



T.C.  
Ondokuzmayıs Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı  
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

## **BAĞLAMADA GELENEKSEL TAVIRLAR VE EŞRİTİMLİLİK**

Hazırlayan:

Ahmet Serdar YENER

Danışman:

Doç. Dr. Can KARAHAN

Yüksek Lisans Tezi

SAMSUN, 2013

T.C.  
Ondokuzmayıs Üniversitesi  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü  
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı  
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

## **BAğLAMADA GELENEKSEL TAVIRLAR VE EŞRİTİMLİLİK**

Hazırlayan:

Ahmet Serdar YENER

Danışman:

Doç. Dr. Can KARAHAN

Yüksek Lisans Tezi

SAMSUN, 2013

## **KABUL VE ONAY**

Ahmet Serdar YENER tarafından hazırlanan “Bağlamada Geleneksel Tavırlar ve Eşritimlilik” başlıklı bu çalışma, 23.05.2013 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Süleyman TARMAN

Üye: Doç. Dr. Can KARAHAN

Üye: Yrd. Doç. Dr. Yaşar BARUT

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

— / — / —

Prof. Dr. Mehmet AYDIN

Müdür

## **BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ**

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinde, proje aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle uyduğumu, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

\_\_ / \_\_ / \_\_

Ahmet Serdar YENER

## ÖZET

<b>Öğrencinin Adı-Soyadı</b>	Ahmet Serdar YENER
<b>Anabilim Dalı</b>	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
<b>Bilim Dalı</b>	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
<b>Danışmanın Adı</b>	Doç. Dr. Can KARAHAN
<b>Tezin Adı</b>	Bağlamada Geleneksel Tavrılar ve Eşritimlilik

Bu araştırmada, bağlamanın geleneksel nitelikli dağar üzerinden seslendirilmesinde duyulan ve geleneği kodlamada aracı olarak da iş gören “eşritimli/isorhythmic” yapıların ortaya konması, bunların üretilişlerine dair edimlerin çalgısal notalama dizgesi olarak bilinen tablatur yazı ile yazılması ve “basitten karmaşığa”, “kolaydan zora” şeklinde ifade bulan ölçeklerle sınıflanması amaçlanmıştır.

Bu amaçla, Türk halk müziğinde geleneksel nitelik gösteren tüm müzikal örneklerde göze çarpan kalıplaşma yani belli unsurlar üzerinden yapılan yineleme olgusu incelenmiştir.

Türk halk müziği ve bağlama icrasında sıkça rastlanan eşritimli unsurların ortak paydası sayılabilecek “yineleme” olgusunun “yöresel tavır”a dönüşme sürecindeki teknik ve terminolojik belirsizliklerin bilimsel bir bakış açısıyla çözümlenmesine çalışılmıştır.

Bağlamada “geleneğin temsilcileri” olarak genel kabul gören usta icracıların kullandıkları geleneksel tavrıların yöresel ya da yöreler arası (ortak) eşritimli yapılar barındırıp barındırmadığı araştırılmıştır. Bu çerçevede Türk halk müziğinin başlıca çalgısı olan “bağlama” özelinde, usta icracılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen veriler, icra boyutunda farklı tavrıların niteleyen Zeybek, Silifke, Yozgat, Teke, Azeri, Karadeniz, Niğde, Konya, Kastamonu, Kayseri, Ankara, Kırşehir, Rumeli gibi tezene kalıpları, ritmik (eşritimlilik açısından) değerlendirmeye tabi tutulmuştur. İcra esnasında

“tekrar eden ritmik yapılar” tespit edilmiş, bu yapıların yörenin müzik karakterini sergilemesi konusunda belirleyici yönü ortaya konmuştur.

Araştırmada, tavır olarak nitelendirilen olgunun, sese zaman boyutunda belli kalıplar veya ritmik öbekleşmeler üzerinden şekil veren benzeş yönleri incelenmiştir.

“Tavır” kavramının, tezene kalıpları ile sınırlandırılmayacak kadar geniş ve yöresellik kavramı ile ilişkili bir kavram olduğu, tekrar eden tezene hareketlerinin tek başına bir tavrı nitelense bile, tavrın varlığını doğruladığı, yakın yöreler arasında benzer ve aynı ritmik kalıplar kullanıldığı, bağlamada kullanılan geleneksel tavrılarda aynı veya benzeş ritmik kalıpların tekrar eden/yinelenen bir şekilde kullanıldığı görülmüştür.

Birbirine yakın olan yörelerde daha çok görülmekle birlikte yöreler arasında da aynı ritmik kalıpların -bazen birebir aynı, bazen ritmik bölümlenme aynı tellere serpiştirilmiş tezene hareketleri farklı olmak suretiyle ya da birbirinin içinde küçük bir ritmik bölüm oluşturacak şekilde- kullanıldığı tespit edilmiştir.

Gelenekte “tavır” olarak dillendirilen olgunun aslında eşritimli yapıların kombinasyonundan ibaret olduğu, “tavır” kavramının sadece bu eşritimli yapılar olarak değil, çok daha geniş bir anlam yelpazesi içinde değerlendirilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

### **Anahtar Sözcükler**

Tavır, Gelenek, Ritim, Eşritim.

## ABSTRACT

<b>Student Name-Surname</b>	Ahmet Serdar YENER
<b>Division's Name</b>	The Division of Fine Arts Education
<b>Department's Name</b>	The Department of Music Education
<b>The Name of Advisor</b>	Doç. Dr. Can KARAHAN
<b>The Name of the Thesis</b>	Traditional Attitudes in Bağlama and Isorhythm

In this study, it has been aimed to put forward the “isorhythmic” structures heard in the vocalization of traditional eligibility of Bağlama and also acting a means of encoding the tradition, and the roles of the structure in the process of their production of instrumental writing and writing tablature notation and classification embodied in the form of scales known as a system from simple to complex, easy to difficult.

To this end, stereotyping showing outstanding quality in all the musical examples of Turkish folk music in a traditional manner made out of elements repeated over certain factors were examined.

From the technical and scientific point of view and the solution of the terminological ambiguities of the phenomenon of ‘repeat’ in the transformation process of changing into local attitude that could be considered as the common denominator of isorhythmic elements frequently encountered in the performance of Turkish folk music were studied.

It has been searched whether traditional attitudes, used by generally accepted as the “representatives of tradition” skilled performers, have covered local or between regions isorhythmic elements. In this context, the main instrument of Turkish Folk Music, in the case of bağlama, data derived from interviews with performers that characterize different attitudes such tezene structures as Zeybek, Silifke, Yozgat, Teke, Azerbaijan, Black Sea, Niğde, Konya, Kastamonu, Kayseri, Ankara, Kırşehir, Rumeli Tectonophysics, as plectrum patterns, rhythm were evaluated in terms of isorhythmic.

In the study, patients described as an attitude, a certain sound, the time dimension, or rhythmic patterns are similar aspects that shape out of classifications were investigated.

‘Attitude’, is too large to be limited with the plectrum patterns associated with the concept of topicality is a concept and an attitude alone characterization of repetitive movements plectrum, though, even if the attitude is confirmed by the presence, in regions close to the same rhythmic patterns using a similar, but used to connect the traditional attitudes repetitive rhythmic patterns, similarly has been used in the same way.

Though it is seen in a lot of areas close together in the same rhythmic patterns between regions, sometimes identical, interspersed with wire plectrum rhythmic movements of the partition to be different by the same or a little of each other-were used to form the rhythmic section.

It has been concluded that, in tradition, voiced as “attitude” ,infact, consisted of a combination of the voiced cases of isorhythmic structures, the concept ‘attitude’ is not only isorhythmic structures, but it should be evaluated of a wider range of meaning.

### **Key Words**

Attitude, Tradition, rhythm, isorhythmic



## ÖNSÖZ

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde, derin bilgisi ve deneyimi ile beni yönlendiren ve her aşamasında destek olan bağlama üstadı ve eğitimcisi, tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Can KARAHAN'a, yazım aşamasında yardımlarını esirgemeyen hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Yakup Alper VARİŞ'a, Sayın Yrd. Doç. Dr. Yaşar BARUT'a, yaptığım görüşmelerde değerli zamanlarını ayırarak tüm sorularıma ayrıntılı cevap veren ve uygulamalı olarak örneklendiren Sayın Doç. Erol PARLAK'a, Sayın Doç. Cihangir TERZİ'ye, Sayın Doç. Dr. Erdal TUĞCULAR'a, Sayın Öğr. Gör. Okan Murat ÖZTÜRK'e, Sayın Sanatçı Öğr. Gör. İrfan KURT'a, Sayın Yücel PAŞMAKÇI'ya, Sayın Mehmet ERENLER'e, Sayın Çetin AKDENİZ'e, yaptığım görüşmelerin kayıt altına alınması, yazım aşaması ve görsel öğelerin düzenlenmesi işlemleri boyunca benimle birlikte bütün enerjisini harcayan sevgili kardeşim Mehmet Alper YENER'e, ayrıca bugüne kadar yaptığım çalışmalarda maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili annem Yeşim YENER ve babam Prof. Sabri YENER'e teşekkürü bir borç bilirim.

# İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY .....	i
BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT .....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER .....	viii
ŞEKİL LİSTESİ.....	xii
KISALTMALAR .....	xiv
1. BÖLÜM .....	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu .....	5
1.2. Problem Cümlesi.....	5
1.3. Alt Problemler .....	6
1.4. Araştırmanın Amacı .....	7
1.5. Araştırmanın Önemi.....	7
1.6. Varsayımlar .....	8
1.7. Sınırlılıklar .....	8
1.8. Araştırmanın Temel Kavramları .....	9
1.8.1. Kültür.....	9
1.8.2. Türk Kültürü.....	10

1.8.3. Türk Müzik Kültürü .....	12
1.8.4. Türk Halk Müziği .....	16
1.8.5. Bağlama .....	17
1.8.6. Yöresellik .....	20
1.8.7. Tavrı .....	22
1.8.8. Ritim.....	25
1.8.9. Yineleme/Eşritimlilik.....	26
1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar .....	28
2. BÖLÜM .....	32
YÖNTEM.....	32
2.1. Araştırmanın Yöntemi .....	32
2.2. Verilerin Toplanması .....	33
2.2. Evren ve Örneklem .....	33
2.3. Verilerin Değerlendirilmesi .....	34
3. BÖLÜM .....	35
BULGULAR VE YORUMLAR.....	35
3.1. Alt Problemlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	35
3.1.1. Ankara Tavrı.....	35
3.1.2. Yozgat Tavrı.....	40
3.1.3. Kayseri Tavrı.....	44
3.1.4. Zeybek Tavrı .....	47
3.1.5. Konya Tavrı.....	50

3.1.6. Niğde Tavrı.....	54
3.1.7. Silifke Tavrı.....	56
3.1.8. Teke Tavrı .....	59
3.1.9. Rumeli Tavrı .....	62
3.1.10. Kastamonu Tavrı .....	65
3.1.11. Âşıklama Tavrı.....	68
3.1.12. Karadeniz Tavrı.....	71
3.1.13. Kırşehir Tavrı .....	74
3.1.14. Azeri Tavrı.....	75
<b>4. BÖLÜM .....</b>	<b>77</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>77</b>
4.1.Sonuçlar.....	77
4.2. Öneriler .....	78
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>80</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>84</b>
<b>EK-1 Yücel Paşmakçı ile Görüşme .....</b>	<b>85</b>
<b>EK-2 Erol Parlak ile Görüşme .....</b>	<b>96</b>
<b>EK-3 Çetin Akdeniz ile Görüşme .....</b>	<b>107</b>
<b>EK-4 Cihangir Terzi ile Görüşme .....</b>	<b>114</b>
<b>EK-5 İrfan Kurt ile Görüşme .....</b>	<b>128</b>
<b>Ek-6 Mehmet Erenler ile Görüşme .....</b>	<b>138</b>
<b>EK-7 Okan Murat Öztürk ile Görüşme .....</b>	<b>143</b>

<b>EK-8 Erdal Tuğcular ile Görüşme .....</b>	<b>161</b>
--	------------

## ŞEKİL LİSTESİ

<b>Tablatur 1</b> .....	<b>19</b>
<b>Tablatur 2</b> .....	<b>36</b>
<b>Tablatur 3</b> .....	<b>37</b>
<b>Tablatur 4</b> .....	<b>39</b>
<b>Tablatur 5</b> .....	<b>41</b>
<b>Tablatur 6</b> .....	<b>42</b>
<b>Tablatur 7</b> .....	<b>44</b>
<b>Tablatur 8</b> .....	<b>46</b>
<b>Tablatur 9</b> .....	<b>48</b>
<b>Tablatur 10</b> .....	<b>49</b>
<b>Tablatur 11</b> .....	<b>51</b>
<b>Tablatur 12</b> .....	<b>52</b>
<b>Tablatur 13</b> .....	<b>54</b>
<b>Tablatur 14</b> .....	<b>56</b>
<b>Tablatur 15</b> .....	<b>57</b>
<b>Tablatur 16</b> .....	<b>58</b>
<b>Tablatur 17</b> .....	<b>60</b>
<b>Tablatur 18</b> .....	<b>61</b>
<b>Tablatur 19</b> .....	<b>62</b>
<b>Tablatur 20</b> .....	<b>64</b>
<b>Tablatur 21</b> .....	<b>65</b>
<b>Tablatur 22</b> .....	<b>67</b>
<b>Tablatur 23</b> .....	<b>68</b>
<b>Tablatur 24</b> .....	<b>70</b>
<b>Tablatur 25</b> .....	<b>71</b>
<b>Tablatur 26</b> .....	<b>73</b>
<b>Tablatur 27</b> .....	<b>74</b>
<b>Tablatur 28</b> .....	<b>76</b>

<b>Ritim 1</b> .....	<b>36</b>
<b>Ritim 2</b> .....	<b>38</b>
<b>Ritim 3</b> .....	<b>39</b>
<b>Ritim 4</b> .....	<b>41</b>
<b>Ritim 5</b> .....	<b>43</b>
<b>Ritim 6</b> .....	<b>43</b>
<b>Ritim 7</b> .....	<b>45</b>
<b>Ritim 8</b> .....	<b>46</b>
<b>Ritim 9</b> .....	<b>48</b>
<b>Ritim 10</b> .....	<b>50</b>
<b>Ritim 11</b> .....	<b>51</b>
<b>Ritim 12</b> .....	<b>53</b>
<b>Ritim 13</b> .....	<b>53</b>
<b>Ritim 14</b> .....	<b>55</b>
<b>Ritim 15</b> .....	<b>56</b>
<b>Ritim 16</b> .....	<b>57</b>
<b>Ritim 17</b> .....	<b>58</b>
<b>Ritim 18</b> .....	<b>60</b>
<b>Ritim 19</b> .....	<b>61</b>
<b>Ritim 20</b> .....	<b>63</b>
<b>Ritim 21</b> .....	<b>64</b>
<b>Ritim 22</b> .....	<b>66</b>
<b>Ritim 23</b> .....	<b>67</b>
<b>Ritim 24</b> .....	<b>69</b>
<b>Ritim 25</b> .....	<b>70</b>
<b>Ritim 26</b> .....	<b>72</b>
<b>Ritim 27</b> .....	<b>73</b>
<b>Ritim 28</b> .....	<b>75</b>
<b>Ritim 29</b> .....	<b>76</b>

## KISALTMALAR

**GTHM:** Geleneksel Türk Halk Müziği

**KTM:** Klasik Türk Müziği

**THM:** Türk Halk Müziği

**TRT:** Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

**YSYT:** Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi

**YYLT:** Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi



# 1. BÖLÜM

## GİRİŞ

Sözlü kültürün belirgin niteliklerinden biri olarak bilinen “gelenek” olgusu, sözlü kültür içerisinde varlık bulan veya bu kültürü var eden nüvelerin bir boyutu olan halk müzikleri bağlamı için karakteristik bir durum arz etmektedir. Halk müziği olarak nitelenen tür veya tipin yaşam bulduğu kültür ortamlarında yankılanan bu türe ilişkin sessel ürünlerin doğal olarak geleneksel bir yapı arz etmesi genel geçer bir durum olarak değerlendirilebilir. Konuya Türk halk müziği bağlamı bakılacak olursa, bu tür kapsamlı görülen, bir veya belli yörelerle anılan ve bu tür içerisinde belki de alt tür olarak nitelenebilecek olan; “Arguvan”, “Kaşık havası”, “Zeybek”, “Oyun havası”, “Kına havası” gibi örneklerden bahsedilebilir. Genel itibarla “Arguvan” Malatya yöresiyle, “Kaşık havası” Konya yöresiyle, “Zeybek” Ege yöresiyle, “Oyun havası” ve “Kına havası” birçok yörelerle ilişkilendirilebilir. “Arguvan” olarak nitelenen uzun havaların menşei olarak görülen yöre genel itibarla Malatya ili sınırları içerisinde bulunan Arguvan ilçesidir. Bu yöre havalarını derlemek veya yerinde dinlemek için istisnai bir durum oluşmadıkça farklı bir yöreye gitme fikri mantık dışı bulunabilir. “Zeybek” veya diğer havalar için de benzer mantık işletilebilir. Belirtilen bu alt türler genel itibarla belli bir bölge ya da yöre kültürüyle birlikte anılmakta veya belli bir bölge ya da yöre kültürünü işaret etmektedir. Bu durum, halk müziğimizin temel niteliklerinden biri olarak bilinen “yöresellik” olgusuyla örtüşmektedir.

Giyim, mutfak, halk tıbbı, halkoyunu ve dansları, halk inançları gibi folklorla dair unsurlar göz önüne alındığında, bölge veya yöre kültürü diye anılan olgunun yalnız halk müziği bağlamıyla sınırlandırılmayacağı anlaşılmaktadır. Belirtilen folklorla dair unsurların bir bölge ya da yöre kültürüne indirgenmesi mümkün olmamakla birlikte bu unsurların bölgeden bölgeye, yöreden yöreye farklılıklar veya benzerlikler sergileyerek ilgili bölge ya da yörelerin folklorunu yansıtmaları durumu söz konusudur. Halk müziği

bağlamı için bir bölge ya da yöreye özgülüğün; “Arguvan”, “Kaşık havası”, “Zeybek”, “Elezber”, “Bengi”, “Bozlak”, “Tecnis”, “İskân havası”, “Teke zortlatması”, “Karşılama”, “Koşalma” gibi belli nitelermeler veya adlandırmalar ile somutlaştırıldığı ileri sürülebilir. Dilde kodlanmaları münasebetiyle de doğal olarak kültürel sayılan, kendine has özellikler taşıyan bu söz ve sese dayalı nüvelerin; belli yinelemeleri, ötelenirse, yöresel bağlamda belli gelenekleri işaret ettikleri görülmektedir.

Halk müziği bağlamında bu şekilde görünüm arz eden bu unsurların halk sanatının diğer folklorik ürünlerinde de kendini gösterdiği söylenebilir. Halı, kilim gibi ürünlerin üzerine desen veya motif olarak işlenen son derece zengin figürler bağlamı tasavvur edildiğinde; bu bağlamların kimlik kazandığı veya kimlik verdiği Tokat, Bünyan, Hereke, Milas, Trabzon, Şile gibi kültür ortamlarının dikkat çektiği ileri sürülebilir. Bu kültür ortamlarını belirgin kılan veya bu kültür ortamlarının belirgin kıldığı dokuma ürünlerde ki motiflerin özgünlüğünün veya bir yöreye özgülüğünün yanında, öteki olanla da ortaklaşan motifler bağlamı benzerlikler göze çarpmaktadır. Kültürel etkilenmenin varlığına delalet sayılabilecek olan bu durumun halk müziği bağlamında da yankı bulduğu dile getirilebilir. Bu türü oluşturan sessel ve folklorik ürünlerde onların yapısal niteliği olan ritim, ezgi ve söz gibi unsurlar üzerinden belli yinelemeler sergiledikleri bilinmektedir. Bir yörede ninni olarak söylenen sessel bütüne farklı bir yörede sözel değişiklikler nazarında ağıt anlamı yüklenmesi yadırganır bir durum oluşturmamaktadır. Aksine, bu folklor ürünleri bağlamı için bilindik ve yaygın bir uygulama olarak burada ifade edilebilir.

“Adet olduğu üzere, alışıldığı, bilindiği gibi” ifadelerle de nitelenebilecek olan gelenek, halk müziği bağlamı için de belirgin veya baskın bir niteliktedir. Yukarıda belirtilen ve halk müziği kapsamında görülen alt türlerin her birinin ritim, ezgi ve söz gibi unsurlar üzerinden belli kalıplar aracılığıyla alışılmış olanı, bilineni adet olduğu üzere yöresellik bağlamı olarak duyurduğu dile getirilebilir. Bir yöreye özgü oluş, nitelik itibarıyla ilgili kültürel nüvelerin farklılıklar barındırmadığı anlamı taşımamaktadır. Bir yöreye özgü olan folklor ürünlerinde yakın veya uzak diğer yörelere gönderme niteliği sergileyen

unsurlarla karşılaştırılması, onların folklor ürünü olmalarıyla tutarlı bir durum oluşturmaktadır. Bu durum halk müziği içerisinde değerlendirilen ve yukarıda adları anılan alt türlere ilişkin örneklerin tümünü bağlayan bir nitelik olarak da vurgulanabilir.

Diğer müzik türlerinde olduğu gibi Türk Halk Müziği türü içerisinde de vokal/çalgısal, dinsel/dünyevi, serbest ritimli/düzenli ritimli gibi belli ölçütler nazarında çeşitli sınıflandırmalar söz konusudur. Çalgısal olarak nitelendirilen grup veya tip de kendi içerisinde belli sınıflamalara tâbi tutulabilir. Çalgının türü, tipi veya sınıfı ne olursa olsun onunla ya da onun aracılığıyla icra edilen/seslendirilen geleneğe dayalı sessel ürünlerin belirtilen unsurlar bağlamı kalıplar sergilemesi şaşırtıcı bir durum oluşturmamakla birlikte, sözlü kültürün baskın bir özelliği olarak belirlemektedir. Bir uzun havanın ait olduğu yöreyi belirleme; o uzun havanın ait olduğu yöredeki diğer örnekler hakkında bilgili olmayı ayrıca ilgili örneğin ait olduğu yöredeki diğer örneklerle belli unsurlar bakımından belli benzerlikler taşımasını gerektirdiği ileri sürülebilir. Bu benzerlikler, ritim, ezgi ve söz gibi unsurlar bağlamı kalıplaşmaları işaret etmektedir. Bu durum da gelenek olgusuna gönderme yapmaktadır. Vokal veya çalgısal müzik ayrımı gözetilmeksizin, geleneksel nitelik gösteren tüm müzikal örneklerde kalıplaşma yani belli unsurlar üzerinden yapılan yinelemeler söz konusudur.

“Uygulama biçimleri yazılı kültürden oldukça farklı olan *Sözlü Kültür*, toplumların kültürlerini sadece dili kullanarak, hiçbir yazılı kaynaktan yararlanmaksızın toplumsal belleğe dayanarak oluşturma, yaşatma ve aktarma biçimidir.” (Kalyoncu, Özata, t.y.)

Sözlü kültürün belirgin niteliklerinden biri olarak bilinen gelenek, yine bu neviden kültürler içerisinde yaşam bulan bağlama, bağlama müziği ve onu icra edenler bakımından hayati öneme sahip görülebilir. Ahmet Gazi Ayhan, Bayram Aracı, Talip Özkan, Nida Tüfekçi, Yılmaz İpek, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Mehmet Erenler, Yücel Paşmakçı, Rıza Konyalı, Ramazan Güngör gibi isimlerin, Türk Halk Müziği ve bu tür bağlamında nitelenebilecek olan bağlama icracılığı konusunda; ilgililerce,

“geleneğin temsilcileri” olarak görüldükleri ileri sürülebilir. Bağlama icracılığında geleneği temsil eden üstatların icra ettikleri eserler son derece değerli olmakla birlikte bu eserler aracılığıyla dile, göze ve kulağa gelen yöresel/kişisel icra teknikleri ve bu tekniklerin “tezene” bağlamı, doğal olarak bu araştırma için daha özel bir anlam ifade etmektedir.

Konu, bağlama icracılığı olduğunda terim olarak “tezene”, belli yan anlamlar taşıyabilmektedir. Kiraz ağacının ikinci kabuğundan, yağda bekletilerek yapıldığı herkes tarafından bilinen “tezene”; mızrabı bağlamanın tellerine vuruş şekli, tarzı, biçimi gibi anlamlar da ifade etmektedir. Bu tanımlar içerisinde yer verilen “tarz” terimini, müzik ve doğal olarak Türk Halk Müziği ve onun bağlamada vücuda gelişiyile ilişkilendirme; son derece zengin bir anlamlar dağarcığının kapısını aralamakla eş görülebilir. Şöyle ki, Türk Halk Müziği bağlamı için “tarz” terimi, gelenek olduğu üzere “tavır” olarak ifade bulmakla birlikte, bu bağlamda hem yöresel hem de kişisel nitelikler de taşımaktadır. Ayrıca bu terimi müziğin ve doğal olarak Türk Halk Müziği’nin vokal(insan sesi) veya çalgı aracılığıyla icrası/seslendirilmesi konusuyla da ilişkilendirmek olasıdır.

Bağlama icrasına ilişkin tekniklerin bir boyutunu oluşturan tezene odaklı hareketler; öncelikle, müzikte zamansal olan(düzenli veya düzensiz) ritim ile ilintili görülebilir. Zamansal olarak düzenlilik hissini uyandırması olası unsurları(ritmik öbek/ler, kalıp/lar), onları üreten(el, parmak, tezene hareketleri) ve bu unsurlar ile ilişkisi bulunan edimlerden ayrı tasavvur etmek olası görülmemektedir. Bu bağlamda, bağlama icrasında işe koşulan tekniklerin ilintili olduğu temel iki araçtan bahsedilebilir. Bu araçların ve icra tekniklerinin nitelendirilmesi bağlama ile kurulan ilişkinin niteliği üzerinden yapılabilir. Belirtilen araçlardan el ve parmakların bağlama ile “direk” veya “aracısız” ilişkide olduğu icra tipinin “şelpe/pençe” olarak anıldığı bilinmektedir. Bu teknikte beden birer uzvu olan el ve parmaklar bağlama ve ona dair unsurlar ile direk ilişki halindedir. Diğer bir teknikte ise el ve parmaklar doğal olarak kullanılmakla birlikte, yalnız bağlama ile icraya dönük bakımdan temas, “aracılı” yani tezene

aracılığıyla kurulmaktadır. Yalnız bu araştırmaya özel olmayan bu yaklaşım veya ilişkilendirme, doğal olarak yöresel veya kişisel tarz/tavırlar bağlamına da ulanabilir durmaktadır.

Bağlama icrasında kullanılan ve gelenekte “tavır” olarak da dillendirilen “yineleme” olgusu çalgıyı seslemeye dair edimleri gereğince yerine getirebilmenin ön koşullarından biri olarak bilinmektedir. Bağlama müziğinin bir karakteristiği olarak da nitelendirilebilen bu olgunun hem belli ses üretme teknikleri, hem de doğal olarak müziğe dair diğer unsurlarla da bağdaşıklığı bulunmaktadır.

Sözlü kültür içerisinde yeşeren bağlama ve onun müziğine ilişkin gelenekte kullanılan belli kavram ve terimlerin, müziğe ilişkin uluslararası terimlerle birebir örtüşmesini ve bu anlamda kullanılmalarını ummak, karşılanması güç bir beklentidir. Bu araştırma, “tavır” olgusunun ne gibi anlamlar barındırdığı ve özellikle onu işaret eden unsur veya unsurların neler olduğu sorunuyla ilgilenmektedir. Bu bağlamda, isorhythm/eşritimlilik diye nitelendirilen unsurun, gelenekte tavır olarak anılan olgu ile ilişkili olduğu düşünülmekte ve bu ayrıntının üzerinde durulmaktadır.

### **1.1. Problem Durumu**

Türk Halk Müziği ve bağlama icrasında sıkça rastlanan eşritimli/isorhythmic unsurların ortak paydası sayılabilecek “yineleme” olgusunun “yöresel tavır”a dönüşme sürecinde teknik ve terminolojik belirsizlikler bulunmakta olup, bunların bilimsel bakış açısından çözümüne ihtiyaç duyulmaktadır.

### **1.2. Problem Cümlesi**

Bağlama icrasında kullanılan geleneksel tavırlar, eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?

### 1.3. Alt Problemler

- “Ankara Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Ankara Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Yozgat Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Yozgat Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Kayseri Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Kayseri Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Zeybek Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Zeybek Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Konya Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Konya Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Niğde Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Niğde Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Silifke Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Silifke Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Teke Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Teke Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Rumeli Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Rumeli Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Kastamonu Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Kastamonu Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?

- “Âşıklama Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Âşıklama Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Karadeniz Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Karadeniz Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Kırşehir Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Kırşehir Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?
- “Azeri Tavrı” eşritimli yapılar barındırmakta mıdır? “Azeri Tavrı” diğer yöreler ile ortaklaşa kullanılan eşritimli yapılar barındırmakta mıdır?

#### **1.4. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmada, bağlamada kullanılan geleneksel “eşritimli” yapıların ortaya konması, bunların tablatur yazı ile yazılması ve “basitten karmaşığa”, “kolaydan zora” doğru sınıflanması amaçlanmaktadır.

#### **1.5. Araştırmanın Önemi**

Eşritimli unsurların ortak paydası sayılabilecek olan “yineleme”, bir şekilde geleneğe de gönderme yapmaktadır. Adı geçen bu unsurların yapısal bakımdan çözümü, bu geleneği ve ona dair edimleri açıklaması bakımından önemli görülebilir. Sözlü kültür içerisinde aktarılan bu unsurların yazılı belge haline getirilmesi gelenekle örtüşmese de, günümüz bağlama eğitim ve öğretiminin genel niteliği açısından bilime, sanata ve sanat eğitimine katkı sağlayacağı, bağlama eğitim/öğretim ortamlarında materyal olarak kullanılan yazılı örneklerin belli nitelikler bakımından tekrar değerlendirilebilmesi konusunda olumlu katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

## 1.6. Varsayımlar

- Araştırmada incelemeye tabi tutulan ses kayıtlarının alındığı “usta icracı”lar ilgili oldukları yöreye dair geleneğin temsilcileridir.
- Araştırma kapsamında “usta icracı”lar ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler içten ve doğal ifadelerdir.
- Tavır, üslûp terimleri halk müziği kültürümüzde bir yöreyi imlese de, solo olarak yapılan bir seslendirme ilgili yörenin örneğidir.
- İlgili kayıtları yazma konusunda kullanılan çalgısal notalama sistemi olan tablatur yazının, eşritimli yapıları ve bu yapıları gerçekleştirmede kullanılan edimleri simgelemektedir.

## 1.7. Sınırlılıklar

- Bu araştırma bağlamaya dair usta icracıların seslendirdikleri yöresel nitelikte dağarla sınırlıdır.
- Bu araştırma araştırmacının bilgi ve deneyimi yanında sahip olduğu ekonomik olanaklarla sınırlıdır.
- Bu araştırma, ulaşılabilen sekiz usta icracı ile sınırlıdır.



## 1.8. Araştırmanın Temel Kavramları

Müzikte eşritimlilik, yineleme, tavır, yöresellik, bağlama, Türk Halk Müziği, Türk müzik kültürü ve kültür terimleri birbirleri ile ilişkili kavramlardır.

Eşritimli unsurlar “yineleme”nin, “yineleme” “tavır”ın, “tavır” “Türk halk müziği ve bağlama”nın, “Türk Halk Müziği ve bağlama” “Türk müzik kültürü”nün, “Türk müzik kültürü” de “kültür”ün içinde birer basamak oluşturmaktadır.

### 1.8.1. Kültür

İnsanın doğumundan itibaren edindiği davranış, duyuş, hissiyat gibi özelliklerinin ait olduğu toplumun genel davranış, duyuş ve hissiyat yapısına benzerlik göstermesi olası bir durum olarak görülebilir. Bu benzerliğin oluşmasında etkin olan tekrar etme olgusunun da gelenek ile ilintili olduğu öne sürülebilir. Kişinin, mensubu olduğu toplumun olaylar karşısında verdiği tepkileri benimsemesi ve bu tepkileri içselleştirmesi, tekrar etme/yineleme olgusunun dolayısıyla geleneğin bir örneği olarak görülmesi muhtemel bir durum olarak kabul edilebilir. “Bir grubun üyeleri tarafından paylaşılan alışkanlıklar, kabul edilen davranış, tutum ve değerler o grubun kültürüdür.” (Güvenç, 2010: 101)

Kültürün bugüne kadar birçok tanımı yapılmıştır. Bunlardan bazıları:

“Kültür, bir toplumun tüm hayat biçimidir. (R. Linton)

Kültür, belli bir düşünceler sistemi ya da bütünüdür. (C. Wissler)

Kültür, büyütülerek bilimsel ekrana yansıtılmış bireysel psikolojidir. (P. Benedict)

Kültür, toplumdaki geçmiş davranışların biriktirilerek aktarılan sonuçlarıdır. (L. J. Carr)

Kültür, insan gereksinimlerinin karşılanması için doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak çalışan araç ve gereçler ile gelenek-görenekler ve bedensel veya düşünceyle ilişkili alışkanlıkların tümüdür. (B. Malinowski)". (aktaran Turan, 2005: 17)

Bu tanımlamaların ardından Turan, kültürü ayrıca tanımlamıştır. "Kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür." (2005: 17)

"Kültür, toplumun üyesi olarak, insanın edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, adalet, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür." (Büyükyıldız, 2009: 22)

Kültürün bir toplumun yaşamında var olan gelenek-görenek, örf-adet gibi değerler ve tekrar etme/yineleme olgusu ile sürdürülebilirliğini kazanmış bir kavram olduğu düşünülebilir. "... kısacası bir toplumdaki insanların ferdi olarak, gruplar halinde ya da anonim olarak bir imkanlar alanı içinde yaptığı bütün davranışlar, zihinde oluşan bütün içerikler, zihin tasarımlarının ürünü olan bütün eserler ve eşya, kültürün öğeleridir." (Özakpınar 2005: 12)

Kültür toplumdaki bireylerin şekillenmesinde, bireyler de toplumsal kültürün oluşmasında doğrudan etkili olurlar.

### **1.8.2. Türk Kültürü**

Günümüz Türk kültürü, tarih boyunca birçok etkileşime maruz kalarak bugünkü halini almıştır. Kavimler göçü ile yüzünü batıya doğru dönen Türk milleti, süreç

içinde değişik halklarla ve dolayısıyla değişik kültürlerle karşılaşmıştır. Türk kültüründe kültürlenme yoluyla olan kültürel etkileşim, kavimler göçü ve sonrasında meydana gelen savaş, antlaşma, kız alıp-verme gibi sosyal olaylar sayesinde kültürlenme evresinde de kendini göstermiştir.

“Türk kültürü denildiğinde, Türk kavminin tarih sahnesine çıkışından başlayarak günümüze dek süregelen ve Türklerin yerleştikleri, yaşadıkları, bugün de yaşamakta oldukları yerlerde yarattıkları, bugün de etkinliğini sürdüren kültür anlaşılmalıdır.” (Turan, 2005: 53)

Türk kültürünün bugünkü halini Orta Asya’da kültürlenme, sonrasında da kültürlenme sonucu aldığı görülmektedir. Türk kültürü bugünkü halini alana kadar üç ana kültür etkili olmuştur. Kaygısız, Türk kültürünün bugünkü halini alana kadar üç ana kültürün etkili olduğunu belirtmektedir. Bunlar: *Kabile kültürü*, *Türk ve İslam kültürü* ve *Batı kültürü*’dür. (2000: 18)

“Osmanlı Devleti, Anadolu, Balkanlar Doğu Avrupa, Kuzey Afrika, Ortadoğu, Kafkasya ve Kırım’ı içine alan büyük bir imparatorluktu. İçinde değişik halklar; Türkler, Araplar, Kürtler, Rumlar, Ermeniler, Slavlar, Arnavutlar, Latinler başta olmak üzere, irili ufaklı onlarca etnik kökenden gelen insanlar; değişik dinler, Hıristiyanlar, Müslümanlar, Yahudiler ve çeşitli mezhepler barındıran koca bir imparatorluk... Dolayısıyla çok zengin bir kültürü bağrında taşıyordu. Türkler Anadolu’ya yerleştikten sonra bin yıl iç içe yaşamış olan bu insanlar birbirlerini karşılıklı olarak etkiledi. Bundan başka, Orta Asya’dan Anadolu’ya gelinceye kadar geçen beş yüz yıllık birikim bulunmaktaydı. Orta Asya’daki göçebe yaşamı, Çin’le ilişkiler, Uygurlar zamanında Hint uygarlığıyla tanışma, değişik dinlerin etkileşimi (Maniheizm, Budizm, Nasturi – Hıristiyanlık, hatta Yahudilik), sonra Fars kültürü, İslamiyet ve Anadolu uygarlıkları ile Bizans Türklerinin Anadolu’ya gelinceye dek karşılaştığı çeşitli kültürler, şüphesiz derin etkilerde bulundu.” (Kaygısız, 2000: 61)

Kültür konusu içinde değindiğimiz tekrarlama/yineleme olgusu Türk kültürü için de geçerli bir olgudur. Konuşma dilinde kullanılan kelimelerin, özellikle de -ana, baba, dede, anneanne vs. gibi özellikle yeni konuşmayı öğrenecek fertlerin öğrenmesini kolaylaştıracak- tekrarlama/yineleme içeren hece ya da kelimelerden

oluştugu görülmektedir. El sanatları, güzel sanatlar gibi alanlarda da kullanılan tekrarlama/yineleme olgusu; halı desenleri, mimari yapı, çinicilik gibi uğraşı alanlarında karşımıza çıkmaktadır.

“Şu da dikkate değer ki, eskiden Yenisey’in yukarı akımında ve Uygurlardan sonra, bir müddet Moğolistan’da yaşayan Kırgızların halıları da keçe cinsindedir. Bunlarda kullanılan bezek motiflerine yerliler koçkordıng müzü (koçkarın boynuzu) derler. Bu motif mütenazir veya birbiri arkası sıralanan münhani bezeklerden ibarettir.” ( Rasonyi, 1971: 42)

Tarih sahnesine çıkılan andan itibaren kültürel olarak etkileşim ve değişimler yaşayan bir milletin müzik kültürünün de bu etkileşimler sayesinde şekillendiğini inkâr etmek mümkün değildir. Orta Asya’dan getirilen müzik kültürü, öncelikle İslam kültürü ile sonrasında da Anadolu’da(özellikle Osmanlı Devleti dönemi) var olan kültürlerin ve Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde Batı kültürünün müzikleriyle etkileşim içinde bulunmuştur.

### **1.8.3. Türk Müzik Kültürü**

“...Türk müzik kültürü, ilk kökleri- kökenleri itibarıyla M.Ö. 4. Bine (hatta daha öncelere), bir görüşe göre taş çağının ilk dönemlerine ve dolayısıyla Tarih Öncesi Çağlar’a dayanır ve Tarih Çağları’nın başlamasıyla birlikte adım adım kendini belli eder.” (Uçan, 2000: 14).

Türklerde müzik kültürünün kökleri bu kadar eskilere dayanmakla birlikte eldeki belgelerin oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. “Dede Korkut Hikâyeleri ve Orhun Anıtları’nda bu konuda bazı bilgilere rastlanmaktadır. Ayrıca Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lügati’t- Türk adlı eserinde de müzikle ilgili birçok kelime bulunmaktadır.” (Yener, 2005: 21)

Türk müzik kültürüne ilişkin ilk yazılı kaynak olan Göktürk yazıtlarına göre:

“Hakas yani eski Kırgız Türklerinin yurdu, Kem ırmaklarının çevresinden başlar, ünlü Yenisey Irmağının başlangıçlarına kadar uzanır. Bizce Türk sazlarının veya kopuzlarının en orijinal ve en eski şekli de, buradan elimize geliyorlardı onlar buna komis, yani kopuz diyorlardı.” (Ögel, 1987: 2).

Tarihte ilk Türk devleti olarak bilinen Hunlarda askeri müziğin çok önemli bir yeri vardı. “Tuğ adı verilen çalgı topluluğu her gün hükümdarın sarayı önünde müzik yapardı. Askeri müzik geleneği daha sonra Uygurlar, Gazneliler, Harzemşahlar ve diğer Türk devletleri ile Selçuklular ve Osmanlılar tarafından da geliştirilerek sürdürülmüştür.” (Yener, 2005: 21)

“Priskos Rhetor V inci yüzyıl Hun’larından bahsederken, türkülerini ve kahramanlık destanları olduğunu kaydeder. Tanık olarak da, Attila hükümet merkezine girerken Hun kızlarının türkülerle karşıladıklarını anlatır ve akşam Attila’nın sofrasında ‘İki Hun ozanı kendilerinin hazırladıkları barbar türküler ile onun zaferlerini ve savaşta gösterdiği başarıyı öğütler’ der.” (Rasonyi, 1971: 34-35)

Priskos Rhetor’un ifadeleri yanlı olmakla birlikte eski Türklerde müziğin varlığı ve önemine işaret eden bir belge oluşturması açısından kayda değer bulunmaktadır. Rasonyi’nin aşağıdaki ifadesi de bu görüşümüzü destekler niteliktedir.

“Bir menzilden öbür menzile göç ederek geçen kobuz’cular, av âlemlerinde, destanlarını ve yeni hadiseler ile ilgili irticali türkülerini ve ağıtlarını söylemiş olmalıdırlar.” (Rasonyi, 1971: 37)

Tarihsel süreç içinde Türklerde çalma-söyleme geleneği her zaman önemli bir yer tutmuştur. Çalma-söyleme geleneğinin bugünkü halk müziğinin temelini oluşturduğu söylenebilir. “Çeşitli Türk boylarında ‘şaman’, ‘kam’, ‘oyun’, ‘bahşi’ veya ‘ozan’ gibi

adlarla anılan büyücü şairler kopuzla çaldıkları büyüleyici ezgilerle halkı etkilemeye çalışırlardı.” (Yener, 2005: 21)

Orta Asya'dan getirilen müzik kültürü olduğu gibi kalmamış, Türklerin kültürel etkileşimde bulunduğu diğer kültür gruplarının müzikleriyle de etkileşimler olmuştur. Bu etkileşimler sonucu yeni müzik türlerinin yanında, önceden beri var olan halk müziği de değişim göstermiştir. “Kültürel açıdan gelişmiş tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunda da göçebelikten yerleşik düzene geçildikten sonra toplumsal ilişkilerin çoğalması, kültür alışverişinin kolaylaşması ve sanattaki hızlı gelişmeler sebebiyle farklı müzik türleri oluşmaya başlamıştır.” (Yener, 2005: 21)

Anadolu Türkleri, Orta Asya'dan getirdikleri pentatonik dizilerin yerine, özellikle İslâmiyet'in etkisiyle makamsal dizileri kullanmıştır.

“Türk halkları musiki folklorunun bugün iki ve yekdiğerinden tamamıyla ayrı köklerden beslenen alanları vardır: kuzey ve güney alanı. Güneydeki alan'a aşağı yukarı 50 derece kuzey enlemine kadar Arapların makam nizamı kendine has renkleri (chromatisme) ve 'gam'ların muharip iniş çıkışları ile revaçtadır. Bu musiki Müslümanlık ile yayılmıştır.” (Rasonyi, 1971: 38)

“Temel menşei andıran, 'autochton' halk musikisi daha çok kuzeyde Volga-Ural ve Sibiryaya çevresinde kalmıştır. Bununla beraber, güney Türk kavimlerinin göçebe hayat süren ve şehir kültürü tesirinden uzak kalan Yürük Türkmen unsurlarında, ötede beride eski üslup geleneklerinin yaşadığı kabul edilir.” (Rasonyi, 1971: 38)

Orta Asya'dan Anadolu'ya geniş coğrafya üzerinde gerçekleşen uzun soluklu yolculuk sürecinde karşılıklı kültürel ilişkilerle şekillenen Türk müzik kültürü, Selçuklulardan başlayarak adım adım çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir.

“

- A ) Kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında halk müziği olarak,
- B ) Devlet kapısında ve orduda, nevbet-mehter müziği olarak,
- C ) Tekke ve tarikatlarda dinsel ya da tasavvuf müziği olarak,
- D ) Başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında, sanat/klasik müzik türünde.” (Turan, 2005: 292)

Türk müzik kültürü köken olarak çok eskilere dayanmasına rağmen, müzik öğretimi konusunda yazı kullanma geleneğinin oluşmadığı görülmektedir. Yazı olmadığı halde aktarımın sağlanabildiği bir yöntem vardı. Kısa olan ezgiler kulaktan ezberlenerek sonraki nesillere aktarılıyordu. Uzun olan eserler ise meşk yoluyla öğretiliyordu.

“Meşk, aslında uygulaması son derece basit olan bir yöntemdir. Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl birkaç kere vurulur. Sonra eser –hep usûl vurarak- hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice yerleşinceye kadar defalarca okutturur, öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir.” (Behar, 1993: 12-13)

Görüldüğü üzere tekrarlama/yineleme olgusu müzik öğretimi alanında da kullanılmıştır. Yazının olmaması durumu, hatırlamayı ve ezberlemeyi kolaylaştıracak bir yöntemin oluşması zorunluluğunu getirmiştir. “...musikide de meşk, esas itibariyle taklit ve tekrar üzerine kuruludur.” (Behar, 1993: 12)

Tekrarlama/yineleme olgusu geçmişte kullanıldığı gibi günümüz müzik eğitiminde de kullanılan yöntemlerden biridir.

“...seslendirilen bir melodinin, dinleyici tarafından tekrar edilmesi istendiğinde; ilk seslendirme işlemi bitinceye kadar geçen süre içinde dinleyici tarafından yapılan işlem tekrardır. Başka bir deyişle melodinin dinleyici tarafından tekrar edilmesi, ancak melodi tamamen bittikten sonra gerçekleşecek ve ilk duyuların alınmasıyla tekrar başlayacaktır.” (Tarman, 2006: 36)

#### 1.8.4. Türk Halk Müziği

Türk Halk Müziği, tarih boyunca Türk müzik kültürü içinde devamlı olarak kendini belli etmiş bir müzik türü olarak görülebilir. Bugüne kadar Türk Halk Müziği'nin birçok tanımı yapılmıştır.

"...halkın kendi içinden yetişmiş kişilerin ya da adlarının bilinmesine olanak bulunmayan halk sanatçılarının ulusal ölçü ve ritm kuralları ile özel biçimde oluşturdukları müzik ürünlerinin tümüne denir." (Demirsipahi, 1975: 7)

"Halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış-bestelenmiş-, değişimler ve yoğrulmalarla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir." (Büyükyıldız, 2009: 89)

Yener, Türk halk müziğini kültürel boyutta ele alarak şöyle tanımlamıştır;

"Türk halkının zevkle dinlediği, bu müzik, doğal ve sosyal olayları, acı, sevgi, özlem ve gurbet gibi ortak duyguları, insanımızın mertlik ve kahramanlık gibi ulusal özelliğini tarihi olayları konu alan büyük bir kültür hazinesidir. Türk insanının tüm yaşantısını halk müziğimizde, özellikle onun sözlü biçimi olan türkülerimizde görmek mümkündür. "

"Oluşumunda hiçbir sanat endişesi taşımayıp yalnızca duygu, düşünce ve yaşantı ürünü olarak ortaya çıkan Türk Halk Müziği, ritm yönünden çok zengin, ezgisel açıdan ise oldukça renklidir. Tarihi çok eskilere dayanır. Türk insanının çağlar boyunca kendi kendine ürettiği, geleneklerini sürdürdüğü anonim karakterli soylu bir müziktir. Yöresel özellikler açısından oldukça zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Her bakımdan Anadolu halkının ruhunu anlatan köklü bir halk sanatıdır." (Yener, 2005: 26)

"Türk halk müziği icracısı ve derlemecisi Nida Tüfekçi ise, halk müziğinde var olan unsurları şöyle sıralamıştır;

- Sahibinin bilinmemesi,
- Halk tarafından benimsenip, onun ifadesine bürünmüş olması
- Halkın ortak malı olması,
- Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatini sürdürmesi,



- Gelenek haline gelmesi,
- Zaman içinde derin bir geçmişinin olması,
- Mekân içinde yaygın olması,
- Yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması,
- İddiasız olması,
- Kişisel yapım olmaması” (Pelikoğlu, 2012: 18)

Nida Tüfekçi tarafından yapılan tanımda var olan maddelerden birincisi ve sonuncusuna diğer bazı müzisyenler tarafından itirazlar gelmiştir. Nitekim anonim olmayan, yakıcısı belli olan âşık müzikleri de halk müziği kapsamında kabul görmektedir.

### **1.8.5. Bağlama**

Türk Halk Müziği'nin başlıca çalgısı olan bağlama, yüzyıllar boyunca farklı kültürlerle oluşan etkileşim sonucu son halini almıştır. “Halk arasında ‘saz’ diye adlandırılan ‘bağlama’, en eski Türk çalgılarından ‘kopuz’un günümüzdeki uzantısı olarak bilinmektedir.” (Yener, 2003: 1)

“Bağlama, karakteristik şekliyle Türkler ve Türkmenler tarafından kullanılmıştır ve vatanının Orta Asya olduğunu hem çalgı yapım tekniğiyle, hem çalma tekniği ve genellikle sık sık dem tutarak elde edilen çok sesli stildeki partileri ile kanıtlamıştır.” (Reinhard, 2007: 86)

Bütün yörelerde kullanılan ancak icra bakımından yöreden yöreye farklılıklar ve benzerlikler gösteren bir çalgıdır. Bu yöresel farklılıklar ve benzerliklerin, günümüzde “tavır” olarak adlandırılan olgunun ortaya çıkmasında kilit rol oynadığı düşünülmektedir.

Bu araştırma süresince usta icracılar ile yapılan görüşmeler sonucu elde edilen icraların yazıya(notaya) aktarılmasında tablatur nota sistemi kullanılmıştır. Bağlama müziği

açısından, nota yazımı vasıtasıyla eseri ayrıntıları ile yansıtmada bakımından en güvenilir yol olduğu düşünülmektedir

- **Tablatur**

“Tablatur, çalgılar için hazırlanmış bir yazı sistemidir. Telli (ve yaylı) çalgılar ile klavyeli çalgılar için ayrı nitelikler taşıyan bu geleneksel müzik yazısı yöntemi, daha çok, lavta, gitar, org için, bu çalgıların özelliklerine göre belirlenmişti. 18. Yüzyılda J. S. Bach’ın lavta tablaturunu büyük bir kolaylıkla kullandığı, hatta bu yazıyı tercih ettiği bilinir.” (Say, 2002: 504)

Tablatur yazım tekniği icra edecek kişinin, hangi teli ne kadar tınlatacağını, hangi perdeye hangi telde hangi parmakla basacağını, tezeneyi hangi tel ya da tellere temas ettireceğini, tezeneyi hangi yönden vuracağını gibi nota deşifresini rahatlatarak kolaylıklar sağlamaktadır.

“Ses için yazılmış parçaların, çalgılara nasıl uyarlanacağı belirtilir, telli çalgılarda (özellikle lavta’da), notaları doğru çıkarabilmek için, parmakların sapın neresine basacağı, üfleme çalgılarda hangi parmağın hangi deliğe, klavyeli çalgılarda hangi tuşa geleceği gösterilirdi. Lavta tablaturunda işaretler, çalgının tellerine eşit sayıdaki çizgiler üzerinde belirtilirdi.” (Sözer, 1996: 680)

Tablatur nota yazım tekniğinin, bağlama için yazılmış bir örneğini ele alırsak;

Bağlama

A  
D  
G

### Tablatur 1

V Alttan tezene vuruşu

■ Üstten tezene vuruşu

1, 2, 3, 4, 0, + Parmak numaraları

A Alt tel (La)

D Orta tel (Re)

G Üst tel (Sol)

Örnekten yola çıkarak ilk dörtlük vuruşu karşılayan nota kümesini ele alırsak;

Alt telde 1. parmak ile do perdesine, 3. parmak ile re perdesine, üst telde başparmak (+) ile si perdesine ve tekrar alt telde 3. parmak ile re perdesine basılacağı anlatılmaktadır.

Parmak baskılarının yanı sıra, bu baskıları yaparken tezenenin hangi şekilde kullanılacağı da belirtilmektedir;

Alt telde 1. parmak ile do perdesine basıp tezeneyi üstten vurma suretiyle, 3. parmak ile re perdesine basıp tezeneyi alttan vurma suretiyle, üst telde başparmak (+) ile si perdesine basıp tezeneyi üstten vurma ve tekrar alt telde 3. parmak ile re perdesine basıp tezeneyi alttan vurma suretiyle ses elde edileceği anlatılmaktadır.

Bu yazım tekniğinde okuma ve algılama açısından kolaylık sağlama amacıyla bağlamanın en üst teli (bozuk düzeni olarak kabul edersek Sol teli) bir oktav pestten yazılmaktadır.

### **1.8.6. Yöresellik**

Bir toplumun geleneksel müziklerinde, o toplumun müziksel kimliğini oluşturan yapı taşları mevcuttur. Alan daraldıkça bu yapı taşlarına ek olarak yöreye özgü bazı ayrıcalıklar kendini gösterir. Tıpkı ulusal dil ile yöresel ağızlar gibi. İşte halk kültürü ve onun önemli bir dalı olan halk müziği içindeki yöreye özgü olan değerler bütünü, yöresellik terimi ile ifadesini bulmaktadır.

“Kıyafetlerde görülen renk, biçim ve giyim özellikleri, yeme-içmelerdeki çeşitlilik, konuşulan ortak dildeki bölgesel ağızlar, müzikte değişik sazlar, havalar, mimari

yapımda ve bezemede görülen farklar, bölgesel kültürleri yansıtan ve ulusal kültüre zenginlik kazandıran değerlerdir.” (Turan, 2005: 27)

Bahsedilen farklar ile ortaya çıkan bölgesel kültürlerin varlığı halk müziği özelinde de geçerlidir. Farklı bölge kültürleri “yöre” tanımlamasıyla birbirinden ayrılır. Yöre müzikleri, etkisinde kaldıkları kültürler sayesinde kendilerine has özellikler kazanmıştır.

“Halk müziğinde yöresellik ya da bölgesellik vardır. Eğitimli veya dikkatli bir kulak tarafından birbirinden ayrılabilen, her ulusun halkının genel zevkine yönelik sanatsal motifler olduğu gibi, bunları bir diğerinden ayıran yöresel veya bölgesel motif, tarz ve tavır farklılıkları halk müziklerinin olağan özelliklerindedir.” (Büyükyıldız, 2009: 92)

Yöresellik olgusunun müzikal yapıyı etkilediği gibi o yörede kullanılan çalgıların fiziki yapısını ve çalış tekniklerini de etkilemesi kaçınılmazdır.

“Türkiye’de sazın perdelerinin sayısı, akordu gibi, şehirden şehre hatta köyden köye farklılıklar gösterir. Örneğin doğuda Gaziantep’te perdelerin çokluğundan ötürü meydana gelen mikro sesler müzikal oluşumu daha çizgisel yaparlar, oysa Orta Anadolu’da Sivas, Diyarbakır, Malatya’nın köylerinde beşli paralellerden yararlanarak metrik vurgulanmak suretiyle bir şarkıya eşlik yapılır.” (Reinhard, 2007: 88)

Büyükyıldız’ın bölgesellekle ilgili açıklamaları, “tavır” olgusunun oluşmasında bölgesellik/yöresellik etkisinin doğrulanması açısından önemlidir.

“Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri her boy ve aşiretin kendine has zengin müzikal unsurları, uygarlıkların beşiği olmuş Anadolu’daki kültürel birikimlerle etkileşime girerek yeni müzikal sentezlerle daha da zenginleşmiştir. Her coğrafi bölgede farklı özellikte ve güzellikte kültür ürünleri ortaya çıkmış, hemen hemen son yüzyıla kadar kapalı ekonomi toplumu olmasının da etkisiyle bölgesellik özelliği keskin hatlar şeklinde belirgin halk müziği örnekleri doğurmuştur.” (Büyükyıldız, 2009: 93)

Türk Halk Müziği'nde ve onun yaygın çalgısı olan bağlamada yöresellik, müzikaliteye zenginlik, çalış tekniklerine de çeşitlilik kazandırmıştır. Bu zenginlik ve çeşitlilik “tavır” olgusunun ortaya çıkmasında etken olmuştur.

### **1.8.7. Tavır**

“Tavır” deyişi, halk müziğinde vokal ve bilhassa çalgısal bir tarza, ama özellikle bir yöreye gönderme yapmakta ve bu araştırmanın odağında yer almaktadır.

Her ses gibi müziksel sesler de nesnelere birbirlerine çarpmasıyla oluşan ürünlerdir. Bağlamada sesler ya tezene ya da parmakların tellere dokunuşuyla üretilmektedir. Bu dokunuşlar aidiyet gösterdiği kültürün karakteristiği ile birleşerek (halk müziklerinin de bir niteliği olan) yöresel “ses”e ve yöresel “tavır”a dönüşmektedir.

Bağlama icracılığı açısından bakıldığında, “tavır” kelimesinin genel kullanımında yanlışlıklar ve eksiklikler olduğu düşünülmektedir. “Tavır” olgusunun, icra edilen eserin icrasında kullanılan tezene kalıplarıyla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir kavram olduğu ileri sürülebilir. Ait olduğu yörenin müzikal karakteri, kültürel yapısı, ritmik unsurları, etkileşimde bulunduğu diğer kültürler ile yorum, gırtlak(hançere) kullanımı, tonlama veya vurgular, kullanılan sazlar ve bu sazların tınıları, kullanılan düzenler eserin tavrını oluşturan etkenlerin başında gelir. “Tavır” olgusu nitelenirken, o yöreye ait bütün eserlerin aynı tavırda olduğunu söylemek de bir başka yanlış olarak görülebilir. Nasıl ki her insanın tavrı farklıysa, her eserin de kendine ait farklı bir tavrı olduğu bir gerçektir.

Ancak bütün bunların dışında ritmik unsurların tavır oluşumunda etkisi olmadığını düşünmek de yanlış olur. Her ne kadar tek başına bir tavrı tanımlamasa bile, kullanılan

ve tekrarlı/yinelenen bir şekilde devam eden tezene kalıpları(ritmik kalıplar), ait olduğu yörenin müziğine ve o yörenin tavrına gönderme yapmaktadır. Paşmakçı ile yapılan görüşmede kendisi, tekrar eden/yinelenen ritmik yapıların tavrı oluşumundaki etkisini doğrular nitelikte bir hatıra anlatmıştır:

“Bir gün Tokat/ Reşadiye taraflarının semahlarını söyleyen bir hanım sanatçı vardı, onunla bir longplay yapacaktık. Birisi notaları yazmış getirmiş, bizde çalıyoruz. Orada bizimle beraber kaval çalan ama o yöreden gelme bizden biraz daha yaşlı bir zat vardı. Biz çalarken baktı “bir dakika sazı bana verir misiniz?” dedi. Aldı “böyle çalınır bizim orda” dedi. Orda öğrendik ve öyle çaldık havası değişti işin. Birden bire o üslup ortaya çıktı. Üst üste, üst üste çırpımlar üst üste bindikçe sanki o semah gözünüzün önüne geliyor.” (Paşmakçı, 2012)

Bağlama icracılığı özelinde, “tavır” olarak nitelendirilen tezene kalıplarının ortaya çıkmasında, eserin ait olduğu yörede icra edilirken kullanılan çalgıların müzikal yapıları da önemli rol oynamıştır. Söz gelimi; “Zeybek Tavrı”na örnek teşkil eden eserler yörede genellikle davul-zurna, “Silifke Tavrı”na örnek teşkil eden eserler ise genellikle koltuk davulu-klarinet veya koltuk davulu-keman ile icra edilmektedir. Bağlama icracısı sözü geçen yörelerin eserlerini seslendirirken hem klarinetin ya da zurnanın icra ettiği ezgiyi seslendirirken hem de davulun ya da koltuk davulunun icra ettiği ritmik kalıpları seslendirmektedir. “Bağlama tek başına çalınabilen ender sazlardan biridir. Yanında ikinci bir saz çalma ihtiyacı çoğu kez duyulmamıştır. Çalınma özelliğinden dolayı ritm ve melodi bir aradadır.” (Kurt, 1989: 12)

Bağlamanın ritim ve melodiyi bir arada barındırması özelliğine Öztürk şöyle değinmiştir:

“Bağlama, öteden beri, yanlış bir kabulle, bir ‘melodi’ çalgısı olarak nitelendirilir. Oysa bağlama, yalnızca melodi çalmaya elverişli bir çalgı değildir. Bağlamanın son derece zengin, bir ritm potansiyeli vardır. Bu bakımdan, tavırlı çalışın temel fonksiyonu, bu ritmik yapıların, etkili bir icranın ana unsurları olarak, icrada yer almasını sağlamaktadır. Tavırlı çalışta öncelikle söz konusu olan, belirli bir ritm kalıbının, ezgiye uyarlanmasıdır. Başka bir ifadeyle, ezgiler, ritmik motiflerle

süslenerek çalınmaktadır. Tavrı içinde uygulanan ritm kalıpları, bağlamanın melodik ve polifonik yönüne, bir de -bir anlamda- perküsif nitelik kazandırmaktadır.” (Öztürk, 2006)

Genel olarak “tavır” ile ilgili görüşlere değinirsek;

“GTHM’nin en önemli özelliklerinden birisi de yörelere has söyleniş ve çalınış biçimleridir. Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin tavrı denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine, kısaca tavrı diyeceğiz.” (Emnalar,1998: 584)

“Hem sözel, hem çalgısal türlerde, türü belirleyen bir öge olarak kullanılır”. (Akdoğru, 1996: 146)

“Tavrı, özü itibariyle, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavramdır. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi ya da türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Bu anlamda tezeneyi nasıl tuttuğunuzdan başlayarak, tezeneyi nasıl vurduğunuz, telleri nasıl kullandığınız, parmaklarınızı perdelere nasıl bastığınız vb. önem kazanmaktadır. Bu uygulamalardaki karakteristik yönler ise, tavrı dediğimiz kavramı ortaya çıkarır. Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar üzerindeki hâkimiyetini sergilemekte sıkça başvurduğu karakteristik teknikler demektir.” (Öztürk, 2006)

“Bu gün Anadolu insanı tarafından icra edilen müzik –icra edenlerin etnik kökeni ne olursa olsun- teknik açıdan bir kısım benzerlikler gösterir. Ses dizgesi, ritimler ve çalgılarda görülen bu benzeşme, ezgilerin çalış ve okunuşunda yerini farklılaşmaya bırakır ki, bunun pek çok nedeni vardır. Çalış ve okuyuştaki farklılaşma, “tavır” olgusunu önemli hale getirir. Ancak tavrı besleyen ve biçimlendiren öğeler tekniktir. Yani ezginin tavrını belirleyen bir ölçüde kullanılan ses örgüsü, çalgılar, ölçü (ritim) vs. gibi müzikal unsurlardır.” (Duygulu, t.y.)

Duygulu’nun, Nida Tüfekçi ile yaptığı söyleşinin bir bölümünde Tüfekçi, bağlama icracılığı açısından tavrı kullanımının önemine değinmiştir:

“Musikide ve bilhassa halk musikisinde öncelikli mesele tavrı meselesidir. Siz işin çalgıcılık yönünü iletmiş olabilirsiniz. Yani sazınızda bir takım virtüözlük hareketleri yapabilirsiniz. Ama icra ettiğiniz musikinin inceliklerine layıkıyla eğilemezseniz bu olmaz. Yani şunu söylemeğe çalışıyorum, bir ihtisas halk



musikisidir. Bazı âşıkların köylülerin çalıp söyledikleri basit melodiler falan değildir. Bu, yalnızca musiki de değildir. Halkın aynasıdır. Onda Türk halkının bütün vasıflarını bulabilirsiniz. Bu musiki ibadet musikisidir. Yani kutsal bir yönü de vardır. Bizde piyasanın kölesi olmuş, şöhret peşinde koşanlar bu musikiden menfaat sağlamak için bunu kullanıyorlar. Bakın halk musikisi o kadar derin bir musikidir ki, onun tüm özelliklerini öğrenmek için ömür yetmez. Sizi alır götürür başka taraflara sürükler. Bir bakarsınız kendinizi zirvede bulmuşunuz. Aynı şekilde yerin dibine de geçirir adamı. Bu iş oyuncak değildir.”(1991)

### **1.8.8. Ritim**

Ritim, melodi ile birlikte müziğin olmazsa olmazları arasında görülebilir.

“Ritm, görsel hareketlerin müziksel düzenidir.” Belirli ve tekrarı mümkün olan öğelerin, değişik güçte ve kombinezonlarla uyum yaratan bir sistemlilikle, bir bütün halinde kullanımınıdır. Öğeler arasında uyumlu benzerlikler, tekrarlılıklar, bağlantılı yoğunlaşma veya açılmalar, ifadeleri güçlendiren zıtlıklar ve geçişler ile yapılan düzenlemedir. Tekrar eden, görsel hareketin düzenidir.” (Atalayer, 2001: 115)

Türk Halk Müziği özelinde bakılacak olursa, ritmik hareketler ve bu ritmik hareketlerin tekrarlanması durumunun, “tavır” olgusunun oluşmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir.

“...THM,'nin bünyesinde yer alan ritmik yapı, özellikle melodik yapıyla birleşerek, tavrın ortaya çıkmasında çok büyük bir rolü üstlenmiştir.” (Terzi, 1988: 27)

Müzikte eşritimli unsurların en karakteristik örneklerini bünyesinde saklayan davul eski Türklerde özel bir öneme sahipti. Türkler tarih boyunca ritmik öğeleri ezgisel öğelerden daha önde tutmuşlardır. “Ama hep davulun adının önce söylenmesi ilginçtir. Bu bize göre biraz ters bir durumdur, çünkü bizde ezgi enstrümanı vurmali enstrümandan daha önemlidir.” (Reinhard, 2007: 70)

Batılı bir gözlemci olan Sulzer'in, Türk musikisinde usûlün yani ritmik öğelerin önemine değinmesi, Aksoy tarafından şöyle aktarılmıştır:

“... Türk musikisinde usulün tek bir düzünden oluşmadığına, belirli düzümlerin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkan bir kalıp olduğunu sık sık belirtmesi ile Türk musiki gibi öğretimin bellek gücüne dayandığı bir musiki geleneğinde usulün bir bakıma nota işlevi gördüğünü, bir başka deyişle, usul kalıplarının ezgiyi hatırlamada çok önemli bir rol oynadığını söylemesi dikkatli gözlemlerdir.” (1994: 76)

### **1.8.9. Yineleme/Eşritimlilik**

Sözlü kültür etkisinde olan toplumların müziklerine bakıldığında yineleme/tekrarlama olgusuna büyük bir oranda rastlanmaktadır.

“Sözlü kültürde belirli bir metin yoktur. Yazılı bir metin de olmadığına göre, sözlü kültürdeki insanlar edindikleri bilgileri nasıl aktaracaklardır? İnsan hatırlayabildiği kadarını bilir. Edinilen bilgilerin hatırlanabilir olması ya da hatırlanabilir kılınması gerekmektedir. Kısa olanların hatırlanması kolay olabilir. Çok uzun ve karmaşık olanların hatırlanabilir olması için akılda tutmayı kolaylaştıracak imgeler seçilecektir. Uzun ve karmaşık sözel verilerin hatırlanması için soru soran, kişiyle karşılıklı konuşan, olaylar silsilesini sürdüren gerçek ya da hayali kişilerin varlığı, yani iletişim gereklidir. Sözlü kültürde düşünceyi hatırdan tutmanın diğer yolları da, kalıplaşmış cümleler kullanmak, kafiye ve ses uyumlarından yararlanmak, herkesin kolayca hatırlayabildiği şeyleri, atasözleri ve veciz sözleri kullanmak, ritmik tekrarlar yapmak gibi yollardır.” (Büyükyıldız, 2009: 24)

Görüldüğü üzere; hatırdan kalması amaçlı kullanılan kalıplaşmış cümle, ritim vs. gibi şeyler, insan davranışlarının sonraki kuşaklara aktarılmasında etkin rol oynamaktadır.

“Oysa örnekleri, kültürleri zaman içinde birbirini izlemesinden değil; bunların ardından sürüklenip gitmekten kurtaran şey, tarihsel gereçlerin sınırlılığıdır. Bu ardılıktan istesek de kaçamayız; dönüp yalnızca bir kuşak geriye baktığımız zaman

bile, en gizli davranışlarımıza dek uzanan yinelemelerin derecesini görüp kavrayabiliriz.” (Benedict, 2003: 32)

“Her bağlayıcı yapının temel ilkesi tekrarlama’dır. Böylece olaylar dizisinin sonsuzda kaybolması önlenir ve bir ortak “kültürün” unsurları olarak, tanımlanabilir ve hatırlanabilir örneklere dönüşmesi sağlanır.” (Assman, 2001: 21)

Aksoy, Avrupalı gezgin Meyer’in Türk müziğinde ritim tekrarına ilişkin yorumunu şöyle aktarmaktadır:

“Birçok gezgin doğu musikisini tek seslerle kısa motiflerin ısrarla tekrarlandığı monoton bir musiki olarak tasvir etmiştir. Bu etkiyi uyandırabilmek için besteciler sabit armoniler, boyuna tekrarlanan ezgi aralıkları, özellikle de ardı ardına sıralanan atlamalı üçlü aralıklar kullanmışlardır. Bu klişe, musikiyi ‘Türk’ musikisi yönünden karikatürleştirmiştir. Sürekli olarak tekrarlanan ritim kalıpları ise ‘dönen dervişler’in uyuşturucu raks üslubunu örnek almıştır.” (1994: 15)

Meyer’in bu görüşünü destekleyen bir diğer görüş ise;

“Bu küçük ritimlerin eserin tümünde veya bir kısmında ard arda birçok kez tekrarlandığı göz ardı edilmemelidir.” (Reinhard, 2007: 65)

18. yüzyıl Türk müziğini araştıran “Fransız Şarkiyatçısı” Fonton, Türklerde nota kullanımının etkin olmadığını ve ezberlemenin önemli olduğunu vurgulamıştır.

“... zira Şarklılar’da notanın kullanılmayıp herşeyi ezberlemeyi zorunlu kılar. Bu da müziği öğrenmeyi ve saklayıp intikal ettirmeyi zorlaştırır.” (1987: 56)

Her ne kadar Fonton intikal edilme sürecinde zorluklar olduğunu savunmuş olsa bile, Türkler kendi müziklerini intikal ettirmek için koruyucu bir kap kullanmışlardır. Bu koruyucu kap tekrarlama/yineleme olgusudur. “Tekrar olmaksızın devretme süreci kesilir.” (Assman, 2001: 100)

## 1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Bağlama icrasında “tavır” konusu ile ilgili yazılı kaynaklar sınırlı miktardadır. Bunların da önemli bir kısmını konuyu neredeyse sadece tezene vuruş kalıplarına indirgeyen bağlama metotları oluşturmaktadır. Bu bağlamda:

**Acar (t.y.)** tarafından yayınlanan “Türk Halk Musikisi Bağlama Metodu” adlı kitapta tavır olgusu mızrap vuruşlarına indirgenmiş olup, “Konya mızrabı”, “Kayseri mızrabı”, “Kars dolayları ve Azerbaycan tavrı mızraplar”, “Ankara dolaylarında mızrap tavrıları”, “Yozgat tavrı mızrap”, “Doğu Karadeniz mızrap tavrı”, “Zeybek tavrı mızraplar”, “Âşık tavrı mızraplar”, “Teke zortlatması”, “hem Âşık tavrı hem Doğu mızrap tavrı”, “Orta Anadolu tavrı mızraplar” biçiminde tasnif edilerek şekillerle açıklanmıştır.

**Taptık (t.y.)** tarafından yayınlanan “Bağlama Büyük Metod” adlı kitabın 4. cildinde tavır olgusu tezene vuruşlarına indirgenmiş olup, Konya Tezenesi ve Teke Tezenesi biçiminde tasnif edilerek açıklanmıştır. Yine Güray Taptık tarafından, üzerinde yayın tarihi bulunmamakla birlikte 1977-1978 yıllarında yayınlandığı sanılan “Notaları ve Tavrıları ile Türküler” adlı iki ciltlik kitapta yöresellikten söz edilmemekle birlikte tavrılar tezene vuruşlarına indirgenerek açıklanmıştır.

**Yener (1987)** tarafından yayınlanan “Bağlama Metodu” adlı kitabın 3. cildinde tavır olgusu bağlama özelinde tezene vuruşlarına indirgenmiş olup, “Doğu Karadeniz Tezenesi”, “Teke Tezenesi”, “Ankara Tezenesi”, “Zeybek Tezenesi”, “Konya Tezenesi” ve “Yozgat Tezenesi” biçiminde sınıflandırılarak açıklanmıştır. Ancak, bu kitapta yöresel tavrıların tamamen standart tezene vuruşlarından oluşmuş kalıplar olarak algılanmaması gerektiği, icracıdan icracıya da farklılıklar gösterebileceği, “her yiğidin bir yoğurt yiyişi vardır” atasözüne atıfta bulunularak izah edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca

yöresel tezene vuruşlarına paralel olarak bir çeşit çokselsliliğin de oluştuğu örneklerle açıklanmıştır.

**Terzi (1988)**, “Türk Halk Müziğinde Tavır(Karakter) Meselesine Genel Bir Bakış” konulu yüksek lisans tezinde “Tavır” kelimesi sözlük anlamlarıyla ele alındıktan sonra Türk halk müziğindeki anlamıyla tavır terimini “sözlü icrada tavır” ve “sazlı icrada tavır” olarak iki ana başlıkta incelenmiştir.

**Altuğ (1992)** tarafından yayınlanan “Teknik Bağlama Eğitimi Usûller Yöresel Çalış Biçimleri” adlı kitapta tavır olgusu yöreye özgü çalış biçimi olarak tanımlanmış olup usûller ve bağlamada tezene vuruşlarıyla bağdaştırılarak açıklanmıştır. Bu kapsamda sadece Teke yöresi ile Karadeniz yöresin ele alınmış, diğer yörelerden söz edilmemiştir.

**Değerli (2003)** tarafından yayınlanan “Bağlama Metodu-1”adlı kitaplarda tavır “Türk halk müziğinde yörelere özgü söyleniş ve çalış biçimi” olarak tanımlandıktan sonra mızrap vuruşlarına indirgenmiş olup, Zeybek Tavrı, Konya Tavrı, Silifke Tavrı, Azeri Tavrı ve Sürmeli Tavrı biçiminde tasnif edilerek şekillerle gösterilmiştir.

**Değerli (2003)** tarafından yayınlanan “Bağlama Metodu-2”adlı kitapta tavır “yöresel türkü söyleme alışkanlığı, ezgi içinde yer alan uzun süreli seslerin istenilen belli ses kümelerine bölünmesiyle oluşturulan söyleme biçiminin çalgılara uygulanarak seslendirilmesi” olarak tanımlandıktan sonra mızrap vuruşlarına indirgenmiş olup, “Teke Tavrı”, “Zeybek Tavrı”, “Sürmeli Tavrı”, “Karşılama Tavrı”, “Kayseri Tavrı”, “Konya Tavrı”, “Silifke Tavrı”, “Azeri Tavrı”, “Ankara Tavrı”, “Karadeniz Tavrı”, ve “Rumeli Tavrı” biçiminde listelendikten sonra “Karadeniz Tezenesi”, “Teke Tezenesi”, “Zeybek Tezenesi”, “Konya Tezenesi”, “Yozgat Tezenesi”, “Ankara Tezenesi”, “Silifke Tezenesi” ve “Azeri Tezenesi” biçiminde sınıflandırılarak şekillerle açıklanmıştır.

**Saçan (2003)** tarafından yayınlanan “Karadüzende Bağlama Eğitimi Temel Vuruşlar Tavrılar-Düzenler Süslemeli Çalış Teknikleri Metodu” adlı kitapta tavrı olgusu mızrap vuruşlarına indirgenmiş olup, “Konya mızrabı”, “Kayseri mızrabı”, “Kars dolayları ve Azerbaycan tavrı mızraplar”, “Ankara dolaylarında mızrap tavrıları”, “Yozgat tavrı mızrap”, “Doğu Karadeniz mızrap tavrı”, “Zeybek tavrı mızraplar”, “Âşık tavrı mızraplar”, “Teke zortlatması”, “hem Âşık tavrı hem Doğu mızrap tavrı”, “Orta Anadolu tavrı mızraplar” biçiminde sınıflandırılarak şekillerle açıklanmıştır.

**Saçan (2006)** tarafından yayınlanan Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu adlı kitapta tavrı olgusu mızrap vuruşlarına indirgenmiş olup, “Teke Tavrı”, “Karadeniz Tavrı”, “Ankara Tavrı” ve “Zeybek Tavrı” biçiminde tasnif edilerek şekillerle açıklanmıştır.

**Öztürk (2006)** tarafından yayınlanan “Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak “Tavrı” Kavramı Üzerine” adlı makalede “Tavrı, özü itibariyle, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsayan, teknik bir kavram” olarak tanımlanmıştır. Daha dar anlamda ise, “Bağlama çalan biri için tavrın anlamı, sağ ve sol elde uyguladığı ve yerel repertuar üzerindeki hâkimiyetini sergilemekle sıkça başvurduğu karakteristik teknik” olarak açıklanmıştır.

**Algı (2006)**, “Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma” adlı yüksek lisans tezinde, tavrı olgusunu bağlamada tezene vuruşlarına indirgemiş olup, “Zeybek Tezene Tavrı”, “Sürmeli (Yozgat) Tezene Tavrı”, “Kayseri Tezene Tavrı”, “Konya Tezene Tavrı”, “Silifke Tezene Tavrı”, “Azeri Tezene Tavrı”, “Ankara Tezene Tavrı”, “Âşık (Âşıklama) Tezene Tavrı”, “Karadeniz Tezene Tavrı”, “Rumeli Tezene Tavrı”, “Karşılama (Trakya) Tezene Tavrı”, “Teke Tezene Tavrı ve “Ürgüp Tezene Tavrı” biçiminde tasnif ederek şekillerle açıklamıştır.

**Özdemir (2008)**, “Talip Özkan’ın Sanatçı Kişiliği ve Ege Bölgesine Kazandırdığı Zeybek Eserlerin Müzikal Analizi” adlı yüksek lisans tezinde, orijinalinde davul-zurna ile çalınan zeybek eserlerini bağlamada tezene vuruşları açısından ele almış ve Talip Özkan’la özdeşleştirerek ayrıntılı bir şekilde tahlil etmiştir.

**Karahan (2011)** tarafından “tavır” konusunda en kapsamlı çalışmanın “Orta Anadolu Bölgesi Bağlama Sesleyiciliğine Dair Tavrılar Bağlamında Eşritimli Yapıların İncelenmesi” başlıklı makalesinde yapıldığı tespit edilmiştir. Karahan tarafından yayınlanan bu makalede Türk halk müziğinde “tavır” olarak nitelendirilen ve daha çok bağlamada tezene vuruşlarına indirgenen bu olgunun esasen müzikte eşritimli yapıların bir kombinasyonundan ibaret olduğunu savunulmuştur.

## 2. BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın yöntemi, evren ve örnekleme, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizi konularına yer verilmiştir.

Bu araştırmada, Türk Halk Müziği'nin başlıca çalgısı olan “bağlama”, usta icracılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen ve icra boyutunda farklı tavırları niteleyen Zeybek, Silifke, Yozgat, Teke, Azeri, Karadeniz, Niğde, Konya, Kastamonu, Kayseri, Ankara, Kırşehir, Rumeli, Âşıklama gibi tezene kalıpları, ritmik(eşritimlilik açısından) değerlendirmeye tabi tutulmuştur. İcra esnasında “tekrar eden ritmik yapılar” tespit edilmiş, bu yapıların yörenin müzik karakterini sergilemesi konusunda belirleyici yönü ortaya konmuştur.

Araştırmada, tavır olgusunun, sese zaman boyutunda belli kalıplar veya ritmik öbeleşmeler üzerinden şekil veren benzeş yönleri incelenmiştir.

#### 2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda kullanılan başlıca yöntemlerden biri olan “Örnek Olay(Vaka) Yöntemi” ve bu yöntemin başlıca veri toplama araçları olan “mülakat” ve “gözlem” yoluna gidilmiştir.

“**Mülakat**, Sıkı yapılandırılmış, gevşek yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeler olarak üçe ayrılır.

**Sıkı Yapılandırılmış Mülakata** sorular önceden belirlenmiştir ve herkese aynı sorular sorulur.



***Gevşek Yapılandırılmış Mülakatta*** bazı açık uçlu sorular vardır. Görüşen ve görüş veren bazı konularda derine gidebilir.

***Yapılandırılmamış Mülakatta*** sorular serbesttir. İstenilen konuda derinlemesine gidilebilir. Verilen cevaplar yönlendirici olur.

**Gözlem** Nitel verilerin hepsi doğrudan görüşmelerle sağlanamaz. Bazen başkalarının gözlem ve düşüncelerinden ziyade doğrudan gözlem yapmak daha güvenilirdir. Gözlemle veri toplama teknikleri;

- Yazılı Tasvirler
- Video Kayıtları
- Fotoğraf ve Malzemeler
- Yazılı Kaynaklar ” (Arıkan, 2011: 27)

## **2.2. Verilerin Toplanması**

- Yaşamayan ve yaşayan kaynak kişilerin yöresel dağardan seslendirdikleri örneklerin ses ve görüntü kayıtları edinilmiştir.
- İlgili kaynak kişilerle görüşme yapılmış ve konuya dair bilgilerine başvurulmuştur.
- İlgili ses ve görüntü kayıtları, ses ve görüntü işleyen yazılımlar aracılığıyla eşitlimli unsurlar ve bu unsurların gerçekleştirilişlerine dair edimler bakımından incelenmiştir.

## **2.2. Evren ve Örneklem**

“Ankara”, “Yozgat”, “Kayseri”, “Zeybek”, “Konya”, “Niğde”, “Silifke”, “Teke”, “Rumeli”, “Kastamonu”, “Âşıklama”, “Karadeniz”, “Kırşehir” ve “Azeri” geleneksel yöre tavırları bu araştırmanın hem evreni ve hem de örneklemidir.

### 2.3. Verilerin Değerlendirilmesi

Araştırmada öncelikle konu ile ilgili süreli ve süresiz yayınlar ile internet taraması yoluyla gerekli ön bilgilere ulaşılmıştır.

Araştırmadan elde edilen veriler, usta icracılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bilgiler ile birleştirilerek bilgisayar programları vasıtasıyla değerlendirilmiş, eşritimlilik unsuru öne çıkarılmıştır. Usta icracılarla yapılan görüşmeler, “SONY HD CAM AVCHD MPEG2 SD” vasıtasıyla kayda alınmıştır. İlgili ses ve görüntü kayıtları tablatur nota yazım tekniği ile yazılmış, eşritimli unsurlar Photoshop yazılımı yardımıyla işaretlenmiştir. Metin yazımı için “Microsoft Word 2007”, nota yazımı için “FİNALE 2011”, görsel öğelerin düzenlenmesi ise “Adobe CS3” programları kullanılmıştır.

## 3. BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde alt problemlere yönelik bulgular ve bunların yorumları yer almaktadır. Usta icracılarla yapılan görüşmeler sonucu elde edilen eser icralarının eşritimlilik açısından değerlendirilmesi yapılmıştır. Değerlendirme yapılırken yöre tavrını imgeleyen ritmik hücre kalıplarının her biri ayrı ayrı harflerle isimlendirilmiştir. Her bölümde, öncelikle yöre içinde tekrar eden ritmik yapılar gösterilmiş, ardından yöreler arası var olan eşritimli yapılar ortaya konmuştur.

#### 3.1. Alt Problemlere İlişkin Bulgular ve Yorumlar

##### 3.1.1. Ankara Tavrı

Ankara yöresi; Bayram Aracı, Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe gibi üstatların yetiştiği, bağlama icracılığı açısından önemli görülebilecek yörelerden biridir. Büyük üstatların yetişmesi yanı sıra, yöre müziği bağlama icrasında birçok farklı tezene tekniği ve değişik düzenler kullanılmıştır.

Ankara yöresine ait ilk örnek “Denize Dalmayınca” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 2100) adlı eserin, Çetin Akdeniz ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

## Denize Dalmayınca

(Ankara)

Seslendiren: Çetin Akdeniz

Bozuk Düzeni

### Tablatur 2

Katmanlar üst üste getirildiğinde ortaya çıkan ritmik kalıp şöyle sıralanmıştır.

### Ritim 1


A olarak adlandırdığımız ritmik hücre kalıbı yöre tavrını imgeleyen tekniklerden biridir. “Çektirme” veya “üst tele takma” olarak adlandırabileceğimiz eylemler suretiyle ortaya çıkmıştır. Eserin icrası boyunca üst tele takma(dem ses) sürekli devam etmiştir. Tezene

hareketlerine bakıldığında, sol elin parmak hareketlerinden dolayı duyum olarak farklı ritmik kalıplar gelse bile, hareket olarak sağ elde hep aynı tezene hareketinin icra edildiği görülmektedir. Çetin Akdeniz ile yapılan görüşmede kendisi “Bence bu tezene, Konya tavrının çırpılmamış hali...” diyerek iki yöre arasında olan benzerliği doğrulayacak bir görüş belirtmiştir. Aynı ritmik hücre kalıbının eser içinde devamlı olarak tekrar etmesi eşritimliliğe örnek olarak gösterilebilir.

Bir başka Ankara yöresi örneği ise, Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen, “Karpuz Kestim Yiyen Yok” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 2257) adlı eserdir.

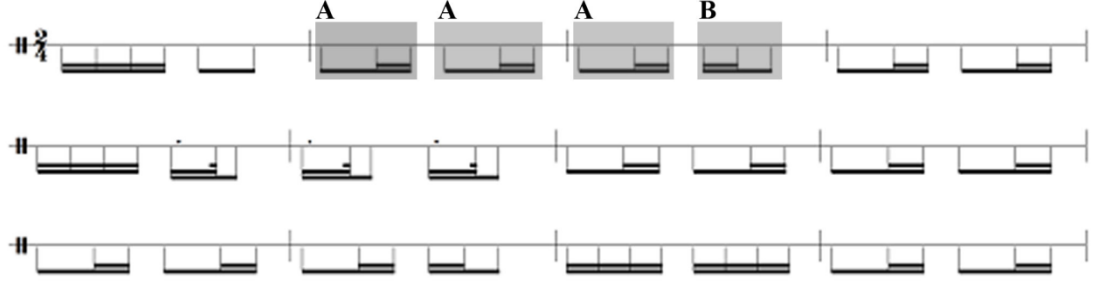
**Karpuz Kestim Yiyen Yok**  
(Ankara) Seslendiren: Cihangir Terzi

Bozuk Düzeni



**Tablatur 3**

Katmanlar üst üste getirildiğinde ortaya çıkan ritmik kalıplar şöyle sıralanmıştır.



### Ritim 2

Bu eserin icrasında da **A** ritmik kalıbının yinelenerek kullanıldığı görülmektedir. Üst tel kullanımı yine tercih edilmiş ancak bu sefer üst tele taktırma yöntemiyle değil, üst tele üstten tezene vurma suretiyle **A** ritmik kalıbı elde edilmiştir.


Üçüncü ölçü içinde sıralanmış olan ritmik dizilim, yörenin bir diğer karakteristik ritmik kalıbı olarak gösterilebilir. **A** ritmik kalıbının sanki aynadaki görüntüsü gibi olan (simetrik) **B** ritmik kalıbı ile sıralanması sonucu ortaya çıkmıştır. “Bu kısımların sanki birbirlerinin aynadaki görünüşleri oldukları veya bir kitabın yüz yüze bakan sayfalarına mürekkep izleri geçmiş desenleri anıştırdıkları da söylenebilir” (Karahana, 2010: 318).

Birbirine simetrik olan bu iki ritmik hücre kalıbının, eşritimliliği işaret ettiği söylenebilir.

Ankara yöresine ait bir diğer örnek “Ankara Zeybeği” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Sözsüz Oyun Havaları Repertuar no: 150) adlı eserin, Mehmet Erenler ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.


**Ankara Zeybeği**  
(Ankara)

Bozuk Düzeni Seslendiren: Mehmet Erenler



#### Tablatur 4

Ritmik dizilim olarak ele alırsak ;



#### Ritim 3

C ile gösterilen ritmik hücre kalıbında birbirine simetrik olarak sıralanmış ritmik kalıplar, ritmik bir yinelemenin(tekrarın) varlığını yani eşritimliliği işaret ettiğini söyleyebiliriz. **D** kalıbında ise, dokuz zamanlı ölçünün üçlü kısmını gösteren bölüm, **A** kalıbında olan ritmik kalıbın onaltılık değerleri ile **B** kalıbında olan onaltılık değerlerin ortak küme haline getirilmesi ile oluşturulmuştur. Eşritimlilik burada da söz konusudur.

### **3.1.2. Yozgat Tavrı**

Tezene kullanımı açısından tarama tezene olarak adlandırabileceğimiz “tril”li çalışmaların yaygın olarak görüldüğü Yozgat yöresi; bağlama icracılığı açısından önem arz eden bir diğer yöre olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yozgat yöresine ait ilk örnek “Dersini Almış da Ediyor Ezber” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 892) adlı eserin, Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.



### Dersini Almış da Ediyor Ezber

Bozuk Düzeni

(Yozgat)

Seslendiren: Cihangir Terzi

#### Tablatur 5

Ritmik dizilim olarak ele alırsak;

#### Ritim 4

İlk bakışta eserin ilk üç ölçüsünde ritmik olarak aynı kalıpların kullanıldığı görülmektedir. Ancak karakteristik olarak “Yozgat” yöresi tezene tekniğini niteleyen bölüm ise Y olarak adlandırdığımız ritmik hücre kalıbıdır. Y’ olarak isimlendirilen kalıp ise Y kalıbının bir türevi olarak iş görmektedir. Eşritimlilik bu eserde de mevcuttur. Hareket olarak tarama adı verilen bu kalıp, icrası sırasında tezene ve el-parmak hareketlerinin senkronize olarak çalışmasıyla elde edilir.

Yücel Paşmakçı bu tavrı, “Yozgat türkülerinin, kırık havalarının ekserisinin hançere hareketini saza tatbik etmek.” şeklinde tanımlamıştır.

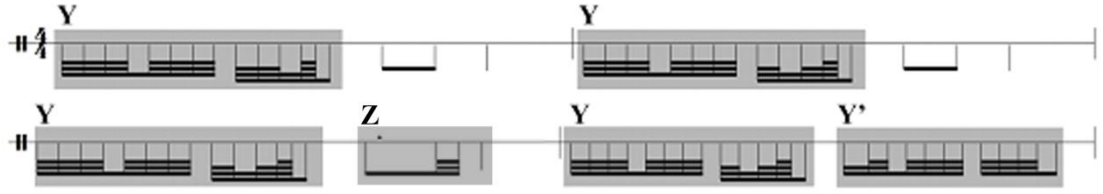
Bir başka örnek ise, Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonucu elde edilen, “Sabahınan Esen Seher Yeli mi” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 136) adlı bir diğer sürmeli çeşitlemesidir.

**Sabahınan Esen Seher Yeli mi**  
(Yozgat)

Bozuk Düzeni Seslendiren: Y. Paşmakçı

#### Tablatur 6

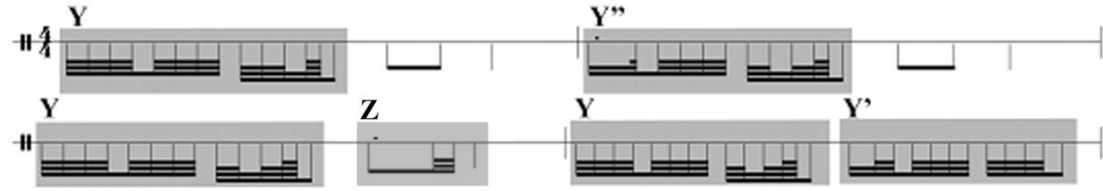
İlk dört ölçünün ritmik dizilimini ele alırsak;



#### Ritim 5

Bu eserde de Y ritmik hücre kalıbının yinelenerek kullanıldığını görüyoruz. Eser farklı, icra eden kişi farklı ancak kullanılan tezene kalıplarının aynı oluşu yöre içinde ritmik bir tekrarın varlığını yani eşritimliliği işaret etmektedir.

Aynı eserin aynı bölümünün İrfan Kurt tarafından yapılan icrasında kullanılan ritmik dizilim ise şöyledir;



#### Ritim 6

Y ve Y' ritmik hücre kalıpları kullanılmış, farklı olarak Y'' olarak isimlendirdiğimiz ritmik hücre kalıbı da kullanılmıştır. Y'', geciktirmeli Yozgat olarak tanımlayabileceğimiz tezene kalıbını karşılamaktadır. Yozgat yöresinde, "Sürmeli" çeşitlemelerinde kullanılan başlıca tezene kalıpları bunlardır.

Z ile işaretlediğimiz ritmik hücre kalıbı ise ilerleyen bölümlerde tekrar ele alınacaktır.

### 3.1.3. Kayseri Tavrı

Kayseri yöresi; “tril”li çalışmaların etkin olduğu bir başka yöredir. Yozgat yöresi gibi “tril” uygulamasının etkin olduğu bu yörede farklılık, zaman ve parmak tekniği sayesinde ortaya çıkmaktadır.

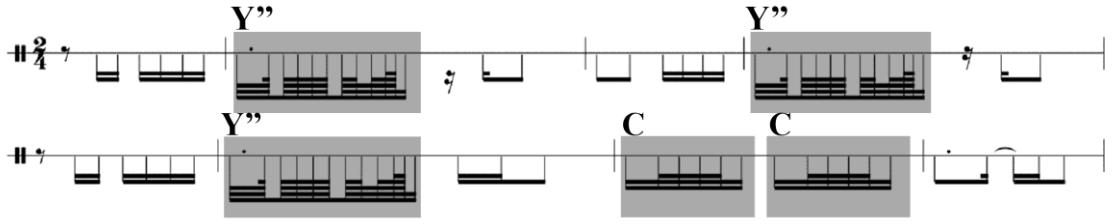
Kayseri yöresine ait “Bize Gam Yutturdu Devran-ı Felek” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 2183) adlı eserin, Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

*Bize Gam Yutturdu Devran-ı Felek*  
(Kayseri)

Bozuk Dizeni Seslendiren: Cihangir Terzi

#### Tablatur 7

Cihangir Terzi ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir;



### Ritim 7

Ritmik inceleme yapıldığında, daha önce söz ettiğimiz yörelerde ele aldığımız belli ritmik kalıplar ile bu yörede de karşılaşırız. Yozgat yöresi özelinde değindiğimiz Y'' ve Ankara yöresi özelinde değindiğimiz C kalıplarının kullanılmış olduğunu görüyoruz.

Diğer yörelerdeki kullanımlardan farklı olarak Kayseri yöresinde, ikililer arasında yapılan "tril" uygulamasında parmak çarpma yerine, kıstırma denilen hareket uygulanmaktadır. Ritmik olarak aynı olan ancak duyum olarak farklılık hissettiren ana sebep sol elin parmaklarının yaptığı kıstırma hareketidir.

Y'' ve C kalıplarının hem bu eser içinde tekrar etmeleri hem de diğer yörelerde icra edilen eserlerde de kullanılması, hem kendi içinde hem de yöreler arasında eşritimliliğin varlığını göstermektedir.

Bir diğer örnek ise Okan Murat Öztürk ile yapılan görüşme sonucu kayda alınan "Asmalarda Dal Uzatmış Dallere" (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 393) adlı Kayseri türküsüdür.

## Asmalarda Kol Uzatmış Dallere

( Kayseri )

Seslendiren: Okan Murat Öztürk

Bozuk Düzeni

### Tablatur 8

Ritmik dizilim olarak ele alırsak;

### Ritim 8

Bu eserde Ankara yöresinde değindiğimiz **C** ritmik kalıbı ile Yozgat yöresinde değindiğimiz ve ilerleyen bölümlerde detaylı olarak ele alacağımız **Z'** ritmik kalıplarının kullanıldığını görmekteyiz. Her iki eserde de ortak olan **C** ritmik kalıbı,

yöre içinde var olan eşritimliliği doğrulaması açısından önemli görülmektedir. **Z'** ritmik kalıbının varlığı ise yöreler arası eşritimliliği açıkça ortaya koyduğu aşikârdır.

#### **3.1.4. Zeybek Tavrı**

Zeybekler, çoğunlukla iki zurna ve davul eşliğinde icra edilen eserlerdir. İcra sırasında davul ile zurnanın ortaya koyduğu ezgi ve ritmin, bağlama icrasında taklit edilmesi sonucu ortaya çıkmış bir tavidir.

“Tenekeci, bağlamada zeybek müziğinin icrasının, tamamen, bu üçlü grubun görevlerinin taklit edilmesinden kaynaklandığını anlatıyor ki bu ifadeleri, ‘tavır’ kavramı açısından önemli görülmektedir. Ona göre bağlamada ‘tezene’yi tutan sağ el, davulcunun ritm fonksiyonunu; sol el ise, solist zurnanın, ezgi çalma fonksiyonunu yerine getirmektedir. Bu arada bağlamada kullanılan ve ‘bozuk düzen’, ‘bağlama düzeni’, ‘misket düzeni’, ‘müstezad düzeni’ ve ‘zeybek düzeni’ gibi çeşitli adlar altında, tellerin farklı akort edilmiş (düzen) tarzları yardımıyla da, dem zurnacısının fonksiyonu yerine getirilmiş olmaktadır.” (Öztürk, 2006: 116)

Zeybek yöresine ait “Kerimoğlu Zeybeği” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Sözsüz Oyun Havaları Repertuar no: 42) adlı eserin, Mehmet Erenler ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

### Kerimoğlu Zeybeği

(Zeybek)

Seslendiren: Mehmet Erenler

Bozuk Düzeni

#### Tablatur 9

Mehmet Erenler ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.

#### Ritim 9

Z, Z', Z'', Z''' ile tanımlanan ritmik hücre kalıpları, bağlamada zeybek icra edilirken kullanılan başlıca ritmik öğelerdir. Bu hücre kalıplarının ortak paydası ve çıkış noktası “çırpma” olarak adlandırdığımız tezene hareketidir. Ana tema olarak “çırpma” hareketini aldığımızda, eserin icrasının bütününde bu tezene hareketinin belirli yerlerde tekrar ettiğini görmekteyiz. Var olan bu tekrarlar eşritimliliğin bir göstergesidir. Yozgat




tavrının incelendiği bölümde **Z** ritmik hücre kalıbının, Kayseri tavrının incelendiği bölümde de **Z'** ritmik hücre kalıbının kullanıldığını göz önüne alırsak, yöreler arası eşritimli yapıların varlığını doğrulayan bir örneği daha saptamış oluruz.

Zeybek yöresi ile alakalı bir diğer örnek ise İrfan Kurt ile yapılan görüşme sonucu elde edilen “Yağmur Yağar Her Dereler Sel Alır” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 175) adlı Kütahya türküsüdür.

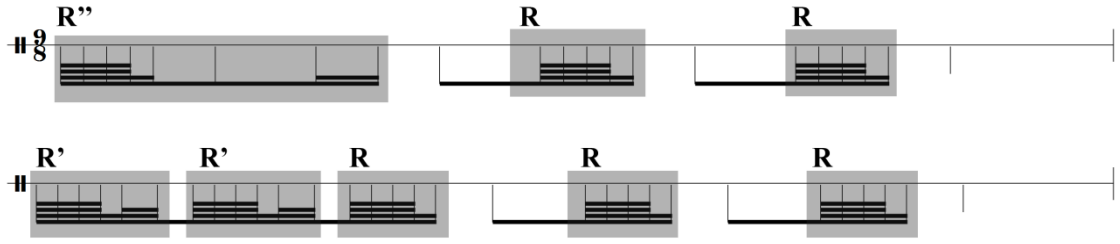
**Yağmur Yağar Her Dereler Sel Alır**  
( Zeybek )  
Seslendiren: İrfan Kurt

Bozuk Düzeni



#### Tablatur 10

Ritmik dizilim olarak ele alırsak;



### Ritim 10

Bu eserin icrasında, biraz önce değindiğimiz ritmik hücre kalıplarından ziyade, ilerleyen bölümlerde (Rumeli) tekrar ele alacağımız ritmik hücre kalıbı ve türevleri kullanılmıştır. **R**, **R'** ve **R''** olarak isimlendirdiğimiz bu ritmik hücre kalıpları, serpmeye tezenesi olarak adlandırabileceğimiz tezene vuruşu ve türevleri olarak iş görmektedir. Eserin icrası boyunca devam eden bu ritmik kalıplar, eşritimlilik açısından doğrulayıcı bir nitelik göstermenin yanı sıra, ileride ele alacağımız yöre ile de arasında eş ritimli yapılar barındırdığının göstergesidir.

### 3.1.5. Konya Tavrı

Konya yöresi bağlama icracılığı açısından önem arz eden, Mazhar Sakman, Silleli İbrahim, Rıza Konyalı gibi üstatların yetiştiği kendine has çalma tekniği olan yörelerden biridir.

Konya yöresine ait “Gitme Bülbül Gitme Bahar Erişti” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1598) adlı eserin, Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

### Gitme Bülbul Gitme Bahar Erişti

Bozuk Düzeni

(Konya)

Seslendiren: Y. Paşmakçı

#### Tablatur 11

Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.

#### Ritim 11


Eserin bütününe bakıldığında eşritimliliğin bu yörede en belirgin şekilde ortaya çıktığını görmekteyiz. Ayrıca bu yörede kullanılan tezene kalıbının ritmik yapısının, zeybek icrasında kullanılan **Z'** olarak adlandırdığımız kalıpla birebir aynı olduğu da görülmektedir. Aralarındaki farkı sağlayan ise tezenenin teller üzerine serpiştirilmiş

hareketleri arasındaki farktır. Üst tele takma olarak Ankara yöresinde değindiğimiz tezene hareketinin bir değişik versiyonu da Konya yöresinde karşımıza çıkmaktadır. **Z''** olarak tanımladığımız ritmik hücre kalıbında var olan eşritimlilik elde edilirken, Zeybek yöresinde kullanılan tezene vuruşu olduğu gibi kullanılmıştır.

Bir diğer örnek ise, Çetin Akdeniz ile yapılan görüşme sonrası notaya alınan “Eremedim Mefasına Dünyanın” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1571) isimli Konya türküsüdür.

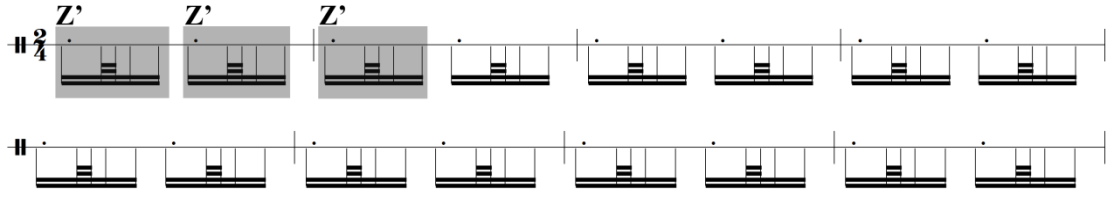
**Eremedim Mefasına Dünyanın**  
(Konya)

Bozuk Düzeni Seslendiren: Çetin Akdeniz



#### Tablatur 12

Ritmik dizilim olarak ele alırsak;



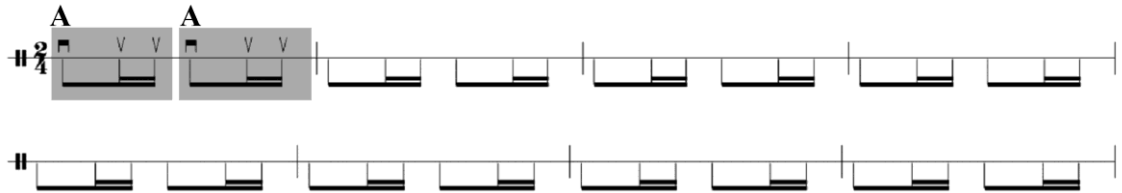
### Ritim 12

Bu eserde de **Z'** kalıbının sürekli olarak tekrar ettiği gerçeği göz önündedir. Aynı yörenin iki farklı eserinin farklı kişiler tarafından icrası sonucunda kullanılan ritmik kalıpların aynı oluşu yöre içinde var olan eşritimliliğe göstergedir.

Ayrıca Konya yöresinde icra edilen sözlü eserlerde, söz kısmına gelindiğinde sazlar tavırlı çalmak yerine daha sade bir vuruşu tercih etmektedirler.

“Türkü’nün eşlik tarzı stil karakteristiği açısından daha önemlidir. Söylenen ezginin kesitini ortaya çıkarmak için çoğunlukla tek sesli çalınır. Az ses kullanılmasının, hatta bazı durumlarda çalgının tamamen kesilmesinin nedeni bu bölümlerde güftenin özellikle öne geçmesini sağlamaktır.” (Reinhard, 2007: 99 )

Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede kendisi, “şan altında biraz rahat bırakmak lazım” diyerek sözlü kısımda, saz payında kullanılan tezene kalıbının uygulanmadığını daha sade bir tezene kalıbının uygulandığını belirtmiştir.



### Ritim 13

Görüleceği gibi söz kısmında kullanılan ritmik kalıp, Ankara yöresinde de kullanılan A olarak tanımladığımız ritmik hücre kalıbıdır. Dolayısıyla bu iki yöre arasında da eşritimliliğin olduğunu söyleyebiliriz.

### 3.1.6. Niğde Tavrı

Niğde yöresine ait “Gine Yeşillendi Niğde Bağları” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1584) adlı eserin, Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

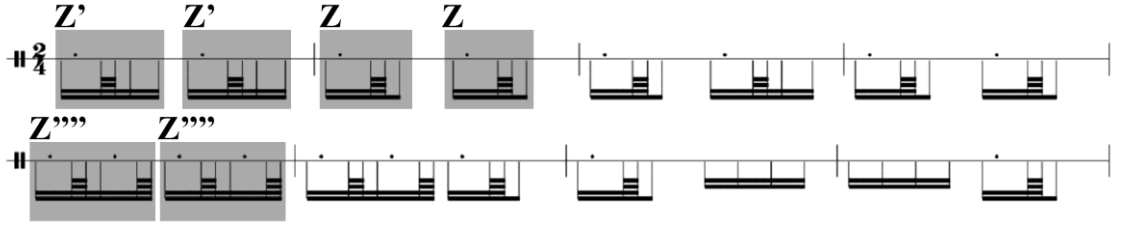
*Niğde Bağları*  
(Niğde)

Bozuk Düzeni Seslendiren: Yücel Paşmakçı

A  
D  
G

#### Tablatur 13

Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



#### Ritim 14

**Z**, **Z'** kalıplarının bu yörede de kullanıldığını görmekteyiz. Tezenenin tellere serpiştirilmiş hareketleri diğer yöreler ile arasındaki farkın temel sebebidir. **Z** tezene kalıbı ve türevlerinin yinelenerek kullanılması bu yörede de mevcuttur. Üstten çırpma adı verebileceğimiz tezene hareketi yinelenerek devam etmiş, böylece bir eşritimlilik ortaya çıkmıştır.

Diğer yörelerden farklı olarak **Z'''** olarak tanımlayabileceğimiz bir ritmik hücre kalıbı daha vardır. Bu kalıp çift çırpma ya da altlı-üstlü çırpma olarak adlandırmamız mümkün olan tezene vuruşudur.

Kayseri yöresine ait “Cirit Havası” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Sözsüz Oyun Havaları Repertuar no: 27), Niğde yöresi türküsü olmamasına rağmen benzer tezene vuruşlarını içermektedir. Yücel Paşmakçı üstadın 2009 yılında “Miras” isimli albümünde seslendirdiği bu eser;

### Cirit Havası

Bozuk Düzeni

( Kayseri - Bünyan )

Seslendiren: Yücel Paşmakçı

#### Tablatur 14

Ritmik dizilimi ele alırsak;

#### Ritim 15

Z''' olarak adlandırdığımız ritmik hücre kalıbı eser içinde devamlı olarak tekrar etmiştir. Yücel Paşmakçı bu kalıbı, “Atın dörtlüye gidişini aşağı yukarı tasvir etmektedir.” diyerek tanımlamıştır. Farklı bir yörede aynı tezene vuruşunun kullanılmış olması yöreler arasında var olan eşritimlilik açısından önemli görülmektedir.

#### 3.1.7. Silifke Tavrı

Silifke yöresine ait “Açıl Ey Ömrümün Varı” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 950) adlı eserin, Çetin Akdeniz ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.



## Açıl Ey Ömrümün Vartı

(Silifke)

Bozuk Düzeni

Seslendiren: Çetin Akdeniz

### Tablatur 15

Çetin Akdeniz ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.

### Ritim 16

Daha önce Zeybek, Konya, Niğde yörelerinde değindiğimiz ritmik hücre kalıpları bu yörede de karşımıza çıkmaktadır. **Z**, **Z'** ritmik hücre kalıplarının eser içinde yinelenecek kullanılması, hem yöre içinde hem de diğer yörelerle arasında eşritimliliğin varlığına işaretidir.

Kullanılan tezene kalıplarındaki tellere serpiştirilmiş tezene hareketleri, Niğde yöresinde kullanılan tezene hareketleriyle birebir benzerlik göstermektedir.

Bir diğerk örnek ise, Okan Murat Öztürk ile yapılan görüşme sonrası notaya alınan “Kullar Olam Seni Doğuran Anaya” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no:1262) isimli eserdir.

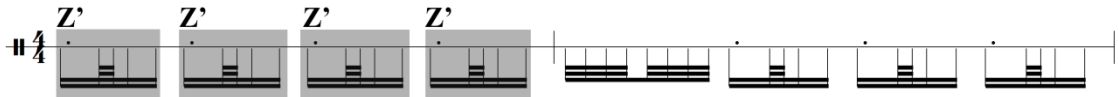
**Kullar Olam Seni Doğuran Anaya**  
( Silifke )  
Seslendiren: Okan Murat Öztürk

Bozuk Düzeni



#### Tablatur 16

Ritmik dizilimi ele alırsak;



#### Ritim 17

Bu örnekte de **Z'** ritmik hücre kalıbının ard arda kullanıldığı görülmektedir. Bu ritmik kalıbın hem yörenin diğerk eserlerinde kullanılması hem de farklı yörelerde kullanılması, yöre içinde var olan eşritimliliğin yanı sıra yöreler arasında var olan eşritimliliğe de gösterge olduğu düşünülmektedir.

Bu yöre tavrı ile ilgili olarak Okan Murat Öztürk şunları belirtmiştir.

“Silifke tavrı dediğimiz şeyin aslında mucidi Musa Eroğlu. Kemane, keman, klarnet icrasını aldı Musa Eroğlu gibi usta, bağlama ile icra etti. Hem temposu yüksek hem çok işlek bir icra gerektiriyor hem koltuk davulu ritminin getirdiği bir şey var. Biz çoğu zaman mızrap vuruyoruz ya bunun ritmi de aslında o yörede kullanılan ritim kalıplarında kullanılan modellere bağlı olarak ortaya çıkıyor. Bağlamacı sadece melodi çalmıyor aynı zamanda ritim de çalan bir adam. Bu mızrap vuruşlarının çoğunda çalgının adeta bir perküsyon gibi kullanılması söz konusu. Musa Eroğlu yanında koltuk davulu ya da darbuka varmış gibi tek başına çaldı. Klarnetçi ile koltuk davulcusunun yaptığı iki kişinin yaptığı şeyi tek başına yapıyor. İşte tavrın esası budur.”

### **3.1.8. Teke Tavrı**

Teke yöresine ait “Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 493) adlı eserin, değerli üstat Çetin Akdeniz ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

## Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir

( Teke )

Seslendiren: Çetin Akdeniz

Bozuk Düzeni

### Tablatur 17

Çetin Akdeniz ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.

### Ritim 18

Eserin icrasında kullanılan ritmik hücre kalıpları, **T** ve onun türevi olan **T'** ritmik kalıplarıdır. İcra boyunca devam eden bu kalıplar, eşitliliğin varlığını göstermektedir.

Bir diğerk örnek ise, Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonrası notaya alınan “Dere Geliyor Dere” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1277) isimli Burdur/Tefenni türküsüdür.

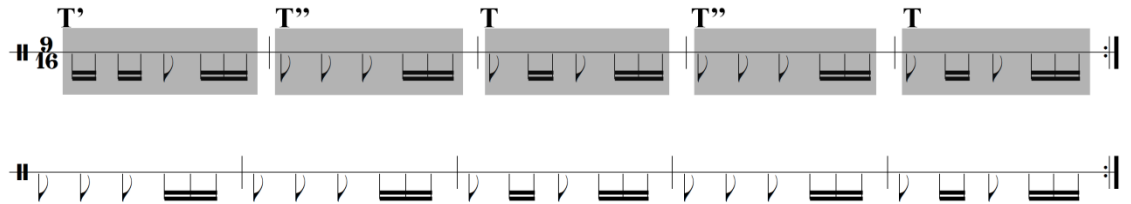
**Dere Geliyor Dere**  
( Teke )  
Abdal Düzeni Seslendiren: Yücel Paşmakçı



The image shows a musical score for the piece "Dere Geliyor Dere" in 9/16 time. It consists of two systems of music. The first system has a melody line on a treble clef staff and a rhythmic accompaniment line on a bass clef staff. The second system is identical to the first. The melody is written in a key with one flat (B-flat) and the time signature is 9/16. The rhythmic accompaniment consists of a series of eighth and sixteenth notes.

### Tablatur 18

Ritmik dizilimini ele alırsak;



The image shows a rhythmic notation for the piece "Dere Geliyor Dere" in 9/16 time. It consists of two lines of music. The first line has five measures, each with a label above it: T', T'', T, T'', and T. The second line is a single line of music with a double bar line at the end. The notation consists of eighth and sixteenth notes.

### Ritim 19

Bu eserde de **T**, **T'** ve **T''** olarak adlandırabileceğimiz ve birbirinin türevi olarak iş gören ritmik hücre kalıplarının birbirlerini izleyerek kullanıldığını görmekteyiz. İcra boyunca bu kalıpların devam etmesi ve iki farklı yöre eserinin iki farklı üstat tarafından icrasında aynı kalıpların kullanılması, yöre içinde eşitlimli yapıların varlığını kanıtlar nitelikte olduğu düşünülmektedir.

### 3.1.9. Rumeli Tavrı

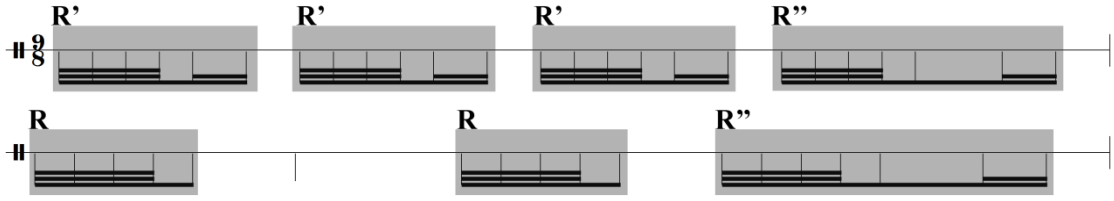
Rumeli yöresine dair incelediğimiz ilk örnek olan “Trakya Karşılması” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Sözsüz Oyun Havaları Repertuar no: 21) adlı eserin, Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

**Trakya Karşılması**  
(Rumeli)  
*Bozruk Düzeni* *Seslendiren: Cihangir Terzi*

The musical score is presented in two systems. The first system contains four measures of music, and the second system also contains four measures. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is written on a bass clef staff. The melody features a repeating rhythmic pattern of eighth notes, and the accompaniment features a repeating rhythmic pattern of eighth notes with 'V' markings above the notes.

### Tablatur 19

Cihangir Terzi ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



### Ritim 20

Bu eserde tekrar eden ritmik hücre kalıbı **R**, **R'** ve **R''** olarak tanımlanmıştır. Serpme adı verebileceğimiz, bütün telleri yukardan aşağıya sıyırarak elde edilen bu tezene vuruş kalıbı yöre tezene kullanımının temelini oluşturmaktadır. Yücel Paşmakçı, Tanburacı Osman Pehlivan'ın bu yörenin eserlerini bu tavır ile icra ettiği söylemiştir.

Bir diğer örnek ise Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonucu elde edilen "İhtiyatlar Silah Çatmış" (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 342) isimli Rumeli türküsüdür.

## İhtiyatlar Silah Çatmış

(Rumeli)

Seslendiren: Yücel Paşmakçı

Bozuk Düzeni

### Tablatur 20

Ritmik dizilimi ele alırsak;

### Ritim 21

Bu eserde de **R** ve **R'** ritmik hücre kalıplarının ardı ardına kullanıldığını görmekteyiz. Hem bu eserde hem de bir önceki eserde tekrar eden ritmik hücre kalıplarının aynı oluşu yöre içinde eşritimli yapıların varlığını doğrulamaktadır. Aynı zamanda Zeybek yöresi özelinde değindiğimiz “Yağmur Yağar Her Dereler Sel Alır” isimli eserin de icrasında



bu tezene vuruşunun kullanıldığını göz önüne alırsak, yöreler arasında da eşritimli yapıların var olduğunu görmüş oluruz.

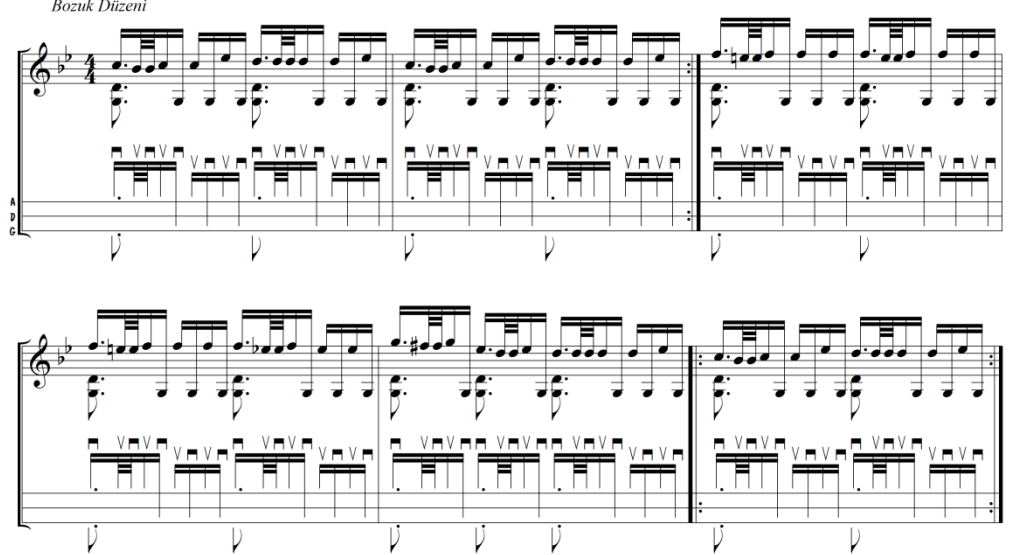
### 3.1.10. Kastamonu Tavrı

Yörede kullanılan klasik kemençenin yay hareketlerinin saza uygulanması sonucu ortaya çıkan bir tezene vuruşu olduğu, İrfan Kurt tarafından belirtilmiştir.

Kastamonu yöresine ait “Çayırda Buldum Seni” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 989) adlı eserin, İrfan Kurt ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

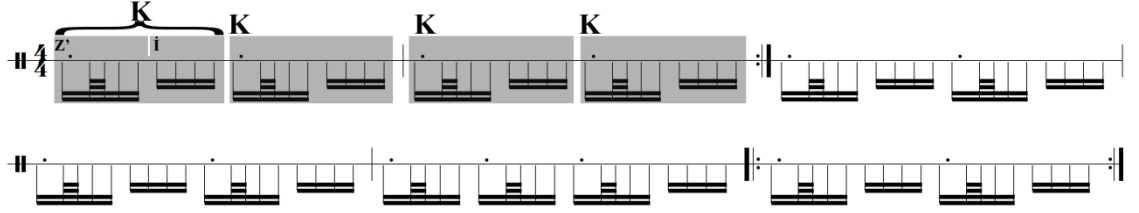
**Çayırda Buldum Seni**  
(Kastamonu)

Bozuk Düzeni Seslendiren: İrfan Kurt



Tablatur 21

İrfan Kurt ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



#### Ritim 22

**K** ile isimlendirdiğimiz ritmik hücre kalıbı, eserin hemen hemen bütününde yinelenerek devam etmiştir. Eşritimlilik bu yörede de mevcuttur. **K** ritmik hücre kalıbını incelediğimizde, içerisinde **Z** olarak isimlendirdiğimiz ve Zeybek, Konya, Silifke, Niğde yörelerinde de kullanılan ritmik kalıbın kullanıldığını görmekteyiz. Hem kendi içerisinde bir eşritimlilik söz konusuysen aynı zamanda diğer yörelerle arasında bir eşritimlilik olduğu da görülmektedir.

Bir diğer örnek ise Okan Murat Öztürk ile yapılan görüşme sonucu elde edilen “Şu Çırdaktan Aman Öğlen Geçtim” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 888) adlı bir diğer Kastamonu türküsüdür.

## Şu Çırdaktan Aman Öğlen Geçtim

(Kastamonu)

Seslendiren: Okan Murat Öztürk

Rast Düzeni

### Tablatur 22

Ritmik dizilimi ele alırsak;

### Ritim 23

Ritmik dizilime baktığımızda bir önceki eserde kullanılan **K** ritmik hücre kalıbının bir bölümü olan **İ** ritmik hücre kalıbının kullanıldığını görmekteyiz. Klasik kemençenin yay hareketinin bağlamada tatbiki olarak ele alabileceğimiz bu kalıp **İ** ile **İ'** olarak

adlandırdığımız ve **İ** kalıbının iç içe geçmesi sonucu ortaya çıkan diğer kalıbın eserin icrası boyunca tekrar ediyor olması eşritimlilik açısından önemli görülmektedir. Ayrıca bir sonraki bölümde ele alacağımız **E** ritmik hücre kalıbının bu yörede de kullanılıyor olması yöreler arası eşritimlilik açısından bir başka örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3.1.11. Âşıklama Tavrı

Âşıklama tavrına ait “Gine Dertli Dertli İniliyorsun (Kırklar Semahı)” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1603) adlı eserin, Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

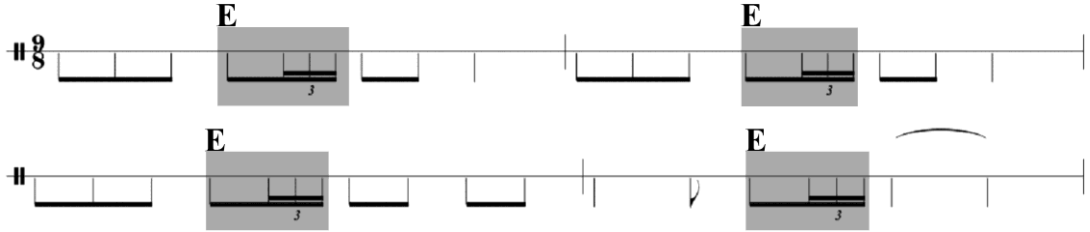
**Kırklar Semahı**  
( Âşıklama )

Bozuk Düzeni Seslendiren: Yücel Paşmakçı

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The piano part includes a tablature for the Bozuk instrument, with letters 'V' and 'V3' indicating fret positions. The score is in 9/8 time and features a repeating rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some triplets. The vocal line has a melody with some triplets and rests.

Tablatur 23

Yücel Paşmakçı ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



#### Ritim 24

**E** ile tanımladığımız ritmik hücre kalıbı, Âşıklama tavrının oluşmasında etken rol oynamaktadır. Farklı yöre ve farklı eserlerde bu kalıbın türevleri de kullanılmasına rağmen, asıl olan tezene vuruşu budur.

Bir diğer örnek ise İrfan Kurt ile yapılan görüşme sonucu elde edilen “Hakikat Bir Gizli Sırdır (Tahtacı Semahı)” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1619) adlı bir diğer Ege yöresi türküsüdür.

### Tahtacı Semahı

Bozuk Düzeni

(Aşıklama)

Seslendiren: İrfan Kurt

The image shows a musical score for 'Tahtacı Semahı'. It consists of two staves. The top staff is a melody line in 9/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bozuk (drone) line, consisting of a series of chords and single notes, with a triplet of eighth notes in the first measure. The score is divided into two measures, each containing a triplet of eighth notes in the first measure.

#### Tablatur 24

Ritmik dizilimi ele alırsak;

The image shows a rhythmic notation for the letter 'E' in 9/8 time. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation shows a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The letter 'E' is written above the first measure, and the number '3' is written below the triplet. The notation is repeated twice, with a bar line between the two measures.

#### Ritim 25

Bu eserde de **E** ritmik hücre kalıbının eser boyunca belli noktalarda kullanılması eser içinde var olan eşritimliliği göstermesinin yanı sıra, iki farklı eser ve iki farklı icracının da aynı kalıpları kullanması da göz önünde bulundurulmalıdır. Eserlerden birinin Ege, diğerinin Sivas yöresine ait oluşu, semah icrasında kullanılan tezene kalıplarının belirlenmesinde yöreden ziyade türün belirleyici özellik gösterdiği düşünülmektedir.

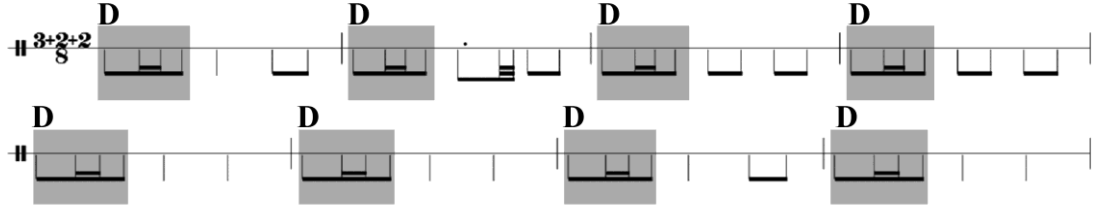
### 3.1.12. Karadeniz Tavrı

Karadeniz yöresine ait “Çayeli’nden Öteye” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 1765) adlı eserin, Cihangir Terzi ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

*Çayelinden Öteye*  
( Karadeniz ) *Seslendiren: Cihangir Terzi*

#### Tablatur 25

Bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



### Ritim 26

**D** ile tanımladığımız ve Ankara yöresi özelinde değindiğimiz ritmik hücre kalıbı, görüldüğü üzere 3'lünün olduğu yerlerde kullanılmıştır. Eserlerin hızına ayak uydurabilmek amaçlı kullanılan bir tezene vuruşudur. Devamlı olarak tekrar etmesi, eşritimlilik göstergesidir.

Bir diğer örnek ise Mehmet Erenler ile yapılan görüşme sonucu elde edilen “Ziliflerin Tutam Tutam” (TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuar no: 237) adlı bir Giresun/Şebinkarahisar yöresi türküsüdür.



## Ziliflerin Tutam Tutam

( Karadeniz )

Seslendiren: Mehmet Erenler

Bozuk Düzeni

The image shows a musical score for the piece "Ziliflerin Tutam Tutam" (Karadeniz). The score is written in 9/8 time and consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is written in the bass clef. The melody features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The accompaniment consists of chords and single notes, with some notes marked with a 'V' above them, indicating a specific articulation or emphasis. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent font.

### Tablatur 26

Ritmik dizilimi ele alırsak;

The image shows a rhythmic notation for Tablatur 26. It consists of two staves. The top staff is in 9/8 time and features a repeating pattern of notes and rests. The notes are marked with a 'D' above them, indicating a specific rhythmic value. The bottom staff shows the corresponding rhythmic notation in a simplified form, with notes and rests represented by vertical lines and horizontal bars. The notation is clear and easy to read, providing a visual representation of the rhythmic structure of the piece.

### Ritim 27

Bu eserde de **D** ritmik hücre kalıbının 3'lü bölümde kullanıldığı görülmektedir. Her ölçüde tekrar eden bu ritmik hücre kalıbı eser içinde eşritimliliğin varlığını göstermektedir. Yine farklı icracıların farklı eserleri icralarında aynı ritmik kalıpların


kullanılması ise, yöre özelinde bir eşritimlilik olduğunu göstermektedir. Aynı ritmik hücre kalıbının Ankara yöresinde de kullanıldığını göz önüne alırsak, yöreler arasında var olan eşritimliliği doğrular nitelikte bir örnekle daha karşılaşmış oluruz.

### 3.1.13. Kırşehir Tavrı

Kırşehir yöresine ait, Ekrem Çelebi'den alınan "Al Gonca Gül Deremedim" adlı eserin, Çetin Akdeniz ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır.

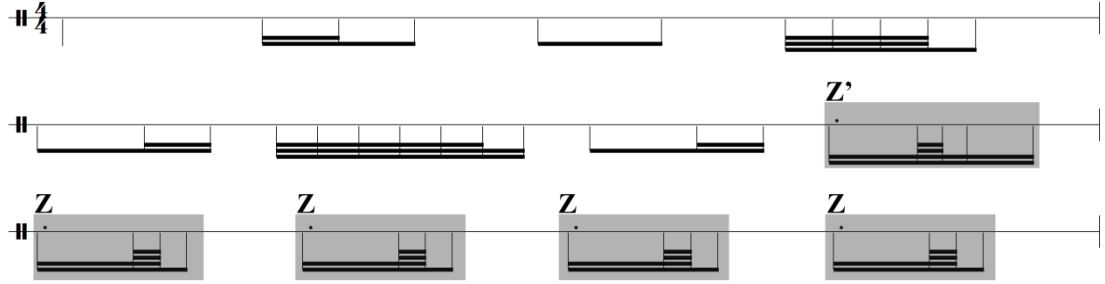
*Al Gonca Gül Deremedim*  
(Kırşehir)

Bozuk Düzeni Seslendiren: Çetin Akdeniz



Tablatur 27

Çetin Akdeniz ile yapılan görüşme sonucu kayıt alınan bu eserin, ritmik dizilimi şöyledir.



### Ritim 28

Bu yörede de diğer yörelerde kullanılan ritmik hücre kalıpları kullanılmaktadır. **Z**, **Z'** ritmik hücre kalıplarının peş peşe kullanılması yöre içinde var olan eşitliliği göstermesinin dışında, diğer yörelerle arasında var olan eşitliliği göstermektedir. Tezene yönü olarak zeybek yöresinde olduğu gibi değil, Silifke ve Niğde yöresinde kullanılan tezene kullanım yönüyle aynıdır.

### 3.1.14. Azeri Tavrı

Azeri tavrına ait, “Kız Gül Beden” adlı eserin, İrfan Kurt ile yapılan görüşmede alınan kayıt sonucu elde edilen görüntüler üzerinden nota yazımı ve ritmik analizi yapılmıştır. Kurt, bu tezene kalıbını Azeri tavrından ziyade, Kars âşıklarının kullandığı tezene kalıbı olarak tanımlamıştır.

### Kız Gül Beden

( Azeri )

Seslendiren: İrfan Kurt

Rast Düzeni

### Tablatur 28

Ritmik dizilim olarak ele alırsak;

### Ritim 29

**D** olarak isimlendirdiğimiz ve Ankara yöresi özeli ile Karadeniz yöresi özelinde değindiğimiz bu ritmik hücre kalıbı burada da karşımıza çıkmaktadır. Aynı ritmik hücre kalıbını içeren diğer yörelerden ayıran temel nokta, ritmik kalıbın icrasında “bir ters – bir düz” olarak isimlendirebileceğimiz tezene vuruşudur. Eser içinde peş peşe tekrar eden bu kalıp kendi içerisinde var olan eşritimliliği doğrulayıcı niteliktedir. Diğer yörelerle olan (Ankara, Karadeniz) aynı ritmik kalıbı kullanma ise, yöreler arası eşritimlilik açısından önemli görülmektedir.

## 4. BÖLÜM

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırmadan elde edilen bulgular ışığında sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

#### 4.1.Sonuçlar

- “Tavır”, yalnız bazı tezene hareketleri ve onlara dair ritmik kalıplarla ilişkilendirilemeyecek yan anlamlar barındırmaktadır. Bu kavram müzikal bir bütünü oluşturan veya müzikal bir bütünün içerdiği tüm unsurlar ile ilişkilendirilebilir konum ve yapıdadır.
- “Tavır”, Türk halk müziğinin temel niteliklerinden biri olan yöresellik olgusu ile ilişkilidir. Orta Anadolu yöresine ait örneklerin konu ile ilgili olarak bağlama ile icrasında beliren tavırlar, tarzlar, başka yörelere ait örneklerin icrasında farklılıklar göstermektedir. Bu durum Türk halk müziği türü bağlamında yöresellik olarak nitelendirilmektedir.
- Belli tezene hareketlerinin yinelenmesiyle oluşturulan ritmik kalıplar belli bir tavrın bir unsuru iken, gelenekte ise bir tavrı nitelemektedir.
- Yakın yöreler arasında benzer ve aynı ritmik kalıplar kullanılmaktadır.

- Bağlamının yöresel olarak icrasına ilişkin farklı tarzların/tavırların, belli ritmik kalıpları paslaştıkları görölmektedir.
- Birbirine yakın olan yörelerde daha çok görölmekle birlikte yöreler arasında da bazı ritmik kalıpların -bazen birebir aynı, bazen ritmik bölümlenme aynı tellere serpiştirilmiş tezene hareketleri farklı olmak suretiyle ya da birbirinin içinde küçük bir ritmik bölüm oluşturacak şekilde- kullanıldığı tespit edilmiştir.

#### 4.2. Öneriler

- Gelenekte “tavır” olarak dillendirilen olgunun eşritimli yapılar barındırdığı; yalnız, bu olgunun eşritimli yapılar odaklı açıklanamayacağı düşünölmektedir. “Tavır”, müzikal bir bütüne ilişkin her şey iken onun eşritimlilikle ilişkilendirilmesi doğru bir yaklaşım gibi durmamaktadır. “Tavır”; müzikal doku, vurgu, hız, tek seslilik- çok seslilik, dem ses kullanımı, kullanılan diziler ve perdeler, makamsal yapı ve çeşniler, ezginin inicilik-çıkıcılık durumu, form yapısı, tını, kullanılan enstrümanlar ve enstrümanların fiziksel-müzikal yapısı vs. gibi geniş bir anlam yelpazesi içerisinde değerlendirilmelidir.
- Yöre isimleri kullanarak tanımlanan yöresel tavır isimlerinden ziyade, eylem isimlerini kullanma odaklı bir yaklaşım tercih edilebilir.
- Yöresel bir tavrın öğretilmesinde “bir veya birkaç ritmik kalıbın tezene hareketleri ile eş güdümlenmesi” geleneksel yaklaşımın niteliği olarak belirtilebilir. İlgili yörelere ait tavır veya tavırların öğretiminde bu yaklaşım tavır olgusunun kapsadığı unsurlar bağlamı göz önüne alındığında son derece

sınırlayıcı bir niteliğe sahip görülmektedir. Bu bakımdan tavır/tarz/stil/üslûp kavramının içerdiği unsurların bu sürece katılması gerekli görülmektedir.

- Eserin ait olduğu yörenin önde gelen usta icracılarının icraları tavır/tarz/stil/üslûp bakımından irdelenmesi ve bu bilgiler ışığında icra yapılması düşünülmektedir.
- Türk halk müziğinde “tavır” konusu, çalgısal ve vokal nitelikte örnekler bağlamında yörelere göre çalışılabilir.

## KAYNAKÇA

ACAR, Kadir, t.y., *Türk Halk Musikisi Bağlama Metodu*, İstanbul: Ofset Matbaası.

ALGI, Soner, 2006, *Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma*, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (YYLT).

ASSMAN, Jan, 2001, *Kültürel Bellek*(A. Tekin, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

AKDOĞU, Onur, 1996, *Türler ve Biçimler*, Bornova-İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

AKSOY, Bülent, 1994, *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ALTUĞ, Nevzat, 1992, *Teknik Bağlama Eğitimi Usuller Yöresel Çalış Biçimleri*, İzmir: Karınca Matbaacılık ve Tic. Ort..

ARIKAN, Rauf, 2011, *Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, Ankara: Nobel Yayıncılık.

ATALAYER, Faruk, 1994, *Temel Sanat Öğeleri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları No: 769.

BEHAR, Cem, 1993, *Zaman, Mekân, Müzik*, İstanbul: AFA Yayıncılık A.Ş..

BENEDICT, Ruth, 2003, *Kültür Kalıpları* (N. Şarman, Çev.), İstanbul: Payel Yayınevi.

BÜYÜKYILDIZ, H. Zeki, 2009, *Türk Halk Müziği*, İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

DEĞERLİ, Turabi, 2003, *Bağlama Metodu-1*, İzmir: Etki Matbaacılık Yayıncılık.

\_\_\_\_\_, 2003, *Bağlama Metodu-2*, İzmir: Etki Matbaacılık Yayıncılık.

DEMİRSİPAHİ, Cemil, 1975, *Türk Halk Oyunları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



DUYGULU, Melih, t.y., *Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde Türk Halk Müziğinde: Kimlik, Tavır, Teknik*,

[http://www.turkishmusicportal.org/article\\_chapter.php?id=19&lang2=tr](http://www.turkishmusicportal.org/article_chapter.php?id=19&lang2=tr) Erişim Tarihi: 26.12.2012.

\_\_\_\_\_, *Nida Tüfekçi ile Söyleşi (10.12.1991)*,

<http://www.turkishmusicportal.org/roportaj.php?id=28&lang2=tr> Erişim Tarihi: 10.01.2013.

EMNALAR, Atıncı, 1998, *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

FONTON, Charles, 1987, *18. Yüzyılda Türk Müziği*(C. Behar, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.

GAZİMİHAL, Mahmut R., 1975, *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

GÜVENÇ, Bozkurt, 2010, *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Boyut Yayıncılık.

KALYONCU, Nesrin&ÖZATA, Cemal, *Sözlü Aktarım Geleneği Bağlamında Çalgı Öğretimi: Bolu İli Örneği*, [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/N-Kalyoncu\\_8.pdf](http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/N-Kalyoncu_8.pdf), Erişim Tarihi: 20.04.2013

KARAHAN, Can, 2010, *Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem*, Ankara: Okutman Yayıncılık.

\_\_\_\_\_, 2011, *Orta Anadolu Bölgesi Bağlama Sesleyiciliğine Dair Tavırlar Bağlamında Eşritimli Yapıların İncelenmesi*, **e-Journal of New World Sciences Academy**, 6/2, ss.311-336.

KAYGISIZ, Mehmet, 2000, *Türklerde Müzik*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

KURT, İrfan, 1989, *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ÖGEL, Bahaeddin, 1987, *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖZAKPINAR, Yılmaz, 2005, *İslam Medeniyeti ve Türk Kültürü*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ÖZDEMİR, Özcan, 2008, *Talip Özkan'ın Sanatçı Kişiliği ve Ege Bölgesine Kazandırdığı Zeybek Eserlerin Müzikal Analizi*, İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (YYLT).

ÖZTÜRK, Okan Murat, 2006, *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

\_\_\_\_\_, 2006, *Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak "Tavır" Kavramı Üzerine*, [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk\\_6.html](http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html) Erişim Tarihi: 26.12.2012

PARLAK, Erol, 2002, *Şelpe Tekniği Metodu 1*, İstanbul: Ekin Yayınları.

PELİKOĞLU, Mehmet Can, 2012, *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

RASONYI, Laszlo, 1971, *Tarihte Türklük*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

REINHARD, Kurt – Ursula, 2007, *Türkiye'nin Müziği Cilt 2* ( S. Sun, Çev.), Ankara: Sun Yayınevi.

SAÇAN, Ahmet, 2003, *Karadüzende Bağlama Eğitimi Temel Vuruşlar Tavırlar-Düzenler Süslemeli Çalış Teknikleri Metodu*, İzmir: Can Ofset.

SAÇAN, Mehmet, 2006, *Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu*, İzmir: Meta Basım.

SAY, Ahmet, 2002, *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SÖZER, Vural, 1996, *Müzik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

TAPTIK, Güray,t.y., *Bağlama Büyük Metod Bölüm. IV*, Ankara: 3-Er Ofset.

\_\_\_\_\_ .t.y.,*Notaları ve Tavırlarıyla Türküler-1*, Ankara: Sanem Matbaası.

TARMAN, Süleyman, 2006, *Müzik Eğitiminin Temelleri*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

TERZİ, Cihangir, 1988, *Türk Halk Müziğinde Tavrı(Karakter) Meselesine Genel Bir Bakış*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (YYLT).

\_\_\_\_\_ , 1992, *Türk Halk Müziği Metrik Yapısının Tespit ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Yolları*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (YSYT).

TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Repertuarı.

TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Arşivi Sözsüz Oyun Havaları Repertuarı.

TURAN, Şerafettin, 2005, *Türk Kültür Tarihi*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

UÇAN, Ali, 2000, *Türk Müzik Kültürü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

YENER, Sabri, 1987, *Bağlama Öğretim Metodu-III*, Trabzon: Kuzey Gazetecilik Matbaacılık ve Ambalaj Sanayii A. Ş..

\_\_\_\_\_ , 2005, *Müzik Lise 1*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

## **EKLER**

## **EK-1 Yücel Paşmakçı ile Görüşme**

*(23.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı/yorumculuğu/seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Paşmakçı: “Tavır” sözcüğü bir eda, bir tarz, eski deyimle üslup olarak ifade edilebilir. Bu üslup konuşmada harekâta, yazarlık, çizerlik gibi alanlarda da görülür. Dolayısıyla müzik icralarında da söz konusudur. Benzetme yapacak olursak, halk müziği dışında diyelim ki Tanburi Cemil Bey var, bunun yanı sıra diğer tanburiler var. Hepsin birbirinden farklı kişisel üsluplara sahip oldukları her halükârda görülür ancak kişisel üslûplara sahip olmalarının yanı sıra bir de genelde bir tanbur üslûbu vardır. Tanburu ud gibi çalamazsınız veya bağlama gibi çalamazsınız. Tanburun genel anlamada bir icra üslûbu vardır, bir de kişilerin kendine özgü üslûpları vardır. Bağlama icracılığı, seslendiriciliği bakımından genel anlamada bağlama da bir halk çalgısıdır. Pek çok sanatçıyla vakti zamanında ve halen bir arada oluyoruz. Burada da demin ki verdiğim misal gibi bağlama icrasında onların kişisel bir takım üslûpları var. Birde hepimizin tabi olmak mecburiyetinde olduğumuz üslûplar var. Bu tabi olmak dediğim o yörenin kendine has üslupları, bağlama çalış üslûpları. Sizde maddelerde belirttiğiniz gibi Ankara, Yozgat, Silifke, Konya vs. hakikaten buralarda bağlamanın değişik değişik üslûplarla icra edildiğine rastlıyoruz. O icradan da çalınan parçanın nereye ait olduğunu tahlil ediyoruz. Şöyle bir hatıramı nakledeyim. Muzaffer Sarısözen’in öğrencisiyim. İstanbul Radyosu’na stajyer olarak girdiğimiz sıralarda ders aralarında zaman zaman sohbetleri olurdu Muzaffer Hoca’nın. 1936 dan 1954 yılına kadar o zaman Türkiye’de 69 vilayet vardı. Bu vilayetleri derleme kurulu olarak dolaştılar. Bu seyahat grubu içerisinde Muzaffer Bey’in çoğu zaman bulunduğunu görüyoruz, elinde derleme fişleri var. Muzaffer Bey çok titiz çalışmalarını görüyoruz. Şunu anlatmıştı bize; “Derlemeler sonucu radyoya gelip bunları sanatçılarla “Yurttan Sesler” topluluğu ile icra ediyoruz. Konya türkülerini çaldığımız zaman Konya’dan bize mektuplar geliyor, olmuyor

diyorlar. Nedir olmayan anlayamadık. Sonradan olan seyahatte dikkat ettik ki Konya'daki bağlama çalış tarzını biz dikkate almamışız. Sadece türküleri notaya alıp öylesine çalışıyorduk. Bu suretle onu da orda kazanmış olduk, öğrendik. Sonraki icralardan Konyalılarda memnun kaldılar, oluyor dediler.” Demek ki içlerine sinmeyen, sırttan bir şeyler oluyor yöresel tavrı tam yansıtmadığımız takdirde. Bu bakımdan belli başlı sayabileceğimiz tavırlardan vazgeçilmemesi gerekir. Şöyle görüyoruz; bağlamayı gençler çok işlek, çok değişik, güzel çalışıyorlar fakat pek çoğunun bu tavırlardan yoksun olduğunu da görüyoruz. Gayet tabi ki bunu da o başarıyı elde ettikten sonra bu tavırları da kazanmaları gayet mümkün. Ama bu eğilimi göstermiyorlar nedense. Bu da kendilerine tavsiyemizdir. Önce yapılması lazım gelen şeyler yapılsın, sonra ne yaparlarsa yapsınlar deriz.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda “tavır” olgusu, tarih itibariyle, sizce eskiye mi yoksa yeniye mi daha yakın durmaktadır?

Paşmakçı: Ben eski konusunda bir şey söyleyebilecek durumda değilim. Tavırların oluşu, fark edilişi kitle iletişim araçlarının, radyoların, plakların vs. gündeme geldikten sonraki tarihlere dayanır. Bundan sonra fark edilmiştir. Muhtemel tarihi eski olduğunu düşünüyoruz ama fark edilişi aşağı yukarı 60-70-80 yıl içerisinde plaklar ve radyoların faaliyete geçmesi suretiyle.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Paşmakçı: Zikredilen Ankara, Kayseri, Yozgat, Bursa diye il isimleri saymaktan ziyade, bu kaynakların Türkiye haritasındaki siyasi şehir bölünmeleriyle tam alakalı olduğunu tahmin etmiyorum. Bir takım bilmediğimiz şeyleri zaman zaman yaptığımız seyahatlerde de görebiliyoruz. Bundan 5-6 sene önce Bursa Büyükşehir Belediye

Konservatuvarında bulunuyordum. Bir derleme yapmayı düşündük. Bu suretle Uludağ'da güneye bakan Dağgüney isimli bir köye gittik. Orada şunu gördük ki, ben Bursa'da uzun havanın olacağını hiç duymamıştım, tahmin de etmiyordum. Uzun havalara rastladık. Bu uzun havalar nereyi andırıyor, hangi yöreyi andırıyor diye baktığımızda, Türkiye haritasında güneybatıya doğru indiğimizde Gurbet havalarındaki aynı ezgi, dizisi hatta söyleyiş biçimi. Bu demek oluyor burada Bursa'dan güneye doğru inen şeritte değişik Türk boylarının karakterleri ortaya çıkıyor. Buna mümasil olarak barak ağzı görüyorsunuz, bozlakları görüyorsunuz yol havasını görüyorsunuz. Bunu böyle kesin şehir çizgileri siyasi haritadaki gibi değil de, Türk boylarının yerleştiği yerlere göre değerlendirmek gerekir. Bunun başka bir haritası olması lazım bunu böyle çıkartmak lazım.

4-Halk kültüründe(sözlü gelenekte) “tavır” kavramını karşılayan, başka kelime veya ifade var mıdır?

Paşmakçı: Üslûp, tarz. Stil yabancı olmakla beraber bu kelimeler tavır kelimesini karşılar. En ziyade benim aklıma yatan karşılığı üslûp.

5-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Paşmakçı: Yöresel üslûp ile tavır bağlamada olsun yine ben Konya'dan misal vereceğim. Konya'da biliyorsunuz ince saz diye bilinen kanun, keman, ud vs. bunlarla da türkülerini icra ediyorlar. Hatta ben çocukluğumdan beri, halk müziğine merak saldığımдан beri Bağlarbaşı'nda yazlık bahçe vardı, oraya Konya ekibi gelirdi, yaz aylarında. Onların içerisinde cümbüş, keman hatta kemani dizinde çalardı, darbuka, kanun bir arada, bir tane de bağlama olurdu. Burada türkülerini icra ederlerken bağlamanın vurduğu tezenenin havasını, kokusunu, o yansımayı diğer sazlarda

hissedersiniz kemanda olsun, cümbüşte olsun. Hali hazırda Konya'da yaşayan bir Ahmet Özdemir diye birisi var ud çalıyor. İşte o udda o bağlamanın tavrını görebiliyorsunuz. Çalgılar ayrı bile olsa böyle bir üslûp birliği, beraberliği var. O Konya tezenesini yayda da, cümbüşte de, kanunda da duyabilirsiniz. Aynı değil ama o kokuyu, havayı verebilir.

Yener: Bu konuyla alakalı bağlamanın diğer enstrümanlardan bu tavrı alıp kendi bünyesinde birleştirdiği gibi bir görüş öne sürülebilir mi yoksa ortak bir tavır olarak mı değerlendirmemiz gerekir?

Paşmakçı: Ortak. Bağlama daha eski muhakkak. Kanun olsun, cümbüşün mazisi şurada 100 sene filandır. Hadi ud diyelim yahut kemanın. Ayrıca Türk çalgıları değil bunlar. Bağlama daha eski. Artık kim nerden etkilenmiş. Fakat en belirgin şekliyle bağlamada görülür. Onlara da ister istemez intikal ediyor Bu tabi tavrı meselesinin izahı güç. Tavrı görüyorsunuz, gözle, kulakla şahit oluyorsunuz. Fakat tarif et deyince, şeklen değil ama sanki gülün kokusunu nasıl tarif edemiyorsanız onu da o şekilde tarif etmek biraz zorlaşıyor. Sözle anlatımı biraz zordur.

6-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Paşmakçı: Aynı tezene vuruşu olabilir. Birbirine benzemeyen şeyler olabilir. Bir hatıramı aktarayım. Bir gün Tokat/Reşadiye taraflarının semahlarını söyleyen bir hanım sanatçı vardı, onunla bir longplay yapacaktık. Birisi notaları yazmış getirmiş, bizde çalıyoruz. Orada bizimle beraber kaval çalan ama o yöreden gelme bizden biraz daha yaşlı bir zat vardı. Biz çalarken baktı “bir dakika sazı bana verir misiniz?” dedi. Aldı “öyle çalınır bizim orda” dedi. Orda öğrendik ve öyle çaldık havası değişti işin. Birden bire o üslup ortaya çıktı. Üst üste, üst üste çırpımlar üst üste bindikçe sanki o semah



gözünüzün önüne geliyor, bütünleşiyor müzikle, esas müzikle. Ankara'nın bir tek tek oyun şekli vardır. O mızrapla da öyle oluyor, başka türlü de çalamazsınız.

7-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavır” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavır” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönlüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Paşmakçı: İkisi de uzun zaman birlikte olduğumuz sanatçılar. Talip Özkan'ı şöyle tanıyorum. Mükemmel bir sanatçı ancak mütemadiyen bir şeyler ilave etmek ihtiyacı duyan bir sanatçıdır. Özay Gönlüm öyle değildir, o daha safiyetini, duyduğu gibi muhafaza etmeye çalışır. Talip Özkan'da bir değiştirme alışkanlığı, arzusu, isteği vardır. Ahmet Gazi Ayhan'da da çok görürsünüz bunu. Burada aynı yöreden olmakla beraber ikisinin ortaya koyduğu farklılıklar kişisel üslûp farkıdır, yöre tavrı değil de. Hepimiz saz çalıyoruz ama radyoda kim açış yapmışsa onu fark ederiz hangi arkadaşımız diye. Yöre farkından ziyade, kişisel tercihleri ortaya çıkıyor.

8-Bir müzikal bütünün icrasıyla somutlaşan bir tarzı, belli bir ritmik kalıbı ifade eden tezene veya el-parmak hareketlerine indirgeme, ilgili tarzın nitelendirilmesi bakımından yeterli bir yaklaşım olarak gösterilebilir mi?

Paşmakçı: Aynı şey biraz farklı olarak Kayseri'de de göze çarpıyor. Bu trille dengeli olarak ikili arasındaki dengeyi kurmak Kayseri'de de kıstırmak suretiyle yaparlar bunu. Bu Yozgat türkülerinin, kırık havalarının ekserisinin hançeri hareketini, benim anladığım, saza tatbik etmektir. Biz bunu kimde gördük en çok? Rahmetli Nida Tüfekçi Ankara Radyosu'nda çalardı, çok değişik gelirdi bize, dinlerdik. Söylediği, daha sonradan öğrendiğimiz Yozgat türkülerinde de gördüğümüz gibi o insan hançeresindeki,

o hançere hareketlerinin saza tatbiki anlamındadır. “Babamda böyle çalardı” derdi. Çalar mıydı? Ne derece çalardı? Nida Tüfekçi bunu büyük bir ustalıkla bunu kabul ettirdi, çok da güzel oldu ve böyle bir üslup ortaya çıktı vardı daha doğrusu ama yayıldı diyebiliriz. Üstelik dikkat ederseniz Nida Tüfekçinin mızrabında işte o tarif edemediğimiz koku ortaya çıkar ve de şimdi onu çok daha net, daha belirgin yapanlar var görüyorum. Bu beni biraz rahatsız ediyor. Flû oluş da bir üslup, bir tarz. Bu flûluk hançereye daha çok yakışıyor, bütünleşiyor. Nitekim çoğu zaman hançerenin yetişemediği yerde bağlama onu tamamlayıcı unsur olarak da ortaya çıkıyor. Notalar tamam aynı ama kişisel bir fark var.

9-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırların belli bir ritmik kalıpla ilişkilendirilmiş tezene ve el-parmak hareketleri aracılığıyla sunumu; ilgili tavırların icrasına yönelik belli kalıplaşmaların veya yinelemelerin (tekrarlamaların) varlığını onaylama anlamı da taşımakta mıdır?

Paşmakçı: Bir türkü söyleniyor. Bu türküyü aynen çalmak durumundasınız, başka bir şey çalamazsınız. Böyle bir şartlama ben düşünemiyorum. Yozgat sürmelisinin notasını, okunuşunu yazdığınız zaman saz da altında aynı hareketleri yapıyor. Yapınca da iyi oluyor zaten.

Yener: Notada yazılıyor, yazıldığı gibi çalınıyor, diğer eserlerden ayırt edici noktası kullandığımız tezene ve parmak hareketleriyle çıkarttığımız sesler. Bu seslerin durmadan eserin içinde kullanılması tavrın çıkması noktasında, tekrar etmesinden dolayı mı buna tavrı diyoruz? Yöre içerisinde diğer eserlerde de var mesela sürmeli çeşitlerinde de hep aynı tezene var. Bunun varlığı mı tavrı oluşturuyor?

Paşmakçı: Herhalde öyle. Mesela “Halay Başı Kim Çeker” diye bir Yozgat halayı var. Tezeneyi ister istemez sizi zorluyor. O kokuyu verebilmek için, O tezeneyi tekrarlamak

zorunda kalıyorsunuz. Çünkü belli ki hançere onu yapıyor. O tezeneyi vurmak icap ediyor.

10-Belli bir yöreyi niteleyen tavrın, farklı adlarla nitelendirilen yakın veya uzak yörelerle benzer kalıpları barındırması durumunu nasıl değerlendirmektesiniz?

Paşmakçı: Biraz önce dediğim gibi siyasi haritayla alakası yoktur. Güneybatı Anadolu bölgesi ile Silifke, yani bir Antalya, yukarı kuzeye doğru Burdur, Isparta vs. aynı boy neticede. Sonra Silifke diye ayrıca bir şey yok, bir tavır ben duymadım. Buraya nereden gelinmiş? Herhalde ki Musa Eroğlu. En son zamanda çıkan bağlama sanatçısı Silifke'den, başka da yok. Daha öncesini de ben bilmiyorum. Musa Eroğlu'nun bir çalış tarzı var oradan ortaya çıktı. Silifke'nin malum ritim sazının o velveleli çalışması filan böyle bir tezeneyi ortaya koymuş olabilir. Ama kesinlikle Kayseri gibi, Konya gibi, Yozgat gibi, Ankara gibi belirgin bir üslûp tarzını bilmiyorum ben. Ama bildiğimiz son örnek dediğim gibi Musa Eroğlu'dur. O da yakın zamandan beri 1975 sıralarında duymaya başladığımız, dinlediğimiz bir isim. O bakımdan ister istemez bir etkileşim olacaktır. Bir etkileşimde şöyledir. Konya tezenesinin Konyalılar alt telde çırptıktan sonra üst tele takarlar. Niğde'ye giderseniz tersini yapar. Bu çırpmayı üstten ve tezeneyi aşağıda bitirir. Niğdeliler de öyle çalarlar. Ama çok yakın yerler birbirine. Neticede hissettiğiniz hava aynıdır. Niğde bağları türküsünü Konyalı da söyler, Niğdeli de ama o öyle çalar bu da böyle çalar. Ufak tefek böyle yakın ve farklı olan noktalar ister istemez ortaya çıkıyor. Ama sonuç olarak doku aynı.

11-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

(Söz gelimi; Konya tavrının ud sazından, zeybek tavrının da davul-zurna'dan bağlamaya aktarılması gibi)

Paşmakçı: İşte bunu Talip Özkan yapardı. Zurnadan dinlediği zeybeği bağlamaya adapte etmek. İşte o uzun sesleri trillerle vücuda getirmek gibi. O çalışmayı yapardı. Bizde burada geçen sene yüksek lisansta bana öyle bir görev verdiler, bağlamada icra falan diye. Bir Kadioğlu çeşitlemesi var onu notaya aldık. Yazdığımız kaynak davul zurnaydı. Onu bağlamaya nasıl adapte ederiz, nerelerde ne yaparız diye işaretler koymak sûretiyle böyle bir çalışma yaptık. Çünkü o uzun sesleri bağlamada bir kez vursanız olmuyor, onları doldurmak lazım. Tabi ki bu da birikim işi, herkesin yapacağı iş değil. Bunu Talip Özkan çok yapardı.

Yener: Başka tavırlarda böyle bir durum var mı? Hatta siz söyleyene kadar Konya tavrının uddan aktarılmış bir tavır olduğunu zannediyordum.

Paşmakçı: Ben böyle bir şey bilmiyorum. Ama ud veya diğer ince sazları teşkil eden çalgılar neticede saraya intikal ettikten sonra Anadolu'da yavaş yavaş vücut bulmaya başlamıştır. Daha öncesi yok. Ama bağlamanın çok daha eski, çok daha köklü bir çalgı olduğunu düşünüyorum.

12-Türk Halk Müziği türüne ilişkin örneklerde gözetilen “anonim olma” veya “üretenin bilinmemesi” durumu, tavır olgusu içinde düşünülebilir mi?

Paşmakçı: İster istemez. Şunun gibi, bir Kayserili, Kayserili gibi konuşuyor. Kayseri'de doğan, büyüyen, yetişen bir insanın tutup da İstanbul lehçesiyle konuşmasını bekleyemezsiniz. Hali hazırda müzikte tabi ister istemez böyle. İnsan neyi nasıl duyuyorsa o üslûbun içine ister istemez giriyor.

13-Tavırların adlandırılması konusunda kullanılan Yozgat(bir yöre), Serpme(bir eylem), Âşıklama(bir statü) gibi ifadeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Paşmakçı: Eylem ismini vermek daha doğru geliyor bana. Çırpma, serpmeye, takma ya da ne biliyim herkesin diline kolay gelen, birbirine tarif etmek maksadıyla kullanılan sözcükler bunlar. Serpmeyi ben sizden duydum. Siz takma diyorsunuz öteki çırpma diyor. Bu tabii o yörenin müzikleriyle özdeşleştirilmiş olanlar başka bir de böyle tarif maksatlı yapılan şeyler.

14-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi “ustalık” emaresi olarak görülebilir mi?

Paşmakçı: Yani ustalığın bir tarafı, bir yanı bana göre. Mesela İspanyol pasadoblesini de çalanlar vardı, rahmetli Yılmaz İpek falan o da bir ustalık. Olağanüstü acelite ortaya koyanlar, bunların hepsi ustalık. Demin de dediğim gibi bağlamanın kendine has üslubunu, çalışma tarzını öncelikle bilmek, bu ustaliğe sahip olmak hepsinin görevi gibi geliyor bana. Bağlamayı eline alanlar için. Sazı saz gibi kendi üslupları içinde çalmak mecburiyetleri olduğunu düşünüyorum. Ama bunu yanı sıra daha başka türlü şeyler yapanlar da var. Sirtolar çalışıyorlar, pasadoble çalışıyorlar, çalışıyorlar da çalışıyorlar. Bu halk çalgısının toprak kokan bir yanı var. Bu toprak kokan yanını ortaya çıkarmak gerekir.

15-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?

Paşmakçı: Öyle tavırlar var ki orada pozisyonlar var. “Bağlama Düzeni” en başta geleni, işte “Misket Düzeni” öyle. Bunları yaptığımız zaman hem o çaldığımız ezginin kokusunu, havasını daha iyi buluyorsunuz hem de bağlama çalıştıkları o pratikleşme, pozisyonlar itibarıyla kolaylıklar olabiliyor. Bir de bağlamada yapılan düzenlerin hiçbir

pozisyonla alakası olmayanlar da var. Mesela rahmetli Hacı Taşan'da falan görüyoruz hatta "Abdal Düzeni" falan denmeye başladı ona. Karar sesinin güçlendirmek amacıyla yapılan düzenler. "Müstezat Düzeni"nde olduğu gibi hiçbir pozisyon yaratmıyor ama o da bir şey katıyor netice itibariyle. Alt teli la kabul ettiğimiz zaman la re sol yerine la do sol yaptığın zaman do müstezat diyoruz. Ya da orta teli si'ye çekmek, la'ya çekmek. Bunlar karar sesini güçlendirmek için yapılan düzenler. Ama daha ziyade bir takım pozisyonlar ihtiva ettiği için "Bağlama Düzeni", "Misket Düzeni" gibi.

16-Bağlamada kullanılan akort(düzen) tiplerinin yörelere göre dağılımı konusunda bir değerlendirme yapar mısınız?

Paşmakçı: Mesela Ankara'nın "Misket" türküsü bu düzende daha iyi çalınır. Eski ustalar da çalıyorlar çünkü bu düzende çalıyorlar sonradan icat edilmiş bir şey değil. "Misket" türküsünün bununla çalınmasından dolayı buna misket düzeni denmiş. Kastamonu'da da "Karanfilim Dağ Başında Çanakta" diye bir meşhur bir misket türküsü var. O da aynı düzenden "Misket" gibi düzeni var ama onlar ona karanfil diyorlar türküden dolayı. Yöreye göre isimler farklı oluyor.

17-Konuya ilişkin olarak belirtmek istediğiniz başka hususlar var mıdır?

Paşmakçı: Ben halk müziği konusunda deminde söylediğim gibi çok tutucuyum. Özellikle bunun çok sesli hale getirilmesine karşıyım. Çok sesli bir Türk müziği yaratma emelimiz varsa kendi yaratılarını ortaya koyabilirler, Türk müziği tarzında ne yaparlarsa yaparlar. Ben TRT'de olduğum zamanlarda biraz bizi sevmezlerdi ama mesela bu türkülerin reklam kuşaklarında üstündeki sözler değiştirilerek kullanılmasına falan müsaade etmezdik. Kızarlardı ama şimdi gördüğünüz gibi hepsinin üstüne neyse satacakları malzeme mal, sözler yazıp, ortalığa düşürmek bence çok yanlış. Çok iyi muhafaza etmemiz lazım gerekir. Çünkü milli birlik şuurunun oluşmasında bence en

önemli etkenlerden biridir halk müziği. Bir eğlence aracı olarak görmemek gerekir. Bize çok komik gelen anlamadığımız lafların bile çok manidar olduğunu görebiliyoruz. Bir örnek vereyim “Yükü Yükleddim Kediye Yâre Yolladım Hediye” deyince güliyorlar. Oysa kedi Erzurum dolaylarında kız evinden erkek evine çeyiz götüren kişiye deniyor. Bunun gibi anlamadığımız çok şey var. Çok basite indiriyoruz, oysa öyle değil. Bunun gibi birçok şeyler var. O bakımdan çok iyi kollamamız, muhafaza etmemiz lazım gelir. Sonra üslûptan bahsettik hep bunları çok sesli hale getirdiğimiz zaman o aradaki küçük seslerden sarf-ı nazar etmek mecburiyeti ortaya çıkıyor. Sonra kişiliğini kaybediyor. Bir Rumeli türküsü aldım ben aynı türkü de si bemol1, si bemol2, si bemol4, bir kıtasında üçünü de kullanıyor, kullanmazsanız bir şeye benzemiyor. Bunlardan sarf-ı nazar ederseniz, yazık günah. Kısaca şunu söyleyeyim, bir şey başka bir şeye benzemek mecburiyetinde değildir. Ama doğrudur ama yanlıştır. Benim düşüncem bu.

18-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Paşmakçı: Sözlerin için estağfurullah diyorum, yetişmiş değilim daha. Dediğim gibi biraz tutucu olmakta fayda var. Nerede biteceğini bilemediğimiz bir şeye başlamak insanı yanlışta götürebilir. Kötü sonuçlara da vesile olabilir. Bence taassup bu konuda iyi şeydir. Sizlere de başarılar diliyorum. İnşallah çok daha iyi noktalara taşıyacaksınız kültürümüzü.

## **EK-2 Erol Parlak ile Görüşme**

*(24.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı/yorumculuğu/seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Parlak: “Tavır” kavramı çok duyduğumuz bir kavram müzikte, özellikle halk müziğinde. Kentli icra içerisinde çok fazla duyuyoruz. Belli bir anlam da yüklenmiş buna ve biz aslında o kullanılmış anlam üzerinden epey bir zaman bunu algıladık. Bende doğrusu çok uzun bir zaman onun üzerinden algıladım. Oysaki “tavır” sizinde söylediğiniz gibi birçok alanda olabilir. Müziğe dönecek olursak sadece bağlama değil bütün çalgılarda olan bir kavram. Kavalın bir tavrı var, kaval icracılarının kendi aralarında artık kişisel üslûplarına varacak derecede bir farklı tavırları var. Bu yönüyle bağlamaya geldiğimiz zaman, aslında sanki Tanrı bağlamayı yaratmış bir de tavrı yaratmış, sadece bu enstrümana vermiş gibi bir algı var. Oysaki değil. Tabi ki bağlamada da bir tavır denilen bir şey var. Ama bunun ne olduğu ne olmadığını belirlemek lazım. Bugün bizim tavır olarak algıladığımız şeyin biraz kökeninden gelmek lazım. Bu tavır anlayışının, bu tavır algısının nasıl gelip yerleştiğini biraz kavramak gerekir. Benim doktora çalışmam parmak tekniği üzerineydi. Malum binlerce yıl sadece parmaklarla çalınan bir çalgı belli bir zaman sonrasında belli şeylere bağlı olarak belli etkiler sonucu bir aracı ile yani mızrap dediğimiz tezene dediğimiz işte kiraz kabuğuydu, tündü vs. gibi birçok malzemedan gibi en son sanayiyle birlikte plastik bir malzemeyle çalınmaya başlıyor. Çalınmaya başlıyor ve o yönde bir gelişme kaydediyor. İşte akılların çok böyle o mızrapa takıldığı dönemlerde, mızrap vuruşlarına takıldığı dönemlerde ki bu daha çok şeye denk geliyor kentli icranın kurulması, Cumhuriyet sonrası ulusal bir müzik algısı oluşturmak, geleneği ulusal bir potada bir araya getirip toparlayıp onu yeniden halka iletmek ve genel bir ifade içerisinde iletmek bakımından oluşturulmuş icra toplulukları ki bunlar biliyoruz “Yurttan Sesler” adıyla bizim belleklerimizde yerleşmiş olan bir anlayış içerisinde bu mızrap kavramının şekillendiğini



görüyoruz. O dönem akıllar hep mızraptır, mızrabın vuruluş şeklidir. O çok orijinal her biri çırpmalar, çarpmalar, sıyrımlar işte birçok isim tespit edilmiş o yönde malum. Onlara yönelik o her farklı mızrap vuruşu çok özel olmuş, çok dikkat çekici olmuş. Beyinler epey bir süre burayı(sol el) bırakarak hep burayla(sağ el) ilgilenmiş. Artı Anadolu'dan tespit edilmiş Anadolu'da nitekim o tarihlerden itibaren belli bir zamandan itibaren mızrap kullanımına geçmiş oluyor. Anadolu'da da var olan farklı farklı mızrap vuruşları ve her yörede rastlanan ve başka yörede rastlanamayan bir farklı vuruş hemen orayla özdeşleştiriliyor. Örneğin "Sürmeli Tavır" olarak geçen o tril uygulaması Anadolu'nun o kadar çok yerinde var ki yani, zeybek bölgesinde olduğu gibi var Orta Anadolu abdalları onun çeşit çeşidini kullanıyorlar. Ama burada işte birazda Nida Tüfekçi hocanın sonrasında gelişen belki birazda bir şey onla özdeşleştirilerek "Sürmeli Tavır" olarak sanki sadece sürmelilerde varmış gibi. İşte zeybek mızrabı sadece zeybeklerde varmış gibi veya bir üstten çırpma. Bu o kadar ileriye gitti ki bir müddet sonra "Trakya Tavır", "Azeri Tavır", "Kayseri Tavır", "Karadeniz Tavır" gibi böyle artık adlandırmalar yöresinde olmayan ama yurttan sesler içersinde üretilmiş deyimler olarak karşımıza çıkmaya başladı. "Yurttan Sesler" tabi ki bir icra kuruluydu. Yaklaşık üç saatlik bir zaman dilimi içerisinde otuz dakikalık programın çalışmaları, provaları ve ses kayıtları yapılmaktaydı. Çok kısa zaman içinde hızlı bir üretim yapması gereken bir kurum. Burada bir terminoloji ihtiyacı vardı ve çok farklı bölgelerden gelmiş katılmış insanlar, belki birçoğu da şehirliydi. Geleneği birçoğu da orda öğrenmeye başladılar. Nerdeyse tamamı o bütünlüklü yapıyı orada algılamaya başladılar. Çok hızlı biçimde teori ürettiler. Bu tavır lafı da oradan bu şekilde son derece iptidai bir şekilde gelişti. Yani bir farklı mızrap vuruşu bu nerede vardı, nereden derlenmiş türkü de veya hangi icracı? Kayserili Ahmet Gazi Ayhan bunu yapardı, oldu "Kayseri Tavır". Hâlbuki aynı mızrap bakıyorsunuz başka yerde. Bu nerdeydi? Filanca zeybek çalarken vardı, oldu "Zeybek Tavır". Sonra buradan çıktı bütün eserlerin bağlamayla çalınması gerektiği noktasında bağlamayla çalınmayan eserleri bağlamaya aktarıırken ona uygun mızrap kalıpları buldular. Bu mızrap kalıplarını uyguladılar ondan sonra onun adı oldu "Trakya Tavır". İşte Karadeniz de bağlamanın görülmediği bağlamayla icra edilmemiş belki bir kemençeyle icra edilmiş bir eseri bağlamayla çaldılar ona uygun bir mızrap nasıl çalabiliriz diye düşündüler ve orda bir model oluşturdular, bir kalıp oluşturdular. O kalıba da "Karadeniz Tavır", "Azeri Tavır" gibi

böyle artık git gide çoğalan, gelenekten kopuk, alanında olmayan mızrap kalıplarına “tavır” denmesi gibi bir anlayış oluştu. Bu anlayış zaman içerisinde o kadar yerleşti ki artık dersanelerde malum önce kentlerde oldu ve bu “Yurttan Sesler” içerisinde icrada bulunan ustalar ki o ustalar aynı zamanda piyasadaki müzik hareketleri içerisinde de belirleyici konumdaydılar. Ders verenlerde onlardı ve bu bilgileri bu şekilde aktardılar. Sonrada akademiler kuruldu. Konservatuarlar işte müzik bölümleri vs. hep o bilgi orda üretilmiş o bilgi böyle zincirleme bir şekilde akademilere de aktarıldı. Böylelikle Tanrı bağlamayla tavrı yarattı. İkisini bir başka hiçbir enstrümanda olmayan bir şeyi yarattı gibi böyle son derece çarpık, bilimsel bir temeli olmayan, kültürel bir temeli de olmayan yani o mızrap vuruşlarının birçoğu Anadolu’da vardı ama adı belki başka bir şeydi yöresinde öyle bir adlandırma hiç yoktu. Ama artık yeni bir gelenek oluştu. “Yurttan Sesler” bağlama icrası anlayışı oluştu ve o Anadolu’nun önüne geçti. Artık birinci el o oldu. Akademilere de o taşındı konservatuarlara her yere o taşındı artık bağlamada tavrı denildiği zaman karşımıza çıkan bu çarpık anlayış şekillendi. Bizlerde aynı yollardan geçtik, bizde aynı bilgiyle biçimlendik ama zaman içerisinde gördük ki böyle değil. Bahsedilen tavırlar Anadolu’da yok. Bahsedilen ad Anadolu’da öyle bir adlandırma yok. Anadolu’da bunların dışında çok farklı mızrap kalıpları var onlar yok. Oradaki adlandırmalar gibi adlandırmalar da yok birçok yerde. Bunun gibi böyle çok çarpık bir şeyi kavramanız gerek her şeyden evvel. Zaman içinde buna vakıf olmaya başladık. Gördük ki çok hızlı bir şekilde Anadolu ürünleri belli şekilde belli yönleriyle buraya taşınmış orada yeni bir icra anlayışı oluşturulmuş ve hızlı bir şekilde müzik üretmesi gereken bir kurum içerisinde çok iptidai bir terminoloji üretilerek kendi içinde yürüyüşü sağlamış. Bu kurumun icrasını sağlamış. Buradan da çıkarak akademilere geçmiş ve o yanlışlık akademilerde de sürdürülerek tamamen altı boş temelsiz bir teori oluşmuş.

2-Bunları tavrı olarak kabul etmediğimiz takdirde...

Parlak: Adına tavrı demeyelim. Oraya geleyim tavrı nedir mızrap vuruşu değilse? Tavrı bir anlamda o mızrap kalıbıdır da aynı zamanda. Çünkü mızrap kalıpları, mızrap vuruşları bir melodi içerisinde ritmik bölümlenmeler, ritmik anlayışlar oluşturuyor. Bu

ritmik anlayışlar bir eserin tavrını da yansıtıyor. Ama o ritmik anlayış dediğim gibi kavalda da olabiliyor kemane de olabiliyor bütün enstrümanlarda olabiliyor. Yani bir melodiyi ritimlendirme kendi içinde ritmik yapı oluşturma. Ritmik yapı da tavrın bir parçasıdır. Çünkü bakıyorsunuz bir icrada, bir tarzda farklı bir ritmik yapı var öbüründe farklı bir ritmik yapı demek ki ritim tavrın bir parçası. Ama aynı zamanda tavrın içerisine giren ses karakteri, tını karakteri, ton karakteri, birçok şey icracının getirdiği yaklaşımlar bunların hepsi birleştiği zaman o tavır denilen aslında çok daha geniş çok daha büyük yapıyı oluşturuyor. Bunun içerisinde mızrap kalıpları veya ezginin kendine özgü ritimlendirilmesi de tavrın küçük unsurlarından bir tanesi.

3-Mızrap kalıplarının tekrarının, durmadan tekrarlaması bu söylediğimiz genel anlamdaki tavrın oluşmasında etken rol oynuyor mu?

Parlak: O da bir anlayış, sürekli aynı kalıpları tekrarlamak. Tabi ki tavrın bir parçasını oluşturuyor. Zaten temeli tavra ait bir şey olduğuna göre onu tekrarlamak da o da bir anlamda tarz oluyor. Tavır, tarz birazda yaklaşıyorlar birbirine. O da tavrın bir parçası. Ama bütünüyle “tavır” dememek gerekir. Tavrın içinde bambaşka şeyler var. Hele ki vokal girince işin içine, vokalde de bir tavır var. Vokalde de üslûp var daha böyle kişiselleşmiş. Şimdi Doğu Anadolu’ya baktığınız zaman oradaki icracılara âşıklık geleneği içerisinde Kuzey Doğu Anadolu âşıklarının bir saz ve ses tavrı var, çok benzeşiyor. Ama kendi içinde bir bakıyorsunuz kişisel simalar kendi özel üslûplarıyla ayrışmaya başlıyor. Ama tabi onun içerisinde bir Davut Sulari giriyor mesela o da bambaşka. Melodileri bambaşka ritimlendiriyor, kullandığı vibratolar, nüanslar, ağız özellikleri, hançere özellikleri aynı şekilde çalarken de uyguladığı o ritimlendirme, kullandığı nüanslar, kullandığı vibratolar, süslemeler hepsi bambaşka. Demek ki tavır mızrap kalıbından öte çok daha geniş bir kavram.

4-Bu verdiğiniz örneğe Özay Gönülüm ve Talip Özkan örneklerini de verebiliriz.

Parlak: Tamamen aynı. Ki onlar tamamen aynı bölge içinde, aslında Denizli ile sınırlandırılabilir. Ben size çok daha çarpıcı bir örnek vereyim. İki ayrı ana babadan iki ayrı sima iki ayrı usta. Orta Anadolu abdallarından birisi babası, birisi oğlu, birisi yeğenleri. Muharrem Ertaş, aynı evin içinde oğlu Neşet Ertaş. Bambaşka çalışıyorlar. Kök bir, hamur bir, maya bir, genel anlamda ifade bir ama melodileri ritimlendirmesi, mızrap kullanması, nüans karakteri, ritmik yapılar hepsi baktığın zaman çok bambaşka duruyor. Aynı ustanın çırakları Hacı Taşan, Çekiç Ali ve diğerleri hepsi kendi kişiliklerini bulmuş kendi tavırlarını kendi üsluplarını geliştirmiş ustalardır.

5-Tezene vuruşlarına yeniden geldiğimiz zaman, bu isimlendirme konusu geldiğinde Yozgat, Silifke, Zeybek gibi isimler yerine; tarama, çırpma, serpme veya sıyırma gibi terimleri kullanmamız daha mı uygun?

Parlak: Tabi daha mikro ve daha lokal adlandırmalar. Kalıba dönüşmüş ise ki bir Yozgat tezenesi ya da bir zeybek birkaç tane vuruşun birleşmesinden oluşuyor. Buna zeybek dediğiniz zaman bambaşka bir şey oluyor. Benim şahsi fikrimde bunları daha küçük parçacıklarıyla anlatmak çünkü diğeri dediğim gibi son derece iptidai. Yani Yozgat tavrı, Yozgat'ta sadece sürmeli mi var? Yozgat'ta çeşit çeşit çalışıyor bağlama. Ama "Yozgat Tavrı" "Sürmeli Tavrı" bile değil! "Yozgat Tavrı" sırf o tril uygulamasına karşılık geliyor. Bana çok iptidai geliyor.

6-Değişik düzenlerin varlığı kullanılan tezeneleri etkiliyor mu? "Bağlama Düzeni"ndeki tezene kullanımını ile "Bozuk Düzeni" arasında düzenden dolayı tezene kullanım farkı oluyor mu?

Parlak: Mutlaka farklı olabilir ama akortları böyle tezeneye indirgememek lazım. Çünkü artık şu çıktı ki ortaya bağlama sadece mızraplı bir çalgı değil. Mızraplı çalgılar sınıflandırması içerisinde yer alan bir çalgı değil. Çünkü mızrap şurada 100 - 150 yıllık belki daha da yeni bir şey. Muhtemelen Veysel kuşağının, yöresinde pençeyle çalarken şehre geldikten sonra şehirde başlamış olan şey etkisiyle mızrapa geçtiği gibi filan bir şey var, çok yakın bir şey. Ama onun öncesinde binlerce yıllık bir el tekniği var ki ona dair çalışmalar da biz yaptık biliyorsunuz ve oradan yepyeni de bir şey çıktı kendi içinden bir şey doğdu. O yeni şeyi bir kenara bırakırsak, Bağlama binlerce yıllık geçmişiyse geleneğiyle parmaklarla çalınan ve bir de mızrapla çalınan bir çalgı. İkisi birleştiği zaman işte muhteşem bağlama ortaya çıkıyor. Şimdi buradan baktığımız zamanda bunu düzenlere indirgememek lazım. Düzenler konusunda eğer bir şey söylemem gerekirse, Anadolu geleneğinde en çok kullanılan düzen bilinenin aksine “Bağlama Düzeni”dir. Bu bugün değil, geçmişten bugüne. Yani “Bağlama Düzeni” bir dönem göz ardı edildi o ilk şehirleşmeyle birlikte. Daha çok “Bozuk Düzen” ağırlıklı yürümeye başladı. Sonrasında işte malum 30 sene civarında da “Bağlama Düzeni”ne yeniden bir dönüş oldu orada da büyük ustaların çıkması dolayısıyla. O yeniden gelişti ama zannedildi ki “Bağlama Düzeni” yoktu veya az kullanılıyordu sonradan “Bağlama Düzeni” bu kadar yayıldı, değil. Daha önceki dönemlerdeki sazlarda kısa saplı sazlar. Kısa saplı sazlar da son dönemlerin icadı bir şey değil, sazların sapları sonradan uzatıldı. Sonra “Bağlama Düzeni”nin yeniden gündeme gelmesiyle birlikte o akort problemlerinden dolayı kısa saplı saz yeniden gündeme getirildi. Belki araştırılarak belki tesadüf belki de bu doğal ihtiyaçtan dolayı. Böyle bir algı yanlışlığı var aslında hep bu bilgi kirliliği içerisinde konuları kavramaya çalıştığımızda içinden çıkamıyoruz. Ya da saplanıp kalıyoruz ya da tam ne olması gerektiğini kavrayamıyoruz. Ama bunlar hep böyle iç içe giden şeyler. Yani sadece düzenleri mızrapa indirmemek lazım. Bugün bu mızraplar kullanılıyor yarın bambaşka şeyler çıkıyor bakın ne kadar gelişti. Bakın 90lardan sonra gelişmeyi düşünün. 15 sene içinde bağlama ne kadar profili farklılaştı ne kadar değişti. Doğal, çünkü değişmek zorunda. Evrenin değişmez kuralı değişim. Değişmek durumunda dinamik yapısı var sürekli yeni bilgiler geliyor, gelişiyor. Şu anda bağlama tını niteliği olarak icra kapasitesi olarak gerçekten çok üst sınırlara tırmandı. Vokal için aynı şeyi söyleyemeyeceğim ama bağlama oralara çıktı. Bu yüzden bağlamayı ya da düzenleri mızraplara indirmemek lazım, düzenler başlı başına bir şey.

Anadolu’da yaptığımız araştırmalarda ki bunlardan bir tanesi de Batı Anadolu’daki o Yörük müzikleriydi ve diğer alanlarda gördüğüm şu oldu. Yine bu “Yurttan Sesler” merkeziyetçi algı bizde bir algı yanılmasına sebep olmuş. Mesela orda “Bozuk Düzen” denilen düzen Anadolu’nun birçok yerinde ya hiç kullanılmıyor ya da adı o değil. “Bozuk Düzen” olarak bilinmiyor ama radyoları dinleye dinleye buna “Bozuk Düzen” diyen yerlerde çıkmış sonra. Mesela “Bozuk Düzen” diye o Yörük bölgelerinde çok farklı bir düzenin “Bozuk Düzen” diye kullanıldığını gördüm. Geleneksel, artık ne zamandan beri geliyorsa çalınıyor. Orada da bir terminoloji hatası var benzer şey orda da olmuş. Mesela “Sürmeli Düzeni” demiş, böyle bir düzen yok. Sürmeli eserini oradan çaldıkları için ona sürmeli. “Fidayda Düzeni” oradan çalmışlar, hâlbuki Anadolu’da “Fidayda Düzeni” diye bir düzen yok, “Sürmeli Düzeni” diye bir düzen yok. Başka düzenler var adları ya var ya yok çünkü gelenekte çok terminoloji ihtiyacı yok, adam çalıyor. Terminoloji akademilerde lazım oluyor ya da icra kurullarında lazım oluyor. Orada da bir yanlışlığa gidilmiş mesela bambaşka düzenler var adı bambaşka olan. Ama adı Anadolu’nun her yerinde aynı olan tek düzen var, “Bağlama Düzeni”. Anadolu’nun her yerinde onun adı “Bağlama Düzeni”. Kentte de köyde de hep “Bağlama Düzeni” denilmiş. Bu yönüyle de bağlamanın en yaygın çalınan ve adıyla bilinen tek düzeni “Bağlama Düzeni”. Anadolu da birkaç çeşit “Bozuk Düzen” ben tespit ettim. Bugüne geldiğimizde de tespit edilmiş 30-32 civarında düzen var. Bunların birçoğu ana düzenler ama birçoğu da perdeye göre düzenler veya esere göre düzenler. Mesela “Sürmeli Düzeni”, “Fidayda Düzeni”. Eserin çalınmasına göre geçmiş düzenler. Çoğu kayboldu tabi. şu anda ne kaldı geriye üç dört tane düzen. “Bağlama Düzeni”, “Bozuk Düzen”, “Müstezat Düzeni”, “Misket Düzeni”. Müstezat ve misket zaten onlarda şimdi hiç kullanılmıyor, elimizde ne kaldı “Bağlama Düzeni”, “Bozuk Düzen”. “Bağlama Düzeni”ni daha çok Alevi-Bektaşiler kullandığı için sadece sanki deyiş müziğine aitmiş gibi sanki sadece Alevi-Bektaşiler çalarmış gibi böyle bir algılama ve ona bir tavır alma da oldu. Kendi içinde böyle bir toplumda şu anda mevcut maalesef, sosyolojik bir tespit bu, bir Sünnilik bir Alevilik gibi ayrımlar var ya, sanki Sünniler “Bozuk Düzen” kullanırmış gibi, Aleviler “Bağlama Düzeni” kullanırmış gibi. Hatta Cumhuriyet’in ilk yıllarında Veysel de gördükleri için önce “Alevi Düzeni”, “Veysel Düzeni” de demişler “Bağlama Düzeni”ne. Bunların tümü külliye yalandır, iptidai kulak dolmalarından, sübjektif algılardan ve bu sosyolojik yanlışlıklardan kaynaklıdır. Bilimsel bir tarafı

yoktur bunların. Âşık Davut Sulari “Bozuk Düzen” çalıyor. Bir Alevidir. Alevi olmayıp Yörük bölgesinde Yörük Türkmenler olduğu gibi “Bağlama Düzeni” çalıyorlar, Sünniler. Eğer Alevilik Sünnilik meseleyse. Onu çalıyorlar “Bağlama Düzeni”ni bitiriyorlar sonra diğer düzenlere geçiyorlar. Ben bunları gözlerimle gördüm. Bunların tümü dediğim gibi yalandır. Her şeyden evvel oluşturulmuş iptidai bilgilerden gelmiş bilgi kirliliğidir. Bunların hepsini kaldırıp kenara attığımızda bağlamamız mızrabıyla, parmak tekniğiyle, bütün düzenleriyle, deyişleriyle, semahlarıyla, bozlaklarıyla, baraklarıyla, oyun havalıyla, zeybekleriyle ve tüm nerde ne çalınıyorsa hepsinin yan yana getirilişiyle gerçekten tam kendini bulan, mükemmelini bulan, kendi çığırını bulan mükemmel bir çalgı. Ama bunu bölük pörçük düşününe düşününe düşününe kendi çalgımızı kendi kapasitesinin çok altına aldık ve hala olması gereken noktaya getiremedik diye düşünüyorum.

7-Hacı Taşan’ın “Döndün mü Benden Yüzü Dönesi” isimli eser, nasıl bir kültürel gelişimin sonucudur?

Parlak: Orta Anadolu, Türkmen bölgesi daha ziyade. Türkmenlerde bir mesleki hiyerarşi vardır. Türkmen’in nalcısı vardır, Türkmen’in kuyumcusu vardır, gereksinim ne varsa hayatın içersinde de onları yapan Türkmen’in çalgıcısı da vardır, Türkmen’in çalgıcısı abdallardır. Geçmişte abdal olmayıp bu işle ilgilenenler kısmen var idiye de bunlar şimdi ortadan iyice kalktı. Şu anda Orta Anadolu’da müziği sadece abdallar yapıyor büyük çoğunlukla. Profesyonel hayatın içinde müziği üreten, ileriye taşıyan onlar. Abdallardan özenerek onlar gibi çalmaya çalışan çok kişi var o ayrı onu kastetmiyorum. Geleneksel gelişimi anlatmaya çalışıyorum. Abdallar, Anadolu’nun her yerinde var. Birçok yerde asimile olmuşlar, birçok yerde de Orta Anadolu’daki gibi de homojen kalabilmişler, karışıp kaynaşmadan. Bunun sosyolojik yani “Abdallık” kavramının ve bizim müzisyen abdalların çok uzun bir hikâyesi vardır. Ama en temel kavram ermişlik yolundan geliyor olmaları. Bu felsefe kaç bin senelik bilemiyoruz. Ama ilk 9. yy da İran’dan çıkıp oradan Anadolu’ya gelen sonra Anadolu’da Anadolu sûfizmi içinde biçimlenen bir abdallık kavramı ve bu kavramın içinde şekillenen

abdallar var ve gönül yolu tabi. Onların kendi müzik ifadeleri de var Horasan menşeli olmaları dolayısıyla o bölgenin müzik kültürünü de getirmişler ama Orta Anadolu'nun yapısı içinde yeni bir kimliğe de dönüşmüş. Anaya da devam ediyor, Horasan segâhlarının çeşnisi o temeldeki kök ifadesi ama üstüne yeni coğrafyanın yan yana gelinen diğer geleneklerin bir etkisiyle bambaşka bir şeye dönüşmüş. Ki zaman içersinde biz Muharrem Usta'dan öncesini bilmiyoruz Muharrem Ertaş'ın yarattığı büyük bir ivme sonra onun sonrasında onun çıraklarının yarattığı özellikle oğlunun yarattığı büyük bir açılım. Bunların tümü abdal müziğinin kökten gelen kısmıdır. Bu eserde bu tavrın tamamen içerisindedir. Birebir abdal müziğidir o, Orta Anadolu müziği falan değil. Orta Anadolu abdallarının müziğidir. Abdallar başka bölgelerde de var. Barak abdalları var Oğuzeli bölgesinde kökte aynı müziği yaparlar ama o bölgenin bir havası bir karışımı çeşnisini yapmıştır ama kök ifade değişmez. O Orta Anadolu abdallarının müziği, sadece bu semahı okumuyorlar. Bir tane benim derlediğim Çekiç Ali'nin okuduğu, oradan benim aldığım TRT'ye aktardığım, "Güzel Pirim" diye başlayan bir semah var, Neşet Ertaş'ın "Ey Erenler Hak Aşkına Kalkın Semaha Dönelim" vardır. Konya'dan yine derlediğimiz "Yürü Sofu Yürü Zaman Değişti". Bunların hepsini yan yana getirdiğiniz zaman aslında aynı melodinin farklı ellerde farklı ağızlarda biçimlenmiş hali olarak görünür ama tümünde ifade çok yüksek bir müzikalite çok zengin bir ağız özellikleri.

8-Sizinde öncüleri arasında olduğunuz şelpe tekniğiyle alakalı olarak, sağ elin vuruşlarının Anadolu da var olan vuruşlardan esinlenerek ama parmağın ses çıkartma durumu gitardan alındığı doğru mudur?

Parlak: Hayır. Çok yanlış bir şey. Dünya coğrafyasında yerel olarak, geleneksel olarak parmakla çalma sadece Anadolu'da Güneybatı Anadolu Yörüklerinde vardır. Boğaz havaları çalarlar tek perde üzerinde hem de. Bunları eski Türk filmlerinde de duyarsınız, Özay Gönlüm'de de vardır. O dönemin mektuplarını anlatırken tek perde üzerinden çalar. Bunun dışından perdeye vurarak ses çıkarma fikri hiçbir coğrafyada yoktur. Bu Anadolu'da vardır. Anadolu'dan bunu batılı gitaristler bir şekilde almışlardır. Sonradan



tabi o artık ilme dönüştü orda. Bizde sonrasında o tekniği, o çekirdek fikri bütün perdelere aktararak o tekniğin bir paralel gelişimini sağladık. Sanki gitarcılardan görmüşüz de perdelere vurarak çalmışız falan bu son derece yanlış bir şeydir. Biz kendi geleneğimizden aldık, biz hiç gitarcılarını görmedik bile. Öyle bir tekniğin olduğunu bile bilmiyorduk. Biz sadece orda yapılanı diğer perdelere nasıl yapabiliriz diye adım adım böyle kaplumbağa adımlarıyla hatta ağır ağır yavaş yavaş bir 10 yıllık süreçte belli noktaya getirdik. Şimdi aldı yürüdü tabi. Artık düşünce çoğaldı hızlandı zaten. Gitarla hiçbir ilgisi yoktur.

9-Sağ eldeki vuruşlarda da esinlenme var mı? Hepsini Anadolu’da var olan vuruşlar mı?

Parlak: Bu şelpe lafını da ben koymadım maalesef. Anadolu’da bir laf var “bir deli bir kuyuya bir taş atar, kırk akıllı çıkartamaz” diye. Onu değiştirmeye de uğraşmadım ben çünkü değiştirecek bir durum da yoktu. Böyle bir gelişim oldu böyle tutuldu bunun yanlış olduğunu da yazdım ben çalışmalarımında. Anadolu’da pençe denir. Elin bütün tellere vurulmasıdır pençe. Şelpe çok nadir bir iki yerde karşılaşılan çok lokal bir laf ama maalesef geldi yapıştı kaldı üzerine, öyle gitti artık daha da değiştiremedik. Tel çekme şeklinde bir çalma var. Bunun tel çekme olarak ben adlandırdım metodumda ister istemez, telleri çekerek çalınması ve parmak vurma. Üç tane temel teknik var. Parmak vurma Anadolu’da Yörük bölgesinde var. Tel çekme genellikle Alevi-Bektaşî sahasında tel çekme ve pençeyle çalınıyor. Antep bölgesi Oğuzeli bölgesi barak Türkmenleri de yakın zaman öncesine kadar yine pençeyle çalıyorlardı zaman zaman onlarda tel çekme kullanıyorlardı. Fakat pençede çok fazla vuruş yoktu. Biz buna nasıl olabilir diye kafa yorduk, orda gitardan Hasret Gültekin’in aktardığı bir vuruş var. Bir de Erdal Erzincan’ın aktardığı dörtlemeli bir vuruş var. Onun dışında gitardan bir vuruş almadık. Bunların dışında gelenekte ne varsa biz aktarmaya çalıştık ve o kendi içinden bir takım şeyler doğdu. Parmak vurma tekniği çok gelişmedi gitarcılar çok geliştirmişti. Şimdi gençler uğraşıyorlar daha da geliştirmek için.

10-Genel olarak eklemek istediğiniz başka bir husus var mı?

Parlak: Maalesef kültürel toplumsal sosyolojik bir takım şeyler sonucu bağlamamız paramparça durumda. O kadar büyük gruplaşmalar var ki uzun sapçılar-kısa sapçılar, bağlama düzenciler-bozuk düzenciler, şelpheciler-mızrapçılar, yok deyiş okuyanlar yok arabeskçiler böyle paramparça. Oysaki bu düşüncelerin hepsini attığımızda bizim muhteşem bağlamamız bir bütünlüklü önümüzde duruyor. Mızrabıyla parmak tekniğiyle ve bunların içersindeki bütün tavır dediğimiz tarzlar dediğimiz o bütün genişliği önümüzde duruyor. Buradan bakmak lazım. Benim yapmaya çalıştığım şey o. Sürekli öğrencilerime de aktarmaya çalıştığım, aşlamaya çalıştığım şey o. Bir Talip Özkan'ı nasıl yok sayarım Arif Sağ'ı, Musa Eroğlu'nu nasıl yok sayarım, Davut Sulari'yi nasıl yok sayabilirim, Neşet Ertaş'ı nasıl yok sayabilirim. Bunların tümünü yan yana getirdiğimiz zaman gerçek mükemmel bağlama ortaya çıkıyor. Böyle bakmak lazım bunun dışındaki her şey yalan ve safsatadır. Ben bütün kalbimle bunu anlatmaya çalışıyorum.

11-Yetişmiş bir akademisyen ve usta bir yorumcu olarak, biz genç araştırmacılar ve müzisyenlere ne gibi öğütleriniz olur?

Parlak: Aslında naçizane biraz önce söylediğim yoldan gitmek lazım. Hepsi bizim hepsi çok güzel hepsi birbirinden değerli hiçbirisi diğerinden daha değersiz değil. Bu yola gitmek lazım. Belki konu çok geniş olduğu için, herkes çok fazlaca emek vermek istemediği için belki sadece bir tarafı sarılıp onu yürütüp, onu dışındakileri yoksama yoluna gidiliyor. Bu çok yanlıştır. Her birinin içersinde bambaşka güzellikler olduğunu kendi kişisel profillerini zenginleştirebilirler. İçine girip baktıklarında görecekler ki her birinin ayrı özelliği ayrı güzelliği var.

### **EK-3 Çetin Akdeniz ile Görüşme**

*(25.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük gibi birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını bağlama icracılığı bakımından genel anlamda değerlendirebilir misiniz?

Akdeniz: Tavır kavramını önce şöyle açmak lazım gerekiyor. Tavır dediğimiz zaman bağlamadaki icra şekli, yörelere göre değişen, yörelere göre bağlamanın kimliğini belirleyen, kelimeyi böyle nitelendirmek gerekir. Çünkü tavır başka anlamlara da geliyor sözlük anlamına baktığımızda. İşte tavır dediğimizde biz bunu daha çok yöre tavrı, yöresel tavır ismi ile nitelendiriyoruz ki çünkü her yörenin kendine özgü bir mızrap şekli olduğu için o anlamda da biz yöresel tavır diye olarak nitelendiriyoruz. Bir yerde zaten bu tavır elimizdeki vurduğumuz tezene, tezene şekli, nasıl vurduğumuz. O bir şekilde o yörenin tavrını bize hissettirmektedir. Bu anlamda bu tavrı kullanmaktayız.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda tavır olgusu, tarih itibariyle, sizce yeniye mi yoksa eskiye mi daha yakın durmaktadır?

Akdeniz: Bağlamadaki tavır bana göre eskiye daha yakın duruyor. Çünkü bugün bizim nitelendirmiş olduğumuz yöresel tavırlar, çok çok öncelerden hocalarımızın araştırmalarıyla günümüze kadar gelmiş. Konservatuar yıllarımda Nida Tüfekçi benim hocamdı. Nida Hoca, Muzaffer Sarısözen geleneğinden hep bahsederdi. Yöresel tavırların o dönemde başladığını ve şurada şu yapılır, burada bu yapılır gibi. Ama yöresel tavırlar tam ne zaman ortaya çıkmıştır? Benim şahsi görüşüm “Yurttan Sesler” geleneği, Muzaffer Sarısözen gelişimi ile “Yurttan Sesler” geleneği ile başladığı dönemlerde hocalarımızın derin araştırmalarıyla ortaya çıkmıştır. Bunlar hep araştırmalarla günümüze geldiğine göre dediğim gibi eskiye daha yakın duruyor.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavlara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Akdeniz: Şimdi kaynaklık eden kültürler dediğimizde zaten aslında eskiye dayanan çok fazla yazıya dökülmüş, şöyle açalım, bakalım, yararlanalım dediğimiz çok fazla köklü bir kaynak yok. Yazılı olarak eskiye dayanan çünkü THM'nin, bağlama geleneğinin en önemli özelliklerinden bir tanesi de yöresel yani babadan oğla, ustadan çırağa gelip geçmesidir.

Çok yakın zamanlara kadar nota geleneği de yoktu, yani nota kullanılmıyordu. Muzaffer Sarısözen'in girişimleriyle bu gelenek başlamış. THM de, bağlamada en önemli özelliklerden bir tanesi de ancak notanın bir araç olarak görülmesidir. Çünkü notayı hayatımıza olmazsa olmaz şekilde soktuğumuzda bu tavırları veremeyiz. Çünkü bizim türkülerimizin en önemli özelliklerinden birisi buradan ifade edilmesidir yani içten, yürekten. O türküyü burayı yansıtmazsak eğer biz onun ne tavrını verebiliriz, ne o yöresel havasını verebiliriz. Mesela acıklı bir türkü ise onun acısını adeta yaşamak gerektiği neşeli, bir türkü ise onu da yaşamamız gerekiyor. Bu anlamda olayı bu şekilde de nitelendirmek lazım. Çok yazılı bir kaynak yok elimizde bunlarla alakalı. Bunlar daha çok işte araştırmalarla hocalarımızın bazen kişisel görüşlerini, mantıklarını ortaya koyarak yaptıkları araştırmalarla günümüze geldi. Bizler tabi hocalarımızdan aldıklarımızı günümüze taşımaktayız.

4-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Akdeniz: Kesinlikle ilişkilendirilir. Çünkü yöresel tavırları biz mızrapla yansıttığımız için bir yerde, bazen türküleri tabi ki alıyoruz bir zeybek karşımıza çıkıyor ama zeybek havasından biraz uzak gibi geliyor bize. Neticede Ege yöresine aittir. Yahut ta şöyle

nitelendireyim; bir Orta Anadolu türküsü alırsın ama bir bakarsın Samsun türküsü ortaya çıkar bir Trabzon türküsü ortaya çıkabilir. Bu tip istisnaları saymazsak, genellikle bir türküyü dinlediğimiz zaman hangi yöreye aittir, hangi havayı veriyor, neyi yansıttığı hakkında mantık yürütebiliyoruz. Bunlar da tavır ile ölçülüyor, bu da mızrap vuruşlarıyla oluyor. Eğer söylemeli türkü ise ilk olarak ağız devreye girer.

5-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Akdeniz: Mesela bir Konya tavrını ele alırsak, Konya tavrının zaten çırpmalı bir tezenesi vardır. Zaten kendini direkt olarak öyle belli eder ki neredeyse küçük bir çocuğa sorsak bunun Konya türküsü olduğunu söyler. O çırpmalı tezenesi kendini belli eder. Konya tezenesi, çırpma tezenesi sürekli tekrar edilmesi gerekir. Onu tekrar etmezsek o tavrı bozmuş oluruz. Ama bazen çok ufak arada numaralar, göze hoş gelebilecek, türkünün boşluklarına yakışabilecek şeyler, tavrı korumak şartıyla, farklılıklar yapılabilir. Konya tezenesinde, Konya tavrında evet o tezene sürekli tekrarlanmalı. Yozgat tezenesi olsa tarama ağırlıklıdır, Kayseri’de el daire çizer. Bunlar belli tekrarlar gerektirmektedir.

6-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavır” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavır” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönlüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Akdeniz: Her ikisini de dinlediğimizde lezzet, tat almaktayız. İkisi arasında ciddi anlamda tavır farkı var. Talip Özkan tarafından baktığımızda ben biraz daha yakın görüyorum kendime. Talip Özkan zurnanın Ege tavrında vermiş olduğu havayı bağlama

üzerine yansıtılmış şeklini bize daha çok çalardı. Talip Hoca biraz daha icrası zor eserlere yöneliyordu. Mesela Nida Hoca'mızda bize çok söylerdi, Yozgat ile Zeybek arasında ciddi bir ilişki, bir benzerlik vardır. Çünkü Zeybeklerde de, "Yozgat Tavrı"nda kullandığımız taramalar çok hâkim olmakta. Talip Hoca da şöyle açıklardı; o zurnanın havasını bağlamaya yansıtmak için onları taramalarla ancak karşı tarafa hissettirebiliriz.

Özay Gönlüm Hocam ise yine Ege Zeybekleri tavrılarını çok iyi yansıtan, oraya çok hâkim olan değerli bir hocamdı. Özay Gönlüm tiyatral özelliğini, tiyatral yeteneğini, o sahne yeteneğini bağlama ile birleştirip sahnede insanlara sunuyordu. Hakikaten sahneye yakışıyordu. Ama Özay Gönlüm'ü de dinlediğimiz zaman ciddi anlamda Ege tavrını veriyordu.

Her iki hocam da Ege yöresini çok iyi yansıtan ama Talip hoca farklı bir kimlikle sunan, Özay hoca farklı bir kimlikle sunan iki değerli sanatçıydı.

7-Bir müzikal bütünün icrasıyla somutlaşan bir tarzı, belli bir ritmik kalıbı ifade eden tezene veya el-parmak hareketlerine indirgeme, ilgili tarzın nitelendirilmesi bakımından yeterli bir yaklaşım olarak gösterilebilir mi?

Akdeniz: Bana göre yeterli ama yeterli olması için icracının da yeterli olması gerekir. Mesela bağlamacıyı ele aldığımızda sağ el ve sol elde yeterli olması gerekiyor. Belki yöresel havayı alırsın, ama baskılar iyi olmazsa da kulağa hitap etmez.

8-Belli bir yöreyi niteleyen tavrın, farklı adlarla nitelendirilen yakın veya uzak yörelerle benzer kalıpları barındırması durumunu nasıl değerlendirmektesiniz?

Akdeniz: Aslında bu dediğine Konya ve Silifke'yi daha fazla bağdaştırıyorum birbirine. Konya ile Silifke birbirine ciddi anlamda daha yakındır. Akış şekli, gidiş şekli hatta bazen perküsyoncular da aralarında tartışır. Bana göre gidiş şekli, ritim olarak vurduğumuz zaman Konya ritmi de aynı geliyor bana, Silifke ritmi de aynı geliyor. Ama bir tanesi Konya tezenesi yukarıda biter, Silifke ise tam tersi aşağıda biter.

9-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

Akdeniz: Tabi ki. Ege bölgesinde davul-zurna çok hâkim olduğu için bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Bazı yörelerde farklı enstrümanlar kullanılmakta, Güney Doğu Anadolu'ya baktığımızda sıra gecelerinde bazen karşımıza kanun da çıkıyor, keman da çıkıyor, cümbüş de çıkıyor. Hatta bağlamadan daha fazla kullanılıyor, doğal olarak Arap geleneğine biraz daha yakın olduğu için etkileşim oluyor.

10-Tavırların adlandırılması konusunda kullanılan Yozgat(bir yöre), Serpme(bir eylem), Âşıklama(bir statü) gibi ifadeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Akdeniz: Bazıları gerçekten şehirle o kadar özdeşleşmiş ki, bir Kayseri tavrını ne yaparsanız yapın öyle oturmuş ki artık başka bir yöre ile bağdaştıramıyorsunuz. Mesela Afyon türkülerinde bazen bir Yozgat bazen bir Kayseri karışımı bir hava sezinliyoruz. "Cevizin Yaprağı Dal Arasında" dediğin türkü "Yozgat Tavrı" hâkim olmak şartıyla ama Afyon türküsüdür. Bilmeyen birisine ister istemez "Yozgat Tavrı" ile çalmamız gerekiyor. Tezene anlatacağız karşı tarafa bunu tarama tezene yerine, "Yozgat Tavrı" demek çok da yanlış gelmiyor bana. Açıkçası kişisel görüşüm, yöresel olarak kullanılmasını daha çok tercih ederim.

Bazen “Ankara Tavrı”, yakın illerde de karşımıza çok çıkıyor sadece Ankara’da değil. O zamanda çelişkiye düşüyoruz Orta Anadolu mu yoksa Ankara mı demeliyiz? Ama ne yaparsak yapalım bazı tavırlar şehirle o kadar bütünleşmiş ki bunu kaldırmak, bozmak kolay olmaz. “Yozgat Tavrı”, “Kayseri Tavrı” artık oturmuştur. Açıkçası ben yanlış bulmuyorum, oturduğu şekilde gitmesini tercih ederim.

11-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi “ustalık“ emaresi olarak görülebilir mi?

Akdeniz: Bir resmi kurumda saz sanatçısı olacaksınız, oraya hizmet edeceksiniz ve doğal olarak resmi kurumda yapılması gerekenleri yapacaksınız ya da bir eğitmen olacaksınız. Tavırları tabi ki ustalıkla yansıtmak ve öğrencilere öğretmek yeterlidir.

İşin içine farklılık girecekse; bu Konya türküsü böyle ama bunu filanca kişisel yeteneğini geliştirerek içine bunu katmış, böyle çalmış. O zaman da kişisel tarz ortaya çıkıyor. Bir insanın usta olarak nitelendirilmesi için ne çok çalışması yeterlidir ne de çok yetenekli olması yeterlidir. İkisinin bir arada olması gerekiyor. İkisinin birden içinde olduğunda, sen yeteneğini aynı zamanda çalışarak, araştırarak, yaşayarak, doğru kişilerle görüşerek, doğru kişilerden doğru kaynaklar edinerek ortaya koyarsan işte bir de bunlara kendi kişisel yeteneğini eklersen sen başka bir insan olursun, sivrilirsin, isim olursun. Niyetim Çetin Akdeniz tarzı yaratmaktı. Bizden sonra gelen bağlamacı kardeşlerimizi özendirmek için birazda başkalklar yapmak gerektiğini düşünüyorum. Eğer 60’lı, 70’li yıllarda böyle çalınmış bu kuraldır böyle çalınmaya devam edecek dersek, biz bunu sınırlarsak çıtayı yukarıya taşıyamayız. Özünü koruyacağız ama yakıştırmak amacıyla üzerine bir şeyler ekleyebiliriz.

12-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?



Akdeniz: İlişkilendirilebilir. Mesela bir eser vardır, mutlaka bağlama düzeni ile çalınmalıdır. Misal “Topal Oyun Havası” veya “Ankara Divan Ayağı”. Bunları ne yaparsanız yapın, başka düzende o tadı veremezsiniz. Bir “Haydar Haydar” örneği var. Onu birçok yerden deniyorlar, “Bağlama Düzeni”nde çalıyorlar ama güzel olmuyor. Misket dizisi içinde olan eserleri “Bozuk Düzeni”nde çalarsın, sol karar çalarsın ama ne yaparsan yap misket düzeninde çaldığın kadar lezzet vermez. Bu anlamda bağlamadaki düzenlerin tavırlar ile çok önemli ilişkisi, bağlantısı var.

13-Bağlamada kullanılan akort(düzen) tiplerinin yörelere göre dağılımı konusunda bir değerlendirme yapar mısınız?

Akdeniz: Şu akort şu yöreye, bu akort bu yöreye ait demek doğru olmaz. Daha çok türkülerin dizileri ile alakalıdır. Şu anlamda söyleyebiliriz; “Bağlama Düzeni” genel olarak âşıklama dediğimiz tavırlı deyişlerin ağırlıklı olduğu bir düzen. Deyişler en çok “Bağlama Düzeni”nde çalınıyor. Böyle dahi olsa buna yöresel diyemeyeceğim. Çünkü “Bağlama Düzeni” sadece deyiş çalınmaz. Bağlamadaki düzenleri yöresel olarak sınırlandırmak bana çok doğru gelmiyor. Nereye çok yakışıyorsa o düzeni orada kullanırsınız.

14-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Akdeniz: Hem dinleyerek hem okuyarak araştırınlar. Bu işleri iyi detayıyla araştırmış, eğitimini almış kişilerin üretmiş olduğu kitapları, yayınları takip etsinler. Usta olarak gördükleri, nitelendirdikleri kişilerle fırsat bulabiliyorlarsa yakaladıkları yerde sorular sorsunlar. İcra boyutunda ise bol bol dinlesinler. Bilinçli çalsınlar, imkânları varsa bu işin ustası olan kişilerden ders alsınlar.

#### **EK-4 Cihangir Terzi ile Görüşme**

*(26.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı/yorumculuğu/seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Terzi: Öncelikle etimolojik olarak izah etmek gerekir. Malum Arapça bir kelimedir. Fakat anlam yüklendiği açıdan bakıldığında THM ile KTM bağlamında bir farklılık söz konusu. Bizim “tavır” dediğimiz ve anlam yüklediğimiz ifade KTM’ de üslûp olarak geçer. Aslında radyo kökenli bir kavram olduğunu düşünüyorum. Resmi bir okul olmasa bile, gönüllerdeki konservatuardır radyo. Radyo camiası, zaman zaman radyo okulu diye duyarsınız. Orada şekillenmiş birçok kavramın günümüzde konservatuarlara taşınmış halidir. Burada “tavır” dediğimiz THM’ nin toplumsal ifade söz konusu. Yöresel ya da bölgesel müzik karakterlerinin kimliği olarak kullanıyoruz. KTM’ de üslûp olarak gündeme geliyor. THM veya bağlamaya indirgediğimiz zaman, kısacası şunu söylemek lazım bağlama fark etmiyor ya da bir kabak kemane, kaval, kişinin okuduğu herhangi bir eser. Bunlar aslında birer yansımadır. Tavır eğer bir müzik karakteriyse sosyo-genetik etkenlerin dışı vurum şeklinde tanımlanabilir. Bu dışı vurum bağlamada icrada karşımıza çıkar, kavalda icrada karşımıza çıkar. İcranın, performansın olduğu her yerde bunu hissedebilirsiniz ve geleneksel toplumsal özellikler taşınması çok önemli. Bireysel üslûpların, yorumların altını dolduran bir kavram olarak dile getirmek lazım. Ama tekrar konunun başına dönmek gerekirse, ister dizilerin adlandırılması anlamında söyleyin ister bir çok kavramı, radyo camiasında şekillenmiş son yarım asırda şekillenmiş kavramların oradan konservatuarlara taşınması ve daha sonra bunlarında misyon üstlenmiş halk eğitim merkezlerine, kültür merkezlerine, derneklere, dersanelere her yere nüfuz etmiş hali olarak adlandırmak lazım. Bağlamada tavır şekilsel olarak, mızrap hareketleri olarak düşünülmüş. Bunun böyle olmadığını baştan söylemek zorundayım. Onlar birer tekniktir, mızrap kullanımları, parmak kullanımları. Siz o mızrapları kullanmadan da Karadeniz çalabilirsiniz. Aynı mızrapı

kullanmadan da herhangi bir zeybeği de değişik versiyonlarıyla çalabilirsiniz. Önemli olan şudur, çaldığınız zaman evet bu zeybektir, bu halaydır, bu ağır bar diyebilmenizdir. Çok şekle takılmamak gerektiğini düşünüyorum. Bu anlamda çok muhafazakâr düşünen müzik adamları veya sanatçılar söz konusu. Muhafazakârlık belli bir yere kadar yararlı olan ama bir yerden sonra da bağlayıcı zincirleye bağlayan bir yapıdır. İkisinin bir ortalamasını yakalamak lazım diye düşünüyorum.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda “tavır” olgusu, tarih itibariyle, sizce eskiye mi yoksa yeniye mi daha yakın durmaktadır?

Terzi: Günümüzdeki bağlama icracılığı açısından söylerseniz, soyut bir şey aslında somuta indirgemek çok zor. Sözlük anlamına baktığımızda duruş, eda, biçim olan tavır dediğimiz şeyin tarihsel olarak bakarsanız müzikal anlamda bence maksimum THM camiasında yarım asırlık ömrü var diye düşünüyorum. Bugün yüklediğimiz anlamlar bakımından söylüyorum. Ondan önce pek fazla bu hususun irdelendiğine dair kaynakların varlığı göze çarpmıyor.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Terzi: Kültür olmasa bir şeyi beslemeniz mümkün değil. Bu kültür konusu gündeme geldiğinde de mutlaka dominant etkili kültürler, etkenler vardır. Ama kültür bir bileşim yeridir. Dolayısıyla öz kültür, saf kültür diye bir şey ilan etmek yanlış. Anadolu'dan bahsediyorsanız, Anadolu'yu sadece Türklerin burada olduğu bin yıllık süreçle ilgili değil çok daha evveliyatı ile düşünmek gerekiyor. Yolu Anadolu medeniyetleri müzesinden geçmemiş bir kişinin Anadolu kültürleri hakkında söz etmesi yüzeysel kalır. Tabii ki çok çeşitli kültürlerin katkılarının oluşturduğu bir havuz olarak düşünüyorum. Ancak burada bir imza meselesi var. Sanatta bir kişilik, kimlik, bir

imzadır. Türkî bir yapının, Türkî bir çalış tavrının kökü aslında sadece Anadolu'da değil, Asya'dan beslenmiş oradan buraya kadar aktarılmış çalış tarzlarının da şekillendirdiği bir şey. Türkî bir yapının, Türkî bir çalış tarzının etkileri olduğu kesin. İster bağlama çalsın, ister mandolin çalsın fark etmiyor. Serde zeybeklik varsa, serde horonluk varsa bunu böyle çalıyor. Halaylar, zeybekler türev anlamda barlar, güzellemeler, kaşık havaları tabi hepsinin kültürel anlamda kendine özgü biçimleri var. Bunların alt yapılarına bakıldığında sadece bir şeyden beslendiği değil çok kaynaktan beslenen belli bir havuz oluşturan orada da bir kimliği olan bir olan bir tortusu yapı diye söz etmek lazım.

4-Halk kültüründe(sözlü gelenekte) “tavır” kavramını karşılayan, başka kelime veya ifade var mıdır?

Terzi: Halk kültüründe dediğimiz zaman sadece bir yöre ile sınırlandırmamak gerekiyor. Kimi yörede havası böyle olacak diyor, kimi yörede ayağı çalacaksın diyor, kimi yörede böyle kıvrak çalacaksın diyor. Söylemler ve kavramlar bölgelere göre, lokal yapılara kadar değişebiliyor. Bu anlamda çok arı, kristalize edilmiş kavramlardan bahsetmek mümkün değil. Çok tutarlı kelimelerin olmadığını biliyoruz. Bu da çok normal bir şey çünkü her yöre farklıdır aşağı yukarı. Her yöre kendi kavramlarını kullanıyor. Kendi tarzlarını düşüncesini aktarıyor. Tavırla eş anlamlı kullanılabilir; mızrabı şöyle olsun, tezenesi böyle olsun, bağlamaya indirgeyerek söylüyorum, o bir şekildir. Tavrın kavramsal anlamda ve içerik anlamda karşılandığını söylemek eksik olur.

5-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Terzi: Kesinlikle ilişkilendirilebilir. Yöresel dediğimiz zaman zeybek dünyası dediniz. Orada baktığımız zaman İzmir de bunun içinde, Manisa da bunun içinde, Muğla da bunun içinde. Genelde duyduğunuz bu bir zeybeğdir diyorsunuz sonra uzmanlık alanı olarak işin içine girdiğiniz zaman bu Aydın zeybeği, bu Kütahya zeybeği bu da Seğmen havası diyorsunuz. “Fidayda” diye bir eser var. Onun ilk girişinde çalınan kısım intro gibi çalınan kısmı başlıyor, zeybek gibi diyorsunuz. İç Batı Anadolu, Ankara’ya gelmeniz ve seğmenlikle birlikte kırılma meydana gelir. Ondan sonra ikiler, Orta Anadolu hoş geldin der. Böyle bir yapı söz konusudur. Bölgesellik içersindeki yerel renkler, yerel farklar sadece müzik için geçerli değil, kıyafetimizden tutun da bakışımıza, şehrimize, müziğimize kadar her şey böyledir. Çok da doğal bir şeydir. Dolayısıyla yerel unsurlardan beslenmiş olması son derece doğal. Bu anlamda derin ilişkilidir.

6-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Terzi: Şekillenmiş yapılar söz konusu tabi ki. Şekillendirilmiş yapılara bakıldığında, daha ziyade ritmik unsurlar daha büyük faktör. Tezenenin aşağıdan yukarıya, yukardan aşağıya gitmesi önemli değil. Konya’da, Silifke’de, Kolbastı Havaları’nda, Kırşehir’de aynı ritimler var. Orada kesin şu tezene şöyledir demek iddialı bir şey olur. Hatta kişilere göre de değişebilir. Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş baba – oğul, kullandıkları tezenenin aynı olduğunu söylemek mümkün değil. İkisi de bozlak dünyasının üstatları arasında kabul edilir. Kullanılan teknikler bakımından; parmak, mızrap teknikleri aynı değildir. Fakat çaldığı zaman çok güzel Kırşehir çalıyor dersin. Mesele bundan ibarettir. Dolayısıyla biraz da radyonun şekillendirmiş olduğu görsel tezene tekniklerini konservatuarlarda yapısal anlamda bu böyledir diye anlatıyoruz. Ama kesin böyledir demek yanlış bir saptama olur.

Ordu, Giresun, Trabzon, Rize oralarda 7 zamanlı havalar, hızlı horon havalarından bahsetmiyorum biraz daha metronomu düşük olanlardan bahsediyorum. Beraber

çaldığınız zaman bir birliktelik oluşturmak zorundasınız. 3lerin olduğu bölümlerin toparlanması gerekiyor. Bu durumda adına çırpma denen tezene 3lerde vurulduğu zaman tezene birlikteliği oluşturuyor. Bu radyo camiasının getirdiği bir şeydir. Sonra diyor ki bu “Karadeniz Tavrı”. Ama oradaki insanları dinlediğiniz zaman izlediğiniz zaman insanların öyle çaldığını göremezsiniz. Mesela Yozgat, ben oradaki insanların Nida Tüfekçi gibi bağlama çaldıklarını düşünüyordum. O Nida Tüfekçi’nin ustalığından başka bir şey değil. O nasıl oluyor? Radyoya girdikten sonra görüşü değişiyor. Talip Özkan’larla beraber, diğer icracılarla beraber o tarama dediğimiz tezene düz sesleri, uzun sesleri devam ettirme endişesinde yapılıyor. Büyük senkoplar üzerine onu ustaca yerleştiriyorsunuz. Bir süre sonra bireysel bir beceri o bölgenin tavrı haline gelmiş oluyor aslına bakarsanız. Neresi doğru neresi yanlış, bu konu derinlemesine anlatılması gerekir. Kaynağının ne olduğunu anlatmak gerekir.

Tezeneyi çok şekilci olarak görmemek gerekir. Bence ondan ziyade müziğin ruhu çok önemlidir. Müziğin kimliği çok önemlidir diye düşünüyorum.

7-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavır” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavır” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönlüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Terzi: Sözlük anlamı itibari ile tavır daha doğru. Üslûp; müzikolojik bağlamda baktığımızda bir dönemi, coğrafyayı, bir geleneği temsil eden bir kavramdır. Ama bireysel tavırlara bu anlamda katılıyorum. Talip Özkan; Egeli, Özay Gönlüm; Egeli, Yılmaz; İpek Egeli. Üç ustayı yan yana getirdiğiniz zaman bambaşka teknikler söz konusu. Herkesin kendine ait üslûbu, tarzı, stili var. Ama çaldıkları şeyler itibariyle, evet bunlar zeybek dünyasının birer temsilcisi diyorsunuz. Bireysel olarak tabi ki değişik olacak zaten böyle olmasa, her şey birbirinin aynısı olsa sanatta gelişme olur

muydu? Mümkin değil. Nida Tüfekçi Akdağmadeni'nden geldiği gibi kalsaydı Nida Tüfekçi olamazdı. Özay Gönlüm sadece Denizli'de yetiştiği gibi olsaydı Özay Gönlüm olmazdı. Tiyatral bir tarafı, şovmen bir tarafı, icracı tarafı, yöre uzmanlığı var. Sanatın kaçınılmaz bir şeyidir. Sanatta imzanız varsa konuşulursunuz. Ekollerin altında yatan şeyde budur. Geldikleri gibi değildir. Kökleri üzerine çok önemli katkıları, yılların getirdiği tecrübe, birikim gibi bir takım unsurları üzerine katmak gerekiyor.

Bölgeleri temsil eden temsilcilerin rolü çok büyüktür. Ekoller dediğimiz kişilerin kendi üslûpları, stilleri, teknikleri bir süre sonra o bölgeyi ifade eder hale geliyor. Bölge bir tarladır, o isimleri besliyor. Temsilci çıkarttığınız zaman o bölge, o kişinin yaptıklarından etkileniyor. Orta Anadolu, Neşet gibi saz çalıyor. Burada ustaların ustalığını, becerisini ve güncelliğini kabul etmek gerekir. Bugün neden “Bağlama Düzeni” çalan herkes Arif Hoca'nın ezgilerini melodilerini yapıyor. Arif Hoca'dan daha hızlı çalan arkadaşlarımız var. Ekol olan Arif Sağ'dır. Kişinin bireysel becerisi ekol haline gelip, yaygınlaşıyor.

8-Bir müzikal bütünün icrasıyla somutlaşan bir tarzı, belli bir ritmik kalıbı ifade eden tezene veya el-parmak hareketlerine indirgeme, ilgili tarzın nitelendirilmesi bakımından yeterli bir yaklaşım olarak gösterilebilir mi?

Terzi: Sınırlayıcı bir tarafı var tabi ki. Eğer toplu bir icra söz konusu ise senfonilerde olduğu gibi, metodik anlamda belli kurallara riayet etmek zorundasınız. Yay, mızrap, parmak birlikteliği çok çok önemlidir. Mesele ama hep böyle toplu anlamda düşünülürse bağlayıcı olur. Dünyada, Klasik Müzik'te, bireysel becerilere dayalı albümler daha çok satar. Bunun nedeni insanlar değişiklik ararlar ve bunu yakalarlar. Dolayısıyla şekilsel ritmik yapılar kurgulanmış olan tezene yapıları bir yere kadar toplu icra açısından doğru, eğitim açısından doğru. Ama ondan sonra bağlayıcı olmamalı. Daha özgür iradenin olması gerekir. Herkesin kendi tarzını, kendi stilini oluşturması

gerekiyor. Bu bağlamda, öğrenciye yardımcı olmak lazım zira eğitim planlarının buna göre yapılması lazım.

2001-2004 yılları arasında yeniden yapılanma sürecinde müdür yardımcısıydım. O dönemde performans bölümlerinde önce bir repertuar kültürü oluşturuyorsunuz. Öğrenci Türk dünyasının her tarafından türküler öğrenip havuz oluşturuyor. Sonra yöresel üslûp ve tarzlara geçiyorsunuz. O bölgelerdeki, temsilcilerin karakterli, yapıları hakkında bilgi sahibi oluyor, sonra son sınıfa gelince de mesela yorum ve doğaçlamaya dönüyor. Konservatif yapı da budur. Bir yere kadar aynı konserve edilmiş yapılar verirsiniz ve ama onunla bağlamazsınız.

Konunun başına dönersek; bir yere kadar evet, bir yerden sonra doğruyu aldıktan sonra kökleri üzerine çok daha farklı aşamalarının olması gerektiğini bağlayıcı olmaması gerektiğini düşünüyorum.

9-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

(Söz gelimi; Konya tavrının ud sazından, zeybek tavrının da davul-zurna'dan bağlamaya aktarılması gibi)

Terzi: Bölgelerde veya yörelerde var olan ritmik estetik yapı, ritmik düşünce belirleyici bir şey. Ritmi de sadece ölçüyle, usûle bağdaştırmamak lazım. Yani ölçünün içerisinde olan derin senkoplar, düz sesler, kırık sesler dediğimiz bir takım şeyler var. Konya diyorsunuz burada birim zaman içerisinde bir ritim var. Ud alıyor öyle çalıyor. Bağlama alıyor böyle çalıyor. Çünkü o ritmi vermediğiniz zaman, o ayağı çalma dediğimiz şey ortaya çıkıyor. Bir kere altta o yapıyı vermeniz gerekiyor. Ritim üzerine melodiyi ne kadar süslerseniz, ne kadar ustaca yansıtırsanız o kadar da çok beğeni kazanırsınız. Alt



yapıdaki ritmik kimliğin çok belirleyici bir yanı olduğunu düşünüyorum. Konya kent merkezi, biraz daha aşağı Silifke, Seydişehir hep Türkmen boylarının yaşadığı yerler, daha yukarı Kırşehir. Tezene aynı olmasa da aynı ritmik yapıyı görüyorsunuz. Tokat'ta sağma çalılıyorsunuz aynı şekilde, kol havalarını çalılıyorsunuz aynı şekilde. Coğrafya anlamında baktığımız zaman bir biri ile ilişkili yerler.

Ritim üzerine serpiştirilmiş olan melodilerde çok çeşitli teknikler kullanabilirsiniz. Kadioğlu veya Kocaarap çeşitlemesi çalılıyorsunuz. Yörenin kendi getirmiş olduğu çalış tarzları var. Uzun sesler zurnayla çalınan şeyler aynı zamanda alt yapısını da davulla desteklenen bir yapı. Bunu bağlamayla çalmaya kalktığımızda tremlemlerle ve trillerle yapabilirsiniz. Çünkü düz sesin devam etmesi gerekiyor. Bağlamaya adapte ettiğiniz zaman o sesleri uzatmak zorundasınız.

10-Türk Halk Müziği türüne ilişkin örneklerde gözetilen “anonim olma” veya “üretenin bilinmemesi” durumu, tavır olgusu içinde düşünülebilir mi?

Terzi: Anonimlik başka bir şeydir. Kaynak kişiyle kültür taşıyıcılığını ayırırım. Yani türkülerin künyelerinde gördüğümüz kaynak kişi üreten kişidir. Neşet Ertaş bir kaynak kişidir. Çalar, yorumlar onun stilini ve kimliğini görürsünüz. Diyelim ki Hacı Taşan'dan derlenmiş bir türkü anonim olduğu için başka bir kişiden de yakaladınız onun kaynağı olmaz, onun taşıyıcısıdır. Ben kendi köyümden türküler derledim. Sen derlemeci olarak geldin. Beni göremedin, Ahmet Uzun'u gördün, ondan aldın. O da o türküyü biliyor. Çünkü o türkü orada anonim. Ama öyle oyunlar eserler var ki anonim kişilere haizdir bunlar. Kaynağıyla kişiyi ayırmak gerekir.

12-Tavırların adlandırılması konusunda kullanılan Yozgat(bir yöre), Serpme(bir eylem), Âşıklama(bir statü) gibi ifadeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Bunları ikiye ayırmak gerekir. Yani mızrap teknikleri ile ilgili kavramlar ve türel anlamadaki kavramlar. Terminoloji çok önemli Türk halk müziği camiası bu sorunun henüz üstesinden gelememiştir. Bunlar tabii ki tartışılıyor. Bu doğal bir süreç ve bu anlamda çok pozitif ve iyimserim. Terim varsa bilim vardır, bilgi vardır. Bilgi kirliliği varsa bunu çözmek zorundasınız. Buna yardımcı olacak en önemli birimler akademilerdir. Bunu halkın halletmesini bekleyemezsiniz zaten Edirneli başka Karslı başka söyler. Bunu okulcu bir sistem içerisinde halletmek gerekir. Bu da benim çok önemseydiğim bir konudur. Karamsar değilim. Kültür binlerce yıllık maziye dayanan bu kültür, akademik olarak öğretim şansını şu çeyrek asırda yakalamıştır. Avrupa müzik tarihi ile karşılaştığımızda çünkü çocuk bile değil, henüz anne karnındaki doğmamış çocuk. Çok zaman kaybetmemek gerekir. Bu bağlamda terminoloji çok önemlidir. Türkiye'nin genel sorunu bu herkes kendi anladığı ifadeyi yürütüyor. Kavram kargaşası çıkar, bilgi kirliliği mevcut olur.

Sıyirtma çalış, kostak çalış, çırpmalı çalış, taramalı çalış gibi birçok isimlendirmeler var. Bunların çoğu da yöreseldir. Oradan getiriyor radyoya taşıyor oradan da konservatuarlara taşıyor ve dağılıyor. Bunlar tezene teknikleridir, çalış ve bezeme hareketleridir. Âşıklama dediğiniz zaman hem tezene tekniğinin, hem de türel anlamda bir kimliğin ifadesidir. Onlarda bir tarz değildir. Erzurum, Kars, Iğdır âşıklarını dinlediğiniz zaman ayrıdır, Alevi dedelerinin, ozanlarının çalış tarzları ayrıdır. Yörelere göre de değişiklik gösteriyor. Hangi âşıklama? Mızraplarla çalış teknikleri devreye girdiği zaman düşünmeniz gerekiyor. Âşık Veysel de âşık, Davut Sulari de âşık.

Bu çerçevede çok sınırlandırıcı bir şeyden ziyade, belli tanımlarla kilitleyici düşüncelerden önce fikriyatı açmak gerekir. Camia olarak şunu yapmak durumundayız. Kavramları yerine oturtmak gerekir. Bu da belli bir sisteme girmekten geçer, okulcu, bilimsel düşünce sistemi ortaya koymaktan geçer. Bu anlamda THM henüz yerine oturmamıştır. Geleneksel olarak devam eder fakat ilmen henüz kendisini ifade edememiş, aslını yakalayamamıştır. Henüz kavramlar, terimler, söylemler yerine oturmuş değildir. Her panelde, her kongrede, her makalede, her eleştiri yazısında halen

soru olarak devam ediyor. Bu da çok doğal bir şeydir aslına bakarsanız. Biz küçük bir anı yaşıyoruz tarihin kronolojik cetveli üzerinde. Bu köprünün altından daha çok sular geçecek. Bizlerinde üzerinde durduğumuz şeyler bunlar. Yapacağımız, yazacağımız şeylerle belli bir yapıyı oturtmak zorundayız.

13-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi “ustalık” emaresi olarak görülebilir mi?

Terzi: Çok yeterli değildir. Olması gereken, mutlaka olması gereken bir şeydir. Bu müziği bilmekle ilgili bir şeydir. Biz tavrı hep şöyle düşünüyoruz. İşte şu mızrabı atarsa tavrı yapıyor demektir, hayır. Ustalık nedir? Eserin ruhuna göre her eseri çalabiliyorsan, ustalık budur. Yoksa şeklen aldınız işte Konya üzerine bir mızrap tutturdunuz hatta o mızrapla çalınmayan eserleri bile Konya’ya zorluyoruz. Çok sakıncalı. Şan altında sürekli aynı şeyleri yapmaya çalışıyorlar. Şan notası başka bir şey, saz notası başka bir şeydir. Neyi zorluyorsun ki? Neymiş orda Konya mızrabı. Öyle bir şey yok. En fazla cümle sonlarında çiftleme tezenelerle başlar saz pasajlarını o şekilde çalar son ama şan altında ufak dokunuşlarla veya ufak taktırmalarla düz geçer. Dolayısıyla tavırları bilmek müziği bilmekle alakalıdır. Tabi ki bu bilgeliktir, ustalıktır. Oraya kilitlendiğiniz zaman ben ona katılmıyorum. Avşar bozlağı çaldığınız zaman, Avşar bozlağı gibi çalmak zorundasınız. Öğrencilere bir bozlak açışı yap diyoruz. Açış başka, yol gösterme başka bir şeydir. Gezenleme ya da gezinti farklı bir şey. Siz hem makam hem dizi gezenleme doğaçlama yapabilirsiniz. Sizin “Allı Durnam” a açış yaptığınızda “Allı Durnam” ı getirmeniz gerekir. “Allı Durnam” yerine zilli durnam çalarsanız bu olmaz. Uzun havanın ailesini kimliğini bilmek zorundasın. Birbirine çok yakın birbirine karıştırılmaması gereken kavramlar.

14-Açışlarda kullanılan tezeneleri, yine bağlama tezene tavırları içinde değerlendirebilir miyiz?

Terzi: Kesinlikle değerlendirilmesi gerekir. Zeybek çalarken kullandığımız tezene kalıpları var. Onları yeri geldikçe esere bu serpiştirdiğimiz zaman eserin bir fotoğrafı ortaya çıkıyor. Açış yaparken de böyle. Aslında ölçülü olmayan serbest ritimli kalıplardır. Onları da gerektirdiği yerde serpiştirmek gerekiyor. O onun imzası, kimliği. Ama biraz abarttığımız zaman hepsi birbirine karışır. Zeybek dinlediğiniz zaman inanamıyorum sürekli aynı şeyi yapıyorlar ya da barak dinlediğimde de aynı şeyler. Kullandınız ama yemeğin tuzunu, yağını, biberini çok fazla kullandığımız zaman o yemeği çığırından çıkartırsınız. Müziklerde öyle. Eserin ruhuna hitap etmesi çok önemli. Yöresel karakterlerin, kimliğin rengi esere yansıtarken bir endazesinin olması gerekiyor. Asıl uzmanlık meselesi burada. THM, bağlama öğrenmesi kolay ama uzmanlaşması son derece zor bir alandır. Üç tane zeybek çaldırarak ben zeybek tavrını öğrettim dersiniz kendinizi kandırmış olursunuz. En az 100 tane eseri karakteristik yapıları ve kimlikleri ile birlikte öğrenciye en azından dinletmek zorundasınız. Avşar Bozlağı'nı Muharrem Ertaş böyle çalıyor, Çekiç Ali böyle çalıyor, Neşet Ertaş böyle çalıyor, İsmail Altunsaray bir şehirli olarak böyle çalıyor diyeceksiniz. Üslûpları, teknikleri görece, yöreselliği görece. Müziği bilmek gerekiyor, işin zor tarafı bu.

15-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?

Terzi: Kesinlikle. Akortlar üzerine kurgulu olan eser repertuarları ve eserlerin kimliği birbiriyle örtüşen bir şey. Bunları birbirinden ayırmanız mümkün değildir. Diyelim ki Alevi dünyasında bağlama düzeninde çalan Âşıkların bugünkü anlamda değişlerini çalmak durumundasınız. Her akortta çalarsınız. Bilen adam bir şekilde çalar ama onu bağlama düzeninde çalarsanız taş yerinde ağırdır dediğimiz tabir çok daha doğrudur. Misket düzenini aktardığımızda la üzeri çalarsan bozlak gibi bir dizi çıkar, si üzerine getirdiğinizde sadece fa diyez alır, mi üzerine alırsanız hiçbir altere ses almaz çalarsınız yani. Ama misket düzeninin kendine özgü pozisyonel yapısı, kendi içindeki armonisi, müziğin o tavrı, karakteri ile direk ilişkilidir. Bağlama ailesi icrasında ana ve tali düzenleri çok iyi anlattıktan sonra pozisyon ilişkilerini öğrettikten sonra çok daha rafine

bir şekilde karşımıza çıkıyor. Yirmiye yakın düzen çalışıyorum ama bu düzen çok daha güzel diyorsunuz. Halk bunu ortaya koyarken çok fazla düşünmemiş, şöyle mi çalayım böyle mi çalayım dememiş. Düşündüğü bir şey uygulayıp oraya özgü bir yapı çıkıyor. Eğer bağlama düzeni sürekli çalışırsa dikkat edin aynı tarzda eserler çoğalmaya başlıyor. Tutuyor çünkü maya tutuyor. Misket düzeni çaldığımız zaman bir süre seni içine alıverir. Sadece Ankara Misket ile sınırlı kalmazsınız. Onu gerektiren diğer eserleri çalma temayülüne girersiniz. Düzenler, akortlar, yöresel çalışmalar birbirleriyle kesinlikle ilgilidir. Birbirinden ayrılamaz.

16-Bağlamada kullanılan akort(düzen) tiplerinin yörelere göre dağılımı konusunda bir değerlendirme yapar mısınız?

Terzi: Yörelere göre en çok kullanılan iki düzenimiz; bağlama düzeni ve bozuk düzeni. Bunlar birbiriyle akrabalardır. Genel olarak Anadolu coğrafyası üzerinde bu iki düzeni çok görüyoruz. Ancak diğer düzenlere baktığımız zaman misket düzeni sadece Ankara olarak düşünülmemesi gereken bir şey. Zeybek dünyasında da kullanılıyor. Çok yoğun kullanılmasa bile esere göre akort yapıyorsun. Mahalli sanatçıların üstat olmuş bazı sanatçıların bireysel becerileri ile orantılı bir şey aslına bakarsanız. Halk her şeyi biliyor mu? Bilmiyor. Erzurumlu âşıklara misket düzeni çaldıramazsınız. Akortların bilinmesi ve kullanılması direk profesyonelleri ilgilendiren bir şey, bunu meslek edinmişse düzenleri bilme ve kullanma şansı daha fazla diye düşünüyorum. Akort ve düzenlerin sayısı yirminin üzerine çıktı. Bunların bazılarının ismi var, bazılarının yok. Bazılarının ismi olmadığı için uydurma adlar konmuş. Rast düzeni gibi, Çargâh düzeni gibi makamlardan yola çıkılarak adlandırma yapılmış. Geleneksel ve bireysel olarak kullanılan akort biçimleri var. Erkan Oğur her istediği duruma göre akort yapıyor, kabul edilirligi başka bir şey. Bir bireysel yönü, bir de toplumsal yönü var.

17-Konuya ilişkin olarak belirtmek istediğiniz başka hususlar var mıdır?

Terzi: Bu tarz şeylerin bilimsel elekten geçmesi gerekir. Mutlaka bilimsel düşünceyi ve sanatsal beğeniye barıştırmamız gerekiyor. Bugüne kadar geleneksel olarak birçok ustanın katkıları, birçok ekolün etkileri olan THM hazinesi, sadece bağlama icrası ile değil her yönüyle mutlaka anlatılması gerekir. Kategorize edilmesi gerekir. Sarısı, kırmızısı, yeşili sonra sarının içinde açık sarı, koyu sarı diyebilirsiniz. Ancak okulcu sistem içinde insanlara anlatılabilir. Burada hepimize çok önemli veballer düşüyor. Önyargılardan uzaklaşmış, tabulardan uzaklaştırılmış kişilerin devreye girmesi gerekiyor. Bazen yanlış da yapılır. Hoşgörülü olmalı, bazen yanlış yapmadan doğruları öğrenemiyorsunuz. Kesin o öyle değil onun dışına çıkma, bu iş biter, müziği imha edersiniz. Korkular, öcüler bugüne kadar geldi. Bir yere kadar tamam ama bir süreden sonra zarar verir. Bu düşüncesi biraz aşmak gerekir. O düşünceyi aşmak için biraz bilge olmak lazım. Kuralları yıkmak için kuralları bilmek lazım. Üç tane türkünün ismini bilmeyen biriyle türkülerini tartışamazsınız. Beş tane şarkının adını bilmeyen, bestekârın adını bilmeyen biriyle Klasik Türk Müziği'ni tartışamazsınız. Hangi mesele masaya yatırılırsa yatırılısın orada olmazsa olmazlar, prensipler vardır. Mesele üzerinde bilgili olmanız, çıkarıcı önyargılı durumlardan arınmış olmanız gerekir. Mesele üzerinde bilgi kirliliği varsa bunu gidermek zorundasınız. İşte bilimle sanat camiası arasında mutlaka olmazsa olmaz duruma geldi. Her şey her yerde tartışılır ama THM camiasında hangi mesele tartışılırsa tartışılısın bunun aşılması gerektiğini düşünüyorum. Bilgili, akılsel insanların buna yönelmesini bekliyorum. Dolayısıyla bu düşünceyi oturttuğumuzda çok kısa sürede ayağa kalkacağımızı düşünüyorum. Kendimizi çok daha çağdaş ifade edeceğimizi düşünüyorum. Zaten o düzeye geldiğimiz zaman da istediğimiz vizyonu yakalamış oluyoruz.

Ben bu kavramlara çok takılmam ama yani onu üretirseniz, onu vizyona getirirseniz, adını koyarsanız ve bu akli başında bir şeyse kendinizi kabul ettirirsiniz. Nicelik çok önemli bir şey değil. Türkiye'de çok sayıda şu anda konservatuar veya konservatuar vâri yapılanmaya gidiyor. Yerel kimliklerin müziklerin üretilmesi açısından çok önemlidir. Fakat çözüm mü? Değil. Nitelik çok önemlidir. THM camiasının niteliği, temsil gücü yüksek insanların yetiştirmesi gerekiyor. Ocak başı muhabbetlerin değil,

akademik söyleşi ve sohbetlerin olması gereken döneme girdik. Buna da gerçek sanatçılar ve akademisyenler yön verecek.

18-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Terzi: Yetişme hayat boyu devam eden bir şey. Tecrübe çok farklı bir şey, bilmek başka bir şeydir. Tecrübe edinilirken doğru zemine oturtmak gerekir. Zira bir süre sonra otorite tehlikeye dönüşebiliyor. Fark etmez etiketiniz ne olursa olsun eğer bildikleriniz eksikse, yanlışsa bilimsel olarak büyük suç işliyorsunuz demektir. Etiket de buna yardımcı oluyor. Benim çok beğendiğim bir söz var ; “Adalet kendi gücünü oluşturamazsa, güç kendi adaletini oluşturur.” Bu çok tehlikeli bir şeydir. Bu eğitimde de böyle bir şey. Mesela X kişisi geldi kendi hegemonyasını kurdu, varsa yoksa onun bildikleri. İşte bu çok tehlikeli bir şeydir. Bilim kendi gücünü oluştursun, sanat kendi anlayışını ortaya koysun gerisi gelir. İki kere iki eşittir dört olarak verirsiniz. Bir süre sonra insan olmak diye bir şey ortaya çıkar. O zaman iki kere iki sonsuzdur. Sanatçı olmak, insan olmak aradaki fark budur.

Her şeye rağmen Türkiye’de THM katmanını önemsiyorum nitelikli insanlar yetişiyor. En ufak bir kaygım yok. Popüler düşünceler gelir geçer ama asıl olan kimliktir. Zemine oturacağını düşünüyorum. Gerek icracı anlamda gerek akademik anlamda ben pozitif düşünüyorum. Sadece masa başı adamları daha çok yetiştirmemiz gerektiğini düşünüyorum, araştırmacı, analiz eden, yazan-çizen. Burada sorunlar devam ediyor. Müzikolojik tarafını bilen, yazan çizen, anlatan bir kadroya ihtiyacımız var. Nasıl olsa geleneksel olarak beslenen sanatsal kategoride istediklerimizi elde edebiliyoruz. Diğer tarafı da koyduğunuz zaman iki ana arterde çok önemli neticeleri kısa sürede alacağımızı düşünüyorum. Çağda bunu gerektiriyor. Her bilgi ve malzemeyi istediğiniz anda zaman elimizin içinde, onu alıp kullanabilmeyi şu anda çok daha rahat yapabiliyoruz. Ben bu süreçte çok güzel bir dönemin başlayacağını düşünüyorum.

## **EK-5 İrfan Kurt ile Görüşme**

*(26.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı / yorumculuğu / seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Kurt: Bağlama icracılığında genel anlamda “tavır”, ezginin bütün karakteristiğini ortaya koyan çalma şeklidir. Genel anlamda “tavır” dendiği zaman benim anladığım, çalınacak ezginin olduğu gibi bütün özelliklerini ortaya koyan gerek yöresel, gerek ritmik, gerek melodik açıdan her türlü özelliğini ortaya çıkaran bir kavramdır. Yani bir ezgiyi notasında yazıldığı gibi çalmak başka bir şey, tavrıyla çalmak başka bir şeydir.

Biz “tavır” dediğimiz zaman genelde kalabalık tezenelerin kullanıldığı icra şekillerini düşünüyoruz ama çalınan her ezginin bir tavrı vardır. Ben burada öğrencilere “tavır” konusunu anlatırken örneklediğim şeyler var. Tavır yazarak, çizerek çok fazla anlatılabilecek bir şey değil. “Tavır” algılanması, duyulması, hissedilmesi gereken bir şeydir. Tavrı bir yere kadar yazabilirsin ama onun asıl icrasındaki incelikler o tavrın genel karakterini ortaya koyar. Kısaca “tavır” denilen şey biraz daha duyularak, çalınarak hissedilen bir şeydir. O parçanın asıl karakteristiğini, asıl yapısını, asıl özelliğini ortaya koyan en büyük unsur bence.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda “tavır” olgusu, tarih itibariyle, sizce eskiye mi yoksa yeniye mi daha yakın durmaktadır?

Kurt: İki anlamda ele alabiliriz. Halk müziği eserleri bağlamada tavır söz konusu olduğu zaman, yakın tarihlerde radyo kültürünün etkisiyle ortaya çıkmış tavır şekilleri vardır.



Ama geneline baktığımız zaman türkülerin ortaya çıkmasından beri çalış şekli tavırlar vardır. Dolayısıyla yeni döneme ait bir şey benim anlayışıma göre söz konusu olamaz ancak yeni dönemde bazı farklı çalış şekilleri çıktıysa. Ne olabilir? Mesela son dönemlerde şelpe çalma. Ama şelpe çalmaya baktığımızda bir tanesi Ramazan Güngör'ün çaldığı parmak curası ile yapmış olduğu fiske vurarak çaldığı zeybekler var. Âşık Nesimi'de olduğu gibi Malatya tarafında dede sazlarında pençe var.

Yeni nesil bunu ne yaptı? Erdal Erzincan, Erol Parlak ikisini karıştırıp ortaya yeni icra bir şekli çıktı. Hem o parmak curasındaki çalış şekli var hem dede sazındaki pençe tekniği var. Buna yeni bir olgu diyemiyoruz. Çünkü 10-15 yıllık geçmişi olan bir şey. Onun ötesinde bildiğimiz tavırlar içerisinde yeni eserler, derlemeler olmuş olabilir. Olan eserlerin hepsi geleneğinden eskiden beri var olan çalış şekilleriyle birlikte gelmekte. Bazı istisnai haller olduğu zaman tavır bağlamanın çalma geleneğinden beri var olan eski bir kavram. Yenilerden elle tutulur olan bir sürü deneyiş, arayışlar var ama hangisini geleneksel halk müziği içerisinde algılayabiliriz? Hangi otantik kavramlar, tavırlar içerisinde algılayabiliriz? Benim en yakın olduğum şelpe tekniğinin, ikisinin birleştirilip yeni bir şey ortaya çıkarılmasıdır.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Kurt: Yöresel tavırların en büyük özelliği zaten o yörede var olan yaşayış biçimi, kültür. Coğrafi etkenlerin olması, sosyo-ekonomik etkenlerin olması, orada yaşayan halkların yapıları, etnik yapıları, kültürel özellikleri tavırlarda en büyük özelliktir. Folklorun yöresellik kavramı ile paralel olan bir kavramdır. Karadeniz folkloru ile Karadeniz kültürü ile Orta Anadolu kültürünü birbirinden ayıran nedenler neyse tavırlarda da bu nedenler aynı şeydir. Yöresel tavırlar içerisinde o yörenin folklorik özellikleri, yaşam biçimleri, müzikleri, oyunları dolayısıyla çaldığımız tavırlara etki etmektedir. Örnekleyecek olursak klasik yöresel tavırlar var. Kayseri, Konya, Zeybek, Yozgat,

Silifke gibi. Baktığımızda belli bölgelere yayılmış tavrılar. Orta Anadolu Kırşehir tarzı Abdal geleneğinden gelmiş kullanmış olduğu tezeneler o insanların kültürleri, yaşayışları ile çok ilgili. Kültürlerden etkileşimlerde söz konusu. Bir zeybek tavrı dediğimiz zaman sadece Ege’de ve belli bölgelerde yok. Yozgat tavrı, Sürmeli tavrı dendiği zaman sadece Yozgat’ta yok. Karadeniz’de bile Sürmeli tavrında ezgiler var. Orta Anadolu Kırşehir dendiği zaman ortak kültür yaşandığı yerler tamam ama Diyarbakır’da Orta Anadolu tavrı yok. Ama ne var? Göçlerle gitmiş bazı şeyler var. Gaziantep barakların bir bölümünün önce Yozgat çevresine yerleşip oradan Antep tarafına gittikleri söylenir. Bazı İskân havalarında Orta Anadolu’yu andıran ezgilerin olması da kültürlerin taşınmasıyla ilgilidir.

4-Halk kültüründe(sözlü gelenekte) “tavır” kavramını karşılayan, başka kelime veya ifade var mıdır?

Kurt: Halk zaten tavır kelimesini pek fazla kullanmıyorlar. Tezene kelimesini kullanıyorlar mesela. Konya tavrı demiyor da Konya tezenesi diyorlar. En yaygın olanı o. Ayak kelimesini kullananlar da var. Ayak çok tartışılan bir kavram ama ayağı çalma şekli olarak da kullananlar var. Ama en yaygını, bağlama söz konusu olunca, tavır daha çok tezene hareketleri ile tarif edilen bir kavrammış gibi algılanmasına rağmen tezenedir. Sadece tezene değil, çalınan pozisyon, çalınan yer, sağ elin-sol elin bileşkesinden ortaklaşa meydana çıkan şeydir tavır.

5-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Kurt: Tabi. Yukarıdaki soruyla benzeşen bir şey var burada. Tavır bir yerde yöresellikten kaynaklanan bir şeydir. Gerçi aynı yörenin içinde birden fazla tavrıların olması da görülür. Yöresellik tek bir kavram değil. Belli yerlerde, belli özelliklerde bir

yöreeye ait bir şey dediğiniz zaman hepsi aynı şeymiş gibi algılanıyor. Bunun en iyi örneği Karadeniz. Karadeniz tavrı, Karadeniz tezenesi dediğimiz zaman doğru bir şey demiş olur muyuz? Bağlamayı ele aldığımız zaman Karadeniz tavrı; Kol havası mı, Karşılama mı, Fingil havaları mı, Metelik havaları mı, Sallamalar mı? Batıya geldiğimiz zaman Seğmenler mi, Kaşık havaları mı? Hangisi Karadeniz? Ha yöresellikle tavrı birebir ilgileniyorsa Karadeniz’de bu saydığımız tavırlar ancak bir iki tanesi ortak olabilir mesela Kol havaları ortak olabilir. Yozgat’ta, Trakya’da kol havaları vardır. Anadolu’nun başka yerlerinde de vardır. Kol havalalarının ortak özelliği yöreselliğin ötesinde olgunun ortaya çıkarmış olduğu bir şeydir. Karadeniz, Orta Anadolu bakla yerde de olabilir. Bunun ötesinde Fingil havası Karadeniz’den başka yerde yok. Karşılama diyorsun, Karşılama Trakya’da da var Karadeniz’de de var. Ama yöresellikle birebir örtüşen şeyler var. Karadeniz’dekilerle Trakya’dakilerin çalış şekli birbirinden farklı her ne kadar ad aynı olsa da. Sırf Karadeniz’e özgü olan Horon tavrı başka yerde yok. Kastamonu’da olan seğmen havaları, Ankara’da da seğmen var. Çankırı’da da, Eskişehir’de de var. Yani yöresel tavırların genel anlamdaki ezgisel tavırlarla ayrıştığı şeyler var. Kol havasının bir tavrı vardır. Karadeniz de olsa Orta Anadolu da olsa bir tavrı var. Yöresellik nerede başlıyor? Oradaki melodik yapının, oradaki ezginin biraz daha farklı icra edilmesinde başlıyor. Ortak kültürün taşınmasıyla ilgilidir. Kol havasını belli bir yöreye mal edemiyoruz çünkü her yerde var. Horon sadece orada var. Orta Anadolu’da, Ankara’da horon çal oyna desen komik olur. Ankara’da kol havası çal desen komik olmaz.

6-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Kurt: Şimdi bizim tavırlarda en büyük yanlışlarımızdan bir tanesi de bu. Öğretirken aynı hatayı biz de yapıyoruz. İşte bir dörtlük Konya tezenesi şöyle diyorsun, o parça 4/4 ise bütün dörtlüklerde aynı şeyi yaptırıp çaldırıyorsun. Bazı tavırlarda bu birebir böyle. Ama Konya’nın bazı ezgileri var aralarda bu tavırları kullanmadan çalınabiliyor. Konya’nın bazı türküleri var hiç Konya tezenesi atmadan çalınabiliyor. Bence tavrı bir

hareketin, bir nota birimi içerisinde aynı tekrarlarından öte bir şey. Konya tavrı birkaç tane melodik yapının, birkaç tane unsurun bir araya getirdiği, oluşturduğu bir şeydir. Sadece bir hareketin değil. Konya tezenesinde 4/4 lük parçalarda bu söz konusu olabilir ama 7 ve 9 zamanlı parçalar da var. Onların üçlüleri geldiği zaman tezene hareketleri değişiyor. Bazı yerlerde Konya tezenesi kullanmadan da hareket yapılan yerler var.

Kayseri tavrına da örnek verirsek; kayseri tavrı derler, tril yapmak Kayseri tavrını ortaya çıkarmak ya da Sürmeli tezenesi diyelim sadece onu yapmak değildir. Çalınacak yer var, çalınmayacak yer var. Bazı tavlarda birkaç tane hareketin bir araya gelmesiyle tavlalar oluşur. Kayseri ise senkop olacak, tril olacak, birbirine bağlı yerler olacak. Konya tezenesi, Silifke tezenesi gibi bazı tavlarda aynı hareketin yenilenmesi gibi olan şeyler var.

Yener: Her vuruşta birebir aynısı değil de, genel olarak bir kalıp var ve belli yerlerde onu kullanmak olarak düşünürsek;

Kurt: E tabi ki. Tavrı bir yerde de o kalıplarla, o hareketlerle alakalı olan bir şeydir.

7-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavrı” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavrı” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönlüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Kurt: Belli bir dönem sonrası kültürlerin biraz daha yaygınlaşmasıyla, saz sanatçılarının birbirleriyle irtibatlarının olmasıyla o yörede iyi saz çalanlar kendi yöresinin biraz üzerine çıkmış olan kişilerin yapmış oldukları icralarda bir atılım var. Tavlara epey bir etkisi var bunun. Buna örnek vereyim; Nida Tüfekçi sürmeli çalarda ben sürmeli

yapamam mı deyip Davut Sulari Tercan Sürmelisi'ni yapmıştır. Aslında Davut Sulari tarzında Sürmeli almak diye bir şey yok.

Saz çalanların kendi ustalıkları, kendi icralarının ortaya çıkarılmasında tavra etkileri tabi ki var. Bu da çok doğal bir şey. Onun gelişmesi, bir yerlere daha itelenmesi olması gereken bir şey. Yüksek icra bazen tavırlara etki edebilir ama baktığın zaman onun çok fazla bozar niteliğinde, o tavrın asıl kalıbını bozar niteliğinde değil. Talip Özkan çalış şeklinde çok önemli katkıları var. O parça onun çaldığı şekilde çalınca tavrı ortaya çıkıyor. Talip Özkan dönemine bakınca bağlama ezgilerinden çok başka Zeybekler, o yörede kaba zurna ile çalınan o zeybekleri bağlama icrasına kattığı çok şeyler var. Uzun sesler, taramalar. Bireysel tavırlarda tabi ki şöyle olmamalı, şu akla gelmemeli. O yörenin bir tavrı var, o yörede de üst düzey saz çalan bir kişi var. O kişinin icrası o tavrın kendi icrası ile şekillenmiş gibi algılanmaması lazım, o tavrın iyi icra edilmesi söz konusu olur. Yoksa öbür türlü mesela Sürmeli tavrı Nida Tüfekçi'nin icat ettiği gibi söylemler yanlış. İşte Haydar Haydar'ın Ali Ekber Çiçek'in bestesi olduğu gibi. Baktığın zaman o tarz tezene ile çalınan bir sürü şey var. Nedir? O yöredeki insanların bağlamaya daha hakim olmasıyla bir ezgiyi bir yere taşınmaları söz konusu. İyi icracıların o tavra tabi ki katkıları var. O tavrın tanınmasında, bir yere taşınmasında katkıları var.

8-Belli bir yöreyi niteleyen tavrın, farklı adlarla nitelendirilen yakın veya uzak yörelerle benzer kalıpları barındırması durumunu nasıl değerlendirmektesiniz?

Kurt: Var tabi ki. O biraz bağlamanın yapısıyla ilgili olan bir şey. Bazı motiflerin çıkartılması için üç telli bir saz, mızrap var. İster istemez benzer şeyleri kullanacaksın. Onları kullanırken aynı seslerde başka başka ifadeler yapabiliyorsun. Yani bu sadece tezene hareketi ile değil melodik yapısının uygulanmasıyla da o yörenin kendi tavrı özelliği de ortaya çıkar.

9-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

(Söz gelimi; Konya tavrının ud sazından, zeybek tavrının da davul-zurna'dan bağlamaya aktarılması gibi)

Kurt: Saraya yakın olan yerlerde klasik sazlarla halk sazlarının bir arada olmasından kaynaklanan, bir arada icrasından kaynaklanan bazı birliktelik var. Konya tavrının bu hareket olmasının sebebi kaşığın ritmi, onun bağlamada taklit edilmesidir. O hareketin, ritmik yapının tezene ile şekillenmesidir o. Ud daha sonra girdi. Bizim geleneğimizde bağlama daha eski. Başka başka ezgilerden sadece ezgisiz verilen şeylerin bağlamaya uyarlanmasıdır. Enstrümansız derlenen ezgilerin mesela siniyle çalınan ezgilerin uyarlanmasıdır. Orada ritmin bağlamaya, tezeneye aktarılması. Bağlama çalmadan da söylenen türküler var. İş ve meslek türkülerinde iş yapılırken söylenen türkülerde bağlama çalınmaz. Ama o türküyü bağlamaya çalacağın zaman belli bir tavrıla çalman gerekir. Türkü derlenirken her zaman bağlamayla çıkmıyor ortaya. İster istemez o yörenin çalış şekillerine göre yapılması lazım. İnegöl kemanesi ile çalmış, bağlamayla çalarken uygun tezene hareketi ile çalmak gerekir.

10-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi “ustalık” emaresi olarak görülebilir mi?

Kurt: Tabi ki. Tavır öğrenilmesi, öğrenilip uygulanması belli bir olgunluk isteyen bir şeydir. Enstrümanı çok iyi tanıyacaksın. Bazı ezgilerde o tavrın kullanılması olmazsa olmaz. Zeybeği zeybek gibi çalacaksın, ne kadar hızlı çalıyorsan çal, çalamıyorsan olmuyor. Çok basit bir melodiyi nota varyasyonları ile boğmak yerine parçanın çalındığı biçimde çalındığı zaman belki benim anlayışım, belki bizim yetişme biçimimiz biz o parçayı o şekilde duymak algılamak istiyoruz.

11-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?

Kurt: Var tabi ki. Deyiş çalınan bölgelerde çoğu bağlama düzeni ilgili olan bir şey. Bağlama düzenindeki belli bir hareketin oluşturduğu bir tavır var. Bozuk düzeni çalınan yerlerdeki hareketin tavırla bir ilişkisi var. Aynı yöre içerisinde Ankara mesela; Misket çalarken, Hüdayda çalarken o akordun yapılmasından kaynaklanan bir takım şeyler var. Bir kere bağlamadan çıkan renk değişiyor. Şimdi bağlama düzeninde çaldığın bir ezgiyi, bozuk düzeninde çalamaz mısın? Çalarsın. Ama biraz daha farklı çalarsın, başka şeyler yapman gerekir. Misketi al bağlama düzeninde çal. Misket dizisini la'ya transpoze ettiğin zaman kürdi gibi olur ama ne kadar yaparsan yap, âşıklama çaldığın düzende misket çalmak saçmalık olur. Hareket değişecek, üç tane telin tınlaması değişecek. Bir ezgi hangi düzenden derlendiyse o düzenden çalınması lazım.

12-Bağlamada kullanılan akort(düzen) tiplerinin yörelere göre dağılımı konusunda bir değerlendirme yapar mısınız?

Kurt: Misket düzeni, misket dizilerinin olduğu yerlerde daha çok yaygındır. Bazı yerlerde başka başka isimler almış. Ankara'da misket denmişse Kastamonu'da karanfil düzeni denmiş. Literatüre baktığımızda Karanfili düzeni diye başka bir düzen varmış gibi algılanmış. Cemil Demirsipahi 36 tane düzenden bahsetmiş topladığın zaman 4-5 düzenden başka değil. Mesela Ankara'da Hüdayda düzeni denmiş, Kütahya'da Zeybek düzeni denmiş.

Aslında 4 tane düzen var. Çalış şekliyle farklı pozisyon gerektiren Bağlama düzeni, Bozuk düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni. Diğerleri perde düzeni ya da tali düzenler. Diğer düzenler perde düzen dediğimiz tavırla ilgili mesela Sürmeli tavrı, karar sesi güçlendirmek için tavırlar Segâh düzeni, Ümmi düzeni vardır.

13-Konuya ilişkin olarak belirtmek istediğiniz başka hususlar var mıdır?

Kurt: Tavır biraz duyulması gerekir. Sadece yazmakla olmuyor. Sadece hareketle, sadece üst tel alt tel orta telle falan değil. Tavır söz konusu olduğunda duyumla ilgilidir.

Bir dönem konservatuarlar açılmadan önce bağlama öğretene üstatlarımız bazı metotlar geliştirmişler. Bunlardan çoğu usûl ve ritme dayalı tezene hareketleri. Kısaca anlatırsak; 5 zamanlı bir ezgiyi çaldırmak için 1-2 + 1-2-3, 7 zamanlı olduğunda da 1-2 + 1-2 + 1-2-3 şeklinde anlatmışlar. Böyle olunca da bu şekilde saz öğretimi olduğu dönemlerde, 5 zamanlı Karadeniz parçası da aynı çalınmış, 5 zamanlı semah parçası da aynı çalınmış, 5 zamanlı Köroğlu da aynı çalınmış, 5 zamanlı Erzurum barı da aynı çalınmış. Oradan kaynaklı sonradan ortaya çıkmış tavır gibi algılanmış. Aslında bağlamanın çalma geleneğinde tavır olmayan tezene hareketleri var. Bu sadece bağlama öğretme endişesinden kaynaklanan, bağlama öğretirken uygulanan tezene hareketlerinden oluşmuş şeyler. Bu belli bir dönem öğretme endişesinden kaynaklanan şeyler. Şimdiki gibi altyapısı oluşmuş, nota bilen, solfej bilen kişiler değil ki, belki de okuma yazma bilmeyen insanlar öğretiyor. Belli yöntemler geliştirmişler. Portre falan yok. Düz kâğıda üzerine sadece notanın isimleri, altlarına nota değerleri yazılırdı.

Öğretme endişesinden kaynaklanan tezene hareketleri ortaya çıkmış, bunlar bağlama tavrı olarak algılanmamalıdır.

14-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Kurt: Böyle bir konuyu ele almakla yolunuzu çizmiş oluyorsunuz, bu doğru bir şey. Halk müziği gibi bir müzikle uğraşıyorsanız öncelikle geleneklerine bağlı tavrısal



özelliklerini sadece bağlama açısından değil diğer unsurlarıyla da belli birikimi belli bir deneyimin olduğu bir müziğin biraz daha geçmişe dayalı bilinip aktarılması gerektiğinin farkında olmalısınız. Ben halk müziğini, güncel müziklerle hiçbir zaman eş tutmadım. Halk müziği uğraşıyorsanız biraz daha farklı bakmak lazım. Kültür ürünüdür. Eğlence piyasasına veya günümüzün müzik anlayışına uygun değil. Herhangi bir enstrüman gibi değil, yükü ağır. Kültürün ürünü her şeyden önce. Ha bunun böyle olmasının yanında müzik ihtiyacını karşılayan, müziksel verileri olan bir şey. Geleneğe bağlı kalacağız ama bir yerde de müzik yapmamız gerekir. Bunun çağdaşlaşması, ileriye gitmesi gerekir. Bozulmadan bir şeyler yapılmalı. Biz bunun farkında olup bir şeyler yapmamız gerekir. Bazen “Hocam gitar olmadan bağlama çalamıyorum.” Çalamazsın tabi mandolin gibi saz çalıyorsun, yanında gitar istiyorsun. Bağlama solo bir enstrümandır. Genellikle yanında başka bir saz istemeyen bir şey. Ritmi de içerisinde olan bir enstrüman. Bu demek değil ki böyle tek düze kalacak. Yeni nesil arkadaşlarımızın şunu yapması lazım. Bağlama tavırlarının, bağlama çalınışına uygun konçertoları yapmaları lazım. Gitar konçertoları gibi değil. Bağlama için büyük orkestralara uygun bağlama eserleri yapmaları lazım. Buradaki bilinen eserleri büyük orkestralara göre oturup yazmaları gerekir. Bunu da bağlama çalan arkadaşlarımızın yapması lazım.

Bu hep geleneğe bağlı eskiden olduğu gibi kalacak değil. Ama tavırlar kalmalı. Dikkat ederseniz eski kayıtlarda tavırlar bozulmadan icrada ilerleme var. İcranın performansının yükselmesi var. Saz icracılarının artması ile ilgili bir şey. Ben konservatuara ilk gittiğim yıllarda bağlama teli almaya gittim. Sordular bağlama çalıyor musun? Trakya Karşılması'nı çalabiliyor musun? O zaman Trakya Karşılması'nı çalmak ölçüydü. Ama şimdi çalınmayacak bir eser yok. Haydar Haydar çalınmaz gibi görünüyordu ne oldu? Konservatuarların olması, teknolojinin ilerlemesi, verilerin yaygınlaşması olayları çabuklaştırdı. Hepsi var yani.

## **Ek-6 Mehmet Erenler ile Görüşme**

*(27.01.2012 İstanbul)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı/yorumculuğu/seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Erenler: Bağlama icracılığında tavrısal özellikler çok önemli. Çünkü halk müziği bilim dalı içerisinde, yurdumuzun değişik yörelerinde, değişik şekillerde, hele hele bağlama sanatçılığı içerisinde yöre tavırları ve icra tekniği ile bütünleşmesi açısından çok önemlilik arz eder. Dolayısıyla tabi halk müziğinde sadece yöre tavırları meselesi bir yerde önemli ama genelde yurdumuzun her yöresindeki ezgiler kendine özgü icra tekniği gerektirir. Belli yörelere hitap etse de. Örneğin Konya yöresi, Konya tezenesi diye tabir ettiğimiz bir özellik var. Fakat o Konya tezenesini Konya yöresine ait her türküde yerinde kullanmak şartıyla. Baştan sonra kadar belki de hepsi Konya tezenesi kullanarak icra edilmez. Bazı yerlerde düz tezene atarsınız, bazı yerlerde Konya tezenesi ile bütünleştirirsiniz. Ezgiyi tamamladığı zaman bu ezgi sözlü de olabilir, sözsüz de olabilir. Konya’dan misal verdim değişik yöreler mesela Yozgat. Yozgat’ında kendine özgü bir tezene örneği vardır. Kayseri’ye gidersiniz, kendine özgü bir tezenesi vardır. Ama türkülerle özdeşleşecek şekilde bunu uygularsınız. Yani baştan sona kadar bir türküde aynı tezeneyi atmazsınız. Zeybek yöresine gidiyorsunuz, zeybek icra tekniği içerisinde o zeybek tezenesi dediğimiz tezene çeşidi bir kaç versiyonu var, onları da o bölgedeki halkın ortak duygu ve düşünceleriyle bütünleştirerek, özdeşleştirerek kullanmaya çalışırsınız. O da dediğim gibi her zeybek ezgisinin türküsünün sözlü ve ya sözsüz onun icra kullanım içerisinde yorumlamanız gerekir. O zaman ne olur o tezeneleri kullanırken yurdumuz geneline bunu yaygınlaştırsak, her türküyü her ezgiyi kendi bünyesinde bir kural olarak görmemiz gerekir. Halkımız arasında, bağlama icracıları arasında özellikle bazı yöreler artık kronikleşmiş, kökleşmiş isimler adı altında olmazsa olmazları vardır. “Yozgat Tezenesi”, “Konya Tezenesi”, “Kayseri Tezenesi”, “Zeybek Tezenesi” gibi. Ama bunun yanında her türküyü kendi bünyesinde bir kural

olarak görmemiz lazım. Yerine göre o tezeneleri serpiştirerek değerlendirmemiz lazım, tavırsal açıdan.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda “tavır” olgusu, tarih itibariyle, sizce eskiye mi yoksa yeniye mi daha yakın durmaktadır?

Erenler: Bence eskiye daha uygun olur diye düşünüyorum. Çünkü bağlama çalgımız, halk çalgımız Orta Asya'dan günümüze gelmiş tarihi gelişim içerisinde bunlar kopuz, dombra, ırızva, bulgari vs. çöğür, kısa saplı, uzun saplı son zamanlarda, bağlama ailesi divan sazı, meydan sazı, cura vs. gibi icra tekniği içerisinde ta orta Asya'dan günümüze kadar tarihi gelişim içerisinde günümüze kadar gelmiş ulaşmış ancak son yüzyıl içerisinde bağlamaya âşık sazı denmiş sonra bağlama ailesi olarak da bağlamanın da ebatlarına göre, büyüklüğüne küçüklüğüne göre, tellerin boyuna göre halkımız bunlara bağlama ailesi içinde değişik isimler takmış. O zaman da onun kendi bünyesi içinde bir icra tekniği uygulamış. Bunun yanında düzen çeşitleri var. O düzen çeşitleri içerisinde o icra tekniğini pozisyonlara göre tavırsal ezgilerde içerisinde onları kullanmış. Örneğin bir Konya tezenesini bağlama düzeninde kullanmanız pek sağlıklı olmaz, ne kadar olsa da o lezzeti vermez. Düzenin de kendi icra içerisinde bozuk düzende olsun, değişik tonlarda la karar çalabilirsiniz, re karar çalabilirsiniz, sol karar çalabilirsiniz ancak genelde la ve re karar olduğu zaman daha da lezzetli olur Konya türkülerindeki o Konya tezenesi. Başka tezene özellikleri de onun kendi bünyesinde icra ettiğinizde daha lezzetli olur. Bağlama düzeninin de kendine özgü bir icra tekniği var düzenden kaynaklanan. Müstezat düzeninin farklı, muhalif düzeninin farklı. Bir de dediğim gibi ezginin esas kendi öz yapısı, yöre özellikleri. Diyelim bir Kerkük türküsü çalacaksınız o zaman tezeneyi ona göre kullanacaksınız. O da ayrı bir kural. Şimdi tavır dediğimiz zaman, biraz önce saydığımız belli tavırsal özelliği olan illerimizi yörelerimiz ayrı ama her türküde kendi bünyesinde irdeleyip araştırdığımız zaman hepsi de ayrı bir tavır. Yani bir tane iki tane değil. 6000 tane türkü varsa 6000 tane kendine özgü icra tekniği içerisinde ona kendi tavrı kendi icra tekniği diyeceğiz. O kadar zengin bir potansiyel var ki halk müziğinde o kadar zengin bir yapı var ki kültürel anlamda, bir türküyü bir ezgiyi

50 çeşit yorumlama özelliğiniz var. Gel de içinden çık. İnsanın ömrü yetmiyor halk müziğini icra etmek için. Dolayısıyla tabi bir türkü üzerinde farklı farklı yorumlar o anki insanın halet-i rûhiyesi, duygusu, düşüncesi, günlük yaşam biçimi ezgilere yansıyor, icra biçimine yansıyor. O bakımdan bu icra tekniği böyle basmakalıp olan bir şey değil. Hele hele halk müziği hiç kalıba girmez.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Erenler: Bizim için en önemli şey muhtemel olan kaynağındaki kişiler. Pınarın başı, suyun başı derler ya onun gibi. Bu kaynak nerden gelmiş nasıl gelmiş. O usta-çırak ilişkisi içerisinde geleneksel-göreneksel, tarihi kültürel miras içerisinde, yüzyıllar önce Oğuz boylarının kollarının Anadolu'ya yerleşiminden tutun da günümüze kadar gelmesi, diğer dünya ülkelerini gıpta içinde bırakıyor. Yöre ve ülke sevgisi, insanlarımızın sosyo-kültürel, ekonomik ve coğrafi yaşam biçimi, yerleşim biçimi ezgi üretiminde insanları ortak duygu düşünce içine sokuyor. Ortak duygu düşüncelerin yanı sıra mesela Orta Anadolu'da birbirine yakın olan bölgelerde dahi icabında küçük küçük farklılıklar arz ediyor. Diyelim ki Mersin'de, Silifke'de, İzmir'de, Fethiye'de yaşayan vatandaşımız içinde bulunduğu sosyo-ekonomik, kültürel, coğrafi konum açısından bir de yerleşim ve tarihi miras açısından kültürel etkinliklerini ezgiye aktarıyor. Saza ve söze aktarıyor, davula ve zurnaya aktarıyor. Ayrıca komşu, sınır bölgeler kültürel alış-verişler. Irak'a komşu olan Mardin, Antep oradan etkileniyorlar. Trakya'da oturanlar Bulgaristan, Yunanistan, Karadeniz'e gidiyorsunuz Laz, Gürcü etkileri görülüyor. Kız alıp vermeler, ticari ilişkiler türkülerin tarihi süreç içinde harmanlaşmasını sağlıyor. Bir bakıyorsunuz ezgi başka bölgede başka sözlerle karşınıza çıkıyor.

4-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Erenler: Tabi. Örneğin bir Yozgat türküsünü o tezene özelliği içerisinde kullanırsanız daha farklı bir lezzeti olur. Ama düz tezene kullanırsanız o lezzeti, o kokuyu o toprak kokusunu, yöre insanlarının duygularını aktaramamış olursunuz. Dolayısıyla o yöredeki insanın duygu ve düşüncelerine hitap edecek şekilde o yörenin tavrı ile çalmak gerekir.

5-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Erenler: Tabi. Kesinlikle. Neden kaynaklanıyor? Ritim duygusunu saz sanatçısı bağlamasına aktarıyor.

6-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavır” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavır” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönlüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Erenler: Bunu şu şekilde de özetleyebiliriz. Rahmetli Bayram Aracı, Zekeriya Bozdağ, Mucip Arcıman, Ankaralı Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Rıfat Balaban aynı yörede yaşamış sanatçılar. Bu harmanlanma meselesi, insanların kendi duygu ve düşünceleri, esinlenmeler. Sanatçılar arıya benzer, her çiçekten bal almak zorunda. Dolayısıyla mahalli sanatçıların icra tekniği, profesyonel sanatçılara da farklı şekilde yansır. Allah rahmet eylesin Talip Özkan ve Özay Gönlüm, ikisi de aynı yöredeki ezgileri çalmalarına rağmen icra teknikleri farklıydı. Bu farklılık da olması gereken bireysel özelliktir. Ama ikisi de o yörenin kokusu ve lezzetini yaşıyorlardı. Gerek çalmaları ve söylemeleriyle, gerek yöresel ağız özellikleriyle. Ortak duygu ve düşünceleri bireysel olarak yansıtıyorlar. Hepsinin lezzeti, yorumu, sunuş şekli farklı ki bu da en doğal özelliklerden bir tanesidir. Ama ben Sivas’ım diyor, ben Denizli’yim

diyor, ben Ankara'yım diyor, ben Yozgat'ım diyor. Önemli olan işin özündeki yöre tavrı, yöre ağzıdır. Rahmetli Muzaffer Sözen'in en önemli özelliklerinden bir tanesi buydu. Kadroya almış olduğu sanatçıları değişik yörelerden, değişik ağızlardan, değişik ses renklerinden oluşturmak suretiyle alırdı.

## **EK-7 Okan Murat Öztürk ile Görüşme**

*(17.04.2012 Ankara)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük vb. birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan “tavır” kavramını, bağlama icracılığı/yorumculuğu/seslendiriciliği bakımından genel anlamda değerlendirir misiniz?

Öztürk: “Tavır” özü itibariyle üslup, tarz gibi kavramlarla bir arada kullandığımız ve hakikaten kişiye özgü olma, yapılan belli bir işe özgü olma gibi anlamlar taşıyor. Yani mesela takınılan tavır, burada bir davranış anlamı taşıyor kelimeye baktığımız zaman. Halk müziği literatüründe ve özellikle de bağlama icracılığı içerisinde “tavır” denildiğinde aslında bir yöre repertuarının icrası ile ilgili aklımıza gelebilecek tüm karakteristik davranış ve ifade şekilleri tavrın içerisinde yer alabilir görünüyor. Yani vokal anlamda da, ses tekniği anlamında da tavrın bir karşılığı, bir anlamı var. Ama bağlama icracılığı açısından düşündüğümüzde bir bağlamacıya bir Konya türküsü çalarken “Konya Tavrı” dediğinde ilk aklına gelen şey öncelikli olarak Konya türküsünü icra ederken kullandığı teknikler, özellikle de sağ el tekniği yani mızrap tutan eldeki vuruş kalıpları. Tavırdan öncelikli olarak anlaşılan şey budur. Fakat bu tavır çok dar, çok teknik bir çerçevede görmekle ilgili bir şeydir. Böyle olunca da bir bağlamacı için tavır, kullandığı sol el tekniklerini sanki içermiyormuş gibi görünüyor. Hâlbuki Ankara türküsünde, Konya türküsünde, bir zeybek türküsünde de sol elde de aslında sap üzerinde çok özel pozisyonlar gerçekleşiyor. Bunun da sağ elde gerçekleştirilen ritmik yapıyla müthiş bir senkronizasyonu var. Sol el tekniği olmadan salt vuruş kalıbı üzerinden tavır anlamak doğru değil. İkincisi seslendirilen eserin ifadesinden bağımsız olarak tavır düşünmek de doğru değil. Bu ancak tavır dar bir çerçevede çok yüzeysel bir görmenin ancak ürünü olabilir. Benim kendi kişisel algımda tavır yorumculukla, yorumculuğun o teknik materyali nasıl kullandığı ile çok doğrudan ilişkilidir. Böyle olduğu zamanda Konya türküsünü şeklen belli bir vuruş veya ritim kalıbı içerisinde gerçekleştirmek olarak algılamamak gerektiğini var sayıyorum. Bu anlayış biraz radyocu çevrelerle özellikle de Güray Taptık’ın metoduyla biraz böyle çok şekilsel bir

içerik kazandı, böyle bir algılayış gelişti. Aslında esas olan yöre repertuarında kullanılabilen teknik repertuarı tanımak, bilmek, usta icracıların kayıtlarını dinlemek, onların nasıl çaldıkları hakkında, nasıl yorumladıkları hakkında fikir sahibi olmak, sonra da kendince ustalaşma süreci içerisinde olan kişinin kendi yorumunu inşa etmesi sürecinde o tekniklerden nasıl yararlandığını anlamak gerekir. Tavrın esas boyutu bağlamacılık perspektifinde buymuş gibi geliyor bana.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda “tavır” olgusu, tarih itibariyle, sizce eskiye mi yoksa yeniye mi daha yakın durmaktadır?

Öztürk: Elimizde ne yazık ki belgesel görüntüler yok. Fakat Osmanlı'nın son dönemleri, Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde yapılmış bir takım ses kayıtları var. Bu kayıtlar çok değerli bu konuyu anlamak, tartışmak bakımından. Anlatısal yazılı kaynaklar veya bir takım ustalarla zamanında yapılmış sözlü röportajların yazıya geçirilmiş versiyonları bize bu konuda fikir veriyor. Benim perspektifime göre Anadolu'daki çeşitliliği de göz önüne aldığımızda bunların bir kısmı çok eskilere kadar gidebilir. Çünkü tavrın özünde iyi icracılar var, üstat icracılar var. Tavrın etkili bir şekilde kullanımını ve yaşamasını onlar sağlıyor. Biz bugün bile bu kesitte bile seksenler sonrasında Arif Sağ'ın yaptığı icraların gelişmesi, Mehmet Erenler'in icraları, Musa Eroğlu'nun icraları, Talip Özkan'ın icraları gibi icralara baktığımızda yani hep üstatlık kültürünün belirleyici olduğunu görüyoruz. Bizim takip ettiğimiz şey, iyi çalanlar nasıl çalışıyorlar, ne yapıyorlar biz ona bakıyoruz. Buna aslında tavır diyoruz. Mesela Silleli İbrahim, sanıyorum 1894 doğumlu bir insan. Bizim bugün Konya tavrı diye bildiğimiz şeyi o dönemdeki en usta temsilcilerin başında Silleli İbrahim geliyor. Mesela Rıza Konyalı Silleli İbrahim'in öğrencisi, bunları biliyoruz. Bu tip anlatıları geriye doğru birçok tavır için Ankara tavrı için Yağcıoğlu Fehmi Efe, Genç Osman, Bayram Aracı bu insanlar bakıyorsunuz bir kısmı Cumhuriyet kurulmadan önce doğmuş kişiler. Onlarda birilerinden görmüşler, görmeseler bile kendi buluşu olarak da yapmış olabilir. Yakıştırmanın, yenilik yapma merakının, belki başka bir şeyden etkilenmenin bir yansıması yani bunun değişik sebepleri olabilir. Özü itibariyle eskiye mi gidiyor, yeniye



mi ait? Eskiye ait olanlarda vardır, yeni dönemde şekillenenlerde vardır. Şelpeciler yeni bir tavır geliştiriyorlar burada İspanyol gitaristlerden de etkileniyorlar, Orta Asya dutar çalıcılarından da etkileniyorlar, Özbek dombracılarından, Kazak dombracılarından da etkileniyorlar, İranlı setar çalıcılarından da etkileniyorlar. Etkileşim kanalları illa ulusal sınırlar içinde müzikal etkileşimler, teknik etkileşimler gerçekleşebiliyor. Dolayısıyla yenisi de vardır, eskisi de vardır. Eski ne kadar eskidir? Elimizde belge varsa, bilgi varsa o doğrultuda bir takım şeyler söyleyebiliriz. Çünkü Osmanlı döneminde yapılmış minyatürlere bakıyoruz, yabancılar tarafından çizilmiş gravürlere bakıyoruz mızrap var. Yani tek araç elle çalmak değil. O zaman mızrabın olduğu illaki bir takım teknikler olacak. Biz Cumhuriyet döneminde bunu ağırlıklı olarak radyo merkezinde biriken orası bir havuz gibi oluyor çünkü yerel teknikler mahalli sanatçıların akıp geldiği yer. Burada gelişen bilgiler üzerinden tavrıların bir standartlaşmaya doğru gittiğini, bir metotlaşmaya doğru gittiğini görüyoruz. O yüzden de bazı boyutları ile kökleri eskide bazı boyutları ile tamamen yeni ihtiyaçlar. Mesela Karadeniz tavrı var mı? Yok. Aslında Orta Anadolu veya Ege kökenli tavrılar, bir takım teknikler o yöre müziğine yakıştırma suretiyle adapte ediliyor. Azeri tavrı, Azeri müziğine bazı ritmik benzerliklerinden dolayı Mut yöresinde kullandığımız mızrabın sanki 6/8'lik versiyonunu yakıştırıp kullanıyoruz. Uyarlama, yakıştırma teknikler de var sonuçta.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavrılara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Öztürk: Anadolu'ya baktığımızda üç bölge veya kültürün çok etkili olduğunu düşünüyorum. Bir tanesi Orta Anadolu tavrılar grubu olarak adlandıracağımız bölge. Bağlama kültürünün en köklü, en yerleşik, teknik bakımdan en gelişmiş olduğu bölge. Konya, Kayseri, Yozgat, Ankara, Niğde, Nevşehir, Çorum, Kırşehir, Çankırı bütün bunlar tavır anlamında, üslup anlamında icra karakteristikleri önemli materyaller sağlıyorlar. Ege hem elle hem mızrapla çalış konusunda çok önemli bir alan. Bir de Alevi-Bektaşî kültürü. Bağlama kültürünü, tarihsel kültür olarak taşıyan bir yapı olarak hem elle çalma, hem mızrapla çalma konusunda çok usta icracılar yetişmiş.

Bunlar üç ana kaynak. Bunların dışında şüphesiz kişisel olarak, münferit olarak bir takım başka çalgı tekniklerini bağlama ile taklit etmeye çalışarak ya da bağlamaya yansıtmaya çalışarak, Doğu Anadolu'da belki bağlama eşliğinde türkü söyleyen kişi veya çevrelerde de bu tip üsluplar gelişebilir. Mesela bizim tarihsel olarak elimizde kayıtlı en eski kayıtlı olan icracılardan birisi Tanburacı Osman Pehlivan. Gezgin bir adam aslında Rumeli kökenli Bulgaristan kökenli fakat Ege türküleri derlemiş, Orta Anadolu türküleri derlemiş, doğu Anadolu türküleri derlemiş, dinlemiş. Belki bunların hepsini İstanbul'da yaptı. Belki bir gezerek topladığı zamanlarda yaptı. Onun mesela bağlama çalışması çok ilginçtir, çok dikkate değerdir, çok önemlidir. Tanburi Cemil Bey'in tavrından ve üslubundan etkilenmiş bir icradır, ama mızrapları da çok zengindir. Biz o mızrabı o teknik düzeye indirmediğimizde tek bir kaynaktan beslenmiş gibi görünmüyor. O zaman Tanburacı Osman Pehlivan daha ortada radyo yokken, böyle bir radyoda Yurttan Sesler tarzı bir yapılanma yokken Dar'ül Elhan kayıtlarında yer alıyor. Bu tavırları nasıl biliyordu ve kullanıyordu diye düşünmemiz gerekir. Aslında bunlar Türkiye'de araştırılmıyor, araştırılması gerekir, bunların üzerinde çok çalışılması gerekir. Biz çok yüzeysel bir kısmını hani bilgi diye düşündüğümüz dar bir çerçevede şekilleniyor. Bunların çok köklü, gelişkin şeyler olduğunu düşünüyorum. Bugün balkan kültürlerine bakılsa, oralarda hala bağlamanın Anadolu'dan götürülmüş versiyonları da ana çalgı durumunda kullanılıyor. Onlarda mızrap kullanıyor, çalışıyorlar. Türkiye'yi takip ediyorlar.

4-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Öztürk: Tabii aslında yöresellik dediğimiz şey o yörenin usta icracıları o yöredeki müzisyenlerin uygulanan bilinen bir şey değil. Biz ne yapıyoruz biliyor musun? En etkili, en ifadeli, en teknik olanı usta çalanların tekniklerini o yöre tavrı olarak kabul ediyoruz. Bu da bize radyonun yine getirdiği genel bakış açısı ve algılama aslında. Ben demin söyledim. Silleli İbrahim mızrap kullanarak çalıyor, Ahmet Özdemir ud çalıyor, Mazhar Sakman divan sazı çalıyor. Divan sazında öyle bir mızrap vuruşu hiç

kullanılmıyor, daha düz vuruşlarla tanbur gibi çalıyor. Bu da Konya tavrıdır. Tavrı idrak edişimizde bir sorun var. Biz yörenin içindeki çeşitliliği yok sayıyoruz ya da hepsini standart tek bir şeymiş gibi algılıyoruz. O yüzden Konya tavrı ifadesi benim nazarımda şeklen bir ritim kalıbı ve onun tellere uyarlanmasına indirgenemeyecek bir şey. Bu belki görülür yanlarından bir tanesi. Ud çalan adamında bir tavrı var, kanun çalan adamında bir tavrı var, divan sazı çalan adamında bir tavrı var, cura çalan adamında bir tavrı var. Bunları yok sayarak Konya tavrını anlayamayız. Burada radyo ana etkenlerden birisidir. Radyo kökenli sanatçıların o metotlaşma süreçlerin yaklaşımları ana sebeplerden biridir. Bunlar doğru değil. Algılamayı çok daraltan, çok şekli bir kalıba oturtan bir yaklaşım, ben bunu doğru bulmuyorum. Yöresellikten ziyade yöre repertuarını etkili bir şekilde icra eden insanların teknikleridir tavrıda esas olan ve tabi ki o tekniği belli bir torum içinde bütünleştirmeleridir.

5-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Öztürk: İşte görünürde öyle bir şey var. Ben mesela yıllar önce benim hocam, Türkiye’de tavrılar konusunu gerçekten en iyi bilenlerden birisi Coşkun Güla, ben onun yanında bu işin eğitimi konusunda ve notasyonundan tut, ritmik zamanlamasına kadar, çok ince detaylar konusunda çok uzun süre çalıştık. Usta icracıların tamamını birebir dinledim. Bir kısmı ile çalıştım da. Ben şimdi artık bu işe çok emek vermiş bir insan olarak da, belli bir birikime sahip bir insan olarak da yöreselliğin sadece basit kalıpsal ritmik tekniğin uyarlanmasından ibaret olamayacağını anlamış durumdayım. Eskiden öyle zannediyordum. Tavır vurgulayan tavır eğitimi veren ve alan çoğu insan da öyle zanneder. Yani bir ezgi boyunca belli bir vuruş kalıbını sürekli tekrar etmek, değil. Aslında bu adeta bu müziğin canlı boyutu varsa bunu öldüren, durduran bir uygulama. Ben bugün Konya türküsünü icra ederken belki yerel kaynağında kullanılmadığı halde benim kendi çalışma ve estetik anlayışıma hitap ettiğini düşündüğüm teknikleri de icranın içine yerleştiriyorum. Bu ne demek bu zaten kaynağı da böyle idi. Çalan adam, usta adam bir şeyler yakıştırıyorsa, daha etkili ve ifadeli çaldığını düşünüyorsa, orada

bir takım teknikler kullanıyor. Bu burada olur mu olmaz mı? Bir yerde mantığı o usta icracının yerel icracının kendi estetik beğenisine uygunluğuna kalmış bir şey. Nesne bir ölçüğü yok. Bu burada oldu da, bu burada olmadı kim takdir edecek. Ama bunu söylerken Yozgat türküsünün başından sonuna kadar tarama tezene kullanmıyoruz. Melodi gayet yalın, düz vuruşlarla geliyor, belki karakteristik figürler ya da melodinin belli kesitleri söz konusu olduğunda bir mızrap uygulanıyor. Bir Kayseri türküsünde aynı, bir Konya türküsünde aynıdır. O zaman tavrı belli bir ritmik kalıbın bir eserin başından sonuna her yerinde uygulanması anlamına gelemeyen zaten.

Yener: Baştan sona bütün vuruşlarda aynı tezene kalıbının uygulanması değil de, bu tezene kalıplarının eserin belli noktalarında kullanılması yöre tavrını ortaya çıkartma konusunda bir gösterge olabilir mi?

Öztürk: Tabii bir göstergedir. Belli bir vuruş kalıbını bir icrada duyuyorsak o bize o eserin hangi yöre ait olduğunu çağrıştıracak bir gösterge niteliği vardır tabii.

6-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavrı” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavrı” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özyay Gönüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Öztürk: Asıl olan kişisel tavrı. Şunu unutmamak lazım Talip Özkan aslında Türkiye’de bizim bugün Zeybek tavrı diye bildiğimiz şeyin kurucusu olan kişidir. Öyle üst düzey bir icrası ve üstün bir tekniği var ki. Davul-zurna icralarından, belki parmak curasında bir takım tekniklerden yola çıkıp tamamen bizim bugün bildiğimiz zeybek tavrı olarak nitelendirdiğimiz şeyi var eden kişidir. Özyay Gönüm de aslında büyük çapta ondan etkilenmiştir. Talip ağabey diye çok saygı duyar. Türkiye’de hiçbir bağlamacı yoktur ki Talip Özkan’a, icralarına saygı duymasın belli anlamda hayranlık duymasın, mümkün

değil. Bir yöre o bölge içinde çıkan müzisyenlerin benzerlikleri yanında farklılıkları da var. O benzerlikleri biz yöre diye algılıyoruz, farklılıkları kişisel tavır olarak algılıyoruz. Aslında hepsinin kaynağında kişisel tavır var. Ortaklıklar, benzerlikler varsa, paralellikler varsa o yöre tavrı diyoruz. Ama aslı, esası kesinlikle ve kesinlikle kişisel icradır. Bana şunu sorabilirsin o zaman, belli bir tavır burada kümeleniyor da belli bir tavır burada kümeleniyor? Müziğin doğası zaten yerel müziktir. Radyo iletişimi sağladı biraz. Radyo havuz haline geldi. Ege’de çalan adamlar, Mut’ta çalan adamın, Kırşehir’in köyünde çalan adamın zaten organik bağı ne olabilirdi ki? Bu müzik zaten yöresellik, bölgesellik Anadoluluk binlerce yıllık tarihin içinde yemeğinden tut, ayağına giydiği çarığın şekline kadar, giydiği kıyafetin motifine kadar zaten var olan bir şey.

Yener: Onların arasındaki aynı ritmik kalıpları kullanmaları belki de...

Öztürk: Ama öyle değil. Özay Gönlüm bu serpme tekniği dediğim şeyi daha çok kullanan bir kişiydi, çırpmadan ziyade. Ben Özay Gönlüm’le Ankara radyosunda birebir çaldım, programlarda çaldım. O yüzden tekniklerini gözlemlene şansım oldu. Kendisi de söylerdi. Çünkü Özay Gönlüm daha hızlı çalar birim-tempo anlamında. Biraz daha hızlı çalar ve söyler, daha metronomlu söyler. Hâlbuki Talip Özkan’ın icrası ağır zeybek dediğimiz karaktere daha yaktın, daha metronomun dışına çıkan, daha serbest bir icradır. Dolayısıyla mızrap mantıkları farklıdır. Biz o çelişkiyi yaşamıştık. Zeybek tavrı diye bir şey öğreniyoruz, insanlara da öğretiyoruz. Karşına getiriyorsun Pamukçu Bengi Zeybeği. Aslında ağır zeybeklere özgü olması gereken vuruşları metronomu çok hızlı olan bir zeybeğe adapte etmeye çalışıyorsun olmuyor ki, olmaz. Çünkü o mızrabın birim vuruşunda geçecek bir süre var, bir estetik, bir oran var. O hızlı tempo ile icrayı gerektiren esere adapte edilemiyor. Özay Gönlüm bu çelişkiyi yaşadığı için o tip hızlı eserlerde çırpmadan ziyade serpme mızrabını kullanırdı. Zeybek denen her şeye sanki bunu uyarlayabilirmişsin gibi geliyor, öyle değil. Bu işlerin hep kişisel boyutları var, eser icrasının gereklilikleri de var. Pamukçu Bengi Zeybeğini kalkıp da ağır zeybek mantığı ile icra edemezsiniz. Ağır zeybeklerin kendi içinde bir “Kerimoğlu”nun çalınışı, hızı ile “Kocaarap” çalınış mantığı ve hızı aynı olabilir mi? “Tavır” bilmek ya da

üstalık nerde devreye giriyor? İşte burada büyük bir tecrübe, görgü, algılama, duyuş, hissediş bütün bu etkenler o müzisyenliği ifşa ediyor. Yoksa şeklen baktığında dıtdırı dıt dıtdırı dıt diye bir şey bu yani ama işin ruhu öyle değil. Ustalık da orda devreye giriyor zaten. Bir kere bunları fark etmiş, algılamış olmakla devreye giriyor. Tavır kullanımı müzikal anlamda büyük bir olgunlaşmanın, sebat, sabır ve bağlılık gerektiren, sadakat gerektiren bir çalışmanın ürünüdür. O kadar basite indirgenebilecek bir boyutu yok. Öyle olduğu zaman da iş karikatürleşiyor zaten. Sen de bilirsin, halk müziği radyo notalarını bilirsin yani orada diyelim, sol sol fa sol fa, diye bir şey vardır. O ritmi Orta Anadolu'da görürsen çiftleme atarsın, Zeybek'te görürsen zeybek mızrabı atarsın, Mut'ta görürsen Mut mızrabı atarsın. Bu mu ama yani? Değil, hiç alakası yok. Öyle kalıplara girebilir. Hiç mızrap vurmada kalıp anlamında o mızrabı vurmada çalınabilir. Bunu niye böyle çaldın diye kim sorabilir. Bu zaten öznel bir şeydir. Sen öyle estetik buluyorsan, öyle yakıştırıyorsan, öyle sana daha anlamlı geliyorsa, ifadeli geliyorsa öyle de olur. Neşet'in icralarına bak. Hangi Zülûf icrası bizim bugün TRT'nin yazdığı notanın icrası? Hiç birisi değil nerdeyse belki bir tanesiymiş zamanında onun da notasını yazmışlar. Ama ben hiçbir zaman Neşet'ten dinlediğim Zülûf türküsünde o notadaki gibi bir şey yaptığına tanık olmadım. Halk müziği ile ilgili yapılanmamız o kadar yanlış, o kadar akıl dışı ki aslında kullanılan notalar da dâhil olmak üzere Halk müziğini adeta yok etmek için yapılan bir şey, korumak için diyorlar. Hani kediyi yıkarken değil, sıkarken ölür derler. Halk müziğine zarar veren bir şeydir bu. Halk müziği canlı bir müziktir. Canlılığı dinamizmden hayatın içinden olmasından kaynaklanıyor. Statikleştirmekle alakası yok. Bağlamada tavır eğitimi veya bir araştırma söz konusu olduğunda ısrarla en başında şunu söylüyorum. Bu işin doğasında gerçekten son derece spontan o ana mahsus o kadar çok detay var ki onları kurallaştırmaya çalışmak, genelleştirmeye çalışmak, standartlaştırmaya çalışmak çok yanlış olur.

Yener: Tabi bu durum var ama bağlamacılar özelinde de şöyle bir sıkıntımız çıkmıyor mu? Türkiye genelinde 5 ayrı yerinde 5 kişiye gönderelim, adam başı 10 ayrı şekilde çalarlar.

Öztürk: İşte esası o. Bizde ne yapılıyor, okullu eğitimin bir mantığı var, dayatması var; standart kavramlar, kurallar, ilkeler üzerinden. Eğitimin bu mantığı farklı bir şey, buna yönelik araştırma yapmak, çalışma yapmak farklı bir şey. Halk müziğini bir bütün olarak ele alıp sadece eğitsel amaçlarla bir takım dar kalıpların içine zorla sokmaya çalışmak farklı bir şey. Türkiye’de maalesef bu ikincisi yapılıyor. Konservatuarlar eliyle de, eğitimciler eliyle de. Kimse bu çeşitliliği kendi doğal ortamındaki çeşitlikle ve zenginlikle kavramaya, bunu hep kusur gibi görüyor, hep kusur gibi algılıyor. Senin sorunda da o var ya 10 kişi farklı çalan, çalsın ya güzellik burada.

Yener: Çalmalarından ziyade birleşmeleri açısından düşünürsek?

Öztürk: Bunlar hep radyonun halk çalgıları orkestrası, koro hep batıdan aldığımız kavramlar var ya buraya yapıştırmaya çalışıyoruz. Müzik koro ile yapılmayınca müzik olmuyor mu? Bugün sen batılı tanıdığın sanatçıları say. Hepsi solist. Kaç tane koro sayıyorsun batıda ya da koro müziği. Ayrıca ne kadar dinleyici grubu için bunun büyük önemi, değeri var. Vardır da fanatik diyebileceğimiz küçük cemaatler ve topluluklar için vardır. Batıda sadece senfoni müziği mi yapılıyor? Eline alıyor gitarı aynen bağlamacı gibi çalıp söylüyor. Kemanla çalıp söylüyor, ağız armonikası ile akordiyonla, mandolinle çalıp söylüyor. Bizim batıyı model olarak alışımızda da dar kafalı, şabloncu zihniyet etkili. Halk müziği yansımaları, Halk müziğine, kendi doğasına zarar verecek şekilde gelişme gösteriyor. Ben bugün sana söyleyeyim ben yıllarca nota yazdım da. Geleneğin esas yaratıcı boyutunun hafıza kültüründen geldiğini anlamış olduğum için ben bugün kendi öğrencilerime notayı sadece bir ezginin trafiğini kavraması adına ondan sonra notayı kaldırıyorum. Hafızadan icra, yapabiliyorsan katkılarını yapabiliyorsan, melodiye kendi buluşlarını yapabildiğin zaman Türk müziği oluyor. Bunu bir kusur ve sorun gibi bakmamak aksine bu müziğin nefes almak şekli yaşayabilme şekli olarak bakmak lazım. Çok ciddi bakış açısı farklılığı var.

7-Bir müzikal bütünün icrasıyla somutlaşan bir tarzı, belli bir ritmik kalıbı ifade eden tezene veya el-parmak hareketlerine indirgeme, ilgili tarzın nitelendirilmesi bakımından yeterli bir yaklaşım olarak gösterilebilir mi?

Öztürk: Yüzeysel olarak evet. Ama bu konu çok daha bütüncül ve derinlikli bir bakışı gerektiriyor. O boyutuyla da tavrı saf teknik barometrelere indirgememek gerekir. Ayrıca standart algılamamak gerekir. Zeybek tavrında tarama tekniğini, çırpma tekniğini, çiftleme tekniğini, serpme tekniğini bunların hepsini bir arada değerlendirerek eserin karakterinin melodik ve ritmik yapısının gereğine uygun olarak hareket ediyoruz. Ancak burada anlaşılan bu mızrabın estetiğine oturabilecek bir motifle karşılaşıyorsun. Koro icraları, dernekler, Halk müziği amatör derneklerinin bir takım icraları, radyo topluluklarının bazı icralarında bu tip uygulamalar var. Zeybek mızrabını öğretmiş ve ritmik olarak gördüğü her yerde bunu yaptırıyor. Ama eserin ifadesinde bu var mı? Mızrabın zamanlamasına uygun değil çok şekli bir algılama ve bunu da tavrı icrası buymuş gibi uygulama. Kesinlikle yanlış, kesin olarak yanlış. Usta icracılara bak adam o tekniği en uygun olduğu yerde, en isabetli olduğu yerde uygular. Her yerde zırt zırt mızrap atmak değil asıl olan şey. Belli teknikler uyguluyorum. Melodinin gerektirdiği yerlere denk düşüyor da o yüzden uyguluyorum. Geleneksel ustalar düz çalabilirlerdi. Ama icraya gösteriş katıyor. Bağlama icrasını monotonluktan alıyor bir anda daha estetik ve cazibesi olan, çekiciliği olan bir hale getiriyor, güzelleştiriyor. O tekniği kullanmanın mantığı icrayı boğmak değil, icraya estetik bir boyut kazandırmak, güzelleştirmek. Bu tür yönleri de var tavrı kullanımının.

8-Belli bir yöreyi niteleyen tavrın, farklı adlarla nitelendirilen yakın veya uzak yörelerle benzer kalıpları barındırması durumunu nasıl değerlendirmektesiniz?

Öztürk: Silifke tavrı dediğimiz şeyin aslında mucidi Musa Eroğlu. Kemane, keman, klarnet icrasını aldı Musa Eroğlu gibi usta, bağlama ile icra etti. Hem temposu yüksek, hem çok işlek bir icra gerektiriyor, hem de koltuk davulu ritminin getirdiği bir şey var.



Biz çoğu zaman mızrap vuruyoruz ya bunun ritmi de aslında o yörede kullanılan ritim kalıplarında kullanılan modellere bağlı olarak ortaya çıkıyor. Bağlamacı sadece melodi çalmıyor aynı zamanda ritim de çalan bir adam. Bu mızrap vuruşlarının çoğunda çalgının adeta bir perküsyon gibi kullanılması söz konusu, ritmik vuruş kalıplarında. Musa Eroğlu bunu aldı sanki yanında koltuk davulu ya da darbuka varmış gibi tek başına çaldı. Bağlamayı alıyor, o gösterişli icraya bu teknikleri, ritimleri adapte ederek karşına bambaşka bir icra çıkarıyor, gösterişli bir icra çıkarıyor. Klarnetçi ile koltuk davulcusunun yaptığı, iki kişinin yaptığı şeyi tek başına yapıyor. İşte tavrın esası budur.

Yener: Aynı ritim Konya'da da var mesela

Öztürk: Aslında şeklen ritim aynı, ama bunun gerçekleşme zamanı aynı değil. Aynı melodi Silifke değil de Konya repertuarı içinde gelseydi, melodinin ifadesi hemen değişirdi. Melodinin şekillenmesinde bile o yöre müziğinin bir mantığı, bir estetiği var. Konya'da ud çalan başka bir şey, bağlama çalan adam başka bir şey yapıyor. Heterofoni, görünüşte aynı ama farklı çalışıyorlar. Divan sazı farklı bir şekilde çalışıyor. Yöre müziğinde melodinin şekillenmiş mantığında bile farklılık var. Onu ustalar, icralar yıllarca içinde estetize etmişler, o ihtiyacı duymuşlar, benimsemişler, yaygınlaşmış. Benimseme olmadan yaygınlaşabilir mi? Asla. Silleli İbrahim, Çobur Ahmet bunları yapmasaydı Konya tavrı diye bir şey bağlamacılar açısından olmayacaktı. Bu kadar basittir.

Herhangi bir yöre müziğini, melodisini bir başka yörenin tavrı ile çalmaya kendin de çalış. Melodinin mantığının, estetiğinin, ifadesinin tamamen yabancılaştığını görürsün. Bu kadar inanılmaz bir şeydir bu. Bazen Anadolu'ya gideriz, adamlar orada hava ve su muhabbeti yaparlar. Sana göre hava da aynıdır, su da aynıdır. Ama oradaki adam o suyun farklı olduğunu, havanın farklı olduğunu bilir. Sen bunu anlayamazsın. Çünkü onun içinde yaşamıyorsun, sana her yer aynıymış gibi gelir. Halk müziğinde tavırlar da bu mantıkla şekillenmekte. Ondaki o melodinin bükümü o tekniğin uyarlanmasına

elverişli bir yapı kazanıyor. Bizler müzisyeniz eğitim aldık, teori biliyoruz. Baktığın zaman o da melodi bu da melodi, o da ritim bu da ritim. Hâlbuki öyle değil. Al o melodiyi Ankara tavrı gibi çal, Zeybek tavrı gibi çal. Olmuyor. Mantiğı farklı. Melodinin büklümü, ifadesi, temposu her şeyi yöre tavrının gelişmesinin estetiğini var etmiştir. Bundan ayrı düşünemezsiniz. Bir zeybek motifini kolay kolay Ankara motifinde bulamıyorsun. Ankara motifinde bulduğunu, Zeybek'te bulamıyorsun. Konya'da bulduğun karakteristik motifin yaygınlığını Silifke'de bulamıyorsun.

8-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

( Söz gelimi ;Konya tavrının ud sazından, zeybek tavrının da davul-zurna'dan bağlamaya aktarılması gibi )

Öztürk: Kurulur. Davul-zurna üslûbunun bağlamaya taşınması, kemençe üslûbunun bağlamaya taşınması, ud, tanbur üslûbunun bağlamaya taşınması, kaval icrasının, sipsi icrasının hepsi etkileşimin ürünü. Etkileşim olmadan böyle bir üretkenlik olamazdı zaten. Bağlamacının ustalık bakımından bir üstünlüğü belki hem dezavantajı şurada, biri ritim diğeri melodi çalıyor. Zurnacının yanında davulcu var. Zurna melodiyi çalıyor. Ud çalan adamın yanında kaşıkçı, darbukacı var. O udla melodi çalıyor. Bağlamacı hem ritimcinin hem melodi çalanın yaptığı işi yapıyor. O yüzden bu tavırlar çıkıyor ortaya, o yüzden bu gösteriş çıkıyor. Kaynağı burasıdır. En az iki kişinin yaptığı işi tek başına yapacaksın.

Yener: O zaman şöyle bir şey de diyebilir miyiz? Biraz da taklit çalgısı, yansıtma çalgısı diyebilir miyiz?

Öztürk: Geliştirmeye açık, orada bir yansıtma var. Bir alanda olan unsuru diğer alana aktarma, adaptasyon diyoruz, uyarlama diyoruz. Bağlamanın tavırlarının kaynağında

şüphesiz ki bu uyarlamaların, belki bağlama dışı çalgılarda yapılan bazı özellikle insan sesinde en büyük uyarlama orada. Bizim çoğu yöre tavrında, vokalde kullanılan teknikle çalgıda kullanılan tekniğin bire bir uyumlu olduğunu görürsünüz. Kayseri, Yozgat, Ege hepsinde görürsün. Bir yanda imitasyon ona benzetmeye çalışmak, bir yanda uyarlama şüphesiz ki bu tavırlarda ve ritim kalıbı çok belirleyici.

Yener: Klarnet-ritim, ud-ritim böyle bir durum var. Buradaki ritmin kullandığı kalıpların mesela Silifke'de, Orta Anadolu'da, Konya'da aslında aynı kalıplar olması, bağlama tavırları özelinde benzer ritmik kalıpların olmasını etkiliyor mu?

Öztürk: Şeklen böyle bir şey görebilirsin ama bu mantıkla baktığında Hint müziği bunun arasında, İran müziği bunun arasında, batı müziği bunun arasında. Aynı şeyler var. Ritim melodiye göre daha evrensel bir şey, çok kültürler arası bir şey. Bir sekizlik iki on altılık düm te ke diyebileceğin bir yapı. Latin müziklerinden Afrika müziklerinden Hint müziklerinden uzak doğu müziğine her yerde karşına çıkacak bu. Ritim üzerinden, ritme indirmediğiniz bunu anlamak mümkün değil. Halk müziği geleneklerle belli kuşaklar arası etkileşimle şekilleniyor, aktarma süreçleri ile şekilleniyor. Ağır zeybeklerde gördüğümüz usûl yapısını, ritim organizasyonunu Karadeniz'de görmüyoruz. Kütahya'da bile yok. Aydın, Muğla'ya özgü ağır zeybek icrasındaki metronomsuz davul çalış kalıpları gibi. Buradaki organizasyon bazen o kadar karakteristik olabiliyor ki o sadece bir yere mahsus olma vasfını taşıyor. Ama öyle de yapılar var ki. Bu insanoğlu her yerde oynuyor. Ege'de oynuyorlar ritim birden düzleşmeye başlıyor. Orta Anadolu'daki oyun havalarını düşün. Düm te ke kalıbı bizde tipik oyun havası kalıbıdır. Aksak usûllerin içinde düm te ke birim olarak karşına çıkar. Egenin kadın oyun havalarında, kıvrak zeybeklerde çıkar. Teke türkülerinde, Silifke türkülerinde, Konya türkülerinde çıkar. Bu bir ortaklık yaratıyor ama bunun uyarlamasının yöre tavırları anlamında karşılığı birebir nedir? Ben çok iyi takdir etmiyorum. O bize ne öğretiri çok iyi anlamıyorum yani.

9-Türk Halk Müziği türüne ilişkin örneklerde gözetilen “anonim olma” veya “üretenin bilinmemesi” durumu, tavrı olgusu içinde düşünülebilir mi?

Öztürk: Düşünülebilir. Aslında orada yöresindeki adamlar onun kaynağını biliyorlar, devam ettiriyorlar. Belki zaman içerisinde belli hafızalardan silinebiliyor ama biz bugün çoğu tavrıların kaynağını biliyoruz. Sürmeli tavrının kaynağı Nida Tüfekçi, kayseri tavrının kaynağı Kayserili Emmi ve onun iyi öğrencilerinden birisi olan Ahmet Gazi Ayhan, Zeybek tavrının kaynağı Talip Özkan, Ankara tavrının kaynağı Yağcıoğlu Fehmi Efe, Genç Osman, Bayram Aracı gibi görünüyorlar. Deyiş tavrı diye düşünebileceğimiz uygulayıcıların başında Feyzullah Çınar, İsmail Daimi, Davut Sulari gibi isimler geliyor. Bunlar kimden görmüşler? İşte Türkiye’de o tip araştırmacılık geliştirilmediği için, gelişmediği ama en azından bunları biliyoruz. Bayram Aracı Tanburi Cemil Beyi dinlemiş, ondan çok etkilenmiş. Bayram Aracı özellikle Orta Anadolu tarzı, üslubunun gelişmesinde kendinden sonrakiler için model olmuş bir adam. Talip Özkan kendinden sonrakilere, icralara model olmuş bir adam. Silileli İbrahim kendinden sonrakilere model olmuş bir adam. Böyle bir boyutu var.

10-Tavrıların adlandırılması konusunda kullanılan Yozgat(bir yöre), Serpme(bir eylem), Aşıklama(bir statü) gibi ifadeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Öztürk: Adlandırma çok öznel, spesifik bir şey. Niye Yozgat tavrı deniliyor? Bu sözünü ettiğim radyodaki merkezleşme belli teknikleri belli yöre müzikleri ile ilişkilendirdiği için, doğrudan bağlantı kurduğu için genel adlandırmalarında da bu karakter ortaya çıkıyor, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı, Zeybek tavrı, Silifke tavrı. Aslında Silifke tavrı diye bir şey yok, Musa Eroğlu çalışması var. Böyle adlandıramazlardı. Musa Eroğlu tavrı diyemezlerdi. Aşıklama, niye aşıklama? Çoğu halk ozanının, aşığın icrasında ortak görülen bir teknik olduğu için Aşıklama tavrı dendi. Mesela haydar Haydar için Ali Ekber tavrı diye bir ifadeyi kimi çevreler kullandılar, kullanıyorlar. Ali Ekber tavrı diye

bir şey yok. Takma tekniği, tarama tekniğinin iç içe olduğu yapı için kullanılıyor. Çünkü Ali Ekber'e kadar ustaca yapan eden icra eden sistemize eden icracı çıkmamıştır.

11-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi "ustalık" emaresi olarak görülebilir mi?

Öztürk: Tabii, kesinlikle. Alt yapı olarak literatür bilmek gibi bir şey. Akademiye gireceksin, bir bilim alanında araştırma yapmak istiyorsun. İlk yapacağın şey ne olur? O alanda senden önce kişiler neler yapmış, neler yazmışlar. Kitap, makale, dergi, röportaj, tez, referans kitabı bir kere bunları bileceksin.

Yöre tavırları bizden önceki üstatların bir birikimidir. Onları tanımadan bağlamacı olunmaz yani. Tanburda da tavırlar var, udda da tavırlar var. Yorgo Bacanos'n tavrı, Yorgo Bacanos gibi mızrap kullanmak, pozisyon bulmak, ses çıkarmak demektir. Tavrın bir boyutu, çalgıdan etkili ton çıkarmaktır. Sen öyle bir ses çıkarırsın ki o çıkardığın ses zaten etkileyici, büyüleyici ve farklıdır. Bir icracıyı üstat haline getiren şey, onun çalgıdan çıkardığı sestir aslında. Ondan sonra çalış şekline, ona buna bakıyorsun. O çalış şekli, o sesin çıkmasını sağlıyor. Ton dediğimiz şey var ya, ben duyduğum anda Musa Eroğlu çalışıyor, Arif Sağ çalışıyor, Mehmet Erenler çalışıyor nasıl diyebiliyorum. Bir tarz var, çıkan ses var orada. O senin onu tanımanı sağlıyor.

12-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?

Öztürk: Bazıları ile evet, hepsi ile değil. Bağlama düzeni özellikle aşıklama tavrı için çok karakteristik. Bazı Avşar Zeybeği'ni bağlama düzeni ile çalacaksın. Avşar Zeybeği'ni bozuk düzeni ile çalarsan ne o renk çıkar, ne o karakter çıkar, ne o tavır

çıkıyor. Tavrı hepsini içeriyor çünkü o çıkan sesin tınısını bile içeren bir şey tavrı. Hâlbuki biz teknik olarak çalabiliriz notasını karşımıza koyup Avşar Zeybeği'ni. Çaldığımız şey Avşar Zeybeği olur mu? Radyonun maalesef böyle yozlaştırma sebepleri oluyor. Büyük etkileri oldu.

13-Bağlamada kullanılan akort(düzen) tiplerinin yörelere göre dağılımı konusunda bir değerlendirme yapar mısınız?

Öztürk: Akort türü dediğin zaman bunu ilk araştıracağın parametre tavrı olamaz. Ne olabilir biliyor musun? Makam. Oradan da şuna gelebiliriz. Mesela, teknikten ayrılarak söylüyorum, yöre repertuarını inceliyorsam ben ele alacağım konuların başında mutlaka usûl ve makam gelecek.

Bizde düzen kullanımının yegâne gerekçesi dem sesi ihtiyacıdır. İkinci olan da makamdır. Misket düzeni, o makam yapısı olmadan misket düzeni olabilir mi? Mümkün değil. Bozuk düzeninde sol karar çalacaksın, o makam grubuna uyan Nikriz, Rast, Neveser, Zâvil, Nihavent olmadan olur mu? Olmaz. İşte bağlama düzenlerinin mantığına gelirsin o zaman. Biz burada her şeyi çalarız. Çalarsınız ama saçma sapan bir şey olur, manasız iş yapmış olursunuz.

14-Konuya ilişkin olarak belirtmek istediğiniz başka hususlar var mıdır?

Öztürk: Özellikle vermeye çalıştığım mesajlar var. Bağlama kültürü bizim için çok önemli. Üstatlık kültürü çok önemli, Türkiye kolay kolay üstat üretmiyor. Üstatlık, sözlük anlamına bakarsak; bilimde, sanatta üstün yeterliliğe yeteneğiyle, bilgisiyle yeteneği ile sahip olma. Türkiye müzik kültürünün o felsefesini, estetiğini, görünenin arkasındaki kısmı hazmetmiş insanlar üretmiyor. Niye? Hayat böyle gelişmiyor ki.

Eskiden tavır bilen bu icra eden adamın yerel ölçekte bile bunu canlandırabileceği ortamlar vardı. Bugün öyle ortamlar yok. Bugün nerdeyse Konya'daki adamın Konya müziğinden haberi yok. Kayseri'de yaşıyor belki üniversiteye gidiyor, hayatında bir kere bile belki Kayseri türküsü duymamış. Günümüz koşullarında bunları anlamak takdir etmek çok zor, korkunç bir yabancılaşma var. Bir de medyanın pompaladığı kültür. Bunlar bizler için birer tutunma noktası, çimento. Medyanın yaydığı kültürde bunlara yer yok. Seni hiçbir yere tutundurmak istemiyor ya da tutunacağı yeri o belirlemek istiyor. Bunlara tutunan insanların hepsini de marjinalleştiriyor. Kıyıya köşeye itiyor, görünmez hale getiriyor. Burada aslında demokrasi de yok. Çeşitliliği yok eden, dayattığı, aşılama çalıştığı kültür dışındaki hiçbir şeye hayat hakkı tanımayan bir yapılanmadan bahsediyoruz. Bu üstatlığın orda bilmem ne olacak. Kimin umurunda. Ben bunu çalsam kaç bağlamacı takdir edecek, anlayacak, önemseyecek. Bunlarda olacak ama bir Kastamonu repertuarının çalınmaması bir bağlamacının kalbini sızlatmalıdır. Bir Kayseri türküsü çalınmıyor olması. Bunları araştırmıyorsun, icra etmiyorsun, yaşamalarına, gelişmelerine imkân verecek zeminler yaratmıyorsun ee tavırlı çalacaksın kimin umurunda, göz boya gitsin. Hâlbuki bunlar sadece teknik tavır olmanın ötesinde koskoca bir kültür ve hayat ve toplumsal bağ aynı zamanda. Bunlara böyle biraz derinlikli de bakabilmek gerekir.

15-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Öztürk: Estağfurullah. Biraz tecrübe ışığında dostane, ağabeyce önerim şu olabilir. Kültürü iyi tanımak, iyi anlamak, iyi özümsemeye çalışmak, çok sabırlı olmak lazım. Sabır günümüzün hayatın aktığı istikamet tersine olan bir kavram. Günümüz insanı hiçbir şeye sabır ve tahammülü olmayan bir insan olarak yapılanıyor. Alış-veriş merkezleri, reklamlar bilgisayarlar, cep telefonları, görüntüler gözümüzün önünde saniyenin bilmem kaçta biri hızıyla akıp gidiyor. Böyle bir insana sen sabrı, tahammülü aşılayamazsın. Hâlbuki araştırmaya çalıştığın kültürün her bir zerresi sabırla oluşmuştur. Anlayabilmek için o sabrı, tahammülü, o direnci gösterebilmek lazım.

Sebat diyoruz, artık günümüzde bir değer değil. Ama sizlerin bir şansı var. Mesela kendi kuşağınızda bizimde usta kabul ettiğimiz pek çok ismi dinleme, duyma, tanıma şansına sahip oldunuz. Ağabey kuşağınızda bizler varız diyelim ki. Ses kayıtları daha ulaşılabilir durumda. İnan ben yetiştiğim dönemde, Muharrem Hoca'nın bir kaydını bulup dinlemek için göbeğim çatlardı. Cd'ler yoktu. Birinden bir kaset bulup kopyalayabiliyorsak kendimizi çok şanslı sayıyorduk. Bu kadar ulaşılabilir olanaklar gelmişken bu kültürü temsil eden usta icraların, kayıtların, mahalli ve bizim radyo geleneğinden gelen Mehmet Erenler, Talip Özkan gibi, Yavuz Top, Arif Sağ gibi hocaların o kayıtlarını iyi dinlemek, iyi özümsemek lazım. Notadan ziyade müziğin gerçekliğine bakmak gerekir. Nota sonuçta temsili bir araçtır, kâğıt üzerinde temsil aracıdır. Her şey olamaz, mümkün değil. Bütün geleneksel müziklerde Caz, Blues müzikler de dâhil olmak üzere, müziğin asıl niteliği notanın dışında olan kısmındadır, müziğin gerçekliğindedir. O zaman eğitimciler olarak eğitim alanında geleneksel kültürle, bağlama ile uğraşan adamlar olarak bu kültüre başka gözlüklerle bakabilmek gerekir. Eğitimin ihtiyaçlarının dayatmalarıyla değil, eğitim alanına bu alanda ne gibi katkılar olabileceğine yönelik bir bakış açısı geliştirmek lazım. Dönüştürmeden önce iyi anlamak, iyi özümsemek gerekir.



## **EK-8 Erdal Tuğcular ile Görüşme**

*(17.04.2012 Ankara)*

1-Yazarlık, çizerlik, rejisörlük gibi birçok uğraşı alanı ile ilişkilendirilebilecek olan tavrı kavramını bağlama icracılığı bakımından genel anlamda değerlendirebilir misiniz?

Tuğcular: Tavrı kelime olarak bağlamada bir çalma biçiminin olarak algılansa da aslında üslup, tarz anlamı taşıdığını düşünüyorum. Onun için tavrı bir üslup, bir tarz olarak ele alınabilir.

2-Bağlama icracılığı söz konusu olduğunda tavrı olgusu, tarih itibarıyla, sizce yeniye mi yoksa eskiye mi daha yakın durmaktadır?

Tuğcular: Tavrı belki son 30-40 yıldır uydurulmuş bir çalma biçimi olarak düşünebiliriz. THM geleneğinde bağlamayı eskiler işte zeybeği şöyle Konya'yı böyle çaldıklarını düşünmüyorum. Bu daha sonra belki yöresel usta çalıcıların da geliştirdiği bir çalma biçimi olarak niteleyebiliriz.

3-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavrılara kaynaklık eden kültürler konusunda düşüncelerinizi açıklar mısınız?

Tuğcular: O yörenin tabii kendi kültürü, kendi çalgıları, kendi ustaları, söyleme biçimleri bunların hepsi bu üslup içerisinde bu tavrı içerisinde değerlendirilebilir.

4-Halk kültüründe(sözlü gelenekte) “tavır” kavramını karşılayan, başka kelime veya ifade var mıdır?

Tuğcular: Üslûp ya da tarz olarak nitelendirebiliriz.

5-Halk müziğimizin genel nitelikleri arasında bulunan “yöresellik”, bağlama icracılığının temel unsurlarından biri olarak bilinen “tavır” ile ilişkilendirilebilir mi?

Tuğcular: Yine bu üslûpla ilgili bir konudur. Halk müziği eşittir tavır değil de, yöreselliğin tavıra etkisi vardır. Tavır aslında bir konuşma biçimi gibi, insanların şivesi gibi, ağzı gibi, söyleme ve çalma biçimi olarak düşünmekte yarar var diye düşünüyorum.

6-Bağlamada bir yöreye özgü icranın belli tezene vuruşlarının yinelenmesine(tekrarlanmasına) bağlı olduğu öne sürülebilir mi?

Tuğcular: Bence bu dediğim gibi daha sonra uydurulmuş bir çalma biçimi olduğu için o sadece işte şöyle şöyle vurursanız bu tavır olur. Bence bu eksik bir şeydir. Çok yanlış bir şey de hatta. Belli bir tezene vuruşu olarak ifade etmeyi doğru bulmuyorum.

Yener: Parçanın geneli için değil de belli köşe başlarında tekrarlanması olarak düşünürsek.

Tuğcular: Çalma biçimi ama onun tek doğrusu şöyle şöyle vurulursa diye bir şey yok diye düşünüyorum.

7-Yöre müzik kültürünün kimliğini yansıtan “yöresel tavrı” ile o yörenin önde gelen icracılarının ortaya koyduğu “bireysel tavrı” ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?

(Söz gelimi; Talip Özkan ve Özay Gönüm gibi aynı yöre sanatçılarının farklı çalım teknikleri nasıl izah edilebilir?)

Tuğcular: Kişilerin çalma biçimleri üslupları tarzları daha sonra tavrı olarak algılanabiliyor belki. O yörenin güvenilir usta sanatçısı, onun gibi çalmaya çalışıldığı içinde tavrı olgusu belki oradan da biraz kaynaklanıyor. Onun için bu ilişki bence kişisel bir şey. O yöreyi tam yansıttığını söyleyemeyebiliriz. Eğer başka bir üçüncü kişi çıkarsa o da başka türlü çalabilir. Tabi ortak bir kültürü taşıyorlar. Ama bunların çaldığı en doğrusudur demek bence çok doğru olmaz.

8-Belli bir yöreyi niteleyen tavrın, farklı adlarla nitelendirilen yakın veya uzak yörelerle benzer kalıpları barındırması durumunu nasıl değerlendirmektesiniz?

Tuğcular: Bu geleneksel müziklerimizde bağlama eskiden bu kadar çok kullanılan bir çalgı değildi. Mesela Silifke’ye baktığımız bağlamadan çok zaman keman, klarnet, koltuk davulu görüyoruz. Zeybeğe baktığımız zaman orda da zurna, klarnet, asıl kaba zurna, iki zurna iki davul. Sadece bu üç telli falan o yörelerde kullanılıyor. Yani bugün bildiğimiz bağlama pek kullanılmıyor. Onun için tavrı olgusu biraz zurnaya benzetmek, klarnete benzetmek gibi bir şey aslında. Bu iki benzerlik bağlamaya daha sonradan eklenmiş bir benzerlik olarak düşünebiliriz.

9-Bağlama icrasında kullanılan tavırlar ile farklı çalgıların icra biçimleri ve buna bağlı müzikal unsurlar arasında ilişki kurulabilir mi?

(Söz gelimi; Konya tavrının ud sazından, zeybek tavrının da davul-zurna’dan bağlamaya aktarılması gibi)

Tuğcular: Zurnanın çaldığı zeybeği bağlamada taklit etmek aslında ona tavrı diyoruz. Konya’da da öyle bağlama çok bugünkü gibi kullanılan bir çalgı değil. Oraya baktığımız zaman ud, cümbüş gibi çalgılar daha çok. Zaten tavrı o yörede çalınan bir çalma biçimi, üslup ama standart olan bir şey değil. Onu standartlaştırmak ne kadar doğru o da tartışılır. Önemli olan o üslubu, o yörenin konuşma biçimini taklit etme gibi bir şey.

10-Türk Halk Müziği türüne ilişkin örneklerde gözetilen “anonim olma“ veya “üretenin bilinmemesi“ durumu, tavrı olgusu içinde düşünülebilir mi?

Tuğcular: Yok, yani tavrı dediğim gibi daha sonradan eklenen bir şey olduğu için anonimlik başka bir şey. O bir süreçten geçip geliyor. Tavrı ise yani bir türkü tavrı ile falan doğmuyordur herhalde veya ozanların yaptığı şeyler öyle olsa da bildiğimiz klasik bestecisi belli olmayan türküler daha sonra tavrılaştırılıyor diyebiliriz. O yörenin o birikiminden o süzgecinden geçip günümüze geldiği için zaman içerisinde tavrı oluşuyor diye düşünüyorum.

11-Tavırların adlandırılması konusunda kullanılan Yozgat(bir yöre), Serpme(bir eylem), Âşıklama (bir statü) gibi ifadeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

Tuğcular: Halk müziğindeki kavramların çoğu sonradan profesyonel halk müzikçiler tarafından verilmiş isimlerdir. Halkın kendisi bizzat böyle kavramları kullanmıyor zaten. Halk “Yozgat Tavrı” çalalım demiyordur. Mesela serpme halk bunu bir çalma biçimi olarak kullanmış olabilir. Ya da âşıklama, âşık tarzı, âşığın çaldığı gibi çalma anlamında ama bu standart şeyi ifade etmez.

12-Bağlama icrasında yöresel tavırları gereğince kullanabilme becerisi “ustalık” emaresi olarak görülebilir mi?

Tuğcular: Evet, ama doğru kullanılıyorsa eğer. O yörenin havasını vermektir aslında tavrı. Bu böyle matematiksel bir takım şekillerle anlatılacak bir şey değil. O yöreyi anladığınız zaman mesela Karadeniz’i kemeçyle tulumla anlamıyorsanız bağlamayla çalamazsınız, Zeybeği de davul zurnadan dinlemiyorsanız bağlamayla çalamazsınız. O anlamda tavrı matematikselleştirerek icra ettirmek çok zor. Ama ustalık eğer üslup ve tarz doğru ifade ediliyorsa ustalık diyebiliriz tabi.

13-Bağlama icrasında kullanılan yöresel tavırlar belli akort(düzen) tipleriyle ilişkilendirilebilir mi?

Tuğcular: Var tabi. Mesela müstezat düzeni deniyor, misket düzeni deniyor. Onlar o yörenin hem karar seslerine makama göre hem de biraz tavrı ile ilgili olduğunu söyleyebiliriz. İlişkisi vardır.

14-Konuya ilişkin olarak belirtmek istediğiniz başka hususlar var mıdır?

Tuğcular: Genel olarak tavrı konusu çok önemli ama sadece bağlamada bir tezene vurma biçimi olarak algılanmamalı. Her türkünün kendisine özgü yöresine bağlı olarak göre bir söyleme çalma biçimi vardır. Bunun doğru öğrenilmesi ve öğretilmesi gerekir diye düşünüyorum.

15-Yetişmiş bir akademisyen/usta bir yorumcu olarak biz genç araştırmacılara tavsiyeleriniz var mıdır?

Tuğcular: Gençlerin birinci elden, orijinal kayıtlardan, gelenekten gelen ustalardan dinlemesini ve onun üzerine kendi çalma biçimlerini geliştirmesini özellikle tavsiye ediyorum. İşte Erdal Erzincan'dan dinleyerek bir şeyi geliştiremezsiniz. O kendini geliştirmiş ve kendi üslûbunu ortaya koymuş. Onun için bağlamayı öğrenenlerin, eğitimcilerin özellikle asıl kaynaklardan öğrenmesi ve bütün yöreleri ciddi incelemesi gerekir diye düşünüyorum.