

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**BAĞLAMA İCRASINDAKİ ÇEŞİTLİLİĞE**  
**YÖNELİK TESPİTLER**

**DOKTORA TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. Ünal İMİK**

**HAZIRLAYAN**  
**Uğur GÖKTAŞ**

**MALATYA- 2020**

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**BAĞLAMA İCRASINDAKİ ÇEŞİTLİLİĞE**  
**YÖNELİK TESPİTLER**

**DOKTORA TEZİ**

**HAZIRLAYAN**  
**Uğur GÖKTAŞ**

**DANIŞMAN**  
**Prof. Dr. Ünal İMİK**

**MALATYA- 2020**

## ÖNSÖZ

Bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliğe yönelik yapılan araştırmada, tarihsel süreç içerisindeki değişim ve gelişimlere bağlı olarak bağlama icrasındaki çeşitliliğe sebep olan etkenlerin incelenmesi ve belirleyici temel unsurlar etrafında şekillenen icra biçimlerinin sınıflandırılabilmesi hedeflenmiştir. Bu doğrultuda bağlama icracılarının bağlama icrasında uzmanlık alanlarını belirlemede mevcut karmaşıklıkların giderilmesi amaçlanmıştır. Öncelikle bu çalışmayı yapmamızda bize katkı sağlayan hazırladığımız yarı yapılandırılmış ankette görüşlerini belirten katılımcılara ve gerçekleştirdiğimiz kişisel görüşmelerde içtenlikle sorularımızı yanıtlayarak bilgilerini paylaşan alan uzmanlarına şükranlarımı sunuyorum.

Araştırmada, bilgi ve tecrübeleriyle bana yol göstererek çalışmanın bilimsel temeller üzerine oturtulmasına katkı sağlayan tez danışmanım Prof. Dr. Ünal İMİK'e, tez izleme komitesinde bulunarak çalışmanın olgunlaşmasına yön veren Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ, Doç. Dr. Barış TOPTAŞ, Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN ve Dr. Öğretim Üyesi Mehmet KURTULUŞ'a, tez sürecinde yardımlarını esirgemeyen Arş. Gör. Dr. Burak KURUBAŞ ve Arş. Gör. Emirhan GÜLER'e teşekkürlerimi sunarım.

Uğur GÖKTAŞ

## ÖZET

Bağlama, geleneksel Türk halk müziğimizin en önemli çalgılarından biri olup yaygın olarak kullanılmaktadır. Bağlama icrasının çeşitliliğine yönelik, günümüze değin literatüre geçmiş yeterli düzeyde bir sınıflandırmanın yapılmadığı da bilinmektedir. Bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmamış olması, çeşitli problemlerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Bu problemlerin; geçmişten günümüze gelenekselleşerek süregelen ve bağlama icracılarının kişisel icra tarzlarıyla gelişen bağlama icrasının, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler ve sosyokültürel etkileşimler sonucu farklı biçimlerde çeşitlenmesinden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Bu araştırma durum tespiti yapmaya yönelik olup, bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliğe yönelik saptamalar yapmaya odaklanmaktadır. Araştırma sürecinde ilk olarak konuya yönelik kaynak taraması yapılmış, ardından 50 alan uzmanı ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılarak konu hakkındaki mevcut veriler toplanmıştır. Daha sonra ise elde edilen bulgular ışığında çeşitli sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Araştırma sürecinde bağlama çalgısı; tarihi, organolojik ve özellikle icra çeşitliliği boyutuyla ele alınarak detaylı bir şekilde incelenmeye çalışılmıştır. Araştırma kapsamında öncelikle bağlama icrasındaki mevcut icra çeşitliliği tespit edilmeye çalışılmış daha sonra ise elde edilen veriler ışığında çeşitli sınıflandırma önerilerinde bulunulmuştur.

Araştırma sonuçlarından bazıları sıralanacak olursa; mevcut bağlama icrasında çeşitliliğin var olduğu, bu çeşitliliğin; geleneksellik, kişisel icra tarzları, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler ve sosyokültürel etkileşimlerden kaynaklandığı, bu konuda günümüze kadar yeterli düzeyde bilimsel araştırmanın yapılmadığı ilk aklımıza gelenlerden bazıları olacaktır. Araştırma sonucunda; geleneksel/otantik, yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez icra olmak üzere bağlama icrasında 4 temel icra biçimi önerisinde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** İcra, Bağlama İcrası, Geleneksel/Otantik İcra, Yenilikçi İcra, Yenilikçi Modern İcra, Yenilikçi Sentez İcra.

## ABSTRACT

The baglama which is one of the most important instruments of our traditional Turkish folk music is widely used. It is also known that there is no sufficient classification for the diversity of baglama performance, which has been passed to the literature to the present day. The fact that the variety in baglama performance is not classified leads to various problems to raise. It is possible to say that these problems are caused by the diversification of the bağlama performance, which has been become traditional from the past to the present and developed with the personal performance styles of the baglama performers, as a result of structural (organological) changes and sociocultural interactions in the baglama.

This research is aimed at make due diligence and focuses on making determinations for the current diversity in the baglama performance. In the research process, firstly, a resource survey was conducted on the subject, then semi-structured personal interviews were conducted with 50 field experts, and existing data on the subject were collected. Later, in the light of the results obtained, various results were tried to be reached.

During the research process, the baglama instrument has been examined in detail by addressing it in terms of its history, organological and especially performance diversity. Within the scope of the research, firstly, it was attempted to determine the current variety of performance in the bağlama performance, and then various classification suggestions were made in the light of the data obtained.

If some of the research results are to be listed; Some of the first things that come to mind are that there is diversity in the current baglama performance, that this variety is due to traditionalism, personal styles of performance, structural (organological) changes in the baglama, and sociocultural interactions, and that enough scientific research has not been done on this subject until today. As a result of the research, 4 basic forms of performance were proposed in baglama performance, including traditional/authentic, innovative, innovative modern and innovative synthesis performance.

**Keywords:** Performance, Baglama Performance, Traditional/Authentic Performance, Innovative Performance, Innovative Modern Performance, Innovative Synthesis Performance.

# İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI .....	II
ÖNSÖZ .....	III
ÖZET .....	IV
ABSTRACT.....	V
İÇİNDEKİLER .....	VI
TABLO LİSTESİ.....	VIII
ŞEKİL LİSTESİ.....	IX
KISALTMALAR LİSTESİ .....	X
BÖLÜM I.....	1
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu .....	1
1.2. Problem Cümlesi .....	2
1.3. Alt Problemler .....	2
1.4. Araştırmanın Amacı .....	2
1.5. Araştırmanın Önemi .....	3
1.6. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar).....	3
BÖLÜM II .....	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER.....	5
2.1. Türk Halk Müziği ve Çalgıları .....	5
2.1.1. Bağlama.....	7
2.1.1.1. Bağlamanın Tarihsel Gelişimi.....	7
2.1.1.2. Bağlamanın Organolojisi .....	12
2.1.1.3. Bağlama Ailesi .....	16
2.1.1.4. Bağlamada Düzenler .....	22
BÖLÜM III .....	25
3.YÖNTEM.....	25
3.1. Araştırmanın Modeli .....	25
3.2. Evren ve Örneklem.....	25
3.3. Sınırlılıklar.....	26
3.4. Sayıtlılar .....	26
3.4. Verilerin Toplanması.....	26
3.5. Verilerin Analizi .....	26

BÖLÜM IV .....	27
4. BULGULAR VE YORUM.....	27
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	27
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum .....	32
4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum .....	39
4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	77
4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	82
4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	88
4.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum .....	93
4.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum.....	98
BÖLÜM V .....	102
5. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	102
5.1. Sonuçlar .....	102
5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	102
5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	103
5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	104
5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	105
5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	105
5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	106
5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	106
5.1.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar .....	107
5.2. Öneriler.....	108
KAYNAKLAR .....	110

## TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Düzenler (Açın, 1994, 96).....	22
Tablo 2: Düzenler (Açar, 2019, 32).....	23
Tablo 3: Günümüz bağlama icrasında çeşitliliğin var olduğuna ne derece katılıyorsunuz?.....	29
Tablo 4: Geleneksellik, bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?.....	30
Tablo 5: Kişisel icra tarzları bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler? .....	30
Tablo 6: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler? .....	31
Tablo 7: Sosyokültürel etkileşimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?..	32
Tablo 8: Gelenekselliğin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz? .....	33
Tablo 9: Bağlamada “geleneksel/otantik icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz? .....	34
Tablo 10: Kişisel icra tarzlarının bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?.....	35
Tablo 11: Bağlamada “yenilikçi icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?.....	35
Tablo 12: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz? .....	36
Tablo 13: Bağlamada “yenilikçi modern icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz? .....	37
Tablo 14: Sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz? .....	38
Tablo 15: Bağlamada “yenilikçi sentez icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?.....	38
Tablo 16: Geleneksel/otantik icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları .....	73
Tablo 17: Yenilikçi icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları.....	80
Tablo 18: Yenilikçi modern icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları .....	87
Tablo 19: Yenilikçi sentez icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları .....	92
Tablo 20: Öztürk’e göre birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü kuşak icracılar (Öztürk, 2016:137).....	96
Tablo 21: Bağlamadaki geleneksel/otantik, yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez icra biçimine göre bağlama icracılarının sınıflandırılması .....	97
Tablo 22: Bağlamadaki icra sınıflandırmasına yönelik diğer görüşler .....	100



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Zeybek Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:136-137).....	53
Şekil 2. Zeybek Tavrı (Emnalar, 1998:586) .....	53
Şekil 3. Zeybek Tavrı (Ekici, 2012:237-238) .....	53
Şekil 4. Kerimoğlu Zeybeği (Haşhaş, 2018:166) .....	54
Şekil 5. Konya Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:138) .....	55
Şekil 6. Konya Tavrı (Emnalar, 1998:586).....	55
Şekil 7. Konya Tavrı (Yener, 1991:299-301) .....	55
Şekil 8. Konya Divan Ayağı (Haşhaş, 2018:168).....	56
Şekil 9. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:142) .....	57
Şekil 10. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Emnalar, 1998:588) .....	57
Şekil 11. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Ekici, 2012:330) .....	57
Şekil 12. Dersini Almışda Ediyor Ezber (Ekici, 2006:337-338) .....	58
Şekil 13. Karşılama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-144) .....	59
Şekil 14. Karşılama Tavrı (Emnalar, 1998:589).....	59
Şekil 15. Trakya Karşılması (Haşhaş, 2018:192) .....	60
Şekil 16. Ankara Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:140) .....	61
Şekil 17. Ankara Tavrı (Emnalar, 1998:590) .....	61
Şekil 18. Fidayda (Hüdayda) (Oral, 2010:73-75).....	62
Şekil 19. Aşıklama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:145).....	63
Şekil 20. Aşıklama Tavrı (Emnalar, 1998:589).....	63
Şekil 21. Seherde Bir Bağa Girdim (Oral, 2010:76-77). .....	64
Şekil 22. Teke Tezene Kalıbı Nota Kümesi (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:141). 65	
Şekil 23. Teke Tavrı (Emnalar, 1998:590) .....	65
Şekil 24. Teke Tavrı (Ekici, 2012:264) .....	65
Şekil 25. Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu (Haşhaş, 2018:182) .....	66
Şekil 26. Silifke Tavrı (Haşhaş, 2018:202).....	67
Şekil 27. Silifke Tavrı (Ekici, 2012:303-304) .....	67
Şekil 28. Çaya Vardım (Ekici, 2012:314-315) .....	68
Şekil 29. Azeri Tavrı (Haşhaş, 2018:194) .....	69
Şekil 30. Azeri Tavrı (Emnalar, 1998:587) .....	69
Şekil 31. Kars Oyun Havası (Haşhaş, 2018:195) .....	70
Şekil 32. Kayseri Tavrı (Emnalar, 1998:588).....	71
Şekil 33. Posta Yolları (Oral, 2010:67-69) .....	71

## KISALTMALAR LİSTESİ

- GTHM** : Geleneksel Türk Halk Müziği  
**THM** : Türk Halk Müziği  
**TRT** : Türkiye Radyo televizyon (Kurumu)



# BÖLÜM I

## 1. GİRİŞ

Bağlama, Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biridir. Kökeninin Orta Asya'ya dayandığı ve atasının kopuz olduğu çoğu araştırmacı tarafından kabul görmektedir. Bağlamanın gelişim süreci içerisinde bağlama icrasının da şekillendiği söylenebilir. Günümüzde bağlama icrası denildiğinde akla birçok icra çeşidi gelmektedir. Bu çeşitliliğin; bağlama icrasının günümüze aktarıldığı süreç içerisinde geliştirilmesi çabaları ve çeşitli kültürel etkileşimler sonucu meydana geldiği düşünülmektedir. İlk ve öz hali ile bağlama icrası, Türk halk müziğindeki yöresel özellikleri bünyesine katarak gelişimini sürdürmüş ve zaman içerisinde gelenekselleşmiştir. Bağlama icracılarının yenilikçi kişisel icra tarzları, bağlama icrasında yeni yaklaşımlar ortaya koymuştur. Öte yandan bağlama icrası, bağlamanın organolojisinde yapılan bir takım yenilikçi değişim/gelişimlerle çeşitli şekillere bürünmüştür. Aynı zamanda bağlama icrasının Türk halk müziğinden farklı olarak diğer müzik türleri ile etkileşimi bağlama icrasında çeşitliliği artırmıştır.

### 1.1.Problem Durumu

Günümüzde bağlama icrası ele alındığında, bağlamada mevcut birçok farklı icra biçiminin var olmasına karşın, literatüre geçmiş ve uygulanmaya konulmuş herhangi bir icra sınıflandırmasının olmadığı görülmektedir. Bu durum, bağlamadaki farklı icra biçimlerinin oluşmasına ve zamanla bağlamanın otantik icrasının yozlaşmasına sebep olmaktadır. Ayrıca bağlama icracıları, bağlamadaki mevcut icra biçimlerine yönelik alan belirlemede kafa karışıklığı yaşamakta ve performansları olumsuz yönde etkilenmektedir. İcra çeşitliliğine yönelik sınıflandırmanın yapılmamış olması, aynı zamanda farklı icra biçimlerinin sürekli birbiriyle karıştırılmasına ve farklı ihtisas alanları olarak sağlıklı gelişim gösterememelerine sebep olmaktadır. Araştırma, mevcut problem durumundan yola çıkılarak problemin çözümüne yönelik çeşitli tespitler ve bunlara bağlı öneriler geliştirmeyi hedeflemektedir.

## 1.2.Problem Cümlesi

Araştırmanın ana problem cümlesi “Geçmişten-günümüze bağlama icracılığında öne çıkan yöresel/kişisel, üslup/tarz/tavır çeşitlilikleri nelerdir ve bu çeşitliliklerden hareketle icralar ve icracılara yönelik bir sınıflandırma yapılabilir mi?” şeklinde belirlenmiştir.

## 1.3.Alt Problemler

Araştırmanın tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi için belirlenen alt problemler şu şekildedir;

- Bağlama İcrasında Çeşitliliğe Sebep Olan Faktörler Nelerdir?
- Bağlama İcrasındaki Çeşitliliğin Sınıflandırılmasında Dikkate Alınan Hususlar Nelerdir?
- Geleneksel/Otantik Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?
- Yenilikçi Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?
- Yenilikçi Modern Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?
- Yenilikçi Sentez Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?
- Bağlama İcracılığındaki Çeşitliliklerden Hareketle İcracılara Yönelik Bir Sınıflandırma Yapılabilir mi?
- Konuya Yönelik Diğer Görüşler Nelerdir?

## 1.4.Araştırmanın Amacı

Araştırma; bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik mevcut durumu ve mevcut icra biçimlerini birbirinden ayıran temel unsurların neler olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır. Araştırma başlığının seçilmesindeki diğer önemli amaçları şu şekilde sıralamak mümkündür;

- Bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörleri belirlemek,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususları belirlemek,

- “Geleneksel/otantik” bağlama icrasında yaygın olan temel unsurları belirlemek,
- “Yenilikçi” bağlama icrasında yaygın olan temel unsurları belirlemek,
- “Yenilikçi modern” bağlama icrasında yaygın olan temel unsurları belirlemek,
- “Yenilikçi sentez” bağlama icrasında yaygın olan temel unsurları belirlemek,
- Bağlama icracılığındaki karmaşıklıkları gidererek bağlama icracılarına yönelik sınıflandırma yapmaktır.

### **1.5.Araştırmanın Önemi**

Araştırmanın, bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik mevcut durumu ve mevcut icra biçimlerini birbirinden ayıran temel unsurların neler olduğunu tespit etmeyi amaçlaması bakımından büyük önem taşıdığı düşünülmektedir.

### **1.6.Literatür Taraması (İlgili Yayınlar)**

Apaydın, A, K. (2019). “Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” adlı yüksek lisan tezinde, bağlama icracılığındaki farklı tarzlar incelenmiştir. Bu doğrultuda belirlenen örnek eserlerin belirlenen bağlama icracıları tarafından icra biçimleri karşılaştırılarak bağlama icracılarının kişisel icra tarzlarından kaynaklanan yorumlama farklılıkları üzerine tespitlerde bulunulmuştur.

Haşhaş, S. (2017). “Bağlama İcrasında Geleneksellik ve ‘Yenilikçilik’ Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme” adlı makalesinde, bağlamada geleneksel icra ve geleneksel icra dışında kalan unsurların tespitine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Araştırmada, kişisel yorumlar, uyarlamalar ve yenilikçi icra arayışlarının geleneksel bağlama icrasına yansımaları incelenmiş ve bağlama icrasındaki çeşitliliklerden kaynaklanan problemlere yönelik önemli tespitlerde bulunulmuştur.

Kurubaş, B. (2020). “Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci” adlı doktora tezinde, geçmişten günümüze bağlama

icracılığının tarihsel süreç içerisindeki değişimi/gelişimi araştırılmış ve bağlama icrası/icracılığındaki önemli kırılma noktaları üzerine tespitlerde bulunulmuştur. Ayrıca çalışmada, 30 bağlama icracısının icra örnekleri, kendi icra özellikleriyle notaya aktarılmış, icra karakteristikleri içerik analiziyle saptanmış, usta icracıların icra karakteristikleri doğrultusunda bağlama icracılığına yönelik bir tasnif yapılmıştır.

Mert, B. (2018). “Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama” adlı yüksek lisans tezinde, bağlama icrasının tarihsel süreç içerisindeki değişimi/gelişimi üzerine incelemeler yapılmıştır. Ayrıca bağlama icrasında kullanılan tekniklere yönelik tespitlerde bulunulmuştur.

Sari, M, C. (2019). “Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği” adlı yüksek lisans tezinde, bağlama icrasının tarihsel süreç içerisindeki değişimi/gelişimi incelenmiştir. Araştırmada bağlamanın geleneksel icrasındaki değişimlere/eklemelere/gelişmelere sebep olan etkenlere yönelik tespitler yapılmıştır. Bu doğrultuda tespit edilen; farklı çalgıların icra biçimleriyle etkileşim sonucu gelişen bağlama icrası, bağlamanın yapısındaki değişiklikler sonucu gelişen bağlama icrası ve kişisel icra tarzlarıyla gelişen bağlama icrası, belirlenen örnek eserler üzerinde karşılaştırmalı olarak analiz edilerek bağlamanın geleneksel icrasındaki değişim/gelişim unsurlarına yer verilmiştir.

Yılmaz, A. (2011). “Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler” adlı yüksek lisans tezinde, bağlama icrası geleneksel icra ve profesyonel icra şeklinde tasnif edilmiş ve seçilen örnek eser notaları üzerinde bağlamadaki geleneksel icra ve profesyonel icra arasındaki farklılıkların tespitine yönelik incelemelerde bulunulmuştur.

## BÖLÜM II

### 2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER

#### 2.1. Türk Halk Müziği ve Çalgıları

Türk halk müziğinin, Türklerin tarih sahnesine çıktığı andan itibaren var olduğu ve zaman içerisinde çeşitli etkileşimlerle beraber gelişerek günümüzdeki son haliyle büyük bir kültür mirası haline geldiği görülmektedir. Ak'a göre, "25 asırdır Türkler, Asya kıtasının en büyük kısmında, Avrupa kıtasının mühim bir kısmında ve Afrika kıtasının kuzey ve doğu kısmında uzun hâkimiyetler kurmuşlardır. Buralarda bıraktıkları medeniyet, kültür ve sanat unsurları arasında musikinin önemli yeri vardır" (Ak, 2009, 14).

THM; çok köklü bir geçmişe sahip olmakla birlikte, Türklerin ana yurdu olarak kabul edilen Orta Asya'dan dünyanın çeşitli yerlerine göç etmeleri sonucu çeşitli kültürlerle beslenerek gelişimini sürdürmüş ve geniş bir coğrafyaya yayılmıştır. Gelişimini sürdürdüğü bu tarihsel süreçte THM'nin çok zengin bir yapıya büründüğü ve geçmişten günümüze çok önemli kültür miraslarını taşıdığı söylenebilir.

THM'nin, halk içinde üretilerek halk tarafından benimsendiği, halkın ortak duygu ve düşüncesini yansıttığı, adeta Türklerin kültür aynası olduğu ve kulaktan kulağa gelecek kuşaklara aktarıldığı birçok araştırmacının ortak görüşüdür. Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş'a göre "geleneksel Türk halk müziği (GTHM), halk kültürü içerisinde yoğun olarak halkın ifadesine bürünen, sanatsal kaygılardan uzak olarak bir anda ortaya çıkan (yakılan, yaratılan) ve halkın ortak beğenileriyle şekillenerek hayatıyetini sürdüren bir müzik türüdür" (2014, 131). Emnalar'a göre THM; "kendine özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir" (1998, 27).

Türk halk müziği incelendiğinde ezgi ve usul yapısı bakımından çok zengin bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Ancak yapılan araştırmada Türk halk müziğinin yapısına yönelik belirli bir tasnifin olmadığı buna karşın araştırmacılar tarafından çeşitli

şekillerde tasnif edilmiş Türk halk müziği yapısı ile karşılaşılmaktadır. Konuya yönelik Akdoğu'nun görüşleri şu şekildedir:

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

Mustan Dönmez ve Haşhaş'ın tespitleri ise şu şekildedir;

Türkülerin müzikal özelliklerine göre yapılan sınıflandırmalarda yöresel tavır, usul, ağız, ezgi kalıbı vb. gibi biçimsel/yapısal özellikleri dikkate alınmakta, konularına göre yapılan sınıflandırmalarda ise müzikal özellikler gözlemlenmeden yalnızca söz unsuru dikkate alınmaktadır. Türkülerin söz içeriklerine bakıldığında, halkın başından geçen çeşitli olayların sözlere yansımaları sonucu ortaya çıktığını söylemek mümkündür (Mustan Dönmez, Haşhaş, 2014, 1623).

Türk halk müziğinde yapılan sınıflandırmaların bazıları şu şekildedir:

Arseven (2004: 305-306), Türk halk müziğini sözlü ve sözsüz türler olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ayrıca sözlü türleri de ölçülü ve ölçsüz olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Ölçülü olarak nitelendirdiğini “kırık havalar” ölçsüz olarak nitelendirdiğini ise “uzun havalar” olarak adlandırmaktadır. Emnalar (1998: 244), türkülerini sözel türlerine ve ezgilendiriliş amaçlarına göre iki ana başlıkta sınıflandırmıştır. Akdoğu (1996: 150-151) ise, sözel içeriklerine, sözel türlerine, ezgilendiriliş amaçlarına ve seslendirildiği ortama göre üç başlık altında sınıflandırmıştır.

Türk halk müziğinin aynı zamanda geniş bir çalgı yelpazesine sahip olduğu görülmektedir. Karabulut (2000: 139), yapmış olduğu araştırmalarda Türk halk müziğinde telli, yaylı, üflemeli, vurmali vb. olmak üzere 220 adet halk çalgısı tespit etmiş olup bu çalgıların çoğunluğunun yörelerde kullanıldığını ifade etmektedir. Emnalar (1998: 55) ise Türk halk müziğinde kullanılan çalgıların çok çeşitli ve renkli olduğunu söyleyerek bu çalgıların kullanıldıkları yörelerin müzikal özelliklerini yansıttığını savunmaktadır.

Emnalar (1998: 55-56), Türk halk müziğinde kullanılan çalgıları şu şekilde sınıflandırmıştır:



**Vurmalı çalgılar:** Davul, debildek, koz, darbuka, def, leğen-bakraç, koltuk davulu, kaşık, çalpara, zil ve zilli maşa.

**Üflemeli (nefesli) çalgılar:** Kaval, çifte, çimon, zurna, mey, sipsi, çifte kaval, çığırtma ve tulum.

**Telli çalgılar:** Emnalar telli çalgıların Türk halk müziğinin büyük bir kısmını oluşturduğunu belirterek bu başlığı yaylı ve tezeneli çalgılar olmak üzere ikiye ayırmaktadır.

**Yaylı çalgılar:** Kemençe, tırnak kemane (hegit) ve kabak kemane.

**Tezeneli çalgılar:** Tar, bağlama ve ailesi.

### **2.1.1. Bağlama**

Anadolu’da son halini alarak ortaya çıktığı düşünülen bağlama çalgısı üzerine yapılan araştırmada, bağlamanın Türk halk müziğinde kullanılan en yaygın sazlardan biri olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Elbette bu durumun gelişmesinde bağlamanın çok köklü bir tarihe sahip olmasıyla beraber Türklerin bu saza geçmişten günümüze çok büyük bir önem vermesinin etkili olduğu söylenebilir. Ataman’a göre; “Türk çalgı kültürünü Asya’dan Anadolu’ya ve Rumeli boylarına, bütün Balkanlara, hatta Avrupa’nın bazı bölgelerine kadar süzerek getiren en soylu ve yaygın çalgılarımızdan biri bağlamadır” (2000, 416). THM eserlerinin birçoğunun üretilmesi ve aktarılmasında bağlamanın rolünün oldukça büyük olduğu görülmektedir. Bu durumun bağlamayı THM’de önemli bir konuma getirdiğini söyleyebiliriz.

#### **2.1.1.1. Bağlamanın Tarihsel Gelişimi**

Bağlamanın var oluşu çok eski tarihlere dayanmaktadır. Kökeni araştırıldığında; Orta Asya’da izlerine rastladığımız kopuzun, bağlamanın atası olabileceği çoğu araştırmacı tarafından kabul görmektedir. Haşhaş’a göre; “bugünkü şekli ile Türkiye Türklerine ait olan bağlama enstrümanı, Orta Asya’daki kopuzun, çeşitli değişikliklerden geçirilerek günümüze kadar ulaşmış halidir” (2013, 6). Ölmez’e göre; “kopuz bugün için eskimiş, tarihi bir müzik terimi olup ozanların çaldığı türden telli bir

sazdır” (2011, 482). Arafat’a göre; “kopuz, yaklaşık 2000 yıl önce Orta Asya’daki Türk boyları tarafından kullanılan birkaç biçimde olabilen telli çalgıların genel ismidir” (2008, 4). Konuya yönelik Ögel’in tespitleri şu şekildedir:

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

Konuya yönelik Açın’ın görüşleri şu şekildedir;

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

Yapılan araştırmada kopuzun ilk ortaya çıkmasından günümüze olan süreçte bazı değişim ve gelişimlerle varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Tarihin ilk sayfalarında şamanların elinde görülen kopuz sonrasında ozanların elinde görülmektedir. Ozanlık geleneğinden âşıklık geleneğine geçiş sürecinde ozanların yerini âşıklara, kopuzun yerini de bağlamaya bıraktığı söylenebilir. Bu süreçte kopuz-ozan ilişkisinin bağlama-âşık ilişkisine oldukça benzer olduğunu söylemek mümkündür. Konuya yönelik Parlak şu ifadelerine yer vermiştir;

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

Tuna’ya göre “Dede Korkut hikâyelerinde yiğitler tasvir edilirken, at ve silahları yanında, bellerinde asılı kopuzlarından da sık sık söz edilir. Kopuz, yiğitlerin Oğuz olduklarını belirten bir sembol gibidir” (2001, 66).

“Kopuz, Oğuz Türklerinin eski destanlarında önemli bir yere sahip olan Dede Korkut ile de yakından ilişkilidir. Halk tarafından bilge kimse olarak kabul edilen ve eşsiz bir saygıyla anılan Dede Korkut (Korkut Ata), destanlarını, hikâyelerini kopuz çalarak aktarır” (Göktaş, 2016, 23).

Kimi araştırmacılar araştırmalarında kopuzun Dede Korkut tarafından icat edildiğini ifade etmektedir. Yener'e göre:

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

gel'e göre:

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

Abdullahzade'ye göre

Musiki aletleri içinde mızrapla çalınan kopuz, en eski çalgılardan biridir. Bilindiği gibi bu algı Dede Korkut'un kullandığı meşhur kopuz aletidir ve onun Türk dünyasında kullanılan iki türü vardır. Birincisi  telli "kıl kopuz" ikincisi ise "kolca kopuz" adıyla günümüzde saz ismiyle adlandırılmıştır (Abdullahzade, 2009, 28).

Gazimihal (1975: 104) tambura tipli sazlarımızın atasının kolca kopuz olduğunu buradaki kolca ifadesinin uzun kollu anlamında kullanıldığını ifade etmiştir. Konuya yönelik Parlak "Dede Korkut'un başlıca velilik sembolünün kopuz olduğunu" (2000, 7) belirterek kopuzun tarihteki oluşum sürecine yönelik şu tespitlerde bulunmuştur:

Kopuz ve ondan türeyen çalgılara gösterilen saygı, Anadolu'da da saz (bağlama) ile süregelmektedir. Kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur: Esen rzđarların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarılmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış veya kirişten çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanılmış oldukları okun, yay kirişine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya "okluğ" denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek "ıklığ" elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır.

Böylece, yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şekilde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tablosu), at kılı ve kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır (Parlak, 2000, 7).

Haşhaş (2013: 9), kopuzun klavyeli (sap, tuşe) şeklinin ortaya çıkmasından sonra tel sayısının artması ve burgu sisteminin geliştirilmesini kopuzda önemli gelişmelerden görmektedir. Parlak’a göre ise:

Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da uzun bir zamanı kapsar) tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuzun klavyeli (tuşe, sap) bir enstrüman olma yolunda ilerlemesi kadar önemli olan bir diğer konu da zamanla perdelerin kullanılması ve perdeli sisteme geçilmesidir. “Kopuz” aslında perdesiz bir sazdır. Bugün yay ile çalınan kopuz türevi çalgıların büyük çoğunluğu perdeli olmuştur (Kırgızların sazı “komuz” da olduğu gibi, parmakla çalınan perdesiz sazlar da vardır). Kanımızca “kopuz”, uzun bir süre iki telli olarak kullanılmıştır. İkinci telin farklı bir sese akortlanması, eşlik fikrinin olgunlaşması ve ezgilerin zenginleşmesi sonucunda, üçüncü tel ihtiyacının doğduğu düşünülebilir (Parlak, 2000, 14-15)

Ataman’ın tespitleri şu şekildedir:

Şimdiki bağlama cinsi çalgıların atası diyebileceğimiz kopuz, soyca uzun saplı, armut biçimi ya da üç kenar gövdeli, önceleri kıl telli ve ses perdeleri yokken, Anadolu’ya gelince şöyle böyle XIV. yy. da madeni tel takılmak ve bağırsak kirişten ses perdeleri bağlanmak suretiyle oldukça gelişkin bir şekil almıştır (Ataman, 1970, 10).

Konuya yönelik Altun ve Nas’ın görüşleri ise şu şekildedir:

Milli sazımız olan ve mızraplı sazların atası olarak bilinen kopuz; zamanla yerini ağaçtan oyularak veya dilimler halinde yapılan gövdelere terk etmiş ve bu sazdan çok çeşitli sazlar türemiştir. Kopuzun gövdesi su kabağı yerine, armudi şekilde ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri gerilmiş, kiriş teller takılarak uzun yıllar çalınmış, daha sonraları da derinin yerini ağaç, kiriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır. XVII. yy. sonlarına doğru kopuz adı yerini tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan “saz” ve “bağlama” terimlerine bırakmaya başlamıştır (Altun, Nas, 2009, 421).

Yine Haşhaş’a göre “kopuzun Anadolu’ya gelmesiyle birlikte, metal tele geçiş, deri göğüsten tahta göğse geçiş gibi birçok yeniliğin olduğu ve günümüz bağlamasının oluşumunda en önemli adımların Anadolu’da gerçekleştiği birçok araştırmacının ortak görüşüdür” (Haşhaş, 2013, 11).

Yapılan araştırmada kopuzun ilk olarak Orta Asya’da ortaya çıktığı ve Anadolu’ya ulaşma sürecinde şekillenmeye başladığı görölmektedir. Günümüzde Anadolu’da ve Asya coğrafyasındaki kopuzdan türediğı iddia edilen sazların birbirlerine olan yakın benzerliğı tüm bu sazların atasının aynı saz olduğı kanısını güçlendirmektedir. Konuya yönelik Haşhaş’ın tespitleri şu şekildedir:

Günümüzde Asya’da kullanılan ve kopuzdan türeyen halk sazlarının büyük bir çoğunluğı iki tellidir. Asya Türklerince kullanılan bu halk sazlarının, kopuzun bağlama enstrümanına ulaşmadan bir önceki hali olduğı düşünölebilir. Asya Türklerince kullanılan bu halk sazlarının en önemlileri; Türkmen Dutar’ları ve Kazak Dombra’larıdır. Bu halk sazları el ile çalınır. Günümüzde bağlamada kullanılan el ile çalma (şelpe) tekniğinin daha yalın ve sade bir hali ile icra edilen bu halk sazlarının hem fiziksel olarak hem de icrasal özellikleri bakımından bağlamayla büyük bir oranda benzeşmesi, kopuzun günümüz bağlamasına uzanan yolculuğunda, kopuzdan türeyen sazlar olarak bizlere birer örnek teşkil etmektedirler (Haşhaş, 2013, 9).

Konuya yönelik Parlak’ın tespitleri ise şu şekildedir;

Dutar ya da dombaların yapı olarak farklılaşmış, gelişmiş, ancak alış tekniğı olarak tamamen aynı temel üzerine oturan Anadolu örnekleri, genellikle Alevi-Bektaşi sahalarında rastlanılan “iki telli dede sazları”dır. Yapı olarak curaya yakın büyüklükte olan bu sazlar, birçok yönleriyle sazın Asya-Anadolu benzerliklerini yansıtır” (Parlak, 2000:15).

Araştırmacıların yapmış olduğı tespitler sonucunda bağlamanın kopuzdan türediğı fikrinin kesinlik kazandığı görölmektedir. Konuya yönelik Açın şu tespitlerde bulunmuştur;

17. yüzyıl sonlarına doğıru Kopuz adı yavaş yavaş unutulmuş ve yerine “BAĞLAMA” deyimini kullanılmaya başlanmıştır.” (...) “Bağlamanın ilk hali olarak Orta Asya Türklerinden kaynaklandığı bilinen bir gerçektir. O zamanlar Kopuz olarak bilinirdi, bugün ise Bağlama olarak bilinmektedir (Açın, 1994, 87).

Bağlamaya verilen adın sapına bağlanan perdelerden kaynaklandığı çeşitli araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Açın’a (1994: 87) göre kopuzun önceleri sapında perde olmaması bağlama adının sapına bağlanan perdelerden kaynaklandığı ihtimalini artırmaktadır. Gazimihal’e göre ise:

Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdeler mi, yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı (sorusu) keza şimdilik çözülememiştir: çünkü Anadolu’nun XIV. yüzyıl metinlerine doğıru inildikçe bağlamak fiili kapamak anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünöpu buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilir

(Kaplamak'tan kaplama deyişimiz gibi). Onsekizinci yüzyılda artık sazın kendisine Bağlama denildiği biliniyor. Yok eğer Farsça “perde”nin Türkçe olarak “bağlama” kıdemle mevzubahisse, o taktirde zamanının bütün perdeli Türk emsal sazlarının Türkçe adı şartıyla kopuzgiller anlamında kelime olmuş demektir. İlave edelim ki tel takmaya da Anadolu’da bağlama denir. Kopuz’dan Dombra’ya, yahut Çigör’den Çögür’e veya Kopuz’dan Bağlama’ya istihale denildiği zaman bu ifadelerin her biri aynı kapıya çıkıyor (Gazimihal, 1975, 106).

Son yüzyıla kadar bağlamanın ozanlık/âşıklık geleneği ile mevcudiyetini sürdürüp usta-çırak ilişkisi ile geçmişten geleceğe aktarıldığı görülmektedir. Bu süre zarfında kopuzun bağlamaya dönüşüm evresinin oldukça uzun bir sürede tamamlandığını söylemek mümkündür. Ancak son yüzyılda yapılan THM alanındaki çalışmalarla birlikte bağlama sazında daha hızlı bir gelişim süreci ile karşılaşmaktadır. Bunun yanı sıra gelişen teknoloji ve medya araçlarının yaygınlaşması ile hız kazanan kültürel ve sanatsal etkileşimlerin bağlama çalgısının gelişimi üzerinde etkilerinin görüldüğünü söylemek mümkündür.

#### **2.1.1.2.Bağlamanın Organolojisi**

Bağlamanın çok köklü bir geçmişinin olduğunu ve zaman içerisinde yapısındaki bir takım değişim ve gelişimlerle birlikte kuşaklar boyu aktarıldığını, günümüzde ise büyük oranda standart ölçülerine kavuştuğunu söylemek mümkündür.

Bağlamanın oluşumundaki ana malzeme ağaçtır. Bağlama üzerindeki metal teller haricinde bağlamanın tüm kısımları ağaçtan yapılmaktadır. Günümüzde teknolojinin imkânlarından faydalanılarak üretilen farklı malzemedan yapılmış bağlama örnekleri de mevcuttur. Son zamanlarda kompozit malzemedan yapılan bağlamalar bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Ancak yapılan araştırmada bağlama yapımında ağaç malzemenin daha çok tercih edildiği görülmüştür.

Bağlamanın yapım aşamasında birkaç farklı teknik kullanılmaktadır. Bu tekniklerin, bağlamanın dayanıklılığı, kolay/seri üretimi, ses kalitesi, vb. gibi durumların göz önünde bulundurularak kullanıldığı bilinmektedir. Mevcut durumda bağlamanın yapım aşamasında belirgin olarak iki farklı tekniğin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bunlar, bağlamanın tekne kısmının yapılış şekline göre isimlendirilmektedir. Bağlama teknesinin bütün bir ağaç gövdesinin oyulması ile

şekillendirilmesine oyma tekne, ince dilimler halindeki ağaç parçalarının birbirine eklenerek şekillendirilmesine ise yaprak tekne denmektedir. Bağlamanın geri kalan kısımları genel olarak benzer şekilde üretilmektedir. Ancak yapım aşamasında farklılık gösteren en belirgin kısım bağlamanın tekne kısmıdır. Yapılış şekline göre bağlama, mukavemet açısından değişkenlik göstermektedir. Oyma teknenin yaprak tekneye nazaran tek bir parça olmasından dolayı daha mukavemetli olduğunu söylemek mümkündür. Ancak ses kalitesi açısından farklı görüşlerin olduğu tespit edilmiştir. Genel yaygın görüşe göre oyma teknenin yaprak tekneye göre daha kaliteli ses verdiği savunulurken bir saz yapımcısı olan Topuzkanamış, hangi teknenin daha nitelikli ses verdiği konusunda herhangi bir ispatın olmadığını bu görüşün ancak kişisel tecrübeler doğrultusunda dile getirildiğini ifade etmektedir.<sup>1</sup>

Açın (1994), bağlamanın genellikle insana benzetilip, sap ucuna “Baş”, burgularına “Kulak”, yüz kısmına (ses tablosuna) “Göğüs”, ses kutusuna ise “Gövde” denildiğini (s.92) ifade etmiştir. İmik ve Haşhaş’a göre ise;

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

Bağlamayı meydana getiren bölümler şu şekildedir:

**Tekne (Gövde, Ses Haznesi):** Ekici’ye göre, “bağlamanın teknesi yani gövde kısmı oyma ve yaprak olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Oyma gövdeli bağlamalarda; dut, gürgen, kestane, ceviz, erik ve karaağaç gibi sert ağaçlardan oyularak yapılır. En makbulü ise dut ağacıdır. Yaprak bağlamalarda ise çeşitli ağaçlardan oluşturulan parçaların birleştirilerek tekne oluşturulması sonucu yapılmaktadır” (Ekici, 2012, 46). Bozkır’a göre,

Tekne tek bir ağaçtan yapıldığı gibi “yaprak tekne” diye adlandırılan 23 yaprağın kalıplar üstünde birleştirilmesi ile de yapılır. Bununla beraber tekne, beş-altı yıl kurutulmaya bırakılmış ağaçlardan yapılmalıdır. Form boyu, form genişliği ve form derinliği ses kutusunun ölçülerini

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=MLuBnmEXlag>

oluşturur. 40 cm form boyunda olan bir teknenin tesviye (düzeltme) işleminden sonra form genişliği form derinliği 24 cm olmalıdır. Bu ölçülerin dışına çıkmak, oluşacak tınının sürekliliğinde sorun yaratabilir. Yaprakların kalıplar üzerinde birbirine yapıştırılmasında boncuk tutkal kullanılmalıdır” (Bozkır, 2002, 1).

**Oyma teknenin yapılış şekline yönelik Kurt’un görüşleri şu şekildedir:**

Oyma tekneden söz ettiğimizde ağaç kütüğünün oyulması akla gelir. Bu iki türdür. Birincisi, teknenin derinliğini kurtaracak kalınlıkta bir ağaç kütüğü tekne formundan sap payı bırakılacak şekilde kesilir. Bu kütük bağlama teknesi haline getirilir. İçi özel aletlerle oyularak tekne yapılmış olur. İkincisi ise yarma teknedir. Daha çok tercih edilen de budur. Teknenin yarma olabilmesi için kütüğün geniş çaplı olması gerekir. Çünkü bu kütük ikiye ya da üçe yarıp birkaç tekne haline gelecektir. Ortadan yarılan kütük düz kısımdan kabuk kısmına doğru oyulur (Kurt, 1989, 16).

**Göğüs (Kapak):** Haşhaş’a göre “teknenin üzerini kapatan ve alt köprünün (alt eşik) üzerinde bulunduğu kısımdır” (2013, 15). Karahasan’a göre:

Göğüs ve ses tahtası denilen bu bölüm bağlamanın iyi ses verebilmesi için önem taşıyan yeridir. Bağlamanın iyi ses vermesi takılan kapağa bağlıdır. Kapak için çam türü yağsız ladin ağacı kullanılır. Seçilen kapaklık ağacın yumuşak, damarlarının düzgün ve orantılı olması önemlidir. Ses için kapak kalınlığının önemi de büyüktür. Kapak tekne üzerinde düz görünmekteyse de çok az bombeli, kavislidir. Eşiğin bulunduğu yerdeki alçalma eşik payıdır. Önceleri kapağın üzerine ses önleyici korkusuyla cila yapılmazdı. Kapağın tezeneye aşınmasını önlemek amacıyla plastik ya da ağaçtan yapılmış süslü kaplamalar tezenenin geldiği bölgeye yapıştırılırdı. Günümüzde ise kapak poliüretan ve polyster gibi cila maddeleri ile cilalanır (Karahasan, 2003, 47).

Tarım’a göre “ses tahtasının tekneye takılma şekli çok önemlidir. Doğru takılmadığı takdirde göğüste çökme olur ve sesin bozulmasına sebep oluşturur (Tarım, 2008, 4).

**Tuşe (Klavye, Sap, Kol):** Haşhaş’a göre “parmak baskılarının gerçekleştirildiği ve perdelerin de üzerinde bulunduğu kısımdır. Teknenin oranlarına göre boyutları belirlenir (2013, 15). Stokes’e göre “sap genelde gürgen ağacından yapılır ve üstüne bir dizi naylon perde bağlanır. Günümüzde bu perdeler kromatiktir ve yedi mikrotonal perdeyle birlikte bir oktavda on yedi ses bulunmaktadır” (1998, 109). İmik ve Haşhaş’a göre:

Tuşe ince ve uzun yapısı ile bağlama enstrümanındaki en hassas ve deformasyona açık olan bölümlerinden birisidir. Bağlama enstrümanında genel olarak kullanılan yedi adet telin çekim



kuvvetiyle zaman içerisinde tuşe eğilebilmekte ve bu durumda hem icra rahatlığı hem de net ses elde edebilmek açısından kaliteyi büyük oranda düşürmektedir. Tuşe de ki bu eğilme hem yapımcılar hem de icracılar açısından en önemli sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Tuşede zaman içerisinde oluşan deformasyonu engellemek için uygun nitelikteki ağaç kullanımının yanında, yapım aşamasındaki işçilik de büyük önem taşımaktadır” (İmik, Haşhaş, 2014, 62).

**Perde (Ses Ayraçları):** Haşhaş’a göre “bağlamanın tuşesi üzerine genellikle dörtlü sarmal bir halde bağlanan perdeler, tuşe üzerinde seslerin yerinin belirleme görevini üstlenirler” (2013, 16). Karahasan’a göre, “klavye üzerindeki seslerin yerlerini belirlemeye yarayan genellikle siyah misinalar ile dörtlü sarmal şeklinde bağlanır. Perde sayıları bağlamanın türüne ve yörelerdeki kullanımına göre değişir. “Perdeler ne çok sıkı ne de gevşektir. Gerektiğinde yerinden hareket ettirilebilirler. Bazı yapımcılar organik maddelerden yapılmış katkı denilen ameliyat ipliklerini de kullanmışlardır” (Karahasan, 2003, 48).

**Burgular:** “Burguluk kısmında bulunan burgular, bağlamanın akort yapılan bölümleri olmakla beraber, tel yuvası ile birlikte telleri göğüs (kapak) ve tuşe arasında sabitleyen bölümdür” (Haşhaş, 2013:16). Kurt’a göre, “bağlama yapımı bitip, cilalandıktan sonra burgulukta burgu yerleri delinir. Bu delikler düz olan ön bölümde 4, üst bölümde ise 3 tanedir. Burgular gürgen, meşe, şimşir ağaçlardan tornada yapılır. Ayrıca özel burgu yapımcıları vardır. Bugün genellikler aynı tip burgu kullanımı yaygındır” (Kurt, 1989, 19). İmik ve Haşhaş’a göre, “bağlama enstrümanında özellikle uzun süreli icralarda akort bozulmaları en sık yaşanan problemlerden biridir. Dolayısıyla uzun ömürlü bir akort açısından uygun burgu kullanımının önemli olduğu ve mukavemetli burguların (dayanıklı bir akort açısından) kaliteli bir bağlamada aranan önemli özelliklerden biri olduğu düşünülmektedir” (İmik, Haşhaş, 2014, 62).

**Burguluk:** Haşhaş’a göre “burguların, delikler vasıtasıyla içine yerleştirildiği bölümdür. Tuşeye, standart olmamakla birlikte 20 veya 35 derecelik bir açıyla yerleştirilir” (2013, 16). Altuğ’a göre “akort burguluğu adı verilen bu bölme, sapın devamıdır. Burguluk, sap ile birlikte kesilerek yapılır ve sapa göre geriye doğru biraz yatıkçadır. Burguluk ile sapın birleştiği yerde tellerin üzerine oturduğu üst eşik vardır” (1998, 4).

**Köprüler (Eşikler):** Haşhaş’a göre, “bağlamada alt eşik ve üst eşik olmak üzere iki adet bulunmaktadır. Alt eşik ve üst eşik, telleri belirli açılarla göğüs (kapak) ve tuşeden

ayırarak, tellerin tınlamasını sağlayan bölümlerdir. Köprülerin standart bir ölçüsü bulunmamakla beraber ortalama; alt köprü 3 veya 5 mm arasında, üst köprü ise 2 veya 3 mm arasındadır” (Haşhaş, 2013,16). Emnalar’a göre, “üst eşik, burgulardan gelen tellerin, sap üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçtan sap üzerine oyularak yapılır. Alt eşik ise sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlar. Göğüs üstüne yapıştırılmaz” (Emnalar, 1998, 59).

**Tel Yuvası:** “Teknenin en uç kısmında bulunan tel yuvası; üzerinde bulunan deliklerin içinden tellerin geçirilmesiyle, tellerin bağlama üzerinde sabit kalmalarını sağlayan bölümdür” (Haşhaş, 2013, 16).

**Teller:** Uysal’a göre, “bağlamada çoğunlukla kullanılan ve artık neredeyse standartlaşan tel sayısı 7’dir. Tabii kullanılan bu tel sayısı bağlama enstrümanının farklı türlerinde değişebilmektedir. Çoğunlukla kullanılan 7 telli bağlamalarda teller alt telde 3, orta telde 2 ve üst telde 2 olarak gruplanmaktadır. Eskiden at kılı ve bağirsaktan yapılan teller artık kullanılmamaktadır. Günümüzde alt tel grubunun ilk iki sırası çelik ve üçüncü sırası ipek veya krom sarımlı bam teli, orta tel grubunun birinci ve ikinci sırası çelik, üst tel grubunun birinci sırası çelik ve ikinci sırası yine bam teli tercih edilmektedir (Ö. Uysal, kişisel iletişim, Şubat 5, 2015’ten aktaran Kurubaş, 2015: 34).

### **2.1.1.3.Bağlama Ailesi**

Bağlamanın Orta Asya’dan başlayarak Anadolu’ya uzanan yolculuğunda kopuzun evrimleşmesi sonucu günümüzdeki halini aldığı düşüncesi kabul edilen yaygın görüştür. Bağlama, atası olarak kabul edilen kopuzdan bu yana birçok değişikliğe uğrayarak gelişimini sürdürmüştür. Orta Asya’dan başlayarak Anadolu’ya kadar geçen süreçte bağlamanın son halini aldığını ve hala gelişimini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Kopuzun zamanla bağlamaya dönüşmesinin uzun yüzyıllar sonunda gerçekleştiği görülmektedir. Günümüzde mevcut bağlamaya yönelik yapılan araştırmada ise bağlama ailesi olarak nitelendirilen ve bağlamanın farklı boyutlarından meydana gelen bir takım çalgı tespit edilmiştir. Günümüzde bağlama ailesi olarak adlandırılan bu sazların son yüzyılda türetildiğine yönelik Haşhaş’ın görüşleri şu şekildedir:

Yapılan araştırmalar sonucunda, bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel Şekilleri itibari ile ortalama yetmiŐ ile yüz yıllık geçmiŐleri olan sazlar olduğu saptanmıŐtır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir (Haşhaş, 2013: 6).

Kurt'a göre:

Bağlama ismi, TRT Radyo korolarının kurulması ile kurumsal bir biçimde yaygınlaşmaya başlamış, son yıllarda gerek medyadaki ifadelerle gerekse üniversitelerin ilgili bölümlerinin disiplini ile "Bağlama Ailesi" kavramı ön plana çıkmıştır, bununla birlikte "Divan Bağlama", "Cura Bağlama", "Tambura Bağlama" gibi isimlendirmeler yavaş yavaş literatüre girmiŐtir. Günümüzde kabul görmüŐ yaygın isim ise "Bağlama Ailesi" dir (Kurt, 2016, 58-59).

Özellikle Yurttan Sesler korosunun kurulmasıyla birlikte bağlama takımlarının oluşturulması birtakım ihtiyaçların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bağlama ailesi sazlarının bu dönemde ihtiyaca yönelik geliştirildiği görülmektedir. Konuya yönelik Parlak'ın tespitleri Şu Şekildedir:

Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş Őehirlere taŐınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaŐtırılmıŐ ve grup teşkil edecek Şekilde bir bağlama ailesi oluŐturma yönüne gidilmiŐtir. Büyüklü kckl yaklaşık beş ya da altı yapıda toplanan bu ailede, alt açık teli 440 frekanslı "Lâ" sesine akort edilen ve dörtlüsü olan "re" sesi karar alınarak çalınan, tekne boyu 45-46 cm., tel boyu (st ve orta eşik arası) 95-96 cm. civarında olan yapıya bağlama denilmiştir. Ailenin diğer yeleri meydan sazi, divan sazi gibi saz eki ile söylenirken, bu boy için yalnızca bağlama denilmiştir (eski sanatçılar hâla gerçek bağlamanın bu olduğu görüŐündedirler). Ondan daha kck olan, alt teli bağlamanın dörtlüsü olan "Re" sesine akort edilen ve bu ses karar alınarak çalınan, yaklaşık 38-40 cm. tekne boyundaki yapıya "tambura" ya da "tambura" ismi kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, bağlamanın ve tamburanın bir oktav tizi olan "bağlama curası" ve "tambura curası" nın eklenmesiyle bağlama ailesi oluşmuştur. Daha sonraları, saz sanatçılarının akortlarında karar sesi ortalama olarak kadınlar için "Do", erkekler için ise "Fa" sesinin yerleŐmeye başlaması nedeniyle saz boylarının büyütülmesi ihtiyacı doğmuştur. Tambura biraz büyütülerek yaklaşık 41-42 cm., divan sazi ise 51-52 cm., tekne boyunda bir yapıya kavuŐmuŐtur. Boyları daha fazla büyümeye elveriŐli olmaması nedeniyle (alış zorluğu bakımından) "meydan sazi" ve "bağlama" (dolayısıyla bağlama curası) zamanla kullanılmamaya baŐlanmış, böylelikle radyolarda genel ad olarak "saz" ve özelde ise, "divan, tambura ve cura" terimleri ne çıkmıştır (Parlak, 2000: 61-62).

Özdek'in ise tespitleri şu şekildedir:

Bağlama ailesi çalgıları; gerek el ile çalma geleneği sürecinde gerekse yakın tarihimizde oluşan ve yerleşen mızrapla çalma geleneğinde; kullanıldığı yöre, seslendirilen eserin karar ve eşlik sesleri, eserin ses genişliği, yörenin özellikleri ve çalınış tekniklerine bağlı olarak (ki bunlara tavır ya da mızrap ismi verilmektedir) farklı düzen ya da başka bir deyişle akortlarla kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır (Özdek, 2015, 36-37).

Bağlama ailesinin oluşturulması sırasında ihtiyaç duyulan bas ve tiz seslerin elde edilmesi veya insan sesine uygun ses aralıklı bağlamaların geliştirilmesi amacıyla meydana geldiği söylenebilir. Buna ilave olarak bağlama ailesindeki sazların THM'deki yöresel özelliklere göre de şekillendiğini söylemek mümkündür. Emnalar'ın tespitleri ise şu şekildedir; "...çalan kişilerin fiziksel özelliklerine ve yörenin istediği ses rengine uygun olması koşulu ile bağlama, büyüklü küçüklü bir aile durumuna gelmiştir" (1998, 57).

Konuya yönelik Haşhaş, İmik ve Aydoğdu'nun tespitleri şu şekildedir:

Türk halk müziğinin icrasında kullanılan çalgılar yöreden yöreye hatta kişiden kişiye geliştirdiği çeşitli organolojik ve icra özellikleri ile çeşitlenerek günümüze kadar süregelmişlerdir. Bu doğrultuda THM çalgıları içerisinde önemli bir yere/değere sahip olan bağlamanın da birçok farklı karaktere büründürülerek çeşitlendiğini söylemek mümkündür. Birçok araştırmacı tarafından Orta Asya'daki kopuzun çeşitli değişikliklere uğratılarak günümüze kadar süregelen bir şekli olarak tanımlanan bağlama, kişisel tercihlerle şekillenerek farklı boyutlarda ve her biri farklı bir icra karakterinde olan büyük bir çalgı ailesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Araştırma sürecinde, bağlama ailesindeki birçok farklı çalgının kaynaklarda yer aldığı görülmüş ancak bu çalgıların büyük bir kısmının unutulmaya yüz tuttıkları tespit edilmiştir. Bu sorunun en önemli sebebinin, herhangi bir yörede geliştirilen bir çalgının organolojik ve icra özelliklerine yönelik tanıtım çalışmalarının ulusal ölçekte yeterince yapılamaması olduğu düşünülmektedir" (Haşhaş, İmik, Aydoğdu, 2015, 170).

Bağlama ailesindeki sazların toplu icralardaki önemine yönelik Kınık'ın görüşleri şu şekildedir:

Bağlama, Türk halk çalgıları içerisinde boyut, ses genişliği ve rengi açısından bir aileye sahip olan tek çalgıdır. Sadece bu aile üyeleri ile çeşitli müzik eserleri seslendirilebileceği gibi halk çalgılarından oluşturulacak orkestrada ihtiyaç duyulacak ses sınırları içerisinde en tizden en pese ton, tını ve renk ihtiyacını karşılamada bağlama ailesi önemli yere sahiptir (Kınık, 2011:224).

Bağlama ailesindeki sazları Açın (1994: 90-93); meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, âşık sazı, tanbura, cura bağlama, iki telli, bulgari, ırızva, karadüzen ve cura olarak belirlemiştir.

**Meydan Sazı:** Emnalara'a göre; "meydanlarda ve genel yerlerde çalındığı için bu isim verilmiştir. On iki tel takıldığı için on iki telli de denilen sazda 30-32 perde mevcuttur. Bas ses veren bas telleri takılır. Tel boyu 112-115 cm'dir" (1998, 59). Açın'a göre, "bu sazımıza genel yerlerde ve meydanda çalınmasından dolayı Meydan Sazı denilmiştir. 12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli saz da denilmektedir. Meydan sazlarının bazıları kısa saplıdır, bu da icralarımızın bir kısmının sazın sapına kollarının yetişmemesinden dolayı, sapları özel olarak kısaltılmış olmasından ileri gelmektedir (Açın, 1994, 90).

**Divan Sazı:** Açın'a göre:

Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Bazı icracılar alta 3, ortaya ve üste ikişerli olmak üzere 7 tel de takmaktadırlar. Divan Sazı da Halk Musikimizin güçlü sazlarından. Meydan sazından dört ses tiz akort edilir. Meydan sazının alt teli "La" sesine Divan Sazının alt teli ise "Re" sesine akort edilir. Bağlama ailesi sazlarında, genel olarak alt tellerin akortları değişmez. Değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır. Her sazın tonuna göre alt telin akordu genel olarak sabit bırakılır, devamlı olarak değişen orta ve üst tellerdir (Açın, 1994, 91).

**Karahasan'a göre:**

Meydan sazından biraz daha küçüktür. Dokuz telli ya da yedi telli olarak kullanılabilir. Meydan sazından dört saz daha tiz akort edilir. Form boyu 49 cm, sap boyu 65 cm, tel boyu 104 cm, form eni ve genişliği 29.5 cm'dir. Altta iki çelik tel 0.30 mm, bazen bunların yanına üste gelecek şekilde bam teli takılabilir. Ortada bir çelik tel ve kalın bam, üstte ise 0.30 mm çelik tel ve kalın bam olmak üzere üç sırada altı ya da yedi tellidir (Karahasan: 2003:43).

**Çöğür:** Açın'a göre, "divan sazına yakın büyüklükte 9 ile 6 tel takılmakta ve 15 kadar perdesi bulunmaktadır. Akordu alt iki tel La orta tellerin birisi La diğeri Re, üst teller Sol sesine akort edilir. Çöğür ile Nefes, Ayin ve Semai gibi havalar çalınır, bugün daha ziyade Curası çalınmaktadır. Yeni yetişen gençlerimiz, cura bağlamadan az farkı bu saza Çöğür diyerek, aslının curası ile karıştırmaktadırlar. Cura; adı geçen sazın bir oktav daha tizi ve küçüğüne denir" (Açın, 1994, 91).

Farmer'e göre, "tahta göğüslü, 5 telli, 26 perdeli ve gövdesi büyük bir sazdır. Ekseri Yeniçeri ocağına mahsus bir sazdır. Çağcıl Türk çöğürünün altı teli vardır. Çağcıl çöğür daha kısa saplı ve daha büyüktür" (1999, 54-55).

**Bağlama:** Açın'a göre, "adını alan ailenin temel sazıdır. 17-24 perdesi vardır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Üçerli gruplar halinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri La sesine akort edilir. Orta ve Üst teller de devamlı akort değişikliği yapılır. Her düzende değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır. Bağlama düzeni alt (La) Orta (Re) Üst (Mi) ayrıca 19 ayrı düzende de çalınır" (Açın, 1994, 91).

**Bozuk:** "Bağlamanın ikinci bir adına da Bozuk denir. 15-18 perdesi vardır. Üçerli gruplar halinde 9 tel takılır. Ortaya iki sarı ve bir ince çelik tel, üste ve alta ise birer kalın sarı ve ikişer çelik tel takılır. Sarı teller çelik tellere göre bir oktav daha pest akort edilir" (Açın, 1994, 91).

**Âşık Sazı:** "Âşıkların (Halk Ozanlarının) çalmış oldukları bağlamaya Âşık Sazı denilmektedir. Normal bağlama ile arasında pek az fark vardır. Sapı normale göre daha kısadır. 13-15 perdesi vardır. Dip perdesi (Re) değil (Do) dur. 6 tellidir. Nadir olarak 9 telli olur" (Açın, 1994, 92).

**Tanbura:** Emnalar'a göre "bağlamadan bir boy küçüktür. 3 grup halinde 6 teli vardır. Her grupta tel oktavlı akort edilir. Alt ve üst tellerin yanına bir sırma, orta telin yanına bir cim (cin) teli takılır. Ses genişliği 2 oktavdır" (1998, 60). Açın'a göre, "bağlamadan daha küçüktür. Divan Sazından bir oktav tizdir ve Divan Sazının Curası olarak bilinir. Bağlamadan ise dört ses tizdir. 3 grup halinde ikişerden 6 tel takılır, teller çekilir. Ortaya çift sarı teller takıldığı dönemler de olmuştur. Alt (Re) Orta (Sol), Üst (Do) seslerine akort edilir. Genellikle icracıların en çok kullandıkları sazıdır" (Açın, 1994, 92).

**Cura Bağlama:** Açın'a (1994) göre "curadan büyük bağlamadan küçüktür. Çöğür ile karıştırmamak gerekir. Boyu çöğürden büyüktür" (s. 92). Karahasan'a (2003) göre "bağlamadan bir oktav, tamburadan ise beş ses tizdir. Form boyu 26,5 cm, sap boyu 35 cm, tel boyu 56 cm, form eni ve derinliği 13.5 cm'dir" (s. 44).

**İki Telli:** “Anadolu’nun en eski saz örneklerinden biridir. Cura bağlama büyüklüğündedir. İki teli vardır. Zamanında çok yaygınlık kazanmıştır. Çiftetelli oyunu bu sazla çalındığı için adını iki telliden almıştır” (Açın, 1994, 92).

**Bulgari:** Açına göre, “4 telli olduğu gibi 2 tellilerine de rastlanır. 16 perdeli Güneyde ve Kayseri yöresinde görülür. Cüra’ya yakındır. Eski Volga boylarında yerleşmiş, Bulgari isimli Türk boylarından bazıları Anadolu’ya geçerek Toros bölgesindeki yaylalara yerleşmişler ve ellerinden düşürmedikleri cura bağlamalarının bir benzeri olan bu sazın adı da onlardan gelmektedir” (Açın, 1994, 92).

**Irızva:** “Üç tek telli 13 perdelidir. Cura bağlama büyüklüğünde, perde kısmı yanlardan tabana doğru konik olarak iner, arka kesitinden bir üçgeni andırır, parmak uçları ile çalınır” (Açın, 1994, 93).

**Kara Düzen:** “Gaziantep dolaylarında halen bu adla kullanılmakta olup, Irızva’dan biraz büyükçedir. Karadüzen, tezene ile değil parmak uçları ile çalınmaktadır” (Açın, 1994, 93).

**Cura:** Açın’a göre “bağlama ailesinin en küçük sazlarındandır. 7-16 perdesi, 3-6 teli bulunmaktadır. Genellikle 6 telli olduğu gibi, 3 telli olanları ve ayrıca altta iki ortada iki üstte ise tek telli olanlarına rastlanır, hatta iki telli olanlarına da rastlanmıştır” (Açın, 1994, 93). Duygulu’ya göre:

Bağlama ailesinin en küçük boyutlu çalgısıdır. Yörelere göre değişen boyları varsa da en küçüğü 50 cm, en büyüğü ise 70 cm civarındadır. İkişerli veya üçerli gruplar halinde sıralanmış tellerin sayısı 2 ile 6 arasında değişir. Kolay taşınır olmasının yanında, tiz ve yüksek sesli olması göçer aşiretler arasında ve gezgin âşık, zâkir, Alevi dedesi gibi mesleklere mensup kişiler tarafından rağbet görmüştür. Yörelere göre çeşitli isimlerle anılır. Kastamonu’da “Bulgara”, Bulgaristan Babaîleri’nde “Bulgari-Bulgari”, Teke Yöresi’nde, “Kozağaç curası”, “iki telli”, “üç telli”, “Yörük bağlaması”, Tunceli-Adana arasında kalan geniş koridorda, “Ruzba”, “Irızva”, “dede sazi” gibi isimlerle anılır. Çoğunlukla elle (şelpe-pençe) az da olsa mızrapla çalınır (Duygulu, 2014, 104-105).

#### 2.1.1.4.Bağlamada Düzenler

Yapılan araştırmada bağlamada tabir edilen düzenin akort etme anlamına geldiği ve mevcut bağlama çalgısında birden fazla düzenin (akort edilme şeklinin) olduğu tespit edilmiştir. Konuya yönelik Kurt şu ifadelerine yer vermiştir;

Müzik aletlerinin seslerinin ayarlanmasına genel anlamda “akort” denir. Düzen kelimesi daha çok Türk halk sazları için kullanılır. Bağlamada düzen denildiğinde tellerinin belli bir sisteme göre akort edilmesi akla gelir. Düzenden kasıt aslında bu değildir. Düzen, yapılan değişik akortların adıdır. Aslında halk kendisine yabancı olan akort kelimesini kullanmamış, ısrarla düzen demiştir. Bazı durumlarda, akort yerine “kaynaşma”, “uyuşma”, “bağdaşma” gibi tabirler de kullanılmıştır. Düzen kelimesi sadece teller için kullanılmamıştır. Sazın her türlü denge ve ayarı için de düzen kullanılmıştır. Perde düzeni, sap, eşik düzeni gibi. Düzen ayrıca dizi ve makam anlamında da kullanılmıştır (Kurt, 1989, 25).

Akdoğu’ya göre “geleneksel Türk halk müziğinde seslendirilecek eserin makamı, dolayısıyla, durak ve güçlü sesleri dikkate alınarak, telli çalgılarda her telin belirli bir sese eşleştirilmesiyle oluşan akort şekline düzen denir” (2003, 160).

Ayrıca bağlamadaki düzenlerin (akortların) yöre ve icra karakteristiğini yansıtmada önemli bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Kurt’a (1989) göre düzenler; dizilere, melodik yapıya, seslerine, tavırlara, çalınacak ezgiye, ritmik yapıya, bağlamanın boy ve ebadına, bağlamanın tel durumuna, yörelere, topluluklara (boy, kavim, aşiret vb.), icra durumuna, kişiye, ortam ve isteğe ve diğer (çalışma, egzersiz, gösteri vb.) etkenlere göre ortaya çıkmaktadır.

Açın’ın tespit ettiği düzenler tablo 1’de gösterilmektedir.

**Tablo 1: Düzenler (Açın, 1994, 96)**

Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller	Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller
Ümmi Düzeni	La	La	Re	Misket Düzeni	La	Re	Fa#
Hüseyin Düzeni	La	La	Mi	Sabahi Düzeni	La	Do	La
Acemaşiran Düzeni	La	La	Fa	Bozuk Düzeni	La	Re	Sol
Hüzzam Düzeni	La	La	Fa#	Yeksani Düzeni	La	Re	La
Kütahya Düzeni	La	La	Re	Zirgüle Düzeni	La	Fa	Sol
Abdal Düzeni	La	La	Sol	Kayseri Düzeni	La	Mi	La
Bağlama Düzeni	La	Re	Mi	Çargâh Düzeni	La	Re	Sol
Rast Düzeni	La	Do	Sol	Segâh Düzeni	La	Re	Si



Eviç Düzeni	La	Si	Sol	Şur Düzeni	La	Mi	Si
Müstezat Düzeni	La	Re	Fa				

Açar'ın tespit etmiş olduğu düzenler tablo 2'de gösterilmektedir.

**Tablo 2: Düzenler (Açar, 2019, 32)**

	Düzenler	Alt Tel G.	Orta Tel G.	Üst Tel G.		Düzenler	Alt Tel G.	Orta Tel G.	Üst Tel G.
1	Abdal D.	La	La	Sol	35	Bulgari D.	La		Sol
2	Acem D.	La	Si	Sol	36	Köroğlu D.	La	Re-La	Mi-La
3	Acemaşiran D.	La	La	Fa	37	Şarkı D.	La	Do	Fa
4	Alevi D.	La	Re	Mi	38	Karanfil D.	La	Re	Fa#
5	Ana D.	La	Re	Sol	39	Kayseri D.	La	Mi	La
6	Arif D.	La	Re	Mi	40	Kemençe D.	La-Mi	Re	Sol
7	Âşık D.	La	Re	Mi	41	Kervan D.	La	Re	Fa
8	Avşar (Afşar) D.	La	Re	Mi	42	Kütahya D.	La	La	Re
9	Azeri D.	La	Si	Sol	43	Misket D.	La	Re	Fa#
10	Bağlama D.	La	Re	Mi	44	Müstezat D.	La (La)	Do (Re)	Sol(Fa)
11	Bergama D.	La		Sol	45	Pençe D.	La		Mi
12	Boğma D.	La	La	Re	46	Rast D.	La	Do	Sol
13	Bozlak D.	La	La	Sol	47	Ruzba D.	La		Mi
14	Bozuk D.	La	Re	Sol	48	Sabahi D.	La	Do	La
15	Cim D.	La	Re	Sol	49	Saz D.	La	Re	Mi
16	Cin Teli D.	La	Re	Re-Sol	50	Sazandar D.	La	Re	Mi
17	Cura D.	La	Re	Re	51	Segâh D.	La	Re	Si
18	Çargâh D.	La	Re	Do	52	Sürmeli D.	La	Re	La
19	Çöğür D.	La	La	Sol	53	Şih D.	La		Mi
20	Çöke D.	La	Re	Sol	54	Şur D.	La	Mi	Si
21	Dede D.	La		Mi	55	Tambura D.	La	Re	Sol
22	Emmi D.	La	Mi	La	56	Tar D.	La	Mi	La
23	Edirne D.	La	Re	Fa#	57	Türkmen D.	La	Re	Mi
24	Eviç D.	La	Si	Sol	58	Usta D.	La	Re	Mi
25	Ferahi D.	La	Re	Sol	59	Ümmi D.	La	La	Re
26	Ferayi D.	La	Re	Sol	60	Veysel D.	La	Re	Mi
27	Fidayda D.	La	Re	Re	61	Yeksani D.	La	Re	La
28	Hicaz D.	La	Re	La	62	Yozgat D.	La	Re	La

<b>29</b>	Hüseyini D.	La	La	Mi	<b>63</b>	Yörük D.	La	Mi	Si
<b>30</b>	Hüzzam D.	La	La	Fa#	<b>64</b>	Zeybek D.	La	Re	Re
<b>31</b>	Irabuk D.	La	Re	Sol	<b>65</b>	Zil D.	La	Do	Sol
<b>32</b>	Irızva D.	La		Mi	<b>66</b>	Zirgüle D.	La	Fa	Sol
<b>33</b>	Kara D.	La	Re	Sol	<b>67</b>	Zurna D.	La	Re	Re
<b>34</b>	Tahtacı D.	La	Fa	Sol					

Tablo 2 incelendiğinde alt, orta ve üst tellerin birçok düzende aynı şekilde akortlanmasına rağmen bu düzenlerin farklı adlandırıldığı görülmektedir. Açar'a göre "bağlama literatüründe çeşitli adlandırmalara uğramış birçok düzenden bahsedilse de yaygın olarak kullanılan düzenler; bozuk düzen, bağlama düzeni, Abdal (bozlak) düzeni, Misket düzeni, Müstezat düzeni, Azeri düzeni, Fidayda düzeni, Kayseri düzeni ve Kemeçe düzenidir. En çok bilinen ve kullanılan düzenler ise bozuk düzeni ve bağlama düzenidir" (Açar, 2019, 28).

## BÖLÜM III

### 3.YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli evren ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, durum tespiti yapmaya yönelik olması ve bağlama çalgısındaki mevcut icra çeşitliliğini ortaya koymayı hedeflemesi bakımından betimsel bir nitelik taşımaktadır. Araştırmada problem hakkında var olan kütüphane veya internet kaynaklarından derlenen verilere dayalı “belgesel araştırma yöntemi” kullanılmıştır (Büyüköztürk, 2001: 1).

Konuya yönelik 50 alan uzmanının görüşlerinin alınması ve uzmanların icra çeşitliliğine yönelik verdikleri örneklerin incelenmesi aşamasında “görgül araştırma yöntemi” kullanılmıştır (Büyüköztürk, 2001: 2).

Verilerin değerlendirilmesi aşamasına gelindiğinde ise; güvenilirliğin artırılması yanlılığın azaltılması ve araştırma sonucundaki verilerin karşılaştırılabilir olmasını sağlamak amacıyla verilerin sayısallaştırılması gerekli görülmüştür. Sayısal verilerden elde edilen bulguların yorumlanmasında ise alt problemlerin temalara göre düzenlendiği betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır (Yıldırım; Şimşek, 2006: 224).

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini bağlama icra biçimleri, örneklemini ise araştırma süresince ulaşılabilen ve hakkında detaylı veri elde edilebilen güncel bağlama icra biçimleri oluşturmaktadır.

### **3.3. Sınırlılıklar**

Araştırma Türkiye'deki bağlama icra biçimleri ile sınırlı tutulmuştur. Araştırmada edinilen bilgiyi denetleyebilmek amacı ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler sınırlılıklar kapsamındaki icracılarla yürütülmüştür.

### **3.4. Sayıtlar**

Bu araştırma;

- Araştırma kişisel görüşme gurubunun evreni tam olarak yansıttığı,
- Araştırma yönteminin araştırmanın amacına uygun olduğu,
- Veri toplama araçlarının bir araştırma için kapsam olarak yeterli, geçerli ve güvenilir olduğu sayıtlarından hareket edilerek gerçekleştirilmiştir.

### **3.4. Verilerin Toplanması**

Araştırmada kullanılan veriler, doküman incelemesi, içerik analizi ve kişisel görüşme yöntemleri ile elde edilmiştir. Görüşme tekniği, insanların bakış açılarını, deneyimlerini, duygularını ve algılarını ortaya koymada kullanılan, oldukça güçlü bir yöntemdir. Araştırmada kullanılan bir diğer yöntem olan doküman incelemesi ise, nitel araştırmalarda gerek kendi başına gerekse görüşme ve gözlemlerle elde edilen verilere destek amacıyla kullanılan bir veri yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 40).

### **3.5. Verilerin Analizi**

Araştırma sürecinde elde edilen veriler, "SPSS 16" istatistik inceleme programı yardımı ile kolay ifade edilmesini sağlamak amacıyla frekans ve yüzdelik rakamlarla ifade edilebilen değerlere dönüştürülmüştür.

## BÖLÜM IV

### 4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde araştırma sürecinde elde edilen bulgular ve bu bulgular ışığında geliştirilen yorumlar yer almaktadır.

Araştırmada, bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yarı yapılandırılmış anket formu bağlama icracılarına yöneltilerek katılımcıların bu konudaki görüşleri elde edilmeye çalışılmıştır.

Araştırmada, bağlama icrasındaki çeşitlilikten kaynaklanan problemlerin daha açık bir şekilde tespit edilip ortaya konulabilmesi amacıyla alt problemler belirlenmiş ve alt problemlerde elde edilen veriler incelenmiştir.

#### 4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemi “Bağlama İcrasında Çeşitliliğe Sebep Olan Faktörler Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu doğrultuda problemin çözümüne yönelik bağlama ve bağlama icrasının tarihsel gelişim süreci incelenmiştir.

Yapılan araştırmada 20. yüzyıldan önce bağlama icrasına yönelik kayda değer bir veriyle karşılaşılmamıştır. Ulaşılan kaynaklar bağlama icrasının nasıl olduğuna değil nasıl aktarıldığına yönelik bilgiler içermektedir. Buna göre bağlamanın kopuzdan türediği, kopuzun ozanlık geleneğinde çok önemli bir yerinin olduğu, ozanlık geleneğinin Anadolu’da aşıklık geleneğine dönüştüğü, aşıklık geleneğiyle birlikte kopuzun yerini bağlamaya bıraktığı ve tüm bu süreç içerisinde kopuzun ve bağlamanın usta-çırak ilişkisiyle öğrenilip öğretildiği bilgilerine ulaşılmıştır. Ayrıca Türk halk müziğinin ozanlık ve aşıklık geleneği çevresinde temellenip gelişmesinden dolayı bağlamanın Türk halk müziğinde kullanılan en yaygın sazlardan biri olduğu tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında Türk halk müziğine yönelik yapılan incelemelerde ise Türk halk müziğinin geniş bir coğrafya üzerinde yaygın olduğu, yayıldığı çeşitli bölgelerde o yerlerin kültürel özelliklerine göre önemli karakteristik yapılara

büründüğü, bir Türk halk müziği çalgısı olarak bağlamanın da bu bölgelerin karakteristik yapılarına göre icrasının şekillendiği görülmüştür. Yapılan incelemelerde, geçmişten günümüze gerçekleşen bu gelişmelerin büyük bir birikime sahip olduğu ve geleneksel bir şekilde sürdüğü tespit edilmiştir. Dolayısıyla en geniş hatlarıyla Türk halk müziği ve bünyesindeki çalgıların tümünün geleneksel olduğunu söylemek mümkündür.

Araştırmada, 20. yüzyıldan sonra bağlama icrasına yönelik yapılan incelemelerde daha çok veriyle karşılaşılmıştır. Bunun sebebinin ise bu süreçte Türk halk müziğine yönelik başlatılan çalışmalarla birlikte teknolojinin gelişmesine paralel olarak medya araçlarının yaygınlaşması olduğu görülmektedir. Öncelikle Türk halk müziği ezgilerinin derlenmesi, Türk halk müziğine yönelik yapılan çalışmaların başında gelmektedir. Yine radyo yayınlarının başlaması ve Türk halk müziği ezgilerinin icra edilmesi, süreci takip eden bir diğer gelişme olarak karşımıza çıkmaktadır. 1940'lı yıllarda Muzaffer Sarısözen eşliğinde kurulan Yurttan Sesler Korosu'yla birlikte, Türk halk müziğinin ilk defa ihtisas alanı olarak belirlendiği ve sonrasında, Türk halk müziğinin hızlıca yapılandığı, THM ezgilerinin daha kapsamlı bir şekilde derlenmeye başladığı ve radyo yayınlarının daha sistematik bir şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Yurttan Sesler Korosu'nun ilk başlarda tek eşlik çalgısının bağlama olması, bağlamanın da birçok açıdan geliştirilmesine ortam hazırlamıştır. Bağlama ailesinin oluşturulması ve toplu bağlama icralarının başlamasıyla icra birlikteliğini sağlayacak icra tekniklerinin geliştirilmesi, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yapılan araştırmada, Yurttan Sesler' in Türk halk müziğine yeni kazanımlar sağladığı ve bu haliyle süreç içerisinde ulusal ölçekte beğenilmesi ve benimsenmesi üzerine gelenekselleştiği görülmektedir. 1940'lı yıllardan başlayarak Türk halk müziğinin baskın bir şekilde tek bir çevreden duyurulması, zamanla gelenekselliğin Yurttan Sesler odağında şekillenmesine sebep olmuştur.

1970'li yıllardan sonra medya araçlarının yaygınlık kazanmasıyla birlikte birçok şeyin gerçekleşen etkileşimler sonucu değişikliğe uğradığı görülmektedir. Bu değişimler bağlamanın yapısı üzerinde gerçekleştiği gibi bağlama icrasında da gerçekleşmiştir. Bağlamanın yapısı üzerindeki değişimlerin farklı enstrümanlarla olan etkileşimler sonucu gerçekleştiği görülmektedir. Elektro gitardan esinlenerek elektro bağlamanın icat edilmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bağlama icrasındaki değişimlerin

ise birkaç şekilde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu değişimlerin; farklı enstrümanların çalım tekniklerinin bağlamaya uyarlanması, farklı enstrümanların icra sahalarının genişliğinden etkilenilerek bağlamada yeni icra sahalarının aranması ya da farklı müzik türleriyle etkileşimler sonucu bu farklı müzik türlerinin icra karakteristiklerinin bağlama icrasına yansması şeklinde gerçekleştiği tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında bağlama icrasına yönelik yapılan incelemelerde bağlama icrasındaki çeşitliliğin 4 ana faktörden kaynaklandığı tespit edilmiştir. Buna göre;

- **Geleneksellik:** İlk ve öz hali ile bağlama icrası, Türk halk müziğindeki yöresel özellikleri ve geleneğe yönelik kişisel icra tarzlarını da bünyesine katarak gelişimini sürdürmüş ve zaman içerisinde gelenekselleşmiştir.
- **Kişisel icra tarzları:** Bağlama icracılarının gelenekselleşen bağlama icrasından farklı olarak geliştirdikleri kişisel icra tarzları, bağlama icrasında yeni yaklaşımlar ortaya koymuştur.
- **Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler:** Öte yandan bağlama icrası, çağın gereksinimleri doğrultusunda bağlamada gerçekleşen yapısal (organolojik) değişimler sonucu çeşitli şekillere bürünmüştür.
- **Sosyokültürel etkileşimler:** Aynı zamanda bağlama icrasının Türk halk müziğinden farklı olarak diğer müzik türleri ile etkileşimi bağlama icrasında çeşitliliği artırmıştır.

Bağlama icrasında tespit ettiğimiz çeşitliliğe yönelik genel görüşün ne olduğunun belirlenebilmesi için katılımcılara yöneltilen ilk soru tablo 3'te görülmektedir.

**Tablo 3: Günümüz bağlama icrasında çeşitliliğin var olduğuna ne derece katılıyorsunuz?**

	Frekans (f)	Yüzde (%)
<b>Hiç</b>	0	0
<b>AZ</b>	5	10
<b>ORTA</b>	7	14
<b>ÇOK</b>	15	30
<b>PEK ÇOK</b>	23	46

Tablo 3’te yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %46’sı pek çok, %30’u çok, %14’ü orta, %10’u az, %0’ı hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 3 incelendiğinde, katılımcıların büyük oranda bağlama icrasında çeşitliliğin olduğuna katıldıkları görülmektedir. Bu doğrultuda araştırma kapsamında tespit edilen bağlama icrasındaki çeşitlilik, çoğunluk tarafından da kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, gelenekselliğin önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen “geleneksellik” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 4’te görülmektedir.

**Tablo 4: Geleneksellik, bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	1	2
<b>AZ</b>	2	4
<b>ORTA</b>	8	16
<b>ÇOK</b>	22	44
<b>PEK ÇOK</b>	17	34

Tablo 4’te yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %34’ü pek çok %44’ü çok, %16’sı orta, %4’ü az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 4’ten hareketle, gelenekselliğin, bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, kişisel icra tarzlarının önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen “kişisel icra tarzları” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 5’te görülmektedir.

**Tablo 5: Kişisel icra tarzları bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	2	4



<b>AZ</b>	1	2
<b>ORTA</b>	10	20
<b>ÇOK</b>	19	38
<b>PEK ÇOK</b>	18	36

Tablo 5’te yer alan veriler incelendiğinde, katılımcıların %36’sı pek çok %38’i çok, %20’si orta, %2’si az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 5’ten hareketle, kişisel icra tarzlarının bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin önemli bir faktör olduğu düşünülmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünülen “bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 6’da görülmektedir.

**Tablo 6: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	1	2
<b>AZ</b>	0	0
<b>ORTA</b>	8	16
<b>ÇOK</b>	25	50
<b>PEK ÇOK</b>	16	32

Tablo 6’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %32’si pek çok %50’si çok, %16’sı orta, %0’ı az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 6’dan hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak görüldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlama icrasının çeşitlenmesinde, sosyokültürel etkileşimlerin önemli bir faktör olduğu düşünölmektedir. Buna göre bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak düşünölen “sosyokültürel etkileşimler” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 7’de görölmektedir.

**Tablo 7: Sosyokültürel etkileşimler bağlama icrasındaki çeşitliliği ne derece etkiler?**

	Frekans (f)	Yüzde (%)
<b>HİÇ</b>	1	2
<b>AZ</b>	2	4
<b>ORTA</b>	6	12
<b>ÇOK</b>	21	42
<b>PEK ÇOK</b>	20	40

Tablo 7’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örnekleme grubunun %40’ı pek çok %42’si çok, %12’si orta, %4’ü az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 7’den hareketle, sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörlerden biri olarak göröldüğü çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

#### **4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın ikinci alt problemi “Bağlama İcrasındaki Çeşitliliğin Sınıflandırılmasında Dikkate Alınan Hususlar Nelerdir? şeklinde belirlenmiştir. Bu kapsamda birinci alt problemde incelenen bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan faktörler (geleneksellik, kişisel icra tarzları, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler ve sosyokültürel etkileşimler) göz önünde bulundurularak bu faktörlerin aynı zamanda bağlamadaki icra biçimlerinin sınıflandırılmasında birer husus olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünölmektedir.

Bu bölümde bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik bir sınıflandırma modeli üzerinde durulmuştur. Sınıflandırma yapılırken bağlama icrasını birbirinden keskin hatlarla ayırabilecek detaylara bakılmıştır. Yapılacak sınıflandırma bağlama üzerindeki tüm icra tarz ve çeşitlerini kapsamaktadır. Bu açıdan tüm icra tarz ve çeşitleri, “icra biçimi” başlıkları altında toplanmıştır. Buna göre;

- Geleneksel olarak geçmişten günümüze aktarılan tüm icra tarz ve çeşitleri “geleneksel/otantik icra” biçimi
- Gelenekselliğin dışında gelişen kişisel icra tarzlarının tümü “yenilikçi icra” biçimi
- Bağlamanın yapısal (organolojik) değişimine bağlı olarak bu sazlar üzerinde şekillenen tüm icra tarz ve çeşitleri “yenilikçi modern icra” biçimi
- Sosyokültürel etkileşimler sonucu gelişen tüm icra tarz ve çeşitleri “yenilikçi sentez icra” biçimi şeklinde kategorize edilmiştir.

Yapılan sınıflandırma modeli yarı yapılandırılmış anket formu ile bağlama icracılarına sunularak bu konudaki görüşleri istenmiştir.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “gelenekselliğin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “geleneksellik” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 8’de görülmektedir.

**Tablo 8: Gelenekselliğin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?**

	Frekans (f)	Yüzde (%)
<b>HİÇ</b>	2	4
<b>AZ</b>	2	4
<b>ORTA</b>	7	14
<b>ÇOK</b>	21	42
<b>PEK ÇOK</b>	18	36

Tablo 8’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %36’sı pek çok, %42’si çok, %14’ü orta, %4’ü az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 8’den hareketle, gelenekselliğin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Geleneksellik baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “geleneksel/otantik icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “geleneksel/otantik icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “geleneksel/otantik icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 9’da görülmektedir.

**Tablo 9: Bağlamada “geleneksel/otantik icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	0	0
<b>AZ</b>	4	8
<b>ORTA</b>	6	12
<b>ÇOK</b>	19	38
<b>PEK ÇOK</b>	21	42

Tablo 9’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %42’si pek çok, %38’i çok, %12’si orta, %8’i az %0’ı hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 9’dan hareketle, geleneksellik baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “geleneksel/otantik icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş<sup>2</sup>, Burak Kurubaş<sup>3</sup>, Emirhan Güler<sup>4</sup>, Doğukan Dursun<sup>5</sup>, M. Raci Alcan<sup>6</sup>, Nihat KAYA<sup>7</sup> ve Serkan Özdemir<sup>8</sup> geleneksel/otantik icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir.

<sup>2</sup> Doç. Dr. Sinan Haşhaş, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

<sup>3</sup> Arş. Gör. Dr. Burak KURUBAŞ, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı.

<sup>4</sup> Arş. Gör. Emirhan GÜLER, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuarı.

<sup>5</sup> Öğr. Gör. Doğukan DURSUN, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuarı.

<sup>6</sup> M.Raci ALCAN, TRT Saz Sanatçısı.

<sup>7</sup> Nihat KAYA, Emekli TRT Saz Sanatçısı.

<sup>8</sup> Serkan ÖZDEMİR, TRT Saz Sanatçısı.

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “kişisel icra tarzlarının” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “kişisel icra tarzları” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 10’da görölmektedir.

**Tablo 10: Kişisel icra tarzlarının bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünöyorsunuz?**

	Frekans (f)	Yüzde (%)
<b>HİÇ</b>	2	4
<b>AZ</b>	6	12
<b>ORTA</b>	7	14
<b>ÇOK</b>	21	42
<b>PEK ÇOK</b>	14	28

Tablo 10’da yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %28’i pek çok, %42’si çok, %14’ü orta, %12’si az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 10’dan hareketle, kişisel icra tarzlarının bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Kişisel icra tarzları baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 11’de görölmektedir.

**Tablo 11: Bağlamada “yenilikçi icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?**

	Frekans (f)	Yüzde (%)
<b>HİÇ</b>	2	4
<b>AZ</b>	1	2
<b>ORTA</b>	8	16
<b>ÇOK</b>	20	40

<b>PEK ÇOK</b>	19	38
----------------	----	----

Tablo 11’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %38’i pek çok, %40’ı çok, %16’sı orta, %2’si az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 11’den hareketle, kişisel icra tarzları baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Mevcut repertuvar notalarında ve geleneksel/otantik icrada yer almayan, kişisel beceriler ve duygulanımlarla ortaya çıkan çeşitli icra unsurlarını/tekniklerini içeren icra dinamiklerini yenilikçi icra başlığı altında değerlendirebiliriz” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler” katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 12’de görülmektedir.

**Tablo 12: Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunu düşünüyorsunuz?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	1	2
<b>AZ</b>	2	4
<b>ORTA</b>	11	22
<b>ÇOK</b>	22	44
<b>PEK ÇOK</b>	14	28

Tablo 12’de yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %28’i pek çok %44’ü çok, %22’si orta, %4’ü az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 12’den hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin

bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi modern icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi modern icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi modern icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 13’te görülmektedir.

**Tablo 13: Bağlamada “yenilikçi modern icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	2	4
<b>AZ</b>	5	10
<b>ORTA</b>	8	16
<b>ÇOK</b>	22	44
<b>PEK ÇOK</b>	13	26

Tablo 13’te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %26’sı pek çok, %44’ü çok, %16’sı orta, %10’u az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 13’ten hareketle, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi modern icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi modern icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Hem bağlamanın organolojisi hem de icrasındaki çeşitli değişimlerle eş zamanlı olarak ortaya çıkan icra çeşidini modern icra başlığı altında değerlendirebiliriz.” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

Araştırmada elde edilen bulgulardan hareketle, bağlamadaki icra çeşitliliğinin sınıflandırılmasında, “sosyokültürel etkileşimlerin” dikkate alınması gereken bir husus olduğu savunulmaktadır. Buna göre bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlardan biri olarak belirlenen “sosyokültürel etkileşimler”

katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların konuya yönelik görüşleri tablo 14’te görülmektedir.

**Tablo 14: Sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında ne derece etkili olduğunı düşünüyorsunuz?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	1	2
<b>AZ</b>	1	2
<b>ORTA</b>	10	20
<b>ÇOK</b>	23	46
<b>PEK ÇOK</b>	15	30

Tablo 14’te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %30’u pek çok, %46’sı çok, %20’si orta, %2’si az, %2’si hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 14’ten hareketle, sosyokültürel etkileşimlerin bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında dikkate alınması gereken hususlardan biri olduğu çoğunluk tarafından kabul edilmektedir.

Sosyokültürel etkileşimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki sınıflandırmada kullanılması gereken tanım, “yenilikçi sentez icra” olarak belirlenmiştir. Bağlama icrasında belirlenen “yenilikçi sentez icra” tanımı katılımcıların görüşüne sunulmuştur. Katılımcıların “yenilikçi sentez icra” tanımına yönelik görüşleri tablo 15’te görülmektedir.

**Tablo 15: Bağlamada “yenilikçi sentez icra” tanımına ne derece katılıyorsunuz?**

	<b>Frekans (f)</b>	<b>Yüzde (%)</b>
<b>HİÇ</b>	2	4
<b>AZ</b>	2	4
<b>ORTA</b>	8	16
<b>ÇOK</b>	25	50
<b>PEK ÇOK</b>	13	26



Tablo 15’te yer alan veriler incelendiğinde, araştırmaya katılan örneklem grubunun %26’sı pek çok, %50’si çok, %16’sı orta, %4’ü az, %4’ü hiç cevabını vermişlerdir. Tablo 15’ten hareketle, sosyokültürel etkileşimler baz alınarak yapılan bağlama icrasındaki “yenilikçi sentez icra” tanımına katılımcıların çoğu olumlu görüş bildirmiştir. Ayrıca kendileriyle yaptığımız kişisel görüşmelerde Sinan Haşhaş, Burak Kurubaş, Emirhan Güler, Doğukan Dursun, M. Raci Alcan, ve Serkan Özdemir yenilikçi icra tanımına katıldıklarını ifade etmişlerdir. “Yenilikçi sentez icra” tanımına Haşhaş, şu eklemelerde bulunmuştur. “Farklı müzik türlerindeki çeşitli eserleri, ayrıca bu müzik türlerindeki çeşitli pasajları, akorları vb. bağlamaya uyarlamayla ortaya çıkan icra çeşidini sentez icra başlığı altında değerlendirebiliriz.” (S. Haşhaş, kişisel görüşme, 25 Ekim 2019).

#### **4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın üçüncü alt problemi “Geleneksel/Otantik Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik; bağlama icrasında “geleneksel/otantik icra” olarak belirlenen icra biçimi incelenmiştir. Araştırmada “geleneksel/otantik icra” biçiminde yaygın olan birçok temel unsurla karşılaşmıştır.

Geleneksel/otantik bağlama icrasında yaygın olan temel unsurları tespit edebilmek amacıyla gelenekselleşen bağlama icrasının tarihsel gelişim süreci detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Bağlama icrasının geçmişten günümüze aktarımı ve buna bağlı olarak öğrenim ve öğretim şekilleri incelendiğinde, günümüze kadar hangi süreçlerden geçtiği ve nasıl ulaştığı merak edilen konular arasındadır. Yapılan araştırmada bağlamanın, Türk halk müziğinde yoğun bir şekilde kullanıldığını ve THM’nin icra edildiği tüm yörelerde oldukça yaygınlık kazandığını söylemek mümkündür. Araştırma derinlik kazandıkça bu duruma neden olan başlıca unsurların “ozanlık geleneği” ile “âşıklık geleneği” olduğu görülmektedir. Konunun daha kapsamlı bir şekilde anlaşılması ve bağlamanın THM’de nasıl yaygınlık kazandığının aydınlatılması için “ozanlık geleneği” ve “âşıklık geleneği” kavramları üzerinde durulmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. “Gelenek” kelimesi

sözlük anlamıyla “Bir toplumda, bir toplulukta eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar, anane, tradisyon” olarak, “geleneksel” kelimesi ise “geleneğe dayanan, gelenekle ilgili olan, kökleşik, ananevi, tradisyonel” olarak tanımlanmaktadır.<sup>9</sup>

### ➤ **Ozanlık Geleneği**

Türklerin çok eski tarihlerden beri varlığını koruyarak zaman içerisinde yapmış olduğu göçler sonucunda dünyanın birçok yerine yayıldığı ve Türklerin eski tarihlerde göçebe bir toplum olarak yaşamını sürdürdüğü çoğu araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Türklerin yerleşik düzene geçmeden önceki göçebe düzenlerinin yaşamlarının her alanını etkileyerek şekillendirdiği görülmektedir. O dönemlere ait bulgular incelendiğinde, Türklerin yazılı kaynaklarının oldukça kısıtlı olduğunu hatta önemli bazı bilgilere Çin kaynaklarından ulaşıldığını söylemek mümkündür. Türklerin yaşamlarına ait verileri yeterince kayıt altına almadığı ve bu verileri daha çok sözlü aktarımla gelecek kuşaklara naklettiği görülmektedir. Bu durumun göçebe olarak sürdürülen hayattan kaynaklandığı düşünülmektedir.

Sözlü aktarımın müzikle birlikte daha akılda kalıcı ve aktarımda daha etkili bir yol olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim yapılan araştırmada, Türklerde sözlü aktarımın müzik ile iç içe olduğu, bu doğrultuda sözlü aktarımın halk tarafından saygın görülen “ozan” olarak adlandırılan kişilerce gerçekleştirildiği görülmektedir. Ozanların sözlü aktarımdaki rolü hakkında Tekin “ozanların toplumda önemli yerleri vardı. Beylerin huzurunda, dini törenlerde, elindeki kopuzunu çalarak mensur veya manzum kahramanlık destanları okurlar, halk arasında kıssa söylerlerdi” (2010, 876). ifadelerine yer vermiştir.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi’nde “ozan” kelimesi; “oğuzların halk şairi-musikişinası manasında çok eskiden beri kullandıkları bir kelimedir. Araştırmacılar ozan kelimesinin varlığını Büyük Selçuklu Devleti’nden öncelere götürmektedirler. Dede Korkut Hikâyeleri’nde de aynı anlamda kullanılan ozan, bazı lügatçiler tarafından "uzan" diye okunmuştur” (7. Cilt, 163). şeklinde açıklanmıştır. Tekine göre; “kopuzla

---

<sup>9</sup> <https://sozluk.gov.tr/>

türkü söyleyen en eski Türk şair-musikişinaslarına ozan denirdi. Osmanlı devresinde halk şair-musikişinasları için de bu tabir kullanılmıştır. Âşık sözünün karşılığı olduğu gibi meddah anlamını da taşıyordu” (2010, 876). Ozanların toplum içinde farklı misyonlar da üstlendiklerine yönelik Budak’ın görüşleri şu şekildedir; “Türklerde ilk çağlarda topluluğun temsilcisi durumunda bulunan ve hekimlik, büyücülük, müzisyenlik gibi işler yapan halk sanatçılarına Altay Türkleri kam, Kırgızlar baskı, Yakutlar oyun, Oğuzlar ozan demişlerdir” (2006, 16). Konuya yönelik Köprülünün ise tespitleri şu şekildedir:

İslamlık öncesi dönemde şairlik, hekimlik, müzisyenlik ve büyücülük gibi görevleri aynı kişi üstleniyordu ve bu kişilere, Altaylarda ‘kam’, Kırgızlarda ‘bakşi’, Yakutlarda ‘oyun’, Tunguzlarda ‘şaman’ ve Oğuzlarda ‘ozan’ deniyordu. Bu çok yönlü özellikleri olan halk sanatçılarının tanrılara kurbanlar sunmak, ölünün defnedilmesini sağlamak, hastalıkları tedavi etmek, ölülerin ruhlarını semaya yollamak ve hatıralarını yaşatmak gibi çeşitli dinî ve toplumsal görevleri de vardır (Köprülü, 1989, 57).

Sümbüllü günümüz âşıklık geleneğinin kaynağının ozanlık geleneğinin olduğunu ve ozanlık geleneğinden beslendiğini ifade ederek şu görüşlerine yer vermiştir:

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

Konuya yönelik Aslan’ın ise görüşleri şu şekildedir:

Eski dil ve edebiyat kaynakları, ozanların kopuz denilen bir çalgı aleti eşliğinde söyledikleri manzumelerin dışında, büyücülük, sihirbazlık ve hekimlik gibi toplumsal görevlerinin ne olduğunu bize iletmemektedirler. Yani eski ozanları, bugünkü uzantıları olan âşıklardan farklı olarak toplumun çeşitli sorunları ile ilgilenen kişiler olarak bilip tanımaktayız (Aslan, 1978).

Görüldüğü gibi ozanların sadece sözlü aktarımda etkin olmadığını bunun yanı sıra toplumda önemli bir konuma sahip olduğunu ve değer gördüğünü söylemek mümkündür. Ozanlar üzerine yapılan incelemede ozanların şaman kültüründen beslendiği görülmektedir. Şaman kültürünün Şamanizm inancının gerektirdiği yaşam

şartlarına bağlı olarak geliştiği düşünülmektedir. Şamanizm'in aktarımı şamanlar tarafından gerçekleştirilmektedir. Şamanlar dini törenleri sazları eşliğinde yönetir ve sazları ile ayrı düşünülemez bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Parlak; "İslamiyet'ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan Şamanizm'de, şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiğini ve günlük yaşamı yönlendirdiğini" (2000, 5) ifade etmektedir.

Önem arz eden diğer bir konu ise ozanların sözlü aktarımında kullandığı sazlarıdır. Konuya yönelik Tuna'nın tespitleri şu şekildedir;

Ozanlar, ellerinde kopuzlarıyla çalıp söyleyerek kır, bayır, yurt, oba gezerek halkı eğlendirir. Bilhassa Oğuzlar arasında çoğalmışlar ve 15. Yüzyıla kadar önemlerini muhafaza etmişlerdir. Genellikle aşk, tabiat, kahramanlık, yurt sevgisini konu ederler. Ozanlar gerek asker, gerekse oba beyleri yanında bulunmuşlardır. Dede Korkut onlardan bahsederken: "Kolca kopuz götürüp elden ele, beyden beye ozan gezer. Er nekesin, er cömerdin ozan bilir." demektedir. Her çağda edebiyat tarihimizde önemli yerleri olan temsilciler yetiştirmişlerdir. Kaşgarlı'nın divanında Çuçu, Tigin, Kul Tarkan gibi ilk temsilcilerin yanı sıra Anadolu'da Yunus Emre, Köroğlu, Dadaloğlu gibi emsalsiz isimler vardır. Ozanlar, ellerinde sazları ve hiç kaybetmedikleri milli kimlikleri ile Türk kültürünü yüzyıllar boyu birbirine naklederek günümüze ulaştırmışlardır (Tuna, 2001, 66).

Ozanlar, halk tarafından saygın görünen ve söyledikleri sözlerin nasihat olarak alındığı önemli kişilerdir. Yapılan araştırmada ozanların edebi eserleri saz eşliğinde aktardığı ve sazları ile bütünleşmiş oldukları ve hatta sazlarından ayrı dahi düşünülmecekleri görülmüştür. Bu durumun ozanların sazına manevi bir değer kattığını söylemek mümkündür. Ozanların gittikleri her yere sazlarını da götürdüğü ve anlatacakları destanı, söyleyecekleri şiiri, vermek istedikleri nasihati sazları eşliğinde insanlara aktararak kendilerinden sonraki gelecek kuşakları haberdar ettiği ve zaman içerisinde kulaktan kulağa aktarılan bu mirasın bir gelenek haline geldiği görülmektedir. Yapılan araştırmada ozanlık geleneğinin çok köklü bir geçmişe sahip olduğu ve Türklerin Anadolu'ya yayıldığı süreç içerisinde varlığını koruduğu söylenebilir. Türklerin Anadolu'ya gelmesinden sonra ozanlık geleneğinin durumuna yönelik Yakıcı'nın tespitleri şu şekildedir;

Ozanlık geleneği, özellikle 13. yüzyıldan itibaren Türkiye sahasında kendini hissettirmeye başlamış, fakat kültürel değişim vb sebeplerle ad değiştirmiş, "âşık" terimi çevresinde öзде

ozanlık geleneğinin devamı kabul edilen bir geleneğin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Yakıcı, 2007: 41).

Elde edilen veriler ışığında geçmişten geleceğe şamanların yerini zamanla ozanlara, ozanların da yerini âşıklara bıraktığını söylemek mümkündür.

### ➤ **Âşıklık Geleneği**

Yapılan araştırmada Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte geçmişe dönük birçok şeyin zamanla değişikliğe uğradığı ve farklı şekillere büründüğü görülmektedir. Ozanlık geleneğinden âşıklık geleneğine geçiş sürecinin de bu doğrultuda geliştiği düşünülmektedir. Kurnaz'a göre "âşık, eski Türk geleneğinde var olan ozanın, dini-tasavvufi etkilerle kazandığı yeni kimliği temsil eder. Âşık tarzı halk edebiyatı, İslamiyet öncesi Türk edebiyat geleneğinin bir devamı niteliindedir" (2013: 51). Aslan'a göre "âşıklar, eski Türklerin ozan dedikleri saz ve söz sanatçılarının günümüze kadar gelmiş olan temsilcileridir" (1978). Konuya yönelik Tekin'in görüşleri şu şekildedir:

Âşık edebiyatı, Anadolu'da, İslamlık öncesi sözlü edebiyat geleneğinin bir devamı olarak, özellikle 12. yüzyıldan itibaren gelişmiştir. Önceden dini-tasavvufi mahiyette iken, 15. yüzyıldan sonra din dışı ürünlerin verildiğini de görüyoruz. Şiir söyleyenlerin adları da değişmiş, ozan yerine âşık diye adlandırılmışlardır (Tekin, 2010: 113).

Geçmişten günümüze süregelen ozanlık ve âşıklık geleneğinin büyük bir kısmının sözlü olarak, çok azının ise yazılı olarak aktarıldığı ve günümüze ulaşan verilerin hafızalarda yer ettiği kadar olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla geçmişe doğru gidildikçe verilerin de azaldığı görülmektedir. Bir başka açıdan geçmişte çoğu ozanın ve aşığın adının ve şiirlerinin hafızaların insafında mevcudiyetini sürdürdüğü aksi halde unutulduğu gözden kaçmamaktadır. Konuya yönelik Tuna'nın görüşleri şu şekildedir:

Şiirlerini sazla çalıp çağırarak töresi onlara şairlikten başka bestecilik görevi de yükler. Halk şairinin sözü kadar, ezgisi de kuvvetli olmalıdır. Eserlerini yazı ile değil söz ile yayarlar. Kendilerinin ve başka şairlerin – âşıkların verimlerini halka yayar, hafızalara emanet ederler. Âşık özellikle köy ve kasaba halkınca sevilen, sayılan insandır. Âşık hayatla ilgili konulara dokunur, öğüt verir, mertlik, yiğitlik telkin eder, dini ve tasavvufi hikmetleri dile getirir (Tuna, 2001: 66).

Âşıklar üzerine yapılan incelemede onların birer şair olduğu görülmektedir. Ancak onları diğer şairlerden ayıran önemli özellikleri vardır. Bu özelliklerin başında saz çalmak ve sazları ile birlikte uzun seyahatlere çıkmaları gösterilebilir. Boratav (1982: 177), âşıkların şiirlerini hece ölçüsüyle ve halkın anlayacağı şekilde yazdıklarını ve saz çalarak diyar diyar dolaştığını, bu özellikleriyle saz çalmayı bilmeyen okuryazar halk şairlerinden, divan şairlerinden ayrıldığını ifade etmektedir. Konuya yönelik Tuna'nın tespitleri şu şekildedir:

Âşıklar halk şiiri ve müziğimizin önemli temsilcileridir. 15. yüzyıldan itibaren Anadolu'da ortaya çıkmıştır. Ayak disiplinleri, âşık makamları, hikâye anlatma, divan şiirinin dil ve türlerine yaklaşma, muamma gibi kurallar görürüz. Âşıkların bir kısmı ümmidir. Söylediklerinin pek çoğu dini ve ahlakidir. Çoğu aynı töre gelenekten çıktığı için benzeyen yanları vardır. Birçoğu şiirlerini sazla çalıp söylerler. Başka şairlerin şiirlerini de söylerler. Âşık ile sazını birbirinden ayıramayız. Âşık sazına gözü gibi bakar. Saz halk şiirinde o kadar önemli bir semboldür ki, diğer zümre şairleri ile bunları ayırt etmek için, birincilere kalem şairi, ikincilere saz şairleri denmiştir (Tuna, 2001: 66).

Âşıkların şiirlerinin yapısına yönelik Tekin'in görüşleri şu şekildedir:

Âşıklar heceyle okurlar ve daha çok hecenin 11'li, 8'li, 7'li kalıplarını tercih ederler. Türkü, varsağı, ezgi, deyiş, kayabaşı, üçleme, koşma, mani gibi halk edebiyatı nazım şekillerini kullanan âşıklar, Divan Edebiyatının tesiriyle gazel, murabba, muhammes, müseddes tarzında olabilen ve özel bir ezgiyle okunan müstezat, kalenderi, satranç, vezn-i ahar, selis gibi nazım şekillerini de kullanmışlardır (Tekin, 2010: 113).

Âşıklarda görülen meziyetlerden biri de doğaçlama şeklinde şiir söylemeleridir. Konuya yönelik Tuna'nın tespitleri şu şekildedir:

Âşık, şiirlerini önceden de düzenler, hazırda okur. Bazen doğmaca dediğimiz ansızın söylenmiş şiirler söyler ki; halk en çok bundan hoşlanır. Saz şairi usta-çırak geleneğine göre yetişir. Ustanın değerine ulaşamayanlar, sıradan bir âşık olup gider. Çıraklar arasında bazen öyle kabiliyetler çıkar ki, onlar ustalara el öptürür, geleneğin üstüne kendi yüksek sanatlarının damgasını vururlar. Kıvama eren âşık, ustası ile yetinmez olur. Önce kendi bölgesinde, sonra bütün yurttta seyahatler yapar. Delikanlı iken ayrılan şair, bazen yaşlandıktan sonra döner. Hiç dönmeyenlerde olur. (Tuna, 2001: 66)

Şenesen (2009: 73), âşıkların sazlarıyla diyar diyar gezmelerini, onların önemli özelliklerinden biri olduğunu ve bunun gerekli olduğunu, bu durumun gelişmesine,

âşıkların rüyalarında kendilerine gösterilen bir kıza âşık olmasının ve sonrasında o kıızı bulana kadar bitecek ya da bitmeyecek uzun yolculuklara çıkmasının sebep olduğunu ifade etmektedir. Konuya yönelik Tekin'in görüşleri şu şekildedir:

İslamiyet'ten önceki Ozan-Baksı geleneğini İslami dönemdeki tasavvufi düşünce veya yaşayış geleneği ile birleştirmişlerdir. Bu âşık-şair tipler genellikle kutsal bir yerde, uyku ile uyanıklık arasında bir rüya görürler; pir elinden bade içerler veya bir şey yiyerek şiir söyleme kabiliyetini geliştirir, saz çalarlar, dini bilgi öğrenirler. Uyandıklarında başka bir usta âşık tarafından "sorguya" çekilirler. Sorulara saz eşliğinde nazımla cevap verirler. Başlarından geçenleri anlatırlar ve saygı görmeye başlarlar. Âşık artık kendi çevresinden başlayarak bütün memleketi dolaşır; hünerini gösterir (Tekin, 2010, 113–114).

Artun'a göre “âşıklar, sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya birkaç özelliği birden taşıyan geleneğe bağlı kalarak şiir söyleyenlere "âşık", bu söyleme biçimine "âşıklık-âşıklama", âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de "âşıklık geleneği" adını vermektedirler” (2001, 63). Âşıklık geleneğinin içerisinde bir başka önemli geleneğin de olduğu görülmektedir. Gelenekselleşen bağlama icrasında da önemli bir unsur olan bu gelenek ise usta-çırak ilişkisi ile öğrenme ve aktarma geleneğidir. Yapılan incelemede usta-çırak ilişkisinin âşıklık geleneğiyle ayrılmaz bir bütünün parçası olduğu ve tarihinin âşıklık geleneğinden de öncelere uzandığı düşünülmektedir. Usta-çırak ilişkisine yönelik Kaya'nın tespitleri şu şekildedir:

Âşık edebiyatında çırak yetiştirme geleneği yüzyıllar boyu yaşatılan geleneklerden biridir. Usta çırak saza ve söze kabiliyeti olan bir genci çırak edinir, yanında gezdirir, saz ve söz meclislerine sokar günü gelince mahlasını verir. Yıllar boyu ustasına hizmet eden ve bu arada âşıklığın vecibelerini öğrenen çırak ta zamanı gelince ustanın izniyle şiirlerini çalıp söylemeye başlar. (Bazı âşıkların kendisinden birkaç yaş küçükleri çırak tutup âşık olmasını sağladığı da olur. Sözcüleri, Sivaslı Dilhuni'nin, çırakları Garip Bilgin ve Yakup Bilgin arasında pek yaş farkı yoktur.) Şiirlerinde, ustasının tekniği, kültürü ve söz dağarcığı açıkça kendini hissettirir. Ustasının ölümünden sonra meclislerde, sohbetlerde onun şiirleriyle söze başlar, çeşitli vesilelerle ustasının ismini zikreder, onun izinden gittiğini hissettirir. Bütün bunlar ustasının ismini yaşatmak içindir. Çırağın, ustasında hakim olan tavır, üslup, icraat, kültür ve dile bağlılığı, kendisinin yetiştirdiği çırağına da sirayet eder. Zamanla, bu gelenek zinciri içinde bir âşık kolu ortaya çıkar. İşte XIX. yüzyıldan itibaren, edebiyatımızda önemli kollar olarak zikredebileceğimiz Erzurumlu Emrah, Ruhsati, Dertli, Sümmani, Derviş Muhammed, Huzuri ve Şenlik Kolları da bu şekilde vücut bulmuştur. Âşık kolları genellikle, kola ismini veren âşıkla başlatılır. Bazı kollarda ise, odak hüviyetindeki aşığın da bir ustası vardır. Sözcüleri; Ruhsati'nin

ustası Kusuri, Şenlik'in ustası Nuri, Huzuri'nin ustası İzni'dir. Her ne kadar bu aşıklar bir usta yanında yetişmiş olsalar da şiirdeki gücü ve ustalıkları sayesinde ustalarından daha ön plana geçmiş, kendisinden sonra gelen nesiller üzerinde, ilk aşığa nazaran daha fazla etki bırakarak odak şahıs olma hüviyetini kazanmışlardır. Âşık koluna Azerbaycan'da "mektep" denilmektedir. Elekser Mektebi, Âşık Alı Mektebi gibi (Kaya, 2000, 13-14).

Yapılan araştırmada, saz şairleri olan ozan ve âşıkların sazlarıyla birlikte anıldığı görülmektedir. Ozanların ve akabinde âşıkların aynı geleneğin birer halkası olduğunu, sazlarıyla geçmişten günümüze aktardıklarının tamamının THM'nin alt dinamiklerini oluşturduğunu aynı zamanda kendileriyle özdeşleşen sazların aslında aynı saz ve türevlerinin olduğunu söylemek mümkündür.

Yapılan araştırmada bağlamanın Türk halk müziğinde kullanılan en önemli çalgılardan biri olduğu görülmektedir. Türk halk müziği zaman içerisinde kulaktan kulağa ve dilden dile büyük ekseriyette sözlü olarak aktarılmış ve bu aktarım bir gelenek haline gelerek günümüze kadar ulaşmıştır. Konuya yönelik Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş (2014:131), "GTHM özellikle Cumhuriyet Dönemi'ne kadar, oluşum aşamasındaki gibi yine herhangi bir sanat kaygısı gözetilmeden usta-çırak ilişkisi ile aktarılmış ve öğretiminde yazılı vesikalar yerine meşk yöntemi benimsenmiştir." tespitinde bulunarak bağlama icrasının da bu doğrultuda aynı şekilde aktarıldığını şu şekilde ifade etmiştir; "GTHM'nin en önemli enstrümanlarından biri olan bağlama da GTHM ile aynı paralelde usta-çırak ilişkisi ile aktarılmış, icrası ve öğretiminde herhangi bir sanat kaygısı gözetilmemiştir."

Bağlamanın atası olarak kabul edilen kopuzun tarihteki yeri ve önemi incelendiğinde, kopuzun ozanlarla bütünleşmiş bir saz olduğu ve ozanlardan ayrı düşünülmeceği kanısına ulaşılmaktadır. Ozanlar edebi eserleri kopuz eşliğinde aktarmış ve usta-çırak ilişkisinin öncüleri olmuştur. Hemen hemen her ozan yeni yetişecek başka bir ozanı etkilemiş ve onların ustaları olmuştur. Yeni yetişecek olan ozanlarda etkilendikleri ozanların çırakları olmuştur. Bu süreç içerisinde kopuzun yerini bağlamaya, ozanların yerini âşıklara bıraktığı göz önünde bulundurulduğunda, ozanların kişisel icra tarzlarının da usta-çırak ilişkisi ile âşıklara kadar ulaştığını ve aynı şekilde âşıklardan da gelecek kuşaklara aktarıldığını söylemek mümkündür. Bu aktarımın köklü bir geçmişe sahip olduğu ve gelenek haline geldiği görülmektedir. Gelenek içerisinde, aktarımdaki bazı öğelerin yerini bir başka öğeye bıraktığı görülse de geleneğin aktarım



şekli ve öğelerin birbiri arasındaki benzerliği düşünüldüğünde geleneğin büyük ölçüde korunduğunu ve günümüze kadar ulaştığını söyleyebiliriz. Konuya yönelik Haşhaş şu tespitlerde bulunmuştur;

“Usta-Çıracak ilişkisinin en yoğun olarak kullanıldığı alanın âşıklık geleneği olduğunu söylemek mümkündür. Âşıklık geleneğinde usta-çıracak ilişkisi yalnızca müzikal bir aktarım değil aynı zamanda edep, erkân vb. değerlerin usta tarafından çırağa belletilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla âşıklık geleneğinde usta-çıracak ilişkisine derin anlamlar yüklenmekte ve birçok iç dinamiğiyle kapsamlı bir şekilde süregelmektedir” (Haşhaş, 2016: 37).

Önce ozanlık ve akabinde âşıklık geleneğinin Türk halk müziğinin aktarımındaki yeri düşünüldüğünde ozanların ve âşıkların bu konuda çok önemli roller üstlendiği anlaşılmaktadır. Bağlama icrasının da bu doğrultuda gelenek içerisinde taşınarak günümüze kadar geldiği görülmektedir. Ozanlar ve âşıklar yaşadıkları dönemi yansıtan Türk halk müziğinin en önemli unsurlarından biridirler. Dönemlerinin yapısını tüm yaşamışlıklarla birlikte harmanlayarak işleyen ve aktaran bu ustaların bir de aktardığını aktaranlar vardır. Bunlar; ustaların izinden giden, onları taklit eden ve zamanla onlardan öğrendikleri tüm bilgi ve birikimleri kendi duygu ve düşünceleriyle yoğurup ustalaşan çıraklardır. Usta-çıracak ilişkisinin nesiller boyu bu döngüde devam ettiği ve günden güne kültür mirasını zenginleştirdiği görülmektedir. Konuya yönelik Öztürk’ün tespitleri şu şekildedir;

“Geleneksel müzik kültüründe geleneğin temsilini, devamlılığını, gelişmesini ve değişimini belirleyen başlıca aktörler, üstadlardır. Ancak üstadların eğilimlerini belirleyen de kuşkusuz yaşam koşulları ve içinde yaşanan “zamanın ruhu’dur. Gelenek bir süreç olarak işlediğinden, doğasında hem tekrarı, hem de değişimi barındırmaktadır. Bu anlamda zamana uyamayan geleneğin terk edilmesi, kısırlaşması ve hatta “tarih” olması mümkündür. Oysa temsilcileri aracılığıyla zamanın ruhunu özümseyen gelenek, dönüşerek var olmayı sürdürür. Böylece “süreklilik” ile “kesintililik”, “değişme” ve “dönüşme” adeta bir sarmal halinde iç içe geçer. Bu süreçte her “son”, yeni bir “başlangıç” oluşturmaktadır; sürecin anahtar sözcüğü “eklemlenme” gibi görünür. Bir üslup ve tarz açısından sona erme, bir diğeri için başlama anlamına gelmektedir. Örneğin Neşet Ertaş icrası, Abdal müziği ve bağlama icrası için pek çok başlangıç içermektedir. Oysa Muharrem Baba icrası, büyük çapta Neşet Ertaş icraları içinde dönüşerek kaybolmuştur. Bu yüzden aslında her üstadın, kendinden biraz öncesi ve sonrası arasındaki bir yerlerde durduğu kabul edilebilir. “Kendisi”, “öncesi’nin izlerini taşıırken, “sonrası” da kendisinden izler taşır. Bu nedenle üstadlığın “öncesi”, “şimdisi” ve “sonrası” vardır. Burada kendimden bir örnek vermem gerekirse; benim icram da anlayış ve teknik açılardan hocalarımla iz ve etkilerinin bir ürünüdür. Ben kendi icramı, başta diğer üstadlar olmak üzere farklı müzik

beğenilerim, dinlemelerim ve etkilenmelerimle inşa etmeye çabaladım. Bu çabanın ürünü olarak geliştirdiğim kendime özgü tarz, yorum ve icra karakteristiklerimi de öğrencilerime aktardım. Şimdi onlar arasında da benzer süreçler içinde gelişme gösteren bir zincirin devam ettiğini gözlemliyorum. Günümüz teknolojisi ve iletişim olanakları içinde, örneğin Çetin Akdeniz'in tekniğini öğrenmeye ve geliştirmeye çalışan çok sayıda "çırak" var olduğu görülüyor. Erol Parlak gibi, Erdal Erzincan gibi çalmaya öykünen çıraklar da var. Bu çırakların pek çoğu, ustaları izliyorlar. Onların yaptıklarını takip ediyor; taklit ediyor; öğreniyor ve hatta kendilerini inşa sürecinde kişisel katkılarını da ortaya koyuyorlar. Böylece bağlama icrası bakımından çok-boyutlu ve bol etkileşimli; müzik kültürü açısından ise yaşamsal önemde bir "zincir" ortaya çıkmış oluyor" (Öztürk, 2016:129).

Bağlama icrası üzerine yapılan araştırmada, bağlamanın 20. yüzyıla kadar çoğunlukla ozanlar/âşıklar tarafından bireysel olarak icra edildiği ve kişisel icra tarzlarının usta-çırak ilişkisi ile öğrenildiği ve aktarıldığı düşünülmektedir. Usta-çırak ilişkisi ile 20. yüzyıla kadar aktarılan bağlama icrasına yönelik bulguların yeterli düzeyde olmadığı görülmektedir. Ancak bu konuya yönelik araştırmacıların çeşitli tespitleri ve görüşleri doğrultusunda fikir sahibi olunabilmektedir.

Türklerin göçebe hayatında gerektirdiği yaşam koşullarından hareketle yazılı aktarımdan çok sözlü aktarımın yaygınlaşıp gelenek haline dönüştüğü süreç içerisinde bağlamanın tek çalınıp söyleme şekli ile karşılaşmaktadır. Sözlü aktarım geleneğinin hakim olduğu bu geniş zaman cetvelinde bağlamanın öğrenilmesi ve öğretilmesine yönelik herhangi bir yazılı vesikanın araştırma süresince tespit edilemediği görülmüştür. Ancak 20. yüzyılda THM alanında başlatılan çalışmalarla birlikte bu konuda yazılı vesikaların çoğalmaya başladığı görülmektedir.

THM alanında yapılan çalışmaların hız kazanmasının Türkiye'de radyo yayınlarının başlaması ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Konuya yönelik Alpyıldız şu ifadelerine yer vermiştir;

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

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

Radyoların kurulmasıyla beraber hız kazanan THM alanındaki çalışmalar doğrultusunda bağlamanın tek çalınıp söylenme şeklinin yanı sıra bağlama topluluklarının da oluşturulduğu görülmektedir. Konuya yönelik Büyükyıldız şu açıklamalarda bulunmuştur;

TRT Ankara, İstanbul, İzmir ve Erzurum Radyolarında, Yurttan Sesler Topluluğu, Yurttan Sesler Erkekler Topluluğu, Yurttan Sesler Kadınlar Topluluğu, Bağlama Takımı gibi topluluklar yanında, solo programlarla halk müziği yayınları yapılmaktadır. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu bünyesinde, topluluklar ve solo programlardan başka, yöre sanatçılarına da solo programlar yaptırılmaktadır. Ayrıca kurum dışında icra yapan çeşitli Devlet korolarına, Üniversite ve Konservatuvar korolarına, Dernek topluluklarına, Halk Eğitimi Merkezlerine bağlı topluluklara ve amatör sanatçılara da imkânlar tanınmaktadır. Bunlardan başka, kuşak programlarıyla, eğitim amaçlı açıklamalı prodüksiyon programları da yapılmakta, belgeseller hazırlanmakta ve Türk Halk Müziği'ne hizmet yolunda, TRT'nin özveriyle çalışmalarını sürdürdüğü bilinmektedir (Büyükyıldız, 2009:123).

Yapılan araştırmada radyo faaliyetlerinin THM alanındaki çalışmaları tetiklediğini ve yaygınlaştırdığını söylemek mümkündür. Nitekim Yurttan Sesler korosunun yaptığı çalışmalar neticesinde birçok gelişmenin yaşandığı görülmektedir. Şenel' göre;

Kültürel yayıncılık yanında kurumsal derlemeciliğin de ülkemizdeki öncülerinden sayılabilecek ve televizyonculuk sonrası adı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (kısaca TRT) olarak biçimlenen bu güçlü kurum bünyesinde kurulan ve çoğunluğu şehir kökenli icracılardan Yurttan Sesler Topluluğu'nun yapısal özellikleri ve işleyişi dikkate değerdir. Zira bu topluluk, halk müziğinin yalnızca kurumsallaşması değil, aynı zamanda gelişim ve değişim sürecine de damgasını vurmuş, yarattığı perspektif üzerinden, kuşaklararası aktarımda da etkili olmuştur. Bu nedenle Yurttan Sesler Topluluğu'nun kuruluş süreci, amacı, kültürel kavrayışı ve işleyişi ile müziğin yorumlayış biçimini irdelemek günümüzde de yaşanan birçok olgunun kavranabilmesi bakımından önemlidir. (Şenel,1997).

Araştırmamızın odağındaki bağlama icrasının Yurttan Sesler korusuyla şekillendiğine yönelik Haşhaş'ın tespitleri ise şu şekildedir; “Yurttan Sesler

Topluluğu'nun kurulmasıyla birlikte, Türküler ve paralelinde bağlama enstrümanının icrasında, ozanlık (tek kişilik çalıp söyleme) geleneğinin yanı sıra, toplu icradan söz edilir olmuştur. Her enstrümanda olduğu gibi, bağlama enstrümanının toplu icrasında da belirli teknik kuralların (mızrap birlikteliği, ezgi uyumu vb.) olmasının gerekliliği düşünüldüğünde, bu oluşumun bağlama enstrümanına teknik icra yolunu açan ilk ve en önemli adımlardan biri olduğu sonucuna ulaşılabilir” (Haşhaş, 2013:2). Böylelikle Yurttan Sesler ile birlikte olan yeni yapılanmalar sayesinde geleneksel Türk halk müziğindeki düzenli yapıya geçiş sürecinde bağlamanın toplu olarak ilk icra örneklerinin verilmeye başlandığını söylemek mümkündür.

Yurttan sesler korosunun kurulması bu doğrultuda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Yurttan sesler korosunda bağlama topluluklarının oluşturulması bağlama icrasında icra birlikteliğinin sağlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. Bağlama icrasında belirli standardizasyon çalışmalarının bu süreçte başladığı ve hatta mevcut geleneksel tezene tavırlarının bu süreçte şekillendiği görülmektedir. Gelişen bu tezene tavırlarının Türk halk müziğindeki yöresel bazı usul ve tartım özellikleri etrafında şekillendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra Türk halk müziğine yönelik bağlamadaki tüm icrasal karakteristiklerin standartlaştığını söylemek mümkün değildir. Ancak günümüzdeki gelenekselleşmiş bağlama icrasının şekillenmesinde Yurttan Sesler'in göz ardı edilemeyecek derecede etkisi vardır. Diğer yandan Türk halk müziğindeki yöresel özellikler bağlama icrasının şekillenmesinde temel faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda Yurttan Sesler'le birlikte gelişen bağlamanın yapı ve icrasındaki değişimlerin, geleneksel/otantik bağlama icrasında yaygın olan bir diğer temel unsur olduğunu söylemek mümkündür.

Türk halk müziğinin tarihsel süreci incelendiğinde, geçmişten günümüze kulaktan kulağa aktarılarak geldiği, farklı yerlere özgü çeşitli kimliklere büründüğü ve bünyesindeki çalgıların da bu duruma göre şekillendiği görülmektedir. Türk halk müziğinin yöresel üslup/tavır özellikleri ve çalgılarındaki kullanım durumlarına bakıldığında tüm bunların uzun bir süreçte şekillenip geleneksel bir hal aldığı ve bu sayede Türk halk müziğinin büyük bir birikime sahip olduğu görülmektedir.

Türk halk müziği çok geniş bir coğrafya üzerinde varlığını sürdürmektedir. Kısaca Türklerin yaşadığı her yerde Türk halk müziğinin de izlerine rastlandığını

söylemek mümkündür. Ancak Türk halk müziği, araştırmada sadece bağlamanın ortaya çıktığı Anadolu coğrafyasına sahip olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti sınırları içerisindeki alan ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlar içerisinde dahi Türk halk müziğinin çok büyük bir zenginlik gösterdiği ve Türkiye'nin hemen her bölgesine özgü farklı karakteristik özelliklerinin olduğu görülmektedir. Demir'e göre, "Türk halk müziğinde "yöre" kavramının varlığı, yörelere göre türlerin varlığı coğrafi şartların bu konudaki önemini gözler önüne sermektedir" (Demir, 2013:3). Türk halk müziğindeki yöresel özellikler, geleneksel/otantik bağlama icrasında yaygın olan bir diğer temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk halk müziğinin yörelere özgü karakteristiğini Haşhaş, İmik ve Aydoğdu şu şekilde açıklamıştır: "Türk halk müziği (THM), çeşitli üslup, tavır, hançere vb. özellikler geliştirmiş olması açısından yöreden yöreye çeşitli farklılıklar göstermekte ve bu farklılıklar büyük bir zenginlik olarak THM repertuarı/nazariyatına aks etmektedir." (Haşhaş, İmik, Aydoğdu, 2015:170). Türk halk müziğindeki yörelere özgü müzik yapısını Eroğlu şu şekilde açıklamaktadır; "oldukça geniş bir coğrafi alana sahip olan Türkiye'nin, her bölgesinin, her şehrinin, hatta bazı ilçelerinin bile kendine özgü bir müzik yapısı ve icrası olabilmektedir. Bu durum yer yer türdeş olmayan kültürel bir yapıyı göstermekle beraber, çoğunlukla yöre insanının bulunduğu coğrafyanın şartlarına ve temas ettiği insanlarla olan etkileşimine bağlı olarak türdeş olan yerel-mahallî bir kültüre ulaşıldığını göstermektedir." (Eroğlu, 2017:516)

Yapılan araştırmada Türk halk müziğinde yörelere özgü farklı karakteristik özelliklerin olduğu ve bunların üslup ve tavır olarak ifade edildiği görülmüştür. Konunun daha iyi anlaşılması için üslup ve tavır terimlerinin anlamları araştırılmış ve çeşitli araştırmacıların görüşleri incelenmiştir. Türk Dil Kurumu'nun resmî sitesinde üslup, "bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil", tavır ise "durum, vaziyet, hâl" şeklinde tanımlanmıştır. Özbek tavır terimini şu şekilde açıklamıştır; "Bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi, biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü" (Özbek, 1998:179). Eroğlu'na

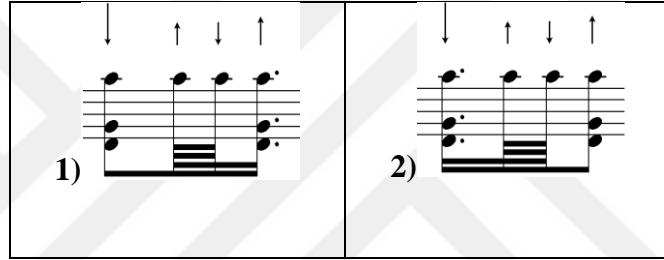
göre, “Türk Halk Müziği geleneksel yapısı içerisinde yerel ve bölgesel özellikler taşır. Bu yöresel özelliklere halk müziğimizde uslûp denilmekle birlikte; yöre uslûbu içinde özellikle bağlamadaki icra biçimlerine “Tavır” denilmekteydi. Ancak tavır daha çok kişiye özgü olduğu için “Uslûp” ifadesinin kullanılması gerektiğini düşünmekteyiz. Yöresel uslûplar bir yörede yaşayan insan topluluklarının yaşama biçimlerinden ve kültürlerinden kaynaklanan çeşitli özelliklerin halk müziğine yansması olarak dikkat çekerler. Bir başka ifade ile yöre müziğinin karakterini göstermektedir” (Eroğlu, 2017:520).

Yapılan araştırma sonucu tavır teriminin aynı zamanda bağlamadaki yörelere özgü bazı icra şekillerine verilen isim olduğu tespit edilmiştir. Eroğlu’na göre, “Çalgılardaki Yöresel İcra Biçimleri” “Yöre Tavır” olarak ifade edilebilir. Bu durumda “Tezene” ifadesi kullanıldığında yalnızca yöredeki bağlama çalma tekniğini belirttiği için isabetlidir” (Eroğlu, 2014:237. Oral’a göre; “Geleneksel bağlama icrasında tavır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Bu tezene vuruşları icrada ritmik yapıyı güçlendirmekte ve dinamik bir duyum sağlamaktadır. Halkın ve usta sanatçıların katkılarıyla, özverili çalışmalarıyla günümüze taşınmış yöresel tavırlar, müziğimizde icra zenginliğinin en büyük göstergesidir” (Oral, 2010:20). Konuya yönelik Haşhaş şu ifadelerine yer vermiştir; “Geleneksel bağlama icracılığında yöreselliği belirleyen en önemli özelliklerin başında, yöreden-yöreğe çeşitli açılardan değişkenlikler gösteren sistematik tezene vuruş kümeleri gelmektedir. Yöreden-yöreğe değişkenlikler arz eden bu tezene vuruş kümeleri Türk halk müziğinde genel olarak “yöresel tavır” veya “yöresel tezene tavır” şeklinde adlandırılmaktadır” (Haşhaş, 2018:159). Emnalar ise şu tespitlerde bulunmuştur; “Bağlama ile yörelerin tezene özelliklerini çalmaya, o yörenin tavır denilmektedir. Bu tavırlar tezene kullanımı ile ilgilidir. Yani tezenenin alttan vurulması, üst tele taktırma, senkoplu çalış gibi özellikleri olan bu tezene çeşitlerine, kısaca tavır diyeceğiz. Tavırlar birkaç küçük ayrıntı ile birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bu ayrıntıların en önemli göstergesi ise görsel olmalarıdır. Yani tezenenin yukarıda veya aşağıda bitmesi gibi. Fakat genelde bağlamada kullanılan tavırlar yörelere göre özellikler taşımalarına rağmen, bazen bir tavır içinde diğer tavrın mızrabını da görmek mümkündür. Örneğin: Kayseri tavırı sürmeli tezenesiyle birkaç senkoplu tezeneden ibarettir. Aynı örneği Konya tavırı içinde verebiliriz. Zeybek tavrının sonuna bağlamanın üst telinin taktırılması ile –Konya tavırı oluşturulur” (Emnalar, 1998:577).

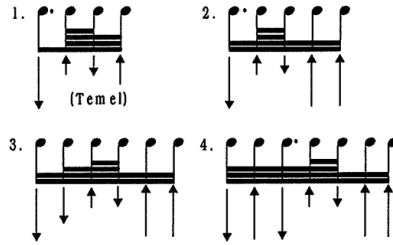
Kurubaş ve Haşhaş, bağlamada kullanılan yöresel tezene tavrılarını; zeybek tavrı, Konya tavrı, Yozgat tavrı, karşılama tavrı, Ankara tavrı, âşıklama tavrı, teke tavrı, Kayseri tavrı, Silifke tavrı ve Azeri tavrı olarak tespit etmiştir. (Kurubaş, Haşhaş, 2019:548)

### Zeybek Tavrı

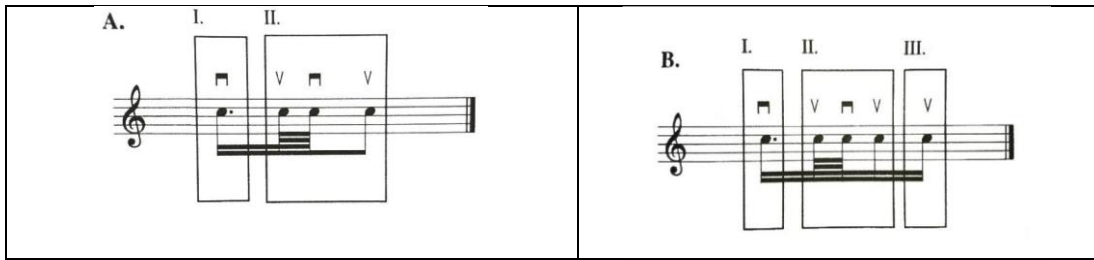
“Zeybek tavrı Ege bölgesine has bir bağlama tavrı olup, GTHM repertuvarında genellikle 9/2, 9/4 ve 9/8’lik usul kalıplarında görülmektedir. Zeybek tavrının en belirgin özelliği, üst mızrap vuruşuyla bağlamanın tüm tellerine vurulduktan sonra, alt tel gruplarında altmışdörtlük (çırpma) mızrap vuruşu yaparak, alt mızrap vuruşuyla yine tüm tellere vurularak son bulmasıdır.” (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:136)



Şekil 1. Zeybek Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:136-137)



Şekil 2. Zeybek Tavrı (Emnalar, 1998:586)



Şekil 3. Zeybek Tavrı (Ekici, 2012:237-238)

YÖRE  
MUĞLA  
KAYNAK  
MUSTAFA KARAOSMANOĞLU

### KERİMOĞLU

DERLEVEN  
HAMİDİ ÖZBAY  
NOTA/UYARLAMA  
SİNAN HAŞHAŞ

♩ = 75

The musical score consists of six staves of notation. The first staff is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with fingerings: 3 1 1 1 2 1 2 1 3 1 1 1 2 1 2 1 3. The second staff continues the pattern with fingerings: 3 3 1 1 1. The third staff has fingerings: 3 1 3 1 3 1 2 3 1 2 4. The fourth staff includes a trill (tr) and fingerings: 3 3 3 1 0 4 0 1 3 1. The fifth staff has fingerings: 3 3 1 1 1 3 1 3 3 1 3 1 2 4. The sixth staff includes a trill (tr) and fingerings: 4.

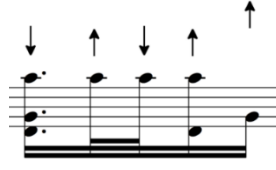
Şekil 4. Kerimoğlu Zeybeği (Haşhaş, 2018:166)

Şekil 4’te “Kerimoğlu Zeybeği” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde zeybek tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

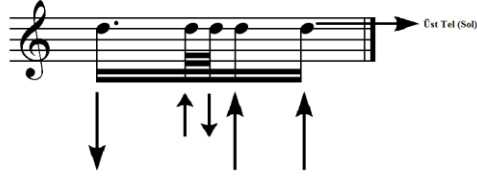
#### Konya Tavrı

“Konya tavrı, Konya yöresine özgü bir bağlama tavrıdır. Genellikle 2/4’lük usul kalıbında olan Konya tavrılı halk ezgileri, icra zorluğu açısından bağlama icrası ve öğretiminde ayrı bir dikkat ve çaba gerektirmektedir. Konya tavrının en belirgin özelliği, bir temel zeybek tavrından sonra üst tel grubuna alt mızrap vuruşu yapmaktır. Üst tel grubuna bu alt mızrap vuruş şekline “taktırma” veya “takma” da denilmektedir.” (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:138)

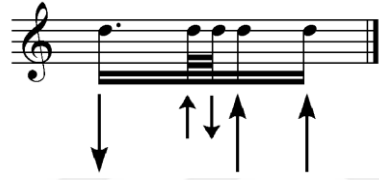




Şekil 5. Konya Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:138)



Şekil 6. Konya Tavrı (Emnalar, 1998:586)



Şekil 7. Konya Tavrı (Yener, 1991:299-301)

YÖRE  
KONYA  
KAYNAK  
YÖRE EKİBİ

## KONYA DİVAN AYAĞI

DERLEYEN  
YÜCEL PAŞMAKÇI  
NOTA/UYARLAMA  
SINAN HAŞHAŞ

♩ = 80

1 0 3 4 3 1 1 3 3 1

3 0

3 3 1 1 3 1 3 3

4 3 4 1 3 1 1 2 2 1

1 1 §

Şekil 8. Konya Divan Ayağı (Haşhaş, 2018:168)

Şekil 8’de “Konya Divan Ayağı” adlı eserin notaları incelendiğinde, birçok nota kümesinde Konya tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

### Yozgat Tavrı

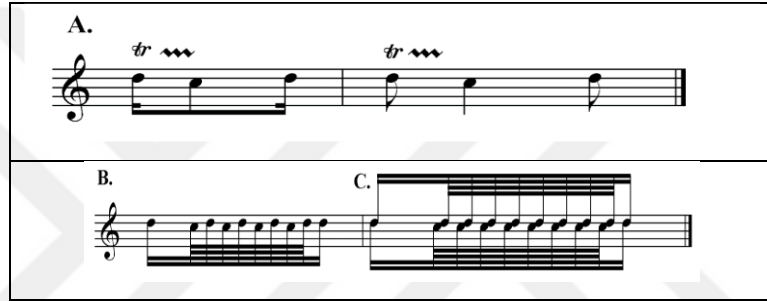
“Sürmeli tavrı olarak da bilinen Yozgat tavrı, Yozgat yöresiyle özdeşleşmesine rağmen, birçok farklı yörenin halk ezgilerinde de bu tavrın uygulandığı (Kırşehir, Ankara, Ege yöresi vb.) görülmektedir. Esas itibarıyla Yozgat tavrının en belirgin karakteristik özelliği trillerdir. Yozgat tavrı içeren halk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



Şekil 9. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:142)



Şekil 10. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Emnalar, 1998:588)



Şekil 11. Yozgat (Sürmeli) Tavrı (Ekici, 2012:330)

Repertuvar Sıra No: 892

Yöresi:  
Yozgat

Kimden Alındığı:  
Nida Tüfekçi

## DERSİNİ ALMIŞDA EDİYOR EZBER

Derleyen:  
Nida Tüfekçi

Derleme Tarihi:

Notaya Alınan:  
Savaş Ekici



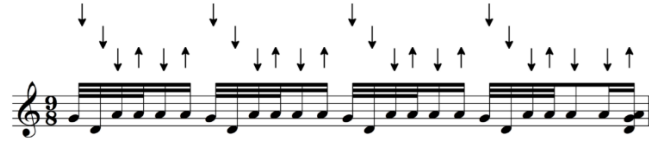
Şekil 12. Dersini Almışda Ediyor Ezber (Ekici, 2006:337-338)

Şekil 12’de “Dersini Almışda Ediyor Ezber” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Yozgat (sürmeli) tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

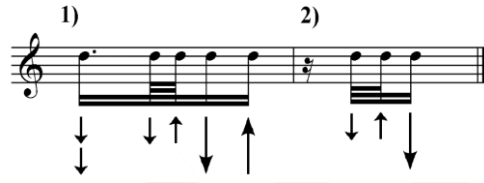
### Karşılama Tavrı

“Karşılama tavrı, mızrap vuruşunun üstten aşağıya doğru tellere taktırmak (telleri sıyırarak) suretiyle seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Rumeli bölgesine has olan bu tavrı, genellikle 9/8’lik usul kalıbındadır. Yurdumuzun birçok yöresinde “karşılama” adıyla TRT repertuarında yer alan halk ezgileri bulunmaktadır (Giresun karşılması, Merzifon Karşılması, Yayla Karşılması vb.) ancak burada anlatılan “karşılama tavrı” özellikle Trakya bölgesine has olan “Trakya Karşılması” adlı halk ezgilerinin icrasında kullanılan özel bir tavrı olarak ortaya çıkmaktadır. (bknz; TRT Repertuar No: 21, 47,

500)” (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-144).



Şekil 13. Karşılama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-144)

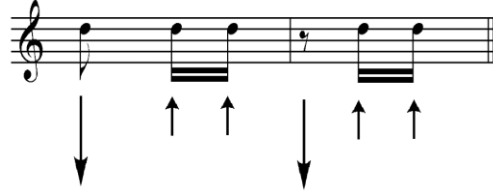


Şekil 14. Karşılama Tavrı (Emnalar, 1998:589)





Şekil 16. Ankara Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:140)



Şekil 17. Ankara Tavrı (Emnalar, 1998:590)

Yöreni:  
Ankara

Kaynak Kipi:  
Sadık Ergün  
Bayram Aracı

## FİDAYDA (HÜDAYDA) (Bozuk Dizen)

Desteyen:  
Nida Tüfelci

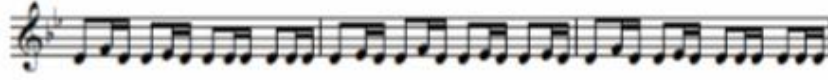
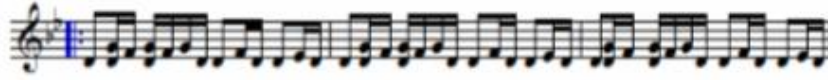
Desteme Tarihi:  
1964

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

Metronom: ♩ = 60



Metronom: ♩ = 92



Şekil 18. Fidayda (Hüdayda) (Oral, 2010:73-75).

Şekil 18’de “Fidayda (Hüdayda)” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Ankara tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

### Aşıklama Tavrı

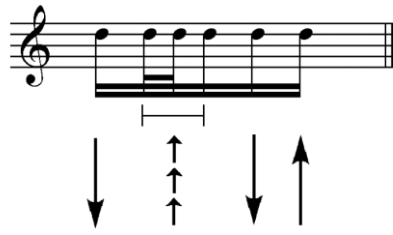
“Değiş tavrı olarak da bilinen aşıklama tavrı, mızrabın tüm tellere üstten aşağıya doğru vurulması ve ardından iki veya üç tel grubuna da mızrabı aşağıdan yukarıya doğru taktırarak çekilmesi sonucu seslendirilen bir bağlama tavrıdır. Bu tavrı genellikle



Sivas, Erzincan ve çevresindeki bölgelerde görülmektedir. Aşıklama tavrılı halk ezgileri genellikle 2/4, 4/4 ve 7/8’lik usul kalıplarında görülmektedir”



Şekil 19. Aşıklama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:145)



Şekil 20. Aşıklama Tavrı (Emnalar, 1998:589)

Yöresi: Erincan  
 Kaynak Kişi: Açık Daimi  
 Metronom: ♩ = 100

Derleyen: Nida Tufalçı  
 Derleme Tarihi: -1969-  
 Tavrı Notaya Alan: Mahbule Oral

**SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM**  
 (Bozuk Düzen)

Se her de bir ba ğa gir dim

[Teke]

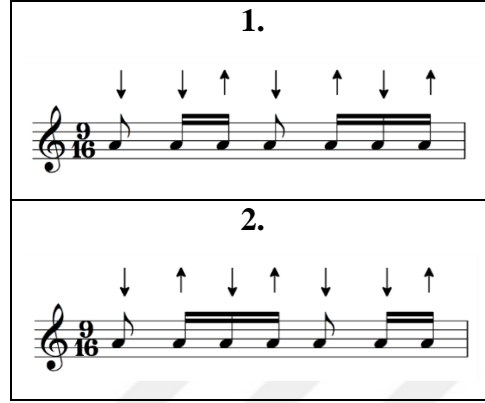
Şekil 21. Seherde Bir Bağa Girdim (Oral, 2010:76-77).

Şekil 21’de “Seherde Bir Bağa Girdim” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde aşıklama tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

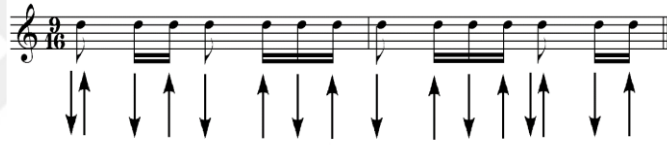
### Teke Tavrı

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

Ancak teke tavrının bu iki farklı şeklinde de, yukarıda açıklanan mızrap vuruş yönleri esas alınmaktadır”



Şekil 22. Teke Tezene Kalıbı Nota Kümesi (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:141)



Şekil 23. Teke Tavrı (Emnalar, 1998:590)



Şekil 24. Teke Tavrı (Ekici, 2012:264)

YÖRE  
BURDUR  
KAYNAK  
FAİK İNCE

DİRMİLCİK'TEN GİDER  
YAYLANIN YOLU

DERLEYEN  
SÜMER EZGÜ  
NOTA/UYARLAMA  
SİNAN HAŞHAŞ

♩ = 100

① ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

① ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

Şekil 25. Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu (Haşhaş, 2018:182)

Şekil 25'te "Dirmilcik'ten Gider Yaylanın Yolu" adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Teke tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

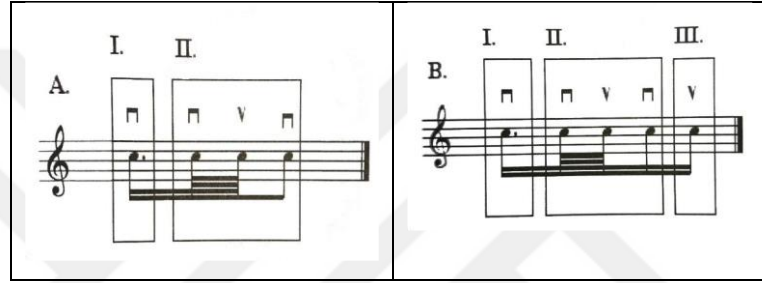
### Silifke Tavrı

"Silifke tezene tavrı Silifke yöresine ait türkü ve ezgilerin bağlama ile seslendirilmesinde kullanılan bir bağlama tezene tavrıdır. Silifke yöresi türküleri genellikle yürük bir icra karakterine sahip olmakta ve bu karakterleriyle icralarında ayrı

bir dikkat ve çaba gerektiren yapılarıyla bağlama icrasında ayrı bir önem taşımaktadırlar” (Haşhaş, 2018:202).



Şekil 26. Silifke Tavrı (Haşhaş, 2018:202)



Şekil 27. Silifke Tavrı (Ekici, 2012:303-304)

Repertuvar Sıra No: 1917

Yöresi:  
Silifke

Kimden Alındığı:  
Silifke Ekibi

## ÇAYA VARDIM

Derleyen:  
Cavit Erden

Derleme Tarihi:

Noataya Alan:  
Savaş Ekici

The image displays a musical score for the piece 'Çaya Vardım'. The score is written in 9/8 time and consists of ten staves of music. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by a dense, rhythmic texture, primarily using sixteenth notes and eighth notes. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The subsequent staves continue the melodic and rhythmic development, with some staves featuring repeat signs and first/second endings. The final staff concludes with a double bar line and repeat dots.

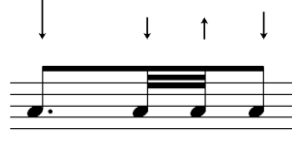
### Şekil 28. Çaya Vardım (Ekici, 2012:314-315)

Şekil 28’de “Çaya Vardım” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Silifke tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

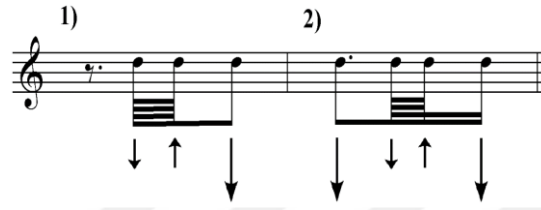
#### Azeri Tavrı

“Azeri tezene tavrı genellikle Azeri türkü ve ezgilerin bağlamayla icrasıyla özdeşleşmiş bir tezene tavrıdır. Türk halk müziğinde Azeri türkü ve ezgiler genellikle 6 veya 12 zamanlı usul yapılarında olup çoğunlukla yürük bir icra karakterine sahiptirler. Azeri türküler/ezgiler genellikle Nihavend, Çargâh, Segâh, Bûselik makamı dizilerindeki akıcı ezgisel motifleri/cümleleri, geleneksel bağlama icrasında yaygın olan diğer birçok türdeki/formdaki ezgi yapılarından farklı dinamikleriyle hızlı (accelite) icra

yapıları ayrıca çeşitli pozisyon geçişlerine uygun olan nitelikleriyle enstrümantal bağlama icrasında çok önemli bir yere sahiptir” (Haşhaş, 2018:194).



Şekil 29. Azeri Tavrı (Haşhaş, 2018:194)



Şekil 30. Azeri Tavrı (Emnalar, 1998:587)

DÜZEN: MÜSTEZAD

(SOL  
DO  
LA)

YÖRE  
KARS

## KARS OYUN HAVASI

DERLEYEN  
MUZAFFER SARISÖZEN

NOTA/UYARLAMA  
SİNAN HAŞHAŞ

♩ = 150

1 1 3 3 3 1 3 1 3 1 3 1 3 1 1 3 1 1 2 1 3

2 2 4 1 2 1 1 3 1 3 1 3 3 4 1 3 1

3 1 1 3 1 1 2 1 1 1 1 3 2 4 1 1 2 1 1 3 1 1 1 1 1

1. 2. 3 4 1 3

3 1 1 3 1 3 1 2 1 1 4 2 4 1 1 1 4 3 4 1 3 3 4 2 4

1 1 3 4 1 3 1 1 1 1 2 4 1 2 1 2 1 1 1 1 2 4 1 2 1 1 3 1 3

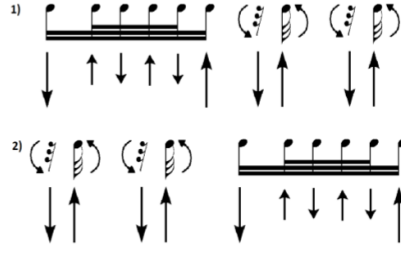
Şekil 31. Kars Oyun Havası (Haşhaş, 2018:195)

Şekil 31’de “Kars Oyun Havası” adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Azeri tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

### Kayseri Tavrı

“Kayseri tavrı, sürmeli tezenesi ile birlikte bazı seslerden önce genellikle 32’lik seslerle beraber, sağ elin bağlama göğsü üzerinde bir daire çizilmesi ile uygulanır. Bazı nota cümleleri trilli, bazı notalar eşli çalınarak oluşturulan kayseri tavrının en önemli özelliği, eşli notalarda tezenenin bir daire çizerek bu işlemi görmesidir” (Emnalar, 1998:588).





Şekil 32. Kayseri Tavrı (Emnalar, 1998:588)

Yöresi:  
Kayseri

Deleyen:  
A. Gazi Ayhan

Kaynak Kişi:  
Ahmet Gazi Ayhan

**POSTA YOLLARI**  
(Bağlama Düzeni)

Derleme Tarihi:  
-

Metronom: ♩ = 120

Tavrı Notaya Alan:  
Makbule Oral

Şekil 33, "Posta Yolları" adlı eserin notasını göstermektedir. Müzik, 2/8 zaman imzalı ve 120 metronom hızında yazılmıştır. Üst kısım, bağlama için yazılmıştır ve alt kısım, seslendirme için yazılmıştır. Üst kısım, bir dizi nota ve ritim işaretleri ile başlar, ardından aşağı ve yukarı yönlü oklarla gösterilen tavrı (tezeneye) gösterir. Alt kısım, seslendirme için yazılmıştır ve "pos ta yol la rı nı do la ni yo ru mam" sözleri içerir. Üst kısım, bir dizi nota ve ritim işaretleri ile başlar, ardından aşağı ve yukarı yönlü oklarla gösterilen tavrı (tezeneye) gösterir.

Şekil 33. Posta Yolları (Oral, 2010:67-69)

Şekil 33'te "Posta Yolları" adlı eserin notası incelendiğinde, birçok nota kümesinde Kayseri tezene tavrının kullanıldığı görülmektedir.

Yapılan araştırmada yöresel tezene tavrılarının geleneksel bir hal aldığı, ulusal ölçekte bilindiği ve ortak bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Bu açıdan

geleneksel/otantik bağlama icrasında yaygın olan temel unsurlardan biri de geleneksel tezene tavrıdır. Araştırma kapsamında bağlama icrasının yöresel icra karakteristiklerine göre şekillendiği ve böylece yöreler arası bağlama icrasında birtakım farklılıkların oluştuğu görülmüştür. Bunun yanı sıra bağlama icrasının kişisel icra tarzlarıyla öne çıktığı, bağlama icracılarının kişisel icra tarzlarıyla birbirinden farklılaştığı ve bazı durumlarda birbirlerinden etkilendiği bilinmektedir. Örneğin, Bayram aracı döneminin önde gelen bağlama icracısı olup, Orhan Gencebay, Arif Sağ, Neşet Ertaş ve daha birçok bağlama icracısını etkilemiştir. Parlak'a göre

Orta Anadolu saz-çalıp söyleme geleneği içerisinde yetişmiş Bayram Aracı (1920/Ankara) sazın geniş kitlelerce tanınıp sevilmesi, yaygınlaşmasında ve virtüözitenin gelişmesinde ilk örnek sayılabilir. Aracı kendine özgü tavrılarıyla, dönemin en ünlü bağlama icracısı olan adeta bir halk kahramanıdır. Zira Anadolu'da diğer ustaların aksine daha 1940'lı yılların başından itibaren kendisine yapılan davet ile Yurttan Sesler içerisinde icralarda bulunup, radyodan sesini duyurmakla kalmamış, büyük gazinoların kıyasıya rekabet ettikleri bu dönemde ünlü assolistlere karşı saziyle tek başına assolist olarak sahneye çıkıp deyim yerindeyse fırtına gibi esmiştir (Parlak, 2016:223).

Gelenekten beslenen bağlama icracılarının yörelere göre kişisel icra tarzlarını geliştirdikleri ve birbirleri arasında kişisel icra tarzı bakımından farklılıkların oluştuğu görülebilmektedir. Bu farklılıkların yörelere ve icracılara özgü belirli bir icra tarzının belirlenmesinde önemli bir role sahip olduğunu söylemek mümkündür. Ancak birbirlerinden farklılaşan yöresel ve kişisel icra tarzlarının ortak kökenlerinin geleneksele dayalı olmasından dolayı bunların tamamını aynı icra biçiminin birer çeşidi olarak değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü yöresel icra karakteristikleri her ne kadar birbirleri arasında farklılık gösterse de hepsi aynı müzik türü, yani Türk halk müziği bünyesinde yer almaktadır. Dolayısıyla Türk halk müziğinin icrasında kullanılan bağlama, bir icra biçimine sahip olmakla birlikte Türk halk müziğinin tüm karakteristik özelliklerini de yansıtmaktadır.

Bağlama icrası denildiğinde çok zengin bir icra çeşitliliği ile karşılaşmaktadır. Bu icra çeşitliliğinin birçok sebebinin olduğu bilinmektedir. Ancak bağlamadaki icra çeşitliliğine sebep olan “geleneksellik” ele alındığında yöresel üslup/tavır özelliklerinin

yanı sıra bağlamadaki farklı akort (düzen) şekillerinin de geleneksel bir şekilde geçmişten günümüze aktarıldığı görülmektedir. Oral'a göre,

“Anadolu’da On dokuz ayrı düzen tespit edilmiştir. Yörelere, ezgilerin yapısına ve icracıya göre çeşitlilik gösteren düzenler bir rastlantı sonucu değil, yüzyıllara varan deneyimin sonucu olarak oluşmuştur. Ümmü düzeni, Hüseyini düzeni, Acemaşiran düzeni, Hüzzam düzeni, Kütahya düzeni, Abdal düzeni, Rast düzeni, Eviç düzeni, Sabahi düzeni, Yeksani düzeni, Zirgüle düzeni, Kayseri düzeni, Çargâh düzeni, Segâh düzeni, Şur düzeni günümüze taşınmış ve yöresel çerçevede kalmış düzenlerdir. Ana düzenler denilen ve bağlama icrasında daha yaygın kullanılan düzenler ise, Bozuk düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni ve Müstezat düzenidir” (Oral,2010:11).

Bağlamadaki düzenler (akortlar) yöre ve icra karakteristiğini yansıtmada önemli bir role sahiptir. Farklı karar seslerinde olan aynı eserlerin icrasında dahi düzenlerin (akortların) önemli derecede etkisinin olduğu düşünülmektedir. Bağlamada her ayarlanan düzen (akort) neticesinde bağlama üzerindeki karar sesleri ve buna bağlı olarak pozisyon şekilleri değişmektedir. Örneğin; herhangi bir eser bağlama üzerinde farklı düzenlerde (akortlarda) icra edildiğinde, bağlamada ayarlanan düzene (akorda) göre karar sesleri farklı olduğundan icra pozisyonlarında da farklılıklar görülmektedir. Yani seslendirilen aynı eser farklı düzenlere (akortlara) göre farklı perdeler üzerinde icra edildiğinde ortaya farklı icra pozisyonları veya nüans farklılıkları çıkmaktadır. Bunun sonucu olarak farklı düzenlerin farklı pozisyonlara göre farklı icra karakteri sergilediğini söylemek mümkündür. Bağlamadaki mevcut düzenlerin (akortların) icra çeşitliliğine sebep olmasına karşın yöresel icra karakteristiklerine göre şekillenmesi ve bağlamanın gelenekselleşen icrası içerisinde yer almasından dolayı aynı icra biçimini yansıttığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla geleneksel/otantik bağlama icrasında yaygın olan bir diğer temel unsur ise gelenekselleşmiş bağlama düzenleridir.

Araştırma kapsamında, yapılan yarı yapılandırılmış anket formunda, katılımcılara geleneksel/otantik bağlama icrası olarak nitelendirecekleri birkaç eserin adı ve icracılarını belirtmeleri istenmiştir. Yarı yapılandırılmış anket formunda katılımcıların belirtmiş olduğu yanıtlar tablo 16’da görülmektedir.

**Tablo 16: Geleneksel/otantik icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları**

Eser Adı	Eserin İcracısı
----------	-----------------

Zülûf <sup>10</sup>	Neşet Ertaş
Fidayda <sup>11</sup>	Mehmet Erenler
Kocaoğlan Zeybeği <sup>12</sup>	Talip Özkan
Kalktı Göç Eyledi Avşar Eller <sup>13</sup>	Muharrem Ertaş
Haydar Haydar <sup>14</sup>	Ali Ekber Çiçek
Sefil Baykuş <sup>15</sup>	İhsan Yavuzer
Açıl Ey Ömrümün Varı <sup>16</sup>	Orhan Hakalmaz
Serenler <sup>17</sup>	Ahmet Turgut
Boğaz Havası <sup>18</sup>	Ramazan Güngör
Bozlaklar (Serbest Ölçülü Eserler) <sup>19</sup>	Orta Anadolu İcracıları
Bozlak <sup>20</sup>	Mehmet Erenler
Şu Silleden Gece Geçtim <sup>21</sup>	Rıza Konyalı
Kocaarap Zeybeği <sup>22</sup>	Yılmaz İpek
Dersini Almış Da Ediyor Ezber <sup>23</sup>	Nida Tüfekçi
Yağmur Yağar <sup>24</sup>	Talip Özkan
Güvercin Uçuverdi <sup>25</sup>	Okan Murat Öztürk
Şu Yalan Dünyaya Geldim Geleli <sup>26</sup>	Musa Eroğlu
Kocaarap Zeybeği <sup>27</sup>	Talip Özkan
Acem Kızı <sup>28</sup>	Çekiç Ali
Vay Bana <sup>29</sup> (yoktur)	Rıza Konyalı

<sup>10</sup> <https://youtu.be/PzYwRICLcVc>

<sup>11</sup> <https://youtu.be/OqqEE0H6pvQ>

<sup>12</sup> <https://youtu.be/Xg4esGqxbIU>

<sup>13</sup> <https://youtu.be/Ffa2CONoW5Q>

<sup>14</sup> <https://youtu.be/1fJw71ZJUy4>

<sup>15</sup> <https://youtu.be/RiFDsQbtXY0>

<sup>16</sup> <https://youtu.be/KBGS0-F1LIY>

<sup>17</sup> [https://youtu.be/9rhW97d\\_cjg](https://youtu.be/9rhW97d_cjg)

<sup>18</sup> <https://youtu.be/579TsbYZvjk>

<sup>19</sup> <https://youtu.be/THN0mFjA4V4>

<sup>20</sup> <https://youtu.be/UR7Huc2djoo>

<sup>21</sup> <https://youtu.be/UX2PC8-6rfQ>

<sup>22</sup> <https://youtu.be/paWULQ6x8vY>

<sup>23</sup> <https://youtu.be/jPTRts4tPnA>

<sup>24</sup> <https://youtu.be/o-coozwDyH8>

<sup>25</sup> <https://youtu.be/gCc916i6ick>

<sup>26</sup> <https://youtu.be/4a16i0KPzmk>

<sup>27</sup> <https://youtu.be/N3Awp43Cu4Q>

<sup>28</sup> <https://youtu.be/M-TPQP-8InU>

Giresun Metelik Havası <sup>30</sup>	Ömer Akpınar
Ötme Bülbül Zeybeği <sup>31</sup>	Yılmaz İpek
Oyalı Yazma <sup>32</sup>	Bayram Aracı
Çamlığın Başında Tüter Bir Tütün <sup>33</sup>	Nida Tufekci
Sevda Gitmiyor Serde <sup>34</sup>	İsmail Altunsaray
Acem Kızı <sup>35</sup>	Neşet Ertaş
Kütahya'nın Pınarları <sup>36</sup>	Hisarlı Ahmet
Cemilemin Gezdiği Dağlar Meşeli <sup>37</sup>	Özay Gönülüm
Başımda Altın Tacım <sup>38</sup>	Muharrem Ertaş
Kadioğlu Zeybeği <sup>39</sup>	Talip Özkan
Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum <sup>40</sup>	Hisarlı Ahmet
Benim Sadık Yârim Kara Topraktır <sup>41</sup>	Aşık Veysel
Şu Diyar'ı Gurbet Elde <sup>42</sup>	Nesimi Çimen
Bulguru Kaynadırlar Fidayda <sup>43</sup>	Bayram Aracı
Bugün Ayın Işığı <sup>44</sup>	Hacı Taşan
Dam Başında Sarı Çiçek <sup>45</sup>	Refik Başaran
Avşar Beyleri <sup>46</sup>	Talip Özkan
Yine Yeşillendi Germir Bağları <sup>47</sup>	Ahmet Gazi Ayhan
Konya Divanı <sup>48</sup>	Mazhar Sakman

<sup>29</sup> <https://youtu.be/4raCOcl9ew4>

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=6RAXMw3EULY>

<sup>31</sup> <https://youtu.be/y-Jib4epuBY>

<sup>32</sup> <https://youtu.be/p9XIL5Hdq94>

<sup>33</sup> [https://youtu.be/\\_cRuQsEziJM](https://youtu.be/_cRuQsEziJM)

<sup>34</sup> <https://youtu.be/vfYEZMtOAgS>

<sup>35</sup> <https://youtu.be/pMk4Eyihlek>

<sup>36</sup> <https://youtu.be/JOSgcQT1-RQ>

<sup>37</sup> <https://youtu.be/36wh1Yli2lc>

<sup>38</sup> <https://youtu.be/G8weeMySOOc>

<sup>39</sup> <https://youtu.be/QsBL6vZVmiA>

<sup>40</sup> [https://youtu.be/P\\_YTbA7Ev8k](https://youtu.be/P_YTbA7Ev8k)

<sup>41</sup> <https://youtu.be/-AuTDKjfdyc>

<sup>42</sup> <https://youtu.be/QpA1LDtS21M>

<sup>43</sup> <https://youtu.be/NWwWyWlwEMs>

<sup>44</sup> <https://youtu.be/maGvw0MRPmE>

<sup>45</sup> <https://youtu.be/AtriJ5YqosM>

<sup>46</sup> [https://youtu.be/B6oD6ex5\\_9c](https://youtu.be/B6oD6ex5_9c)

<sup>47</sup> <https://youtu.be/atqGegHvi8I>

<sup>48</sup> <https://youtu.be/a9gMiwfrAWc>

Bağlama Düzeni ile Deli Derviş Ezgisi <sup>49</sup>	Haydar Acar
Geçti Benden <sup>50</sup>	Murat Çobanoğlu
Bugün Bayram Günü Derler <sup>51</sup>	Davut Sulari
Şu Sille'den Gece Geçtim <sup>52</sup>	Zekeriya Bozdağ
Ervah-I Ezelden <sup>53</sup>	Arif SAĞ
Elmaların Yongası <sup>54</sup>	Talip ÖZKAN
Çamlığın Başında Tüter Bir Tütün <sup>55</sup>	Mehmet Erenler
Gelin Halay Havası <sup>56</sup>	Yücel Paşmakçı
Kaşık Havaları <sup>57</sup>	Bağlama Takımı
Zeybekler <sup>58</sup>	Hulki Rıza İpek
Kocaoğlan Zeybeği <sup>59</sup>	Çetin Akdeniz
Kurusa Fidanım <sup>60</sup>	Neşet Ertaş
Haydar Haydar <sup>61</sup>	Çetin Akdeniz
Yalan Dünya <sup>62</sup>	Neşet Ertaş
Gnosienne Zeybeği <sup>63</sup>	Mustafa İpekçioğlu

Tablo 16 incelendiğinde; geleneksel/otantik icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icralarında, geleneksel unsurların yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen unsurları; ozanlık/aşıklık geleneği, yöresel üslup ve tavır özellikleri, geleneksel tezene tavırları, geleneksel unsurlar doğrultusunda gelişen kişisel icra tarzları vb. şeklinde sıralamak mümkündür. Geleneksel/otantik bağlama icrasının tüm bu unsurlar etrafında biçimlendiğini söylemek mümkündür.

<sup>49</sup> <https://youtu.be/tWiAXubk64c>

<sup>50</sup> <https://youtu.be/J6QSZczlFv8>

<sup>51</sup> <https://youtu.be/gCly1vHsJzU>

<sup>52</sup> <https://youtu.be/XnW3KKrEyzc>

<sup>53</sup> <https://youtu.be/JAr5kW-Caco>

<sup>54</sup> <https://youtu.be/PelP5c0rMTs>

<sup>55</sup> <https://youtu.be/ij-G3zj3jKl>

<sup>56</sup> <https://youtu.be/8IWLSqqkNhM>

<sup>57</sup> <https://youtu.be/lwR8qVp0r2A>

<sup>58</sup> <https://youtu.be/Lk7ZwA8WT6w>

<sup>59</sup> <https://youtu.be/yiOgiteLNdY>

<sup>60</sup> [https://youtu.be/W3BNhbeY\\_ms](https://youtu.be/W3BNhbeY_ms)

<sup>61</sup> <https://youtu.be/Dy0KBJrX1PI>

<sup>62</sup> <https://youtu.be/gJLpr6UaM-E>

<sup>63</sup> [https://youtu.be/8peuvM\\_opYM](https://youtu.be/8peuvM_opYM)

#### 4.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Araştırmanın dördüncü alt problemi “Yenilikçi Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik bağlama icrasında “yenilikçi icra” olarak belirlenen icra biçimi incelenmiştir. Araştırmada, “yenilikçi icra” biçiminde yaygın olan bazı temel unsurlara rastlanmıştır.

Yapılan araştırmada günümüzdeki icra çeşitliliğın 20. yüzyılla birlikte çoğaldığı tespit edilmiştir. Bu durumun 20. yüzyıldaki teknolojik gelişmeler ve paralelinde medya araçlarının yaygınlaşması sonucu geliştiğı öngörülmektedir. Yapılan araştırmada bağlama icrasının başlangıçta tek çalınıp-söyleme şekli ile karşılaşılması olup usta-çırak ilişkisi ile aktarıldığı ve geçmişte icra çeşitliliğının ancak ustaların gelenek içindeki icra tarzlarıyla veya farklı yörelerin kendine has üslup ve tavır özellikleriyle sınırlı olduğu düşünülmektedir.

Bağlama icrasının geçmişten günümüze aktarıldığı süreç içerisinde gelenekselliğın önemli derecede etkisinin olduğu görülmektedir. Geleneksel bir şekilde öğrenilen ve öğretilerek gelecek kuşaklara aktarılan bağlama icrası, geçen zaman içerisinde belirli bir birikime dayalı olarak kendine özgü bir icra biçimi geliştirmiştir. Haşhaş’a göre “Bağlamada geleneksel icra denildiğinde, genellikle zaman içerisinde kendini kanıtlamış olan kaynak kişiler, âşıklar, ozanlar, mahalli sanatçılar, usta icracılar vb. tarafından gerçekleştirilen ve belleklere yerleşerek süregelen çeşitli icra karakteristikleri akla gelmektedir” (Haşhaş, 2017:90). Çeşitli yörelere göre bağlama icrasında karakteristik bazı farklılıklar olmasına karşın tüm bu farklılıkların yörelerin özelliklerine göre şekillendiğı ve uzun bir zaman sonucu gelenekselleştiğı bilinmektedir. Dolayısıyla tüm çeşitliliğıyle geleneksel olarak aktarılan bağlamada icrasının belirgin bir icra biçimine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Gelenekselleşen icra biçiminde bağlama icracılarının gelenek içerisinde kendilerine has icra tarzı geliştirdikleri bilinmektedir. Ancak kişisel icra becerileriyle gelişen icra tarzlarının bazı durumlarda geleneğın dışına çıktığı görülmektedir. Daha açık bir ifadeyle geleneğe bağlı kalmadan geliştirilen kişisel icra tarzlarının geleneksel icra biçiminden farklı yeni bir icra biçimini meydana getirdiğı görülmektedir.

Bağlamının geleneksel icrasının dışında birçok kişisel icra tarzının geliştiği bilinmektedir. Bu icra tarzlarının çeşitli gelişmeler sonucu ortaya çıktığını ve bu gelişmelerden en önemlisinin medya araçları olduğunu söylemek mümkündür. Yılmaz'a göre,

“Teknolojinin gelişimi ve ülkemizin gelişim göstermeye başladığı ilk anlardan itibaren yurdumuzda da müziğe bakış paralel olarak değişim göstermiştir. Yabancı müziklerin ülkemizde dinlenir hale gelmesi ile birlikte o ülkelerdeki enstrümanların gelişimi ile birlikte yurdumuzda da enstrümana bakış değişmiştir. Enstrümanların bir araya gelip ünison nota çalma dönemi bitip artık armonik müziğe geçiş başlamıştır. Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinde de batı kökenli armoni enstrümanları eşlik etmeye başlamıştır. Bu birleşim enstrumantistlerin birbirleriyle olan diyaloglarını kaynaştırmış ve etkileşimler kaçınılmaz hale gelmiştir. Buna örnek olarak Erkin Koray ile Orhan Gencebay'ın arkadaşlığı gösterilebilir. Orhan Gencebay'ın müziklerinde bu etkileşim bariz görülmektedir. Gitar icracısı olan ve rock müzikle ilgilenen Erkin Koray'ın Orhan Gencebay ile olan arkadaşlığı, Gencebay'ın bağlamayı gitar motifleriyle icra etmesine etki etmiştir. Geleneksel yapıdan gelse de bir icra tarzının moda olması o enstrümanda bugüne kadar hiç yapılmamış yapmaktan geçer. Örneğin; bağlamayla sadece Türküler çalınırken artık gitar ve piyano için yapılmış eserlerde icra edilebilir” (Yılmaz, 2011:77).

Yılmaz'ın belirttiği gibi medya araçları sayesinde müzik türleri ve enstrümanlar arasında bir etkileşimin olduğu gözlemlenebilmektedir. Farklı müzik türleriyle olan etkileşimler sonucu gelişen sentezleme çalışmalarına “altıncı alt problem” başlığında değinilecektir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken konu bağlama icracılarının, medya araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte yeni ufka sahip olması sonucu bağlamada geleneksel icranın dışında yeni icra biçimi arayışlarıdır. Her ne kadar bu iki konu birbirine yakın gibi görülse de aslında birbirinden oldukça farklı dinamiklere sahiptir. Birinde, farklı müzik türlerinin bağlama icrasına yansımaları ön plandayken diğesinde, farklı enstrümanların icra sahasından esinlenerek bağlama icrasında da alışılmadık yeni icra sahaslarının keşfedilmesi ön plandadır. Örneğin, geleneksel icrada yaygın olan yatay pozisyon yerine yeni dikey pozisyonlar, geleneksel eserler üzerinde yapılan süslü ve hızlı pasajlar, çeşitli arpej ve akorlar vb. gibi yeni yaklaşımlar, bağlamada aranan yeni icra sahasları olarak gösterilebilir. Ayrıca sonradan geliştirilen bağlamadaki tezenesiz çalma teknikleri de yenilikçi yaklaşıma örnek olarak verilebilir. Koç'a göre,

Bir yanda müzik teknolojisinin devrimleri devam ederken, diğere yanda bağlamada da farklı bir koldan çağa uygun yenilik arayışlarında bir kuluçka dönemi başlamıştır. 1970'li yılların



sonundan itibaren gücünü tarihsel zenginliğinden alan bağlamanın Anadolu'da tezeneli icraya geçişten önceki el ile çalış tekniğinin hatırlanması günümüzde bağlamaya karşı merak ve heyecanın yeniden uyandırılmasına ve çalgının üzerindeki ölü toprağının atılmasına vesile olmuştur. Geleneksel tekniklerden yola çıkılarak yapılan deneysel çalışmalar sonucunda apayrı bir icra kulvarı açılmış ve böylelikle bağlama yeniden gündeme taşınmıştır. Yakın dönemde Ramazan Güngör, Faik İnce, Kul Ahmet, Nesimi Çimen, Hamit Çine, Hasret Gülteın, Özay Gönlüm gibi ustalar vasıtasıyla var olma mücadelesi veren bu teknik daha sonra Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak tarafından geleneksel merkezli bir teknik ve çok daha ileri bir modelleme ile genç nesillere sevdendirilmiştir (Koç,2016:119).

Bağlama icrasında çeşitliliğe sebep olan ve yenilikçi icra arayışları neticesinde gelişen kişisel icra tarzları, bu açıdan geleneksel icranın dışında farklı bir icra biçiminin oluşmasına sebep olan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Alcan, kendisiyle yaptığımız kişisel görüşmede şu tespitlerini aktarmıştır. “Yenilikçi icra arayışları, öncülüğünü Arif Sağ’ın yaptığı dikey icraya uygun olan kısa sap bağlamanın kullanımını ve yaygınlığını arttırmıştır. Ancak kısa sap bağlama kısa süre içerisinde otantik icradan farklı olarak halk ezgi ve türkülerinin daha hızlı ve üzerine yeni nüansların ilave edildiği bir icra türünün daha doğmasına vesile olmuştur. Bu yenilikçi icra şekli, genç bağlamacıları etkileyerek Türk halk müziği öğelerini, içerisinde yeterince barındırmayan bir icra türü olarak karşımıza çıkmıştır” (R. Alcan, kişisel görüşme, 31 Ekim 2019).

Bağlama icracılarının bağlamada yenilik arayışları neticesinde birçok icra tarzının ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kişisel icra tarzlarının farklılaşması ve yaygınlaşması sürecinde, bağlamanın solo icrada ön plana çıkması bağlama icracılığında önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. Mert’e göre “özellikle ozanlık/aşıklık geleneğinde çok önemli bir yeri olan, türkü yakana, söyleyene eşlik eden bu çalgı, bu dönem itibariyle kendi başına uzmanlaşılması gereken bir alan haline dönuşmüştür. Yurttan Sesler içerisindeki yorumcular “saz sanatçısı” ve “ses sanatçısı” olarak ikiye ayrılmıştır. Bu, sonraki yıllarda karşımıza sıkça çıkacak olan “bağlama virtüözü” olgusunun da bir anlamda başlangıcı olmuştur.” (Mert, 2018:40). Önceleri sadece eşlik çalgısı olarak kullanılan bağlamanın solo olarak icra edilmeye başlanması, bağlamanın icra sahasının kapılarını ardına kadar açmaya vesile olmuş ve bağlama icracılarının yenilik arayışını körüklemiştir. Konuya yönelik Haşhaş’ın tespitleri şu şekildedir.

“Bağlama, geçmişten-günümüze THM’nin temel karakterlerinden biri olan tek kişilik çalma-söyleme geleneğinin en önemli ve vazgeçilmez çalgılarından biridir. Günümüzde tek kişilik çalma-söyleme geleneğine sıkı sıkıya bağlı olan birçok halk müziği icracısının sayesinde bu geleneğin sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. Ancak THM’de tek kişilik çalma-söyleme geleneğinin yanı sıra, bağlamanın bir solo çalgı olarak kullanılmaya başlanması durumu da bu çalgıya birçok açıdan farklı ve yenilikçi bakış açıları getirmesi açısından önem arz etmektedir” (Haşhaş, 2017:92).

Her bağlama icracısının bağlama icrasını hangi şekilde ve şartlarda öğrendiği durumuna bağlı olarak kendi icrasını pekiştirdiğini ve icrasına kişisel yorumlamalar katarak gelişimini sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Bağlama icracılarının hemen her koşulda etkileşim içerisinde olduğu ve bu etkileşimleri kendi icralarına yansıttığı görülen bir durumdur. Türkiye’nin değişik yörelerinde yetişen bağlama icracılarının kendi yöresel icra karakteristiğini yansıtması ya da usta bir bağlama icracısının öğretiminde yetişen bir bağlama icracısının, ustasının icra karakteristiğini yansıtması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yılmaz’a göre, “bağlama icrasında aynı ekolün temsilcisi olan ustaların, eserleri yorumlarken genel olarak aynı teknikleri kullandığı, çalım özelliklerinin birbirine yakın olduğu ve yaklaşık olarak aynı anlayışı paylaştıkları görülmektedir (Yılmaz, 2011:78). Elbette bir bağlama icracısının icra temeli, sonrasında gelişecek olan icra tarzının nasıl inşa olacağı konusunda ana etkidir. Ancak bazı durumlarda bazı usta icracıların kişisel arayışları ve becerileri doğrultusunda alışıldığın dışında bağlama icrasına kazandırdığı yeni tarzların olduğu görülmektedir. Kişisel icra tarzları ile gelişen bu tür yeni yaklaşımların bağlamadaki yenilikçi icra biçiminin belirlenmesinde önemli birer unsur olduğu düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında, yapılan yarı yapılandırılmış anket formunda, katılımcılara yenilikçi bağlama icrası olarak nitelendirecekleri birkaç eserin adı ve icracılarını belirtmeleri istenmiştir. Yarı yapılandırılmış anket formunda katılımcıların belirtmiş olduğu yanıtlar tablo 17’de görülmektedir.

**Tablo 17: Yenilikçi icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları**

Eser Adı	Eserin İcracısı
Pancar Pezik Değil Mi? <sup>64</sup>	Çetin Akdeniz

<sup>64</sup> <https://youtu.be/OLa9NcGVlZQ>

Fur Elise <sup>65</sup>	Sinan Ayyıldız
Badinerie <sup>66</sup>	Erkan Çanakçı
Şekeroğlan <sup>67</sup>	Arif Sağ
Can Ali <sup>68</sup>	Erdal Erzincan
Mihriban <sup>69</sup>	Musa Eroğlu
Şeyh Şamil <sup>70</sup>	Yılmaz İpek
Elif Dedim <sup>71</sup>	Çetin Akdeniz
Ezgi Akşamı <sup>72</sup>	Çetin Akdeniz
Anadolu <sup>73</sup>	Erdal Erzincan
Sinsin Halayı <sup>74</sup>	Erdal Erzincan
Yabancı Stranger <sup>75</sup>	Âdem Tosunoğlu
Ay Işığı Sonatı <sup>76</sup>	Sinan Ayyıldız
Medet <sup>77</sup>	Erdal Erzincan
Ürüzgar <sup>78</sup>	Ali Yılmaz
Dik Halay <sup>79</sup>	Erdal Erzincan
Toprak <sup>80</sup>	Oğuzhan Açıkgöz
Hangimiz Sevmedik <sup>81</sup>	Yusuf Ali Önal
Naz Etme Sevdiğim <sup>82</sup>	Eren Turan
Czardas <sup>83</sup>	Çetin Akdeniz
Bumblee Bee <sup>84</sup>	Cumali Kalkan

<sup>65</sup> <https://youtu.be/CuwSbHtgYxY>

<sup>66</sup> [https://youtu.be/f5KClPo\\_BPg](https://youtu.be/f5KClPo_BPg)

<sup>67</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8bvclQQP3rA>

<sup>68</sup> <https://youtu.be/NgiymEnN1r0>

<sup>69</sup> <https://youtu.be/fHGV2Rsh0Pc>

<sup>70</sup> <https://youtu.be/Ybnv5WNa3f4>

<sup>71</sup> <https://youtu.be/c7sk487uMOc>

<sup>72</sup> [https://youtu.be/8\\_bBPbfoOuM](https://youtu.be/8_bBPbfoOuM)

<sup>73</sup> <https://youtu.be/Bduh4AI4Rmw>

<sup>74</sup> <https://youtu.be/o5kpcQ95jnc>

<sup>75</sup> <https://youtu.be/S-HKj82h69g>

<sup>76</sup> <https://youtu.be/ixRQ8pFUMok>

<sup>77</sup> <https://youtu.be/ZH-UjiuAJ7w>

<sup>78</sup> [https://youtu.be/ID1rvv\\_tTXo](https://youtu.be/ID1rvv_tTXo)

<sup>79</sup> <https://youtu.be/iqW6Q9UPo-g>

<sup>80</sup> <https://youtu.be/MvoryyjQHSc>

<sup>81</sup> <https://youtu.be/eib9x6EoYfl>

<sup>82</sup> <https://youtu.be/Rotpwgou9fA>

<sup>83</sup> <https://youtu.be/riFU9KE2AgY>

Ay ile Mavi Tilki <sup>85</sup>	Kemal Dinç
Topal <sup>86</sup>	Çetin Akdeniz
Bağlama Esprileri <sup>87</sup>	Oğuzhan Açıkgöz
Telli Turnam <sup>88</sup>	Ali Yılmaz

Tablo 17 incelendiğinde; yenilikçi icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icralarında, yenilikçi kişisel icra tarzı unsurlarının yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen unsurları; geleneksel icra biçiminde olmayan kişisel icra tarzları, geleneksel icra biçiminde olmayan teknik, nüans, pozisyonlar, geniş icra sahaları, nüanssız atik (ajilite) icra tarzı, geleneksel icra biçiminde olmayan şelpe teknikleri vb. şeklinde sıralamak mümkündür. Yenilikçi bağlama icrasının tüm bu unsurlar etrafında biçimlendiğini söylemek mümkündür.

#### 4.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Araştırmanın beşinci alt problemi “Yenilikçi Modern Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik bağlama icrasında “yenilikçi modern icra” olarak belirlenen icra biçimi incelenmiştir. Araştırmada, “yenilikçi modern icra” biçiminde yaygın olan bazı temel unsurlara rastlanmıştır.

Bağlama, yapısal olarak geçmişten günümüze belli başlı birtakım değişikliğe uğrayarak uzun bir zaman diliminde gelişimini sürdürmüştür. Bu doğrultuda bağlama icrasının da bağlamanın zaman içerisindeki değişimlere paralel olarak geliştiği düşünülmektedir. 20. yüzyıla kadar süregelen bu durumun sonrasında ise teknolojinin gelişmesi ve medya araçlarının yaygınlık kazanmasıyla hız kazandığı görülmektedir. Etkileşimin, medya araçları öncesinde bir hayli az olduğu ve buna paralel olarak seyreden gelişmeler, medya araçları sonrasında ise oldukça artması sonucu bağlamada ve bağlama icrasında daha hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir. Bunun yanı sıra 1940’lı

<sup>84</sup> <https://youtu.be/OLKR28jTzTQ>

<sup>85</sup> <https://youtu.be/lc2uFDXh7m0>

<sup>86</sup> <https://youtu.be/iWweansWuHk>

<sup>87</sup> [https://youtu.be/2UdTq\\_KYB7g](https://youtu.be/2UdTq_KYB7g)

<sup>88</sup> [https://youtu.be/UfK1QC\\_fupg](https://youtu.be/UfK1QC_fupg)

yıllarda Yurttan Sesler korosunun kurulması ve bağlamanın ön plana çıkmasıyla birlikte birtakım ihtiyaçlar doğrultusunda bağlamada bazı geliştirmelerin yapılmak istenmesi de bağlama üzerinde gerçekteşen hızlı değişimleri ortaya koymaktadır. Parlak'a göre,

Bağlamada gelişen standardizasyon süreci, farklı boyutların biçimlendirilip kendi içinde belli ölçülere kavuşturularak zamanla bir bağlama ailesi yapılanmasını sağlayan gelişimin önünü açmıştır. Özellikle birlikteliği oluşturan üye sayısının artışı sonrası genişleyerek büyük bir topluluğa dönüşen Yurttan Sesler içerisinde beliren ses yüksekliği gereksinimi, gelişen toplu icra uygulaması ve müziğin sunumunda beliren renklendirme ihtiyacı, bağlama ailesi yapılanmasını hızlandıran etmenlerdir. Böylelikle, farklı yöresel nitelikleri ortak bir bütünde toplayan, yeni form ve boyutları içinde barındıran geniş bir bağlama ailesi biçimlenmiş, toplu icra uygulamaları içerisindeki tezene uyumu, çalış ve söyleyiş birliği temelinde bu ailenin her bir unsuruna yönelik gelişmeye başlamıştır (Parlak, 2016:216).

Yurttan Sesler korosunun kurulduğu ve faaliyete geçtiği ilk zamanlarda eşlik çalgısı olarak bağlamanın kullanıldığı görülmektedir. Tek bağlamayla başlayan süreç sonraları bağlamaların çoğalmasıyla bağlama topluluklarının ve toplu bağlama icralarının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Yurdun dört bir yanından türkülerin yöresel özelliklerine göre bağlamayla icra edilmek istenmesi, bağlama icrasında da belirgin değişimlere ortam hazırlamıştır. Kurt'a göre,

Yöresel olarak devam eden bağlama çalma geleneği, değişik halk müziği topluluklarının kurulması, en önemlisi 1940'lı yıllarda Türkiye radyolarında Yurttan Sesler'in yayına başlamasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Halk müziğimizde birden fazla sazın bir arada çalınma geleneği vardır ve devam etmektedir. Bu küçük gruplara, Orta Anadolu'da sohbet, oturak, yaren meclislerindeki saz gruplarını; Teke yöresinde sipsi, kabak kemane ve curadan oluşan icra gruplarını; Urfa yöresinde değişik halk sazlarıyla bazı Türk Sanat Müziği sazlarının oluşturduğu saz gruplarını örnek verebiliriz. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu icra türlerinde yöresellik ön plandadır. Genellikle ait oldukları yörenin ezgileri icra edilir. Bu da belli türde ve ebatta saz kullanımını gerektirir. Yurttan Sesler, Konservatuar İcra Heyetleri gibi profesyonel topluluklar ise bütün yörelerimizi ve bu yörelerin tavırlarını icra etmek durumundaydılar. Bu toplulukların temelini bağlamalar oluşturuyordu (Kurt, 1989:13).

Yurttan Sesler'in hızlı bir yapılanma süreciyle birlikte radyo yayınlarını gerçekteşirdiği görülmektedir. Yapılan bu yayınlar Yurttan Sesler'in tüm yurtta dinlenmesine ve Yurttan Sesler'in yaptığı işlerin sevilmesine imkân tanımıştır. Bu doğrultuda, sürece paralel olarak bağlamanın da popülerisinin artığını söylemek mümkündür.

Bağlamadaki farklı icra tarzlarının gelişmesinde ise şüphesiz teknolojinin rolü oldukça büyüktür. Günümüzde teknolojinin imkânlarından hemen hemen her alanda faydalanılmaktadır. Teknolojinin müzik üzerindeki etkisi ise göz ardı edilemeyecek derecede fazladır. Ses kayıt cihazlarının icat edilmesi ve geliştirilmesiyle beraber müziğin de kayıt altına alınmaya başladığı görülmektedir. Hatta zamanla teknolojinin müziğe yön verdiğini dahi söylemek mümkündür. Ses kayıt teknolojilerinin gelişmesinin bağlamanın yapısal değişimleri üzerinde de etkileri görülmektedir. Öztürk'e göre

Bağlama ve ailesi; tınısal arayışlar, kayıt teknolojisinin gelişimi ve müzik kültürümüzdeki değişimler doğrultusunda, özellikle yetmişli yıllarla birlikte batı müziği çalgılarıyla bir arada, orkestra mantığı ile kullanılmaya başlanmıştır. Bu arayışlar çerçevesinde bas ses frekanslarının ailenin bilinen üyesi olan divan sazı ile karşılanamadığı gözlemlenmiş, çalgılara manyetik eklentiler yapılarak günümüzde bas bağlama olarak bilinen çalgının ilk örnekleri ortaya çıkmıştır (Öztürk, 2016; akt. Sancak, 2019:43-44).

Elbette bas bağlamanın ortaya çıkmasını sadece ses kayıt teknolojileriyle ilişkilendirmek yeterli olmayacaktır. Bu yapısal değişikliğin bir diğer önemli unsuru ise medya araçlarıdır. Medya araçları günden güne gelişen teknolojinin en önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Medya araçları sayesinde Dünya'nın herhangi bir yerindeki bir gelişmeden anında haberdar olunabilmekte veya herhangi bir bilgiye çok kısa süre içerisinde ulaşılabilir. Medya araçlarıyla gelişen bu durum, çeşitli etkileşimlerin de hızlı bir şekilde gerçekleşmesine sebep olmuştur. Bu doğrultuda asırlardır normal süreç içerisinde ağır bir şekilde gerçekleşen insanlar arası etkileşimin, medya araçları sonrasında oldukça hız kazandığını söylemek mümkündür. Medya araçlarının yaygınlaşması sonucu hız kazanan etkileşim ile birlikte bağlama üzerinde birçok yenilikçi denemelerin olduğu görülmektedir. Örneğin; elektro bağlamanın icat edilmesinin bu etkileşimler sonucu gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Erkin Koray, elektro gitardan esinlenerek bir gün bağlamada da böyle bir ihtiyacın var olacağı düşüncesiyle elektro bağlamayı tasarladığını ve yaptırttığını ifade etmektedir.<sup>89</sup> Alcan'a göre "elektro bağlama, halk müziği eserlerinin icra edildiği plak ve kaset kayıtlarında da ya müstakil olarak ya da halk sazlarıyla birlikte kullanılmaya başlamıştır. Günümüzde kullanılan eşik altı manyetik ve bağlamanın göğsüne yapıştırılan para

<sup>89</sup> "Erkin Koray", [Elektronik bağlamayı nasıl geliştirdiniz? - UZMANTV](#), Erişim Tarihi: 02 Haziran 2020.

manyetiklerin olmadığı yıllarda geniş katılımlı salon ve açık hava konserlerinde bağlamanın volümsüzlüğü icracıları elektro bağlama kullanmaya yönlendirmiştir. Ancak elektro gitardan etki ve esinlenerek icat edilen bu sazın icrasına yine elektro gitar teknolojisinden etkilenerek yeni efekt prosesörleri ve pedalları da eklenerek icra edilmeye başlanmıştır. Görüntü olarak bağlamaya benzeyen ancak ton olarak ne bağlama ne de gitar sesini andıran bu icra şekli bağlamanın karakteristik icra ve ses özelliklerini tümüyle ortadan kaldırmıştır. Yine perdesiz gitardan esinlenerek icat edilen perdesiz bağlamayı da aynı kategoride değerlendirmek gerekmektedir. Günümüzde elektro bağlama yaygın olarak kullanılsa da halk müziği icralarında eskisi kadar rağbet görmemekte bağlamanın akustik tınısını yansıtacak tekniklerden yararlanılmaktadır” (R. Alcan, kişisel görüşme, 31 Ekim 2019). Koç’a göre;

Tarihsel süreçte bir yandan bağlamanın icra tarzındaki arayışlar devam ederken, öte yandan çalgının fiziksel yapısında da çeşitli denemelerin yapılageldiği görülmüştür. Bağlamanın sesini, elektrik vasıtasıyla yükseltmek için yapılan araştırmalar neticesinde icat edilen “elektrosaz”, bu dönemde yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Bu çalgı özellikle 1960’lı yılların sonundan itibaren köyden kente göç olgusuyla toplumsal çatışmalar ve kültürel kimlik arayışlarının bir neticesi olarak ortaya çıkan Arabesk Müzik’teki duyguların ifade edilmesinde etkin olarak kullanılmıştır. Melodilerin genellikle tek tel odaklı icrasıyla elektrosaz, 3 veya ses sahasını genişletmek amacıyla 4 sıra tel takılarak çalınmıştır. Pozisyon ve gam çalma serbestliği ile de kendine özgü icra stilini yaratan bu çalgı, bağlamadan çok gitara öykülenerek çalınmış ve 2000’li yılların başından itibaren arabesk müziğinin gözden düşmesiyle eskiye nazaran etkinliğini kaybetmiştir (Koç, 2016:117).

Elektro bağlama, perdesiz bağlama, bas bağlama, çift klavyeli bağlama, 4 telli bağlama vb. gibi sazların tarihi geçmişine bakıldığında bu sazların çok uzun bir geçmişe sahip olmadığı yakın bir zamanda, yaklaşık 1970’li yıllardan sonra üretildiği ve yaygınlaştığı görülmektedir. Yurttan Sesler ile birlikte 1970’li yıllara kadar olan bağlamadaki gelişmelere 1970’lerden sonraki gelişmelerin eklenmesiyle bağlamanın farklı şekillerde birçok türevinin geliştirildiği tespit edilmiştir. Haşhaş’a göre “bağlamanın hem organolojisi hem de icra karakteristikleri açısından geçmişten-günümüze sürekli bir değişim içerisinde olduğu ve bu değişim sürecinin halen daha devam ettiği söylenilebilir. 70’li yıllarla birlikte yaygınlaşmaya başlayan bağlamadaki değişim ve gelişim serüvenine Gencebay ve Sağ ekollerinin öncülük ettiği bilinmektedir” (Haşhaş, 2017:93). Alcan’a göre “özellikle Orhan Gencebay’ın

bestelerinde bağlama dikey olarak kullanılmaya başlanmıştır. Eserlerin daha seri icrası için kullanılan bu teknik zaman içerisinde geliştirilerek 4 telli bağlamanın icat edilmesiyle gelişimini sürdürmüştür. Türk Halk Müziğinde de kopuza yakın bir tını ile icra edilen akustik 4 telli bağlama daha ziyade arabesk müziğin kabul gören enstrümanı olarak öne çıkmıştır. Yenilikçi icra arayışları öncülüğünü Arif Sağ'ın yaptığı dikey icraya uygun olan kısa sap bağlamanın kullanım ve yaygınlığını arttırmıştır. Ancak kısa sap bağlama kısa süre içerisinde otantik icradan farkı olarak halk ezgi ve türkülerinin daha hızlı ve üzerine yeni nüansların ilave edildiği bir icra türünün daha doğmasına vesile olmuştur. Bu yenilikçi icra şekli genç bağlamacıları etkileyerek Türk halk müziği öğelerini, içerisinde yeterince barındırmayan bir icra türü olarak karşımıza çıkmıştır.” (R. Alcan, kişisel görüşme, 31 Ekim 2019).

Bağlama icrasının mevcut durumu değerlendirildiğinde; bağlamanın tarihsel süreç içerisinde sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde varlığını sürdürdüğü ve günümüzde de bu sürecin aynı şekilde devam ettiği görülmektedir. İlk zamanlarda bağlamadaki değişiklik ve geliştirmelerin, çağın gereksinimlerine göre gerçekleştirildiği, son zamanlarda ise medya araçlarının yaygınlaşması ve dünya üzerinde hızla gerçekleşen etkileşimin bir sonucu olarak bağlama icracılarının ve yapımcılarının yeni fikirlere sahip olması neticesinde ve küreselleşmenin getirdiği yeni ihtiyaçların giderilmesi amacıyla teknolojinin de imkanlarından faydalanılarak gerçekleştirildiği görülmektedir. Öncesinde kopuzdan itibaren bağlamanın yapısında çok uzun bir zaman içerisinde gerçekleşen değişim ve gelişimler, son zamanlarda ise çok kısa bir sürede gerçekleşmektedir. Elbette bu durumun, teknolojinin hızla gelişmesi sonucu birçok imkân ve ihtiyacın ortaya çıkmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Yine öncesinde bağlamadaki değişim ve gelişimlerin bağlamanın mevcut halinin iyileştirilmesi doğrultusunda gerçekleştiği görülürken, günümüzde yapılan değişiklik ve geliştirmelerle birlikte ortaya ayrıca yeni tip sazların çıktığı görülmektedir.

Geçmişten günümüze tek kişilik çalma-söyleme geleneği ve usta-çırak ilişkisi ile aktarılmış bağlama icrasının, son yüzyıl içinde toplu bağlama takımlarının oluşturulması ve medya araçlarının yaygınlık kazanarak gerek icracılar arası gerek müzik kültürleri arası etkileşimi artırmasıyla beraber çeşitlendiği gözlemlenmiştir. Bunun sonucu olarak toplu bağlama icralarında ve kişisel tercihler doğrultusunda bağlama çalgısında farklı ses ve tınlar aranır olmuştur. Bağlama çalgısında farklı



deneysel çalışmalar sonucunda ortaya çeşitli şekillerde bağlamaların çıktığı görülmektedir. Ortaya çıkan bu sazların bazıları yöresel özellikleri daha iyi yansıtabilmek, bazıları bağlama topluluklarında bas ya da tiz ses ihtiyacını gidermek, bazıları elektronik ses elde etmek (manyetik ve efekt pedalları yardımıyla), bazıları çalgının ses gürlüğünü artırmak ve bazıları da farklı enstrümanlarla etkileşim sonucu bağlama icrasındaki mevcut pozisyon alanlarını artırmak gibi amaçlar doğrultusunda türetilmiştir. Yapılan değişiklik ve geliştirmelerle birlikte ortaya çıkan yeni tip bağlama türevleri (elektro bağlama, bas bağlama, perdesiz bağlama, çift ya da 3 klavyeli bağlama, 4-5-6 telli bağlama vb.) üzerinde yeni icra biçimlerinin geliştiği görülmektedir. Ortaya çıkan yeni sazlar üzerinde farklı icra biçimlerinin gelişmesi bakımından bağlamadaki tüm yapısal farklılıkların icra çeşitliliğinin oluşmasında ve bağlamadaki icra biçimlerinin belirlenmesinde önemli birer unsur olduğu düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında, yapılan yarı yapılandırılmış anket formunda, katılımcılara yenilikçi modern bağlama icrası olarak nitelendirecekleri birkaç eserin adı ve icracılarını belirtmeleri istenmiştir. Yarı yapılandırılmış anket formunda katılımcıların belirtmiş olduğu yanıtlar tablo 18’de görülmektedir.

**Tablo 18: Yenilikçi modern icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları**

Eser Adı	Eserin İcracısı
La Luna <sup>90</sup>	Zeki Çağlar Namlı
Aman Avcı <sup>91</sup>	Sinan Ayyıldız
Sen Ben Gittin Gideli <sup>92</sup>	Erkan Oğur
Kaytağı <sup>93</sup>	Erdal Yapıcı
Kaytağı <sup>94</sup>	Özgür Peker
Tükan Muhabbetleri <sup>95</sup>	Erdoğan Aksaç
Başındaki Yazmayı Da Sarıya Mi	Sinan Ayyıldız

<sup>90</sup> <https://youtu.be/HpANhEYmKqg>

<sup>91</sup> [https://youtu.be/hqU\\_F3g2jBQ](https://youtu.be/hqU_F3g2jBQ)

<sup>92</sup> <https://youtu.be/J8lamfOsmjY>

<sup>93</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=y2ey48wT05E>

<sup>94</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=62Zf9DrnGFI>

<sup>95</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=lnrsM03Lb4c>

Boyadın <sup>96</sup>	
Herdem Düzeni ile Doğaçlama <sup>97</sup>	Erdem Şimşek
Kara Üzüm Hatbesi <sup>98</sup>	Kemal Alaçayır
Umut Sensin <sup>99</sup>	Zeki Çağlar Namlı
Misafir <sup>100</sup>	Erkan Oğur
Nihavent Uvertür <sup>101</sup>	İsmet Topçu

Tablo 18 incelendiğinde; yenilikçi modern icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icralarında, yenilikçi modern icra tarzı unsurlarının yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen unsurları; bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimler sonucu türeyen elektro bağlama, perdesiz bağlama, bas bağlama, 4 telli bağlama, çift klavyeli bağlama vb. yeni tip bağlamalar, bu bağlamaların yapısal özelliklerine ve kişisel icra tarzlarına göre ortaya çıkan yeni teknik, nüans, pozisyon, geniş icra sahaları vb. şeklinde sıralamak mümkündür. Yenilikçi modern bağlama icrasının tüm bu unsurlar etrafında biçimlendiğini söylemek mümkündür.

#### 4.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Araştırmanın altıncı alt problemi “Yenilikçi Sentez Bağlama İcrasında Yaygın Olan Temel Unsurlar Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik bağlama icrasında “yenilikçi sentez icra” olarak belirlenen icra biçimi incelenmiştir. Araştırmada, “yenilikçi sentez icra” biçiminde yaygın olan bazı temel unsurlara rastlanmıştır.

Günümüzde bağlamının mevcut icrasında birçok çeşitliliğin olduğu görülmektedir. Bu çeşitliliklerin farklı sebepler doğrultusunda meydana geldiği bilinmektedir. Bağlama icrasında sentezleme çalışmalarına bakıldığında ise bu sebeplerden en önemlisinin farklı müzik kültürleri ile olan etkileşimin olduğu

<sup>96</sup> <https://youtu.be/CN1kPO9v-Nk>

<sup>97</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IYVPbJtMKkA>

<sup>98</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8WmpVDgBC0Y>

<sup>99</sup> <https://youtu.be/ujkM5WSqsKI>

<sup>100</sup> <https://youtu.be/XUMfiMzLkSA>

<sup>101</sup> <https://youtu.be/NklimQUclzc>

söylenbilir. Tarihsel süreç içerisinde her millet başka milletlerle etkileşim içerisinde olmuştur. Ancak medya araçlarının yaygınlaşması, milletler arası etkileşimi de hızlandırmıştır. Hızlı gelişen etkileşimler sonucu milletlerin müzik kültürlerinde de önemli değişimlerin olduğu gözlemlenmektedir. Bu anlamda Türkiye’de gerçekleşen ilk hızlı etkileşimlerin arabesk müzik kültürüyle olduğunu söylemek mümkündür. Özbek’in tespitlerine göre 1930’lu yıllarda Türk müziğine yönelik radyo yasakları neticesinde halk, Arap radyolarındaki müzik programlarını dinlemeye başlamıştır (Özbek, 2013:43). Bunun sonucu olarak Türk halkında arabesk müziğe karşı bir beğenin oluşmaya başladığı görülmektedir. Sonrasında ise radyo yayınlarıyla gerçekleşen etkileşimin etkileri hızlıca hissedilmeye başlamıştır. Aynı zamanda 1960’ların sonu 1970’lerin başında ise popüler kültürün çok hızlı bir şekilde yaygınlık kazanmasıyla etkileşim süreci medya araçları paralelinde devam etmiştir. Bu süreç bağlama üzerinde de etkili olmuş, bağlamanın hem yapısında hem de icrasında birtakım değişimler gerçekleşmiştir. Alcan’a göre “1970’li yıllar köyden kente göçün yoğun yaşandığı, siyasetin anarşiye dönüştüğü, ekonomik sorunların büyüyerek devam ettiği ve toplumsal sınıfların belirginleştiği sıkıntılı bir süreçtir. Bu değişim ve dönüşümden musiki de nasibini almış mazisi daha eskiye dayansa da geniş halk kitlelerinin arabesk müziği ile tanışması da bu yıllarda olmuştur. Elektro bağlamanın ön planda olduğu arabesk müzikte aynı zamanda batı sazları ve klasik Türk müziği sazları bir arada kullanılmıştır. (R. Alcan, kişisel görüşme, 31 Ekim 2019).

1970’lerin etkileşim sürecinde kişisel icra tarzlarının da büyük ölçüde bağlama icrasına yön verdiği görülmektedir. Bu doğrultuda bazı bağlama icracılarının, bağlama icrası üzerindeki etkisinin oldukça büyük olduğunu söylemek mümkündür. Yılmaz’a göre,

Bağlama icrasındaki teknik değişime öncü olan Arif Sağ, Orhan Gencebay ve Musa Eroğlu altmışlı yılların sonunda kendilerinden modern teknikleriyle söz ettirmişlerdir. Geleneksel icranın içinden gelip üzerine gitarla bile yapılması zor figürleri bağlama ile icra ettiler. Önceleri tepki alan sanatçılar, zaman geçtikçe gerek konserlerinde gerekse albümlerinde bu modern tekniği icra ederek bu figürleri halka sevdirmişlerdir. Arif Sağ daha geleneğe bağlı kalarak Türk halk müziğine en yakın müzik olan Azeri müziklerinden örnek figürler olarak çalışmalarını sürdürürken, Orhan Gencebay daha çok Arap motiflerinden beslenip bu figürleri eserlerine yansıtmıştır. Artık yetmişli yıllarda tuhaf gelen bu yaklaşım seksenli ve doksanlı yıllarda normal olarak algılanmaya başlanmıştır. (Yılmaz, 2011:1).

Kurubaş ve Haşhaş'a göre "Orhan Gencebay Türkiye müzik sektörüne son 60 yılda gerek bestekar-icracı gerekse aranjör-yapımcı kimliğiyle iz bırakmış ve popüler kültüre adeta yön vermiş en önemli sanatçılardan biridir." (Kurubaş, Haşhaş, 2019:542). Alcan'a göre, "iletişimin yaygınlaşması ile dünyada icra edilen müzikler evrensel bir hal almış, çok farklı coğrafyalarda yaşayan besteci ve icracıları karşılıklı olarak etkilemiştir. Günümüzde yabancı müziklerin içerisinde Türk, Arap, Hint vs. ulusların folklorik motiflerini sıkça duymaktayız. Aynı etkileşim Türk müzisyenleri için de geçerlidir. 70'li yıllarda Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca gibi sanatçılarla müzik literatürümüze Anadolu rock ismiyle farklı bir tür kazandırılmış oldu. Melodik yapı olarak folklorik öğeler taşıyan bu eserlerin icrasında halk sazları ve bağlama sıklıkla kullanılmaktadır. Yine son dönemlerde blues ve caz müziğinin etkisiyle bağlama eser arasında doğaçlama icra edilecek şekilde kullanılmaktadır. Elbette etkileşim ve değişim kaçınılmazdır. Müziği bu etkileşim ve değişimin dışında tutmak mümkün değildir. Ancak bağlamanın trompet, trombon veya gitar yerine kullanılması icra edilen müziğe bir renk katmak çerçevesi dışına taşmamalıdır. Bağlama Türklükle özdeşleşmiş türkülerin ana çalgısı ve karakteristik yapısına uygun düşecek şekilde yaşatılması gereken önemli bir değeridir" (R. Alcan, kişisel görüşme, 31 Ekim 2019).

Bağlama çok eski bir tarihi geçmişe sahip olup Türk halk çalgıları arasında en yaygın olanlarından biridir. Asırlarca Türk halk müziğine eşlik etmiş olan bağlamanın zengin bir kültür mirası içerisinde geliştiğini söylemek mümkündür. Bağlamada dikkat çeken en önemli unsurlardan biri, asırlarca eşlik çalgısı olarak kullanılmış olmasıdır. Buradan hareketle bağlama, Türklerin duygu ve düşüncelerinin aktarımında olmazsa olmazlarından yorumunu yapmak mümkündür. Buna bağlı olarak bağlamanın günümüzdeki çok çeşitli yapıya bürünmesini de aynı mantıkta yorumlayabiliriz. Türkler değişen zaman koşullarında bağlamayı bir kenara atmamış, yine tüm dönemlerde olduğu gibi bağlamayı duygu ve düşüncelerin aktarımında kullanmıştır. Zamanla değişen ve çeşitli etkileşimlerle farklılaşan duygu ve düşüncelerin tercümanı yine bağlama olmuştur. Bu kaniya varmamızdaki ana etkenin, bağlamanın sosyokültürel etkileşimler sonucu popüler kültürün yaygınlaşmasıyla unutulmamış olması aksine popüler kültüre dahi adapte olabilmeyi başaramış olmasıdır. Bu durum örneğine az rastlanılacak bir durum olup bağlamanın aslında Türkler için ne kadar gözde bir enstrüman olduğunun göstergesidir. Türkler sazını unutmamış, onu bir kenara atmamış,

müzik beğenileri değişse de tamamen farklı enstrümanlara yönelmemiş aksine değişen duygulara, düşüncelere ve beğenilere göre bağlamayı baştan uyarlamıştır. Bu yüzdendir ki; günümüzde bağlamanın birçok farklı yapısal formu ve farklı icrasıyla karşılaşmaktayız. Elbette bağlamada çok hızlı bir şekilde gerçekleşen bu farklılaşmalar, bağlamanın geleneksel dokusunu fazlasıyla yozlaştırmaktadır. Ancak bunun bilinçli bir şekilde yapılmadığını ve kaçınılmaz bir şekilde gerçekleşen etkileşimlerin bağlama merkezli olduğunu söylemek mümkündür. Daha açık bir ifadeyle bağlamanın gönüllerden silinemediğinin bir yansımasıdır bu durum. Konuya yönelik kendisiyle yaptığımız kişisel iletişimde Nihat Kaya görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir;

Ritimel ve ezgisel açıdan diğer milletlerle kıyaslandığında geleneksel Türk Halk Müziğimizin ne kadar zengin ve engin olduğu görülmektedir. Konservatuvarlarımızca bunların yöre yöre etnomüzikolojik açıdan araştırılıp her bölgenin belgeseli oluşturulmalıdır diye düşünüyorum. Anadolu coğrafyasından başka Rumeli, Kırım, Azerbaycan, Asya'daki Türk Devletleri, Kerkük gibi geleneksel müzik kültürlerine sadık kalan Türklerin yaşadığı yerlerin de bu çalışmanın dışında tutulmaması gerektiğine inanmaktayım. Dünya üzerinde her ulusun kendine özgü kültürlerinden en önemlisi tarihini edebiyatını giyim kuşamını da kapsayan geleneksel müzik kültürüdür. Uluslar varlığını bu değerlerle sürdürebilir. Şimdi yenilikçi, sentez veya modern icra ile bunları icra ederek yukarıda bahsettiğim yöresel nitelik tavrı ezgisel yapısından üstüne bayrağımızı da dikerek nereye oturtacağız? Yenilikçi icranın melodileri bizi hangi yöreye götürecek? Harput ağzı mı? Çamşılı ağzı mı? Arguvan ağzı mı? Eğin ağzı mı? Barak ağzı mı? Karadeniz ağzı mı? Rumeli ağzı mı? Avşar ağzı mı? Bozlak ağzı mı? İlbeyli ağzı mı? Türkmen ağzı mı? Hoyrat ağzı mı? Kerkük ağzı mı? Gurbet havası mı? Yol havası mı? Zeybek havası mı? Teke havası mı? Tatyana ya da bar havası mı? Horon, hora, Türkmeni, semah, maya, gelin alma, kına havası ve daha sayabileceğimiz pek çok örnekleri olan halk müziğimizin hangi ezgisi yenilikçi icra ile gönüllerimize, duygularımıza hitap edecek?

Geleneksel el halıcılığı sanatımızı düşünün. Yüz yılların tecrübe ve birikimiyle dokunan Hereke, Lâdik veya Ören, Başören, Dirican, Parçikan mı değerli, yoksa seri üretim makine halısı mı? Osman Hamdi Bey'in şaheser yağlı boya tabloları mı, yoksa seri üretim yapan modern baskı makinalarıyla yapılmış yağlı boya görünümlü tabloları mı? Çağdaş icra, geleneksel Türk halk müziği eserlerine yeni bir yorum mu katacak? Eşlik ettiği solist ya da koro ve diğer halk sazları ile nasıl uyum sağlayacak? Antikalar üzerinde yapılan değişiklikler onun değerini düşürür.

Kırık havası, uzun havası, oyun havası vb. ile binlerce sayfadan oluşan bu zengin repertuarı, bu kültür mirasımızı, aslını bozmadan icra edebilen bir saz sanatçısı, bir de bunları sentez icra ile nasıl bir şeye dönüştürmek isteyebilir ki? Yenilikçi icralar taverna, bar ve pavyon sahneler için düşünülüyorsa buna bir şey diyemem. Zaten oralarda müzik icra etmek için konservatuvar tahsili gerekmez diye düşünüyorum. (N. Kaya, kişisel iletişim, 5 Kasım 2019).

Nihat Kaya'nın belirttiği gibi bağlamanın geleneksel icrasında yozlaşmaların olduğu bilinen bir gerçektir. Ancak bağlamanın uzun yıllar sonucu gelişmiş olan geleneksel icrasının yozlaşmasının, bağlama icrasındaki değişimleri görmezden gelmekle durdurulacağına mümkün olmayacağı ancak bağlama icrasında kapsamlı ve ayırt edici bir sınıflandırma yapılarak problemlerin önüne geçilebileceği düşünülmektedir. Daha açık bir ifadeyle sapla samanın birbirinden ayrışması gerekmektedir. Bağlama icrasındaki çizgilerin net olması durumunda; yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez icranın kendi içerisinde daha net anlaşılabilir ve daha temelli bir şekilde gelişeceği, bu farklı icra biçimlerinin de geleneksel/otantik bağlama icrasını yozlaştıramayacağı öngörülmektedir. Yani değişik icra biçimlerinin birbirinden farklı ihtisas alanı olarak belirlenmesi durumunda, bağlama icracılarının daha kolay uzmanlıklarını pekiştirmesi, bu konuda kafa karışıklığının olmaması ve her icra biçiminin temel tekniklerinin belirlenmesinin mümkün olacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yaptığımız sınıflandırma modelinin, bağlamanın geleneksel icrasının akıbeti, bağlama icracılarının uzmanlık alanlarının belirlenmesi ve kafa karışıklıklarının giderilmesi açısından oldukça önem arz ettiği düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında, yapılan yarı yapılandırılmış anket formunda, katılımcılara yenilikçi sentez bağlama icrası olarak nitelendirecekleri birkaç eserin adı ve icracılarını belirtmeleri istenmiştir. Yarı yapılandırılmış anket formunda katılımcıların belirtmiş olduğu yanıtlar tablo 19'da görülmektedir.

**Tablo 19: Yenilikçi sentez icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icraları**

Eser Adı	Eserin İcracısı
Zaman Akıp Gider <sup>102</sup>	Hasan Genç
Bir Anda <sup>103</sup>	Can Kahraman
Eyes <sup>104</sup>	İsmet Topçu
Derdin Ne <sup>105</sup>	İsmail Tunçbilek

<sup>102</sup> <https://youtu.be/l4m9UmYh8Bg>

<sup>103</sup> <https://youtu.be/pV2Pnhu5dbQ>

<sup>104</sup> <https://youtu.be/uOHLBnDla4>

<sup>105</sup> <https://youtu.be/H0n4qZWv9ws>

Hatasız Kul Olmaz <sup>106</sup>	Orhan Gencebay
Elektro Solo (Albüm Kaydı) <sup>107</sup>	Orhan Gencebay
Yarabbim <sup>108</sup>	Mustafa İpekçioğlu
Bırakın Da Yaşayalım <sup>109</sup>	Mustafa İpekçioğlu
Sana Böyle Ne oldu Yar <sup>110</sup>	Kemal Alaçayır
Yalan Dünya <sup>111</sup>	İsmail Tunçbilek
Özlem <sup>112</sup>	Ali Yılmaz
Nereye Kadar <sup>113</sup>	İsmet Topçu
Hasret Rüzgarı <sup>114</sup>	İsmet Topçu
Türbanlı <sup>115</sup>	İsmet Topçu

Tablo 19 incelendiğinde; yenilikçi sentez icra olarak nitelendirilen ve araştırma kapsamında uygun görülen örnek eser icralarında, yenilikçi sentez icra tarzı unsurlarının yer aldığı tespit edilmiştir. Tespit edilen unsurları; sosyokültürel etkileşimler ve bu etkileşimler sonucu farklı müzik türlerinin bağlama icrasına yansması, farklı müzik türlerinin karakteristik özelliklerini yansıtan teknik, akor, arpej, çeşitli pasaj ve nüansların kullanılması, farklı müzik türleri etkisinde gelişen kişisel icra tarzları vb. şekilde sıralamak mümkündür.

#### 4.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum

Araştırmanın yedinci alt problemi “Bağlama İcracılığındaki Çeşitliliklerden Hareketle İcracılara Yönelik Bir Sınıflandırma Yapılabilir mi” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik yarı yapılandırılmış anket sonuçları incelenmiştir. Anket

<sup>106</sup> <https://youtu.be/2f4015PEFTc>

<sup>107</sup> <https://youtu.be/u8xfYBC3Clw>

<sup>108</sup> <https://youtu.be/5itSzjPWP2w>

<sup>109</sup> <https://youtu.be/ghOPtWYz8rc>

<sup>110</sup> <https://youtu.be/Bmuk9eO0HT4>

<sup>111</sup> <https://youtu.be/3ns1RzFJNHk>

<sup>112</sup> <https://youtu.be/dkVgk21zMY8>

<sup>113</sup> <https://youtu.be/j9GyV9DBHUs>

<sup>114</sup> <https://youtu.be/N-Pd61zJNIE>

<sup>115</sup> <https://youtu.be/d5sV3tWPYKw>

sonuçlarından hareketle, bağlama icracılarına yönelik bir sınıflandırma yapılmaya çalışılmıştır.

Günümüzdeki mevcut bağlama icrası göz önünde bulundurulduğunda, birbirinden farklı icra biçimleriyle bağlamanın oldukça zengin bir icra sahasına sahip olduğu söylenebilir. Bağlamanın icrasındaki bu zenginliğin yakın zamanda kazanıldığı görülmektedir. Bağlama icrasında hızla gerçekleşen bu durumun bağlama icracıları açısından ise oldukça karmaşık bir hal aldığı söylemek mümkündür. Mevcut durum ele alındığında, bağlama icrasındaki uzmanlık alanlarının karmaşık olması ve bağlama icracılarının bu konuda kafa karışıklığı yaşaması karşılaşılan bir durumdur. Dolayısıyla bağlama icracılarının çoğunda bağlama icrasına yönelik her alanda yeterli olma çabası gözlemlenmektedir. Aksi durumlarda bağlama icracılarının kendilerine olan güven duygusunun zayıfladığını da söylemek mümkündür. Bu tür problemlerin çözümü için birinci ve ikinci alt problemlerde bağlama icrasındaki çeşitliliğin tespit edilip sınıflandırılması amaçlanmıştır. Bağlama icrasındaki çeşitliliğin tespit edilip sınıflandırılması durumunda mevcut karmaşıklıkların giderilebileceği düşünülmektedir. Bağlama icrasındaki icra biçimlerinin ayrı ayrı belirlenip her icra biçimine yönelik temel icra karakteristiklerinin ayırt edilmesi durumunda bağlama icracılarının bağlama icrasında daha istikrarlı bir durum sergileyecekleri öngörülmektedir. Ayrıca uzmanlık alanı olarak belirlenecek birbirinden farklı icra biçimlerinin daha hızlı gelişim gösterebileceği ve bu gelişmelerle birlikte birbirinden daha net çizgilerle ayırt edilebileceği de söylenebilir. Konuya yönelik Top, bağlama icrasında 30 yılda tecrübe edilen birikimlerin bağlamaya yeni başlayan icracı adaylarına 1 yılda öğretilbildiğini ifade etmektedir.<sup>116</sup> Dolayısıyla bağlamadaki her icra biçiminin kendi içerisinde belirgin hatlara sahip olmasının, icra biçimlerinin icracılar açısından herhangi bir karmaşaya sebep olmadan her icracının icra biçimlerindeki mevcut birikimlerin üzerine eklemeleriyle daha hızlı gelişmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Günümüzde bağlama icracılarının bağlama icrasına yönelme durumları incelendiğinde birçok bağlama icracısının bağlama icrasında çok yönlü olduğu görülmektedir. Buna karşın sadece belirli bir icra biçimine yönelen ve çalışmalarının çoğunu aynı icra biçimine yönelik sürdüren bağlama icracılarının olduğu da

---

<sup>116</sup> "Bağlamanın Kent Söylemi", <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk&t=2086s>, Erişim Tarihi: 20 Eylül 2020.



bilinmektedir. Kendilerini bağlama icrasında belirli bir icra biçiminde uzmanlaştıran bu icracılar sayesinde belki de bağlama icrasındaki icra çeşitliliğini daha açık bir şekilde algılayabilmekteyiz. Ayrıca araştırmaya yönelik yapılan incelemelerde belirli bir alanda çalışmalarını yürüten bağlama icracılarının daha başarılı olduğunu söylemek mümkündür. Yarı yapılandırılmış anket sonuçları da göz önünde bulundurulduğunda ankete katılan uzman kişilerin bağlama icrasındaki icra biçimlerine yönelik örnek vermiş olduğu icracıların büyük bir kısmının bağlama icrasında daha çok tek yönlü olarak öne çıktığı görülmektedir. Bu tespitlerden hareketle, bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasına ek olarak bağlama icracılarının da kendi aralarında bir sınıflandırmaya tabi tutulmaları gerektiği düşünülmektedir. Ancak şunu belirtmek gerekir ki; bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmamış olmasından ötürü bağlamadaki farklı icra biçimlerinin birbiriyle iç içe olduğu ve bu karmaşıklığı bağlama icracılarının birçoğunun yaşadığı bilinmektedir. Ancak tecrübe gerektiren süreçler sonrasında bağlama icracılarının belirli bir çizgiye girdiğini söylemek mümkündür. Konuya yönelik Sağ, Yurttan Sesler Korosu'na girdiği dönemde bağlamada kullandığı bağlama düzeni ile koroda kullanılan bağlamadaki bozuk düzenin farklı olduğunu, bundan dolayı kendisinin yanlış çaldığını düşünerek bağlamasını bozuk düzene çevirdiğini ancak daha sonra önceden kullandığı bağlama düzeninin doğru olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca 1968-1969 yıllarında arabesk müziğe yöneldiğini, bu müzik türünde birçok eser bestelediğini söylemektedir.<sup>117</sup> Sağ'ın bağlama icrasında birçok yol izlediği görülmektedir. Ancak belirli bir tecrübeden sonra Sağ'ın kendi tarzını belirlediğini söylemek mümkündür. Elbette bağlama icrasındaki çeşitlenmenin hız kazandığı o dönemlerde Sağ ve o dönem icracılarının kafa karışıklığı yaşamaya başladığı normal karşılanabilir. Ancak günümüzde dahi bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yeterli düzeyde sınıflandırmanın olmamasından kaynaklanan kafa karışıklıklarının devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla bağlama icracıları arasında yapılacak sınıflandırmada, icracıların tüm icra biçimlerinin değerlendirmeye alınması durumunda sağlıklı bir sınıflandırmanın yapılamayacağı, bunun aksine sağlıklı bir sınıflandırmanın yapılabilmesi için bağlama icracılarının uzun tecrübeleri sonrasında kazandığı icra dinamiklerinin göz önünde bulundurulmasının gerektiği

---

<sup>117</sup> "Türk Halk Müziği Üstadı Arif Sağ", <https://www.youtube.com/watch?v=JGtL12PgeIM>, Erişim Tarihi: 06 Kasım 2020.

düşünülmektedir. Ayrıca bir bağlama icracısı birden çok icra biçiminde de uzmanlaşmış olabilir. Bu durumda yapılacak sınıflandırmada böyle bir icracının sadece tek bir alanda gösterilmesi de problemlidir. Dolayısıyla yapılacak sınıflandırmanın gerçeği tam olarak yansıtmaması ve kabul edilebilir olması için sınıflandırmanın bağlama icracılarının genel durumundan ziyade baskın olduğu alan ya da alanların baz alınarak yapılmasının gerektiği düşünülmektedir.

Yapılan araştırmada bağlama icracılarına yönelik yapılan sınıflandırma çalışmaları incelenmiştir. Ancak bu konuda yeterli düzeyde araştırmanın olmadığı göze çarpmaktadır. Araştırmaların çoğunun bağlama icrasındaki önemli kırılma noktaları ve değişim süreçlerine yönelik olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Öztürk'ün bağlama icracılarını 20 yıllık dönemler baz alarak sınıflandırdığı görülmektedir.

**Tablo 20: Öztürk'e göre birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü kuşak icracılar (Öztürk, 2016:137).**

TABLO-1: Türkiye'de bağlama icrası ve eğitimi açısından dört ana "İstidat kuşağı"na ilişkin ön-liste.			
İlk Kuşak	İkinci Kuşak	Üçüncü Kuşak	Dördüncü Kuşak
1919 ve öncesi Doğumular	1920-1939 Doğumular	1940-1959 Doğumular	1960-1979 Doğumular
Tanburacı Osman Pehlivan 1847 Tirmova/Bulgaristan (ö. 1942)	Bayram Aracı 1920 Elmadağ/Ankara (ö. 1965)	Hayri Dev 1933 Çemelli/Denizli	Faruk Köprülü 1955 Gümüşhacıköy/Amasya
Kayseri İsmail (Mehmet Delihallıoğlu) 1881 Kayseri (ö. 1966)	Şemsi Yastıman 1923 Kırşehir (ö. 1994)	Yücel Paşmakçı 1935 Kadıköy/İstanbul	Mehmet Ali Gürsoy 1956 Konya
Silleli İbrahim 1892 Sille/Konya (ö. 1966)	Ramazan Güngör 1924 Fethiye/Muğla (ö. 2001)	Ali Ekber Çiçek 1935 Erzinan (ö. 2006)	Erdogan Eskiemez 1957 Niğde
Ulalı Ali Rıza (Zorlu) 1892 Ulu/Muğla (ö. 1959)	Ahmet Gazi Ayhan 1924 Kayseri (ö. 1987)	Yılmaz İpek 1936 İzmir (ö. 1999)	Mehmet Üçer 1958 Elazığ
Sarı Recep (Güray) 1893 İnebolu/Kastamonu (?)	Davud Sulari 1925 Terzani/Erzinan (ö. 1985)	Feyzullah Çınar 1937 Divriği/Sivas (ö. 1983)	Şendoğan Karadeli 1958 Devrek/Zonguldak
Aşık Veysel (Şatıroğlu) 1894 Şarkışla/Sivas (ö. 1973)	Emin Aldemir 1925 Bolu (ö. 2005)	Neşet Ertaş 1938 Kırşehir	[Radyo sanatçıları]
Yorgansız Hakkı Çavuş 1896 Kastamonu (ö. 1964)	Adnan Türköz 1925 Bünyan/Kayseri (ö. 1982)	Aşık Mahzuni Şerif 1938 Berçenek/Marş (ö. 2002)	Arif Sağ 1945 Aşkale/Erzurum
Aşık Ali Tanburacı 1899 Kırkarek (ö. 1982)	Hamit Çine 1926 Burdur	Şeref Taşiova 1938 Kars	Musta Eroğlu 1946 Mut/Mersin
Aşık Dursun Cevlani 1900 Kars (ö. 1975)	Nida Tüfekçi 1929 Akdağmadeni/Yozgat (ö. 1993)	Mahmut Erdal 1938 Divriği/Sivas	Mehmet Erenler 1946 Ankara
Sadi Yaver Ataman 1906 Yanya (ö. 1994)	Hacı Taşan 1930 Kesik/Kırıkale (ö. 1983)	Talip Özkan 1939 Yatagün/Denizli (ö. 2010)	İhsan Öztürk 1947 Şarkışla/Sivas
Örgüplü Refik Başaran 1907 Ürgüp/Neveşehir (ö. 1947)	Zekeriya Bozdağ 1930 Bünyan/Kayseri	[Radyo sanatçıları]	Muhlis Akarsu 1948 Kangal/Sivas (ö. 1993)
İhsan Ozanoğlu 1907 Kastamonu (ö. 1981)	Nesimli Çimen 1931 Samsbeyli/Adana (ö. 1993)		Zeki Adısı 1949 Bilecik
Hisari Ahmet (İnegüllüoğlu) 1908 Kütahta (ö. 1984)	Çekiç Ali 1932 Kırşehir (ö. 1973)		Yavuz Top 1950 Terzani/Erzinan
Mazhar Sakman 1908 Konya (ö. 1984)	Aşık Daimi (İsmail Aydın) 1932 Terzani/Erzinan (ö. 1983)		Ekrem Çelebi 1952 Kırşehir
Muharrem Ertaş 1913 Kırşehir (ö. 1984)	Aşık Reyhani (Yaşar Yılmaz) 1932 Pazarcık/Marş (ö. 2006)		İrfan Kurt 1952 Araz/Kastamonu
Malatyalı Fahri Kayahan 1918 Malatya (ö. 1969)	Zileli Sadık Doğanay 1933 Zile/Tokat (ö. 1979)		Levent Özdenkçi 1953 Ankara
Avni Özbenli 1919 Kastamonu (ö. 2007)	Rıza Konyalı 1933 Konya		İsmail Işık 1953 Çankırı
			Kenan Özdemir 1960 Ardahan
			Erol Parlak 1964 Eleşkirt/Ağrı
			Savaş Ekici 1964 Çemişkezek/Tunceli
			Orhan Hakalmaz 1964 Samsun
			Cihangir Terzi 1965 Şenkaya/Erzurum
			Okan Murat Öztürk 1967 Ankara
			Cengiz Özkan 1967 Divriği/Sivas
			Çetin Akdeniz 1967 İstanbul
			Güray Hafiftaş 1967 İstanbul
			Özay Önal 1970 Ankara
			Hasan Genç 1970 Konya
			Nida Ateş 1970 İstanbul
			Hasret Gütekin 1971 Hafik/Sivas (ö. 1993)
			Erdal Erzinan 1971 Aşkale/Erzurum
			Adnan Koç 1971 Hafik/Sivas
			[Radyo, KB ve Konservatuar sanatçı ve hocaları]

Tablo 20'de Öztürk'ün yapmış olduğu sınıflandırmada, bağlama icracılarının dönemsel olarak ayırt edildiği ve bu dönemlerin 20 yıllık aralıklarla belirlendiği görülmektedir. Bunun dışında bağlama icracılarının icra karakteristiklerine yönelik herhangi bir sınıflandırmanın olmadığını söylemek mümkündür.

Yapılan araştırmada bağlama icrasındaki değişim süreçleri incelenmiş ve bağlama icrasındaki çeşitliliğe sebep olan faktörler tespit edilerek bu faktörlerin aynı

zamanda bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasında birer husus olarak değerlendirilmesi uygun görülmüştür. Bu doğrultuda bağlama icrasındaki çeşitlenmelere sebep olan faktörler etrafında icra tarzlarını belirleyen icracıların da benzer şekilde sınıflandırılabileceği öngörülmektedir. Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarındaki geleneksel/otantik, yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez icra biçimine yönelik eser ve icracılarına verilen örnekler Tablo 16, Tablo 17, Tablo 18 ve Tablo 19’da yer almaktadır. Buna göre icra biçimlerine yönelik katılımcıların örnek olarak gösterdiği icracılar arasında bir sınıflandırma yapılmaya çalışılmıştır.

**Tablo 21: Bağlamadaki geleneksel/otantik, yenilikçi, yenilikçi modern ve yenilikçi sentez icra biçimine göre bağlama icracılarının sınıflandırılması**

Geleneksel/Otantik İcra	Yenilikçi İcra	Yenilikçi Modern İcra	Yenilikçi Sentez İcra
Aşık Veysel	Arif Sağ	Erkan Oğur	Orhan Gencebay
Aşık İhsan Yavuzer	Erdal Erzincan	Sinan Ayyıldız	Hasan Genç
Muharrem Ertaş	Çetin Akdeniz	Erdiñ Aksaç	İsmet Topçu
Neşet Ertaş	Sinan Ayyıldız	Zeki Çağlar Namlı	İsmail Tunçbilek
Nida Tüfekçi	Erkan Çanakçı	İsmet Topçu	Can Kahraman
Ali Ekber Çiçek	Âdem Tosunoğlu	Özgür Peker	Mustafa İpekçioğlu
Talip Özkan	Ali Yılmaz	Erdal Yapıcı	Kemal Alaçayır
Mehmet Erenler	Yılmaz İpek	Erdem Şimşek	Ali Yılmaz
Ahmet Turgut	Musa Eroğlu	Kemal Alaçayır	
Ramazan Güngör	Oğuzhan Açıkgöz		
Rıza Konyalı	Eren Turan		
Yılmaz İpek	Kemal Dinç		
Okan Murat Öztürk	Yusuf Ali Önal		
Musa Eroğlu	Cumali Kalkan		
Çekiç Ali			
Ömer Akpınar			
Bayram Aracı			
Arif Sağ			
Çetin Akdeniz			

Hisarlı Ahmet			
Özay Gönlüm			
Nesimi Çimen			
Hacı Taşan			
Refik Başaran			
Ahmet Gazi Ayhan			
Mazhar Sakman			
Haydar Acar			
Murat Çobanoğlu			
Davut Sulari			
Zekeriya Bozdağ			
Yücel Paşmakçı			
Hulki Rıza İpek			
İsmail Altunsaray			
Orhan Hakalmaz			

Tablo 21’deki sınıflandırmada sadece araştırma kapsamında elde edilen veriler kullanılmıştır. Dolayısıyla sınıflandırmada yer alan isimler, yarı yapılandırılmış anket sonuçlarında katılımcıların bağlamadaki icra biçimlerine yönelik önerdikleri icracılardan oluşmaktadır. Yapılan sınıflandırmada, bağlama icrasındaki çeşitlilikten hareketle bağlama icracılığında da meydana gelen çeşitliliğin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Yapılan sınıflandırma örneğinin bağlama icracılığındaki çeşitliliği ortaya koyması bakımından önem arz ettiği düşünülmektedir. Tablo 21’deki verilere göre çoğu icracının belirli bir icra biçiminde uzmanlaştığını söylemek mümkündür. Diğer yandan bazı icracıların ise birden fazla icra biçiminde öne çıktığı görülmektedir.

#### **4.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorum**

Araştırmanın sekizinci alt problemi “Konuya Yönelik Diğer Görüşler Nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Problemin çözümüne yönelik yarı yapılandırılmış anket

sonuçları incelenmiştir. Araştırmada, bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik birçok karmaşıklık tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında, uzman kişilerle kişisel görüşme ve yarı yapılandırılmış anket formu yoluyla iletişime geçilmiştir. Öncelikle ulaşılabilen uzman kişilerden bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik görüşleri istenmiştir. Sonrasında ise tarafımızca yapılan bağlama icrasına yönelik sınıflandırma modeline katılıp katılmadıkları sorulmuştur. Ayrıca katıldıkları noktada sınıflandırılan icra biçimlerine yönelik örnek eser ve icracılarını belirtmeleri istenmiştir. Gelen sonuçlar arasında birtakım karmaşıklığın olduğu dikkat çekmektedir. Buna göre, bazı kişilerin bağlamının geleneksel icrasından başka icra biçimini kabul etmediği, bazı kişilerin bağlamadaki icra çeşitliliğine katılmadığı ancak bağlama icrasına yönelik yapılan icra sınıflandırmasında icra biçimlerine yönelik örnek eser belirttiği, bazı kişilerin bağlamadaki icra çeşitliliğine sebep olan faktörlere katılmadığı ancak bağlama icrasının sınıflandırılmasında dikkate alınacak hususlara katıldığı gibi çelişkili durumlarla karşılaşmıştır. Tespit edilen çelişkili yanıtların, aslında bağlamadaki farklı icra biçimlerinin sınıflandırılmamasından kaynaklanan kafa karışıklıklarına birer delil olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca yarı yapılandırılmış anket sonuçlarında karşılaşılan, aynı eserin bir başka icra biçiminde de örnek olarak gösterilmesi durumu yine bu konudaki kafa karışıklıklarını ortaya koymaktadır. Diğer yandan kafa karışıklıklarının birçoğunun da icra biçimi yerine eser bazlı düşünceler neticesinde gerçekleştiği tespit edilmiştir. Nitekim aynı eser bağlamada hem geleneksel hem yenilikçi hem yenilikçi modern ve hem de yenilikçi sentez icra biçiminde çalınabilir. Burada herhangi bir eserin baz alınmasının bu konuda kafa karışıklıklarına yol açacağını söylemek mümkündür. Yine örnek verilecek olursa bir icracı hem geleneksel hem yenilikçi hem yenilikçi modern ve hem de yenilikçi sentez icra biçiminde bağlama çalabilir. Bir benzetme şeklinde ise şu örneği verebiliriz. Örneğin; cerrahi tıp bilimine baktığımızda, beyin ve sinir cerrahisi, genel cerrahi, göz hastalıkları, kalp ve damar cerrahisi vb. gibi birçok uzmanlık alanının ayrı ayrı sınıflandırıldığını, ayrıca hekimlerin de belirlenen alanlar içerisinde uzmanlaştığını görmek mümkündür. Bu durumun uzmanlık alanlarının kendi içerisinde daha kapsamlı araştırılması ve geliştirilmesi bakımından oldukça önemli olduğu bilinmektedir. Bu alanların belirlenmemiş olması durumunda ise, bir hekimin cerrahi tıp biliminde tüm alana bilinçsiz bir şekilde hakim

olmaya çalışması ve bu konuda birçok kafa karışıklığı yaşaması olası bir durumdur. Ancak alanların belirgin olduğu bir durumda hekimlerin aynı anda birden fazla alanda uzmanlaşması mümkün olabilir. Bu örneklerden hareketle, mevcut bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmaması durumunda, bağlama icracılarının bağlama icrasının bütününe bilinçsizce hakim olmaya çalışması, birbirinden farklı olan icra biçimlerini bir değerlendirmesi ve bu doğrultuda kişisel icra tarzlarının belirlenmesinde zorluklarla karşılaşılmasının devam edeceğini söylemek mümkündür. Bunun yanı sıra bağlamadaki farklı icra biçimleri de sağlıklı bir temel üzerinde gelişemeyecektir. Tüm bunlardan hareketle kafa karışıklıklarının çok yönlü sebeplerden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu kafa karışıklıklarının ortadan kalkması için bağlama icrasında kapsayıcı bir sınıflandırmanın yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında, yapılan yarı yapılandırılmış anket formunda, katılımcılara bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik önerilen genel sınıflandırma (geleneksel/otantik icra, yenilikçi icra, yenilikçi modern icra ve yenilikçi sentez icra) dışında yeni bir icra biçimi önerileri varsa, belirtmeleri istenmiştir. Buna göre ankette elde edilen yanıtlar tablo 22’de görülmektedir.

**Tablo 22: Bağlamadaki icra sınıflandırmasına yönelik diğer görüşler**

- Hayır, yok. Bağlamanın kendi öz dokusu ve karakteristik özelliklerinden çok fazla uzaklaşması taraftarı değilim.
- Aşıklık geleneğinde, aşık mızrabı.
- Geleneksel icra üzerine kendi tarzı ve tavırlarını oluşturanları ayrı bir kategoride değerlendirmek daha iyi olurdu. Örneğin; Neşet Ertaş’ı burada nereye koyacağız? Ya da Talip Özkan’ı Özay Gönlüm’ü, Yılmaz İpek’i ve daha birçoğunu nerede değerlendireceğiz? Bu konuda net bir karar veremedim. Çünkü bu isimler geleneksel icracı gibi görünse de bana göre aslında kendi çalma tavırlarını oluşturmuş kendileri ekol olmuş isimler.
- Günümüzde geleneksel eserlerimize dönüş yaşanıyor. Fakat toplumun isteği ve beklentisi üzerine geleneksel eserlerimiz batı tarzına dönüştürülerek halka sunuluyor. Öyle ki sanat için sanat değil de toplum için sanat anlayışı ön görülüyor. Kimisi bundan memnun iken kimisi de (bende de dahil) geleneksel eserlerimizin bizden sonraki kuşaklara şimdiki batı tarzıyla aktarılması kaygısındayım. Kulağa

elbette hoş gelenleri yok mu? Var. Fakat benim fikrim her dalın kendine has bir geçmişi var. Geleneksel gelenekselliğiyle, yenilikçi modern tarz da kendi geçmişi ve geleceğiyle yaşamalı. Neşet Ertaş'ın "Gönül Dağı" eseri Neşet Ertaş'ın yorumundaki geleneksel tarzından başka hiçbir tarzda o tadı vermez.

- "Gevsel" isminde olabilir. Geleneksel ve evrensel müziğin harmanlanmış hali olabilir.

- Benim için kabul görmeyen bir durum olsa da bağlamayı kullanarak dünyada yapılan tekno müzikler. (Örnek: Mercan Dede- Baba zula vs.)

- Bağlama çalgısının günümüz şartlarına uyum gösterme çabası içindeki icra anlayışı gittikçe sınırı olmayan bir hız tutkusuna dönüşerek, tatsız ve niteliksiz olma yolunda ilerlemektedir. Bu yanlış gidişattan bir an önce dönülmeli ve tınının ve sürenin önemli hale geldiği bir icra şekli benimsenmelidir.

## BÖLÜM V

### 5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde araştırma sürecinde elde edilen sonuçlar yer almaktadır.

#### 5.1. Sonuçlar

##### 5.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Bağlamada icra çeşitliliğinin olduğu,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun bağlama icrasında çeşitliliğin olduğuna katıldığı,
- Gelenekselliğin (geçmişten günümüze aktarılarak süregelen gelenekselleşmiş bağlama icrasının), mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olarak öne çıktığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, çoğunluğun gelenekselliğin (geçmişten günümüze aktarılarak süregelen gelenekselleşmiş bağlama icrasının), mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olduğuna katıldığı,
- Geçmişten günümüze aktarılarak süregelen gelenekselleşmiş bağlama icrasından farklı olarak geliştirilen kişisel icra tarzlarının, mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olarak öne çıktığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, çoğunluğun geçmişten günümüze aktarılarak süregelen gelenekselleşmiş bağlama icrasından farklı olarak geliştirilen kişisel icra tarzlarının mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olduğuna katıldığı,
- Bağlamanın yapısal (organolojik) değişimleri sonucu gelişen bağlama icrasının, mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olarak öne çıktığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, çoğunluğun bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olduğuna katıldığı,
- Sosyokültürel etkileşimler sonucu gelişen bağlama icrasının, mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olarak öne çıktığı,



- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, çoğunluğun sosyokültürel etkileşimlerin mevcut bağlama icrasının çeşitliliğinde önemli bir faktör olduğuna katıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

### **5.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

- Bağlama icrasında birbirinden farklı 4 icra biçiminin tespit edildiği,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yapılan sınıflandırmada gelenekselliğin ana husus olarak dikkate alındığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasına yönelik gelenekselliğin belirleyici bir husus olduğuna katıldığı,
- Gelenekselliğin dikkate alınarak sınıflandırması yapılan icra biçimine yönelik “geleneksel/otantik icra” isminin belirlendiği,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun “geleneksel/otantik icra” tanımını desteklediği,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yapılan sınıflandırmada kişisel icra tarzlarının ana husus olarak dikkate alındığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasına yönelik kişisel icra tarzlarının belirleyici bir husus olduğuna katıldığı,
- Kişisel icra tarzlarının dikkate alınarak sınıflandırması yapılan icra biçimine yönelik “yenilikçi icra” isminin belirlendiği,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun “yenilikçi icra” tanımını desteklediği,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yapılan sınıflandırmada bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin ana husus olarak dikkate alındığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasına yönelik bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin belirleyici bir husus olduğuna katıldığı,
- Bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerin dikkate alınarak sınıflandırması yapılan icra biçimine yönelik “yenilikçi modern icra” isminin belirlendiği,

- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun “yenilikçi modern icra” tanımını desteklediği,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğe yönelik yapılan sınıflandırmada sosyokültürel etkileşimlerin ana husus olarak dikkate alındığı,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmasına yönelik sosyokültürel etkileşimlerin belirleyici bir husus olduğuna katıldığı,
- Sosyokültürel etkileşimlerin dikkate alınarak sınıflandırması yapılan icra biçimine yönelik “yenilikçi sentez icra” isminin belirlendiği,
- Yapılan yarı yapılandırılmış anket sonuçlarına göre, katılımcıların çoğunun “yenilikçi sentez icra” tanımını desteklediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

### **5.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

- Bağlamanın kopuzdan günümüze gelişim sürecinde, ozanlık ve aşıklık geleneğinde çok önemli bir yere sahip olduğu,
- Geleneksel/otantik bağlama icrasında usta-çırak ilişkisinin öne çıktığı,
- Usta-çırak ilişkisiyle gelişen kişisel icra tarzlarının öne çıktığı,
- Geleneksel/otantik bağlama icrasında Türk halk müziğindeki yöresel üslup ve tavır özelliklerinin öne çıktığı,
- Yöresel üslup ve tavır özellikleriyle gelişen kişisel icra tarzlarının öne çıktığı,
- Yurttan Sesler ile birlikte yapı ve icra boyutuyla şekillenen bağlamanın zamanla gelenekselleştiği,
- Yurttan Sesler ile birlikte yöresel tezene tavırlarının geliştiği,
- Gelişen yöresel tezene tavırlarının zamanla gelenekselleşerek öne çıktığı,
- Yörelere bağlamanın yapısal özelliklerini etkilediği,
- Bağlamada geleneksel düzenlerin (akortların) öne çıktığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### 5.1.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Bünyesinde bağlamanın geleneksel icrasını barındırmayan yeni icra arayışlarının öne çıktığı,
- Yeni icra arayışlarına medya araçlarıyla gelişen etkileşimlerin sebep olduğu,
- Farklı enstrümanların geniş icra pozisyon ve sahalarından etkilenmeler sonucu bağlamanın da icra pozisyon ve sahasının keşfedilmek istenmesi,
- Geleneksel icrada genellikle yatay düzlemde ve tüm tellerin aynı anda kullanımıyla seyreden icranın aksine dikey pozisyonda tellerin ayrı ayrı kullanımıyla seyreden icranın öne çıktığı,
- Bağlamada atik (ajilite) icranın öne çıktığı,
- Bağlamada tezenesiz (şelpe) icranın geliştirilmesiyle yeni icra tekniklerinin ortaya çıkması,
- Bünyesinde bağlamanın geleneksel icrasını barındırmayan yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırdığı,
- Bağlama icrasında belirgin bir sınıflandırmanın yapılamaması durumunda, bünyesinde bağlamanın geleneksel icrasını barındırmayan yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırmaya devam edeceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### 5.1.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

- Medya araçlarının yaygınlık kazanmasıyla çeşitli etkileşimler sonucu bağlamanın yapısında yenilik arayışlarının öne çıktığı,
- Çeşitli etkileşimlerle bağlamanın yapısında gerçekleşen değişimler sonucu ortaya yeni bağlamaların (elektro bağlama, perdesiz bağlama, bas bağlama, 4 telli bağlama, çift klavyeli bağlama vb.) çıktığı,
- Özellikle bağlamanın yapısında gerçekleşen değişimlere bağlı olarak yeni tip bağlamalar üzerinde şekillenen icraların öne çıktığı,
- Geleneksel icrayı barındırmayan ve tamamen değişen bağlamanın yapısal özelliklerine göre biçimlenen yeni teknik ve nüansların öne çıktığı,

- Bağlamanın yapısal (organolojik) değişimleri sonucu gelişen bağlama icrasındaki yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırdığı,
- Bağlama icrasında belirgin bir sınıflandırmanın yapılamaması durumunda, bağlamadaki yapısal (organolojik) değişimlerle gelişen yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırmaya devam edeceği sonuçlarını ulaşılmıştır.

#### **5.1.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

- Medya araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte farklı müzik türlerinin duyulmaya başladığı,
- Farklı müzik türlerinin duyulmasıyla birlikte etkileşimlerin de eş zamanlı olarak gerçekleşmeye başladığı,
- Farklı müzik türleriyle etkileşimler sonucu bağlama icracılarının icra tarzlarında birtakım değişmelerin görüldüğü,
- Farklı müzik türlerinin bağlamada icra edilmeye başlanmasıyla, bağlamada icra edilen müzik türüne ait yeni teknik ve nüansların öne çıktığı,
- Bağlama icrasında çeşitli pasaj, arpej ve akor şekillerinin öne çıktığı,
- Sosyokültürel etkileşimler sonucu gelişen bağlama icrasındaki yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırdığı,
- Bağlama icrasında belirgin bir sınıflandırmanın yapılamaması durumunda, sosyokültürel etkileşimlerle gelişen yeni icra karakteristiklerinin geleneksel bağlama icrasını yozlaştırmaya devam edeceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### **5.1.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

- Bağlama icracılığının bağlama icrasındaki çeşitlilik etrafında şekillendiği,
- Bağlama icrasındaki çeşitliliğin sınıflandırılmamış olmasından ötürü bağlamadaki farklı icra biçimlerinin birbiriyle iç içe olduğu ve bu karmaşıklığı bağlama icracılarının birçoğunun yaşadığı,

- Bağlama icracılarının belirli bir tecrübeden sonra kişisel icra tarzlarını belirlediği,
- Bağlama icracılarının çoğunda bağlama icrasına yönelik her alanda yeterli olabilme çabasının görüldüğü,
- Bağlama icrasında her alanda yeterli olamama durumunda bağlama icracılarının kendine olan güven hissini azaldığı,
- Bağlama icracılarının icra karakteristiklerine göre yeteri düzeyde sınıflandırma çalışmalarının olmadığı,
- Bağlama icracılarına yönelik yapılacak sınıflandırmada bağlama icracılarının genel icra karakteristiklerinden ziyade baskın olduğu icra karakteristiklerinin göz önünde bulundurulması gerektiği,
- Anket sonuçlarından elde edilen veriler ışığında bağlama icracılarına yönelik yapılan sınıflandırmada, bağlama icracılarının çoğunlukla belirli bir icra biçiminde uzmanlaştığı,
- Bazı icracıların ise birden fazla icra biçiminde öne çıktığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

#### **5.1.8. Sekizinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar**

- Bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliğin insanlarda kafa karışıklığı meydana getirdiği,
- Yarı yapılandırılmış anket sonuçlarında bazı katılımcıların çelişkili cevaplar verdiği,
- Verilen çelişkili cevapların bağlama icracılarının yaşadığı kafa karışıklıklarını kanıtlayıcı olduğu,
- Ankette icra biçimlerine yönelik istenilen eser ve icracı örneklerinde katılımcıların aynı örneği farklı icra biçimlerinde gösterdiği,
- Bu anlamda katılımcılar arasında görüş ayrılıklarının olduğu,
- Tespit edilen görüş ayrılıklarının bağlama icracıları arasında yaşanan kafa karışıklıklarını kanıtlayıcı olduğu,
- Yaşanan kafa karışıklıkları neticesinde bağlama icrasında sınıflandırma yapılmasının gerekli olduğu,

- Bu doğrultuda araştırma kapsamında yapılan bu ve benzeri çalışmaların, kafa karışıklıklarını gidermesi bakımından oldukça önemli olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

## 5.2. Öneriler

Bağlama, Türk halk müziğinde kullanılan en yaygın ve en önemli sazlardan biridir. Uzun bir değişim ve gelişim süreci geçiren bağlama günümüze kadar ulaşmıştır. Günümüzdeki bağlamanın mevcut durumu incelendiğinde; son zamanlarda yapı ve icra bakımından birçok çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Giderek artan ve problemlere sebep olan çeşitliliklerin önemli bir kısmının, gelişen teknoloji ve medya araçlarıyla gerçekleşen çeşitli etkileşimlerden kaynaklandığı bilinmektedir. Günümüzdeki bağlama icrasındaki mevcut durumun karmaşıklığı, bu konuda bir an önce çözüm yoluna gidilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda bağlama icrasında yeni bir bakış açısının getirilmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü insanların artık bağlama icrasında ve eğitiminde çeşitli tereddütlere düştüğü görülmektedir. Bu nedenle bağlama icrasında yaşanan problemlerin en aza indirilebilmesi için genel bir sınıflandırmanın yapılması mecburi olmuştur. Bu kapsamda;

- Bağlama icrasında yapılan sınıflandırmaya yönelik çalışmaların artırılması gerekmektedir.
- Yapılacak çalışmalarda bağlama icrasındaki sınıflandırmaya yönelik katkı sağlayıcı önerilerin sunulması gerekmektedir.
- Bağlama icracılarının bağlama icrasında uzmanlık alanlarının belirlenebilmesi için bağlamadaki icra biçimlerine yönelik yapılan sınıflandırmanın çok net olması gerekmektedir.
- Bağlama icrasında belirlenen icra biçimlerinin daha net ortaya koyulabilmesi için bu icra biçimlerini şekillendiren tüm icra tarz ve türlerinin icra karakteristiğinin tespit edilmesi gerekmektedir.
- Tespit edilecek icra tarz ve türlerinin icra karakteristiklerini ortaya koyan temel icra tekniklerinin tespit edilmesi gerekmektedir.
- İcra biçimlerine yönelik tespit edilecek tüm temel icra tekniklerinin birer materyal haline getirilmesi gerekmektedir.

- Bağlama eğitimine yönelik metotlar geliştirilirken bu materyallerin göz önünde bulundurulması gerekmektedir.
- Bağlama icrasına yönelik metotlar geliştirilirken bağlama icrasındaki sınıflandırmanın dikkate alınması gerekmektedir.
- Bağlama eğitiminde, öğrencilerin bağlama icrasında uzmanlık seçimi doğrultusunda seçtiği alanda eğitilebileceği metotların geliştirilmesi gerekmektedir.
- Eğitim kurumlarının, bağlama icrasındaki sınıflandırmaya yönelik araştırmaları, tezleri, bilimsel çalışmaları, makaleleri, bildirimleri vb. desteklemesi gerekmektedir.
- Bu konuda çalışan akademisyenlerin, bağlamadaki icra çeşitliliğinin daha ayrıntılı bir şekilde ayırt edilebilmesi ve anlaşılabilmesi için bilimsel çalışmalarını hızlandırması ve artırması gerekmektedir.
- Bağlamanın kültürümüzün en önemli çalgılarından biri olması sebebiyle, bağlama icrasındaki geleneksel unsurların zamanla yok olmaması için kamu kurumlarının bu süreçte bağlamanın korunmasına yönelik programlar hazırlaması gerekmektedir.
- Kamu kurumlarına ait televizyon kanallarında konuya yönelik önemli görüşlerin yer aldığı belgesellerin hazırlanması gerekmektedir.

Araştırma kapsamında bağlama icrasında çeşitliliğin olduğu ve bu çeşitliliğin problemlere sebep olduğu tespit edilmiştir. Konuya yönelik yapılan bu çalışmanın, bağlama icrasındaki tüm problemlerin çözümünü sağlayacağı gibi bir iddiası bulunmamaktadır. Ancak bağlama icrasındaki mevcut çeşitliliğin tespit edilip sınıflandırılması gerektiği konusunda farkındalık oluşmasına katkı sağlayacağı bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Başka araştırmacılar tarafından konu üzerinde yapılacak ilave çalışmalarla bağlama icrasındaki kafa karışıklıklarının günden güne azalacağı kanaatindeyiz.

## KAYNAKLAR

Abdullahzade, G. (2009). “Azerbaycan Milli Musiqi Aletlerinin Berpası ve Muhafizesi” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007, (s.28-39), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Açar, Y. (2019). “Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonların Öğrencilerin Deşifre Başarısına Etkisi” (Doktora Tezi), Malatya: İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Açın, C. (1994). “Enstruman Bilimi (Organoloji)” İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. şti.

Ak, Ş. M. (2009). “Türk Musikisi Tarihi” Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, O. (1996). “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler” İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.

Altuğ, N. (1998). “Temel Bağlama Eğitimi” (6. Baskı). İzmir: Anadolu Matbaası.

Altun, G., Nas, E. (2009). “Bir Halk Sanatı Olarak Bağlama Yapımı ve Konya İli Merkezinde Bağlama Üretiminin Bugünkü Durumu” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007, (s.421-431), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Apaydın, A, K. (2019). “Bağlamada Eser Yorumlama Teknikleri ve Bağlama Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi” (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.

Arafat, Z. (2008). “Kısa Sap Bağlama Düzeni” İstanbul: Nota Yayıncılık.

Arseven, V. (2004). “Biyografisi Makaleleri ve Müzik Eserleri” Ankara: Türksoy Yayınları.

Artun, E. (2000). Osmanlı Türk Kültüründe Âşık Şiirinin Belirleyici Rolü, Adana Halk Kültürü Araştırmaları, Adana.

Artun, E. (2001), “Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı” Ankara: Akçağ Yayınları.



- Artun, E. (2007). “Türklerde İslamiyet Öncesi İnanç Sistemleri-Öğretiler-Dinler” 1-23. ([http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman\\_artun\\_inanc\\_sistemleri.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/erman_artun_inanc_sistemleri.pdf)), (28.04.2019).
- Aslan, E. (1978). “Doğu Anadolu Saz Şairleri” Erzurum, Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Ataman, S. Y. (1970). “Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği” Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi, No 10. İstanbul: Yörük Matbaası.
- Ataman, S. Y. (2000). “Türk Halk Çalgılarına Ait Bilgiler ve Bağlama Geleneği”, (Ed. Salih Turhan), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Boratav, P. N. (1982). “Türk Destanları Tekniklerinin Bugünkü Vaziyeti ve Verdiği Neticeler”, Folklor ve Edebiyat. İstanbul: Adam.
- Bozkır, B. (2002). “Bağlamada Malzeme-Tını İlişkisi ve Dinamik Analizler” (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı.
- Demir, S. (2013). “Orta Anadolu Üslubu Dahilinde Neşet Ertaş ve Neşet Ertaş’ın İcra Ettiği Türlerle Genel Bakış” Uluslararası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumu
- Deniz, Ü. (2015). “Milli Musiki ve Türk Beşleri” Ankara: Gece Kitaplığı Yayıncılık.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ekici, S. (2012). “Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri” Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Ekim, G. (2002). “Bağlamanın Tarihsel Gelişimi” (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı.
- Emnalar, A. (1998). “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, B, F. (2014). “Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslup ve Tavır Kavramları Üzerine” Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, Yıl:2, Sayı:3

Eroğlu, T. (2017). “Türk Halk Müziğinin Türkiye’deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 41, Mart 2017, s. 513-527

Farmer, H. G. (1999) “On yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları (çev. M. İ. Gökçen)” Ankara: T.H.K. Basımevi.

Gazimihal, M. R. (1975). “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız” Ankara: Kültür Bakanlığı, MİFAD Yayınları Üniversite Basım.

GÖKTAŞ, U. (2016). “Toplu Bağlama İcralarının Estetik Uyum ve İcra Birlikteliği Açısından Değerlendirilmesi” (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.

Güler, E. (2017). “Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması” (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı.

Haşhaş, S. (2013). “Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme” (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.

Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu, C., “Arguvan Örnekleminde Dede Sazı’nın Organolojisi ve İcra Özellikleri” Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2015/39, (1), ss. 169-180.

Haşhaş, S. (2016). “Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çırac İlişkisi” İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 2, Basım Tarihi: 2016, Malatya.

Haşhaş, S. (2017). “Bağlama İcrasında Geleneksellik ve ‘Yenilikçilik’ Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme” İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 3, Basım Tarihi: 2017, Malatya.

Haşhaş, S. (2017). “Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)” Gece Kitaplığı, Ankara.

İmik, Ü., Haşhaş, S. (2014). “Çalgı Kalitesinin Performans ve Başarıya Etkilerine Yönelik Görüşler “Bağlama Örneği”. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, (9), (s.59-68).

Karabulut, M. (2000). “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Polifoni’nin Varlığı”, (Ed. Salih Turhan), Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Karahasan, T.H. (2003). “Boram Boram Anadolu Bağlama Metodu (Karadüzen)” İstanbul: Alkım Yayınevi.

Karkın, M., Pelikoğlu, M., C., Haşhaş, S., “Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi” Art-e Sanat Dergisi, 2014/7, (13), ss. 129-148.

Kaya, D. (2000), “Âşık Edebiyatı Araştırmaları” İstanbul: Bayrak Mat. Ltd. Şti.

Koç, A. (2016). “Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı”, 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayımcılık San. ve Tic. Ltd. Şti. 1. Baskı, İstanbul.

Köprülü, M. Fuad (1989). “Edebiyat Araştırmaları” Ötüken Yayınları, İstanbul.

Kınık, M. (2011). “Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama” Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 30(1), 211-234.

Kurnaz, C. (2003), “Eski Türk Edebiyatı” Ankara: Bizim Büro Basım Yayın Dağıtım San. Tic. Ltd. Şti.

Kurt, İ. (1989). “Bağlamada Düzen ve Pozisyon” İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kurt, N. (2016). “Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı” E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 8, 43-62.

Kurubaş, B. (2015). “Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavrılarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler” (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.

Kurubaş, B., Haşhaş, S. (2019). “Orhan Gencebay Bestelerinde Öne Çıkan Yöresel Bağlama Tavrıları” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 6, Sayı: 34, Şubat 2019, s. 541-555

Kurubaş, B. (2020). “Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci” (Doktora Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı.

MEB, (2013). “Müzik Aletleri Yapımı Tutuş ve Bozuk Düzen” Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara.

Mert, B. (2018). Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı.

Mustan Dönmez B., Haşhaş, S. (2014). “Konularına Göre Yapılmış Türkü Sınıflandırmalarının Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı Açısından Değerlendirilmesi”. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume, (9/5), 1619-1629.

Oral, M. (2010). Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Trans Pozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.

Ögel, B. (1991). “Türk Kültür Tarihine Giriş” C.9. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Ölmez, M. (2011). “Türkçe’de Ezgi ve Kopuz Hakkında”. (Ed. Oğuz Elbaş, Dr. Mehmet Kalpaklı, Okan Murat Öztürk), Türkiye’de Müzik Kültürü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını

Özbek, M. A. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Özbek, M. A. (2013). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdek, A. (2015). “Bağlama Öğretimine Dönük Basılı Materyallerde Görece Notasyona İlişkin Bilgi ve Uyarılar” Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri Bildiri Kitabı. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.

Öztürk, O. M. (2016). “Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstatlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği” 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti. 1. Baskı, İstanbul.

Parlak, E. (2000). “Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri” Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Parlak, E. (2016). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık San. ve Tic. Ltd. Şti. 1. Baskı, İstanbul.

Sancak, E. (2019). “Türk Halk Müziğinin Yeni Bir Çalgısı: Bas Bağlama” Yegâh Musiki Dergisi, 2 (1), 41-68.

Sarı, A. (2012). “Türk Müziği Çalgıları” İstanbul: Nota Yayıncılık.

Sari, M. C. (2019). “Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği” (Yüksek Lisans Tezi). Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı.

Stokes, M. (1998). “Türkiye’de Arabesk Olayı (Çev. H. Eryılmaz)” İstanbul: İletişim Yayıncılık A.Ş.

Sümbüllü, T. H. (2006). “Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi” (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.

Şenel, S. (1997). *Halk Musikisi, TDV İslam Ansiklopedisi, C.15* İstanbul: TDV Yayınları.

Şenesen, R. O. (2009). “Adana Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği Geleneği” Adana: Altın koza yayınları.

Tarım, C. (2008). “Milli Eğitim Bakanlığı Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Bağlama Eğitimi İle İlgili Alıştırma ve Etütler” (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü.

Tekin, A. (2010), “Edebiyatımızda İsimler ve Terimler” İstanbul: Step Ajans.

Tuna, K. (2001), “Erzurum Türküleri ve Nazariyatı” Ankara: Semih Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi-7. Cilt, İstanbul: Dergâh yayınları.

Yakıcı, A. (2007), “Dede Korkut Kitabı’nda Görülen Ozan Tiplerinin Türkiye Sahası Âşıklık Geleneğinin Oluşumuna Etkisi” Milli Folklor Dergisi, Yıl: 19, Sayı: 73, s.40-47

Yener, S. (2009). “Geçmişten Geleceğe Bağlama” [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 14-16 Aralık 2007, (ss.694-705), İstanbul: Motif Vakfı Yayınları.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2006). “Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri” Seçkin Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, A. (2011). “Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler” (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı.

### **İnternet Kaynakları**

“Türk Dil Kurumu Sözlük” (17.12.2019)

<https://sozluk.gov.tr/>

“Bağlamada tekne üstüne düşünceler” Engin TOPUZKANAMIŞ (30.11.2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=MLuBnmEXlag>

“Erkin KORAY” (02.06.2020)

<https://www.uzmantv.com/elektronik-baglamayi-nasil-gelistirdiniz>

“Bağlamanın Kent Söylemi” (20.09.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk&t=2086s>

“Türk Halk Müziği Üstadı Arif Sağ”, (06.11.2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=JGtL12PgelM>

“Örnek Eser ve İcracıları”

<https://youtu.be/PzYwRlCLcVc>

<https://youtu.be/OqqEE0H6pvQ>

<https://youtu.be/Xg4esGqxbIU>

<https://youtu.be/Ffa2CONoW5Q>

<https://youtu.be/1fJw71ZJUy4>

<https://youtu.be/RiFDsQbtXY0>

<https://youtu.be/KBGS0-F1LIY>

[https://youtu.be/9rhw97d\\_cjg](https://youtu.be/9rhw97d_cjg)

<https://youtu.be/579TsbYZvjk>

<https://youtu.be/THN0mFjA4V4>

<https://youtu.be/UR7Huc2djoo>

<https://youtu.be/UX2PC8-6rfQ>

<https://youtu.be/paWULQ6x8vY>

<https://youtu.be/jPTRts4tPnA>

<https://youtu.be/o-coozwDyH8>

<https://youtu.be/gCc916i6ick>

<https://youtu.be/4aI6i0KPzmk>

<https://youtu.be/N3Awp43Cu4Q>

<https://youtu.be/M-TPQP-8lnU>

<https://youtu.be/4raCOcI9ew4>

<https://www.youtube.com/watch?v=6RAxMw3EULY>

<https://youtu.be/y-Jib4epuBY>

<https://youtu.be/p9XIL5Hdq94>

[https://youtu.be/\\_cRuQsEziJM](https://youtu.be/_cRuQsEziJM)

<https://youtu.be/vfYEMtOAgS>

<https://youtu.be/pMk4Eyihlek>

<https://youtu.be/JOSgcQT1-RQ>

<https://youtu.be/36wh1Yli2lc>

<https://youtu.be/G8weeMySOOc>

<https://youtu.be/QsBL6vZVmiA>

[https://youtu.be/P\\_YTbA7Ev8k](https://youtu.be/P_YTbA7Ev8k)

<https://youtu.be/-AuTDKjfdyc>

<https://youtu.be/QpA1LDtS21M>  
<https://youtu.be/NWwWyWlwEMs>  
<https://youtu.be/maGvw0MRPmE>  
<https://youtu.be/AtriJSYqosM>  
[https://youtu.be/B6oD6ex5\\_9c](https://youtu.be/B6oD6ex5_9c)  
<https://youtu.be/atqGegHvI8I>  
<https://youtu.be/a9gMiwfrAWc>  
<https://youtu.be/tWiAXubk64c>  
<https://youtu.be/J6QSZczIFv8>  
<https://youtu.be/gCly1vHsJzU>  
<https://youtu.be/XnW3KKrEyzc>  
<https://youtu.be/JAr5kW-Caco>  
<https://youtu.be/Pelp5c0rMTs>  
<https://youtu.be/ij-G3zj3jKI>  
<https://youtu.be/8IWLSqqkNhM>  
<https://youtu.be/lwR8qVp0r2A>  
<https://youtu.be/Lk7ZwA8WT6w>  
<https://youtu.be/yiOgiteLNdY>  
[https://youtu.be/W3BNhbeY\\_ms](https://youtu.be/W3BNhbeY_ms)  
<https://youtu.be/Dy0KBJrX1PI>  
<https://youtu.be/gJLpr6UaM-E>  
[https://youtu.be/8peuvM\\_opYM](https://youtu.be/8peuvM_opYM)  
<https://youtu.be/OLa9NcGVlzQ>  
<https://youtu.be/CuwSbHtgYxY>  
[https://youtu.be/f5KCIPo\\_BPg](https://youtu.be/f5KCIPo_BPg)  
<https://www.youtube.com/watch?v=8bvcLQQP3rA>  
<https://youtu.be/NgiymEnN1r0>  
<https://youtu.be/fHGV2Rsh0Pc>  
<https://youtu.be/Ybnv5WNa3f4>  
<https://youtu.be/c7sk487uMOc>  
[https://youtu.be/8\\_bBPbfoOuM](https://youtu.be/8_bBPbfoOuM)  
<https://youtu.be/Bduh4AI4Rmw>



<https://youtu.be/o5kpcQ95jnc>  
<https://youtu.be/S-HKj82h69g>  
<https://youtu.be/ixRQ8pFUMok>  
<https://youtu.be/ZH-UjiuAJ7w>  
[https://youtu.be/ID1rvv\\_tTXo](https://youtu.be/ID1rvv_tTXo)  
<https://youtu.be/iqW6Q9UPo-g>  
<https://youtu.be/MvoryyjQHSc>  
<https://youtu.be/eib9x6EoYfI>  
<https://youtu.be/Rotpwgou9fA>  
<https://youtu.be/riFU9KE2AgY>  
<https://youtu.be/0LKR28jTZTQ>  
<https://youtu.be/lc2uFDXh7m0>  
<https://youtu.be/iWweansWuHk>  
[https://youtu.be/2UdTq\\_KYB7g](https://youtu.be/2UdTq_KYB7g)  
[https://youtu.be/UfK1QC\\_fupg](https://youtu.be/UfK1QC_fupg)  
<https://youtu.be/HpANhEYmKqg>  
[https://youtu.be/hqU\\_F3g2jBQ](https://youtu.be/hqU_F3g2jBQ)  
<https://youtu.be/J8IamfOsmjY>  
<https://www.youtube.com/watch?v=y2ey48wT05E>  
<https://www.youtube.com/watch?v=62Zf9DrnGFI>  
<https://www.youtube.com/watch?v=lnrsM03Lb4c>  
<https://youtu.be/CN1kPO9v-Nk>  
<https://www.youtube.com/watch?v=IYVPbJtMKkA>  
<https://www.youtube.com/watch?v=8WmpVDgBC0Y>  
<https://youtu.be/ujkM5WSqsKI>  
<https://youtu.be/XUMfiMzLksA>  
<https://youtu.be/NkIimQUclzc>  
<https://youtu.be/I4m9UmYh8Bg>  
<https://youtu.be/pV2Pnhu5dbQ>  
<https://youtu.be/uOHrLBnDIa4>  
<https://youtu.be/H0n4qZWv9ws>  
<https://youtu.be/2f4015PEFTc>

<https://youtu.be/u8xfYBC3CIw>  
<https://youtu.be/5itSzjPWP2w>  
<https://youtu.be/ghOPtWYz8rc>  
<https://youtu.be/Bmuk9eO0HT4>  
<https://youtu.be/3ns1RzFJNHk>  
<https://youtu.be/dkVgk21zMY8>  
<https://youtu.be/j9GyV9DBHUs>  
<https://youtu.be/N-Pd61zJNIE>  
<https://youtu.be/d5sV3tWPYKw>

### **Kişisel Görüşmeler**

Doç. Dr. Sinan Haşhaş, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı. (25 Ekim 2019).

Arş. Gör. Dr. Burak KURUBAŞ, Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı. (26 Ekim 2019).

Arş. Gör. Emirhan GÜLER, Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. (28 Ekim 2019)

Öğr. Gör. Doğukan DURSUN, İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı. (30 Ekim 2019)

M. Raci ALCAN, TRT Saz Sanatçısı. (31 Ekim 2019).

Nihat KAYA, Emekli TRT Saz Sanatçısı. (5 Kasım 2019).

Serkan ÖZDEMİR, TRT Saz Sanatçısı. (1 Aralık 2019).