

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI

**BAĞLAMADA BELLİ BAŞLI YÖRESEL TAVIRLARIN  
İCRASINDA  
BOZUK DÜZEN İLE BAĞLAMA DÜZENİ ARASI  
TRANSPOZİSYONDA  
OLUŞAN DUYUM FARKLILIKLARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Makbule ORAL**

**Tez Danışmanları  
Öğr. Gör. Yücel PAŞMAKÇI  
Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ**

**İstanbul - 2010**

## İÇİNDEKİLER

Sayfa no:

ÖNSÖZ.....	III
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	IV
ÖZET .....	V
ABSTRACT.....	VI
1.GİRİŞ.....	1
2.BAĞLAMA HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....	3
2.1.Bağlamının Tarihsel Süreci.....	3
2.2.Bağlamının Değişim ve Gelişim Süreci.....	4
2.3.Bağlama Yapın Özellikleri.....	6
2.4.Bağlama Ailesi ve Özellikler.....	7
2.4.1.Meydan Sazı .....	8
2.4.3.Çöğür .....	8
2.4.4.Bağlama .....	9
2.4.5.Bozuk.....	9
2.4.6. Âşık ya da Dede sazı.....	9
2.4.7.Tanbura.....	9
2.4.8.Cura Bağlama .....	9
2.4.9.Cura .....	10
2.5.Bağlamada Ana Düzenler.....	11
2.5.1.Bozuk Düzen .....	11
2.5.2.Bağlama Düzeni .....	12
2.5.3.Müstezat Düzeni .....	13
2.5.4.Misket düzeni .....	13
3.TAVIR HAKKINDA GENEL BİLGİLER.....	14
3.1.Tavır Kelimesinin Tanımı .....	14
3.2.THM' de Tavır ve Özellikleri.....	14
3.2.1.Vokal İcrada Tavır.....	15

3.2.1.1.Ağız Yapısı .....	16
3.2.1.2.Hançere Yapısı.....	17
3.2.1.3.Melodik Yapı .....	17
3.2.1.4.Ritim Yapısı .....	18
3.2.2.Sazlı İcrada Tavır.....	18
3.3.Bağlamada Tavır .....	19
3.4.Bağlamada Yöresel Tavrılar.....	22
3.4.1.Zeybek Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları .....	22
3.4.2. Konya Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları .....	23
3.4.3. Yozgat (Sürmeli) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları .....	23
3.4.4. Kayseri Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları.....	24
3.4.5. Karşılama (Rumeli) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları .....	25
3.4.6. Ankara (Fidayda) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları.....	25
3.4.7. Âşıklama Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları.....	26
3.4.8. Teke Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları .....	26
4. ÖRNEK TÜRKÜ NOTALARININ KARŞILAŞTIRILMASI .....	28
4.1.Yağcılar Zeybeği .....	28
4.2.Elmaların Yongası .....	32
4.3.Dersini Almış da Ediyor Ezber.....	34
4.4.Posta Yolları.....	36
4.5.Trakya Karşılması.....	39
4.6.Fidayda-Hüdayda .....	41
4.7.Seherde Bir Bağa Girdim .....	43
4.8.Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir .....	45
5.SONUÇ.....	48
6.KAYNAKLAR .....	51
7.EKLER.....	53
8.ÖZGEÇMİŞ .....	98

## ÖNSÖZ

“Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen ile Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları” isimli bu çalışma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Halkbiliminin önemli kültür verilerinden biri olan türküler, geleneksel icra şekilleriyle -gerek vokal icrada gerekse sazlı icrada- çeşitlilik göstermektedir. Anadolu’nun her köşesinde halk; yaşam biçimi, koşulları ve sanat anlayışı gereği birbirinden özgün icra şekilleri yaratmıştır. Bu geleneksel icra şekillerini vokal icrada tavır ve sazlı icrada tavır olmak üzere iki biçimde ele almak gerekmektedir.

Yöresel tavrıların geleneksel icra şekillerinin otantik şekliyle muhafaza edilerek gelecek nesillere aktarılabilmesi için öncesinde önemsenmesi ve yapılması gerekenler vardır. Bunlardan biri derleme çalışmaları ile geleneksel icra çeşitlerinin saptanması ve özenle arşivlenmesidir. Cumhuriyet döneminde çok ciddi derleme çalışmaları yapılmıştır. Ancak bu derleme çalışmaları sırasında yapılan bazı ses kayıtları korunamayıp yok olmuştur. Bu kültürümüz adına ciddi bir kayıptır. Geleneksel icraların geleceğe intikal edebilmesi için diğer yapılması gereken ise, bu icra çeşitlerini her yönüyle araştırmak ve aslına uygun öğrenerek icra etmektir. Günümüz koşullarında bu anlayışı benimseyenlerin yanı sıra benimsemeyen icracılara da rastlanmaktadır. Tek bir icra biçimini benimsemek ise, icrada tektipleşmeyi beraberinde getirmektedir. Oysaki özellikle yöresel tavrıların bağlama icrasındaki çeşitliliği kültürümüzün en büyük zenginliğidir.

Bu tez çalışmasında belli başlı yöresel tavrıların, geleneksel icrasına sadık kalınarak uygulanması gerektiği üstünde durulmuştur. Türkünün icrasında kullanılan bağlama düzeni ve çalım tekniği dikkate alınarak icranın gerçekleştirilmesi gerektiği, aksi halde duyum farklılıklarının oluştuğu ve geleneksel icrasından uzaklaşıldığı vurgulanmıştır. Ana düzenlerden bozuk düzen ile bağlama düzeni arasında yapılan transpozisyonda oluşacak duyum farklılıkları, tavrına göre yazılan nota üzerinde inceleme yapılarak gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın her aşamasında, benden desteğini esirgemeyen danışmanlarım Haliç Üniversitesi öğretim görevlisi Sayın Yücel PAŞMAKÇI’ya ve Sayın Çetin KÖRÜKÇÜ’ye, arşivini ve fikirlerini benimle paylaşan değerli dostum Sayın Yusuf BENLİ’ye candan teşekkür ederim.

İstanbul, 2010

Makbule ORAL

## ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 2.1 : Tarih Kopuzu (Bağlama) Çeşitleri .....	4
Şekil 2.2 : 21.yy. Bağlama Biçimleri.....	5
Şekil 2.3 : Bağlamanın Bölümleri .....	7
Şekil 2.4 : İrızva .....	10
Şekil 2.5 : Bağlama Ailesi .....	10
Şekil 2.6 : Bozuk Düzen.....	11
Şekil 2.7 : Bağlama Düzeni.....	12
Şekil 2.8 : Müstezat Düzeni.....	13
Şekil 2.9 : Misket Düzeni .....	13
Şekil 3.1 : Zeybek Tezene Vuruşları .....	22
Şekil 3.2 : Konya Tezene Vuruşları.....	23
Şekil 3.3 : Yozgat (Sürmeli) Tezene Vuruşları .....	23
Şekil 3.4 : Kayseri Tezene Vuruşları.....	24
Şekil 3.5 : Karşılama Tezene Vuruşları.....	25
Şekil 3.6 : Ankara (Fidayda) Tezene Vuruşları .....	25
Şekil 3.7 : Âşıklama Tezene Vuruşları.....	26
Şekil 3.8 : Teke Tezene Vuruşları .....	26

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı :Makbule ORAL  
Anabilim Dalı :Türk Musikisi Anasanat Dalı  
Programı :Türk Musikisi  
Tez Danışmanları :Öğr. Gör. Yücel PAŞMAKÇI, Yrd. Doç. Çetin KÖRÜKÇÜ  
Tez türü ve Tarihi :Yüksek Lisans – Haziran 2010

### BAĞLAMADA BELLİ BAŞLI YÖRESEL TAVIRLARIN İCRASINDA BOZUK DÜZEN İLE BAĞLAMA DÜZENİ ARASI TRANSPOZİSYONDA OLUŞAN DUYUM FARKLILIKLARI

#### ÖZET

Kökeni Orta Asya'ya dayanan telli sazların atası olarak bilinen Kopuz 18. yüzyıldan itibaren Anadolu'da Bağlama adıyla anılmaya başlamıştır. Geniş bir coğrafyada görülen, her gittiği yerde türlü değişikliklere uğrayan kopuzun en önemli değişim ve gelişim süreci Anadolu da gerçekleşmiştir.

Kopuzun tarihsel süreci içinde değişim ve gelişim evrelerine bakıldığında kırış teller yerine çelik teller kullanılmaya başlanmıştır. Çelik telin benimsenmesi ile birlikte deri göğüs yerine ağaç göğüs kullanılmaya başlanmıştır ve tezene ile icra yaygınlaşmıştır. Bütün bu değişimler, özellikle Anadolu'da bağlamanın ebadında, tel sayısında ve çalım tekniğinde zamanla değişimleri, gelişimleri ve tabî ki, kayıpları da beraberinde getirmiştir.

Yörelere göre, farklı biçimlerde ve ölçülerde, farklı çalım teknikleri ile çeşitli adlarla karşımıza çıkan bağlama da, dört ana düzen olarak kabul gören bozuk düzen, bağlama düzeni, müstezat düzeni ve misket düzeni türkülerin icrasında en çok kullanılan akort çeşitleridir.

Farklı akort çeşitleri beraberinde farklı çalım tekniklerinin oluşmasını sağlamıştır. Yörenin melodik, ritmik ve söz yapısının belirlediği farklı çalım şekilleri yöresel tavır adıyla literatürde yerini almıştır.

Bu tez çalışmasında geleneksel icra çeşitlerinin müziğimiz adına bir zenginlik olduğu, bu zenginliğin aslına uygun öğrenilip icra edilerek korunması ve gelecek nesillere doğu aktarılması gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Bu amaçla belli başlı Yöresel tavlardan Zeybek tavrı, Konya tavrı, Yozgat tavrı, Kayseri tavrı, Karşılama tavrı, Ankara tavrı, Âşıklama tavrı ve teke tavrı incelenerek, örnek türküler bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre tavrına uygun notaya alınarak, icra esnasında oluşan duyum farklılıkları nota karşılaştırma yöntemiyle gösterilmeye çalışılmıştır.

Bu bağlamda yöresel türkünün geleneksel icrasının dışında farklı bir düzende ve farklı çalım teknikleriyle icra edilmesiyle yöresel tavrından uzaklaşıldığı ve duyum farklılıklarının oluştuğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Bağlama, Tavır, Yöresel, Düzen, Kopuz.

## GENERAL INFORMATION

Name & Surname :Makbule ORAL  
Main Branch of Science:Turkish Music Department  
Program :Turkish Music  
Thesis Advisors :Lecturer Yücel PAŞMAKÇI, Assist Prof. Çetin KÖRÜKÇÜ  
Thesis type and Date :Masters Thessis – June 2010

## AUDIAL PERCEPTION IN TRANSPOSITION BETWEEN BLACK TUNE AND NORMAL TUNE IN PERFORMING MAIN LOCAL TAVIR (STYLES) WITH BAĞLAMA

### ABSTRACT

Known as the ancestor of the string instrument and origins going back to Middle Asia, Kopuz has been known as Bağlama in Anatolia since 18<sup>th</sup> century. Widespread in a large area, being subjected to various modifications in every location it was used, the most significant modification and improvement of kopuz was realized in Anatolia.

With the modification and development of kopuz in history steel strings were came into usage instead of hair strings. With the adoption of steel strings, wooden body came into usage instead of leather body and performing with plectrum became more common. All of these changes brought shifts, improvements and indeed losses in the size of bağlama, number of strings and playing technique especially in Anatolia.

Most popular types of tunes used in performance of folk songs are black tune, normal tune, mustezat tune and misket tune are considered as four main orders with bağlama which is known with different identifications in different shapes and dimensions and different playing techniques according to the regions.

Different types of tunes have also caused the creation of different playing techniques. A different playing technique which is determined by the melodic, rhythmic and lyric structure of the region was included in the literature as local tavrı (style).

In this thesis study emphasize is given to the fact that traditional performance styles represent richness for our music, this richness shall be learnt, performed and protected according to its origin and transferred to future generations correctly.

Therefore, Zeybek Tavrı, Konya Tavrı, Yozgat Tavrı, Kayseri Tavrı, Karşılama Tavrı, Ankara Tavrı, Âşıklama Tavrı and Teke Tavrı among main types of local tavrı were analysed and sample folk songs were scored into musical notes according to their performances in black tune and normal tune suiting its tavrı, sensational differences during performance were shown using the note comparison method.

In this manner, it was concluded that performing regional folk songs in a different tune and in different performance styles rather than its traditional performance causes divergence from the regional tavr and creates sensational differences.

**Anahtar kelimeler:** Bağlama, Tavır, Local, Tune, Kopuz.



## 1.GİRİŞ

Halk kültürü denildiğinde akla ilk olarak halkın sanat anlayışını yansıtan halk türküleri, halk çalgıları, halk oyunları gelmektedir. Bu kültür verileri incelendiğinde zengin bir kültür yapısı ile karşılaşılmaktadır. Maddi ve manevi kültür verileri, halkın yaşadığı her dönemde tarihsel ve sosyo-ekonomik gelişimlere paralel olarak şekillenmektedir.

Kökeni Orta Asya'ya dayanan kopuz, ilk tarihlerden günümüze kadar halkın değişen yaşayış ve üretim biçimlerine bağlı olarak çok çeşitli gelişim ve değişim evreleri geçirmiştir ve Anadolu'da bağlama adıyla kullanılan bir halk çalgısı olmuştur. Bu en eski halk çalgısına insanlar psikolojik ihtiyaçlarını karşılayan manevi bir takım anlamlar yüklemişlerdir. Halk tarafından kopuzun (bağlama) velilik sembolü olarak, insanları bir araya getirme, güç verme, kötü ruhları kovma, iyi ruhları çağırma, tedavi etme gibi özelliklere sahip olduğuna inanılmıştır. Dede Korkut'dan Yunus Emre'ye daha pek çok ozan, bağlamaya biçilen bu kutsallık payesini şiirlerinde ve türkülerinde vurgulamışlardır.

Bağlamayı diğer halk çalgılarından ayıran en önemli özelliği Anadolu'nun hemen hemen her yöresinde yaygınlık kazanması ve benimsenmesidir. Geniş bir alana yayılan bağlama, gerek düzen gerekse ebat açısından çeşitlilik gösterirken geleneksel icra teknikleri açısından da çeşitlilik göstermektedir.

Bağlama icrasında tezene kullanımının yaygınlaşmasıyla tezeneye dayalı icra yaygınlık göstermiştir. Sonuç olarak da, çeşitli tartımlarda tezene kalıpları oluşmuştur. Bu kalıpların bazı yörelerde karakteristik özellik taşımasıyla da yöresel tavırlar oluşmuştur. Geleneksel bağlama icrasında tavır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Bu tezene vuruşları icrada ritmik yapıyı güçlendirmekte ve dinamik bir duyum sağlamaktadır.

Halkın ve usta sanatçıların katkılarıyla, özverili çalışmalarıyla günümüze taşınmış yöresel tavırlar, müziğimizde icra zenginliğinin en büyük göstergesidir. Yöresel tavırlar, vokal icrada tavır ve sazlı icrada tavır olmak üzere iki şekilde ele alınmakta ve incelenmektedir. Araştırma konumuzun kapsamına giren sazlı icrada

tavir denildiğinde genellikle bağlamada yörelere göre farklı icra şekilleri anlaşılmaktadır. Bağlamada, farklı düzenlerde uygulanan, yörenin melodik ve ritmik yapısına göre farklı tezene vuruşlarıyla farklı icra şekilleri oluşmuştur. Geleneksel bağlama icrasındaki bu zenginliğin varlığını sürdürebilmesi için arşivlenip korunması, aslına uygun icra edilmesi gerekmektedir.

Bu amaç doğrultusunda, belli başlı yöresel tavlardan olan Zeybek, Konya, Kayseri, Yozgat, Karşılama-Rumeli-, Ankara, Âşıklama ve Teke tavrılarının icra özelliklerine bağlı kalınarak bağlamada icra edilmesi gerektiği, aksi halde yöresel tavrından uzaklaşıldığı ve tektip bir icra şeklinin oluştuğu üzerinde durulmaktadır. Geleneksel icra çeşitlerinin müziğimiz adına bir zenginlik olduğu, bu zenginliğin aslına uygun öğrenilip icra edilerek korunması ve gelecek nesillere doğru aktarılması gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada ilk olarak bağlamanın tarihsel süreci, değişim ve gelişim süreci, daha sonra yöresel tavir hakkındaki genel bilgilere cevap almak için kaynak taraması yapılmıştır. Ana düzenlerden bozuk düzen ve bağlama düzeni arası tanspozisyonda yöresel tavrıların icrasında duyum farklılıklarını gösterebilmek için örnek türküler her iki düzende tavrına uygun icra edilip ana seslerle birlikte tınlayan yan seslerde gösterilerek notaya alınmıştır. En son aşamada, icra esnasında oluşan duyum farklılıklarını göstermek için nota karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır.

## 2. BAĞLAMA HAKKINDA GENEL BİLGİLER

### 2.1. Bağlamanın Tarihsel Süreci

Toplumların yaşam biçimi, tarihsel gelişimi, doğaüstü olaylara bakışı birbirinden farklı özellikler gösterir. Bu farklılıklar dünyada çok çeşitli kültürlerin doğmasına sebep olmuştur. Gerek yazılı gerekse sözlü bugüne intikal etmiş efsanelerden, destanlardan, halk hikâyelerinden, halk çalgılarından ve türkülerinden bunu görmek mümkündür. Kültürel miras denilen bu veriler halk tarafından öğrenilir, yaşatılır ve kendisinden sonraki nesillere aktarılır. Geçmiş iki bin yıl öncesine dayanan telli çalgıların atası olarak kabul gören, geçmişin Kopuzu bugünün Bağlaması bu sürece örnek gösterilebilir.

Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre, 18.yüzyıl da kullanılmaya başlanan "bağlama" adı eski bir çalgıya verilmiştir; bu çalgı da Kopuz'dan başkası değildir. Kopuz su kabağının üzerine deri gerilerek kirişten teller takılarak yaylı ve yaysız iki biçimde kullanılmış aynı zamanda halk tarafından kutsallık payesi biçilmiş en eski telli çalgılardandır.

*Kopuz 13. yy.da Doğu Türkistan da yazılan "İbn Mühenne Lugati"ne göre "Kobur" adıyla ve Moğolca söylenişlerde vardır. Dede Korkut'ta "Kobuz" sözcüğü ile geçer. Meragalı Abdülkadir, kopuz'u "Ozan kopuzu" ve "Rum kopuzu" diye ikiye ayırır. Tanımlamasına göre ozan kopuzunun teknesi ( kâse, çömçe ) daha uzun olup üç tellidir. Rum kopuzunda ise geniş, büyük bir tekne ve beş tel bulunur. (Birdoğan, 1988: 77 )*

Bu kaynaklara baktığımızda kopuzun ilk biçiminde, sapta perdelerin olup olmadığına, yine tezene mi? yoksa el ile mi? İcra edildiğine dair net bir bilgiye ulaşılmamaktadır. Oysa Anadolu'da hala yaşayan geleneksel bir icra şekli olan "elle" (tezenesiz) çalma geleneği geçmişteki telli çalgılarında elle (şelpe) kullanıldığını düşündürmektedir.

*Bağlamanın kopuzdan türetilmediğine dair başka bir sav bulunmaktadır ki; O da “bağlamanın Hitit’lere özgü kutsal bir saz olduğudur.” Karkamış kabartmalarında sapından sallanan püskülüne kadar bütün biçimiyle bağlama görülmektedir. (Birdoğan, 1988: 77 )*

Geniş bir coğrafyada görülen her gittiği yerde türlü değişikliklere uğrayan kopuzun en önemli değişim ve gelişim süreci Anadolu da gerçekleşmiştir.

Yörelere göre, farklı biçimlerde ve ölçülerde, farklı çalış teknikleri ile çeşitli adlarla karşımıza çıkan bağlama, Anadolu’da hep “bağlama” veya “saz” diye bilinmiştir.



Şekil: 2.1. Tarihten kopuz (bağlama) çeşitleri ( itusozluk.com)

## 2.2. Bağlamanın Değişim ve Gelişim Süreci

Bağlamanın değişiminde ve doğal olarak gelişiminde “tel” unsuru önemli bir paya sahiptir. Telli sazlarda kullanılan ilk tel maddesi at kılıdır. Daha sonrasında bağırsak (kiriş) teller kullanılır. İpeğin olduğu ve ulaşılabilirdiği yerlerde ipek telde kullanılmıştır. Telli sazların değişim ve gelişim sürecinde son olarak metal tellere geçilmiştir ki, çalgılara tını, icra ve biçim yönünden çeşitli değişimler getirmiştir. *“Madeni tellerin kirişlerle birer ikişer ortaklaşma yoluna girmesi yalnız tınlayış bakımından değil, yapım, kullanılış ve çığır<sup>1</sup> itibariyle de sazlara başkalıklar getirmiştir.”* ( Gazimihal, 1975: 81 )

Metal tel kullanımı ile birlikte meydana gelen en önemli değişimler, saz boylarındaki büyüme, ağaç göğüs (ses tablası) kullanımı ve el ile çalışın yanı sıra, sazların tezene ya da mızrap denilen araçlarla çalınmaya başlanması olmuştur.

<sup>1</sup> Çığır: TDK sözlüğünde; yeni bir biçim, yöntem veya yol olarak tanımlanan çığır sözcüğü, Gazimihal tarafından söz konusu çalgının farklı yöntem ve biçimlerde kullanıldığı ve eski saz formlarında değişimlerin olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Mızrap veya tezene kullanımı ile birlikte bağlamanın icrasında ve de biçiminde değişiklikler olmuştur. Metal tel kullanımı nasıl bağlamanın yapısında boyutların büyümesi ve ağaç göğüs gibi değişimler yarattıysa mızrap kullanımı da çalgıda tel sayısının artmasını doğurmuştur.

*Anadolu kopuzunda (bağlamada) mızrap kullanma fikri, ilk olarak yaklaşık 14. yüzyıldan itibaren metal tel gelişimi sonrası Osmanlı Sarayı ve çevresinde oluşmuştur. Özellikle sesi az olduğu için fasıllarda zorlanan sazların volümünü yükseltmek için oluşan ve 17. yüzyıldan itibaren oturmaya başlayan bu kavramın, Anadolu'ya geçişi de öncelikle Osmanlı Saray kültürü etkisindeki Anadolu şehirlerinde başlamış nihayet oradan da köylü halka ulaşmıştır. Ancak geleneğini sıkı sıkıya koruyan Anadolu köylüsünün mızrabı benimsemesi, çok sonraları ve zor olmuştur. Metal teli bulmakta çok sıkıntı çeken fakir Anadolu halkı, bütünüyle mızrap kullanımına hemen hemen Cumhuriyet döneminden sonra geçmiştir. Ancak, mızraba kolayca geçenlerin yanında, mızrabı hiçbir zaman benimsememiş ve yalnızca el ile çalmayı sürdüren ustalar da olmuştur. ( Parlak, 2002: 9 )*

Mızrapla çalmayı benimsememiş olan ve halen el ile çalma geleneğini sürdürmekte olan Alevi-Bektaşî toplulukları mızrapla çalmaya 20. yüzyılın ortalarından itibaren geçmişlerdir. El ile bağlama çalma geleneği, Alevi-Bektaşî topluluklarının yanı sıra Teke bölgesi Yörükleri ve Gaziantep Oğuzeli yöresi Türkmenleri tarafından da halen icra edilen ve korunan önemli bir çalım tekniğidir.

Gerek mızrapla gerekse el ile ( pençe, şelpe ) çalış teknikleri bağlamanın nedenli zengin bir icra kapasitesinin olduğunu göstermektedir. Bu nedenle her iki tekniği de özüne sadık kalınarak geliştirmeli ve gelecek nesillere doğru bir şekilde aktarılmalıdır. Bir yeniliğin diğer bir olguyu yok etmemesi ancak bilinçli, kültürüne sahip çıkan insanların varlığıyla mümkün olabilir.



Şekil: 2.2. 21.yy. Bağlama biçimleri (orientika.com)

### 2.3. Bağlama Yapım Özellikleri

Kopuzdan bağlamaya geçen sürede meydana gelen değişimler elbette yalnızca metal tel, ağaç göğüs, tel sayısının artışı ve tezeneye olmamıştır. Bağlamanın yapımında da zamanla çok önemli değişimler ve gelişimler olmuştur. Bağlama bugünkü yapım teknikleriyle form olarak, ses tınısı olarak eskiye nazaran daha gelişmiş bir aşamadadır.

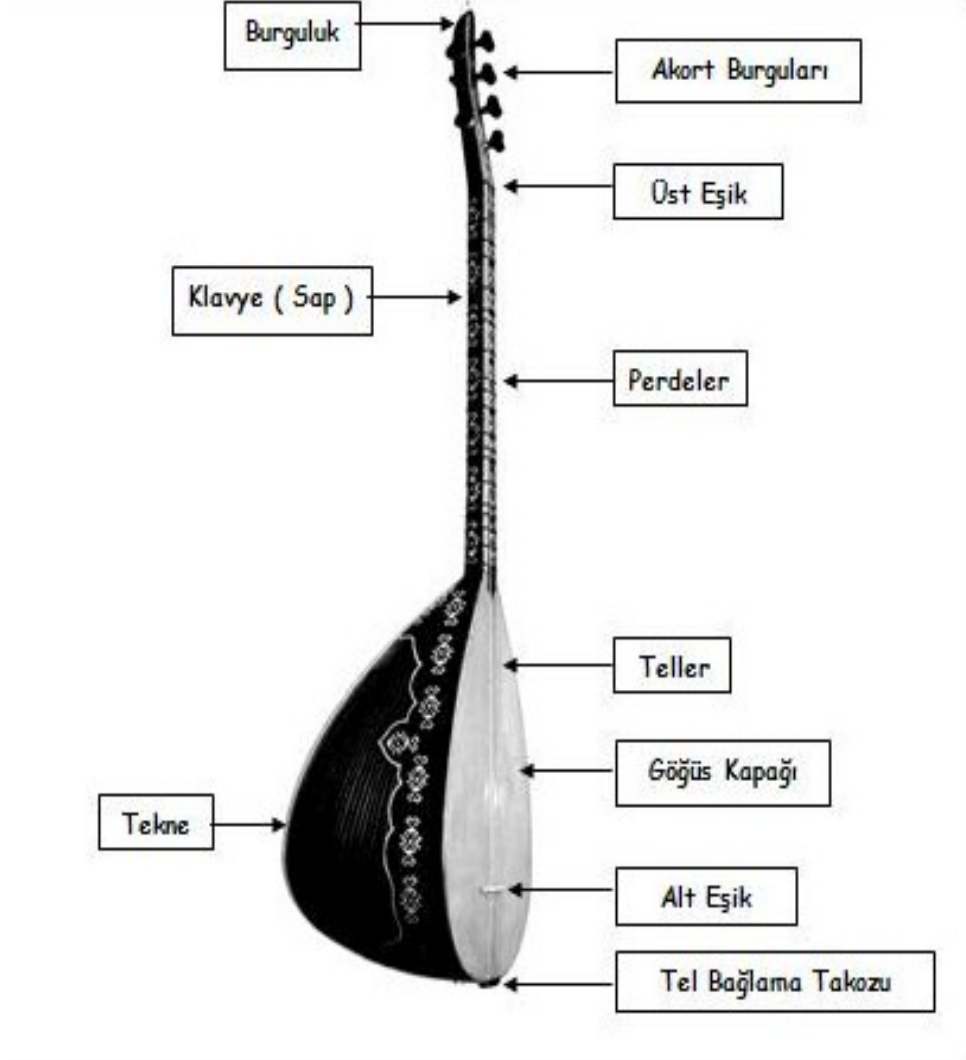
Bağlama yapımında çoğunlukla dut, kestane ve akçaağaç kullanılır. Gazimihal, bu ağaç türlerine birde sarmaşık ağacını eklemiştir. Saz yapımına uygun bu cins kalın bir ağacın çoğu zaman bulunabilmesinden dolayı sarmaşık ağacının makbul bir tür olduğunu belirtmektedir. Nejat Birdoğan, bu konuda sarmaşık ağacının hangisi olduğunu ve ülkemizde nerelerde bulunduğunun bilinmesi gerektiği görüşünü yansıtarak, tekne için en geçerli ağacın dut veya kestane olduğunu saz yapım ustalarının belirttiğini ifade etmektedir.

*Bağlamalarda tekne ve sap kısımları iki ayrı cins ağaçtan yapılır. Böyle olunca ceviz, gürgen ve ıhlamur da kullanılır. Tekne dut, sap ceviz olabilir. Bu yüzyıllara varan denemelerin sonucudur. Öyle ki, halk bu konuyu dile getirirken “ çalgıya düzeni ustası verir amma sesine parlaklığı veren ağaçtır. Senin bağlamanın kolu ardıç, ya da gökçe ağaç, gövdesi dut, göğsü akçaağaç ya da çam pedavrasından değilse boş yere çalgım var deyi öğrenme.” örneği konuşurlar. ( Birdoğan, 1988: 79-80 )*

İyi sazın olabilmesi için iyi cins ağaç tek başına yeterli değildir. Ağacın doğru ve iyi işlenmesi çok önemlidir. Kütük parçası yaş iken oyulur. Tekne kenarları ince ve her tarafı eşit kalınlıkta oyulur ki, sazın sesi dengeli ve güzel çıksın. Sazın sap kısmı yukarıda da değinildiği gibi ceviz veya ıhlamur parçasının üst tarafı düz alt tarafı ise yuvarlak halde tekneye yapıştırılır. Burgular da yine cevizden veya başka bir ağaçtan yapılır. Göğüs kısmı ise armudi şekilde, ince olarak işlenir ve tekneye yapıştırılır. Eski yapım sazlarda göğsün üstüne birkaç küçük delik açılırken bugün yapılmakta olan bağlamalarda çoğunlukla teknenin arkasına delik açılmaktadır. S on zamanlarda bazı sazlarda teknenin üst kısmında denemelik de olsa delik açıldığı görülmektedir.

Saz yapımında eskiden kullanılan keser ve bıçak bugün yerini elektronik oyma aygıtlarına bırakmıştır. Oyma teknenin yanı sıra yaprak diye tanımlanan parçalardan elde edilen tekneler de aynı ustalıklarla yapılmaktadır.

Bağlama; Tekne (gövde), Göğüs (ses tablası), Sap (kol), Burgu (kulak), Üst Eşik (köprü), Orta Eşik, Alt Eşik, Ses Perdeleri ve Tellerden oluşmaktadır.



Şekil: 2.3. Bağlamanın Bölümleri (gorkemsazevi.com)

Bağlama yapımcılığı, usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile geçerek devam etmiştir. Bugün bağlama yapımcılığı, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümünde akademik bir şekilde bilinçli olarak gençler tarafından öğrenilmekte ve yapılmaktadır.

#### 2.4. Bağlama Ailesi ve Özellikleri

Bağlama yurdumuzun her yerinde değişik boylarda yapılmakta ve farklı adlar almaktadır. Ad ve yapısal farklılıkları çok çeşitlilik göstermesine rağmen genelde

hepsine “bağlama” denilmektedir ve aynı adı taşıyan birde akort şekli bulunmaktadır.

Bağlama, doğal yapısı ile 2,5 oktavlık ses genişliğine sahiptir. Ancak sapın göğüs tahtası kısmına yapıştırılan ilave kamışlarla (perdelerle) ses sahası 3-3,5 oktava kadar çıkartılmaktadır. Bağlama ailesi, büyükten küçüğe şu şekilde sıralanmaktadır:

#### **2.4.1. Meydan Sazı**

*Meydan sazı, bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Meydanlarda ve genel yerlerde çalınmasından dolayı bu ad verilmiştir. On iki teli olması nedeniyle bazı yörelerde “on iki telli saz”da denilmektedir. Sade bir biçimde icra edilir ve bağlama ailesinin “bas ses”li sazıdır. 110 cm. boyunda, 12 telli ve 30-32 perde bağı bulunmaktadır. En ince tel kalınlığı 35-40 numaradır ve daha ziyade kalın bam telleri kullanılmaktadır. Fiziksel yapısı oldukça büyük olan sazın icrası da bir o kadar zordur. Bu nedenle icracılar meydan sazını çalmaktan kaçınmaktadırlar. Onun yerine biraz daha küçüğü olan Divan Sazını çalmayı ederler. (Parlak, 1986: 8)*

#### **2.4.2. Divan Sazı**

*Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerli gruplar halinde 9 teli vardır. Ancak bazı icracılar alta üç, orta ve üst gruba iki tel takarak 7 telli olarak kullanmaktadırlar. Divan sazı, meydan sazından 4 ses daha tizdir. Meydan sazı, alt tel 220 frekanslı “La” sesine çekilirken Divan sazı, 293 frekanslı “Re” sesine ayarlanmaktadır. (Aktı, 1995) Halk müziğinin icrasında kullanılan davudi sesli güçlü bir sazdır ve özellikle uzun hava açışlarında anlamlı ve mistik bir duyum yaratmaktadır.*

#### **2.4.3. Çoğür**

*Eski dönemlerden beri kullanılan, divan sazına yakın büyüklükte, “çoğür, çığör” gibi söyleniş biçimleri olan bu çalgıda 6-9 tel, 15 perde bağı bulunmaktadır. Meydan sazı, çoğür (çöğür) adıyla güneyimizde Toros Tahtacılarında dokuz (çok az altı) telli olarak var. Bunlarla ayin havaları, nefes ve semailer çalınıyor. (Birdoğan, 1988: 81)*



*Çöğür de alt tel grubu 220 frekanslı “La” sesine, orta tel grubundan alttaki 220 frekanslı “La”, diğeri 293 frekanslı “Re” sesine, üst tel grubu da “Sol” sesine akort edilmektedir. (Aktı, 1995)*

#### **2.4.4. Bağlama**

*Adını verdiği ailenin en yaygın, en etkin temel sazıdır. Yöresine ve icracısına göre değişebilen 17 ile 22 perde bağı bulunmaktadır. 6 ile 9 tellidir günümüzde icracılar daha ziyade 7 telli olarak kullanmaktadır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Bağlama da, alt teller 440 frekanslı “La” sesine akort edilir, orta ve üst tel gruplarının farklı seslere akortlanmasıyla değişik düzenler elde edilmektedir. (Aktı, 1995)*

#### **2.4.5. Bozuk**

*Güney ve Ege yörelerinde bağlamaya “bozuk” adı verilmektedir. 15-18 perdeli, 9 telli bir çalgıdır. Ortaya iki sarı bir ince çelik tel, üste ve alta ise birer kalın sarı ve ikişer çelik tel takılır. (Aktı, 1995). Bozuk düzende icrası yaygındır.*

#### **2.4.6. Âşık ya da Dede Sazı**

*Âşık ya da dede sazı olarak adlandırılan, sapı normal bağlama’ya oranla daha kısa olan, Doğu Anadolu’da özellikle Alevi dedelerinin çaldığı, Alevi ve Bektaşî’lerin bulunduğu yörelerde kutsal sayılan bir sazıdır. Âşık sazının sapında, 13-16 perde bulunur. 6 telli bir çalgıdır. (Aktı,1995)*

#### **2.4.7. Tanbura**

*Bağlama’dan yapı olarak daha küçüktür. Divan sazının bir oktav tizine akortlanan tanbura, bağlama’dan dört ses tizdir. Divan sazının curasıdır. 6-7 telli olarak icra edilir. Akordu, alt tel “Re”, orta tel “Sol”, üst tel “Do” seslerine ayarlanır. İcracıların en çok kullandıkları sazıdır.(Aktı, 1995)*

#### **2.4.8. Cura Bağlama**

*Bağlama’nın ve tanbura’nın küçüğüdür. Çabuk ve oynak çalınması gereken ezgiler için çok uygun ve yetkin bir sazıdır. Bağlama’dan bir oktav, tanbura’dan beş ses tizdir. Alt teli 880 frekanslı “La” sesine akort edilir. (Aktı, 1995)*

*“Bulgari”, cura bağlama boyunda, Güney illerinde ve Kayseri yöresinde görülen, sapında 16 perdesi, 2 telli veya 4 telli örnekleri olan bir sazdır. (Aktı, 1995)*

*Cura bağlama'nın bir başka türü olan “Irıvva” ise, 3 telli 13 perdeli bir sazdır. Tekne kısmı balta biçiminde olan “ırıvva” şelpe tekniği ile çalınmaktadır. (Aktı, 1995)*

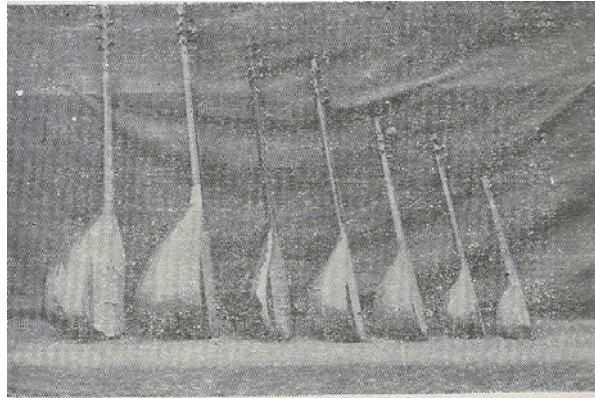


Şekil: 2.4. Irıvva (sazadair.com)

#### **2.4.9. Cura**

*Bağlama ailesinin en küçük sazıdır. 3 telli olduğu gibi son dönemlerde tezene ile çalınan 6 tellisi de vardır. Üç tellisi pençe denilen parmakların vuruşuyla çalınır. 9-10 perdeli olduğundan gövde üzerine iki veya üç ince kamış perdesi yapıştırılarak ek sesler sağlanır. (Birdoğan, 1988: 80). Genellikle bağlama ve bozuk düzene akortlanarak icra edilir. ( La, La, Re), (La, Re, Re), (La, Re, Fa) gibi yörelere göre değişen akort şekilleri bulunmaktadır.*

Görüldüğü gibi, usta-çırak ilişkisiyle bugüne gelen bağlama yapma ve çalma teknikleri her yöreye ve her icracıya göre farklılıklar göstermektedir. Buradan da anlaşılacağı gibi Anadolu insanı imkânları dâhilinde son derece yaratıcı, sanatsal üretkenlikle kültürel yapısını oluşturmuştur.



Şekil: 2.5. Bağlama ailesi (Gazimihal, 1975: 120)

## 2.5. Bağlamada Ana Düzenler

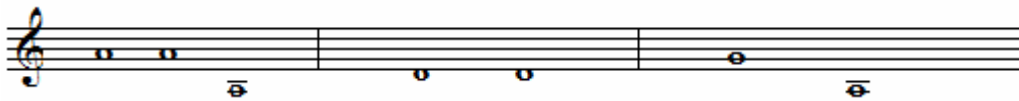
Düzen, tellerin belirli bir sisteme göre akort edilmesidir. Bağlamada düzen, yapılan birçok akort isminin genel adı olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Bozuk düzen, bağlama düzeni vb. Bazı yörelerde “Ayar” sözcüğü de yine düzen anlamında kullanılmaktadır. Düzen, bağlamanın kendi içindeki denge ayarı ifade edilirken de perde düzeni, eşik düzeni şeklinde kullanılmaktadır.

Anadolu’da On dokuz ayrı düzen tespit edilmiştir. Yörelere, ezgilerin yapısına ve icracıya göre çeşitlilik gösteren düzenler bir rastlantı sonucu değil, yüzyıllara varan deneyimin sonucu olarak oluşmuştur. Ümmü düzeni, Hüseyini düzeni, Acemaşiran düzeni, Hüzzam düzeni, Kütahya düzeni, Abdal düzeni, Rast düzeni, Eviç düzeni, Sabahi düzeni, Yeksani düzeni, Zirgüle düzeni, Kayseri düzeni, Çargâh düzeni, Segâh düzeni, Şur düzeni günümüze taşınmış ve yöresel çerçevede kalmış düzenlerdir. Ana düzenler denilen ve bağlama icrasında daha yaygın kullanılan düzenler ise, Bozuk düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni ve Müstezat düzenidir.

### 2.5.1. Bozuk Düzen

Bozuk düzen, bağlama icrasında kullanılan en yaygın düzenlerden biridir. Diğer saydığımız düzenlerden daha çok bilinen ve kullanılan bir düzen olmasın da, usta icracıların üstün performanslarının yanı sıra Yurttan Sesler Topluluğunun etkisi de büyük olmuştur. Yurttan seslerin, türkülerin icrasında çoğunlukla bozuk düzeni esas alması, bu düzenin yurt genelinde yaygınlaşmasını sağlamıştır.

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



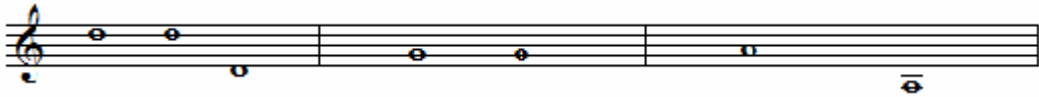
Şekil 2.6. Bozuk Düzen

### 2.5.2. Bağlama Düzeni

Bağlama düzeni, bilinen en yaygın düzenlerden biridir. Alevi-Bektaşî toplumlarında deyiş ve semah icralarında kullanılan bağlama düzeni, Cumhuriyet döneminde Alevi Âşıklarla ve Âşık Veysel’le tanındığı için “Âşık düzeni”, “Veysel düzeni” ve “Alevi Düzeni” olarak da bilinmektedir. Ayrıca, Orta Anadolu, Ege, Teke ve Taşeli yörelerinde bağlama düzeni çalma geleneği vardır. (Kurt, 1989, s:58) Bu bilgilerde gösteriyor ki, bağlama düzeni bağlama icrasında kullanılan en eski ve köklü düzenlerden biridir.

Öğretilen şu ki; bozuk düzene ayarlı bağlamanın (La, Re, Sol) akort sisteminde üst telin farklı ayarlanmasıyla (La, Re, Mi) bağlama düzeninin elde edildiğidir. Bu bilgiye göre, karar ses “Mi” olmaktadır. Oysa bağlama düzeni ile icra edilen ezgiler “Mi” kararlı olarak notaya alınmamıştır. TRT repertuarındaki notalar incelendiğinde büyük çoğunluğun “La” kararlı yazıldığı görülmektedir.

Oysaki karar sesleri düşünülerek ana düzenlere bakılacak olursa Bozuk, Misket, Müstezat düzenlerinde alt ve orta teller aynı sestir (La-Re). Üst tel ise Bozuk düzende Sol, misket düzeninde Fa#, Müstezat düzeninde Fa sesidir. Misket ve Müstezatta üst teller aynı zamanda karar sesleridir. Bu duruma göre Bağlama düzeninin La-Re-Mi olarak belirtilen düzen şekli diğer ana düzenlerle çelişkili olmaktadır. Çünkü, Mi olan üst tel, bağlama düzeninin karar perdesiyle aynı sestir. Bu da, Mi eksenine göre dizilerin olmasını gerektirir. Bu düzende çalınan parçalarda La dizisi esas alınarak notalanmış ve çalınmıştır. Ayrıca Bağlama düzeni çalınma alışkanlığı olan bağlamanın ebadı, Bozuk düzen çalınan bağlamanın ebadından küçüktür. Bu durumda her iki düzende alt telleri aynı sese akort etmek zorlayıcı ve imkânsız olabilecektir. Bütün bu sebeplerden dolayı bağlama düzeninin La-Re-Mi olarak belirtilen düzeni icralarda Re-Sol-La olarak düşünülmelidir. (Kurt, 1989: 32) Bağlama düzeni başlı başına bir düzendir. Akordu, (Re, Sol, La)’dır.



Şekil: 2.7. Bağlama düzeni

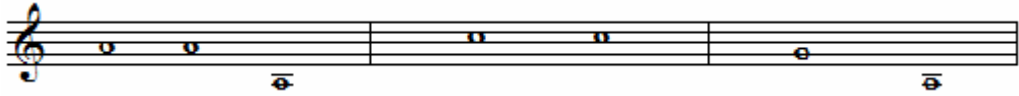
### 2.5.3. Müstezat Düzeni

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

a) Fa Müstezat



b) Do Müstezat



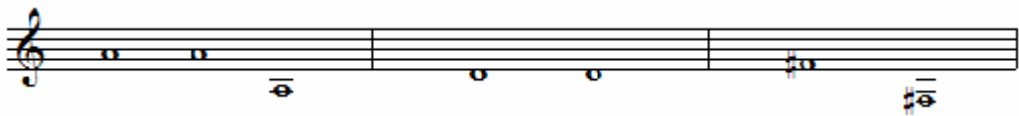
c) Sol müstezat



Şekil: 2.8. Müstezat Düzeni

### 2.5.4. Misket Düzeni

Misket düzeni bağlamada ana düzenlerdendir ve alt telden yukarı doğru sırasıyla (La, Re, Fa#) olarak akortlanmaktadır. Halk müziğinde hem bir dizi hem de bir düzenin adı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Orta Anadolu’da karşılaştığımız misket dizisi ve misket düzeni, Ankara’da seğmenler tarafından çalınıp okunan “Misket Oyun Havası” ile bütünleşmiştir.



Şekil: 2.9. Misket Düzeni

### 3. TAVIR HAKKINDA GENEL BİLGİLER

#### 3.1. Tavır Kelimesinin Tanımı

Türk Halk Müziği'nin anonim olma karakteri kadar önemli olan bir konuda, türkülerin kimliğini ifade eden “Tavır” konusudur. Tavır terimi, farklı olayları karşılayan farklı anlamlarla karşımıza çıkmaktadır.

Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre;

1. Durum, Davranış, Vaziyet veya hal.

2. Büyüklenme, yapma davranış (Parlatır ve diğ., 1998: 2155) olarak tanımlanırken,

Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat'da;

1. Hal, eda, gidiş; davranış.

2. Yapmacık, gösteriş, büyüklük.

3. Musiki'de tutulan şahsi ve üstadane tarz (Develioğlu, 2008: 1245) olarak tanımlanmaktadır.

Musiki'de tavır sözcüğü Büyük Türk Sözlüğünde ise;

Okunuş ve çalış üslubu şeklinde yer almaktadır. (Karacan, 2006: 38)

#### 3.2. THM' de Tavır ve Özellikleri

Müzik insan tarafından yaratılmış ve geliştirilmiş en önemli iletişim araçlarından biridir. İnsanın büründüğü her türlü hal, davranış, vaziyet ve yaşam tarzı yaptığı her şeye yansımakla birlikte doğal olarak müziğini de şekillendirmektedir. İnsanların ve de toplumların sahip oldukları farklı karakter yapıları, yaptıkları müziğin farklı olmasını sağlarken diğer taraftan da o müziğin kişiliğini yani tavrını oluşturmaktadır. Toplumların maddi ve bilhassa manevi unsurları müzikte tavrın oluşmasında çok önemli bir yere sahiptir.

Bu noktada genel olarak müzikte Tavır şu şekilde tanımlanabilir:

*“Müziğin temel unsurları olan ezgi, ritim ve söz yoluyla sağlanan özelliklerin, yapılan müziğe doğrudan ya da dolaylı şekilde yansımaya, çalılıp*

*söyleme sırasında bu özelliklerin hissettirilmesine, genel anlamda Musikide Tavrı denir.*” (Aktı, 1995)

Bu bilgiler ışığında, toplumsal bir yapıya sahip Türk Halk Müziği’ni diğer müzik türlerinden farklı kılan ve karakterini ortaya çıkaran tavrı şu şekilde tanımlanabilir:

*“Ortak duygu ve düşüncelerin bir ifade biçimi olan anonim karakterli, sözlü ya da sözsüz müziğimizin, yöresel özelliklerine, çalınış ve söyleyiş şekline bağlı kalınarak icrasına, Türk Halk Müziği’nde Tavrı denir.”* (Aktı, 1995)

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

Türk Halk Müziği’nde Tavrı kavramı iki ayrı şekilde incelenmektedir.

### **3.2.1.Vokal İcrada Tavrı**

Türk Halk Müziği’nin en belirgin özelliklerinden biri “söz” yapısının en az “ezgi” ve “ritim” yapısı kadar önde ve önemli olmasıdır. Dahası, “söz” yapısı, “ezgi” ve “ritim” yapısının oluşmasına doğrudan katkıda bulunmaktadır.

Söz yapısı yörelere göre değişik ağız ve hançere özellikleriyle müziğe yansımaktadır. Bu kadar önemli olan ve büyük fark yaratan söz unsuru vokal icranın şekillenmesinde, tavrının oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Halk Müziği’nde “vokal icrada tavrı” şu şekilde tanımlanmaktadır:

*“Müzik yoluyla anlatılmak istenen duygu ve düşüncelerin, icra sırasında, yöresel ağız, hançere, ezgi ve ritim özelliklerine bağlı kalınarak, dinleyene hissettirilmesine, Türk Halk Müziği’nde Vokal icrada tavrı denir.”* (Aktı, 1995)

Tanımda da ifade edildiği gibi türkülerde söyleyiş farklılıkları yöresel ağız yapısı, hançere tekniği, melodik yapısı ve ritim yapısı gibi etkenlerle ortaya çıkmaktadır ve yöreye özgü vokal icra tavrı oluşmaktadır.

Halk Müziğinde vokal icrada tavrının 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, ritim ve üslup bakımından hep ayrı ayrı karakter gösterir. Bunlar kendi yapılarının icabına uygun bir tarzda 'icra' edilmezse parça rengini kaybeder ve dinlenilmez bir hal alır.” (Duygulu, 2001)*

### **3.2.1.1. Ağız Yapısı**

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 ağzı, Ege ağzı, Rumeli ağzı gibi bölgesel ağız farklılıklarının yanı sıra Arguvan ağzı, Çamşılı ağzı, Azeri ağzı gibi yöresel ağız farklılıkları mevcuttur. Halk, yaşam tarzını duygu ve düşüncelerini kendi konuşma diliyle anlatır. Dolayısıyla türküsünü de kendi ağız yapısıyla yakmaktadır.

*Yöresel ağızlar, Türk Halk Müziğini kişilik-karakter yönünden, diğer müzik türlerinden farklı kıldıkları gibi farklı coğrafyayı paylaşan toplumların halk müziklerini de ince çizgilerle birbirinden ayırmaktadır. (Aktı, 1995)*

Kullanılan ağızlar, yapılan müziğin hem ezgi yapısını hem de ritim yapısını etkilemektedir. Örneğin, İstanbul ağzında “Geliyorum”, “Gidiyorum” şeklinde telaffuz edilen sözcükler bazı Anadolu ağızlarında “Geliyom”, “Gidiyom” şeklinde seslendirilirler. Örnekte görüldüğü gibi “Geliyorum” ve “Gidiyorum” kelimeleri dört heceli, “Geliyom” ve “Gidiyom” kelimeleri üç heceli olarak seslendirilmektedir. Türkü yakıcı, hangi dili kullanıyorsa yakacağı türkünün ritmini ve de melodisini diline uygun düşecek şekilde ayarlayacaktır. Ya dört heceyi ya da üç heceyi karşılayacak yapıda bir ritim ve melodi seçecektir. Yöre ağızlarıyla söylenmiş binlerce türkü derlenmiş ve arşivlenmiştir. Örnek gösterebileceğimiz en bilindik türkü, mani şeklinde söylenmiş bir Tokat türküsüdür;



Gidiyom gidemiyom,  
Sevdim terk edemiyom,  
Sen benden geçtin amma,  
Ben senden geçemiyom.

Bu türkü bu ağız yapısının dışında İstanbul Türkçesi ile söylenemez. Söylenmek istendiğinde ortaya tamamen farklı bir ezgi ve ritim yapısı çıkacaktır. Müzikte kısaca, söz ve melodinin uyumu olarak tanımlanan “prozodi” gereği kelimelerin hece sayısı melodi ve ritim oluşumunda büyük öneme sahiptir. Türkülerin dili olarak tarif edilmekte olan yöresel ağızlar türkülerin oluşumunda çok önemli bir yer tutmaktadır.

### **3.2.1.2. Hançere Yapısı**

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.

### **3.2.1.3. Melodik Yapı**

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.

Yöresel melodilerin kendine özgülüğü, türkülerin tavrısal özelliklerinin oluşmasında çok önemli bir rol oynarken halk müziğimizin de zengin yapısını

oluşturmaktadır. Yöresel melodiler yine o yörede bulunan hançere, ağız ve ritim yapısı ile birleşerek yöre tavrını oluşturmaktadır.

#### **3.2.1.4. Ritim Yapısı**

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, dörtına koşan atın ayak seslerini hissettirirken bir kahramanlık türküsü ise kişiye kılıç seslerini çağrıştırmaktadır.

Yöresel tavırların oluşmasında ritim unsuru önemli bir faktördür. Özellikle, bağlamadaki yöresel tavırların oluşmasında en büyük etken yöresel ritimlerdir.

Türkülerde, Vokal İcrada Tavır konusunu özetleyecek olursak;

a-Tavır oluşturan en belirgin etken yöresel ağız özelliğidir.

b-Her yörenin diyalektiğine (ağız özelliğine) uygun olarak, bir Hançere yapısı gelişmiştir. Bu özellik, türkülerde tavır konusunda mühim bir yer tutar.

c-Yöresel ritim ve melodi yapıları, türkülerin tavrının oluşmasında önemli etkenlerdendir.

#### **3.2.2. Sazlı İcrada Tavır**

Geleneksel halk müziği çalgıları, tarihi süreç içinde toplumun gelişimine paralel olarak çeşitli değişim ve gelişim evrelerine uğramış ve bugünkü mükemmel halini almıştır. Detaylı bir şekilde incelediğimiz, tez konusu olan “bağlama”nın değişim ve gelişim süreci örnek olarak gösterilebilir. Ayrı ayrı ele alındığında diğer halk çalgılarının da aynı değişim ve gelişim sürecine uğradığı görülecektir.

*Her biri ayrı bir duygu potansiyeli ile yüklü halk çalgılarımız, yörelerimizin müzik yapılarına (melodi, ritim, söz) göre farklı çalış tarzlarına sahiptir. Bu farklılıkların oluşmasının nedeni ise; çalgıların doğal fiziki yapıları (teknik yapı, akort ve perde sistemleri), çalış teknikleri (tezene-parmak ilişkisi, üfleme tekniği, yay çekme tekniği, parmak ilişkisi, vuruş teknikleri), dış etkiler (yöresel ritim, ezgi özellikleri), icracının müzikal ruhudur. (Aktı, 1995)*

Vokal icrayı ne kadar yöresel özellikler yani ağız yapısı, hançere yapısı, söz ve ezgi yapısı etkilemekte ise, sazlı icrada da yine söz, ezgi ve ritim yapısının yanı sıra farklı ortamlarda yaşayan kimi sanatçıların üstün yetenekleri önemli farklılıklar yaratmıştır ve hemen hemen her yörede farklı çalım tekniklerinin oluşmasını sağlamıştır. Örneğin; Konya tavrı, Ankara tavrı, zeybek tavrı, Âşıklama tavrı, vs.

Yöresel tavrıları incelerken sazlı icra teknikleri özel olarak ele alınmalı ve gelecek kuşaklara özenle aktarılmalıdır. Aktı, halk müziği bilgileri ders notlarında sazlı icrada tavrı şu şekilde tanımlamaktadır:

*“Tezeneli, yaylı, üflemeli ve vurmali olmak üzere kümelenen halk çalgılarının kendilerine özgü teknikle ve yüklenmiş oldukları duyguları en üst düzeyde ortaya çıkaracak şekilde kullanılmasına sazlı icrada tavrı denir.” (Aktı, 1995)*

Buna göre, halk çalgıları tezeneli, yaylı, üflemeli ve vurmali olmak üzere dört ana gruba ayrılmaktadır. Sazlı icrada tavrı konusu incelendiğinde türkülerin icrasında kullanılan her çalgının tavrısal özellikleri üzerinde durmak gerekmektedir. Örneğin, “sipsi” teke yöresi ezgilerinin icrasına gerek tınısıyla gerekse üfleme tekniğiyle bambaşka bir hava katarken aynı şekilde “mey”de Doğu Anadolu ezgilerinin havasına ayrı bir güzellik ve tavrı katmaktadır. Bu örnekler çoğaltılabilir elbette ki, fakat sazlı icrada tavrı denildiğinde her yörede yaygınlık göstermiş ve her yöreye özgü bir çalış biçimiyle karşımıza çıkan “bağlama” ön plana çıkmaktadır.

### **3.3. Bağlamada Tavrı**

Bağlamayı diğer halk çalgılarından ayıran en önemli özelliği Anadolu’nun hemen hemen her yöresinde yaygınlık kazanması ve benimsenmesidir. Geniş bir alana yayılmış olan bağlama gerek düzen gerekse ebat açısından çeşitlilik gösterirken geleneksel icra teknikleri açısından da çeşitlilik göstermektedir.

*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 (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.*

(Hakalmaz, 1988: 3)

Geleneksel bağlama icrasında tavrır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Ritmik yapıyı güçlendiren ve dinamik bir duyum sağlayan tavrılar, türkü boyunca düzenli devam edebileceği gibi yer yer de uygulanabilir.

Bağlama icrasında tezene kullanımının yaygınlaşmasıyla tezene dayalı icra yaygınlık göstermiştir. Sonuç olarak da, çeşitli tartımlarda tezene kalıpları oluşmuştur. Bu kalıpların bazı yörelerde karakteristik özellik taşımasıyla da yöresel tavrılar oluşmuştur. Tabi yöre tavrılarının 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 diğer taraftan kendilerine özgü icralar geliştirmişlerdir. Bu icra zenginliği zamanla halk tarafından benimsenerek yöresel özellikler kazanmıştır.

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

Bağlamada tavrırın en büyük bölümünü tezene tutan sağ el ortaya çıkarır. Her tavrırın küçük farklılıklarla oluşmuş tezene vuruşları vardır. Tavrırın oluşmasında tezene vuruşları tek başına yeterli olamaz tabi. Sap üzerindeki sol elin fonksiyonu da sağ el kadar önemlidir. Çekme, çarpma, kaydırma, kısırtma vs. gibi çalım teknikleri bağlamada tavrırın oluşmasında önemli rol oynamaktadır.

*Tavrır bir bütündür, yalnız tezeneyle veya yalnız parmakla tavrır ortaya çıkmaz. Tavrırın bir de maddi olmayan ruhi bir yönü vardır ki, bu yön “tavrır yazılamaz, yalnızca öğretilir” sözünün çıkış sebebidir. Nida Tüfekçi'nin bir benzetmesi, bu düşünceye ışık tutacak niteliktedir; “Kâğıttan veya başka bir maddeden gül yapılabilir ve aynen benzetebilirsiniz, fakat kokusunu veremezsiniz”.* (Hakalmaz, 1988: 3)

Geleneksel bağlama icrasında öne çıkan belli başlı tavrılar Zeybek, Yozgat(sürmeli), Konya, Kayseri, Ankara, Âşıklama, Teke, Karşılama-Rumeli- gibi tavrılar sayılabilir. Bu tavrıların her birinin tezene vuruşlarına değişik teknik adlandırmalar yapılmıştır. Örneğin, Yozgat tavrı tezene vuruşunda “tarama, tril”, Âşıklama tavrında “sıyırtma, takma”, Zeybekte “çırpma”, Ankara tavrında “takma”, Konya tavrında “takma (çiftlemeli)” teknikleri kullanılmaktadır.

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.

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. Tavrıların 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.

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 tavrılar olması gerektiği gibi -yani tavrın uygulandığı düzen ve gerekli tezene vuruşları- öğrenilmeli, uygulanmalı ve gelecek nesillere aktarılmalıdır.

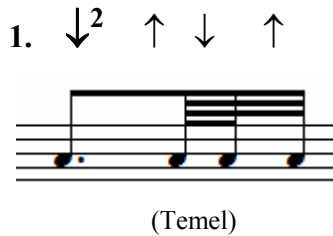
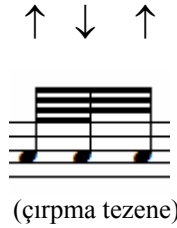
### 3.4. Bağlamada Yöresel Tavrılar

Türkülerin yörelere ve bölgelere göre değişik karakterlere bürünmesine halk müziğinde yöresel tavır denilmektedir. Yöresel tavırlar bağlamada çeşitli tezene vuruşları ile icra edilmektedir. Bu yöresel tezene vuruşlarına Yozgat tavrı, Kayseri tavrı gibi ifadeler kullanılırken Yozgat tezenesi söylenişi halk arasında pek rastlanılan bir ifade biçimi değildir.

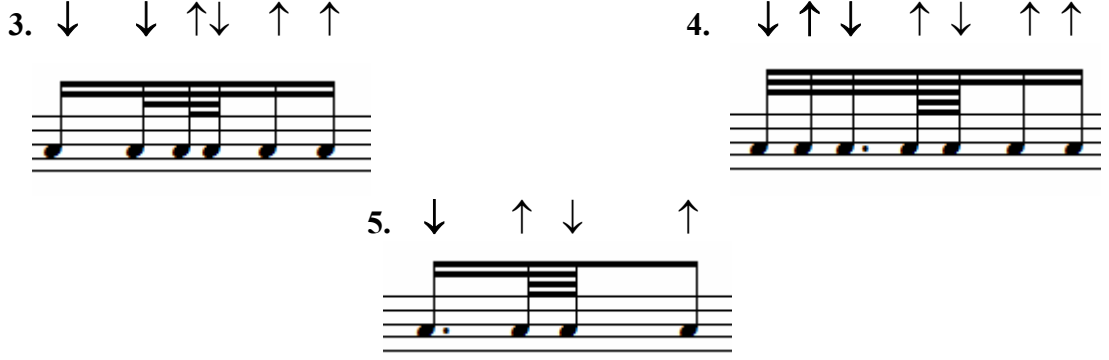
Tavırlarda, kullanılan tezene vuruşları ok işaretleri ile notaların üstünde gösterilmektedir. Danışmanım Sayın Yücel Paşmakçı ile yaptığım görüşmelerden ve kaynak taramalarından elde edilen bilgiler ışığında bağlamada icra edilen belli başlı yöresel tavırlar ve tezene vuruşları şu şekildedir:

#### 3.4.1. Zeybek Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları

Eskişehir zeybekleri, Kütahya zeybekleri, Muğla zeybekleri gene bu yöreler içerisindeki Ege bölümünü kaplayan zeybeklerin dışında Kastamonu ve Ankara yörelerinde de zeybeklere rastlanılmaktadır. 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 -Kadioğlu zeybeği gibi- vardır. Zeybek tavrı biri temel olmak üzere beş ayrı tezene vuruşu ile gösterilmektedir.



<sup>2</sup> (↓) koyu ve kalın olarak belirtilen tezene vuruşları bütün tellere vurulması gerektiğini göstermektedir.

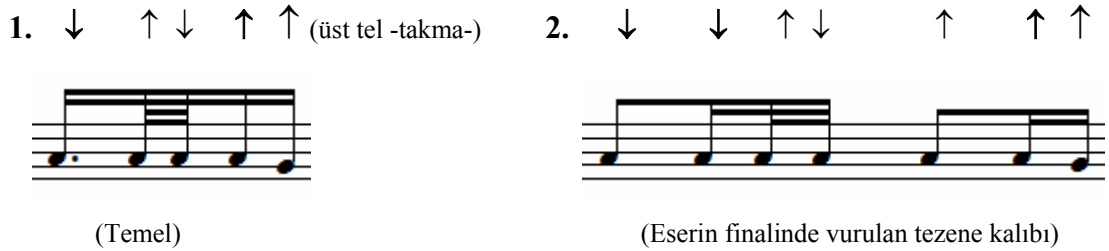


Şekil: 3.1. Zeybek Tezene Vuruşları

### 3.4.2. Konya Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları

Konya tavrının en önemli özelliği icra sırasında bağlamanın üst teline (sol) takma yapılmasıdır. Konya tezene vuruşu, yukarıdan aşağıya bütün tellere vurularak alt telde çırpma tezene yaptıktan sonra üst tele takma hareketiyle tamamlanır. Başka bir ifadeyle zeybek tezenesinden sonra üst tele takma yapılan bir tezene vuruşudur. Bu çalım şekli türkülerde dinamik ve belirgin bir ritim akışı sağlamaktadır. Konya yöresinde çoğunlukla dört zamanlı ve yedi zamanlı türkü örneklerine rastlanmaktadır.

*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 olanlarının alınıp, türkü seslerini daha net çıkması sağlanabilir. (Emnalar, 1998: 587)*



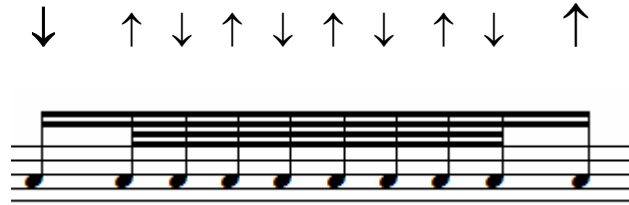
Şekil: 3.2. Konya Tezene Vuruşları

### 3.4.3. Yozgat (Sürmeli) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşu

Yozgat tavrı diğer adıyla Sürmeli tavrı Yozgat yöresinde icra edilen bir tezene vuruş şeklidir. Bu tavrın en önemli özelliği tezene ile senkop olarak vurulan

‘tril’ uygulamasıdır. Tril yapmak, notanın bir üst perdesine çok hızlı şekilde sol el parmaklarıyla çarpma yaparken senkron bir şekilde sağ elle tezneyi altlı üstlü vurmak demektir. Yozgat türküleri yazılırken tavrın işleneceği yerde notanın üstüne ‘tr’ işareti yazılmaktadır. Bu durumda tavrı detaylı olarak yazılmaz, ses olması gereken nota değeriyle yazılır ve ‘tr’ işareti ile tavrın icra edilmesi istenir.

*Tril atılacağı zaman ilk vuruş bütün telleri kapsayarak yukardan 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 perdede çarpma yapılır. Yozgat tavrının en zor bölümü budur. Parmak kaydırmalarda diğer önemli bir özelliğidir. (Hakalmaz, 1988: 5)*



Şekil 3.3. Yozgat (Sürmeli) Tavrı Tezene Vuruşu

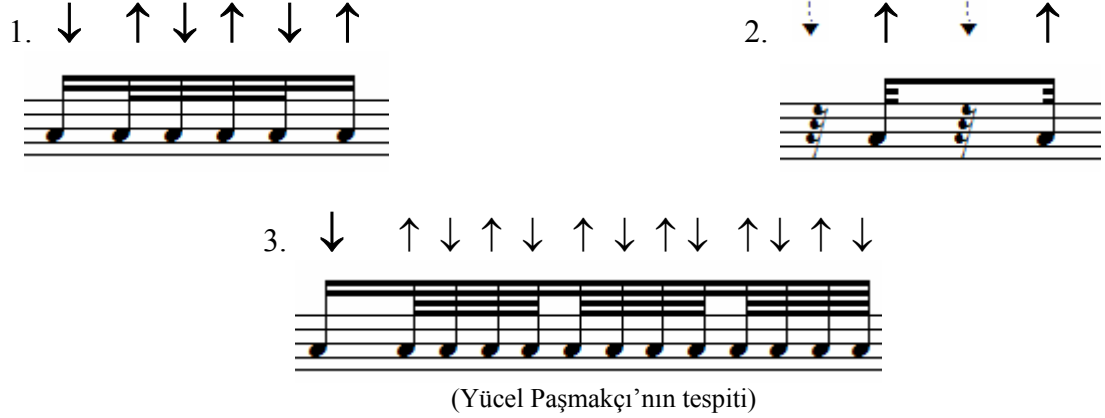
#### 3.4.4. Kayseri Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları

Kayseri tavrı, trillerin genellikle (ikili aralık) kısırılarak, altlı üstlü vuruşlarla, suslu (esli) dairesel hareketlerle icra edilen bir yöresel icra tekniği olarak tanımlanmaktadır. Hem derlemeci hem de iyi bir icracı olan sn. Yücel Paşmakçı, bu tavrın icra özelliği olarak belirtilen dairesel hareketlerin aslında bu tavrın içinde yer almadığını, sonradan usta icracılar tarafından özellikle sahnelerde gösteri amaçlı uygulandığını vurgulamaktadır. Kayseri tavrı tezene vuruşu, sürmeli tavrına benzetilmektedir. Oysaki bu doğru bir benzetme değildir. Kayseri tavrında tril, çoğunlukla kısırma tekniği -sol elde bir parmak bir sese sabit basarken diğer bir parmak bir üst sesin en alt teline basar- ile uygulanmaktadır. Sürmeli tavrında ise tril, sol elde bir parmak sabit bir sese basarken diğer parmak da bir üst sese çarpma yapar bu esnada da sağ elle tezene altlı üstlü vuruşlar yapmaktadır. Kayseri tezenesinde triller uygulanırken, son vuruş üstten biterken Yozgat tezenesinde, son vuruş altta



bitmektedir. Kayseri tezenesi uygulanırken Yozgat tezenesiyle aralarındaki bu farklılığa ve ince ayrıntıya dikkat edilmelidir.

Kayseri tavrı, taramaların, susların, senkopların, bağların bir arada kullanıldığı bir icra biçimidir.

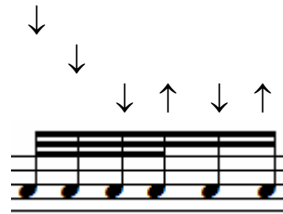


Şekil: 3.4. Kayseri tavrı tezene vuruşları

### 3.4.5. Karşılama (Rumeli) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşu

Rumeli bölgesinde genellikle 5/8, 7/8 ve 7/16'lık türküler görülmektedir. Oyun karakterlerinden dolayı hareketli türküler mevcuttur. Yörede ağırlıklı olarak keman, ud, klarnet, davul, zurna gibi sazlar kullanıldığı halde, bağlamada yöreye özgü bir çalma üslubu ve tezene vuruşu oluşmuştur.

Karşılama tezene vuruşu şu şekildedir; yukarıdan aşağıya seri hareketlerle birbirini takip eden tezene vuruşları bütün telleri sıyrarak inmekte ve üst-alt iki tezene vuruşuyla tamamlanmaktadır.



Şekil: 3.5. Karşılama (Rumeli) Tavrı tezene Vuruşları

### 3.4.6. Ankara (Fidayda) Tavrı İçindeki Tezene Vuruşları

Ankara tavrı veya Fidayda (Hüdayda) tavrının en önemli özelliği icra esnasında karar sesinin ezgi boyunca duyurulmasıdır. Karar sesi, adına takma denilen tezene vuruşu ile duyurulmaktadır. Melodinin yapısına ve icrasına göre bazen ilk

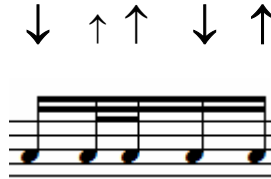
vuruş es olarak da alınmaktadır. Ankara tavrının yaygın bilinen türküsü Fidayda bu tavrın uygulandığı en güzel örneklerden biridir.



Şekil: 3.6. Ankara (Fidayda) Tavrı Tezene Vuruşları

### 3.4.7. Âşıklama Tavrı İçindeki Tezene Vuruşu

Âşıklama, Doğu Anadolu bölgesinde özellikle Erzincan, Sivas, Tunceli, Arguvan gibi yörelerde Alevi-Bektaşî kökenli âşıkların bağlama çalma biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bütün telleri kullanarak boğma denilen paralel basış şekli ve takma tezene ile uygulanmaktadır. Âşıklama tavrı ile özellikle deyiş ve semah formunda eserler icra edilmektedir.



Şekil: 3.7. Âşıklama Tavrı Tezene Vuruşu

### 3.4.8. Teke Tavrı İçindeki Tezene Vuruşu

Teke türküleri; teke zortlatması, teke zeybekleri, kabaardıç, gurbet havaları, dımıdan olarak çeşitlilik göstermektedir. Teke bölgesine ait türküler çoğunlukla 9/16 usul şeklinde görülse de 7/8, 5/8, 2/4 örnekleri de mevcuttur. Teke tavrı tezene vuruşunun en önemli özelliği aksak usuller de bulunan üçlü nota kalıbında tezene vuruşunun alt-üst-alt şeklinde uygulanmasıdır.



Şekil: 3.8. Teke Tavrı Tezene Vuruşu

Yukarıda yöresel tavlara ait nota kalıpları üzerinde tezene vuruşları gösterilmektedir. Belli başlı yöresel tavrıların bağlamadaki icra şekli ve ayrıntıları örnek türkü notaları karşılaştırılarak incelenecektir. Bu tezde ele alınan yöresel tavrılar ve tavrısal icrasına uygun notaya alınan örnek türküler şunlardır:

Tablo 3.1: Yöresel Tavrılar ve Örnek Türküler

	Yöresel Tavrın Adı	Örnek Türkü Adı
1	Zeybek Tavrı	Yağcılar Zeybeği
2	Konya Tavrı	Elmaların Yongası
3	Yozgat (Sürmeli) Tavrı	Dersini Almış da ediyor Ezber
4	Kayseri Tavrı	Posta Yolları
5	Karşılama (Rumeli) Tavrı	Trakya Karşılması
6	Ankara ( Fidayda) Tavrı	Fidayda-Hüdayda
7	Âşıklama Tavrı	Seherde Bir Bağa Girdim
8	Teke Tavrı	Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir

## 4. ÖRNEK TÜRKÜ NOTALARININ KARŞILAŞTIRILMASI

Yöresel tavırların icrasında, halk çalgıları içinde özellikle bağlamanın ayrı bir önemi vardır. Anadolu'nun hemen hemen her yöresinde yaygınlık göstermiş ender çalgılardan biridir. Anadolu'nun coğrafi yapısı, iklim koşulları, üretim şekilleri, halkın yaşam biçimi sanatsal yaratıcılığını etkilemiş ve bunun sonucu olarak da yöre yöre farklı ve zengin bir müzik anlayışı oluşmuştur. Bağlamanın farklı ebatlarda, farklı düzenlerde ve farklı çalım teknikleriyle günümüze kadar taşınmış olması bu zenginliğin en büyük göstergesidir.

Halkın farklı yaşam koşulları ve sanat anlayışı her yöreye özgü bir melodi, ritim ve söz yapısının oluşmasını sağlamıştır. Bu yöresel müzik farklılıkları bağlamada çeşitli icra şekilleriyle uygulanmaktadır.

Bu icra çeşitliliğinin korunması için geleneksel icra şekillerinin aslına uygun icra edilmesi, muhafaza edilmesi ve gelecek nesillere otantik şekliyle aktarılabilmesi gerekmektedir. Bu tez çalışmasıyla, belli başlı yöresel tavırların bağlamadaki icrasında, bozuk düzen ve bağlama düzeni arasındaki transpozisyon da oluşan duyum farklılıklarının örnek türkü notalarının karşılaştırılması ile gösterilerek, geleneksel icra şekillerinin ne denli önemli olduğu vurgulanmaya çalışılacaktır.

### 4.1. Yağcılar Zeybeği

Zeybek tavrı içindeki tezene vuruşları, biri temel olmak üzere beş tezene vuruşuyla gösterilmektedir. Türkünün melodisine, ritmine, temposuna ve icracıya göre bu tezene vuruşları birlikte uygulanabileceği gibi iki ya da üç tezene biçimi de uygulanabilmektedir. Zeybek tavrının en güzel örneklerinden biri olan İzmir Yağcılar Zeybeği, geleneksel bağlama icrasında bozuk düzen ile icra edilmektedir. “Sol” kararlı notaya alınan ezgi, TRT repertuarında yerini almıştır. TRT repertuarında yer alan birçok türkü, tavrılı icrası dikkate alınmadan notaya alınmıştır. Bu çalışmada, örnek türküler olması gerektiği gibi tavrına uygun notaya alınarak incelenecektir.

Ezginin bozuk düzen ve bağlama düzeni icraları, ayrı ayrı tavrına uygun notaya alınarak, icra esnasında her düzende ana sesle birlikte tınlayan yan seslerde gösterilecektir. Birinci bölümde her iki düzenin kendine özgü akort biçimleri üstünde durulmuştur. Teller dörtlü, beşli ve ikili aralıklarla birbirine akortlanmaktadır.

Bozuk düzen akordunda, alt tel “La” sesine göre; orta tel bir tam beşli pes “Re” sesine, orta tel “Re” sesine göre; üst tel bir tam dörtlü tiz “Sol” sesine çekilmektedir. Bağlama düzeni akordunda, alt tel “Re” sesine göre; orta tel bir tam beşli pes “Sol” sesine, orta tel “Sol” sesine göre; üst tel bir tam ses tiz “La” sesine çekilmektedir. Bozuk düzen ve bağlama düzeninin farklı seslere çekilerek akortlanması, doğal olarak icrada hem duyum hem de çalım tekniğinde farklılık oluşturmaktadır.

Aşağıda ezginin her iki düzende yazılan notasında, belli ölçüler karşılaştırılarak söz konusu farklılıklar gösterilecektir.

#### “Yağcılar zeybeği” Bozuk Düzen İcrası (1.ölçü)

↓ ↓ ↑↓ ↑↑ ↓ ↑↓↑↑ ↓ ↓↑ ↓↑↑ ↓↑↑ ↑↑ ↑

#### “Yağcılar zeybeği” Bağlama Düzeni İcrası (1. ölçü)

↓ ↓ ↑↓ ↑↑ ↓ ↑↓↑↑ ↓ ↓↑ ↓↑↑ ↓↑↑ ↑↑ ↑

Bozuk düzen icrasına göre; ezginin birinci ölçüsünün ilk motifinde, zeybek tezenesinin ilk vuruşu uygulanırken bütün tellere vurulduğunda, ana ses olan “Fa#” ile birlikte akort şekline dolaylı olarak orta tel boşta “Re” , üst tel boşta “Sol” sesi -tam dörtlü (2,5 ton)- tınlamaktadır.

Bağlama düzeni icrasına göre; ezginin birinci ölçüsünün ilk motifinde, zeybek tezenesinin ilk vuruşunda “Fa#” sesiyle birlikte orta tel boşta “Sol”, üst tel boşta “La” sesleri -2’li majör (1 ton)- tınlamaktadır.



Bozuk düzen icrasında diğer motiflere bakıldığında ezginin ana sesleri alt telde çalınırken üç tele birden vurulduğunda “Re” ve “Sol” sesleri -tam dörtlü Aralık (2,5 ton)- düzenli olarak duyulmaktadır. Alt telden başlayarak karar sesi güçlendirmek için, tam beşli ve tam dörtlü akortlanan bozuk düzende bütün tellere vurularak yapılan icralarda sesler uyumlu olarak duyulmaktadır.

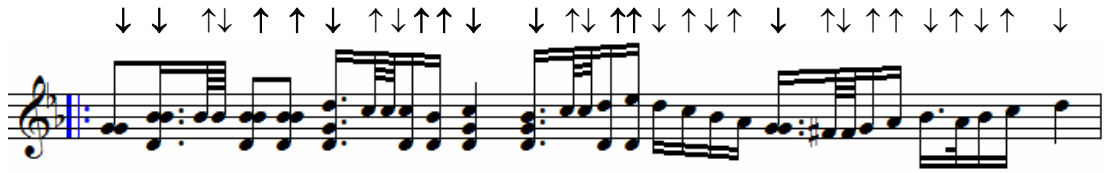
Bağlama düzeni icrasında ise, ilk altı motifte ezginin ana sesleri alt telde çalınmakta ve üç tele birlikte vurulduğunda “Sol” ve “La” sesleri – 2’li majör (1 ton)- tınlamaktadır. Alt telden başlayarak karar sesi güçlendirmek için, tam beşli ve bir tam ses aralıklarla akortlanan bağlama düzeninde, bütün tellere vurularak icra genellikle paralel baskılar (tam 5’li) ve armonik sesler dikkate alınarak yapılmaktadır. Orta ve üst teller açıktayken bütün tellere vurulduğunda birbiriyle çatışan sesler duyulmaktadır. Bu da, duyumu bozmaktadır. Yedinci motifte, zeybek tezenesini uygulayabilmek için ana ses orta telden alınmaktadır. Bu pozisyonda, zeybek tezenesinin ilk vuruşu bütün tellere vurularak alındığından orta ve üst tel birlikte vurulmaktadır. Bu durumda yedinci motifin ilk tezene vuruşunda “Do#” sesiyle birlikte “La” sesi -3’lü majör (2 ton)- tınlamaktadır. Aynı duyumu devam ettirmek için sekizinci motifte orta telden alınmıştır ve ilk tezene vuruşunda “Mi<sup>b</sup>” sesiyle birlikte “La” sesi -eksilmiş beşli (3 ton)- tınlamaktadır. Bağlama düzeninde dem ses olan “La” sesi bu pozisyonda düzenli olarak duyulmaktadır.



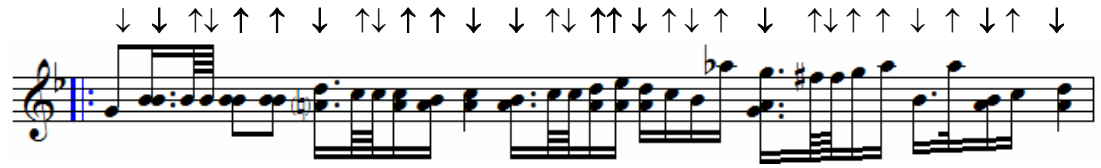
Bu farklılıklar, ezginin bozuk düzen icrasıyla bağlama düzeni arasında bir duyum değişikliğine neden olmaktadır. Ezgi, bozuk düzende icra edilirken çoğunlukla alt telde seyredirken bağlama düzeninde, bazı sesler tavrı uygulayabilmek için orta tele geçerek icra edilmektedir.

Ayrıca, bağlamada alt tele; iki ince çelik ve bir bam teli, orta tele; iki kalın çelik tel bağlanırken üst tele; bir ince çelik tel ve bir kalın bam teli bağlanmaktadır. Teller icracıya göre değişik sayıda ve biçimde bağlanabilmektedir fakat günümüzde genellikle bu şekilde bağlanmaktadır. Bağlamada tellerin bu şekilde takılması, ezgi alt telde icra edildiğinde başka bir duyum, orta telde çalındığında ise başka bir duyum oluşmasını sağlamaktadır.

#### “Yağcılar Zeybeği” Bozuk Düzen İcrası (5.ölçü)



#### “Yağcılar zeybeği” Bağlama Düzeni İcrası (5. ölçü)



Bozuk düzen icrasına göre; beşinci ölçünün birinci motifinde zeybek tezenesi uygulanırken birinci vuruşta “Sol” sesi orta tel ve üst telde birlikte basılarak vurulmaktadır. Motifin ikinci vuruşunda ana ses “Si” alt tel ve üst telde birlikte basılarak vurulurken orta tel boşa pes “Re” sesi -6’lı majör (4,5 ton)- tınlamaktadır. Üçüncü motifin ilk vuruş da, alt telde tiz “Re” sesi orta tel boşa bir oktav pes “Re” sesi ve üst tel boşa “Sol” sesi -tam dörtlü (2,5 ton)- tınlamaktadır.

Bağlama düzenine göre; birinci motifte zeybek tezenesi uygulanırken birinci vuruşta “Sol” sesi orta telde tek vurulurken “Si” sesi orta tel ve üst telde birlikte basılarak vurulmaktadır. Bu esnada alt tele tezene vurulmamaktadır. Üçüncü motifte zeybek tezenesini uygulayabilmek için “Re” sesi orta telden çalınmaktadır. “Re” sesi üst telde “La” sesi ile birlikte vurulmaktadır. Ezginin seyrinde “Lab” sesi olmasına rağmen bağlama düzeninde, akort şekliinden dolayı bütün tellere vurulduğunda ana seslerle birlikte “La” bekar sesi tınlamaktadır.

Altıncı ve yedinci motifler incelendiğinde, bozuk düzen icrasında Lab-Sol-Fa# sesleri normal yerinden alınırken bağlama düzeninde, aynı sesler bir oktav tizden

çalınmaktadır. Bu farklı aralıklar bozuk düzen ve bağlama düzeni icrasında ezginin duyumunda farklılık oluşturmaktadır.



#### 4.2. Elmaların Yongası

TRT repertuarında “Do” kararlı yazılmış olan elmaların yongası Konya tavrının en güzel örneklerinden biridir. Konya tezenesinin özelliği çırpma tezeneden sonra üst tele takma yapılmasıdır. Böylece icrada dinamik ve belirgin bir ritim akışı oluşmaktadır.

Aşağıda, bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre yazılan elmaların yongası türküsünde belli ölçüler karşılaştırılarak, oluşan duyum farklılıkları gösterilecektir.

“Elmaların yongası” Bozuk Düzen İcrası (1.ölçü ve 2.ölçü)

↓ ↑ ↓ ↑ ↑



“Elmaların yongası” Bağlama Düzeni İcrası (1.ölçü ve 2. ölçü)

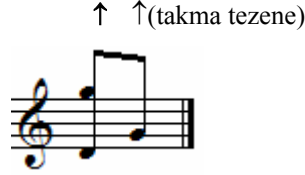
↓ ↑ ↓ ↑ ↑



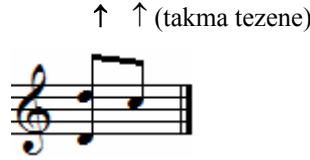
Türkünün bozuk düzen icrasında; Motifler incelendiğinde, bozuk düzenin akort şekli gereği ilk tezene vuruşlarında üç tele aynı anda vurulduğunda, ana seslerle birlikte orta tel boşta pes “Re” sesi üst tel boşta “Sol” sesi -tam dördü (2,5 ton)- tınlamaktadır. Konya tezenesinin içindeki çırpma tezene uygulanırken, zeybek tezenesinden farklı olarak çırpmanın son vuruşu (alttan) -dördüncü sese denk gelen tezene- sert bir hareketle alt tel ve orta teli (pes Re) aynı anda birlikte almaktadır. Bu tezeneyi takiben, son vuruşla üst tele takma tezene yapılmaktadır.



Çırpmanın son tezenesiyle, alt telde ana sesle birlikte düzenli olarak orta tel boşa pes “ Re” sesi duyulurken takma tezene çoğunlukla üst tel “Sol” sesine yapılmaktadır. Örneğin birinci motifte tiz “Sol” sesiyle aynı anda pes “Re” sesi duyulmaktadır ve “Sol” sesine takma tezene uygulanmaktadır.



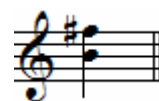
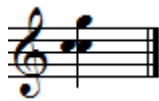
Bazı motiflerde ana ses, üst telde beşinci parmakla basılarak takma tezeneyle çalınmaktadır. Örnek olarak birinci ölçünün dördüncü motifinde, takma tezene, üst telde beşinci parmakla basılan “Do” sesine yapılmaktadır.



Bağlama düzeni icrasına göre; ilk tezene vuruşu bütün telleri taradığında akort biçiminden dolayı ana ses “Mi” ile birlikte orta tel boşa “Sol” sesi tınlarken üst telde karar ses olan “Do” sesi basılarak tezene uygulanmaktadır. Böylece Konya tezenesinin son takma vuruşu üst telde “Do” sesine yapılmaktadır. Hem türkünün “Do” kararlı olması hem de “Sol” ve “Do” seslerinin birbiriyle uyumlu tınlayan tam dörtlü aralık olması bağlama düzeninde, türkünün icrasında üst telde “Do” sesinin duyurulmasını gerektirmektedir.



Ayrıca bağlama düzeni icrasında, paralel baskılar yapılmaktadır. Birinci ölçünün üçüncü motifinde olduğu gibi orta teldeki “Do” sesi ile üst teldeki “Do” sesi birlikte basılır bu esnada alt telde tiz “Sol” sesi de -tam beşli (3,5 ton)- aynı anda basılmaktadır. Aynı şekilde ikinci ölçünün ikinci motifinde çırpma tezenesinin son vuruşunda da paralel baskı yapılarak ana ses “Si” sesiyle birlikte alt telde tiz “Fa#” sesi -tam beşli- duyurulmaktadır.



Ana seslerin bu şekilde paralel baskılar yapılarak çalınması bozuk düzen icrasına göre, bağlama düzeni icrasında daha tiz bir duyum oluşturmaktadır.

Elmaların Yongası, bağlama düzeninde Konya tavrı uygulanmadan düz tezene vuruşları (üst- alt) kullanılarak da icra edilmektedir. Bu durumda türkünün geleneksel icrasından uzaklaşmaktadır.

### 4.3. Dersini Almış da Ediyor Ezber

Yozgat yöresinde halay havaları dışındaki türküler, bağlama icrasında ağırlıklı olarak tril tezenesi ile uygulanmaktadır.

Tril uygulanacağı zaman ilk vuruş bütün telleri kapsayacak şekilde yukarıdan aşağıya doğru yapılmaktadır. İkinci vuruştan başlayarak alt telde altlı-üstlü seri tezene vuruşlarıyla tril tamamlanmaktadır. Bu esnada saptaki el ile bir parmak esas istenen seste dururken, diğer bir parmakla, trille aynı zamanlarda bir üst perdeye çarpma yapılmaktadır.

Sürmeli olarak bilinen “Dersini Almış da Ediyor Ezber türküsü” Yozgat tavrının en güzel örneklerinden biridir. Nida Tüfekçi -bozuk düzen- ve Arif Sağ’ın -bağlama düzeni- icralarına göre notaya alınan türkünün belli ölçüleri incelenerek oluşan duyum farklılıkları gösterilecektir.

“Dersini Almış da Ediyor Ezber” Bozuk Düzen İcrası (1. ve 2. ölçüler)

↓ Δ ↓ Δ ↓ ↑ ↓ Δ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑



“Dersini Almış da Ediyor Ezber” Bağlama Düzeni İcrası (1. ve 2. ölçüler)

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ Δ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑



Bozuk düzen icrasına göre; türkünün birinci ölçüsünün ilk motifinde ilk tezene vuruşuyla üç tele birlikte vurulurken ana ses “Re” ile birlikte orta tel boşta bir oktav pes “Re”, üst tel boşta “Sol” sesleri tınlamaktadır. İkinci ve dördüncü vuruşlarda ana ses “Do” sesi parmakla çekme yapılarak icra edilmektedir. İkinci motifte ise, tavrı ortaya çıkaran tril uygulanmaktadır. İlk vuruş da bütün teller





Aşağıda Posta Yollarının belli ölçüleri incelenerek oluşan duyum farklılıkları gösterilecektir.

“Posta Yolları” Bozuk Düzen İcrası (1.ölçü)

↓ ↑ ↓ v<sup>3</sup> ↑ v ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

“Posta Yolları” Bağlama Düzen İcrası (1.ölçü)

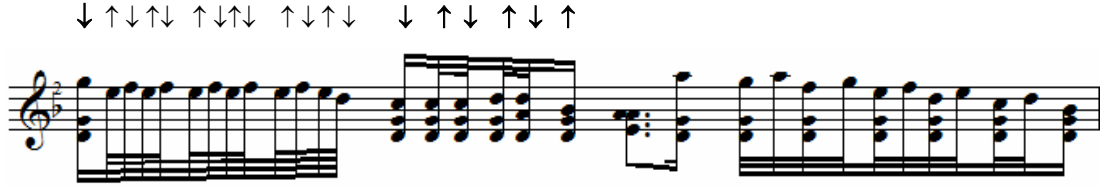
↓ ↑ ↓ v ↑ v ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

Türkünün bozuk düzen icrasında -ki geleneksel icrasında Kayseri tavrı bozuk düzende icra edilmektedir- bütün teller taranarak çalınmaktadır. Birinci ölçünün ikinci motifinde ana seslerle birlikte orta ve üst teller boşta tınlamaktadır. Üç tele birlikte vurulduğunda “Fa#” sesiyle orta tel boşta pes “Re” üst tel boşta “Sol” sesi -dörtlü aralık- tınlamaktadır. Diğer motiflerde de bütün teller taranarak icra edilmektedir.

Bağlama düzeni icrasında, türkünün tavrına uygun icra edilmesi dikkate alındığında yine bütün teller taranarak çalınmaktadır. Fakat akort şeklinden dolayı ana seslerle birlikte tınlayan yan sesler farklılık göstermektedir. İkinci motifte, “Fa#” sesiyle orta tel boşta “Sol” sesi üst tel boşta “La” sesi tınlamaktadır. Üç tele birlikte vurulduğunda orta ve üst tel boşta “Sol” ve “La” sesleri ikili majör (1 ton) tınlamaktadır. Bu çatışan sesler icrada bozuk bir duyum oluşmasına neden olmaktadır. Bağlama düzeninde icra, akort şeklinden dolayı tellere tek tek vurularak veya paralel baskılar yapılarak uygulanmaktadır. Bu şekilde icra edildiğinde de Kayseri tavrı icra özelliğini kaybetmektedir ve böylece bir duyum farklılığı oluşmaktadır.

<sup>3</sup> Bağlama icrasında tezene kullanmadan parmakla yapılan çarpma hareketinin simgesidir.

“Posta Yolları” Bozuk Düzen İcrası (2.ölçü)



“Posta Yolları” Bağlama Düzen İcrası (2.ölçü)



Tril tezene vuruşlarının kıstırma şeklinde uygulanması, Kayseri tavrının en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Türkünün ikinci ölçüsünün birinci motifinde 64'lük değerlerde yazılan nota, icrada tril -kıştırma- tezeneyle uygulanmaktadır. Bozuk düzen icrasında, birinci motifte trilin ilk vuruşu üç tele vurularak uygulanmaktadır. Ana ses olan tiz “Sol” sesi ile birlikte orta tel boşa pes “Re” sesi, üst tel boşa “Sol” sesi –tam dörtlü- tınlamaktadır. Motifte ikinci vuruştan itibaren, sol elin birinci parmağı “Mi” sesine, ikinci parmak “Fa” sesine aynı anda sabit basarken tezene alt-üst seri hareketlerle trili -kıştırma- tamamlamaktadır. Kayseri tavrında trillerin yanı sıra bir diğer tezene vuruşu da ikinci ölçünün ikinci motifinde karşımıza çıkmaktadır. Üstten vurulan ilk vuruştan sonra, bütün teller taranarak tezene alt-üst vuruşlarla tamamlanmaktadır.

Bağlama düzeni icrasında, aynı şekilde kıstırma tril uygulanmıştır. Fakat ilk vuruşunda ana ses olan tiz “Sol” sesi ile orta tel boşa bir oktav pes “Sol” sesi, üst tel boşa “La” sesi tınlamaktadır. Yukarıdaki açıklamalarımızda da hatırlanacağı gibi üst tel boşa “La” sesinin tınlaması duyum bozukluğuna neden olmaktadır.

Bağlama düzeninde, ikinci motifte ana ses olan “Do” paralel basılmıştır. Bu pozisyonda ana ses “Do” hem üst telde hem de orta telde aynı anda basılırken alt telde tiz “Sol” sesi de -tam beşli (3,5 ton)- birlikte basılmaktadır. Aynı motifte ana seslerden biri olan “Si” sesi de paralel basılmıştır. “Si” sesi orta telden alınır ve birlikte alt telde tiz “Fa#” sesi -tam beşli- basılır, üst telde ise boşa “La” sesi tınlamaktadır. Bozuk düzende ise, “Do” sesi orta tel boşa pes “Re” sesi ve üst tel

boşta “Sol” sesi ile birlikte tınlatılmaktadır. “Si” sesi de yine orta tel boşta pes “Re” sesi ve üst tel boşta “Sol” sesiyle tınlatılmaktadır. Bütün bu farklar, Kayseri tavrının geleneksel icrasıyla bağlama düzeni icrası arasında duyum farklılığına neden olmaktadır.



#### 4.5. Trakya Karşılması

Rumeli bölgesi Karşılmaları, bağlama çalma geleneğinde kendine özgü bir tezene vuruş biçimi ile günümüze kadar ulaşmış ender yöresel tavrılardan biridir. Karşılama tavrı, üst telden başlayarak yukarıdan aşağıya birbirini takip eden seri tezene vuruşlarıyla alt tele iner ve bu vuruşları takiben üst-alt iki tezene vuruşuyla tamamlanmaktadır.

Bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre, tavrına uygun notaya alınana Trakya Karşılmasının belli ölçüleri karşılaştırılarak, icra esnasında oluşan duyum farklılıkları aşağıda gösterilecektir.

“Trakya Karşılması” Bozuk Düzen İcrası (1.ölçü)



“Trakya Karşılması” Bağlama Düzeni İcrası (1.ölçü)



Bozuk düzen icrasına göre; ezginin birinci ölçüsünün birinci motifi, üst tel boşta “Sol”, orta tel boşta pes “Re” ve alt tel boşta “La” sesleri yukarıdan aşağıya sıyirtma tezene yapılarak arka arkaya seri şekilde çalınmaktadır. Bu vuruşları takiben

ilk “La” sesi alt tel boşta üstten vurulurken, ikinci “La” sesi üst telden alınır ve birlikte orta telde pes “Mi” sesiyle -tam beşli (3,5 ton)- paralel basılarak alttan tezene vuruşuyla tamamlanmaktadır.



Bağlama düzeni icrasına göre; birinci motifte üst tel boşta “La”, orta tel boşta “Sol” ve alt tel boşta tiz “Re” sesleri yukarıdan aşağıya sıyırma tezene yapılarak arka arkaya seri şekilde çalınmaktadır. Bu vuruşları takiben alt telde biten tezene tekrar üstten vuruşla alt tele döndüğünden, ana ses olan “La” sesinin yerine tam beşli “Mi” sesi üstten vurularak çalınır, alttan gelen son tezene vuruşuyla alt telde tiz “Mi”, orta telde “La” ve üst tel boşta “La” sesleri paralel basılarak icra edilmektedir.



Bozuk düzen icrasında ikinci motifler incelendiğinde, birinci motifin son vuruşu paralel olarak uygulandığından sol elin pozisyonunu bozmadan ikinci motif icra edilmektedir. Buna göre üst telde “La”, orta telde pes “Mi” ve alt tel boşta “La” sesleri tek tek çalınırken son tezene vuruşuyla La-Mi-La sesleri birlikte alttan vurularak motif tamamlanmaktadır.



Bağlama düzeni icrasında da, aynı şekilde birinci motifin son vuruşu paralel olarak uygulandığından sol elin pozisyonunu bozmadan ikinci motif icra edilmektedir. Buna göre üst tel boşta “La”, orta telde “La” ve alt telde tiz “Mi” sesleri -tam beşli- tek tek tınlatılırken son tezene vuruşuyla tiz Mi-La-La sesleri birlikte alttan vurularak motif tamamlanmaktadır.



Karşılama tezenesi uygulanırken ezginin bozuk düzen icrasında alt telde “La” sesi tınlarken bağlama düzeninde tiz “Mi” sesi tınlamaktadır. Bu da akort farkından dolayı bağlama düzenindeki duyumu, bozuk düzene göre daha tizleştirmektedir.



“Trakya Karşılması” Bozuk Düzen İcrası (5. ve 6. ölçüler)



“Trakya Karşılması” Bağlama Düzeni İcrası (5.ve 6.ölçüler)



Ezginin birinci ölçüsünde olduğu gibi karşılama tezenesinin uygulama şekli beşinci ve altıncı ölçülerde de devam etmektedir. Bozuk düzen icrasında, bütün motifler incelendiğinde üst tel boşta “Sol”, orta tel boşta pes “Re” -tam dörtlü düzenli olarak tınlarken ana sesler alt telde alınarak icra edilmektedir. Ezginin karar sesi La” sesiyle birlikte pes “Mi” sesi paralel basılarak tezene uygulanmaktadır.

Bağlama düzeninde de icra, karşılama tavrına uygun aynı tezene vuruşuyla beşinci ve altıncı ölçülerde devam etmektedir. Bozuk düzen icrasıyla arasındaki akort farkı nedeniyle paralel baskılar esnasında “La” sesiyle birlikte tiz “Mi” sesi tınlarken ana ses “Si” ile birlikte tiz “Fa#” -tam beşli-, “Do” sesiyle birlikte tiz “Sol” sesi -tam beşli- tınlamaktadır. Bir kez daha vurgulamak gerekirse, bağlama düzeni icrasın da ana sesle birlikte paralel beşli birlikteliği duyumu tizleştirmektedir.

#### 4.6. Fidayda-Hüdayda

Ankara tavrı aynı zamanda Fidayda adlı türküyle anılmakta ve tavrın en güzel örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Ankara tavrı uygulanırken, ilk tezene üstten vurulur, ikinci tezene alttan alınır ve üst tele takma yapılır. Takma tezene vuruşu türkünün icrası esnasında düzenli olarak duyulmaktadır.

Bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre notaya alınan Fidayda türküsünün örnek ölçüleri karşılaştırılarak duyum farklılıkları gösterilecektir.

“Fidayda” Bozuk Düzen İcrası (9.ölçü)

↓ ↑ Λ<sup>4</sup> ↓ Λ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑



“Fidayda” Bağlama Düzeni İcrası (9.ölçü)

↓ ↑ Λ ↓ Λ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑



Bozuk düzen icrasına göre; Fidayda türküsü TRT repertuarında “Re” kararlı olarak notaya alınmıştır. İcra esnasında karar sesi güçlü kılmak için bozuk düzende üst tel “Re” sesine ayarlanmaktadır. Alt tel boşa “La”, orta tel boşa pes “Re” ve üst tel boşa pes “Re” sesleri tınlamaktadır. Böylece türkünün icrasında üst tel boşa düzenli olarak “Re” sesi -dem ses- duyulmaktadır. Türkünün ilk sekiz ölçüsü intro olduğundan dokuzuncu ölçüden sonraki motifler incelenecektir.

Dokuzuncu ölçünün motifleri incelendiğinde, ilk vuruşlarda “Re” sesi düzenli olarak duyurulmaktadır. İlk motifte ikinci vuruşta “Sol” sesi “Re” sesiyle -tam dörtlü- birlikte alınarak “Fa” sesi tezene kullanılmadan parmakla çekme yaparak duyurulmakta ve ikinci motifin son iki vuruşunda “Sol” sesi “Re” sesine takılarak tavrın karakteristik tezene uygulanmaktadır. Üçüncü ve dördüncü motiflerde ise, ilk vuruş üstten vurulurken diğer vuruşlar takma tezene ile uygulanmaktadır.

Bağlama düzeni icrasında, türkü, akort özelliğinden dolayı karar sesini güçlü duyurmak için “La” kararlı -tam beşli- olarak transpoze edilmiştir. Buna göre, ilk vuruşlarda karar ses “La” düzenli olarak duyulmaktadır. İlk motifte ikinci vuruşta “Re” sesi “La” sesiyle -tam dörtlü- birlikte alınarak “Do” sesi bozuk düzen icrasında olduğu gibi çekme tezene yapılarak uygulanmakta ve ikinci motifin son iki vuruşunda “Re” sesi “La” sesine takılarak icra edilmektedir. Üçüncü ve dördüncü motiflerde ise, ilk vuruş üstten vurulurken diğer vuruşlar takma tezene ile uygulanmaktadır.

<sup>4</sup> Bağlama icrasında tezene kullanmadan parmakla yapılan tel çekme hareketinin simgesidir.

“Fidayda” Bozuk Düzen İcrası (15. ve 16. ölçüler)

↓ ↑↑



“Fidayda” Bağlama Düzeni İcrası (15. ve 16. ölçüler)

↓ ↑↑



Bozuk düzen icrasında, her iki ölçüde de düzenli olarak Ankara tezenesi uygulanmaktadır. Karar ses “Re” ana sesin dışında gerek üst telde ilk vuruşla üstten gerekse takma tezene ile alınarak icra süresince duyurulmaktadır. Bu icra şekli, türküye dinamik ve ritmik bir hava katmaktadır.

Bağlama düzeni icrasında da, Ankara tezenesi düzenli olarak uygulanmakta ve karar ses “La” ana sesle birlikte duyurulmaktadır. Türkü, bağlama düzeninde tam beşli tiz “La” sesine tanspoze edilerek icra edildiğinden bozuk düzen icrasına göre tiz bir duyum oluşmaktadır.

Her iki düzende, bağlama şana eşlik ettiğinde düz tezene vuruşları (üst-alt) kullanılmaktadır. Ara sazlarda ise tekrar Ankara tavrına uygun tezene vuruşları kullanılarak icra edilmektedir.

#### 4.7. Seherde Bir Bağa Girdim

“Seherde Bir Bağa Girdim” Âşıklama tavrıyla icra edilen bir deyiştir. Özellikle Doğu Anadolu bölgesinde Erzincan, Sivas, Tunceli, Arguvan gibi yörelerde deyiş ve semahlar Âşıklama tavrıyla icra edilmektedir. Âşıklama tavrı, adına boğma denilen paralel basışlardan- üç tel grubuna birlikte vurmak- ve takma tezenelerden oluşan bir tavrı çeşididir.

“Seherde Bir Bağa Girdim” deyişi geleneksel icrasında Âşık Daimi tarafından bozuk düzen ile icra edilmiştir. Günümüzde çoğunlukla bağlama düzeni ile icra edilmektedir.

Tavrına uygun olarak notaya alınan deyişin, her iki düzendeki icrasında oluşan duyum farklılıkları, örnek ölçüler karşılaştırılarak gösterilecektir.



tezene ile alınırken orta telde “Si” sesine takma tezene yapılarak motif tamamlanmaktadır.

Bozuk düzen icrasında pes “Fa#”, pes “Sol” ve pes “Mi” sesleri kullanılırken bağlama düzeninde bu sesler bir oktav tiz olarak duyulmaktadır.



“Seherde Bir Bağa Girdim” Bozuk Düzen İcrası (9. ve 10. ölçüler)

↓ v ↑ ↑



“Seherde Bir Bağa Girdim” Bağlama Düzeni İcrası (9. ve 10. ölçüler)

↓ v ↑ ↑Λ



Bozuk düzen icrasında, ilk vuruşlarda ana sesler üst telden alınarak boşta “Sol” sesi parmakla çekilmekte, üçüncü vuruşlar alt tel ve orta telle birlikte alttan tezeneyle alınarak dördüncü vuruşta üst telde ana seslere takma tezene uygulanmaktadır.

Bağlama düzeninde ise, ilk vuruşlar üst tel boşta “La” sesine vururken orta telde “Sol” parmakla çekilmekte, üçüncü vuruşta ana sesler orta telden alınmakta ve üst tel boşta “La” sesine takma tezene uygulanırken aynı esnada orta telden bir sonraki ana sesler parmakla çekilerek duyurulmaktadır.

Sesleri akort gereği farklı pozisyonlardan alarak icra etmek, aynı zamanda bağlama düzeninde paralel basışlarla bazı sesleri bir oktav tizden çalmak ve tellerin farklı kalınlıklarda bağlanması icrada duyum farklılıklarına neden olmaktadır.

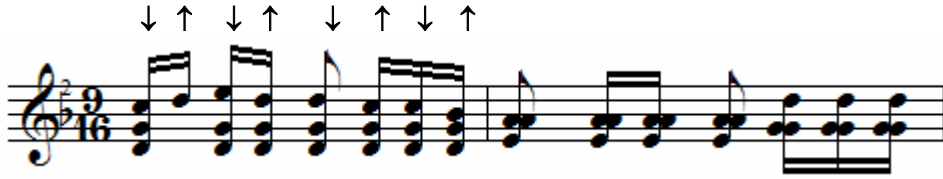
#### 4.8. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir

Aydın, Muğla, Denizli gibi yöreleri kapsayan Teke bölgesi kırık havalarının bağlamadaki icrasında kullanılan tezene şeklinin en önemli özelliği aksak usullerin

içinde bulunan üçlü nota kalıbında tezene vuruşunun alt-üst-alt şeklinde uygulanmasıdır.

Bozuk düzen ve bağlama düzeni icralarına göre yazılan Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir türküsünün belli ölçüleri incelenerek oluşan duyum farklılıkları gösterilecektir.

“Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” Bozuk Düzen İcrası (1. ve 2. ölçüler)



“Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” Bağlama Düzeni İcrası (1. ve 2. ölçüler)



Bozuk düzen icrasına göre; türkünün birinci ölçüsünün birinci motifinde ikili zamanlar üstten alttan tezene vuruşlarıyla uygulanırken üç zamanlı aksak motifte teke tavrının özelliği alt-üst-alt tezene vuruşları kullanılmaktadır. Bütün tezeneler uygulanırken üç tele birden vurularak ana sesle birlikte yan sesler duyulmaktadır. Örneğin, ana ses “Do” sesiyle birlikte orta tel boşta pes “Re”, üst telde “Sol” sesleri tınlamaktadır. Diğer motiflerde de ana seslerle birlikte aynı yan sesler tınlamaktadır. İkinci ölçüdeki motifler incelendiğinde ana ses olan “La” alt tel boşta ve üst telde orta tel boşta pes “Mi” sesiyle -tam dördlü- birlikte basılarak tınlamaktadır. son motifte “Sol” sesi de üst tel boşta ve orta telde birlikte basılırken aynı anda alt telde tiz “Re” sesi paralel basılarak icra edilmektedir.

Bağlama düzeninde ise, ikili zamanlar üst alt tezene vuruşlarıyla uygulanırken sesler tek tek basılarak icra edilmektedir. Üç zamanlı aksak motif ise, alt-üst-alt tezene vuruşlarıyla uygulanırken sesler paralel basılarak ana ses “Do” üst tel ve orta telde birlikte basılır aynı anda alt telde tiz “Sol” sesi -tam beşli- paralel basılarak icra edilmektedir. İkinci ölçüde, ana ses “La” üst tel boşta ve orta telde birlikte basılırken aynı anda alt telde tiz “Mi” sesi -tam beşli- birlikte tınlamaktadır.

Son motifte alt telde tiz “Sol”, orta tel boşta pes “Sol” ve üst telde “Re” sesleri -tam beşli- birlikte basılarak icra edilmektedir.



“Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” Bozuk Düzen İcrası (3. ve 4. ölçüler)



“Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” Bağlama Düzeni İcrası (3. ve 4. ölçüler)



Bozuk düzen icrasında, üçüncü motifte ana seslerle birlikte orta tel boşta “Re” ve üst tel boşta “Sol” sesleri tınlamaktadır. İkinci motifte “La” sesi çift basılarak birlikte paralel pes “Mi” sesi tınlamaktadır.

Bağlama düzeninde ise, ana ses “Si” sesi alt telde “Fa#” sesiyle paralel basılırken üst telde “Do” sesi birlikte basılarak icra edilmekte, ana ses “Do” paralel basıldığında alt telde tiz “Sol” sesi birlikte tınlamaktadır. Türkü, bağlama düzeninde icra tekniğinden dolayı tek tek teller kullanılarak da icra edilmektedir. Orta tel (sol) ve üst tel (la) boştayken bütün tellere vurularak icra edilmemektedir. Çünkü 1 ton çatışan sesler duyumu bozacağından bağlama düzeninde ya paralel ya da teller tek tek basılarak icra yapılmaktadır.

Diğer örnek türkü karşılaştırmalarında da olduğu gibi bağlama düzeni ile bozuk düzeni icralarında seslerin farklı pozisyonlardan alınması ve akortların farklı olması duyum farklılıklarına neden olmaktadır.

## SONUÇ

Günümüzde geleneksel bağlama icrasında, yöresel tavırların aslına uygun şekilde icra edilmesi bazı sanatçılar tarafından önemsenip kültürel zenginliğimiz adına korunurken, bazı sanatçılar tarafından yeni icra şekilleri denenmektedir. Bu yeni denemeler, yöresel tavırların bağlama icrasındaki özgünlüğünü ve özelliğini erozyona uğratarak tektip bir icranın oluşmasına neden olmaktadır. Bunun nedenleri içinde günümüz koşullarında bağlama düzeninin yaygınlık göstermesi ve bağlama düzeniyle her yöreye ait türkülerin icra edilebileceğini düşünmek, şelpe tekniğinin gelişmesi ve büyük oranda benimsenmesi, icrada piyasanın nabzına uymak ya da özenmek sayılabilir. Bütün bu yaklaşımlar geleneksel müzikte icra şekillerinin unutulmasına neden olurken, icrada bir tektipleşmeyi de beraberinde getirmektedir. Oysaki müziğimiz adına her bir çalış tekniği, kendi başına çok özellikli ve zengin birer icra çeşitliliği sağlamaktadır. Birini benimseyip diğerini unutmak veya unutturmak geleneksel müziğimiz ve kültürümüz adına büyük bir kayıptır.

Bu tez çalışmasıyla, icra çeşitliliğinin korunması için geleneksel icra şekillerinin aslına uygun icra edilmesi, muhafaza edilmesi ve gelecek nesillere otantik şekliyle aktarılabilmesi gerektiği vurgulanmaya çalışılmıştır. Bunun için kolayca kaçmadan, yöresel tavırların uygulandığı düzende ve gerekli tezene vuruşları yani çalış tekniği ile en doğru şekilde öğrenilmesi ve uygulanması gerekliliği üzerinde özenle durulmuştur. Zeybek, Konya, Yozgat, Kayseri, Ankara, Karşılama, Âşıklama, teke gibi belli başlı yöresel tavırların bağlamadaki icrasında, Bozuk düzen ve Bağlama düzeni arası transpozisyon da oluşan duyum farklılıkları, geleneksel icra şekline göre notaya alınan örnek türkülerin karşılaştırılması ile gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda geleneksel icra şekillerinin muhafaza edilmesinin ne denli önemli olduğunun altı çizilmeye çalışılmıştır.

Örnek türküler, iki ayrı ana düzen olan bozuk düzen ve bağlama düzenindeki tavırsal icraları dikkate alınarak notaya alınıp incelenmiştir. Bu incelemelerden varılan sonuçlar şunlardır;



Ele alınan belli başlı yöresel tavrıların bozuk düzen icralarında, üç grup tele birlikte vurulduğunda aşağıdan yukarıya tam beşli ve tam dördü aralıklarla yapılan akort şeklinden dolayı alt telden alınan ana seslerle birlikte, orta tel boşta ve üst tel boşta tınlayan sesler birbiriyle uyumlu tınlamaktadır. Bağlama düzeni icralarında ise, üç grup tele birlikte vurulduğunda aşağıdan yukarıya tam beşli ve ikili majör aralıklarla yapılan akort şeklinden dolayı alt telden alınan ana seslerle birlikte, orta tel boşta ve üst tel boşta tınlayan sesler birbiriyle çatışmaktadır ve böylece uyumsuz bir duyum oluşmaktadır. Bu nedenden dolayı bağlama düzeninde icra, seslere tek tek vurularak yapılmaktadır. Bütün tellere vurularak icra yapıldığında da paralel basışlar ve armonik sesler dikkate alınarak icra gerçekleştirilmektedir. İşte tamda bu noktada, bozuk düzende icra edilen türkünün yöresel tavrı bütün özellikleriyle bağlama düzeninde icra edilememektedir.

Bozuk düzenden bağlama düzenine aktararak icra edilen yöresel türküde oluşan uyumsuz duyumu gösterebilmek amacıyla, bozuk düzende icra edilen yöresel türkü, bağlama düzeninde tavrın gerektirdiği bütün icra özelliklerine sadık kalınarak icra edilip notaya alınmıştır. Yapılan incelemeler göstermiştir ki, bozuk düzende icra edilen türkü, bağlama düzeni ile aynı tavrısal özelliklerle icra edildiğinde duyum farklılığı oluşmaktadır. Bu duyum farklılığını önlemek için bağlama düzeninde sesler ya tek tek ya da paralel basışlarla duyurulmaktadır. Tavrın tezene vuruşlarını uygulayabilmek için gerekli hallerde farklı tellere geçerek de icra yapılmaktadır. Bütün bu icra farklılıkları her iki düzende yöresel tavrı uygulamalarında farklı duyumlara hatta icra farklılıklarına neden olmaktadır.

Bağlama düzenindeki paralel basışlarda, ana ses paralel beşlisi ile birlikte basılmaktadır. Örneğin “Do” sesi tiz “Sol” sesi ile birlikte, “Si” sesi tiz “Fa#” sesiyle birlikte duyurulmaktadır. Oysa bozuk düzende “Do” sesi ve “Si” sesi orta tel boşta pes “Re”, üst telde boşta “Sol” sesleriyle birlikte duyurulmaktadır. Bu sesler bozuk düzende paralel basışlarla duyurulmak istendiğinde “Do” sesi tam dördü pes “Sol” sesiyle, “Si” sesi tam dördü pes “Fa#” sesiyle birlikte tınlamaktadır. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi bağlama düzeninde duyum, bozuk düzene göre daha tiz duyulmaktadır.

Bağlamada, icra farklı tellere taşındığında tel bağlama biçiminden dolayı da bir duyum farklılığı oluşmaktadır. Örnek türkü karşılaştırmalarında görüldüğü gibi bozuk düzende icra edilen bir yöresel tavrı, bağlama düzeninde icra edildiğinde bazı

sesler, tezene kalıbını uygulayabilmek için orta telden icra edilmektedir. Sesler orta telden alındığında üst telle birlikte duyurulur bu esnada çoğunlukla alt tele vurulmaz. Oysa bozuk düzende icra esnasında üç tel guruba birlikte vurularak icra yapılmaktadır. Ayrıca bağlama düzeninde bozuk düzende mevcut olan pes “Re”, pes “Mi”, pes “Fa gibi sesler bulunmadığından icra esnasında bu sesler bir oktav tizden duyurulmaktadır. Bu da duyumda farklılık yaratmaktadır.

Günümüzde bağlama icracıları gerek sahnelerde gerekse albüm çalışmalarında, bazı yöresel türkülerini düzeninin ve tavrının dışında icra etmektedirler. Örneğin bozuk düzende icra edilen yöresel bir türkü bağlama düzenine aktararak icra edilmektedir. Bu tutum ilk bakışta olumlu bir deneme gibi görünse de uzun vadede geleneksel icranın kaybolmasını ve unutulmasını beraberinde getirecektir. Bizden evvelki ustaların ve halkın özenle koruyarak bugünlere ulaştırdığı bu kültürel değerler aynı özenle muhafaza edilerek gelecek nesillere en otantik haliyle taşınabilir. Bu sürecin daha sağlıklı olabilmesi için Devlet radyo ve televizyon kurumuna da önemli görevler düşmektedir. TRT'nin Ulusal kültür değerlerimizin yaşatılmasını ve yaygınlaşmasını dünkü anlayışıyla bugünde devam ettirmesi, yeni neslin bu konuda bilgilendirilmesi ve olumlu yönde özendirilmesi, kültürel değerleri koruma yönünde yayın yapması önem arz etmektedir.

Kültürel miraslarımızdan olan bağlamadaki geleneksel icra şekillerinin, en doğru şekilde öğrenilip, uygulanarak muhafaza edilmesi ve korunması gerekmektedir. Eğitim kurumlarında kültürel değerlere sahip çıkma formasyonu verilerek bu konuda yeni nesillerin yetiştirilmesi gerekmektedir.

## KAYNAKLAR

Aktı, E. (1995). Yayınlanmamış Halk Müziği Ders Notları. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

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

Develioğlu, F. (2008). *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lugat*. (25.Baskı). Ankara: Aydın Kitap Evi.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. (1.Basım). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

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

Hakalmaz, O. (1988). *Yozgat Tavrı*. Yayınlanmamış bitirme çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

Karacan, N. (2006). *Bağlamada Mızrap Tekniğinin Öğretiminde İcrayı Kolaylaştırıcı Unsurlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Parlak, E. (2002). *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu I*. (2.Baskı). İstanbul: Maket Matbaacılık.

Parlak, E. (1986). *Bağlama ve Türk Halkı*. Yayınlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Aksu, T., Türkmen, S., Yılmaz, Y. T. (1998). *T.D.K. Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

TRT İstanbul Radyosu Nota Arşivi. Harbiye. İstanbul.

## İNTERNET

### Elektronik makale ve yayınlar

Duygulu, M. (2001). Küreselleşme ve sosyal değişim sürecinde Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Tavr, Teknik. *5.Uluslararası Türk folklor kongresi*. Cilt 3. Erişim Tarihi: 20 Ocak 2010,  
[http:// www.turkishmusicportal.org/artikle.php?id=19&lang2=tr](http://www.turkishmusicportal.org/artikle.php?id=19&lang2=tr).

Bağlamanın Bölümleri. Erişim Tarihi: 6 Şubat 2010.  
[baglama.uzerine.com/index.jsp?objid=1203](http://baglama.uzerine.com/index.jsp?objid=1203)

Irızva. Erişim Tarihi: 14 Şubat 2010. [sazadair.com/sazadair/index.php?option=com\\_co...](http://sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_co...)

Tarihten kopuz (bağlama) çeşitleri. Erişim Tarihi: 4 Şubat 2010.  
[www.itusozluk.com/goster.php/saz](http://www.itusozluk.com/goster.php/saz)

21.yy. Bağlama biçimleri. Erişim Tarihi: 4 Şubat 2010.  
[www.orientika.com/gallery.html](http://www.orientika.com/gallery.html)

## **EKLER**

## EK 1: Tavrına Göre Yazılan Örnek Türküler

### EK.1.1. Yağcılar Zeybeği (Bozuk Düzen)

Yöresi:  
İzmir

Kaynak Kişi:  
D.Konservatuarı aşivi

Metronom: ♩=69

### YAĞCILAR ZEYBEĞİ (Bozuk Düzen)

Derleyen:  
M. Sarısözen

Derleme Tarihi:

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

The musical score for "Yağcılar Zeybeği (Bozuk Düzen)" is written in 9/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piece is characterized by a complex, syncopated rhythmic pattern. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melody. The third staff introduces a new rhythmic motif. The fourth staff features a more melodic line. The fifth staff is marked with a blue double bar line and repeat sign. The sixth staff continues the melody. The seventh staff is marked with "(son)" in green. The eighth staff concludes the piece with a blue double bar line and repeat sign.

## EK.1.2. Yağcılar Zeybeği (Bağlama Düzeni)

Yöresi:  
İzmir

Kaynak Kişi:  
D.Konservatuvarı arşivi

Metronom: ♩=69

Derleyen:  
M. Sarısözen

Derleme Tarihi:

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

### YAĞCILAR ZEYBEĞİ (Bağlama Düzeni)

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is a continuous sequence of chords and melodic lines, characteristic of bağlama playing. The score includes various musical notations such as stems, beams, and accidentals. A blue double bar line with a symbol is used to mark the beginning and end of sections. The word "(son)" is written at the end of the sixth staff.

### EK.1.3. Elmaların Yongası (Bozuk Düzen)

Yöresi:  
Konya

Derleyen:  
Yücel Paşmakçı

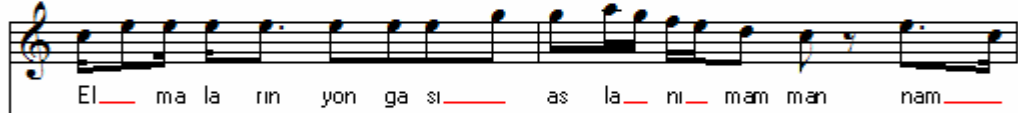
Kaynak Kişi:  
Ahmet Özdemir

#### ELMALARIN YONGASI (Bozuk Düzen)

Derleme Tarihi:  
-1966-

Metronom: ♩=84

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral



(saz





## ELMALARIN YONGASI

-II-

ay na sı a ma nam ma na man sağ ce bin de

saz

The first system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is a guitar accompaniment line in treble clef, with a red line underneath it and the word 'saz' written below the staff.

ay na sı vay vay

saz

The second system of music also consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The bottom staff is a guitar accompaniment line in treble clef, with a red line underneath it and the word 'saz' written below the staff.

## EK.1.4. Elmaların Yongası (Bağlama Düzeni)

Yöresi:  
Konya

Derleyen:  
Yücel Paşmakçı

Kaynak Kişi:  
Ahmet Özdemir

### ELMALARIN YONGASI (Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:  
-1966-

Metronom: ♩=84

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral



El ma la rin yon ga sı as la ni man man nam



(saz)



ma na ma ne y (saz) hay di sağ ce bin de (saz)



## ELMALARIN YONGASI

-II-

ay\_ na sı\_ a ma nam ma na man\_ sağ ce bin de

[saz

The first system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains the lyrics 'ay\_ na sı\_ a ma nam ma na man\_ sağ ce bin de'. The bottom staff is a saz accompaniment line in treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A red line is drawn under the saz staff.

ay na sı\_ vay vay

[saz

The second system of music also consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains the lyrics 'ay na sı\_ vay vay'. The bottom staff is a saz accompaniment line in treble clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A red line is drawn under the saz staff.

## EK.1.5. Dersini Almış da Ediyor Ezber (Bozuk Düzen)

Yöresi:  
Yozgat

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Kaynak Kişi:  
Nida Tüfekçi

### DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER Bozuk Düzen

Derleme Tarihi:  
-

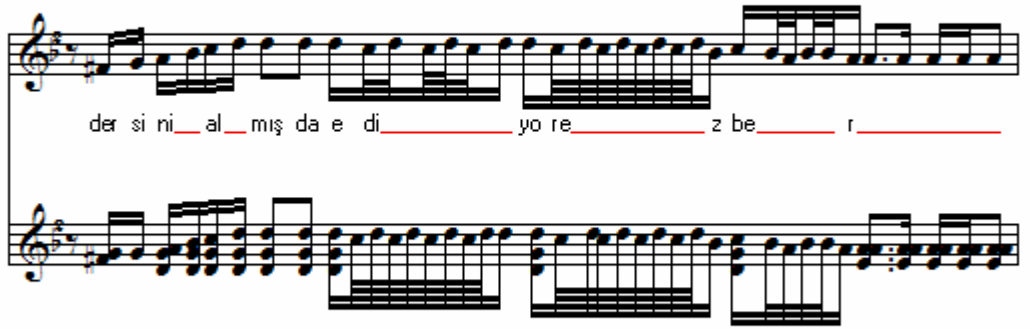
Metronom:  $\text{♩} = 48$

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Öral



Der si ni a l mış da e di yo re z be r

DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZ BER  
-II-



der si ni al mı ş da e di yo re z be r



sür me li gö z le ri sür me yi ney le ra man a ma n



be n ya re le n di ma man

## EK.1.6. Dersini Almış da Ediyor Ezber (Bağlama Düzeni)

Y öresi:  
Yozgat

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Bağlama İcra:  
Arif Sağ

### DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER Bağlama Düzeni

Derleme Tarihi:  
-

Solist İcra:  
Sabahat Akkiraz

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Öral

Metronom:  $\text{♩} = 48$

The musical score is written in 3/4 time and consists of five staves. The first four staves are for the Bağlama (Saz) part, and the fifth staff is for the Solist İcra (Vocal) part. The lyrics are written below the vocal staff.

Dersini al\_\_\_\_\_mış da ediy\_\_\_\_\_ore zbe\_\_\_\_\_r saz\_\_\_\_\_

## DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZ BER

-II-

der si ni \_ al \_ mı ş da e di \_ yo re \_ z be \_ r saz \_

sür me li göz le \_ n i \_ sür \_ me \_ yi \_ ney le \_ ra man a ma \_ n

be \_ n ya \_ re le \_ n di ma \_ man \_

## EK.1.7. Posta Yolları (Bozuk Düzen İcrası)

Yöresi:  
Kayseri

Deleyen:  
A.Gazi Ayhan

Kaynak Kişi:  
Ahmet Gazi Ayhan

### POSTA YOLLARI (Bozuk Düzen)

Derleme Tarihi:  
-

Metronom: ♩=120

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Öral

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

saz



POSTAYOLLARI  
-II-

man yi tir\_\_\_ di\_\_\_ m ya\_\_\_

saz

ri\_\_\_ mi\_\_\_ a\_\_\_ ra\_\_\_

ni yo\_\_\_ ru ma\_\_\_ m man\_\_\_

saz

POSTA YOLLARI  
-III-

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems, each with a vocal line and a saz accompaniment line. The lyrics are written below the vocal notes, with red underlines indicating the syllables. The saz accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes, often in a rhythmic pattern that complements the vocal melody. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

yi tir di m ya  
ri mi a ra  
ni yo ru ma m man

saz

## EK.1.8. Posta Yolları (Bağlama Düzeni İcrası)


Yöresi:  
Kayseri

Deleyen:  
A.Gazi Ayhan

Kaynak Kişi:  
Ahmet Gazi Ayhan

### POSTA YOLLARI (Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:  
-

Metronom:  120

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Öral



POSTAYOLLARI  
-II-

man yi tir di m ya

saz

ri mi a ra

ni yo ru ma m man

saz

POSTA YOLLARI  
-III-

yi tir di m ya

saz

ri mi a ra

ni yo ru ma m man

saz

## EK.1.9. Trakya Karşılması (Bozuk Düzen İcrası)

Yöresi:  
Trakya

Kaynak Kişi:  
Yöre Ekibi

Metronom: ♩=216

Derleyen:

Derleme Tarihi:

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral

### TRAKYA KARŞILAMASI (Bozuk Düzen)

The musical score is written in 3/8 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩=216. The music is characterized by a dense, intricate rhythmic pattern, primarily consisting of sixteenth notes. The first four staves feature a continuous stream of sixteenth notes, with occasional rests and eighth notes. The fifth and sixth staves show a more varied rhythmic structure, including eighth and quarter notes. The seventh and eighth staves continue the complex rhythmic pattern, with the eighth staff ending with a double bar line.

## EK.1.10. Trakya Karşılması (Bağlama Düzeni)

Yöresi:  
Trakya

Kaynak Kişi:  
Yöre Ekibi

Metronom: ♩ = 216

Derleyen:

Derleme Tarihi:

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

### TRAKYA KARŞILAMASI (Bağlama Düzeni)

The musical score is written in 2/8 time and consists of eight staves. The key signature is one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 2/8 time signature. The music is characterized by a fast tempo (♩ = 216) and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a variety of note values, including eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

## EK.1.11. Fidayda (Bozuk Düzen İcrası)

Yöresi:  
Ankara

Kaynak Kişi:  
Sadık Ergün  
Bayram Aracı

### FİDAYDA (HÜDAYDA) (Bozuk Düzen)

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:  
1964

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom: ♩ = 60



Metronom: ♩ = 92





## FİDAYDA (HÜDAYDA)

-II-

a man bul gu ru kay na dir lar hay di bul gu ru kay

saz

na dir lar se rin de ya yı la di la ri

saz

a man se rin de ya yı la di ri lar

saz

saz

saz

## EK.1.12. Fidayda (Bağlama Düzeni İcrası)

Yöresi:  
Ankara

Kaynak Kişi:  
Sadık Ergün  
Bayram Aracı

### FİDAYDA (HÜDAYDA) (Bağlama Düzeni)

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:  
1964

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom: ♩ = 60



Metronom: ♩ = 92



## FİDAYDA (HÜDAYDA)

-ii-

a man bul gu ru kay na dir lar hay di bul gu ru kay

(saz)

na dir lar se rin de ya yı la di la ri

saz

a man se rin de ya yı la di ri lar

saz

saz

saz

## EK.1.13. Seherde Bir Bağa Girdim (Bozuk Düzen İcrası)

Yöresi:  
Erzincan

Kaynak Kişi:  
Aşık Daimi

Metronom: ♩ = 100

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:  
-1969-

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral

### SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM (Bozuk Düzen)

Se her de bir ba ğa gir dim

[saz]

## SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM

-II-

se her de bir ba ğa gir dim

ne ba ğ duy du ne ba ğ ban a

el sun dum gül le rin der dim

ne ba ğ duy du ne ba ğ ban a

ne ba ğ duy dum ne ba ğ ban a

## EK.1.14. Seherde Bir Bağa Girdim (Bağlama Düzeni İcrası)

Yöresi:  
Erzincan

Kaynak Kişi:  
Aşık Daimi

Metronom: ♩ = 100

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:  
-1969-

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral

### SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM (Bağlama Düzeni)

Se her de bir ba ğa gir dim

[saz]

## SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM

-II-

se her de\_ bir \_\_\_\_ ba ğa gir dım

ne\_ bağ\_ duy du \_\_\_\_ ne bağ ban cı \_\_\_\_

el\_ sun \_\_\_\_ dum gül \_\_\_\_ le rin der dım \_\_\_\_

ne\_ bağ\_ duy du \_\_\_\_ ne bağ ban cı \_\_\_\_

ne bağ\_ duy dum \_\_\_\_ ne bağ ban cı

## EK.1.15. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir (Bozuk Düzen İcrası)

Yöresi:  
Burdur

Derleyen:  
M.Sarısozen

Kaynak Kişi:  
Ahmet Yamacı

### YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR (Bozuk Düzen)

Derleme Tarihi:  
02.06.1951

Metronom: ♩=184

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral



yay la yol la \_\_\_\_\_ rın da yü rü \_\_\_\_\_ yüp ge li \_\_\_\_\_



## YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR

-II-

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "r oy ge li oy ge li n", "oy ge li n al lı şal va", "rı nı sü rü nüp ge li ra ma", and "na ma na man". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. There are several triplet markings (3) in the vocal line.

r oy ge li oy ge li n

oy ge li n al lı şal va

rı nı sü rü nüp ge li ra ma

na ma na man

## YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR

-III-

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line.

ben var mam o ra li ya  
o ra da du ra li ya al lah na sip  
ey le sin da vul lu zur na li ya

## EK.1.16. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir (Bağlama Düzeni İcrası)

Yöresi:  
Burdur

Derleyen:  
M.Sarısozen

Kaynak Kişi:  
Ahmet Yamacı

### YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR (Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:  
02.06.1951

Tavri Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom: ♩ = 184

yay la yol la \_\_\_\_\_ rın da yü rü \_\_\_\_\_ yüp ge li \_\_\_\_\_

## YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR

-II-

r oy ge li oy ge li n

oy ge li n al li şal va

rı ni sü rü nüp ge li ra ma

na ma na man

## YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR

-III-

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the vocal line, with red underlines under each word. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. There are triplets in the piano part in the second and third systems.

ben var mam o ra li ya  
o ra da du ra li ya al lah na sip  
ey le sin da vul lu zur na li ya

## EK 2: Örnek Türkülerin TRT Repertuarı Notaları

### EK.2.1. Yağcılar Zeybeği

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 71  
İNCELEME TARİHİ: 26\_9\_1977

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

YÖRESİ  
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
Devlet Konservatuarı Arşivi

### YAĞCILAR ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

SÜRESİ :

The musical score for "Yağcılar Zeybeği" is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and a final double bar line with a repeat sign. The score is presented in a clean, professional layout.







### **EK.2.3. Dersini Almış da Ediyor Ezber**

YÖRESİ  
YOZGAT  
KİMDEN ALINDIĞI  
NİDA TÜFENÇİ

## DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER (Yozgat Sürmelisi)

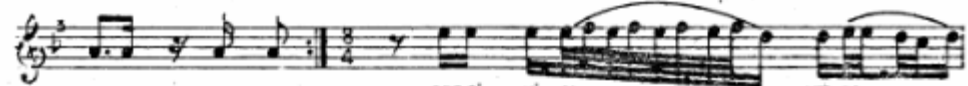
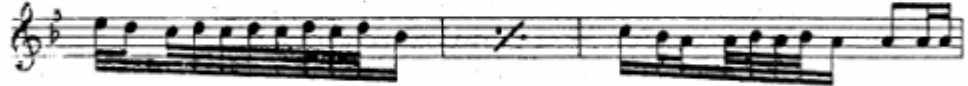
DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFENÇİ

SÜRESİ :



(SAZ.....)



DER Sİ Nİ AL MIŞ DA  
KA ŞIN ÇEĞ MEL LEN MİŞ



E - Dİ YO REZ BER  
KİR PİK ÜS TÜ NE



DER Sİ Nİ AL MIŞ DA E Dİ  
KA ŞIN ÇEĞ MEL LEN MİŞ KİR PİK



YO REZ BER  
ÜS TÜ NE



SÜR ME Lİ GÖZ LE RİN  
HA VA DA BU LU DUN



SÜR ME Yİ NEY LE RA MAN A MAN  
AĞ DI Ğİ Ğİ Bİ A



BEN YÄ RE LEN Dİ MA MAN

## EK.2.4. Posta Yolları

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 1532  
İNCELEME TARİHİ: 22\_2 - 1978

YÖRESİ  
KAISERİ

KİMDEN ALINDIĞI  
AHMET GAZİ AYHAN

SÜRESİ

♩ = 120

### POSTA YOLLARI

DERLEYEN  
AHMET GAZİ AYHAN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
ADNAN ATAMAN



## EK.2.5. Trakya Karşılması

T RT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 21  
İNCELEME TARİHİ: 28\_1\_1977

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

### TRAKYA KARŞILAMASI

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN

The image displays a musical score for the piece "Trakya Karşılması". The score is written on seven staves, all using a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a 9/8 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The score is presented in a clean, black-and-white format.

## EK.2.6. Fidayda

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM. NO: 106 - 29.1.1973

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ  
ANKARA  
KİMDEN ALINDIĞI  
SADIK ERGÜN - BAYRAM ARACI

DERLEME TARİ  
1964  
NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ

### FİDAYDA (HÜDAYDA)

A MAN BULGU RU KAY NA DIR LAR  
MAY Dİ BULGU RU KAY NA DIR LAR SE Rİ NE YA YI  
LA DIR LA RI A MAN SE Rİ NE YA YI  
LA DI RI LAR





## EK.2.8. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 493  
İNCELEME TARİHİ: 22/11/1973

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

YÖRESİ  
BURDUR DOLAYLARI  
KİMDEN ALINDIĞI  
AHMET YAMACI

### YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP GELİR (TEKE HAVASI ÇEŞİDİ)

DERLEME TARİHİ  
2/6/1951  
NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

SÜRESİ :

YAY LA YOL LA RIN DA YU RÜ  
YÜP GE LİR OY GE LİN OY GE LİN  
OY GE LİN AL LI ŞAL VA RI NI SÜ RÜ  
YÜP GE Lİ RA MA NA MA NA NA MAN  
(SAZ.....)  
BEN VAR MAM O RA LI YA O RA DA DU  
RA LI YA AL LAH NA SİP EY LE SİN DA VUL LU ZUR NA LI YA  
(SAZ.....)



YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP BELİR



(1)

YAYLA YOLLARINDA YÜRÜYÜP BELİR (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)  
ALLI SALVARINI SÜRÜYÜP BELİR AMAN AMAN AMAN  
BEN VARMAM ORALIYA, ORADA DURALIYA  
ALLAH NASİP EYLESİN, DAVULLU ZURNALIYA

(2)

YAYLA YOLLARINDA BİTEN NANELER (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)  
İNCE BELLİ KIZ DOĞURMUŞ ANNELER, AMAN AMAN AMAN  
BEN VARMAM İNEKLİYE, YOĞURDU SİNEKLİYE  
ALLAH NASİP EYLESİN, OMUZU TÜFEKLİYE

(5)

YAYLA YOLLARINDA MEHEVŞE AÇMIŞ (OY GELİN OY GELİN OY GELİN)  
SEVDİĞİM O GÜZEL DAĞLARA KAÇMIŞ AMAN AMAN AMAN  
ÜNLEDİM AYŞE DİYE  
ODAYI DOŞE DİYE  
ÜNLEDİM FATMA DİYE  
KAŞLARIN ÇATMA DİYE  
ÜNLEDİM GÜLSÜM DİYE  
YANMA GELSİN DİYE

## ÖZGEÇMİŞ

1978 yılında Erzincan Kemah'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini İstanbul'da tamamladıktan sonra 1995 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarına girdi. "Türk Halk Müziği'nde Çatal (Varyant) Türküler" isimli bitirme çalışmasıyla 2000 yılında Temel Bilimler Bölümünden mezun oldu. Bağlama öğretmenliği ve radyo-televizyon programları yaptı. 2007 yılında "Car Günü" isimli ilk albüm çalışması yayınlandı. Yurt içi ve yurt dışında çeşitli yerlerde konserler verdi. Halen milli eğitim bakanlığına bağlı bir ilköğretim okulunda Müzik Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.