel amacı müzik eğitimi alanında nitelikli ve çağın gereklerine göre kendini yetiştirmiş, yanı sıra gelişmeye açık müzik öğretmenleri yetiştirmek olup; öğrenim süresi 4 yıl ve dili de Türkçedir” (<http://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr/>).

Türkiye’de diğer eğitim fakülteleri bünyesinde olan güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarının temel amaçlarını incelendiğinde bu alanda ilk kurulan ve yukarıda kuruluş amacı verilen Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ile benzer amaçlar doğrultusunda oldukları görülmektedir.

#### **1.1.2.2. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümleri**

“Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilimdalı (MBA) ve Müzik Teknolojisi Anabilimdalı (MTA) programlarında; ülkemizin gereksinim duyduğu Müzik Bilimci ve Müzik Teknolojisi Uzmanı yetiştirmeyi hedefler. MBA, müziğin sanatsal ve kültürel olgu olarak incelenmesinde gerekli olan yöntem ve tekniklerin öğretilmesini ve konuyla ilgili kültürel birikimi sağlar. 4 yıllık Türkçe eğitim-öğretim veren bölümümüz, Bologna Öğretim Programı çerçevesinde her iki anabilimdalı için 4 yıllık süreye yayılmış çeşitli zorunlu ve seçmeli derslere sahiptir” (<http://www.deugsf.com/>).

Yukarıda temel amaçları verilen ve 1975 yılında Ege Üniversitesi çatısı altında kurulduktan sonra, 1982 yılında Dokuz Eylül Üniversitesine bağlanan ilk Müzik Bilimleri Bölümü, Türkiye’de Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde olan diğer Müzik/Müzik Bilimleri bölümlerinin temel amaçları ile benzer doğrultuda olduğu görülmektedir.

### **1.1.2.3. Devlet Konservatuvarları/Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları**

“1981’de çıkarılan 2547 sayılı kanun gereğince, tüm yükseköğretim kurumları, Yükseköğretim Kurulu (YÖK) çatısı altında toplanmış; akademiler üniversitelere, eğitim enstitüleri eğitim fakültelerine dönüştürülmüş ve konservatuvarlar ile meslek yüksekokulları üniversitelere bağlanmıştır. Bu çerçevede, Ankara Devlet Konservatuvarı, 20 Temmuz 1982 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’ne aktarılmıştır. Konservatuvar, Hacettepe Üniversitesi bünyesine katılana dek, çeşitli bakanlıklara bağlı olarak eğitim vermiştir. 1960 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na dönüşen Maarif Vekâleti’ne bağlı olarak kurulan okulumuz, 1972 yılında Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı’na aktarılmış, 1975’ten 1982 yılına dek ise Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü idaresine tabi olmuştur” (<http://www.konser.hacettepe.edu.tr/>)

“Toplumun estetik değerlerini yükseltmek ve kültür yaşamına katkıda bulunmak amacıyla, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanında üstün nitelikli bireyler yetiştirmek ve ulusal/uluslararası etkinlikler gerçekleştirmek. Yetiştireceği evrensel standartlarda sanatçı–bilim insanları ve gerçekleştireceği üst düzey etkinlik ve yayınlarla dünyanın en saygın kuruluşları arasında yer almak” (<http://www.konser.hacettepe.edu.tr/>).

Yukarıda tarihi ve temel amaçları verilen, kurulan ilk Devlet Konservatuvarı olan Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ile Türkiye’de kurulan diğer Devlet Konservatuvarlarının temel amaçlarının büyük ölçüde aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

“13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği” ile konservatuvar kurulmuş ve 3 Mart 1976’da eğitime başlamıştır” (<http://www.tmdk.itu.edu.tr/tr/main/>).

1982’de devlet konservatuvarlarının Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) kapsamına alınıp üniversitelere bağlanmasının ardından Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesine girmiştir.

“Uluslararası sanatsal ve bilimsel ilerleme ile değişimlere açık olmak, sanatı ve sanatçıyı toplum bağlamında değerlendirmek, yetiştirmek, günümüz sanat akımlarıyla şekillenen yaratıcı süreçte geçmişten de beslenerek var olmak, bu bağlamda ulusal ve uluslararası arenada tam donanımlı ve yaratıcı müzisyen, eğitimci, akademisyen yetiştirmek TMDK’nın varlığının amacıdır” (<http://www.tmdk.itu.edu.tr/>).

Yukarıda tarihi ve temel amaçları verilen, kurulan ilk Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile Türkiye’de kurulan diğer Türk Musikisi Devlet Konservatuvarlarının temel amaçlarının büyük ölçüde aynı doğrultuda olduğu görülmektedir.

#### **1.1.2.4. Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri**

“Güzel Sanatlar Liselerinin amacı; dallarında yetenekli öğrencilerin yaratıcı, yapıcı ve yorumcu yeteneklerini geliştirmek, öğrencileri araştırıcı ve geliştirici çalışmalara yönlendirmek, yetenekleri doğrultusunda bağımsız, doğru ve seçenekli yorumlar ve uygulamalar yapabilecek yaratıcı kişiler olarak yetiştirmek, öğrencilerin ulusal ve evrensel, tarihi yeni sanat eserlerini tanımaları ve anlamalarına yardımcı olmaktır. Bu liselerin işlevi; öğrencilerin yükseköğretim kurumlarının ilgili bölümlerine girmesi için onları ilgili alan çerçevesinde alt yapı olarak hazırlamaktır” (<http://www.mevzuat.meb.gov.tr/>).

“Anadolu güzel sanatlar liseleri, ilköğretim üzerine 4 yıl öğrenim veren yatılı, gündüzlü ve karma okullardır. Bu okullar, öncelikle güzel sanatlarla ilgili yükseköğretim kurumlarının bulunduğu yerlerde açılır” (<http://www.mevzuat.meb.gov.tr/>).

“Okulun amacı öğrencilerin;

- a) Güzel sanatlar alanında ilgi ve yetenekleri doğrultusunda eğitim-öğretim görmelerini,
- b) Özel yetenek gerektiren yükseköğretim programlarına hazırlanmalarını,
- c) (Yürürlükten kaldırıldı.16.12.2006/26378 RG)
- d) Alanlarında araştırmacılığa yönelmelerini, yetenekleri doğrultusunda yorum ve uygulamalar yapabilen, yaratıcı ve üretken kişiler olarak yetişmelerini,
- e) Millî ve milletler arası sanat eserlerini tanımalarını ve yorumlamalarını sağlamaktır” (<http://www.mevzuat.meb.gov.tr/>).

### 1.1.3. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Çalgı Eğitimi

Öncelikle çalgı eğitimin önemini kavrayabilmek için, bu eğitim alanının, insan yaşamında nasıl bir yer tuttuğuna genel olarak bakmamız açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Uslu (1999) çalgı eğitiminin insan yaşamındaki önemini şu şekilde anlatmaktadır; “Çalgı eğitimi, insanların ve toplumların yaşamında müziksel, dolayısıyla sanatsal birtakım durumların alınması ve hissedilmesi sonucu, bazı önemli etkiler yaratan bir eğitim alanıdır. Çalgı eğitimi yoluyla insanlar kendilerini daha yakından tanıyabilirler, gerçekleştirebilirler ve yeteneklerini değerlendirebilirler. Çalgı eğitimi, bireyin sağlıklı, başarılı ve mutlu olmasında rol oynar. Bu eğitim, bireyde müziksel bilgi birikimi sağlama ve var olan birikimi arttırmaya olanak hazırlayabilir. Çalgı eğitimi, bir öğrenme-öğretme etkileşimi olduğu için, çalgı eğitimi alan bireyin farklı konularda eğitilmesine katkı sağlayabilir. ...Oldukça geniş işlevleri bulunan çalgı eğitimi, günümüzde, özellikle kültürel alanda gelişmiş olan ve gelişmeye çalışan ülkelerde oldukça önemsenmiştir ve önemsenmektedir. Ülkemizde de aynı yaklaşımın benimsenmesinin gerekliliği kaçınılmazdır. Oysa Türkiye’de çalgı eğitimi henüz yeterince gelişmemiştir ve gelişmesi yönünde yapılan çalışmalar ve çabalarda yetersiz durumdadır. Çalgı eğitimi, uygar insan ve toplum olabilme yolunda etkin rolü bulunan temel sanat eğitimi alanlarından biridir. Bu gerçek göz önünde bulundurulduğunda, ülkemizde çalgı eğitimine önem verilmesinin gereği daha iyi kavranabilir” (s.42).

“Mesleki müzik eğitiminin önemli ve anlamlı boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının tanınmasını, çalgıyı çalmanın öğrenilmesini ve etkili bir biçimde kullanılmasını planlamaktadır” (Temel, 1993:3).

Canan Temel, çalgı eğitimini mesleki müzik eğitimi kapsamında değerlendirmiş çalınacak çalgıya etkili bir hâkimiyet sağlamanın önemli olduğunu belirtmiştir.

Tarman (1996) çalgı eğitimi sürecinin nasıl yürütüldüğü şöyle anlatmaktadır; “Temelde, çalgı çalmayı öğrenebilme, çalgı çalmayı geliştirebilme ve çalgıyı etkin kullanabilme basamaklarını geliştirecek biçimde programlanıp yürütülür” (s.4).

Çalgı eğitiminin kalitesinin, çalgı eğitimcisinin nitelikleri ölçüsünde oluştuğunu belirten Uslu (1998) şu tespitlerde bulunmaktadır; “Geçerli, tutarlı ve düzenli bir çalgı eğitiminin gerçekleşmesi, eğiten ve eğitilenlerin varlığı ile ilgilidir. Eğitimci olmadan nitelikli bir çalgı eğitiminden söz edilmesi olası değildir. Eğitimde, diğer önemli etkenlerin ise eğitimi gerçekleştirecek ve sürdüreceğ araç-gereç ve program konularının olduğu söylenebilir. Çalgı eğitiminde çalgı eğitimcisinin varlığı kadar niteliği de önem taşımaktadır. Seçkin ve verimli bir çalgı eğitimi ise, nitelikli çalgı eğitimcilerinin yetiştirilmesiyle yakından bağıntılıdır.

Çalgı eğitimcilerinin nitelikli yetiştirilmesinde,

1. Çalgı eğitimcisi olacak bireyin özellikleri,
2. Çalgı eğitimcisi yetiştirilen ortamlardaki anlayış ve uygulama biçimleri belirleyici olur” (s.42-43).

Uslu (1999) nitelikli bir çalgı eğitimcisini ise şu şekilde ifade etmektedir; “Bir çalgının öğreticiliğini yapabilecek, dalının iyi yetişmiş, yetkin çalıcılar çalgı eğitimcisi olarak nitelendirilebilir. Sözü edilen yetkinliğin derecesinde, alınan eğitim ve çalıcının çalgısındaki düzeyi ile öğreticilikteki yetenekleri ve birikimleri belirleyici olmaktadır” (s.53).

“Ülkemizde, bugün çalgı eğitimcisi konumundaki bireyler, ilk çalgı eğitimine başladıklarında genellikle ileride hangi mesleği seçeceklerini bilmeden bu eğitime başlamaktadırlar. Kısaca, çalgı eğitimcisi yetiştiren özerk bir okuldan söz edilemez. Ancak, zaman içerisinde çalgısından kendini iyi yetiştiren çalıcıların, konuları uygun olma koşuluyla, buldukları ortamlarda ya da iletişim içerisinde oldukları başka

yerlerde gereksinim oluştukça, çalgı eğitimcisi kimliği edindikleri söylenebilir” (Uslu, 1999:43).

Uslu Türkiye’de ki çalgı öğretmenlerinin direkt olarak böyle bir mesleği seçerek eğitimlerine başlamadıklarını, çalgı eğitimciliğini, zaman içerisinde çeşitli yönelmelerle edindiklerini belirtmektedir.

Türkiye’de çalgı eğitimi, tamamen ayrı bir eğitim dalı olmamakla birlikte, mesleki müzik eğitimi kapsamında yürütülmektedir.

“Mesleki müzik eğitiminin önemli ve anlamlı boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının tanınmasını, çalgıyı çalmanın öğrenilmesini ve etkili bir biçimde kullanılmasını planlamaktadır” (Temel, 1993:3).

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda da çalgı eğitimcisinin çalgı öğretimindeki niteliklerinin (çalım düzeyi, öğretebilme yetenekleri, bilgi birikimleri açısından) önemli olduğu bilinmektedir. Ayrıca çalgı eğitimi süreci farklı değişkenlere göre ayarlanabilmektedir; “Çalgı eğitimi süresince, kullanılan öğretim yöntem ve teknikleri çalgıların fiziksel yapılarına, hangi müzik kültürüne, türüne, öğretildikleri kurumların, eğitim yaklaşımlarına göre farklılıklar göstermektedir” (Atasoy, 2009:83).

“İşi sadece bir müzik eğitimi kurumunda (konservatuar, eğitim fakültelerinin müzik eğitim bölümleri, A.G.S.L.’nin müzik bölümleri gibi) çalgı eğitimciliği yapmak olan eğitimcinin görev yaptığı okulda, öğrencilerine çalgı öğreten bir müzik öğretmenin özel çalgı dersi veren diplomalı bir eğiticinin ya da toplu kurs ortamlarından öğretici olan bir öğretmenin, mutlaka işini iyi yapabilecek kapasiteye sahip olması gereklidir. Bu gereklilik, ülkemizde çalgı eğitiminin yaygınlaştırılması ve geliştirilmesinde önemli bir konudur” (Uslu, 1999:48).

Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda batıdan bize geçen çalgıların yanı sıra geleneksel Türk müziği ve geleneksel Türk halk müziği çalgılarının da eğitimi verilmektedir.

#### **1.1.4. Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Bağlama Eğitimi**

Bağlamanın çalgı eğitimi kapsamında mesleki müzik eğitimine girişi ile ilgili Yener (2009) şu tespitlerde bulunmaktadır; “Müzik öğretmeni yetiştiren Gazi Eğitim



Enstitüsü'nde 1974-1975 eğitim-öğretim yılında bağlama dönemlik çalgı, ileriki yıllarda da ana çalgı (meslek çalgısı) olarak öğretim programlarında yer almıştır” (s.699). “1976 yılında İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı ile Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi bünyesinde 1988 yılında açılan Müzik Eğitimi Bölümü'nde bağlama ana çalgı olarak öğretim programlarında yer almış ve bunu diğer bazı müzik bölümleri izlemiştir. Şimdi artık üniversitelerin çoğunda bağlama, öğretim programlarında yer almış durumdadır. Mesleki müzik eğitiminin yanında yaygın eğitim kurumlarında ve müzik derneklerinde de bağlama öğretimi önem kazanmış bulunmaktadır” (s.699-700).

Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama eğitimi iki şekilde yapılmaktadır. Birincisi metodolojik yöntemlerle yapılan bağlama eğitimi, ikincisi ise geleneksel yöntemlerle yapılan bağlama eğitimidir.

#### **1.1.4.1. Geleneksel Yöntemlerle Yapılan Bağlama Eğitimi**

Geleneksel yöntemlerle yapılan bağlama eğitimi denildiğinde öğreticinin yazılı herhangi bir kaynak takip etmeksizin tamamen kişisel bilgi ve birikimini aktardığı bir öğretim modeli karşımıza çıkmaktadır. Bağlama öğretiminin yanı sıra Türk müziği enstrümanlarının öğretiminde de kullanılan bu yöntem geçmişten günümüze kadar ulaşan “meşk” yani usta-çırak yöntemi olduğuna dair genel bir yaklaşım söz konusudur.

Meşk yönteminin sadece müzikte değil farklı sanat alanlarında da kullanıldığını Behar (1998) ifade etmektedir. “Kullanım alanları sadece bazı sanat ve hünelerinin öğreniminde yoğunlaşan meşk sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüzyılında giderek sadece güzel yazı ve müziğe inhisar ettirilmiştir” (s.15).

“Meşk yöntemi, öğreticiyi izleyen öğrencinin hocasından duyduğunu ve gördüğünü çalgısı veya sesi ile tekrar etmeye çalışması yöntemiyle yapılan bir öğrenme şekli idi. Bununla birlikte usta-çırak ilişkisi içerisinde yine öğrencinin ustasını izleyerek öğrenmesi biçiminde yaygındı” (Altuğ, 1997:19).

Altuğ'un bu ifadesinden hareketle izlenen bu yolda eğitmenin çalgı öğretimindeki yeterliliğinin ne derecede olduğu, (çalgının icra boyutu açısından) çalgı eğitiminin doğru ve etkili bir şekilde yapılması münasebetiyle) bu geleneksel

yöntemlerin etkinliği ile (meşk, usta-çırak vb.) öğretici yeterliliği arasında doğrudan bir ilişkili olduğu görülmektedir.

Bağlama eğitiminde, bağlama tutuş, tezene tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine araştırma yapan Haşhaş (2013) bu yöntemi şu şekilde sorgulamaktadır; “Geleneksel yöntemlerle yapılan (usta-çırak, meşk vb.) çalgı eğitimlerinde genellikle yazılı bir metot kullanılmaması, öğrencinin (çırak) sadece eğitmenin (usta) bilgi dağarcığıyla sınırlandırılmasına sebep olmaktadır. Bu şekilde eğitim veren bağlama veya diğer halk sazları eğitmenlerinin (usta) eğitim durumları (çalgı eğitimi açısından) değerlendirildiğinde, genellikle bilimsel alt yapılarının yetersiz olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu şekilde eğitim veren bağlama veya diğer halk sazları eğitmenlerinin (usta) eğitimlerinde, standardizasyon veya bilimsel olarak açıklanan çalgı icra tekniklerinden (doğru tutuşlar, doğru pozisyonlar vb.) bahsedebilmek mümkün olmamaktadır” (s.25-26).

Bu değerlendirmeler sonucunda geleneksel yöntemlerle çalgı eğitimi veren bağlama eğitmenlerinin belli bir standardı olmayan bir eğitim verdiği ve ölçüt olarak bu eğitimin niteliği ve kalitesi tamamen öğreticinin çalgı konusunda sahip olduğu donanımlara bağlı olduğu gözlemlenebilmektedir. Dolayısıyla bu ilişki çerçevesinde bağlama enstrümanının bünyesinde barındırdığı çok çeşitli icra tekniklerinin (yöresel tavırlar) öğrencilere aktarılması durumu, çalgı eğitimi veren uzman kişilerin bilgi ve birikimleriyle sınırlandırılmaktadır.

#### **1.1.4.2. Metodolojik Yöntemlerle Yapılan Bağlama Eğitimi**

Metodolojik yöntemlerle yapılan bağlama eğitimini açık bir şekilde ifade edebilmek için öncelikle yazılı kaynakların genel bir adı olan bu yöntemin, çalgı eğitiminde ne anlama geldiğini tanımlamak gerekmektedir.

**Metot:** “Sanatını veya bir saz sanatını tahsile mahsus olmak üzere tertipli kitap” (Gazimihal, 1961:155). “Çalgı öğretiminde başlangıç aşamasından itibaren kullanılan, kolaydan zora doğru tutarlı bir eğitsel çizgi içeren nota örnekli kitaplar” (Say, 2002:124). “Metot, çalgı öğreniminin ya da ses eğitiminin temel yöntemlerini ve örnek çalışmalarını içeren eğitim kitaplarıdır” (Sözer, 1996:465).

Bağlamada metotlaşma sürecinin geçmişini araştırmak, bu sürecin nasıl geliştiği ve günümüzde ki durumu ile mukayese yapmak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

“1940’lı yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği “toplularım” (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar. Bağlama öğretimi ve metotları günümüzde de yaygın olarak bu uygulama ekseninde devam etmektedir” (Ersoy, 2007:273).

Ersoy’un bağlama enstrümanı ile ilgili metotlaşma sürecini, radyo bünyesinde “toplularım” ın gerektirdiği bir durum olarak görmesi, bu sürecin başlangıcı için bizim de katıldığımız bir fikir olmakla birlikte, bu sürecin devamı araştırmalarımıza göre bağlamanın mesleki müzik eğitiminde yaygınlaşması sonucunda devam etmiştir ve etmektedir.

Ersoy (2009) bağlama metotlarını şu şekilde değerlendirmektedir. “Basılmış olan bağlama metotlarını tarihsel süreç içerisinde iki evrede değerlendirebiliriz: ilk evre; notanın kullanılmayıp, çalımına ilişkin kavramların türetilmediği, ikinci evre; notanın kullanılıp, çalımına ilişkin kullanıldığı metotlar” (s.274).

“İlk evre içinde değerlendirilen metotlar; bağlama çalgısının üretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür. Söz gelimi Şemsi Yastıman “Sazdan Bilgiler” (Notasız Saz Öğretilir) adlı çalışmasını Mahmut Rağıp Gazimihal’in yazdığı “Sazın Tarihçesi” makalesiyle başlar, Cahit Öztelli’nin “Halk Edebiyatımızda Sazın Yeri” makalesiyle devam eder. Yastıman daha sonra yukarıda sayılan diğer yazarlar gibi, notaların porte üzerinde gösterilmesinin yerine, porte kullanmadan, nota isimlerinin yazıyla yazıldığı bir anlayışla bağlama çalmayı öğretmeye çalışır. Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenir” (Ersoy, 2009:274).

“İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, “nota” ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk halk müziği bilgilerinin yanında, notanın

tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları ve çalgıya ilişkin “düzen”, “tavır” gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır. Bu evreye yönelik olarak; Güray Taptık (1972), Sabri Yener (1988), Hakan Akmaz (2000), Ahmet Saçan (1998) ve Nevzat Altuğ (1990) ve Gazi Erdener Kaya (2005) gibi isimleri sayabiliriz” (Ersoy, 2009:274).

Günümüz bağlama eğitiminde özellikle konservatuvarlar ve müzik bölümlerinde her ne kadar metotlu bir eğitim şekli tercih ediliyor olsa da, yine de meşk ve usta- çırak ilişkisinin tamamen unutulduğunu söylemek mümkün değildir. Ekici bu konuda şu tespitlerde bulunmaktadır; “ Gerek Türk müziği okullarının geç açılmış olması, gerekse bu müziğin eğitim, öğretiminin geliştirilmesi ve sistemleştirilmesi için yapılan çalışmaların yeterli olmayışı, Türk müziği ile ilgili birçok problemin çözülemeden günümüze kadar taşınmasına ve usta-çırak ilişkisinden yeterince kurtarılmamasına neden olmuştur. Yeni yetişen nesil de konunun eğitimine yönelik bilimsel araştırmalar yapmak yerine, çoğunlukla piyasaya yönelik çalışmaları sonucu icracılık gelişirken, eğitim yönündeki aksaklıkların günümüze kadar taşınmasına ve devam etmesine neden olmuştur” (Ekici, 2006:4).

Haşhaş (2013) Ekici'nin usta-çırak ilişkisi (meşk yöntemi) hakkındaki değerlendirmesinden şu tespiti çıkarmaktadır; “Ekici yukarıdaki açıklamasında günümüz bağlama eğitiminde, hâlâ usta-çırak ilişkisinin varlığını sürdürmekte olduğunu belirtmekte ve bu eğitim şeklini (usta-çırak) bilimsel yöntemlerle yapılan bağlama eğitimi açısından, bir problem olarak nitelendirmektedir” (s.26).

Ekici (2006) bu problemin, bağlama için yapılmış metot çalışmalarının eksikliğinden kaynaklandığını şu şekilde belirtmektedir; “Ayrıca ülkemizin her köşesinde yıllarca yaygın bir şekilde kullanılan bağlamanın bugün özellikle müzik eğitiminde bir araç olarak kullanılması artık kaçınılmaz hale gelmiştir. Fakat usta çırak ilişkisi içerisinde eğitimi verilerek günümüze kadar gelen bağlama, müzik okullarının açılmasına rağmen yeterli metot çalışmaları yapılmadığından bu gün bu ilişkiden yeterince kurtarılamamıştır” (s.4).

Ülkemizde mesleki müzik eğitimi veren kuruluşlarda bağlama enstrümanının meslek çalgısı veya seçmeli çalgı olarak yer almasıyla birlikte, bu enstrümanın öğretim

açısından sistemli bir şekilde ele alınarak, bilimsel temeller üzerine oturtulmasının gerekliliği her geçen gün daha da önem kazanmaktadır. “Ancak ne yazık ki, bu çalgının eğitiminde okuldan okula, hatta öğretmenden öğretmene, farklı öğretim yolları izlenmektedir. Çalgıya ait tam bir metodun olmaması, onun bilimsel ve teknik imkânlarının öğrenilememesine, öğrenenlerin ise ayrı ayrı tekniklere sahip olması gibi bir çıkmazı hazırlamıştır” (Özbek, 2000:458).

Ekici (2006) bu konuda şu tespitlerde bulunmaktadır; “Bağlama eğitim ve öğretimi ile ilgili metot çalışmaları bulunmaktadır. Fakat bu çalışmaların büyük bir çoğunluğu usta çırak ilişkisi içerisinde kendisini yetiştirmiş kişiler tarafından yapıldığından, bilimden daha çok ticari veya ekonomik endişeler ön planda tutulmuştur. ...Bunun sonucu olarak da, birçok ezginin notası yanlış yazılmış, anlatımlar ve kavramlar birbirine karışmış, bağlamayı ve notayı yeni gören öğrencilere metodun 4. veya 5. sayfasında türkü öğretilmeye çalışılmıştır. ...Bu tür çalışmaların üniversite çatısı altında eğitim ve öğretim yapan müzik okullarında ders kitabı olarak kullanılması, ancak zaman kaybına neden olacaktır” (s.4-5).

## **1.2. BAĞLAMA ENSTRÜMANI HAKKINDA GENEL BİLGİLER**

Bağlama enstrümanının tarihsel süreç içerisinde köklü ve derin bir geçmişe sahip olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, konuya daha geniş bir çerçeveden bakmak için, bağlamanın tarihini, geçirdiği evreleri, bağlama ailesini ve bağlamayı organolojik olarak bilmenin ve tanımanın gerekli olduğu ve fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

### **1.2.1. Bağlamanın Tarihçesi**

“Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu’ da sağlamıştır” (Parlak, 2000:1).

“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” (Parlak, 2000:5).

\*Musiki aletleri içinde mızrapla çalınan kopuz, en eski çalgılardan biridir. Bilindiği gibi bu çalgı Dede Korkut’un kullandığı meşhur kopuz aletidir ve onun Türk dünyasında kullanılan iki türü vardır. Birincisi üç telli “kıl kopuz” ikincisi ise “kolca kopuz” adıyla günümüzde saz ismiyle adlandırılmıştır (Abdullahzade, 2009:28).

Dede Korkut hikâyelerinde kolcakopuz olarak bahsedilen çalgıdaki “kolca” sıfatının, uzunca kollu anlamında ve boyunun bağlama veya cura çapında olduğunu belirten Gazimihal (1975) şu tespitte bulunmaktadır; “Tambura tipli sazlarımızın atası kolcakopuz olduğu Ortaçağ ve Ortaasya bilgilerinden de anlaşılmaktadır” (s.104).

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

“Milli sazımız olan ve mızraplı sazların atası olarak bilinen kopuz; zamanla yerini ağaçtan oyularak veya dilimler halinde yapılan gövdelere terk etmiş ve bu sazdan çok çeşitli sazlar türemiştir. Kopuzun gövdesi su kabağı yerine, armudi şeklinde ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, kiriş teller takılarak uzun yıllar çalınmış, daha sonraları da derinin yerini ağaç, kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır. XVII.

---

\*Musiqi aletleri sırasında mızrapla çalınan qopuz en qedim nümunelerden biridir. Bildiğimiz kimi, bu alet Dede Qorqudun istifade etdiği meşhur “qopuz” aletidir ve onun Türk dünyasında istifade olunan iki növü vardır. Birinci üçimli “Qıl qopuz” indiki dövürde saz adlanan, ikincisi ise “Qolça qopuz” adlanır.

yy. sonlarına doğru kopuz adı yerini tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan “saz” ve “bağlama” terimlerine bırakmaya başlamıştır” (Nas, Altun, 2009:421).

“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” (Haşhaş, 2013:6).

Bu konuda Parlak (2000) şu tespitte bulunmaktadır; “Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturma yönüne gidilmiştir” (s.61).

Haşhaş (2013) yaptığı araştırmada bağlamanın tarihinin kopuza dayandığını ve önce kopuzun tarihinin araştırılması gerektiği fikrini şu şekilde ileri sürmektedir; “Yapılan araştırmalar doğrultusunda, bağlama enstrümanının tarihi sürecinin bugünkü şekli itibari ile cumhuriyet dönemiyle sınırlı olduğu görülmüş ve bu nedenle bağlamanın tarihi sürecini, geçirdiği değişiklikleri genel hatları ile ve daha kapsamlı olarak anlayabilmek için, önce kopuzun tarihçesini incelemenin gerekli olduğu sonucuna varılmıştır” (s.7).

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, bağlamanın tarihinin kopuza dayandığı fikri büyük ölçüde kabul görmektedir. Bağlamanın tarihinin öğrenilebilmesi, kopuzun tarihinin araştırılması gereğini doğurmaktadır.

### **1.2.2. Kopuzun Tarihçesi**

“Kopuz, her gün iç içe olduğumuz, Anadolu sazlarının, ünlü ve şanlı bir atasıdır. Kopuz, eski Anadolu’da yazılmış kitaplarda da çok geçen bir deyimdir. Eski Anadolu’da Osmanlı devletinde ve belki de Selçuklular çağında, sazlarımızın tek ve köklü adı kopuz idi. Bundan da anlaşılıyor ki, gerek Anadolu’da ve gerekse İç Asya ile Kuzey Asya Türklerinde, musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden tek çalgı kopuz idi. Bu açık ve kesindir” (Ögel, 1991:240).

“Dede Korkut’un icat ettiği bir çalgı olduğu düşünülen kopuzun teknesi ve sapı o dönemlerde; kütük veya su kabağından, alt kısmı, koyun veya keiboynuzundan, telleri ise, at kılı veya koyun bağırsağından yapılmakta idi. Teknesinin zerine deri gerilen ve perdeleri olmayan bu saz, Türk kültüründe; duyguları dile getirme, haberleşme, ruhları çağırma, yardım dilenme, kötü ruhları kovma, övme ve ilahi bir g bulmak gibi pek çok önemli manevi değerlere sahiptir” (Ögel, 1991:7-8, 10-12).

“Bazı kaynaklarda Kırđız baksı’larının Korkut Ata’yı kopuz türünden sazların mucidi ve piri olarak gördüğü belirtilmektedir. Bu yüzden *kopuz* daima sayđı duyulan bir saz olmuştur. Dede Korkut döneminde kopuz’a ek olarak *dumbura (tanbura)* sazından da söz edilmektedir. Burada *dumbura* ile kopuzun anlamdaş olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Nitekim Dağıstanlılarda *gmz* ve *dombra*, İbn’i Haldun’ da *tumbur* ve *kobuz* eşitlikleri gibi karşılaşmalar dikkat çekmektedir” (Yener, 2009:696).

Yapılan araştırmalarda kopuzun ilk ortaya çıkışı ile ilgili kesin ve net bilgiler bulunmamakla birlikte yaygın olan fikir aşağıdaki gibidir.

“Esen rzđarların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarılmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış ve kirişten çıkan bu sesler insanların ilgisini çekmiş, kullanılmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesi ile 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 st kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geirilmif, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. “Kopuz” un gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deriler gerilmiş, uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu) at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır” (Parlak, 2000:7).

“Birçok araştırmacıya göre “okluğ” ve “ıklığ” yeryüzünde bulunan bütün yaylı ve mızraplı sazların atalarıdır” (Haşhaş, 2013:8). Açın (1994) bu konuda bir genelleme yaparak; “ıklığ, yaylı sazların, “kopuz” ise mızraplı sazların atası olarak bilinmektedir” demektedir (s.52).



Aynı fikri Emnalar'ın da (1998) savunduğu görülmektedir. “Yay ile çalınan kopuz türlerinin bugünkü yaylı sazlarımızın, parmakla çalınanları ise bugünkü mızrapla çalınan sazlarımızın atası olduğu bir gerçektir” (s.52).

Yay görünümünde olan kopuz, zaman sonra kambur olan sırtının düzleşmesiyle klavyeli bir enstrüman olma yolunda önemli bir adım atmıştır. Bu şekilde oluşan kopuzun yay yardımıyla icra edilen şekli günümüzdeki yaylıların atası olarak kabul edilmiş, mızrap (pena, tezene) vb. yardımcı bir araçla icra edilen şekli ise günümüzdeki mızraplı sazların atası olarak kabul edilmiştir.

Kopuzun yay şeklindeki halinden, klavyeli (tuşe) bir çalgı haline doğru ilerlemesi, ilk kopuz ve onun uzantısı olan arp şeklindeki çalgıların geçirdiği en önemli değişimlerden birisidir. Kopuzun tarihi sürecini ve gelişimini inceleyen Gazimihal (1975) kitabında; “Yay görünümünde bir çalgı örneği vererek (eski mısır harpası) yay görünümünde olan harpın klavyesinin (tuşe), zaman içerisinde düzleştirilerek uzun saplı (klavye, tuşe) saz çağına açıldığını savunmaktadır”(s.67).

Haşhaş (2013) araştırmasında kopuzun klavyeli bir enstrümana dönüşmesini, günümüz bağlamasına giden yolculuğunu başlattığını şu şekilde ifade etmektedir; “Klavye (tuşe, sap) sürecine geçildikten sonra, araştırma konumuz olan ve günümüz bağlamasına benzeyen (yay görünümündeki halinden, klavyeli (tuşe, sap) bir çalgı haline dönüşmesi) kopuzun ilk halini aldığı ve diğer gelişmelerin de birbirini takip ettiği düşünülebilir. Bu gelişmelerden en önemlileri şüphesiz, tel sayısının artması ve burgu sisteminin keşfedilmesidir” (s.9).

Parlak (2000), yay görünümündeki ilk kopuzun günümüz bağlamasına uzanan yolculuğundaki en önemli bazı gelişmelerini şu şekilde anlatmaktadır; “Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da uzun bir zamanı kapsar) tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuzun klavyeli (tuşe, sap) bir enstrüman olma yolunda ilerlemesi kadar önemli olan bir diğer konu da, zamanla perdelerin kullanılması ve perdeli sisteme geçilmesidir. “kopuz” aslında perdesiz bir sazdır. Bu gün yay ile çalınan kopuz türevi çalgıların büyük çoğunluğu perdeli olmuştur (Kırgızların sazi “komuz” da olduğu gibi, parmakla çalınan perdesiz sazlar da vardır). Kanımızca “kopuz”, uzun bir süre iki telli olarak kullanılmıştır. İkinci telin farklı bir sese akortlanması, eşlik fikrinin olgunlaşması

ve ezgilerin zenginleşmesi sonucunda, üçüncü tel ihtiyacının doğduğu düşünülebilir” (s.14-15) demektedir.

Haşhaş (2013) kopuzun ilk hallerinin iki telli olduğu ve el ile çalındığını şu şekilde belirtmektedir; “Günümüzde Asya’da kullanılan ve kopuzdan türeyen halk sazlarının büyük bir çoğunluğu iki tellidir. Asya Türklerince kullanılan bu halk sazlarının, kopuzun bağlama enstrümanına ulaşmadan bir önceki hali olduğu düşünülebilir. Asya Türklerince kullanılan bu halk sazlarının en önemlileri; Türkmen Dutar’ları ve Kazak Dombra’larıdır. Bu halk sazları el ile çalınır. Günümüzde bağlamada kullanılan el ile çalma (şelpe) tekniğinin daha yalın ve sade bir hali ile icra edilen bu halk sazlarının hem fiziksel olarak hem de icrasal özellikleri bakımından bağlamaya büyük bir oranda benzeşmesi, kopuzun günümüz bağlamasına uzanan yolculuğunda, kopuzdan türeyen sazlar olarak bizlere birer örnek teşkil etmektedirler” (s.9).

“Dutar ya da dombraların yapı olarak farklılaşmış, gelişmiş, ancak çalış tekniği olarak tamamen aynı temel üzerine oturan Anadolu örnekleri, genellikle Alevi-Bektaşî sahalılarında rastlanılan “iki telli dede sazları”dır. Yapı olarak curaya yakın büyüklükte olan bu sazlar, birçok yönleriyle sazın Asya-Anadolu benzerliklerini yansıtırlar” (Parlak, 2000:15).

Kopuzun bağlamaya kadar uzanan evrimi hakkında gerçeğe yakın bilgilere ulaşabilmek için günümüzde kullanılan ve kopuzdan türediğine inandığımız bazı sazların anatomisini bilmenin konuya daha açıklık getireceği düşünülmektedir.

•“**Komuz:** Kırgızlarda görülen üç telli, perdesiz bir sazdır. Komuz parmaklarla çalınmaktadır. Telleri günümüzde misinadan yapılmış olup, gövdesi yekpare ağaçtandır. Telleri birbirine dörtlü olarak akortlanmaktadır” (Parlak, 2000:28).

•“**Çertme:** Radloff’un Kuzey Asya’da ki Teleüt Türklerinde tespit ettiği bir başka sazdır. Adını köken itibari ile çertmeden almaktadır. Nitekim Radloff’a göre de “çertmelemek” saz çalmak demektir. Parmakla çalınmaktadır, göğsüne kulun (tay) derisi gerilmiştir. Telleri iki at kılındandır” (Ögel, 1987’den akt. Parlak, 2000:28).

•“**Çartı kopuz:** Vertkov’un Altaylar’ın kuzeydoğusunda “Telva” bölgesi Türklerinde tespit ettiği üç telli, köşeli büyük ve kısa saplı bir sazdır. Vertkov, telleri at

kılı olan bu sazın teknesinin ve tahta kısmının geniş tutulduğunu belirtmiştir” (Vertkov, 1963’den akt. Parlak, 2000:28-29).

- “**Şerçeng Komıs (kopuz):** Şor türklerinin kullandığı iki telli Altay bölgesi kopuzdur” (Radloff, 1868’den akt. Parlak, 2000:29).

- “**Şertpe Komus (kopuz):** Radloff’un Altay bölgesi Şor Türklerinde tespit ettiği iki telli bir başka sazdır” (Radloff, 1868’den akt. Parlak, 2000:29).

### 1.2.2.1. Kopuzun Anadolu’da Değişim, Gelişim ve Evrim Süreci

Anadolu’da kullanılan bağlama ve ailesi enstrümanlarının kökleri yapılan araştırmalar sonucunda kopuza dayandırıldığı ortak bir sav olduğu sonucuna varılmıştır. Orta Asya’dan gelen kopuz ilk fiziksel orijinalitesini kısmi olarak koruyup kullanıldığı coğrafyalar olsa da Anadolu’da bu fiziksel görünümünden uzaklaşarak farklı bir karaktere ve yapıya dönüştüğü görülebilmektedir.

“Bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu’da sağlamıştır” (Parlak, 2000:1).

Kopuz, 13. yüzyılın ikinci yarısı ile 14. yüzyılın başlarında yaşamış olan ünlü halk ozanı Yunus Emre’nin şiirlerinde de görülmektedir. Bu ünlü ozanımız, aşağıda verilen bir şiirinde, o dönemlerde kopuza duyulan sevgi ve bağlılığın yanısıra, kopuzun yapısından da bahsetmektedir.

“Ey kobuz ile çeşte,  
Aslın nedir bu işde?  
Eydür aslımdır ağaç,  
Koyun kirişi birkaç...  
  
Ağaç, deri derildi,  
Kirişi ile bir oldı,  
Işk denüzine daldı,  
Beane yok bu işde...

Yunus imdi Sühbanı  
 Vasfeylegil gönülde,  
 Ayru değül ariften,  
 Bu kobuz ile çeşte” (Gazimihal, 1975:52).

Yukarıda verilen dizelerden de anlaşıldığı üzere o tarihlerde Anadolu kopuzunun göğsü hala deriden ve telleri bağırsaktandır.

Kopuzun önemli değişim ve gelişimlerinin Anadolu’da gerçekleştiği birçok araştırmacının ortak fikridir. Konuyla ilgili olarak Ataman (1970), “Şimdiki bağlama cinsi çalgıların atası diyebileceğimiz kopuz, soyca uzun saplı, armut biçimi ya da üç kenar gövdeli, önceleri kıl telli ve ses perdeleri yokken, Anadolu’ya gelince şöyle böyle XIV. y.y. da madeni tel takılmak ve bağırsak kirişten ses perdeleri bağlanmak suretiyle oldukça gelişkin bir şekil almıştır.” diyerek kopuzun Anadolu’daki gelişmelerine dikkat çekmiştir (s.10).

“Kopuz ve onun devamı olan bağlama enstrmanı, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu’da sağlamıştır. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu’ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır” (Parlak, 2000:62).

“İlk kopuzun kavisli sırtının düzleşmesi ve ilk perde takılması tabi ki en önemli gelişmelerdir ancak bunun yanında diğer gelişim ve değişimlerde, kopuzun günümüz bağlamasına uzanan yolculuğunda, bizlere şüphesiz aydınlatıcı bilgiler sunacaktır” (Haşhaş, 2013:10).

“Evliya Çelebi, tipçe yenilemiş Kopuz ve Barbut gibi sazlardan bahsederken, yenice bir “Yelteme” tertibini açıklar. Fakat bir şarkıyatçı bunu kendi tahmini okuyuşuyla kalın ve kısıntılı “yaltma” imlasıyla yazısına almıştır. Doğrusu mutlak surette *Yelteme* idi. Bu gibi inceleri köylünün bazan kalınlaştırabilşi ayrı meseledir. Seyyahımızın şu açıklaması icattan ziyade tel tertibiyle ilgili bir başkalaştırma yenilikçiliği ancak sayılabilir: “Yelteme’nin 2 bamu vardır, kirişler arasında bir tel kiriş bulunur” diyor. Bu tertibin, Yusuf-Zeliha sahibi olup 1508 de ölen Hamdi Çelebi’nin oğlu Şemsi Çelebi icadı olduğunu haber verir. Böylece, Dede Korkut yeltemesinden sonra, XVI. Yüzyıl Türkiye’sinde bir de düzeninde madeni tellere yer

vermiş “Yelteme” çeşidi çıkmış demektir. Bu da Asya kopuzundan Anadolu bağlamasına geçilmişliğin aynı kaynaktan başka bir delili sayılsa yeridir. Dallanan tertip denemeleri Anadolu’da en sonunda dört ana saz boyunda karar kılacaktır” (Gazimihal, 1975:47).

Kopuzun elle çalınan bir saz olduğunu Parlak (2000) şu şekilde belirtmektedir; “Kopuz ve ondan türeyen telli sazların (yaylı ve parmakla çalınan) daha sonraki gelişim ve değişimlerinde şu hususlar önemlidir: Değişik fiziksel yapıdaki tellerin kullanılması (özellikle metal tel), tel sayılarının artırılması, toplu icra geleneğinin kökleşmesi ile birlikte oluşan ihtiyaçla mızrap fikrinin doğması, perde sayısının fazlaşması, yeni yeni saz anlayışlarına gidilmesi” (s.15).

Birçok araştırmacı, bağlamanın atası olan kopuzun el ile çalınan (mızrapsız) bir saz olduğunu savunmakla beraber, çoğu kaynaktan bu konuya net olarak değinilmemiştir. “Elimizdeki eski kayıtlardan Abdulkadir Meragi’de kopuz hakkında kısa bir açıklama var ise de mızrap veya yay konusu açıklaması yoktur. Oradaki bu kısa tarif şudur; Bir tahta parçasını oyarlar ve küçük bir ud şekline koyarlar. Yüzüne deri gererler üzerine beş tane çift tel bağlarlar. Bu çalgının düzeni ud gibidir”(Üngör, 1948:5).

“Gazimihal kopuzun yaylı olduğunu kaydetmekte ise de 1960 tarihli “Şemsi Yastıman ve Kopuz” başlıklı yazısında aynen şöyle yazarak kopuzun mızrapla çalındığını ima etmektedir. Yalnız bir sitemim var: Çalışma yerinin adını hala Kopuz Evine çevirmedi, bağlamasına kopuz demiyor. Saz, telli, üfleme, vurma her türlü halk veya şehir çalgılarının, genel adıdır; daha doğrusu Türkçe “çalgi”nın Farsça karşılığıdır. Hâlbuki kopuz, Orta Asya’dan, Oğuzlardan, Korkut Ata’dan beri uzun saplı tezene sazının adıdır. Pek eskiden kısa saplıları da Asya’da vardı: Göğsü deridendi, telleri madeni değildi. Tahta göğsü ve madeni teller, bir gelişme halinde Anadolu’da kararlaştırmış, boylarda çeşitlenmiştir. Çöğür Kopuzu, Bağlama Kopuzu, Bozuk Kopuzu, Cura Kopuzu adlarını kullanmalıyız” (Üngör, 1948:5).

Gazimihal’in yukarıdaki açıklamalarına dikkat edildiğinde kopuzun günümüz bağlamasına geçiş sürecindeki önemli iki adım olan deri göğüsten tahta göğüse geçiş ve bağır sak, at kılı vb. tellerden metal tele geçişin Anadolu’da gerçekleştiği görülebilir.

“Kopuzun Anadolu’ya gelmesiyle birlikte, metal tele geçiş, deri göğüsten tahta göğse geçiş gibi birçok yeniliğin olduğu ve günümüz bağlamasının oluşumunda en

önemli adımların Anadolu’da gerçekleştiği birçok araştırmacının ortak görüşüdür” (Haşhaş, 2013:11).

Bağlamanın Anadolu’daki evrim sürecinde önemli değişiklikler geçirdiğini Parlak (2000) şu şekilde değerlendirmektedir; “...Bu değişimlerden en önemlisi; binlerce yıldır doğal yaşantı içinde pena v.b. hiçbir araç kullanılmadan çalınan bu sazın “tezene” veya “mızrap” denilen yardımcı bir araçla icra edilmeye başlanmış olmasıdır” (s.1).

“Araştırmalar doğrultusunda, kopuz ve kopuzun gelişmiş hali olan bağlama enstrümanının, mızrap (tezene) ile icra edilmeye başlanma aşaması, deri göğüsten tahta göğse geçilmesi ve metal tellerin kullanılması ile birlikte, günümüzdeki bağlamanın hem icrasal, hem de fiziksel açıdan ilk benzer halinin ortaya çıktığı düşünülmektedir” (Haşhaş, 2013:12).

Anadolu’da kopuzun fiziksel değişim ve gelişime uğradığı kadar kazandığı yeni kimliğin yeni bir ifadesi olan “bağlama” terimine geçişinde önemli bir konu olduğu düşünülmektedir. Şüphesiz bu enstrümanın hala “kopuz” olarak varlığını sürdürdüğü coğrafyalar mevcuttur. “Bağlama” terimine geçişte kopuzun Anadolu’da ki gelişim sürecinin büyük bir etkisi olduğu görülmektedir.

“Anadolu’da kopuz’dan sonra, tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan terimler “saz” ve “bağlama” dır” (Parlak, 2000:55).

Bağlama terimine geçmedeki ana etmenin ise bu enstrümana perde bağlanması olduğunu savunan Açın (1994) “Bağlama adının nereden geldiği ve nasıl hafızalara yerleştirildiği araştırıldığında kesin olarak bilinmemekle beraber, birçok fikirlerin ileriye sürüldüğü görülür ve bunlar arasında akla en yakın olanı ise, sapına bağlanan perdelerden bağlama denmiş olabileceği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Kopuzun önceleri sapında perde olmayışı da, bu düşüncelerin isabet oranını artırmaktadır” (s.87).

Fakat Gazimihal, bağlama adının nerden geldiğinin tam netlik kazanmadığını şöyle tespit etmektedir. “Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdeler mi, yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı (sorusu) keza şimdilik çözülememiştir: çünkü Anadolu’nun XIV. yüzyıl metinlerine doğru inildikçe *bağlamak* fiili kapamak anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi (Kaplamak’tan *kaplama* değişimiz gibi). Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine *Bağlama* denildiği biliniyor. Yok eğer

Farsça “perde”nin Türkçe olarak “bağlama” kıdemle mevzubahisse, o taktirde zamanının bütün perdeli Türk emsal sazlarının Türkçe adı şartıyla kopuzgiller anlamında kelime olmuş demektir. İlave edelim ki tel takmaya da Anadolu’da *bağlama* denir. Kopuz’dan Donbra’ya, yahut Çigör’den Çögür’e veya Kopuz’dan Bağlama’ya istihale denildiği zaman bu ifadelerin her biri aynı kapıya çıkıyor” (Gazimihal, 1975:106).

“Bizde Bağlama (Osmanlı Mısırında Tanbur Bağlama), vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra orta boy saplı mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya Çelebi’de bu ad henüz yoktu (Belki de şehirler yok, köy ve aşiretlerde vardı da, Evliya haberdar olamadı). Şu halde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın halk dilinde yerini *bağlama* tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terkedilmiş ad Kopuz’un kendisi olmak gerekmektedir” (Gazimihal, 1975:106).

“Bulgular ve araştırmacıların ortak görüşlerine göre, Orta Asya kökenli kopuz Anadolu’ya girişiyle birlikte, günümüz bağlamasına ulaşan değişimlerinin en önemlilerini gerçekleştirmiş, zaman içinde zengin Anadolu kültürünün ışığında çeşitlenmiş, farklı boyutlarda ve farklı icra karakterlerinde büyük bir aile olarak günümüze ulaşmıştır” (Haşhaş, 2013:13).

### 1.2.3. Bağlamanın Organolojik Yapısı

Bağlama fiziksel olarak tekne (gövde), göğüs (ses tablası), sap (klavye), burgu (kulak), burguluk, perdeler, teller, üst eşik, alt eşik ve tel yuvası olmak üzere toplam dokuz bölümden oluşmaktadır”

Bağlama enstrümanını oluşturan bu parçaların her birinin kendine has fiziksel özellikleri vardır.

**Tekne (Gövde):** Tekne denilen bu kısım armudi biçimindedir. Bütün bir ağacın içi oyularak ya da ağacın dilim haline getirilip birbirine yapıştırılması biçiminde yapılmaktadır. Bu yapım biçimleriyle oyma tekne ve yaprak tekne isimlerin almaktadır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

Kopuz saz evi bağlama yapımcısı Kemal Eroğlu (2003) tekne yapımında kullandığı ağaçlar üzerine şu tespitleri yapmaktadır; “Ben bugüne kadar, bağlama

yapımında birçok ağacı denedim. Kavak, ıhlamur ve bunlara benzer özgül ağırlıkları çok yumuşak, lifli ağaçlardan yaptığım bağlamalardan olumsuz sonuçlar aldım. Maun, Palesander, Vengi, Cocobolo, Okaliptüs gibi sert, özgül ağırlıkları fazla, damarları görünen ama gözenekleri çok belirgin olan ağaç türleri bağlama yapımı için en uygun olanlarıdır. Bunların dışında Abanoz cinsi ağaç deneyen ustalar da olmuştur. Abanoz cinsi ağaçlardan sadece Palesander çok uygundur. Ya ben beceremedim ya da ağacın genel yapısından kaynaklanan bir sorun var ki; şimdiye kadar 15-20 civarında Palesander denedim. Hepsinden volümü çok fazla ama dişi karakterli ses çıktı. Ben tercihim yaklaşık 15 yıldır maundan yana kullanıyorum. Maun ağacının da özellikle Honduras kökenli olmasına dikkat ediyorum” (<http://www.kopuzsazevi.com/baglama/>).

**Göğüs (Ses Tablası):** Göğüs (kapak), Tekne üzerine yapıştırılarak takılmaktadır. Göğüs (kapak) kuru ve damar konsantrasyonu sık olan yumuşak ağaçlardan yapılmaktadır. Genellikle bağlama yapımcıları tarafından en çok ladin ağacı tercih edilmektedir (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

Eroğlu göğüs yapımında kullandığı ağaçlar üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır; “Sert bir ağaç kullanılarak yapılan bağlama teknesine, yine ona benzer bir göğüs tahtası takmanın çok iyi ses vermediğini gördüm. Ya da sert bir ağaç takarsanız, bombesini biraz daha azaltarak kullanmanız gerekir. Bunlar da ağaçların birbirleriyle uyumlu olmalarıyla ilgili konulardır. Yapımcılık mesleğinde "ağaçların birbirini sevmesi" deyimini vardır. Bunun açılımı şudur: birbirine yakın tondaki ağaçlar kullanılırsa, bağlamanın ses seviyesi biraz daha üstün olur. Günümüzde bunu bilgisayarla ölçmekte mümkün. Ben bu uyuma özen gösteriyorum. Kesin doğrusu budur demek de yanlış, çünkü hala arayışlar içerisindeyiz” (<http://www.kopuzsazevi.com/baglama/>).

**Sap (Klavye):** Sap (klavye) parmak baskılarının gerçekleştirildiği ve perdelerin de üzerinde bulunduğu kısımdır. Teknenin oranlarına göre boyutları belirlenir (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

Eroğlu klavye yapımında kullandığı ağaçlar üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır; “Sapta özellikle Kayın ya da Maun'u tercih ediyorum. (Yine kuruması şartıyla). Bağlama, Tanbura, Divan gibi büyük bağlamalar yaparsam sapları en az iki parçadan presleyerek yapıyorum. Ya da çok iyi kesilmiş, kaliteli ve çok kurumuş Gürgen



ağaçlarını da zaman zaman tercih ediyorum. Bunu da tek parça olarak kullanıyorum” (<http://www.kopuzsazevi.com/baglama/>).

**Burguluk:** Burguluk, Sapın (klavyenin) uç kısmına takılan ve burguların bu kısmın üzerine açılan delikler vasıtasıyla burguların yerleştirilmesine yarayan kısımdır. Sapta kullanılan ağaç bu kısmın yapımında da kullanılır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

**Burgu (Kulak):** Burgular, Bağlamanın uç kısmında yer alan burguluk kısmına delikler açılarak takılan, tel yuvasına bağlanan tellerin sarıldığı, telleri gevşetip ya da gererek akort etmeyi sağlayan parçalardır. Genellikle abanoz, gül ve palesander gibi sert ağaçlar tercih edilmektedir (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

Eroğlu burgu yapımında tercih ettiği ağaçlar üzerine şu tespitlerde bulunmaktadır; “Burguda da genellikle Palesander ağacını tercih ediyorum. Hem yuvayı aşındırmıyor hem de kendi gözenekleri çok az olduğu için sertliğini koruyor” (<http://www.kopuzsazevi.com/baglama/>).

**Perdeler:** Perdeler, sap (klavye) üzerine misina ile dört ya da beş kez sarılarak nota yerlerini belirlemeye yarayan kısımlardır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

**Teller:** Bağlamada çoğunlukla kullanılan ve artık neredeyse standartlaşan tel sayısı 7’dir. Tabii kullanılan bu tel sayısı bağlama enstrümanının farklı türlerinde değişebilmektedir. Çoğunlukla kullanılan 7 telli bağlamalarda teller alt telde 3, orta telde 2 ve üst telde 2 olarak gruplanmaktadır. Eskiden at kılı ve bağırsaktan yapılan teller artık kullanılmamaktadır. Günümüzde alt tel grubunun ilk iki sırası çelik ve üçüncü sırası ipek veya krom sarımlı bam teli, orta tel grubunun birinci ve ikinci sırası çelik, üst tel grubunun birinci sırası çelik ve ikinci sırası yine bam teli tercih edilmektedir (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

### **Eşikler**

**Üst Eşik:** Üst eşik, burguluk ve klavyenin birleştiği noktada klavye üzerinin hafif bir şekilde oyularak takılan ve tel yuvasına takılan tellerin, yuva üzerindeki deliklerle aynı paralelde olan orta eşikten geçtikten sonra, düz bir şekilde burgulara iletilmesini sağlayan kısımdır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

**Alt Eşik:** Alt eşik, tel yuvası ve klavyenin tekneyle bulunduğu mesafenin ölçüsüne göre bir mesafede duran, göğüs (kapak) üzerine yapıştırılmadan takılan, telleri kaldırarak gerginleştirmesi sonucunda oluşan titreşimi göğse iletme işlevi gören kısımdır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

**Tel Yuvası:** Tel yuvası, kapak ve tekne üzerine yapıştırılarak takılan, üzerine tel kalınlığı ölçüsünde açılan delikler vasıtasıyla tellerin sabitlenmesine yarayan kısımdır (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015).

Eroğlu eşik ve tel yuvası yapımında kullandığı ağaçlar hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır; “Bağlamada kullandığımız eşiklere gelince, göğüsün üstüne yerleştirilen orta eşik dediğimiz parça kelebek ağacından ve damarları göğüse paralel gelecek şekilde kullanılmalıdır. Üstteki baş eşik dediğimiz ağacın abanoz olmasına dikkat edilmelidir. Arka taraftaki, tellerin geçtiği, dip eşik dediğimiz, tekneye bağlı olan kısmın da yine sert ağaç olması gerekir. Ben abanoz ya da şimşiri tercih ediyorum” (<http://www.kopuzsazevi.com/baglama/>).

#### 1.2.4. Bağlama Ailesi ve Yapısal Özellikleri

Bağlama denildiğinde çoğu kez akla tek bir saz gelir ancak bağlama içinde farklı ebatlarda ve her biri farklı çalış teknikleri (yöresel tavırlar) barındıran, büyük bir saz ailesinin genel adıdır.

Bağlama enstrümanı ailesindeki sazların oluşum süreci ve ailesindeki diğer enstrümanların isimleri ve genel hatlarıyla fiziksel özellikleri hakkında, Parlak (2000) şu tespitlerde bulunmuştur; “Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturma yönüne gidilmiştir. Büyüklü küçüklü yaklaşık beş ya da altı yapıda toplanan bu ailede, alt açık teli 440 frekanslı “Lâ” sesine akort edilen ve dörtlüsü olan “re” sesi karar alınarak çalınan, tekne boyu 45-46 cm., tel boyu (üst ve orta eşik arası) 95-96 cm. civarında olan yapıya bağlama denilmiştir. Ailenin diğer üyeleri meydan sazı, divan sazı gibi saz eki ile söylenirken, bu boy için yalnızca bağlama denmiştir (eski sanatçılar hâlâ gerçek bağlamanın bu olduğu görüşündedirler). Ondan daha küçük olan, alt teli

bağlamanın dörtlüsü olan “Re” sesine akort edilen ve bu ses karar alınarak çalınan, yaklaşık 38-40 cm. tekne boyundaki yapıya “tanbura” ya da ”tambura” ismi kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, bağlamanın ve tanburanın bir oktav tizi olan “bağlama curası” ve “tanbura curası”nın eklenmesiyle bağlama ailesi oluşmuştur. Daha sonraları, saz sanatçılarının akortlarında karar sesi ortalama olarak kadınlar için “Do”, erkekler için ise “Fa” sesinin yerleşmeye başlaması nedeniyle saz boylarının büyütülmesi ihtiyacı doğmuştur. Tambura biraz büyütülerek yaklaşık 41-42 cm., divan sazı ise 51-52 cm., tekne boyunda bir yapıya kavuşmuştur. Boyları daha fazla büyümeye elverişli olmaması nedeniyle (çalış zorluğu bakımından) “meydan sazı” ve “bağlama” (dolayısıyla bağlama curası) zamanla kullanılmamaya başlanmış, böylelikle radyolarda genel ad olarak “saz” ve özelde ise, “divan, tambura ve cura” terimleri öne çıkmıştır” (s.61-62).

Farklı tınılarda, farklı çalış tekniklerinde ve farklı boyutlardaki bağlama ailesi, Açın’ın (1994) tespitlerine göre, başlıca şu sazlardan oluşmaktadır. “Meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, aşık sazı, karadüzen, tanbura, cura bağlama, bulgarı, bağlama curası, tanbura curası. Bu sazlardan bazıları neredeyse unutulmaya yüz tutmuş sazlardır” (s.90).

#### **1.2.4.1. Meydan Sazı**

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

#### **1.2.4.2. Divan Sazı**

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

#### 1.2.4.3. Çöğür

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

Yukarıda anlatılan çöğür, günümüzde pek bilinen ve kullanılan bir saz değildir. Cafer Açın; çöğürün günümüzde kullanılan kısa sap bağlamanın bir oktav pes hali olduğunu ve bugün kullanılan kısa sap bağlamanın asıl çöğürün curası olduğunu şu şekilde anlatmaktadır; “çöğür ile; Nefes, Ayin ve Semaî gibi havalar çalınır. Bugün daha ziyade curası çalınmaktadır. Yeni yetişen gençlerimiz, cura bağlamadan az farklı bu saza çöğür diyerek, aslını curası ile karıştırmaktadırlar” (Açın, 1994:91).

#### 1.2.4.4. Bağlama

“Anadolu’da çoklukla kullanılan, telli uzun saplı, şişkin gövdeli bir halk çalgısıdır. “...Aynı aileden olan “meydan sazı” ve “cura”nın arasında orta boyda bir çalgıdır” (Arseven, 2004:207).

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

#### 1.2.4.5. Bozuk

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

#### 1.2.4.6. Aşık Sazı

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

#### 1.2.4.7. Tanbura

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

#### 1.2.4.8. Cura Bağlama

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

#### 1.2.4.9. Cura

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

### 1.3. TAVIR ve YÖRE KAVRAMLARI HAKKINDA GENEL BİLGİLER

Tavır, özellikle geleneksel Türk halk müziği için çok tartışılan ve önemli bir terimdir. Tavır kelimesi karşımıza farklı anlamlarda çıktığı için, öncelikle “tavır” kavramını genel olarak tanımlamanın gerekli olduğu düşünülmektedir. Yöre ise geleneksel Türk halk müziğinde müzikal çeşitliliğin belirmesini sağlayan önemli bir faktör olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla yöre kavramını da açıklamak, konu açısından önem arz etmektedir.

#### 1.3.1. Tavır ve Yöre Kelimelerinin Tanımı ve Kullanımı

1. Tavır; “Durum, davranış, vaziyet, hal” (*Türk Dil Kurumu [TDK]*, 1998:2155).
2. Tavır; “tempo” (Gazimihal, 1961:244).
3. 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 söyleyiş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü” (Özbek, 1998:179).

4. Tavır; “Türk musikisinde okuyuş üslup ve usulü. Büyük hanendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri (izinden gidenler) tarafından taklit edilir. Sazendeler için de bu terim kullanılır” (Öztuna, 2000:474).

5. Tavır; “Musiki’de tutulan şahsi ve üstadane tarz.” (Develioğlu, 2008:1245).

6. Tavır; “(1) Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme stili. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, derinlikli, öznel üslubu içerir. (2) Halk müziğimizde belli bir çeşidi belirleyen üslup. Aslında bir duyuş, anlatış özelliğidir” (Say, 2002:512).

Geleneksel Türk halk müziği içerisinde bağlama enstrümanının icrasında çalış tekniği olarak karşımıza çıkan tavır hakkında Demir (2013) şu görüşü savunmaktadır; “Tavır terimi Türk halk müziğinde uzun yıllardır kullanılan bir kavramdır. Özellikle bağlama enstrümanının icrası sırasında bazı bölgelerdeki özel icra teknikleri “tavır” terimi ile ifade edilmektedir. ...Tavır bir yörenin değil ama bir kişinin icrasındaki farklılık; bir kişiye has icra biçimi içerisinde yer bulabilir” (Demir, 2013:67-68).

Yöre kavramını ise Demir (2013) geleneksel Türk halk müziği açısından şu şekilde tanımlamaktadır; “Belli bir ortak tarihe sahip halk tarafından ve belli coğrafi alan içerisinde icra edilen; diğer bölgelerden müzikal anlamda seyir, usûl, yapı bakımından farklılık gösteren; kullanılan enstrümanların icra ediliş biçimleri o bölgeye özgü olan, vokal icra sırasında belirgin ayrımlar ve özellikleri açık bir biçimde fark edilebilen; tüm mahalli sanatçıları tarafından aynı karakteristik özellikleri net bir biçimde ortaya konulabilen müziklerin bulunduğu kültürel bölgeye yöre denir” (s.66).

Yukarıdaki bilgi ve tanımları değerlendirdiğimizde tavır kelimesinin karşılığının geleneksel sanat müziğimizde, kişilere göre değişebilen şahsi bir üslup olduğu, geleneksel Türk halk müziği içerisinde ise, hem kişilere hem de yörelere göre değişebilen bir yapıda olduğu görülmektedir. Özellikle geleneksel Türk halk müziği bünyesinde bağlama enstrümanının çeşitli icra teknikleri “tavır” kavramı ile nitelenmektedir. Bu icra teknikleri bağlama enstrümanında “yöresel tavırlar” olarak karşımıza çıksa da, içerisinde yöresel olmayan çeşitli kişisel icralarında yöresel tavırlar bünyesine katıldığı bilinmektedir.

### 1.3.2. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde Tavır

Geleneksel Türk halk müziği içerisinde tavidan bahsetmeden önce geleneksel Türk halk müziğini tanımlamanın, bu müzik türünün kendine has tavrının oluşma gerekçelerini doğru anlamak açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

“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).

“Kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavrı, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir” (Emnalar, 1998:27).

Emnalar'ın verdiği tanımda, çalış ve söyleyiş tavrı geleneksel Türk halk müziğinin müzikal karakterini ifade eden iki temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Türk halk müziği icracısı ve derlemecisi Nida Tüfekçi ise, halk müziğinde aranan unsurları şöyle sıralamıştır;

- Sahibinin bilinmemesi
- Halk tarafından benimsenip, onun ifadesine bürünmüş olması,
- Halkın ortak malı olması,
- Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatini sürdürmesi,
- Gelenek haline gelmesi,
- Zaman içinde derin bir geçmişi olması,
- Mekân içinde yaygın olması,
- Yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması,
- İddiasız olması,
- Kişisel yapı olmaması” (Emnalar 1998:26).

Nida Tüfekçi'nin belirttiği ‘yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması’ ifadesi geleneksel halk müziğinde tavır unsurunun çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu ifade daha çok geleneksel Türk halk müziği

ezgilerinin hem vokal icrasında hem de çalgısal icrasında, yörelerin sözel ve ezgisel özelliklerini taşıyan unsur, “tavır” olarak algılanmaktadır.

“Geleneksel Türk Halk Müziği’nde coğrafi, ekonomik, sosyal çevre ve yaşam biçimi, inanışlar, değer yargıları, gelenek ve görenekler, kültür alış-verişi ve etnik yapı gibi maddi-manevi unsurlar, yörelere göre farklılıklar gösteren ezgi ve ritim yapısına, ağız ve hançere yapısına doğrudan etki etmekte ve Geleneksel Türk Halk Müziği’nin tavrını oluşturmaktadır” (Oral, 2010:15).

### 1.3.2.1. Vokal İcrada Tavır

Geleneksel Türk Halk Müziği bünyesinde bulunan eserlerin vokal olarak seslendirilmesi esnasında, yörelere göre değişebilen dil, ağız, ezgi ve hançere özelliklerinin tamamı, vokal icrada tavır olarak ifade edilmektedir.

Halk Müziğinde vokal icrada tavrın önemini bir söyleşisinde Muzaffer Sarısözen şu sözlerle açıklamaktadır; “Radyodaki halk müziği dersleri önceleri tasavvur edilemeyecek kadar güç ve yorucu bir çalışma ile pek ağır yürümeye başlamıştı. Çünkü bir memleket türküsünü layıkıyla söyleyebilmek için o memleketin dâhil olduğu bölgedeki halk melodilerinin hususiyetini bilmek zarureti vardır. Bunu anlamak güç olduğu gibi ‘icra’ edebilmekte ayrıca çok ince ve dikkatli çalmaya bağlı bir iştir. Başka başka bölgeler arasında çok geniş ölçüde üslup ayrılıkları vardır. Urfa ağzı bir parça ile Karadeniz havası, Harput ağzı bir türkü ile Kastamonu’dan bir parça yahut bir Erzurum havasıyla Muğla’dan bir Zeybek, Bozlak ayağından bir oyun havasıyla bir Rumeli türküsü, makam dizisi, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılarılarının icabına uygun bir tarzda ‘icra’ edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hal alır” (<http://tr.www.turkishmusicportal.org/>).

Emnalar (1998) Geleneksel Türk Halk Müziği vokal icra tavrında yöresel dil ve söz unsuru hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır. “Geleneksel halk müziğimizin diğer ulusların halk müziklerinden ayıran bir başka önemli unsur da elbetteki “dil” dir. Sözlü anlatım geleneğinin (İng. Oral Tradition) en kolay anlatım biçimi olması nedeniyle bütün dünya halk müziklerinde, ilkel dönemden kalmalığın da bir göstergesi olarak, söz unsuru, müziğin anlatımından daima önde yer almıştır. Köyünde, obasında, gerek bireysel gerekse toplumsal meseleleri, yaşantıları dile getirmeye çalışan halk, yöresinin



kendine has üslup ve dil özellikleriyle kendisini ifadeye çalışmıştır. Özellikle Anadolu ve Anadolu topluluklarının coğrafyasının dışında zengin bir kültürü bizzat yaşayıp, sürdüren Türk topluluklarının, günlük yaşantısında ve halk edebiyatı ürünlerinde kullandığı dilinde farklı özellikler göstereceği tabiidir” (s.571).

Emnalar’ın belirttiği yörelere göre değişebilen dil özellikleri, halk müziğimizde sözlü ürünlere yansımakta ve vokal icra tavrında önemli bir unsur olan “ağız” kavramını oluşturmaktadır.

“**Ağız**; bir dilin sınırları içinde bölgelere ve yörelere göre değişen söyleyiş yani telaffuz farklılığıdır ki, vokal icrada çok belirleyici bir özelliktir. Türkçe gramer yapısını koruduğu halde yörelere göre söyleyiş (telaffuz) farklılıklarına uğramıştır bu durum THM’ de ağız yapısı olarak açıklanmaktadır. Örneği, Karadeniz ağızı, Ege ağızı, Rumeli ağızı gibi bölgesel ağız farklılıklarının yanı sıra Arguvan ağızı, Çamşılı ağızı, Azeri ağızı gibi yöresel ağız farklılıkları mevcuttur. Halk, yaşam tarzını duygu ve düşüncelerini kendi konuşma diliyle anlatır. Dolayısıyla türküsünü de kendi ağız yapısıyla yakmaktadır” (Oral, 2010:16).

Halk müziğimizde vokal icra tavrını oluşturan “ağız” kavramı iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Birinci anlamı itibariyle dilin yöreselliğini ifade etmektedir. Bir diğeri ise, daha çok müzikal olarak serbest türlerde (uzun havalarda) ezgi yapısının farklılığını ve yine yöreselliğini ifade etmektedir.

“**Ağız**; Türk lehçelerinde değişik yörelerdeki şivelerin kelimelerdeki harflerin, söyleniş-telaffuz farklılıklarına denir. Halk ağzında “şive” anlamında kullanılır. Lehçe ve şivelerde, morfolojik-şekil farklılıkları olmaktadır. Örneğin, “geliyorum” yerine “geliyom” denilmesi gibi. Ağız halk dilinde ezgi anlamında kullanılır. Bir ezgi tavrıdır. Azeri ağızı, Harput ağızı, vb. gibi kökü Ozanlama ağzına kadar gider. Ozan ağızı anlamında olan Ozanlama “Ozanlama ve Uzun Hava” şekilleriyle Anadolu’da söylenmektedir. Bu ezgi türleri ince seslerden başlayıp derece derece pes kaba seslere düşmesi ile tanınır” (Dökmetaş, Turhan ve Özgül, 1996:37).

“**Ağız**; Bir sanatçının bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyuş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; tavır, biçem, tarz. Bir bölge ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup: Urfa ağızı, Arguvan ağızı, Çamşılı ağızı; Avşar

ağzı, Türkmen ağzı; Kadın ağzı, Erkek ağzı; Tenekeci Mahmut ağzı, Ahmet Uzungöl ağzı” (Özbek, 1998:7-8).

Yine ağız kavramını yöresel dil ve ezgi yapıları doğrultusunda değerlendiren Gazimihal (1929) şu tespitlerde bulunmaktadır; “**Ağız** denilen mahalli üslûplar, daima usulsüz-uzun hava tarzındadır. Urfa ağzı, Eğin ağzı, Harput ağzı, Erzurum ağzı, Acem (Azerbaycan) ağzı, gezdiğimiz yerlerde meşhur sayılan ağızlardır. Van ağzı yoktur. Ağızlar arasındaki farklar, bazen bir iki küçük (seyir) veya (tezyini nağme) değişikliğine münhasır kalmaktadır ki, ayırt edebilmek bizler için uzun melekeler teminine tevekkuf eder (uzun tekrar ve alışkanlık ister)” (s.48).

Ağızlar konusunda Sadi Yaver Ataman’ın da değerlendirmesi şu şekildedir. “Serbest ağızlar, umumiyetle iki şekil gösterir. Ya reçitatife yakın ağızlardır ki, muayyen kalıp ve ölçüde veya kadans halinde icra edilen ses gösterileri yahut da (parlando rubato) diyebileceğimiz, tamamen serbest, yani söyleyenin kendi arzu ve zevkine göre, nağmelerin uzatılıp kısaltılması tarzında (bu tabii her okuyanın yeni bir beste meydana getirmesi şeklinde bir başıboşluk olmayıp; yine muayyen bir üslup ve avazı olan bir icra tarzıdır) musiki tezahürleridir” (Ataman 1953’den akt. Emnalar, 1998:577).

Nitekim ağız konusunda yukarıda verilen değerlendirmeler benzer bir şekildedir. Sonuç olarak vokal icra tavrında ağız kavramı hem yöresellik özelliği gösteren dil yapısını, hem de halk müziğimizde genellikle serbest türlerin (uzun havaların) yöresellik özelliği gösteren ezgi yapısını ifade etmektedir. Konuya bu açıdan bakıldığında bir karmaşıklık görünse de, mevcut kullanımı bu şekilde devam etmektedir.

Geleneksel Türk Halk Müziği’nde vokal icra tavrını oluşturan bir diğer önemli unsurun yine yöresellik özelliği gösteren ezgi (melodi) olduğu düşünülmektedir.

“Bütün yörelerimizin kalıplaşmış otantik melodik yapıları mevcuttur. THM farklı seyirlerde, çok zengin melodik bir yapıya sahiptir. Öyle ki, söylenen havanın hangi yöreye ait olduğu rahatlıkla saptanabilmektedir. Örneğin, bir gurbet havası dinlendiğinde Burdur, Denizli (teke bölgesi) ve civarının kokusu hissedilir. Bir bozlak dinlendiğinde Orta Anadolu hissedilirken bir Maya dinlendiğinde ise Doğu

Anadolu'nun zor koşullardaki yaşam mücadelesinin doğurduğu havalar duyumsanmaktadır" (Oral, 2010:17).

GTHM'de yöresel ağız ve ezgi özellikleri ile aynı paralel doğrultusunda gelişme gösteren hançere özelliklerinin, vokal icra tavrının müzikal karakterini belirleme kapsamında değerlendirildiğinde önemli bir etkeni oluşturmaktadır.

"Türkülerin icrasında en önemli özelliklerden birisi de hançere tekniğidir. Bu teknik, Türk halk müziğinde, yörelerin ağız yapısına ve melodik yapısına paralel ortaya çıkmıştır. Hançere tekniği, vokal icrada kendini çok bariz belli eden bir tavrısal özelliktir. Örneğin, Konya ve Yozgat yörelerindeki bol trilli hançere yapısı Doğu Anadolu'nun hiçbir ilinde görülmez. Yine Doğu Anadolu'daki düz fakat volümlü hançere yapısı yurdun diğer bölgelerinden daha farklıdır. Türkülerin tavrının oluşmasında önemli bir yere sahip olan hançere özelliği aynı zamanda türkülerin icrasını zorlaştıran bir özelliktir. Bu nedenle türkülerini hakkıyla tavrına uygun seslendirebilmek için çok dinleyip uzun bir süre çalışma yapmak gerekmektedir" (Oral, 2010:17).

Yapılan tespit ve gözlemlerden sonra GTHM'de yöresel ağız ve ezgi yapısı ve buna uygun bir şekilde gelişen hançere özelliklerinin tamamı, vokal icra tavrının oluşmasını sağlayan başlıca unsurlar olduğu sonucuna varılmaktadır.

### **1.3.2.2. Çalgısal İcrada Tavrı**

GTHM'de kullanılan çalgıların icra karakteri, yörelere göre değişkenlik gösteren ezgi ve ritim yapısına bağlı olarak çeşitli icra teknikleri ile zenginleşmekte ve gelişmektedir. Yöresel ezgi ve ritim yapıları, her çalgının icra boyutuna farklı şekillerde yansımaktadır. Bu da halk çalgılarında, kendi kapasitesine göre şekillenen belirli bir icra tavrı oluşturmaktadır.

GTHM'de vokal icra tavrını ne kadar yöresel özellikler (ağız, ezgi ve hançere yapısı) etkilemekte ise, bu özelliklerle beraber yine yöresel olarak değişebilen ritim yapısı, farklı çevrelerde yetişen kimi sanatçıların çalgılarına kattıkları üst düzey icra kapasitesi gibi faktörler de çalgısal icra tavrını etkilemektedir.

Çalgısal icra tavrının oluşmasında ritim unsurunun önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle bağlamadaki yöresel tavırların oluşmasında en büyük etkenin yöresel ritimler olduğu bilinmektedir.

“Ritim, müziğin temelini oluşturan en önemli faktörlerden biridir. THM’deki melodi çeşitliliğinde ritim unsuru büyük bir paya sahiptir. Diğer ülkelerde olmayan ritim zenginliği ülkemiz müziğinde mevcuttur. Bu ritimler, THM’de ana usuller (2, 3, 4 zamanlı), birleşik usuller (5, 6, 7, 8, 9 zamanlı) ve karma usuller (10, 11...zamanlı) şeklinde gruplandırılmıştır. Elbette ki, bu ritim zenginliğinin kaynağı toplumu oluşturan bireylerin yaşam şekilleri ve üretim biçimleridir. Örneğin; bir cirit havası, dörtlünela koşan atın ayak seslerini hissettirirken bir kahramanlık türküsü ise kişiye kılıç seslerini çağrıştırmaktadır” (Oral, 2010:18).

“TRT radyoları, kurulduğu ilk yıllardan itibaren bağlama ile yöresel çalınma ve bu çalınma tekniklerine çok önem vermiştir. Mahalli sanatçıların seslendirdiği ezgilerin kayıt altına alınması, bu kayıtların radyolarda yayınlanması ve radyo sanatçılarının bu teknikleri kullanarak türkülerini icra etmesi, Türk halk müziğinin gelişimi için şüphesiz çok önemli adımlardır. Maalesef bu önem tek taraflı kalmıştır. Yöresel icrada bağlama kadar diğer enstrümanların da yöresel çalınma tekniklerinin varlığı ve bu tekniklerin kullanımını göz ardı edilmiştir. Örneğin İçel iline bağlı Silifke ilçesi. Silifke yöresi, Türk müzik kültürünün farklılığının ilçelerde bile görülebilir olmasının önemli örneklerindedir. Fakat günümüzde Silifke Türk halk müziği icrası denilince akla sadece bağlama icra tekniği ya da bilinen ismiyle “Silifke Tavrı” gelmektedir. Oysaki Silifke’de ritim, klarnet, keman da en az bağlama kadar yöreye uyum sağlamış, kendilerine has çalınma tekniği geliştirmiş, diğer müzik icralarında kullanılmayan şekillerde icrasını mümkün kılmış enstrümanlardır. Bu enstrümanların Silifke’deki kullanım şekilleri gözlerden kaçmıştır. Bunun gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ege ve Trakya Bölgesinde zurnanın kullanımı, Harput-Elazığ ve Konya’da kanun ve ud enstrümanlarının kullanımı, yine Harput-Elazığ, Malatya-Arapgir, Erzincan-Eğir’de klarnet enstrümanının kullanımı yöresel icra farklılığının önemli örnekleridir” (Demir, 2013:68).

Görüldüğü üzere GTHM’de çalgısal icra tavrının en belirgin oluşumu, bağlama enstrümanında yöresel tavırlar olarak kendini göstermektedir. Diğer çalgıların icrasında

yöresel tavırlar belirli ölçüde kullanılsa da, bağlama enstrümanının da olduğu kadar ön plana çıkamamaktadır.

### 1.3.3. Bağlama İcrasında Tavır Tekniğinin Yaygınlaşma Süreci

“Geniş anlamda bağlama (Divan, Cura, Tanbura vs.) yöresel bir saz değildir. Bağlama bugüne kadar ve bugün, Türkiye’nin her yöresinde bilinen ve çalınan popüler bir sazdır. Her yörede bulunan bu sazda her yöre kendine has, kendine özgü bir çalış şekli geliştirmiş ve bu güzel sazı kendi çevrelerinin (yörelere) özelliklerini taşıyan bir tavrıla çalmıştır. Yazılı bir vesika, belirli bir metot olmasa da, ustadan çırağā, dededen toruna geçerek ve her geçişte geliştirilerek yörenin kendine özgü tavrı ortaya çıkmış ve de bütün yöreye yayılmıştır” (Hakalmaz, 1988:3).

Bağlama enstrümanının icra teknikleri arasında önemli bir yer tutan yöresel tavırlar, kendine has bir icra tekniğı olup ve günümüz bağlama icrasında devam etmektedir.

“Türk halk müziğı, geleneksel yapısı içerisinde, yerel ve bölgesel özellikler taşımaktadır. Bu yöresel özelliklere halk müziğinde ve onun en etkili anlatım araçlarından biri olan bağlama da tavrı adı verilmektedir” (Ekici, 2006:233).

“Türk halk müziğinde, eserlerin bağlama ile icra sırasında, bazı yöre müziklerinin kendine has tekniklerle çalınması işleminin tavrı olarak isimlendirilmektedir. Bu işleme geleneksel olarak tavrı atmak denilir” (Demir, 2013:68).

“Geleneksel bağlama icrasında tavrı, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Bu tezene vuruşları icrada ritmik yapıyı güçlendirmekte ve dinamik bir duyumu sağlamaktadır. Halkın ve usta sanatçıların katkılarıyla, özverili çalışmalarıyla günümüze taşınmış yöresel tavırlar, müziğimizde icra zenginliğinin en büyük göstergesidir” (Oral, 2010:20).

Ersoy (2009) bağlamada önemli icra teknikleri arasında sayılan yöresel tavırlar ile ilgili şu değerlendirmeyi yapmaktadır; “Tavrı (musical style) denen olgu aslında bir çalış stilini ifade eder. Bu çalış stillerinden kimileri, ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirilmesine ait (çıkan soundun, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir

imitasyonundan ibarettir. Bu otantik bir çalgı olmadığını, daha sonra o yörenin ezgilerini seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu anlatır” (s.275).

Yörelere has söyleniş ve çalınış biçimlerini GTHM'nin önemli özelliklerinden birisi olarak gören Emnalar (1998) şu tespitlerde bulunmaktadır; “Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin tavrı denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine, kısaca tavrı diyeceğiz. Tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. Fakat genelde bağlamada kullanılan tavırlar yörelere göre özellikler taşımalarına rağmen, bazen bir tavrı içinde diğeri tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Örneğın: Kayseri tavrı sürmeli tezenesiyle birkaç senkoplu tezeneden ibarettir. Aynı örneğı Konya tavrı içinde verebiliriz. Zeybek tavrının sonuna bağlamanın üst telinin taktırılması ile –Konya tavrı oluşturulur” (s.577).

“Bağlama icrasında tezene kullanımının yaygınlaşmasıyla tezeneye dayalı icra yaygınlık göstermiştir. Sonuç olarak da, çeşitli tartımlarda tezene kalıpları oluşmuştur. Bu kalıpların bazı yörelerde karakteristik özellik taşınmasıyla da yöresel tavırlar oluşmuştur. Tabi yöre tavırlarının oluşmasında usta icracıların çok büyük katkıları olmuştur. Bayram Aracı, Nida Tüfekçi, Ahmet G. Ayhan, Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Neşet Ertaş, Âşık Veysel, Davut Sulari, Âşık Daimi, Nesimi Çimen, Ali Ekber Çiçek, Talip Özkan gibi usta icracılar bir yandan geleneksel yöre müziğine bağlılık gösterirken diğeri taraftan kendilerine özgü icralar geliştirmişlerdir. Bu icra zenginliğı zamanla halk tarafından benimsenerek yöresel özellikler kazanmıştır” (Oral, 2010:20).

Oral ve Emnalar'ın söylemleri çerçevesinde bağlamada yöresel tavırların tezene (mızrap) odaklı geliştiğı söylenmektedir. Yöresel ritim yapısı ve usta icracılar da bağlamada yöresel tavırların zenginleşmesine ve yayılmasına katkı sağladığı ifade edilmektedir.

“Mızrap fikrinden sonra önceleri değışik vuruş şekilleri doğmaya başlamış (tarama, çıkma, düz, silkme, ezme, kazıma, fııldak, okşama vb.) terimler bu vuruş şekillerinin Anadolu dan yakın zaman önce değerlenmiş adlarıdır.) daha sonra melodiler ayrıışmış ve tezeneye bağılı ezgiler çoğalmıştır. Bunun sonucunda da, tezene kökenli

olup, çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları meydana gelmiştir. Bu kalıpların bazı öğeler için karakteristik özelliklerle taşımağa başlaması ile de adına bütünüyle “tavır” denilen yapılar oluşmuştur. “Konya tavrı, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı” vb. gibi bir tezene kalıbına halk arasında tümüyle tavır denilişi özellikle de bir tezene biçimine örneğin; “Yozgat tezenesi;” denilişi halk arasında genellikle rastlanılan bir ifade değildir. Bu, çoğu şehir kökenli ve müziği buralarda öğrenmiş olan radyo sanatçılarının içine düştüğü veya araştırmacıların yanlış yönlendirmeleri sonucu yaşadıkları bir durumdur. Derlemeler sonucu kazanılan her yeni bilgiyi, radyolarda etüt ederek öğrenen bu sanatçıların, ülkenin genelindeki tüm halk müziği verilerini icra etmek durumunda olmaları sonucu, ayırt edebilme ihtiyacıyla geliştirdikleri bir terminoloji olsa gerektir. Örneğin; öğrenirken çok zorlandıklarını belirttikleri Yozgat yöresi “Sürmeli” türkülerindeki “tril” tezenesi için genellikle; “Yozgat tavrı” ya da “Sürmeli mızrabı” demektedirler. Oysa bu tezene kalıbı, Yozgat tavrını tümüyle ifade etmekten uzak olduğu gibi, yurdun birçok yerinde ve birçok ezgisinde de vardır. Bunun gibi, ilk başlarda bilmedikleri için düz çaldıkları ve sonra Konya saz ekibinden görerek öğrendikleri tezene kalıbına da; “Konya tavrı” ya da “Konya tezenesi” demek ve istisnasız her Konya türküsünde, ezgisinde bu tezeneyi uygulamaktadırlar. Öğrenirken oldukça zorlandıklarını belirttikleri bu tezene kalıbı onlar için hep çok önemli olmakta, hatta sazın orta ve üst telinden ”Re bekar, Sol bekar” sesi çıkmasına neden olan bu tezeneyi, içinde “Re bemol, Sol bemol” olan Konya türkülerinde bile hiç düşünmeden kullanmaktadırlar. Bu durum daha birçok tezene kalıbı için geçerlidir. Kökenleri ve yörelerindeki geçerlilikleri sağlıklı araştırılmayan, özellikle de Yurttan Sesler gibi geniş bir yapının içine taşınan bu unsurların, nasıl sonuç vereceğinin iyice düşünülmeden uygulanması, tartımların hissedildiği, melodinin kalabalık içindeki süre çatışmaları sonucu hemen hemen yok olduğu bir sound oluşturmuştur. İlk Türk Müziği Konservatuarını kuranların öncelikle radyo kökenli sanatçılar olması da, bunun gibi birçok yanlışın kurumsallaşmasını ve kuşaklar boyunca devam etmesini sağlamıştır” (Parlak, 2000:74-75).

Parlak bağlamada tavır olgusunu, bağlama icrasında mızrap unsurunun gelişmesiyle, zamanın ihtiyaçlarına göre oluşan ortak bir terminolojiden ibaret saymaktadır ve bağlamada kullanılan çeşitli mızrap (tezene) şekillerinin tavır olarak nitelendirilmesini bilinçsizce yapılan bir yanlış olduğunu belirtmektedir.

### 1.3.4. Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavrılar

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

GTHM repertuarında yer alan yöresel bağlama tavrıları, diğer Türk halk çalgılarındaki tavrı özelliklerine oranla daha sistematik bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

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

“Tavrılar birkaç küçük ayrıntı ile birbirinden ayrılırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi görsel olmalarıdır. Yani tezenenin üstten ya da alttan bitmesi tavrıların görsel boyutunu oluşturmaktadır. Tavrılar yöresel özellikler göstermelerine rağmen, bir tavrın içinde başka bir tavrın tezene vuruşunu görmek mümkündür. Örneğin, Zeybek tavrının sonuna bağlamanın üst telinin taktırılması ile Konya tavrı oluşmaktadır” (Oral, 2010:21).

“Bağlamada oldukça zengin bir teknik birikim oluşturan yöre tavrıları, özellikle farklı stillerdeki tezene vuruşları ve ritimsel yapıları ile dikkat çekicidirler. Bu tezene vuruşları yöresel kullanımda “tarama, üçleme, dokuma, çırpma, sıyırtma, çiftleme” gibi özel adlar almaktadır” (Ekici, 2006:233).

Yöresel bağlama tavrılarının öğretimi ile ilgili Oral (2010) şu tespitlerde bulunmaktadır; “Bağlamada Yöresel Tavrı eğitimi, çeşitliliği ve uygulanmasındaki zorluklar nedeniyle zahmetli ve uzun bir çalışma süreci gerektirmektedir. Bağlamada tavrıların hakkıyla uygulanabilmesi için usta bir öğreticiyle çalışmak gerekmektedir.

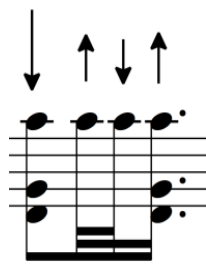


Tavırların görsel özelliğinden yararlanarak iyi bir gözlem yeteneği geliştirmek hem eğitim esnasında hem de uygulama esnasında çok büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Tabi yalnızca teknik özellikleri kavramak yeterli olmamaktadır. Aynı zamanda yöre repertuarını bilmek ve tekniğin ezgi içinde uygulanmasının mantığını kavramak gerekmektedir” (s.21).

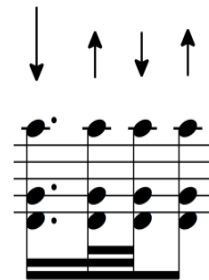
Oral (2010) yöresel bağlama tavırlarının günümüzdeki kullanım ve devamlılık durumunu ise şu şekilde belirtmektedir; “Günümüzde bağlamada yöresel tavrı icralarının yavaş yavaş yerini yeni icra şekillerine bırakmakta olduğu gözlerden kaçmamaktadır. Bunun nedenleri içinde günümüz koşullarında bağlama düzeninin yaygınlık göstermesi, şelpe tekniğinin gelişmesi ve büyük oranda benimsenmesi ve de icrada piyasanın nabzına uymak sayılabilir. Bütün bu yaklaşımlar icrada bir “tektipleşme” yaratmaktadır. Oysaki müziğimiz adına her bir çalım tekniği, kendi başına çok özellikli ve zengin birer icra çeşitliliği sağlamaktadır. Birini benimseyip diğerini unutmak geleneksel müziğimiz ve kültürümüz adına büyük bir kayıptır. Kolaya kaçmadan, yöresel tavırlar olması gerektiği gibi -yani tavrın uygulandığı düzen ve gerekli tezene vuruşları- öğrenilmeli, uygulanmalı ve gelecek nesillere aktarılmalıdır” (s.21).

#### 1.3.4.1. Zeybek Tavrı

“Zeybek tavrı genellikle Ege bölgesine has bir bağlama tavrıdır. Zeybek tavrının en belirgin özelliği üst mızrap (tezene) vuruşuyla bağlamanın tüm tellerine vurarak, alt tel gruplarında altmışdörtlük (çırpma) mızrap (tezene) vuruşu yaparak alt mızrap vuruşuyla yine tüm tellere vurarak son bulmasıdır. Zeybek tavrı iki temel nota kümesi ve türevleri (temel zeybek tavrı nota kümelerine, bir dördlük süre içerisinde notalar eklenerek oluşturulan yeni kümeler) şeklinde görülmektedir”



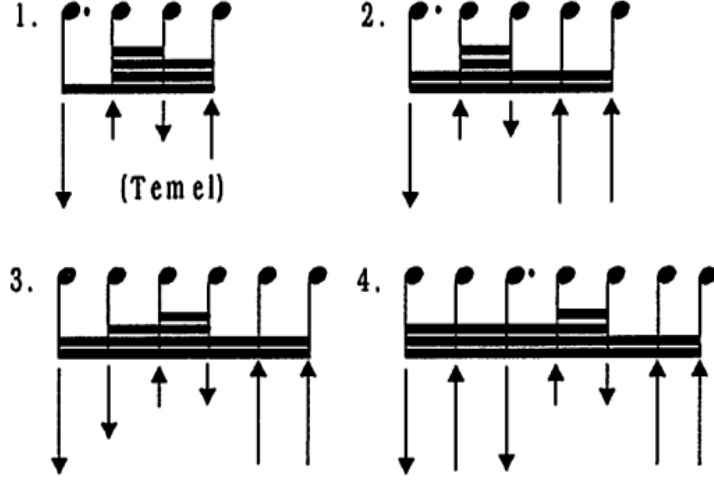
(temel-1)



(temel-2)

**Şekil 1.1.** Zeybek Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:136-137).

“Zeybek tavrı biri temel olmak üzere, 4 ayrı tezene kümesi olarak gösterilir”

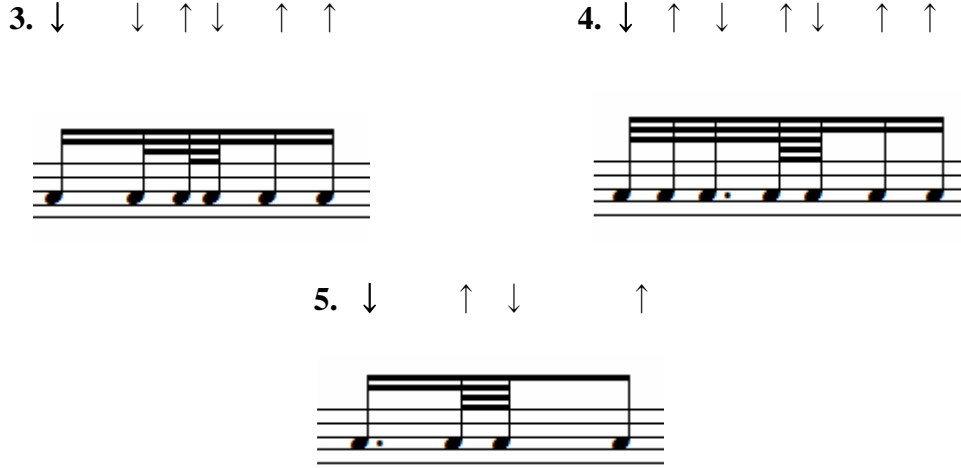


**Şekil 1.2.** Zeybek Tavrı (Emnalar, 1998:586).

Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş şekil 1.1'deki zeybek tavrılarını temel olarak kabul etmektedir. Emnalar'ın (1998) şekil 1.2'de göstermiş olduğu nota kümelerinin, birbirinden bağımsız olarak düşünülmediğini ve şekil 1.1'de verilen temel mızrap vuruş kümelerinin sağına veya soluna yeni notalar (mızrap vuruşları) eklenmek suretiyle oluşturulduğunu savunmaktadırlar.

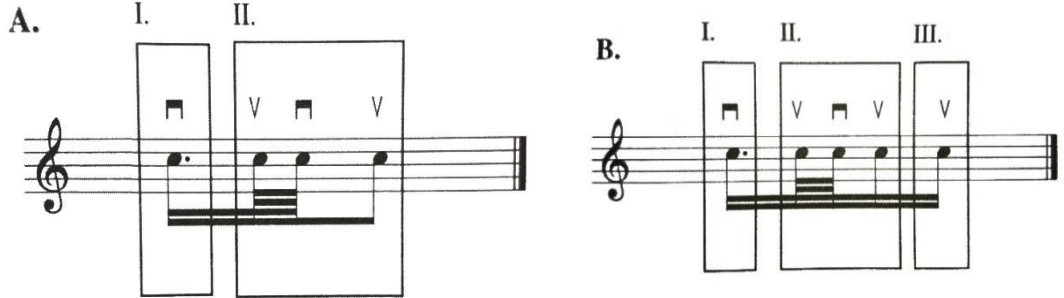
Zeybek tavrı hakkında Oral (2010) şu tespitlerde bulunmaktadır. “Geniş bir coğrafyada yaygınlık gösteren zeybek tavrında icra esnasında çeşitli tezene vuruşları oluşmuştur. Bunun dışında bağlama düzeninde çalınan zeybekler-serenler zeybeği gibi ve bozuk düzende çalınan zeybekler-Kadıoğlu zeybeği gibi- vardır. Zeybek tavrı biri temel olmak üzere beş ayrı tezene vuruşuyla gösterilmektedir” (Oral, s.22. Aktı, E. *Yayımlanmamış Halk Müziği Ders Notları*, İstanbul 1995' den naklen).





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

“Zeybek ezgileri bağlama ile icra edilirken, icracıya göre değişebilen çeşitli tezene vuruşları kullanılmaktadır. Tavrı dediğimiz bu icra farklılıkları zeybek ezgilerine ayrı bir zenginlik ve renk katar. Zeybek tavrını oluşturan en temel tezene aşağıdaki A ve B tartımlarında görülen tezene vuruşlarında oluşmaktadır”



Şekil 1.4. Zeybek Tavrı (Ekici, 2006:237-238).

Yöresi:  
İzmir

Derleyen:  
M. Sarısözen

Kaynak Kişi:  
D.Konservatuvarı arşivi

## YAĞCILAR ZEYBEĞİ (Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

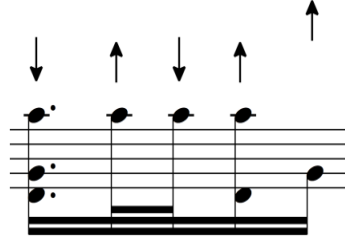
Metronom: ♩=69

The musical score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth-note chords and melodic lines. The second staff continues the melody. The third staff features a key change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth staff continues the melody. The fifth staff begins with a blue 'S' symbol, indicating a section change. The sixth staff continues the melody. The seventh staff concludes with a double bar line and the word '(son)' in parentheses. The eighth staff continues the melody and ends with a blue 'S' symbol.

Yukarıda “Yağcılar Zeybeği” adlı eserin Zeybek tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

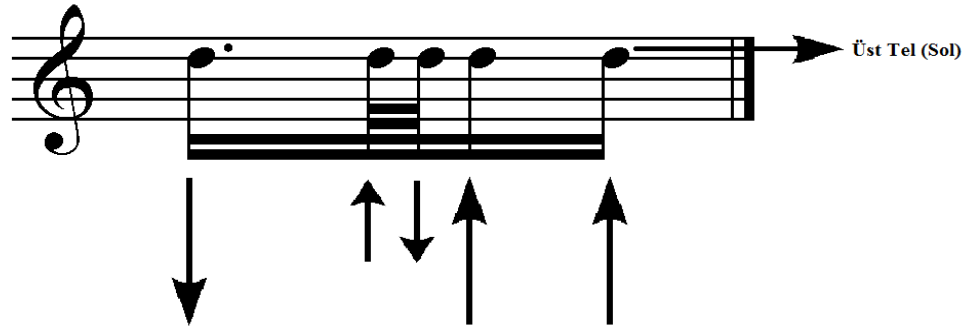
### 1.3.4.2. Konya Tavrı

“Konya tavrı Konya yöresine has bir bağlama tavrıdır. Genellikle 2/4’lük usulde karşımıza çıkan bu tavrı, icra zorluğu açısından bağlama eğitimi/öğretiminde ayrı bir dikkat ve çaba gerektirmektedir”



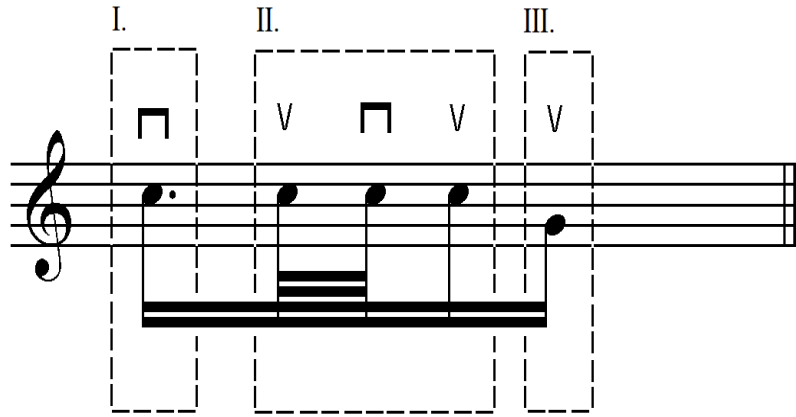
Şekil 1.5. Konya Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:138).

“Konya tavrının en belirgin özelliği, bağlamanın en üst tel grubuna (sol sesine) taktırma yöntemidir”



Şekil 1.6. Konya Tavrı (Emnalar, 1998:586).

“Konya türküleri, kaşık vuruşunu hatırlatan, “Konya tezenesi” veya “Konya tavrı” adı verilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Her türkünün bir oyunu vardır. Konya tavrının oluşturan temel tezene aşağıdaki tartımda ve tezene vuruşunda üç bölümden oluşmaktadır”

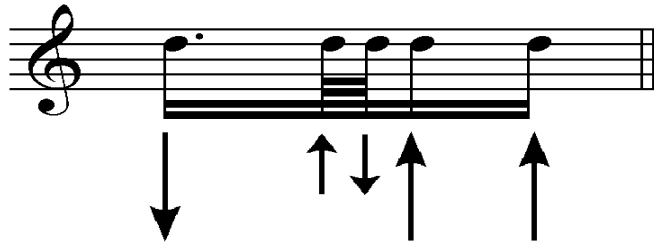


Şekil 1.7. Konya Tavrı (Ekici, 2006:280).

Üst tel grubuna bu alt mızrap (tezene) vuruş şekline “taktırma” veya “takma” da denilmektedir.

Emnalar (1998) “Bu tavrın icrası sırasında hemen her nota kümesinin veya tavrın uygulanacak olması gerekmeyen yerlerde ‘sol’ sesinin çıkmasına neden olmaktadır. Bunun önlenmesi için, yukarı tele taktırım esnasında o tel üstünde ve notada yazan seslerin 5. parmakla alımı mümkün olanların alınıp türkü seslerinin daha net çıkması sağlanabilir. Bu iş için 5. parmağa önemli görevler düşmektedir” diyerek, bu tavrın icrasının zorluğuna dikkat çekmektedir (s.587).

“Konya tezenesi uygulamalarında son vuruşlar daima 3. (üst) tele isabet ettiğinden, son onaltılık değerlerde hep sol sesi duyulmaktadır. Çalınacak ezgide bu ses sol değilde farklı bir ses bile olsa, tezene vuruşu yine değişmez. Ezginin yapısında geçen asıl ses ise, telin mevcut titreşiminden faydalanılarak, sol elin parmakları yardımıyla ve tezene vurulmadan elde edilir. Böylece aynı anda biri parmak yardımıyla, diğeri ise tezene vuruşuyla olmak üzere iki farklı ses elde edilmiş olur”



Şekil 1.8. Konya Tavrı (Yener, 1991:299-301).

Repertuvar Sıra No: 23

Yöresi:  
Konya

Kimden Alındığı:  
Konya Ekibi

## KONYA DİVAN AYAĞI

Derleyen:  
Yücel Paşmakçı

Derleme Tarihi:

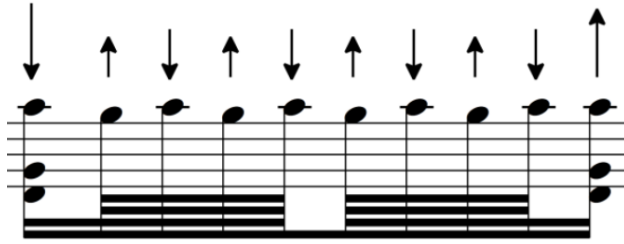
Notaya Alan:  
Sabri Yener

The musical score for "Konya Divan Ayağı" is presented in five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment consists of a steady bass line with chords. The second and third staves continue the melody and accompaniment, with the third staff starting with a repeat sign (double bar line with dots). The fourth staff shows a change in the melody, with some notes marked with a sharp sign. The fifth staff concludes the piece with a final double bar line and a repeat sign.

Yukarıda “Konya Divan Ayağı” adlı eserin Konya tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

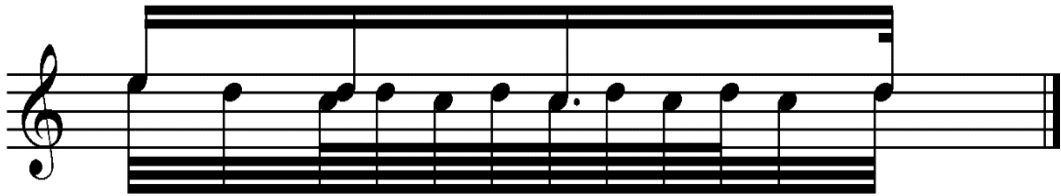
### 1.3.4.3. Yozgat Tavrı

“Sürmeli tavrı olarak da 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 usul kalıplarında görülmektedir”



Şekil 1.9. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:142).

“Sürmeli tavrının en önemli özelliği, okuyucuların hançereleri ile çıkardıkları seslerin bağlamaya yansımalarıdır. Bu da bağlamada ancak tirillerle mümkündür. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bağlamada trilleri çarpma ile yapamayan bazı saz sanatçıları, bu işi kıstırma hareketi ile yapmaktadırlar. Tril yapmak, bir notanın önündeki veya arkasındaki seslere çok hızlı şekilde çarpma yapmak demektir. Tabii çarpma alınacak ses o ezginin tonal yapısı ile doğru orantılıdır. Türkülerin notaları yazılırken bazı sürmeli tavrının işlenmesi gereken yerlerde (tr) işareti ile bu tavrın uygulanması gerektiği anlatılmak istenmiştir”



Şekil 1.10. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Emnalar, 1998:588).

“Yozgat yöresi; gerek Türk halk müziğinde ve gerekse en yaygın çalgısı olan bağlamada “Yozgat tezenesi” veya “Yozgat tavrı” olarak bilinen özel bir tezene vuruşu



ile icra edilen sesleri ile tanınmış ve ön plana çıkmıştır. Bu tezene vuruşu ile türkülere ise “Sürmeli” veya “Yozgat sürmelisi” denilmektedir”



Şekil 1.11. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Ekici, 2006:328-330).

Hakalmaz (1988) Yozgat tavrı hakkında şu tespitlerde bulunmaktadır. “Tril atılacağı zaman ilk vuruş tüm telleri kapsayarak yukarıdan aşağıya doğru yapılır. Bu esnada hafif bir bastırma ve gecikmeli olarak, yani ritim kasılarak bir yay çizilir. Tril tek, yani alt telde atılır. Bu esnada saptaki el ile bir parmak esas istenen seste dururken, diğer bir parmakla, trille aynı zamanlarda bir üst perdeye çarpma yapılır. Yozgat tavrının en zor bölümü budur. Parmak kaydırmalarda bir diğer özelliğidir” (s.5)

Repertuar Sıra No: 892

Yöresi:  
YozgatKimden Alındığı:  
Nida Tüfekçi**DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER**Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:

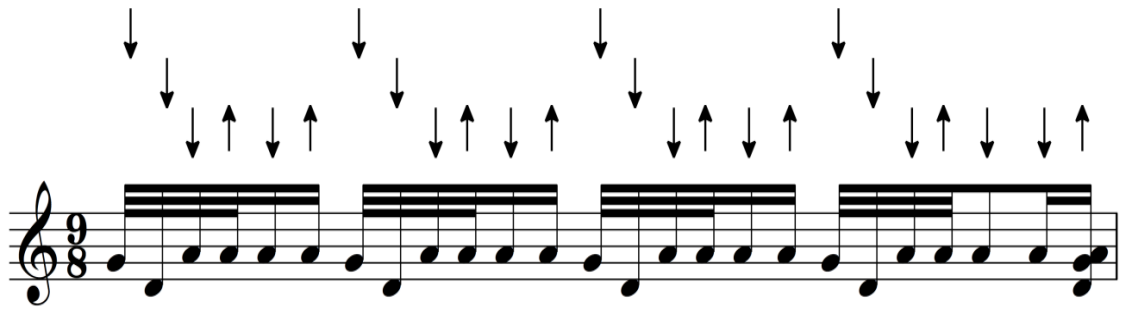
Notaya Alan:  
Savaş Ekiçi

The musical score is written in a single system with seven staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The first staff contains a simple melody with a repeat sign at the end. The second staff introduces a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The third staff continues this pattern with a repeat sign. The fourth staff features a dense, fast-paced sixteenth-note passage. The fifth staff shows a similar fast passage with a repeat sign. The sixth staff continues the fast-paced melody. The seventh staff concludes the piece with a final melody and a repeat sign.

Yukarıda “Dersini Almışda Ediyor Ezber” adlı eserin Yozgat (Sürmeli) tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

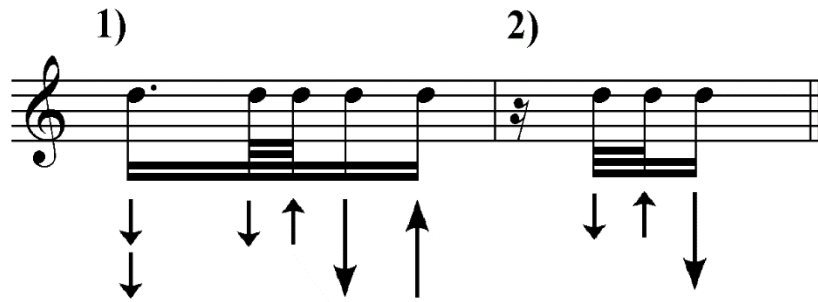
#### 1.3.4.4. Karşılama Tavrı

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



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

“Aşıklama tezenesinin tam tersi olarak karşılama tezenesinde ilk vuruş yukarıdan aşağıya bütün telleri tarayarak çalınmasıdır. Bazen bu tarama yerine yalnızca üst tele vurularak veya es alınarak da çalınabilir”



Şekil 1.13. Karşılama Tavrı (Emnalar, 1998:589)

Yöresi:  
Trakya

Kaynak Kişi:  
Yöre Ekibi

## TRAKYA KARŞILAMASI (Bozuk Düzen)

Derleyen:

Derleme Tarihi:

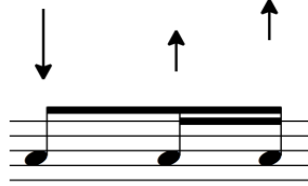
Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom:  $\text{♩} = 216$

Yukarıda “Trakya Karşılması” adlı eserin Karşılama tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

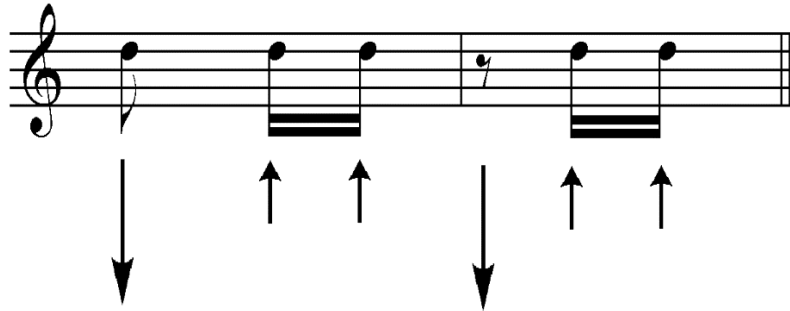
### 1.3.4.5. Ankara Tavrı

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



Şekil 1.14. Ankara Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:140).

“Adını Fidayda türküsünden alan bu tavrın en önemli özelliği karar sesinin çokça duyurulmak istenmesidir. Bazen bu ses yerine bir es de eklenebilir. Daha sonra gelen tezeneler ise çalınacak nota ile tekrar karar sesinin duyurulması şeklindedir”



Şekil 1.15. Ankara Tavrı (Emnalar, 1998:590).

Yöresi:  
Ankara

Kaynak Kişi:  
Sadık Ergun  
Bayram Aracı

## FİDAYDA (HÜDAYDA) (Bozuk Düzen)

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

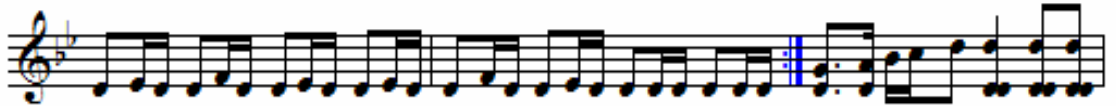
Derleme Tarihi:  
1964

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom: ♩ = 60



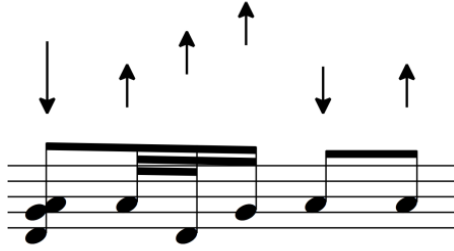
Metronom: ♩ = 92



Yukarıda “Trakya Karşılması” adlı eserin Ankara tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

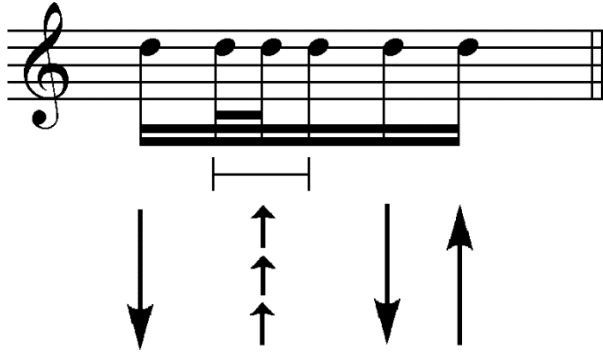
### 1.3.4.6. Aşıklama Tavrı

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



Şekil 1.16. Aşıklama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:145).

“Aşıklama tavrının en önemli özelliği tezenenin aşağıdan yukarı doğru bütün telleri tarayarak çıkmasıdır”



Şekil 1.17. Aşıklama Tavrı (Emnalar, 1998:589).

Yöresi:  
Erzincan

Kaynak Kişi:  
Aşık Daimi

Metronom: ♩ = 100

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:  
-1969-

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

## SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM (Bozuk Düzen)

Se her de bir ba ğa gir dim

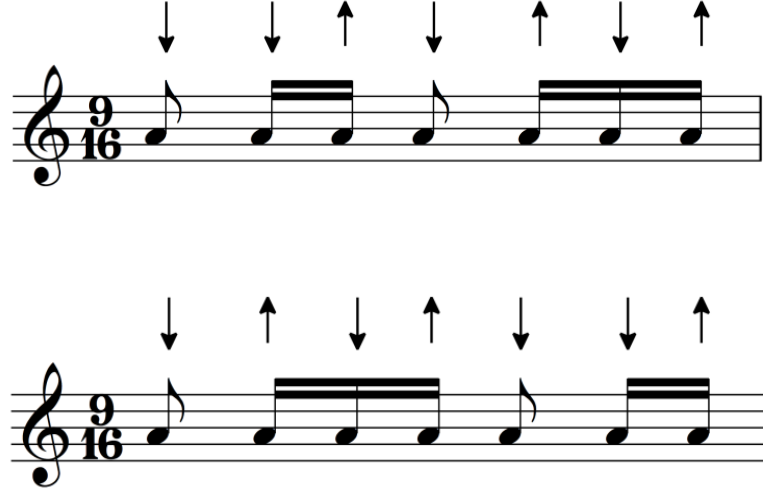
(saz

Yukarıda “Seherde Bir Bağa Girdim” adlı eserin Aşıklama tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.



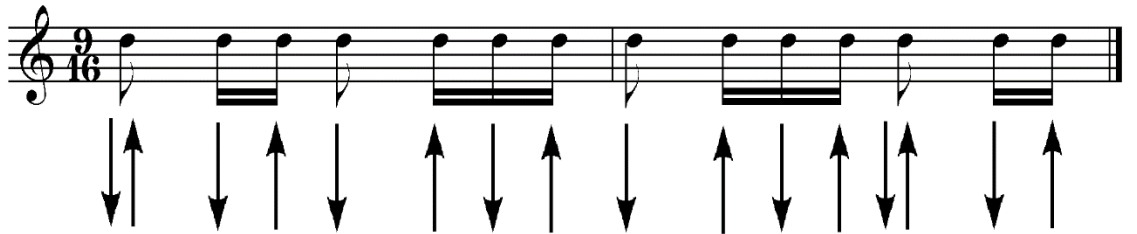
### 1.3.4.7. Teke Tavrı

“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”



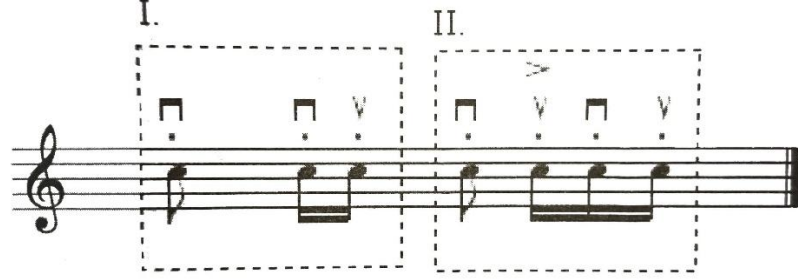
Şekil 1.18. Teke Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:141).

“Teke tavrının en önemli özelliği aksayan üçlü kümesinin alttan üste doğru başlamasıdır”



Şekil 1.19. Teke Tavrı (Emnalar, 1998:590).

“Teke zortlatması tezenesi veya tavrını oluşturan temel tezene aşağıdaki tanıtlarda ve tezene vuruşunda oluşmaktadır. Teke zortlatması tezenesinin iki bölümde düşünmek mümkündür. Bu tavrındaki en önemli özellik, seslerin stakato (.) bölümde düşünmek mümkündür. Bu tavrındaki en önemli özellik, seslerin stakato (.) (kesik-kirik) çalış tekniği ile hızlı çalınmasıdır”



Şekil 1.20. Teke Tavrı (Ekici, 2006:264)

Repertuvar Sıra No: 2665

Yörsi:  
BurdurKimden Alındığı:  
Faik İnce**DİRMİLCİKTEN GİDER YAYLANIN YOLU**Derleyen:  
Sümer Ezgü

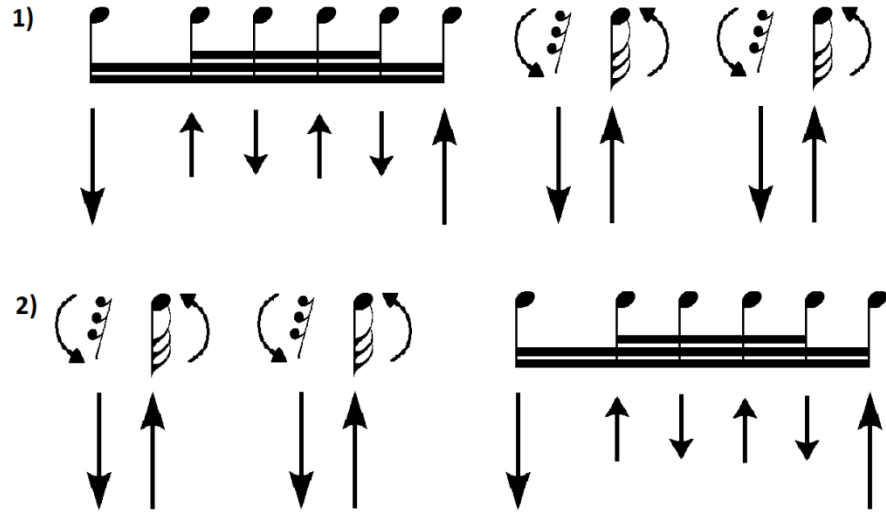
Derleme Tarihi:

Notaya Alan:  
Savaş Ekici

Yukarıda “Dirmilcikten Geçer Yaylanın Yolu” adlı eserin Teke tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

### 1.3.4.8. Kayseri Tavrı

“Kayseri tavrı, sürmeli tezenesi ile birlikte bazı seslerden önce genellikle 32’lik seslerle beraber, sağ elin bağlama göğsü üzerinde bir daire çizilmesi ile uygulanır. Bazı nota cümleleri trilli, bazı notalar eşli çalınarak oluşturulan kayseri tavrının en önemli özelliği, eşli notalarda tezenenin bir daire çizerek bu işlemi görmesidir”



Şekil 1.21. Kayseri Tavrı (Emnalar, 1998:588).


Yöresi:  
Kayseri

Deleyen:  
A.Gazi Ayhan

Kaynak Kişi:  
Ahmet Gazi Ayhan

## POSTA YOLLARI (Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:  
-

Metronom:  120

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Öral



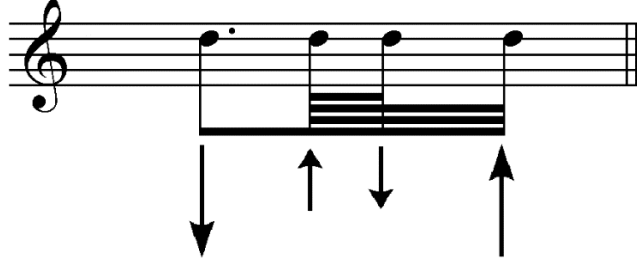
pos ta yol la rı nı do la ni yo ru mam

saz

Yukarıda “Posta Yolları” adlı eserin Kayseri tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

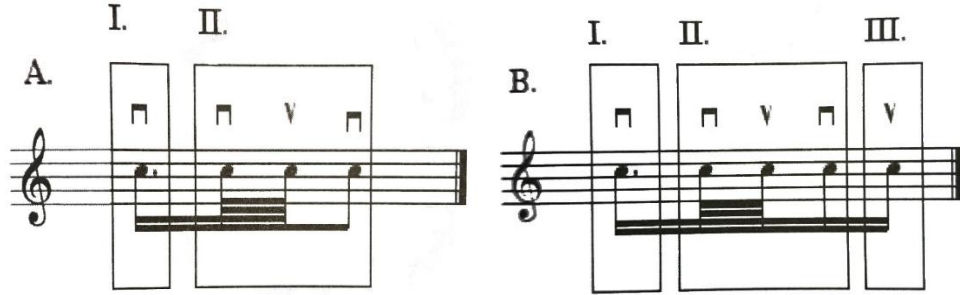
### 1.3.4.9. Silifke Tavrı

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



Şekil 1.22. Silifke Tavrı (Emnalar, 1998:587).

“Silifke türküleri bağlama ile icra edilirken “Silifke tezenesi” veya “Silifke tavrı” denilen özel bir tezene vuruşu ile çalınır. Silifke türküleri ritim yönünden, Konya türkülerine benzemekle birlikte tezene vuruşları birbirinden çok farklıdır. Silifke tavrını oluşturan en temel tezene aşağıdaki A ve B tartımlarındaki temel tezene vuruşları ile oluşmaktadır”



Şekil 1.23. Silifke Tavrı (Ekici, 2006:303-304).

Repertuar Sıra No: 1917

Yöresi:  
SilifkeKimden Alındığı:  
Silifke Ekibi**ÇAYA VARDIM**Derleyen:  
Cavit Erden

Derleme Tarihi:

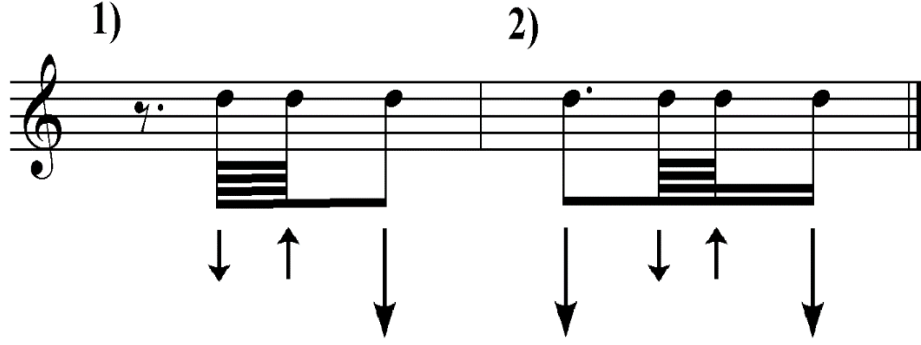
Noataya Alan:  
Savaş Ekici

The musical score for "Çaya Vardım" is written in 9/8 time and one sharp (F#) key signature. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is a single melodic line. The score includes a repeat sign at the end of the first staff, a first ending section marked "1." and a second ending section marked "2." at the end of the eighth staff, and a final repeat sign at the end of the ninth staff.

Yukarıda “Çaya Vardım” adlı eserin Silifke tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

### 1.3.4.10. Azeri Tavrı

“Azeri tavrı tezenesinde genellikle alt tel kullanılarak icra edilir. Karşılama ve Silifke tavrılarına benzemesine karşılık, vuruşların süratleri açısından farklılık gösterir. Karşılama mızrabında ilk vuruş üst ve orta tellerin taranmasından sonra, tezene alt telde hareketini tamamlar. Azeri tezenesinde ise bu çalış yalnızca alt telde gerçekleştirilir”



Şekil 1.24. Azeri Tavrı (Emnalar, 1998:587).



Repertuar Sıra No: 332

Derleyen:  
Nida TüfekçiYöresi:  
Azerbaycan**KAYTAĞI**Derleme Tarihi:  
14. 2. 1981Kimden Alındığı:  
Yöre EkibiNotaya Alan:  
Savaş Ekici

The musical score for 'KAYTAĞI' is written in 6/8 time and consists of seven staves of notation. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. It contains a first ending marked '1.' at the end. The second staff begins with a second ending marked '2.' and includes a repeat sign. The remaining staves continue the melody with various rhythmic patterns and ornaments. The score concludes with a double bar line.

1. 2.

HIZLANARAK

1. 2.

Yukarıda “Kaytağı” adlı eserin Azeri tavrının icrasını ve tezene özelliklerini yansıtan yeniden notalandırılmış şekli örnek eser olarak verilmiştir.

#### 1.4. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada, mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yöresel bağlama tavırlarının öğretimi kapsamında kullanılan mevcut bağlama metotları ve yapılan araştırmaların incelenmesi, ayrıca uzman kişilerle yapılmış olan görüşmeler sonucunda elde edilen bilgiler ışığında yöresel bağlama tavırlarının öğretiminde esas alınan yöntem ve tekniklerin eksikliklerini, ortak görüşler çerçevesinde belli bir standarda ulaştırmak amaçlanmıştır.

1. Alt Problem: Bağlama öğretiminde yöresel tavırların öğretilmesine ilişkin dikkat edilmesi gereken nazariyat bilgileri neler olmalıdır?

2. Alt Problem: Yöresel bağlama tavrı olarak adlandırılan çalım tekniklerinde ulusal ölçekte belirli bir standardizasyon var mıdır?

3. Alt Problem: Konu alanı uzmanlarının yöresel tavırlar ile ilgili düşünce ve görüşleri nelerdir?

#### 1.5. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Türk halkı ve geleneksel Türk halk müziği içerisinde çok önemli bir yere sahip olan bağlama enstrümanı, çok çeşitli icra zenginlikleri ve çalış tekniklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bu icra zenginlikleri arasında, yörelere ve hatta bazen kişilere göre bile değişebilen yöresel bağlama tavırları, geleneksel Türk halk müziğinin müzikal karakterini ifade eden en önemli icra tekniklerinden birisidir. Ancak bağlama eğitiminin verildiği mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda (konservatuarlar, müzik eğitimi bölümü vs.) yöresel bağlama tavırlarının eğitim ve öğretimi konusunda belli bir standardın olmaması ve bağlama metotlarında yöresel bağlama tavırlarının etkili ve doğru bir şekilde öğretiminin ele alınamaması bu konuda bir karmaşıklık meydana getirmektedir.

Bu karmaşıklık içerisinde bağlama eğitiminin verildiği akademik kurumlarda, yöresel bağlama tavırları öğretiminin çeşitli yöntemlerle (örneğin; öğretici birikimine ya da bu konuda eksik ve ihtiyacı karşılayamayan bağlama metotlarına dayandırılması), bağlama enstrümanın bu icra zenginliğini aktarmakta son derece büyük zorluklar getirdiği gözlemlenmektedir.

Yapılan bu çalışma öncelikle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yöresel bağlama tavırları öğretiminin daha bilimsel ve daha öğretilebilir nitelikte standardizasyona uygun olarak gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Bununla birlikte, ileride yazılacak olan bağlama metotlarında oluşabilecek eksikliklerin giderilmesinde uzman kişi görüş ve önerileri de alınarak bir planlama yapılması, bağlama öğretiminde geleneksel tavırların gelecek kuşaklara doğru ve sistemli olarak aktarılması ve bağlama eğitim-öğretimine ışık tutması açısından da önem arz etmektedir.

### **1.6. 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,

Bağlama eğitimcilerinin, anket sorularına verdiği cevapların gerçeği yansıtır nitelikte olduğu,

Yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

### **1.7. SINIRLILIKLAR**

Bu çalışma;

1. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda;

Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümleri,

Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümleri,

Devlet Konservatuvarları/Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları,

Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümlerinde bağlama eğitimi vermiş/vermekte olan öğretim elemanları,

2. Ulaşılabilen bağlama metotları,

Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynak ve belgelerle sınırlıdır.

## 1.8. TANIMLAR

**Ağız:** “Halk müziğimizde yerel üslup; bir yörenin kendine özgü “şarkı söyleme tarzı”, ya da yöresel ezgilerin genel özellikleri: Urfa ağızı, Harput ağızı” (Say, 2002:16).

**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).

**Mesleki Müzik Eğitimi:** “Müzik alanının bütünü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme eğilimi gösteren, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, müziğe belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği müziksel davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar” (Uçan, 1990:36).

**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. Bu kapsamda anket ve mülakat (kişisel görüşme) teknikleri 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).

“Survey metodu anket, mülakat (görüşme) gözlem ve test teknikleri ile gerçekleştirilir. Özellikle anket ve mülakat tekniklerinin Survey araştırmalarında önemli bir yeri vardır” (Aslantürk, 1999:101).

Araştırma kapsamında bağlama eğitimcilerine anket uygulanmıştır. Anket tekniği; “Yazışma, yazılı iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Mektup, anket, yazılı testler vb’leri, bu tür veri toplamada yaygın olarak kullanılan araçlardır. Anket, belli bir amaç ve plana göre düzenlenmiş” soru listesi”dir . Ankette az ya da çok soru olabilir. Bunlar, genellikle geniş kitlelere uygulanırlar ve sonuçlar üzerinde istatistik değerlendirmeler yapılır” (Karasar, 2003:174).

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

“Görüşme (mülakat) szli iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Bilgi alınacak kişilerle karşılıklı konuşma şeklinde yapılır. Yüz yüze bir ilişkiye dayanması, verilerin elde edilmesinde açıklık ile kesinlik kazandırır” (Seyidoğlu, 1997:35).

## 2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini, Türkiye’ de bağlama eğitimi veren ğretim elemanları, müzik ğretmenleri, TRT, Kültür Bakanlığı Sanatçıları ve Halk Eğitim Merkezlerindeki bağlama eğitimcileri oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın örneklemine ise, ulaşılabilen 53 bağlama eğitimcisi oluşturmaktadır.

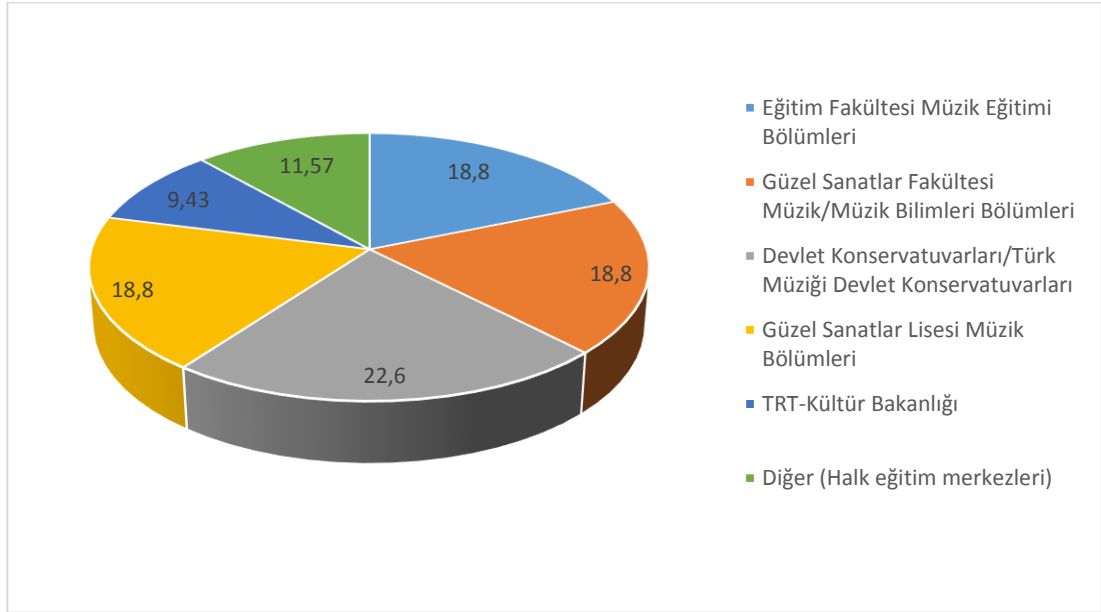
### 2.2.1. Örneklem Grubuna İlişkin Demografik Bulgular

**Tablo 2.1.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin alıştığı Kurumlara Göre Dağılımı

<b>Bağlama Eğitimcilerinin alıştığı Kurumlar</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümleri	10	% 18.8
Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümleri	10	% 18.8
Devlet Konservatuvarları/Türk Müziği Devlet Konservatuvarları	12	% 22.6
Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri	10	% 18.8
TRT-Kültür Bakanlığı	5	% 9.43
Diğer (Halk eğitim merkezleri)	6	% 11.57
<b>Toplam</b>	53	% 100

Tablo 2.1’e bakıldığında, ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %18.8’inin eğitim fakültesi müzik bölümlerinde, yine %18.8’inin güzel sanatlar fakültesi müzik/müzik bilimleri bölümlerinde, %22.6’sının devlet konservatuvarları/Türk müziği devlet konservatuvarlarında, %18.8’inin güzel sanatlar lisesi müzik bölümlerinde,

%9.43'ünün TRT-Kültür Bakanlığında, %11.57'sinin halk eğitim merkezlerinde çalıştığı görülmektedir.



**Grafik 2.1.** Bağlama Eğitimcilerinin Çalıştığı Kurumlara Göre Yüzelik Dağılımı

Grafik 2.1'de görüldüğü gibi ankete katılanların büyük çoğunluğunu eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümlerinde, güzel sanatlar fakültesi müzik/müzik bilimleri bölümlerinde, devlet konservatuvarları/Türk müziği devlet konservatuvarlarında ve güzel sanatlar lisesi müzik bölümlerinde çalıştığı görülmektedir.

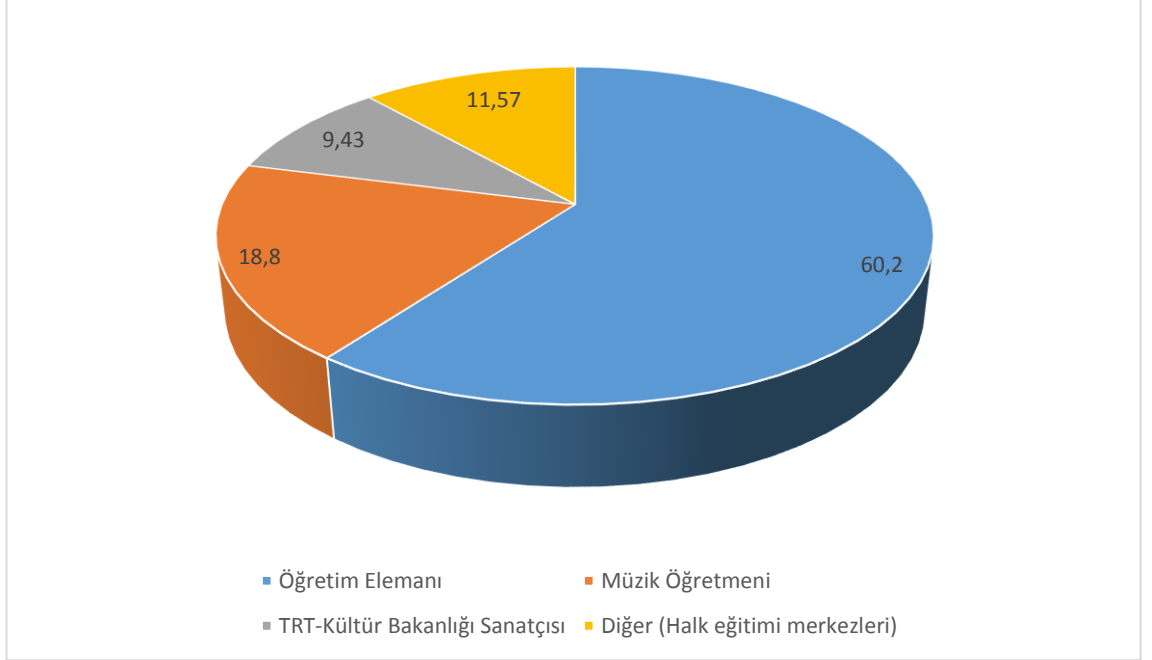
**Tablo 2.2.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Mesleki Durumlarına Göre Dağılımı

Bağlama Eğitimcilerinin Mesleki Durumları	Frekans f	Yüzde %
Öğretim Elemanı	32	% 60.2
Müzik Öğretmeni	10	% 18.8
TRT-Kültür Bakanlığı Sanatçısı	5	% 9.43
Diğer (Halk eğitim merkezleri) Bağlama Eğitmeni	6	% 11.57
<b>Toplam</b>	53	% 100

Tablo 2.2'ye bakıldığında, ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %60.2'sinin eğitim fakültesi müzik bölümlerinde, yine %18.8'inin güzel sanatlar fakültesi müzik/müzik bilimleri bölümlerinde, %22.6'sının devlet konservatuvarları/Türk müziği devlet konservatuvarlarında bağlama eğitimi veren öğretim elemanları, %18.8'nin güzel



sanatlar lisesi müzik bölümlerinde baēlama eēitimi veren müzik ēretmenleri, %9.43'ünün TRT-Kültür Bakanlıēı sanatçısı ve %11.57'sinin halk eēitim merkezlerinde baēlama eēitmeni olduēu görülmektedir.



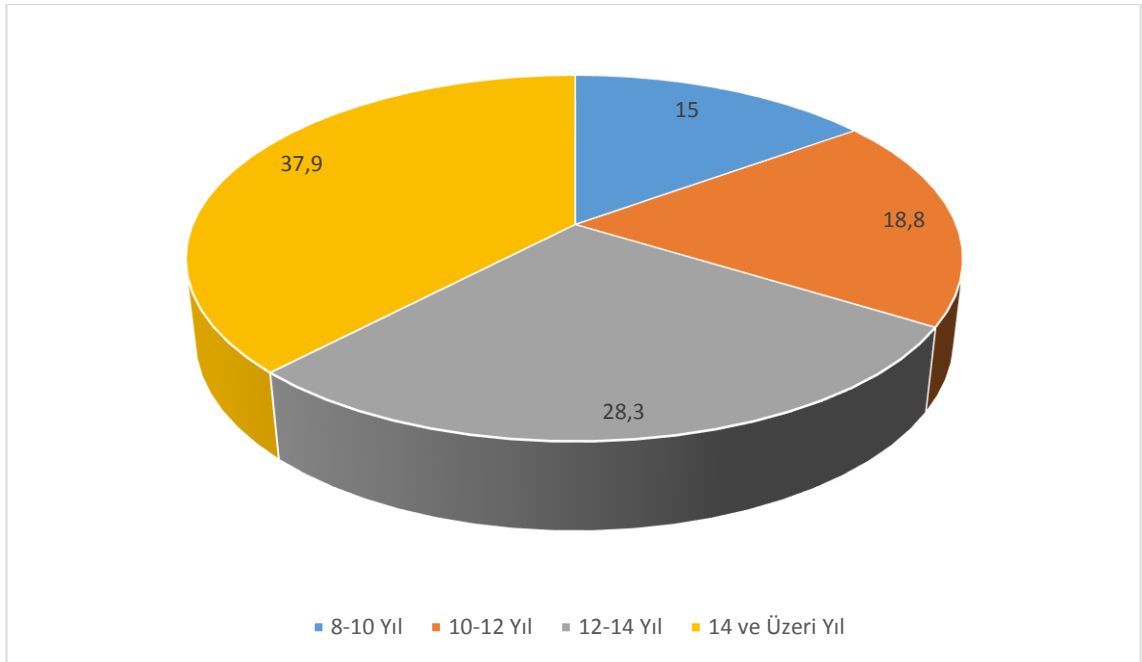
**Grafik 2.2.** Baēlama Eēitincilerinin Mesleki Durumlarına Göre Yüzdelik Daēılımı

Grafik 2.2'de grldēu gibi ankete katılanların büyük çoēunluēunu eēitim fakültesi müzik eēitimi bölümlerinde, güzel sanatlar fakültesi müzik/müzik bilimleri bölümlerinde, devlet konservatuvarları/Türk mziēi devlet konservatuvarlarında baēlama eēitimi veren ēretim elemanları ve güzel sanatlar lisesi müzik bölümlerinde baēlama eēitimi veren müzik ēretmenleri oluēturmaktadır.

**Tablo 2.3.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Çaldıklarının Dağılımı

<b>Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Çaldıklarının Durumu</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
8-10 yıl	8	% 15.0
10-12 yıl	10	% 18.8
12-14 yıl	15	% 28.3
14 ve üzeri yıl	20	% 37.9
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 2.3'e bakıldığında, ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %37.9'unun 14 ve üzeri, %28.3'ünün 12-14 yıl, %18.8'inin 10-12 yıl ve %15'inin 8-10 yıl bağlama çaldıkları tespit edilmiştir.



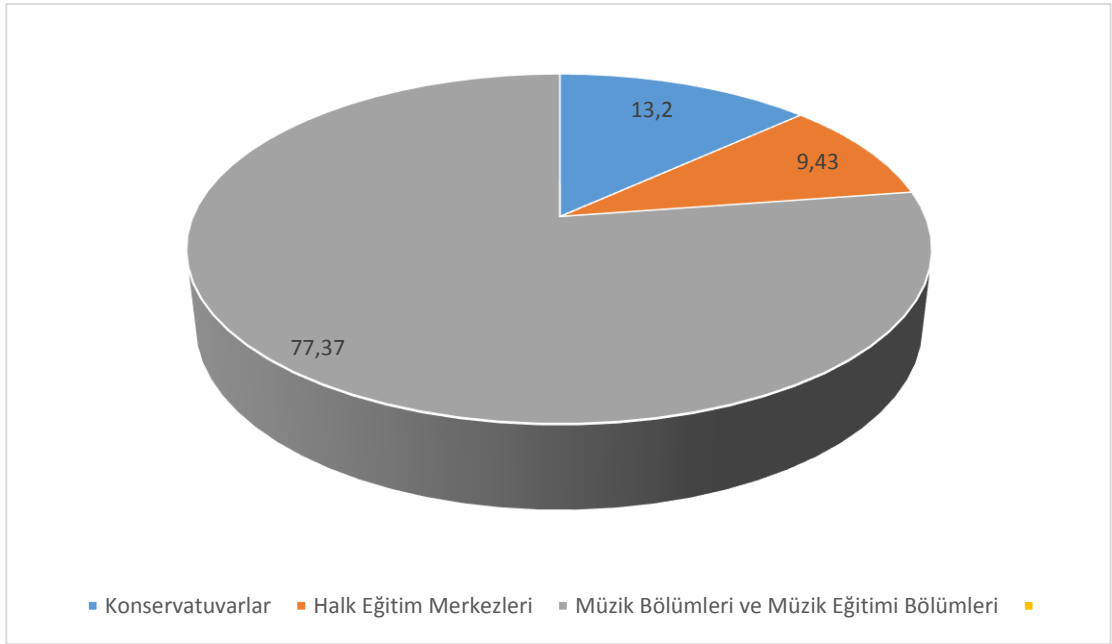
**Grafik 2.3.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Çaldıklarının Yüzdelerle Dağılımı

Grafik 2.3'de görüldüğü gibi ankete katılan bağlama eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğu 14 yıl ve üzeri bağlama çalmaktadır.

**Tablo 2.4.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Bağlama Eğitimlerini Ne Şekilde Aldıklarının Dağılımı

Bağlama Eğitimcilerinin Bağlama Eğitimlerini Ne Şekilde Aldıklarının Durumu	Frekans f	Yüzde %
Konservatuvarlar	7	% 13.2
Halk Eğitim Merkezleri	5	% 9.43
Müzik Bölümleri ve Müzik Eğitimi Bölümleri	41	% 77.37
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 2.4'e bakıldığında ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %77.37'sinin müzik bölümleri ve derneklerden, %13.2'sinin yalnızca müzik bölümlerinden, %9.43'ünün ise derneklerden (halk eğitim merkezleri, özel kurslar vb.) bağlama eğitimi aldıkları görülmektedir.



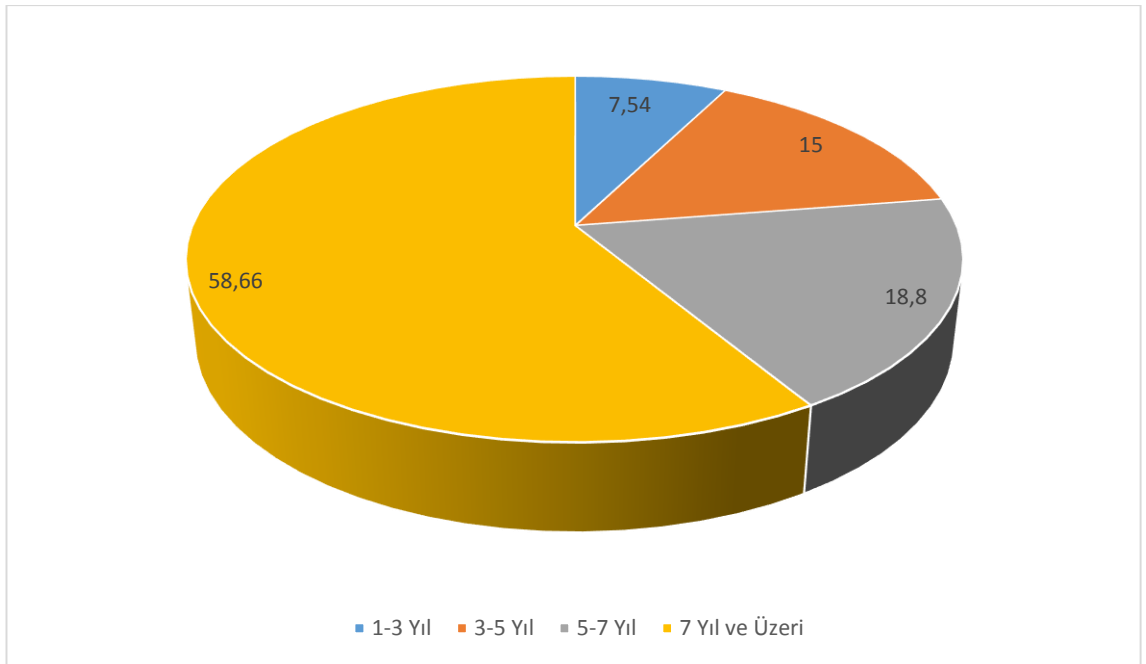
**Grafik 2.4.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, Bağlama Eğitimlerini Ne Şekilde Aldıklarının Yüzdelerle Dağılımı

Grafik 2.4'de ankete katılan bağlama eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğunun bağlama eğitimlerini, müzik bölümleri ve müzik eğitimi bölümlerinden aldığı görülmektedir.

**Tablo 2.5.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Eğitimi Verdiklerinin Dağılımı

Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıldır Bağlama Eğitimi Verdiklerinin Durumu	Frekans f	Yüzde %
1-3 yıl	4	% 7.54
3-5 yıl	8	% 15.0
5-7 yıl	10	% 18.8
7 yıl ve üzeri	31	% 58.66
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 2.5'e bakıldığında ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %58.66'sının 7 yıl ve üzeri, %18.8'inin 5-7 yıl, %15'inin 3-5 yıl ve %7.54'ünün ise 1-3 yıl, bağlama eğitimi verdikleri görülmektedir.



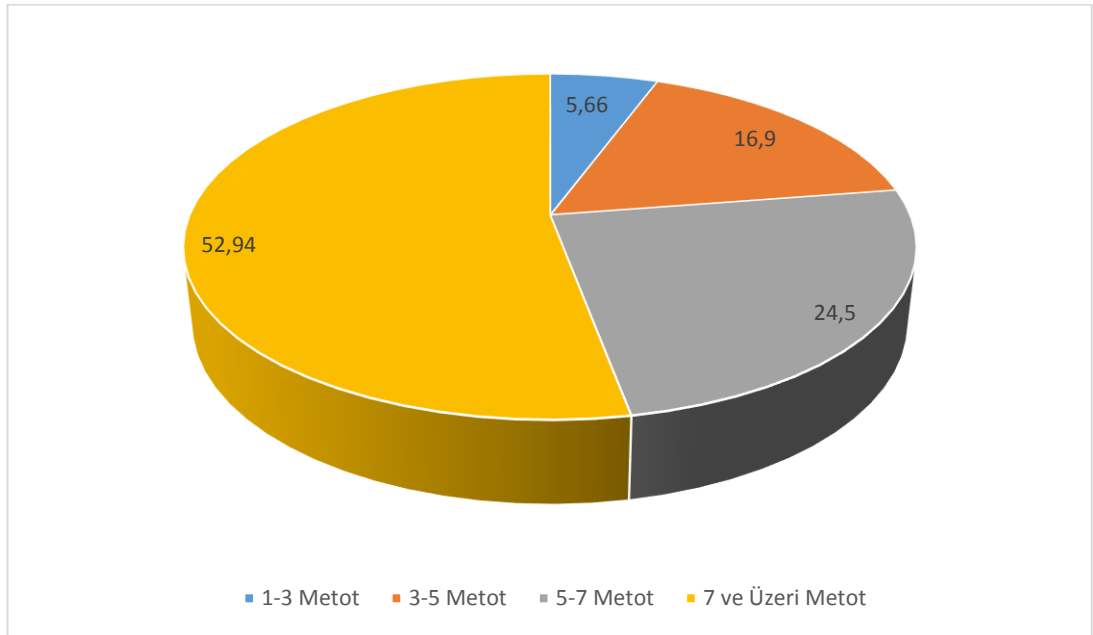
**Grafik 2.5.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Yıl Bağlama Eğitimi Verdiklerinin Yüzdelerik Dağılımı

Grafik 2.5'te görüldüğü gibi, ankete katılan bağlama eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğu 7 yıl ve üzeri süre bağlama eğitimi vermektedir.

**Tablo 2.6.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Adet Bağlama Metodu İncelediklerinin Dağılımı

Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Adet Bağlama Metodu İncelediklerinin Durumu	Frekans f	Yüzde %
1-3 Metot	3	% 5.66
3-5 Metot	9	% 16.9
5-7 Metot	13	% 24.5
7 ve üzeri metot	28	% 52.94
<b>Toplam</b>	28	% 100

Tablo 2.6' ya bakıldığında ankete katılan bağlama eğitimcilerinin %52.94'ünün 7 ve üzeri metot, %24.5'inin 5-7 metot, %16.9'unun 3-5 metot ve %5.66'sının ise 1-3 metot incelediği görülmektedir.



**Grafik 2.6.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin Kaç Adet Metot İncelediklerinin Yüzdelerik Dağılımı

Grafik 2.6'da görüldüğü gibi ankete katılan bağlama eğitimcilerinin büyük bir çoğunluğu, 7 ve üzeri metot incelemiştir.

### 2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ

Araştırma için konuyla ilgili kaynaklara ulaşıp, kitap, makale, yüksek lisans, doktora tezleri taranmış, ve konuyla alakalı benzer çalışmalar incelenmiştir. Problemin belirlenmesi ve çözümü konusunda, öğretim elemanları, TRT ve Kültür bakanlığı sanatçıları, müzik öğretmenleri ve Halk Eğitim Merkezlerinde bağlama eğitimi veren bağlama eğitimcilerine anket uygulanmış, kişisel görüşleri alınmıştır.

Anket için hazırlanan soruların geçerliliği için uzman görüşlerine başvurulmuş ve alınan sonuçlar doğrultusunda düzenlemeler yapıldıktan sonra, araştırmacı tarafından danışman denetiminde hazırlanmıştır. Anket iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; bağlama eğitimcilerinin hangi kurumlarda çalıştığı, mesleki durumları, kaç yıldır bağlama çaldıkları, bağlama eğitimlerini ne şekilde aldıkları, kaç yıldır bağlama eğitimi verdikleri ve kaç adet metot inceledikleri gibi genel sorular sorulmuştur. İkinci bölümde; yöresel bağlama tavırları ile ilgili 9 adet soru sorulmuştur. Ankette bulunan sorular çoktan seçmeli ve kapalı uçlu sorulardan oluşmaktadır.

Anket formu, çoğaltılarak üç aylık bir süre içerisinde, ulaşılabilen bağlama eğitimcilerine posta, telefon ve internet yoluyla ulaştırılmıştır. Hazırlanan anketlerin 25 tanesi, araştırmacı tarafından bağlama eğitimcilerine bizzat uygulanmış, 28 tanesi posta ve internet ve telefon yoluyla uygulanmıştır.

Araştırmada uygulanan anketlerden elde edilen veriler frekans (f) ve yüzde (%) yöntemiyle çözümlenmiştir. Bulgular önce tablolar haline getirilmiş sonra yorumlanmıştır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

Araştırmanın bu bölümünde alt problemlerin çözümleri sonucunda elde edilen bulgular ve yorumlara yer verilmiştir.

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

Bağlama öğretiminde yöresel tavırların öğretilmesine ilişkin dikkat edilmesi gereken nazariyat bilgileri neler olmalıdır? sorusu araştırmanın birinci alt problemini oluşturmaktadır.

Yapılan araştırma kapsamında, birinci alt problemin çözümüne yönelik mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı eğitiminden hareketle bağlama öğretiminde geleneksel ve metodolojik yöntemlerle yapılan öğretim yöntemleri araştırılmıştır. Bağlama öğretiminde yöresel bağlama tavırlarının öğretimi kapsamında “tavır” kavramı çeşitli kaynaklardan araştırılmış, bu kavramın GTHM’nde ve bağlama icrasındaki karşılıkları ve bağlamada kullanılan yöresel tavırların gelişme-yaygınlaşma süreci incelenmiştir.

Birinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan araştırmadan elde edilen bulgulara göre;

1. Türkiye’de özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumların açılması ile birlikte (konservatuvarlar, müzik bölümleri vs.) ulusal halk çalgımız olan bağlamanın, farklı düzeylerde çeşitli öğretim süreçlerine girdiği,

2. Bağlamanın öğretimi kapsamında ele alınan yöresel bağlama tavırlarının, mesleki müzik eğitimi içerisinde yaygınlaştığı ve bağlama icrasında ulusal olarak benimsendiği,

3. “Tavır” kelimesinin GTHM’nde farklı birkaç anlamda ve işlevde kullanıldığı,

4. Yöresel tavırların, bağlamanın zaman içerisinde el ile çalınan (şelpe) bir enstrümandan, mızrap veya tezene denilen bir araçla icra edilmeye başlanması sonucunda gelişmeye ve oluşmaya başladığı,

5. Bağlamada, yöresel tavırların, yörelerin farklı müzik karakterinin ve ritmik yapısının gerektirdiği bir tezene şekli olduğu,
6. Bağlama öğretiminde yöresel tavırların özellikle “Yurttan Sesler” in kurulması ile birlikte gelişen toplu icrayı kolaylaştıran çalım teknikleri olduğu,
7. Bağlama öğretiminde yöresel tavırların usta-çırak ilişkisi içerisinde, meşk yöntemi ile aktarıldığı,
8. Bağlama öğretiminde çeşitli problemlerin olduğu, fakat yöresel bağlama tavırlarının, mızrap birlikteliği ve ezgi uyumu açısından sistematik bir icra karakterinde oldukları (yöresel bağlama tavırlarında belirli oranda standardizasyonun sağlanabildiği),
9. TRT Türk halk müziği repertuvarında yer alan ve herhangi bir halk çalgısından derlenen ezgilerin nota yazımlarının sadeleştirildiği,
10. Sadeleştirilerek arşivlenen bu nota yazımlarında (herhangi bir halk çalgısının genel tavrı özellikleri ile özdeşleşmiş bir halk ezgisinin, otantik icra dokusunu bulabilmenin mümkün olmadığı,
11. Yöresel tavrı içeren halk ezgilerinin icrasında, karakteristik icra özelliklerinden dolayı (yöresel bağlama tavırlarını bilen bağlama icracıları/öğreticileri tarafından) hangi nota kümelerinde tavrı uygulanacağına, tecrübe ve bu konudaki birikimlerine bağlı olduğu tespit edilmiştir.

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

Yöresel bağlama tavrı olarak adlandırılan çalım tekniklerinde ulusal ölçekte belirli bir standardizasyon var mıdır? sorusu araştırmanın ikinci alt problemini oluşturmaktadır.

İkinci alt problemin çözümüne yönelik araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında yapılan incelemelere göre yöresel bağlama tavırlarında (özellikle tavrı uygulanabilen nota kümelerinde) belirli bir standart notasyon (teorik ve pratik) birlikteliği tespit edilmiştir. Bu tespitten hareketle, usta icracıların yöresel bağlama tavrı içeren halk ezgileri performans kayıtlarına görsel ve işitsel medya araçları sayesinde ulaşılarak ortak icra açısından çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır.



1. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.1, 1.2, 1.3, 1.4’den elde edilen bulgulara göre; Zeybek tavrının bağlamadaki icrasında bilinen ve uygulanan en belirgin mızrap (tezene) vuruş yönlerinin, üst mızrap (tezene) vuruşuyla bağlamanın tüm tellerine vurularak, alt tel gruplarında altmışdörtlük (çırpma) mızrap (tezene) vuruşu yapıldıktan sonra alt mızrap vuruşuyla yine tüm teller kullanılarak son bulunduğu,

2. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.5, 1.6, 1.7, 1.8.’den elde edilen bulgulara göre; Konya tavrının, zeybek tavrına bir sol sesinin eklenmesiyle oluşmuş bir tavrı olduğu, Konya yöresi türküleri genellikle bu mızrap (tezene) vuruşuyla icra edildiği, yalnızca tavrın uygulanması mümkün olmayan bazı nota kümelerinde bu rotasyonun bozulduğu ve sonra tekrar aynı rotasyonla devam edildiği,

3. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.9, 1.10, 1.11’den elde edilen tespitlere göre bulgulara göre; Yozgat tavrının, esas itibariyle trillerden (herhangi bir notanın bir altındaki notanın, otuz ikilik veya altmışdörtlük tartımla art arda seslendirilmesi) oluştuğu,

4. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.12, 1.13’den elde edilen bulgulara göre; Karşılama tavrı mızrap (tezene) vuruşlarının, seri bir şekilde üst telden başlayarak alt tele doğru taktirilerle vurulduğu ve alt mızrap vuruşuyla son bulunduğu, yalnızca tavrın uygulanması mümkün olmayan bazı nota kümelerinde bu rotasyonun bozulduğu ve sonra tekrar aynı rotasyonla devam edildiği,

5. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.14 ve 1.15’den elde edilen bulgulara göre; Ankara tavrı mızrap (tezene) vuruşlarının, karar sesine göre değişebilen alt tel ya da orta telden alt mızrap vuruşuyla başladığı ve yine alt mızrap vuruşuyla mızrabın (tezenenin) orta tel ya da üst tele taktirilerle son bulunduğu,

6. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.16 ve 1.17’den elde edilen bulgulara göre; Aşıklama tavrı mızrap (tezene) vuruşlarının, ilk olarak bütün tellerle kullanılan mızrap vuruşundan sonra iki ya da üç tel grubuna aşağıdan yukarıya doğru taktirilerle icra edildiği,

7. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.18, 1.19 ve 1.20’den elde edilen bulgulara göre; Teke tavrı mızrap vuruşları iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Sürekli olarak 9/16’lık usul kalıbı içerisinde kullanılan mızrap vuruşları, usulün 2+2+2+3 olan kalıbında birinci şeklini, 2+3+2+2 olan kalıbında ise ikinci şeklini oluşturduğu, yalnızca tavrın uygulanması mümkün olmayan bazı nota kümelerinde bu rotasyonun bozulduğu ve sonra tekrar aynı rotasyonla devam edildiği,

8. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.21’den elde edilen bulgulara göre; Kayseri tavrının, genel olarak triller ile bağlama göğsü üzerinde daire çizilerek icra edildiği,

9. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.22 ve 1.23’den elde edilen bulgulara göre; Silifke tavrı mızrap vuruşlarının, tartım olarak Zeybek tavrı mızrap vuruşları ile benzerlik gösterdiği, Silifke tavrında, sadece alt tel kullanılarak iki tane art arda üst mızrap vuruşu ile başlandığı ve üst ya da alt mızrap vuruşu ile son bulduğu,

10. Araştırmanın “Bağlama İcrasında Kullanılan Bazı Yöresel Tavırlar” başlığı altında incelenen ve şekil 1.24’den elde edilen bulgulara göre; Azeri tavrı mızrap vuruş yönlerinin, Silifke tavrı ile büyük ölçüde benzer olduğu, yalnızca tavrın uygulanması mümkün olmayan bazı nota kümelerinde ilk mızrap vuruşunun yerine sus alındıktan sonra tavrın kalan mızrap vuruşlarına devam edildiği tespit edilmiştir.

İkinci alt problem kapsamında elde edilen bulgulardan ve usta icracıların yöresel bağlama tavırları içeren halk ezgilerinin performans kayıtları üzerinde, işitsel ve görsel medya araçları aracılığı ile yapılan gözlemlerden hareketle, incelenen yöresel bağlama tavırlarında özellikle tezene (mızrap) vuruş yönleri açısından büyük ölçüde belirli bir birlikteliğin sağlandığı ve büyük oranda standart bir icra olduğu tespit edilmiştir.

### **3.3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM**

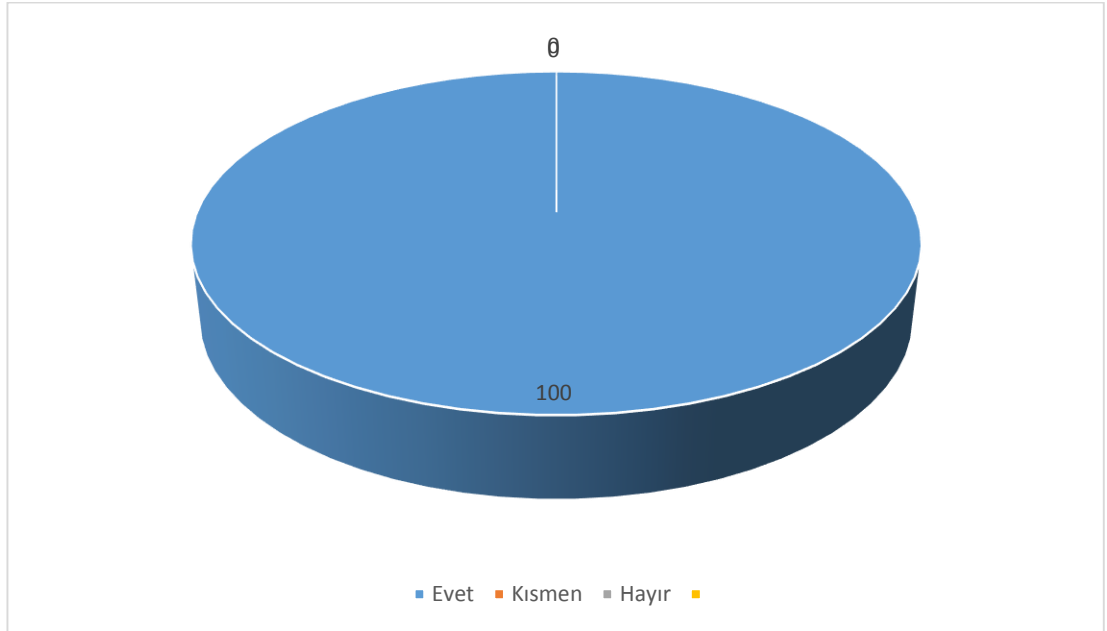
Konu alanı uzmanlarının yöresel bağlama tavırları ile ilgili düşünce ve görüşleri nelerdir? sorusu araştırmanın üçüncü alt problemini oluşturmaktadır.

Üçüncü alt problemin çözümü için, Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümleri, Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümleri Devlet Konservatuvarları/Türk Müziği Devlet Konservatuvarları öğretim elemanlarına, Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümleri bağlama eğitimi veren müzik öğretmenlerine, TRT ve Kültür Bakanlığı sanatçıları ile diğer (Halk Eğitim Merkezleri) yerlerde bağlama eğitimcilerine anket uygulanmış ve anket sonuçları yorumlanarak tablolar ve grafikler halinde gösterilmiştir.

**Tablo 3.1.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretim ve İcrasında Yöresel Bağlama Tavırları Önemli midir?” Sorusuyla İlgili Görüşleri

Bağlama Öğretim ve İcrasında Yöresel Bağlama Tavırları Önemli midir?	Frekans f	Yüzde %
Evet	53	% 100
Kısmen	0	% 0
Hayır	0	% 0
<b>Toplam</b>	53	% 100

Tablo 3.1’de, bağlama eğitimcilerinin “*Bağlama öğretim ve icrasında yöresel bağlama tavırları önemli midir?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %100’ünün evet görüşünde olduğu görülmektedir.



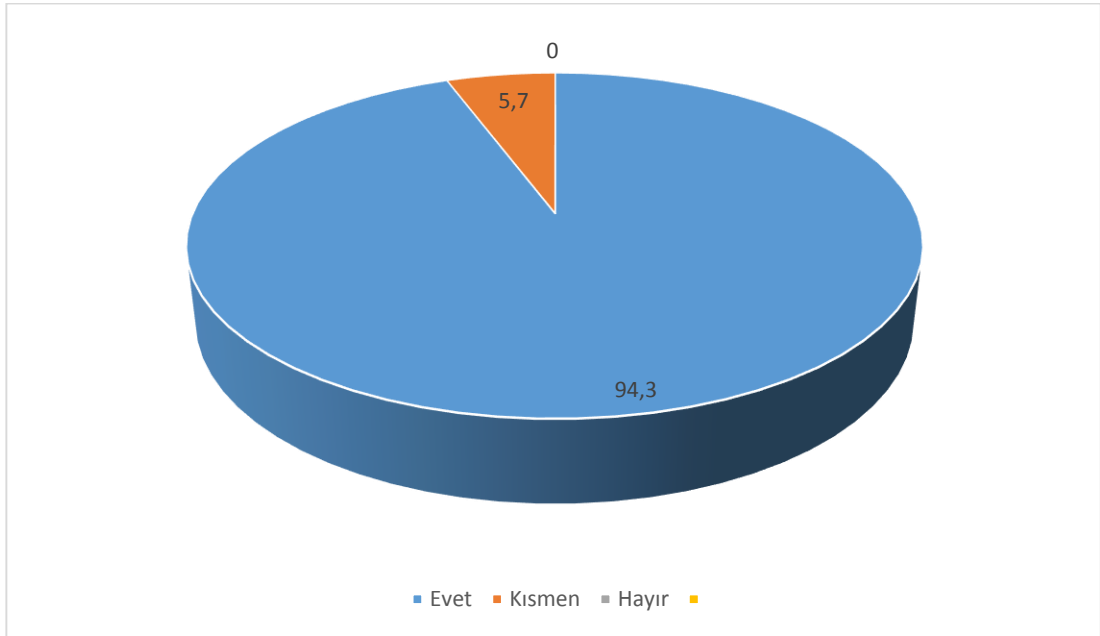
**Grafik 3.1.** Tablo 3.1.’in Yüzelik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretim ve icrasında yöresel bağlama tavırlarının önemli ve gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.2.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretiminde Belirli Bir Standart Olması gerekli midir” Sorusuyla İlgili Görüşleri

Bağlama Öğretiminde Belirli Bir Standart Olması Gerekli midir?	Frekans f	Yüzde %
Evet	50	% 94.3
Kısmen	3	% 5.7
Hayır	0	% 0
Toplam	53	% 100

Tablo 3.2’de, bağlama eğitimcilerinin “*Bağlama öğretiminde belirli bir standart olması gerekli midir?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %94.3’ünün evet yüzde %5.66’sının kısmen görüşünde olduğu görülmektedir.



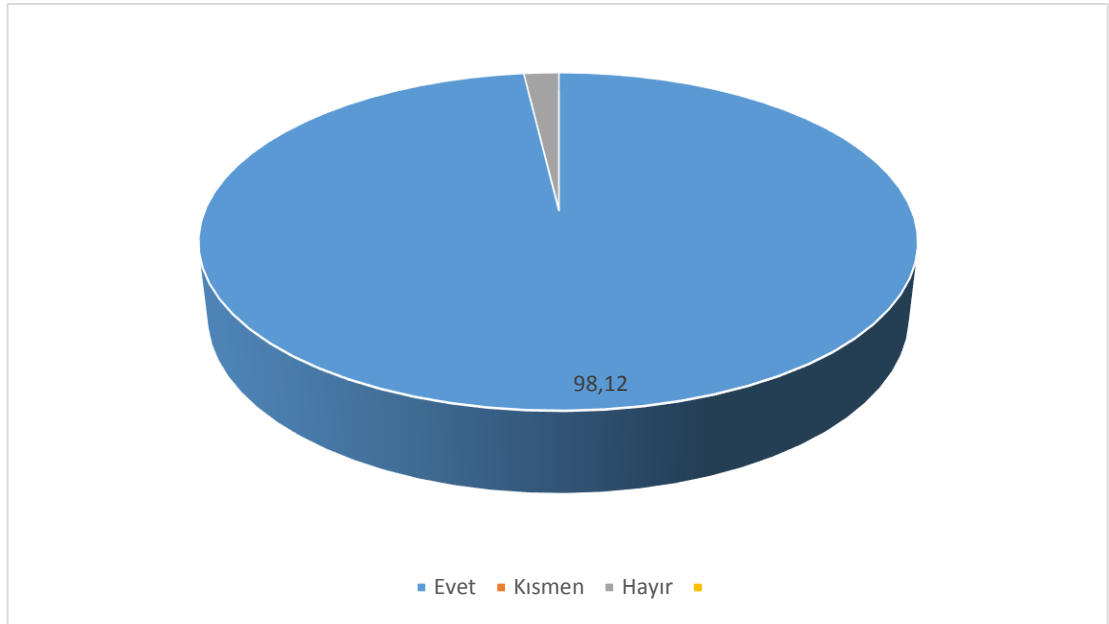
**Grafik 3.2.** Tablo 3.2’nin Yüzdelerle Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretiminde belirli bir standardın olması gerekliliği sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.3.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Bağlama Öğretim Sürecinde Yöresel Bağlama Tavırlarının Temel İcra Tekniklerinden Biri Olduğunu Düşünüyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri

<b>Bağlama Öğretim Sürecinde Yöresel Bağlama Tavırlarının Temel İcra Tekniklerinden Biri Olduğunu Düşünüyor musunuz?</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
Evet	52	% 98.12
Kısmen	0	% 0
Hayır	1	% 1.88
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 3.3’de, bağlama eğitimcilerinin “*Bağlama öğretim sürecinde yöresel bağlama tavırlarının temel icra tekniklerinden biri olduğunu düşünüyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %98.12’sinin evet yüzde %1.88’zinin hayır görüşünde olduğu görülmektedir.



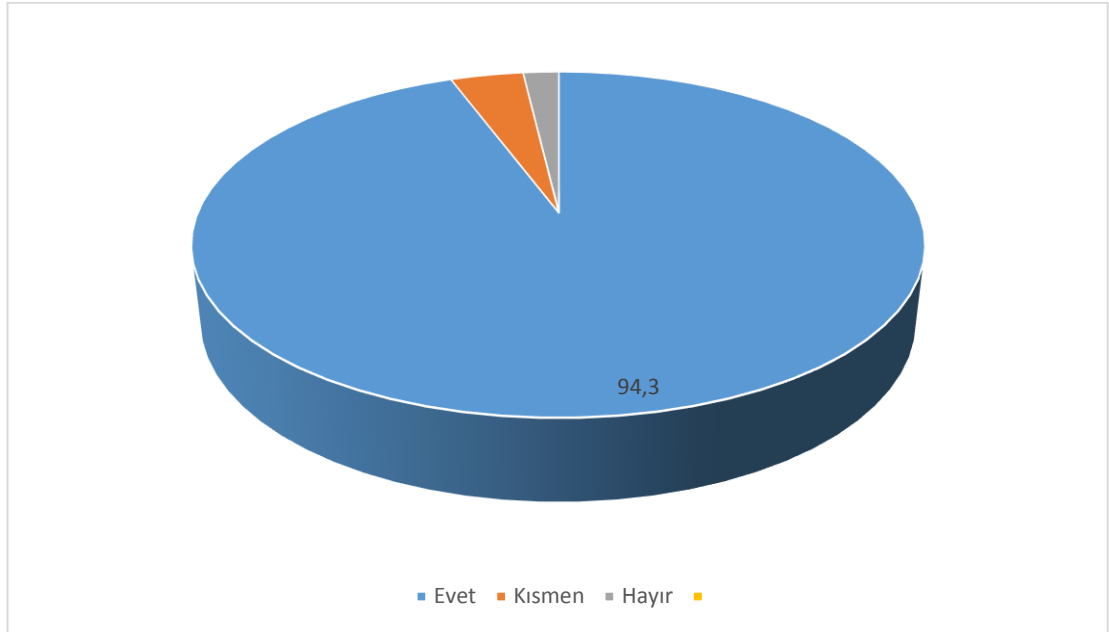
**Grafik 3.3.** Tablo 3.3’ün Yüzdelerik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretim sürecinde yöresel bağlama tavırlarının öğretilmesi gereken ve önemli icra teknikleri arasında olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.4.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Bağlama Öğretimine Yönelik Hazırlanmış Metotlarda, Yöresel Bağlama Tavırlarının Detaylı Bir Şekilde Anlatılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri

<b>Bağlama Öğretimine Yönelik Hazırlanmış Metotlarda, Yöresel Bağlama Tavırlarının Detaylı Bir Şekilde Anlatılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz?</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
Evet	50	% 94.3
Kısmen	2	% 3.82
Hayır	1	% 1.88
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 3.4’de, bağlama eğitimcilerinin “*Bağlama öğretimine yönelik hazırlanmış metotlarda, yöresel bağlama tavırlarının detaylı bir şekilde anlatılması gerekliliğine katılıyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %94.3’ünün evet, yüzde %3.82’sinin kısmen, %1.88 hayır görüşünde olduğu görülmektedir.



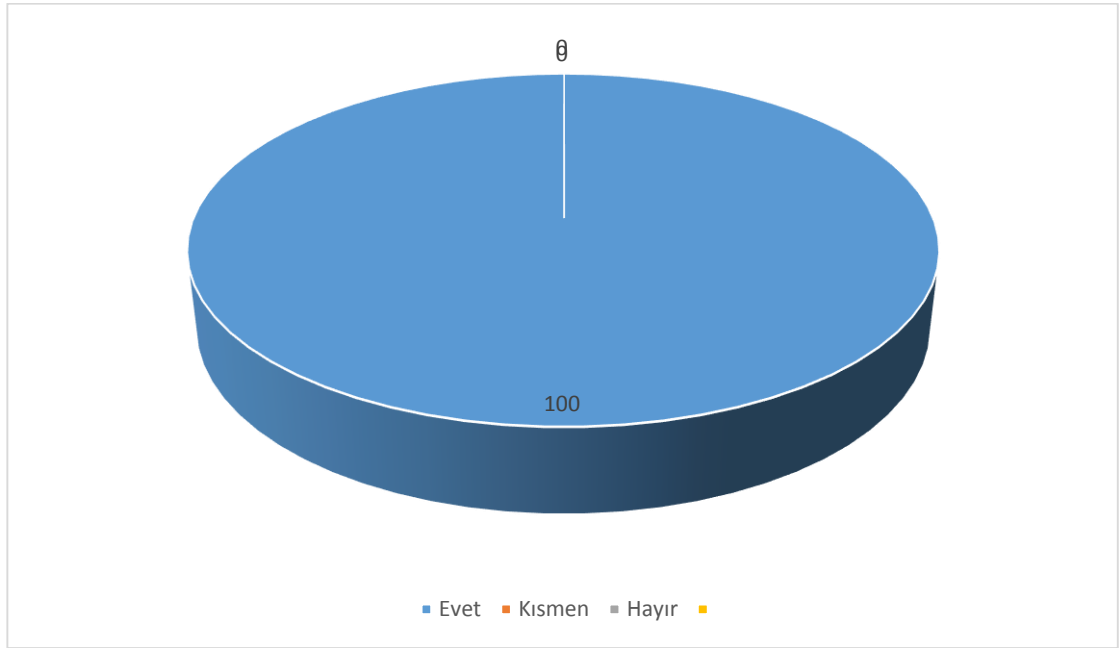
**Grafik 3.4.** Tablo 3.4’ün Yüzelik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretimi için hazırlanmış metotlarda yöresel bağlama tavırlarının detaylı bir şekilde anlatılmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.5.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Yöresel Tavrı İçeren Halk Ezgilerinin Bağlama Öğretiminde Kullanılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz? Sorusuyla İlgili Görüşleri

Yöresel Tavrı İçeren Halk Ezgilerinin Öğretiminde Kullanılması Gerekliliğine Katılıyor musunuz?	Frekans f	Yüzde %
Evet	53	% 100
Kısmen	0	% 0
Hayır	0	% 0
<b>Toplam</b>	53	% 100

Tablo 3.5’de, bağlama eğitimcilerinin “*Yöresel tavrı içeren halk ezgilerinin bağlama öğretiminde kullanılması gerekliliğine katılıyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında % 100’ünün evet, görüşünde olduğu görülmektedir.



**Grafik 3.5.** Tablo 3.5’in Yüzdelerle Dağılımı

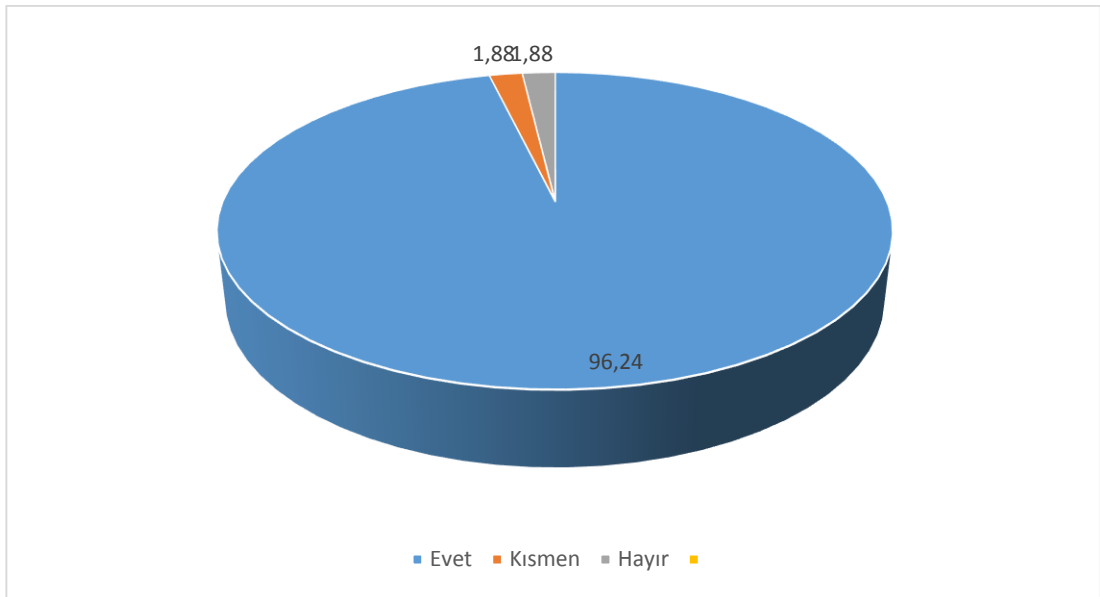
Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretiminde, yöresel tavrı içeren halk ezgilerinin kullanılmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.



**Tablo 3.6.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Mızrap Vuruş Yönlerinde (Toplu İcralarda) Standart Bir Rotasyon (Mızrap Vuruş Yönlerinde) Sağlanabileceğini Düşünüyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri

Mızrap Vuruş Yönlerinde (Toplu İcralarda) Standart Bir Rotasyonun (Mızrap Vuruş Yönlerinde) Sağlanması Gerektiğini Düşünüyor musunuz?	Frekans f	Yüzde %
Evet	51	% 96.24
Kısmen	1	% 1.88
Hayır	1	% 1.88
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 3.6’ da bağlama eğitimcilerinin “Mızrap vuruş yönlerinde (toplu icralarda) standart bir rotasyon (mızrap vuruş yönlerinde) sağlanabileceğini düşünüyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %96.24’ünün evet, yüzde %1.88’inin kısmen, %1.88 hayır görüşünde olduğu görülmektedir.



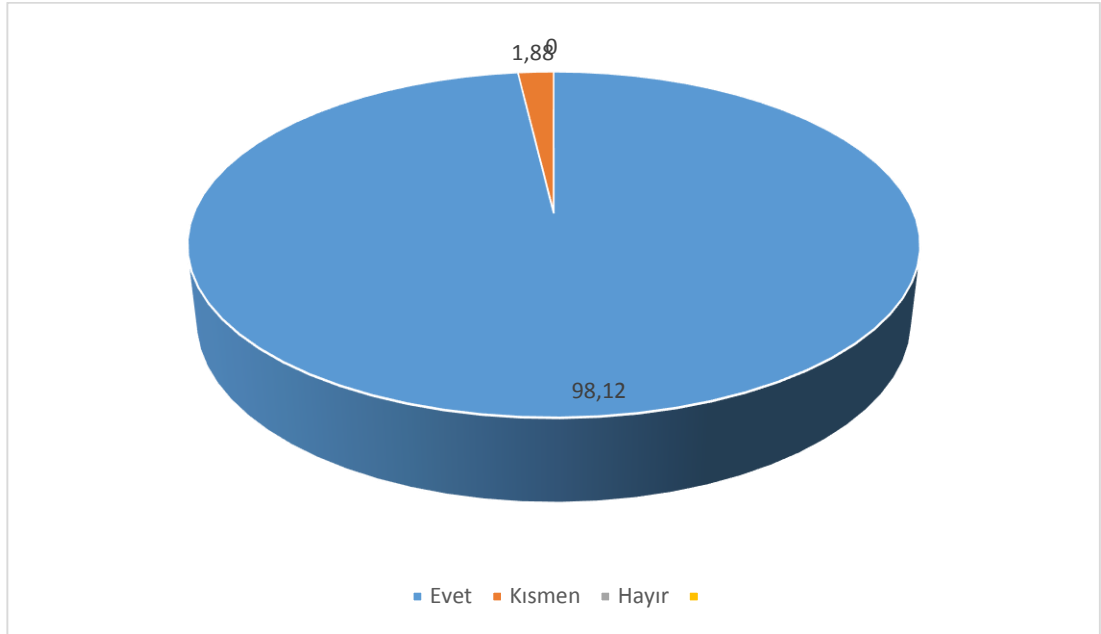
**Grafik 3.6.** Tablo 3.6’nın Yüzelik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; yöresel bağlama tavırlarının öğretiminde ve icrasında önem arz eden mızrap vuruş yönlerinde standart bir rotasyon olmasının önemli olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.7.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Mızrap Vuruş Yönlerinin Yanı Sıra, Yöresel Bağlama Tavırları Öğretiminde Parmak Baskılarında da Ulusal Ölçekte Bir Standart Olması Gerektiğine Katılıyor musunuz?” Sorusuyla İlgili Görüşleri.

<b>Mızrap Vuruş Yönlerinin Yanı Sıra, Yöresel Bağlama Tavırları Öğretiminde Parmak Baskılarında da Ulusal Ölçekte Bir Standart Olması Gerektiğine Katılıyor musunuz?</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
Evet	52	%98.12
Kısmen	1	% 1.88
Hayır	0	% 0
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 3.7’de bağlama eğitimcilerinin “*Mızrap vuruş yönlerinin yanı sıra, yöresel bağlama tavırları öğretiminde parmak baskılarında da ulusal ölçekte bir standart olması gerektiğine katılıyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %98.1’inin evet, yüzde %1.88’inin kısmen görüşünde olduğu görülmektedir.



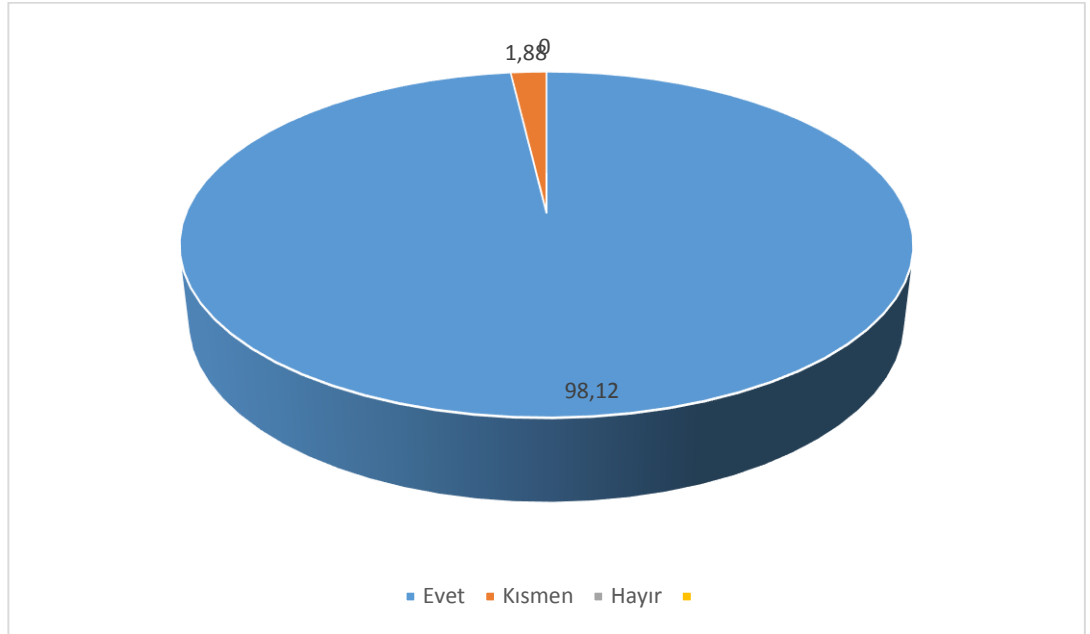
**Grafik 3.7.** Tablo 3.7’ nin Yüzdelerlik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretiminde ve yöresel tavır icrasında önem arz eden parmak baskılarında ulusal ölçekte bir standart olmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.8.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin “Yöresel Tavır İçeren Halk Ezgilerinin İcra Edildiği Gibi (Nota-İcra Farklılıkları Açısından) Yeniden Notalandırılmalarının Gerekli Olduğuna Katılıyor musunuz? Sorusuyla İlgili Görüşleri

Yöresel Tavır İçeren Halk Ezgilerinin İcra Edildiği Gibi (Nota-İcra Farklılıkları Açısından) Yeniden Notalandırılmalarının Gerekli Olduğuna Katılıyor musunuz?	Frekans f	Yüzde %
Evet	52	% 98.12
Kısmen	1	% 1.88
Hayır	0	% 0
<b>Toplam</b>	<b>53</b>	<b>% 100</b>

Tablo 3.8’de bağlama eğitimcilerinin “Yöresel tavır içeren halk ezgilerinin icra edildiği gibi (nota-icra farklılıkları açısından) yeniden notalandırılmalarının gerekli olduğuna katılıyor musunuz?” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %98.12’sinin evet, yüzde %1.88’inin kısmen görüşünde olduğu görülmektedir.



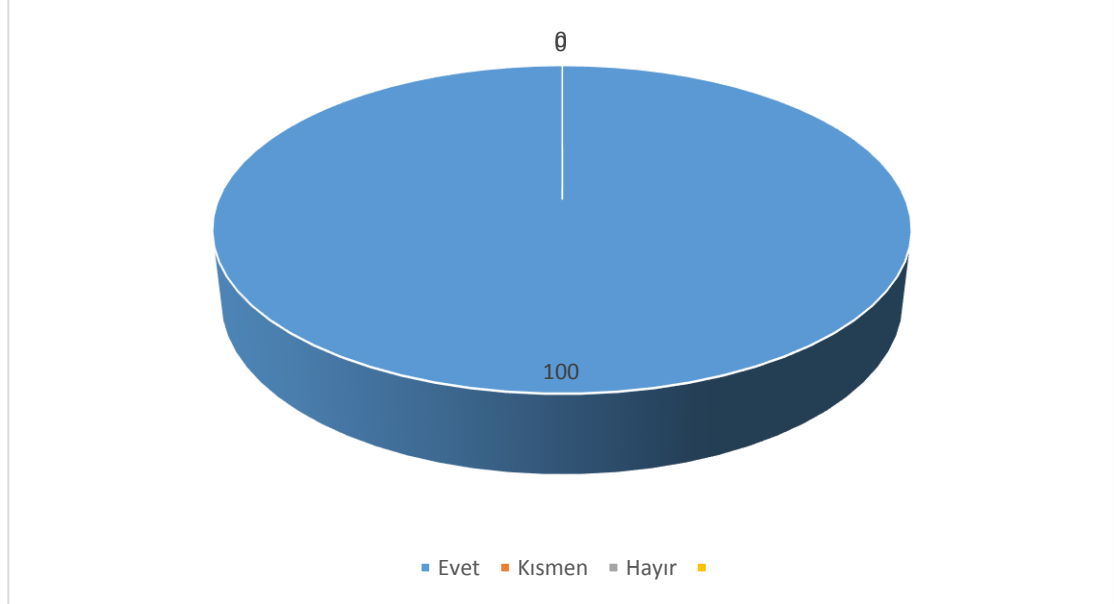
**Grafik 3.8.** Tablo 3.8’in Yüzdelerik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; bağlama öğretiminde, yöresel tavır içeren halk ezgilerinin yeniden uygun bir notasyonla yeniden notalandırılmalarının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

**Tablo 3.9.** Ankete Katılan Bağlama Eğitimcilerinin, “Bağlamada yöresel tavırların öğretiminde, doğru notasyon, metot ve etkili bir öğreticinin yanı sıra, işitsel kaynakların da bu öğretim sürecine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorusuyla İlgili Görüşleri

<b>Bağlamada Yöresel Tavrıların Öğretiminde, Doğru Notasyon, Metot ve Etkili Bir Öğreticinin Yanı Sıra, İşitsel Kaynakların da Bu Öğretim Sürecine Katkısı Olduğunu Düşünüyor musunuz?</b>	<b>Frekans f</b>	<b>Yüzde %</b>
Evet	53	% 100
Kısmen	0	% 0
Hayır	0	% 0
<b>Toplam</b>	53	% 100

Tablo 3.9’da bağlama eğitimcilerinin “*Bağlamada yöresel tavırların öğretiminde, doğru notasyon, metot ve etkili bir öğreticinin yanı sıra, işitsel kaynakların da bu öğretim sürecine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?*” sorusuna verdikleri cevaba bakıldığında %100’ünün evet görüşünde olduğu görülmektedir.



**Grafik 3.9.** Tablo 3.9’un Yüzelik Dağılımı

Bağlama eğitimcilerinin anket sorusuna verdikleri cevaplar doğrultusunda ulaşılan bu bulguya göre; yöresel bağlama tavırlarının öğretiminde, işitsel kaynakların araştırılması ve incelenmesinin gerekli olduğu sonucuna varılmıştır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### 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.

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

1. Türkiye’de özellikle mesleki müzik eğitimi veren kurumların açılması ile birlikte (konservatuvarlar, müzik bölümleri vs.) ulusal halk çalgımız olan bağlamanın, farklı düzeylerde çeşitli öğretim süreçlerine girdiği,

2. Bağlamanın öğretimi kapsamında ele alınan yöresel bağlama tavırlarının, mesleki müzik eğitimi içerisinde yaygınlaştığı ve bağlama icrasında ulusal olarak benimsendiği,

3. “Tavır” kelimesinin GTHM’nde farklı birkaç anlamda ve işlevde kullanıldığı,

4. Yöresel tavırların, bağlamanın zaman içerisinde el ile çalınan (şelpe) bir enstrümandan, mızrap veya tezene denilen bir araçla icra edilmeye başlanması sonucunda gelişmeye ve oluşmaya başladığı,

5. Bağlamada, yöresel tavırların, yörelerin farklı müzik karakterinin ve ritmik yapısının gerektirdiği bir tezene şekli olduğu,

6. Bağlama öğretiminde yöresel tavırların özellikle “Yurttan Sesler” in kurulması ile birlikte gelişen toplu icrayı kolaylaştıran çalım teknikleri olduğu,

7. Bağlama öğretiminde yöresel tavırların usta-çırak ilişkisi içerisinde, meşk yöntemi ile aktarıldığı,

8. Bağlama öğretiminde çeşitli problemlerin olduğu, fakat yöresel bağlama tavırlarının, mızrap birlikteliği ve ezgi uyumu açısından sistematik bir icra karakterinde oldukları (yöresel bağlama tavırlarında belirli oranda standardizasyonun sağlanabildiği),

9. TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan ve herhangi bir halk çalgısından derlenen ezgilerin nota yazımlarının sadeleştirildiği,

10. Sadeleştirilerek arşivlenen bu nota yazımlarında (herhangi bir halk çalgısının genel tavrı özellikleri ile özdeşleşmiş) bir halk ezgisinin, otantik icra dokusunu bulabilmenin mümkün olmadığı,

11. Yöresel tavrı içeren halk ezgilerinin icrasında, karakteristik icra özelliklerinden dolayı (yöresel bağlama tavrılarını bilen bağlama icracıları/eğitimcileri tarafından) hangi nota kümelerinde tavrı uygulanacağını, tecrübe ve bu konudaki birikimlerine bağlı olduğu sonuçlarına varılmıştır.

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

1. Zeybek tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

2. Konya tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

3. Yozgat (Sürmeli) tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

4. Karşılama tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

5. Ankara tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

6. Aşıklama tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

7. Teke tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

8. Kayseri tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

9. Silifke tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu,

10. Azeri tavrının icrasında (mızrap vuruş yönleri açısından) büyük oranda birlikteliğin sağlandığı ve belirli bir standardın olduğu sonuçlarına varılmıştır.

### **Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar;**

1. Bağlama öğretimi ve icrasında yöresel tavırların önemli ve gerekli olduğu,
2. Bağlama öğretiminde belirli bir standart olması gerektiği,
3. Bağlama öğretiminde yöresel tavırların öğretilmesi gereken temel icra tekniklerinden biri olduğu,
4. Bağlama öğretimine yönelik hazırlanmış metotlarda, yöresel bağlama tavırlarının detaylı bir şekilde anlatılmasının gerekli olduğu,
5. Yöresel tavır içeren halk ezgilerinin bağlama öğretiminde kullanılmasının gerekli olduğu,
6. Bağlama öğretiminde, mızrap vuruş yönlerinde (toplu icralarda) standart bir rotasyon (mızrap vuruş yönlerinde) sağlanabilmesinin gerekli olduğu,
7. Mızrap vuruş yönlerinin yanı sıra, yöresel bağlama tavırları öğretiminde parmak baskılarında da ulusal ölçekte bir standardın gerekli olduğu,
8. Yöresel tavır içeren halk ezgilerinin icra edildiği gibi (nota-icra farklılıkları açısından) yeniden notalandırılmalarının gerekli olduğu,
9. Bağlamada yöresel tavırların öğretiminde, doğru notasyon, metot ve etkili bir öğreticinin yanı sıra, işitsel kaynakların da bu öğretim sürecine katkısı olduğu sonuçlarına varılmıştır.

### **Öneriler;**

1. Bağlama eğitimi/öğretiminde yöresel bağlama tavırları içeren eserlerden daha çok faydalanılması, standart bir bağlama eğitimi süreci açısından eğitimciler ve öğrenciler açısından olumlu sonuçlar doğurabilir.
2. Bağlama metotlarında yöresel bağlama tavırlarını içeren eserlere daha çok yer verilmesiyle, hatta metotların yöresel bağlama tavırlarının temelleri üzerine oturtturulmasıyla, metotlar arasındaki öğreti uyumsuzlukları en aza indirilebilir.
3. Yöresel bağlama tavrı içeren eserlerin aslına uygun (sadeleştirilmeden) icra edilmeleri ve eğitim/öğretiminde de bu kıstasa göre yapılması, yöresel tavır içeren bağlama eserlerinin asimile edilmeden, kendilerine has otantik dokularıyla seslendirilmeleri açısından daha doğru olabilir.

4. Yeni yazılacak bağlama metotlarında yöresel bağlama tavırlarının nazari bilgilerine daha çok yer verilmesiyle, bağlamada yöresel tavırların öğretim süreci daha bilinçli ve verimli hale getirilebilir.

5. Toplu icralarda birlikteliğin sağlanabilmesi için yöresel bağlama tavrı içeren eserlerin orijinal halleri, uzman kişiler eşliğinde yeniden notalandırılabilir.

6. Bağlama öğretimindeki en eski öğretim yöntemi olan usta-çırak (meşk) sisteminin işletilebilmesi açısından yöresel bağlama tavırlarının öğretiminde, usta icracıların görsel ve işitsel kayıtlarına başvurulabilir.



## KAYNAKÇA

- Abdullahzade, G. (2009). “Azerbaycan Milli Musiqi Aletlerinin Berpası ve Muhafizesi” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (s.28-39), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Altuğ, N. (1999). *Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi*. İzmir: Anadolu Matbaası.
- Akçalı, C. (2012). *Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Altuğ, N. (1997). Müzik Eğitiminde Metot ve Yöntem. *1. Türk Müziği Sempozyumu*, Balıkesir: Taner Ofset.
- Altun, G., Nas, E. (2009). “Bir Halk Sanatı Olarak Bağlama Yapımı ve Konya İli Merkezinde Bağlama Üretiminin Bugünkü Durumu” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (s.421-431), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Arseven, V. (2004). *Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri*. Ankara: Türksoy Yayınları.
- Aslantürk, Z. (1999). *Araştırma Metot ve Teknikleri*. İstanbul: Emre Matbaası.
- Ataman, S. Y. (1970). “Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği” *Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, No 10. İstanbul: Yörük Matbaası.
- Ataman, S. Y. (2000). “Türk Halk Çalgılarına Ait Bilgiler ve Bağlama Geleneği”, (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Atasoy, M. U. (2009). “Geleneksel Türk Halk Çalgıları Öğretiminde Kullanılan Öğretim Yöntem ve Teknikleri” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (s.81-89), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik*. Ankara: Tan Kitapevi Yayınları.
- Behar, C. (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirel, Ö. (1996). *Genel Öğretim Yöntemleri*. Ankara: 11 Usem Yayınları.
- Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. İstanbul: Usar Yayıncılık.
- Develioğlu, F. (2008). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lügat*. (25.Baskı). Ankara: Aydın Kitap Evi.
- Dökmetaş, K. Özgül, M. Turhan, S. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Denizyıldızı Matbaacılık.
- Ersoy, İ. (2009). "Türkiye'de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak Bağlama" [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (ss. 268-277), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Ertürk, S. (1974). *Eğitimde Program Geliştirme*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı, MİFAD Yayınları Üniversite Basım.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarki Anadolu Türkü ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Hakalmaz, O. (1988). *Yozgat Tavrı*. Yayımlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- 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.

- 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 Tavırların Değerlendirilmesi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, (13), (s.129-148).
- Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavırların 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.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. C.9. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Özbek, M. A. (2000). “Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metot İhtiyacı ve Bağlama Metodu” Salih Turhan (Ed.), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. (s.458-462) Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M. A. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. 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.
- Radloff, W. (1868). *Proben*. St. Petersburg.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Seyidoğlu, H. (1997). *Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı* (7. Baskı). İstanbul: Güzem Yayınları.
- Sözer, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitapevi.

- Tarman, S. (1996). *Bekir Küçükay'ın Klasik Gitar İçin Başlangıç Metodunun Hedef, Hedef Davranış ve Konu Kapsamı Yönünden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Temel, C. (1993). *Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Başlangıç Keman Öğretiminde Uygulanan Yöntem ve Tekniklerin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük* (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Adalet Matbaası.
- Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1990). “Müzik Eğitiminin Niteliği, Üç Ana Türü ve Bazı Temel Sorunları”. *Orkestra Aylık Dergisi Müzik Dergisi*, 29 (207), 32-34-36.
- Uçan, A. (2005). “Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış”. Ahmet Say (Ed.), *Müzik Öğretimi* (ss.115-132). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uslu, M. (1999). “Türkiye’de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde İyi Çalgı Eğitimcisi Yetiştirmenin Önemi ve Gerekliliği” [Bildiri] Göktan Ay (Ed.). 5. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, 14-15 Mayıs 1998*, (ss.42-56), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Üngör, E. R. (1948). “Dede Korkut ve Kazakistan” *Musiki Mecmuası*. Sayı: 467.
- Yener, S. (2009). “Geçmişten Geleceğe Bağlama” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007*, (ss.694-705), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.
- Yener, S. (1991). *Bağlama Metodu III* (3. Baskı). Erhan Ofset Matbaacılık: Trabzon.
- Yıldırım, C. (2000). *Bilim Felsefesi*. Remzi Kitapevi: İstanbul.
- Vertkov, V. (1963). *Atlas Musikalnis Instrumentov Naradov SSR*. Moskova.

**Elektronik Kaynaklar:**

Dokuz Eylül Üniversitesi <http://www.deu.edu.tr>, Erişim Tarihi: 13.05.2015.

Gazi Üniversitesi <http://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr>, Erişim Tarihi: 13.05.2015.

Hacettepe Üniversitesi <http://www.konser.hacettepe.edu.tr>, Erişim Tarihi: 13.05.2015.

Kopuz Saz evi <http://www.kopuzsazevi.com>, Erişim Tarihi: 31.01.2015.

Milli Eğitim Bakanlığı <http://www.mevzuat.meb.gov.tr>, Erişim Tarihi: 28.01.2015.

İstanbul Teknik Üniversitesi <http://www.tmdk.itu.edu.tr>, Erişim Tarihi: 02.02.2015.

<http://www.turkishmusicportal.org>, Erişim Tarihi: 20.02.2015.

**EKLER****EK 1.****ANKET YÖNERGESİ**

Bu anket, Erzurum Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda yapmakta olduğum yüksek lisans tezi ile ilgili verilerin bir kısmını elde etmek amacıyla hazırlanmıştır. Bu bilgiler, "Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavrılarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler" adlı tezimde kullanılacaktır.

Bu anket, bağlama eğitimi vermiş/vermekte olan Eğitim Fakültesi müzik eğitimi müzik bölümleri, Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bilimleri bölümleri, Devlet Konservatuvarları öğretim elemanları, Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümleri müzik öğretmenleri, TRT veya Kültür Bakanlığı bağlama sanatçıları ve Halk Eğitim Merkezlerinde bağlama eğitmenleri tarafından doldurulacaktır.

Formu doldururken seçeneklerin sol tarafında bulunan kutucuğa çift tıkladıktan sonra, ekranın üst kısmında çıkan şekil dolgusu sekmesinden dolgu rengini siyah olarak seçebilirsiniz. (Eğer kullandığınız kelime işlemci yazılımı farklı ya da renk değiştirmede sorun yaşıyor iseniz, işaretlemek istediğiniz seçeneğin yanına yazıyla da belirtebilirsiniz.)

İlgi ve yardımlarınız için teşekkür ederim.

İletişim;

GSM: 0539 681 46 05

burakkurubas@gmail.com

Araştırmacı

Burak KURUBAŞ

Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler  
Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı

ANKETİ CEVAPLADIKTAN SONRA DOSYANIZI BİLGİSAYARINIZA KAYDEDİN. MAİL ADRESİNİZDEN YENİ MESAJ OLUŞTURDUKTAN SONRA "EKLE" (Attach) SEÇENEĞİ İLE ANKETİ MESAJA EKLEYEREK GERİ GÖNDERİNİZ.

**ANKET-1**

1- Adınız soyadınız:

2- Çalıştığınız kurum:

- Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü
- Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik/Müzik Bilimleri Bölümü
- Devlet Konservatuvarı/Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
- Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü
- TRT-Kültür Bakanlığı Sanatçısı
- Diğer (Halk eğitim merkezleri)

3- Mesleki durumunuz:

- Öğretim elemanı
- Müzik Öğretmeni

4- Kaç yıldır bağlama çalışıyorsunuz?

- 8-10       10-12       12-14       14 ve üzeri

5- Bağlama eğitiminizi ne Şekilde aldınız?

Konservatuvarlar

Halk Eğitim Merkezleri

M¼zik B¼l¼mleri ve M¼zik Eğitimi B¼l¼mleri

6- Kaç yıl bağlama eğitimi verdiniz/vermektedirsiniz?

1-3

3-5

5-7

7 ve ¼zeri

7- Kaç adet bağlama metodu incelediniz?

1-3

3-5

5-7

7 ve ¼zeri



## ANKET- 2

1- Bağlama öğretimi ve icrasında yöresel bağlama tavırları önemli midir?

Evet

Kısmen

Hayır

2- Bağlama öğretiminde belirli bir standart olması gerekli midir?

Evet

Kısmen

Hayır

3- Bağlama öğretim sürecinde yöresel bağlama tavırlarının temel icra tekniklerinden biri olduğunu düşünüyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

4- Bağlama öğretimine yönelik hazırlanmış metotlarda, yöresel bağlama tavırlarının detaylı bir şekilde anlatılması gerekliliğine katılıyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

5- Yöresel tavır içeren halk ezgilerinin bağlama öğretiminde kullanılması gerekliliğine katılıyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

6- Bağlama öğretiminde, mızrap vuruş yönlerinde (toplu icralarda) standart bir rotasyonun (mızrap vuruş yönlerinde) sağlanması gerektiğini düşünüyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

7- Mızrap vuruş yönlerinin yanı sıra, yöresel bağlama tavırları öğretiminde parmak baskılarında da ulusal ölçekte bir standart olması gerektiğine katılıyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

8- Yöresel tavır içeren halk ezgilerinin icra edildiği gibi (nota-icra farklılıkları açısından) yeniden notalandırılmalarının gerekli olduğuna katılıyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

- 9- Bağlamada yöresel tavırların öğretiminde, doğru notasyon, metot ve etkili bir öğreticinin yanı sıra, işitsel kaynakların da bu öğretim sürecine katkısı olduğunu düşünüyor musunuz?

Evet

Kısmen

Hayır

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Burak KURUBAŞ
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM-1990
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi GSF Müzik Bilimleri Bölümü, ERZURUM (2013)
Y.Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, ERZURUM (2013)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	burakkurubas@gmail.com
<b>Tarih</b>	