



**RESİTAL KAVRAMININ
TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ
VE BAĞLAMA PERFORMANSI ÖRNEĞİ**

Burak GÜLTEKİN
Sanatta Yeterlik Tezi
Danışman: Prof. Çağhan ADAR
Haziran, 2025
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİTAL KAVRAMININ
TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ
VE BAĞLAMA PERFORMANSI ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Burak GÜLTEKİN

Danışman
Prof. Çağhan ADAR

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “**Resital Kavramının Türk Müzik Kültüründeki Yeri ve Bağlama Performansı Örneği**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

02/06/2025

İmza

Burak GÜLTEKİN



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı-Soyadı	Burak GÜLTEKİN
	Numarası	190656101
	Anasanat Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı		Resital Kavramının Türk Müzik Kültüründeki Yeri ve Bağlama Performansı Örneği
Tez Savunma Sınav Tarihi		27.06.2025
Tez Savunma Sınav Saati		14:00

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒ oy birliği-☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

ÖZET

RESİTAL KAVRAMININ TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ VE BAĞLAMA PERFORMANSI ÖRNEĞİ

Burak GÜLTEKİN

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

Haziran, 2025

Danışman: Prof. Çağhan ADAR

Bu çalışma, resital kavramının Türk müzik kültüründeki önemini, kapsamını ve uygulanış biçimini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Alanında uzman altı akademisyen ile yapılan görüşmeler sonucunda belirlenen repertuvar içerisinde yer alan eserlerin analizini ve bağlama çalgısı ile icrasını da kapsayan bu araştırma, belgesel tarama (doküman analizi) yönteminin kullanıldığı nitel bir çalışmadır. Uzman akademisyenlere yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile, açık uçlu sorular sorularak elde edilen veriler bu araştırmanın veri havuzunu oluşturur. Çalışmanın kuramsal temelini etnomüzikoloji disiplini çerçevesinde değerlendirilen performans kuramı ve resital kavramı ile Türk halk müziğinin başat enstrümanlarından olan bağlama çalgısı hakkında tarihsel süreç ve çalım teknikleri kapsamındaki bilgiler oluşturmaktadır. Ek olarak; bağlama ile icra edilecek resital repertuvarında bulunan eserler hakkında genel bilgiler, eser analizleri ve eserlerin karakteristik özellikleri de bu kapsamda yer almaktadır. Resital kavramı, bütün müzik türleri için bireysel performansın ön planda olduğu, icracının sahip olduğu tüm müzikal birikimlerle birlikte icraya yönelik yeteneklerinin ve ileri seviye icra tekniklerinin sergilendiği, son derece ciddi çalışma gerektiren önemli bir performansı niteler. Bu kavramın Türk müzik kültüründeki yansıması ve belirli standartlar çerçevesinde uygulanış biçiminin belirlenmesine dair tespitlerin, bu bağlamda performans sergilemek isteyen icracılar için son derece önem taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Resital, bağlama, Türk halk müziği, performans teorisi.

ABSTRACT

THE PLACE OF THE RECITAL CONCEPT IN TURKISH MUSIC CULTURE AND THE EXAMPLE OF BAGLAMA PERFORMANCE

Burak GÜLTEKİN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

June, 2025

Advisor: Prof. Çağhan ADAR

This study aims to identify the significance, scope, and application of the concept of “recital” within Turkish music culture. The research includes the analysis and performance of selected works from a repertoire determined through interviews conducted with six academic experts in the field, and employs document analysis as a qualitative research method. The data pool of the study consists of information obtained through semi-structured interviews conducted with expert academicians, using open-ended questions. The theoretical framework of the study is grounded in performance theory and the concept of recital, evaluated within the discipline of ethnomusicology, as well as historical and technical information concerning the baglama, one of the principal instruments of Turkish folk music. In addition, general information about the works included in the recital repertoire to be performed with the baglama, analyses of the pieces, and their characteristic features are also addressed. The concept of recital denotes a significant performance in which individual expression is emphasized across all musical genres, requiring intense preparation, and where the performer showcases their musical knowledge, interpretive abilities, and advanced performance techniques. Determining how this concept is reflected and applied within Turkish music culture according to certain standards is considered highly important for performers who wish to present such performances in this context.

Keywords: Recital, baglama, Turkish folk music, performance theory.

ÖN SÖZ

Değerli danışmanım Prof. Çağhan ADAR, çok kıymetli hocalarım Prof. Dr. İlhan ERSOY, Prof. Servet YAŞAR, Prof. Dr. Erdem ÖZDEMİR, Doç. Cenk ÇÖL, Dr. Zeynel DEMİR, Öğr. Gör. Fikret DÖĞÜCÜ ve bilgi, öneri, görüş ve destekleriyle çalışmaya nitelik kazandıran katılımcılar başta olmak üzere; hayatıma anlam katan gözbebeğim kızım İlke GÜLTEKİN ile sevgili eşim Dilara TÜRE GÜLTEKİN'e ve her an yanımda olan aileme sonsuz minnet, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Burak GÜLTEKİN
2025, Afyonkarahisar



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLOLAR LİSTESİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS VE RESİTAL KAVRAMLARI

1. PERFORMANS KURAMI.....	3
1.1. PERFORMANS KAVRAMI.....	3
1.2. PERFORMANS TEORİ	8
1.3. PERFORMANS VE MÜZİK İLİŞKİSİ.....	14
2. RESİTAL KAVRAMI.....	19
2.1. RESİTAL KAVRAMININ OLUŞUMU	19
2.2. RESİTAL KAVRAMININ TANIMI.....	20
3. RESİTAL KAVRAMININ TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ.....	21

İKİNCİ BÖLÜM

BAĞLAMA İCRASI VE RESİTAL REPERTUVARININ ÖZELLİKLERİ

1. BAĞLAMININ TARİHÇESİ.....	26
1.1. BAĞLAMADA İCRA TEKNİKLERİ	28
2. RESİTAL REPERTUVARININ GENEL ÖZELLİKLERİ.....	31
2.1. RESİTAL REPERTUVARININ KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİTAL KAVRAMININ TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ VE BAĞLAMA PERFORMANSI ÖRNEĞİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI	49
2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ	49
3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI.....	49
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	50
5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	51
5.1. RESİTAL NEDİR, TANIMI NASIL YAPILMALIDIR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR	52
5.2. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN SAHİP OLMASI BEKLENEN NİTELİKLER NELERDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR	53

5.3. RESİTAL REPERTUVARI HANGİ ÖLÇÜTLERE GÖRE BELİRLENMELİDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR	54
5.4. RESİTAL REPERTUVARI YÖRE-BÖLGE BAĞLAMINDA BELİRLENEBİLİR Mİ? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR.....	55
5.5. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN İCRACILIK SEVİYESİ NE DERECE BAĞLAYICI BİR UNSURDUR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR.....	56
5.6. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN İCRACILIK SEVİYESİ HANGİ DEĞERLERE VE KRİTERLERE GÖRE BELİRLENMELİDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR	56
5.7. SOLO OLARAK İCRA EDİLEN HER PERFORMANS RESİTAL KAPSAMINA GİRER Mİ? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR	58
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	60
KAYNAKÇA.....	63
EKLER DİZİNİ.....	67



TABLÖLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 1. Bağlamada Yöresel Tavrıların İcrasında Kullanılan Tezene Kalıpları	30
Tablo 2. Resital Repertuvarının Sıralı Listesi.....	46
Tablo 3. Resital Repertuvarının Müziksel Açıdan İncelenmesi	46
Tablo 4. Görüşme Kişilerinin Görev Yaptığı Kurum ve Unvan Bilgileri	52
Tablo 5. Resital Nedir, Tanımı Nasıl Yapılmalıdır? Sorusuna Yönelik Bulgular	52
Tablo 6. Resital Verecek Kişinin Sahip Olması Beklenen Nitelikler Nelerdir? Sorusuna Yönelik Bulgular	53
Tablo 7. Resital Repertuvarı Hangi Ölçütlere Göre Belirlenmelidir? Sorusuna Yönelik Bulgular	54
Tablo 8. Resital Repertuvarı Yöre-Bölge Bağlamında Belirlenebilir Mi? Sorusuna Yönelik Bulgular	55
Tablo 9. Resital Verecek Kişinin İcracılık Seviyesi Ne Derece Bağlayıcı Bir Unsurdur? Sorusuna Yönelik Bulgular	56
Tablo 10. Resital Verecek Kişinin İcracılık Seviyesi Hangi Değerlere ve Kriterlere Göre Belirlenmelidir? Sorusuna Yönelik Bulgular	57
Tablo 11. Solo Olarak İcra Edilen Her Performans Resital Kapsamına Girer Mi? Sorusuna Yönelik Bulgular	58

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

GK: Görüşme Kişisi

OED: Online Etymology Dictionary

TDK: Türk Dil Kurumu

THM: Türk Halk Müziği



GİRİŞ

Bu çalışma; hem sanatta yeterlik programları kapsamında yer alan resital ve performans sergileme hem de literatür tarama modeline dayalı etnomüzikoloji disiplini çerçevesinde hazırlanmış betimsel bir çalışmadır. Çalışmada resital kavramının Türk müzik kültüründeki öneminin, kapsamının ve uygulanış biçiminin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Birinci bölümde literatür taraması sonucunda, etnomüzikoloji disiplini çerçevesinde çalışmanın kuramsal temelini oluşturan performans kuramı ve resital kavramı hakkında bilgiler yer almaktadır.

Performans kuramı; tiyatro, müzik, antropoloji, edebiyat ve kültürel çalışmalar gibi disiplinlerde ortaya çıkan çok yönlü bir kuramsal çerçevedir. Bu bağlamda, sanatın yalnızca bir temsil biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal kimliklerin, ritüellerin ve kültürel anlamların üretildiği ve yeniden inşa edildiği bir alan olduğunu öne sürer. Richard Schechner, Richard Bauman, Marvin Carlson, Edward Said ve Nicholas Cook gibi teorisyenlerin katkılarıyla gelişen bu yaklaşım, performansı yalnızca sahne sanatlarıyla sınırlı görmez; günlük yaşam pratiklerini ve ritüel davranışlarını da performatif süreçler olarak değerlendirir. Performans teorisi, bu yönüyle toplumsal olguların dinamik doğasını anlamada güçlü bir araç sunar ve birey ile toplum arasındaki etkileşimi incelerken temsil, beden, zaman, mekân ve izleyici gibi unsurları merkezi kavramlar olarak ele alır.

İkinci bölümde Türk halk müziğinin başat enstrümanlarından olan bağlama çalgısı hakkında tarihsel süreç ve çalım teknikleri kapsamındaki bilgilere ek olarak, resital repertuvarında bulunan eserler hakkında genel bilgilere ve analizlere yer verilmiştir. Resital repertuvarındaki eserlerin karakteristik özellikleri de bu bölümde yer almaktadır.

Anadolu coğrafyasında en geniş yayılım alanına sahip çalgılardan biri olan bağlama, Türk ulusal kültürünün müziksel ifadesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Kökeni binlerce yıl öncesine uzanan bu enstrüman, tarihsel süreç içerisinde hem fiziksel yapısında hem de icra tekniklerinde çeşitli evrimler geçirmiştir. Kullanım bağlamına göre farklı boyutlarda üretilmesi, tel yapısı ve tel sayısında meydana gelen değişiklikler, ses sistemine yönelik ekleme ve çıkarmalar, alternatif akort düzenlerinin benimsenmesi ve el

ile icradan tezene ile icraya geçiş gibi dönüşümler, bu değişimin başlıca göstergeleri arasında yer almaktadır.

nc bölümde ise çalışmanın amacı, önemi, sınırlılıkları, yöntemi ve bulgularından bahsedilmiştir. Resital kavramı, bütün müzik türleri için bireysel performansın ön planda olduğu, icracının sahip olduğu tüm müzikal birikimlerle birlikte icraya yönelik yeteneklerinin ve ileri seviye icra tekniklerinin sergilendiği, son derece ciddi çalışma gerektiren önemli bir performansı niteler. Bu kavramın Türk müzik kültüründeki yansıması ve belirli standartlar çerçevesinde uygulanış biçiminin belirlenmesine dair tespitlerin, bu bağlamda performans sergilemek isteyen icracılar için son derece önem taşıdığı düşünülmektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

PERFORMANS VE RESİTAL KAVRAMLARI

Bu bölümde; literatür taramasına dayalı olarak, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan performans kuramı etnomüzikoloji disiplini bağlamında ele alınmış olup, resital kavramının tarihsel oluşumu, tanımı ve Türk müzik kültüründeki yeri ile kapsamına ilişkin değerlendirmelere yer verilmiştir.

1. PERFORMANS KURAMI

Kültür; modern çağların önemli bilimsel tespitlerinden biridir. Kültür gerçeğinin tanınması ve toplumların kendine has bir kültüre sahip olduğu idrakine varılması, çok önemli gelişmeleri ve bu gelişmelere bağlı ortaya çıkan sonuçları da beraberinde getirir. Halkbilimi ya da başka bir ifadeyle folklor de bu anlayışla meydana gelen bilim dallarındandır. William John Thoms'un 1800'lerin ortalarında folklor adını verdiği bu bilim dalı, farklı ülkelerde çeşitli terimlerle anılagelmiş ve farklı bakış açıları tarafından tanımlanmıştır (Arslan ve Köktürk, 1999). Folklor alanında çalışan araştırmacılar da yapılan araştırmalara ve elde edilen yeni verilere paralel olarak çeşitli yöntem ve teorilere ulaşmışlardır. Halkbilimi disiplini yürütülen çalışmalarda kullanılan kuramsal yaklaşımlar ve yöntemsel çerçeveler incelendiğinde, performans kavramının sıkça başvurulan temel bir kavramsal araç olarak öne çıktığı görülmektedir.

Performans kuramını sağlıklı biçimde inceleyip anlamlandırabilmek için, öncelikle performans teriminin tarihsel gelişimini ve kavramsal çerçevesini ortaya koymak gerekmektedir. Bu bağlamda, performans kavramının hem sözlük anlamı hem de farklı disiplinlerde kazandığı teorik boyutlar göz önünde bulundurularak çok yönlü bir çözümleme yapılmalıdır. Performans, yalnızca estetik bir sunum biçimi olarak değil, aynı zamanda kültürel pratiklerin icrası, sözlü geleneklerin aktarımı ve toplumsal etkileşim biçimlerinin çözümlenmesinde işlevsel bir kuramsal zemin olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle performans teorisini değerlendirmeye başlamadan önce, kavramın anlam evrenine dair bir temel oluşturmak önemlidir.

1.1. PERFORMANS KAVRAMI

Performans terimi, halkbilimine katkıda bulunan bilim insanlarının birçoğu tarafından kullanıldığı gibi, performans durumu, performans icra eden, sanat yöntemi,

izleyici ve ortamı içeren sanatsal etkinlikler anlamını taşıdığı için kullanılmıştır. Bu tanım performans yaklaşımının merkezinde yer almaktadır (Bauman, 2008). Bunun yanı sıra performans teriminin günümüzde farklı alanlarda kullanılan bir kavram olduğu görülmektedir. Carslon, performans teriminin birçok alanda kullanılması ile ilgili “son yıllarda performans kavramının kullanımı sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli araştırmalarda son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı hem de kullanımı öyle artmıştır ki, sırf bu kavramın ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya dair var olan yazılar dahi karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır” (Carslon, 2013) şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Carslon’un da ifade ettiği üzere, söz konusu terimin farklı disiplinlerde kullanım alanı bulması, anlamına ilişkin çeşitli yorum ve tartışmaları beraberinde getirmiş; bu durum da oldukça zengin bir literatürün oluşumuna zemin hazırlamıştır.

Performans kelimesi, Latince kökenli *performare* fiilinden türemiştir. Bu fiil, “biçim vermek, şekillendirmek” anlamına gelen *per-* (tamamen) ön eki ile “biçim” ya da “şekil” anlamına gelen *forma* kökünün birleşmesinden oluşmuştur (OED, 2024). Türk Dil Kurumu Sözlüklerinde ise “herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni gerçekleştirme, kişinin yapabileceği en iyi derece, herhangi bir eseri, oyunu, işi vb.ni ortaya koyarken gösterilen başarı; başarı” olarak tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Bir başka performans tanımına bakacak olursak, Turner’a göre performans; “İngilizcesi *performance* olan kelime Orta çağ İngilizce’inde yer alan *parfournen* sözcüğünden türemiş ve daha sonraları ise Eski Fransızca’da bulunan *parfournir-par* (tamamlamak) sözcüğüne *fournir* (döşemek) kelimesinin eklenmesi sonucunda *parfourmen* kelimesi meydana gelmiştir. Sonuç olarak performans; biçimlendirmenin inşai imalarını ortaya çıkarmak zorunluluğunda değildir, ancak süreç içerisinde var olan bir duygu olarak sonuçlandırmak ya da başka bir söyleyişle tamamlama aşamasına getirmek meselesini göstermelidir. *Perform* (edimlemek) etmek için, sonuç olarak tek bir hareket ya da eylemden ziyade daha az veya daha çok ilişki içerisinde bulunan sürecin tamamlanması gerekmektedir (Sezgin, 2014).

Performans teori kuramının öncü isimleri arasında yer alan Schechner performans terimini; icra etme (to perform) anlamı açısından ele almakta ve dört farklı oluş üzerinden değerlendirmektedir. İcra etmek; olmak, yapmak, yaptığını göstermek, yaptığını gösterdiğin şeyi açıklamak ile ilintili olarak düşünülebilir.

- Olmak, varoluş kavramının kendisine işaret eder.

- Yaptmak kavramı ise icra etme içerisinde var olan her şeyin, yaptıklarının tamamı olarak tanımlanır.
- Yaptığını göstermek kavramı, yapılan eylemi vurgulamak ya da altını çizmektir ve bu ilk üç unsurun birleşmesi ile icra oluşur.
- Yaptığını göstermeyi açıklamak kavramı ise düşünömsel anlamda (reflexive) bir uzaklık meydana getirerek yapılan eylemin nasıl gösterildiğine dair çalışma yapmaktadır. (Gümüş ve Gündoğan, 2010).

Performans terimini geliştiren ve inceleyen kişi olarak bilinen Richard Schechner'in araştırmaları, kendisinden sonra gelen bilim insanları için çok büyük önem arz etmektedir. Sanatın bir başka dalı olan tiyatro alanında yaptığı çalışmalara bakıldığında, akademik kişiliğinin de ön plana çıktığı görülür. New York Tisch Sanat Okulu'nda, kurucuları arasında yer aldığı "Performans Araştırmaları" bölümünde öğretim üyesidir. Tiyatro ihtisasında, performans araştırmalarının önem arz ettiğini ifade eder. Gösterim sanatları alanında yaptığı çalışmalar, antropolojik çalışmalara öncülük etmiş ve gelişimine katkı sağlamıştır. Schechner, insan davranışlarını ve yaşayışını anlamlandırmak amacıyla yazılı kaynakların yanında, deneyimlerin ve edinimlerin depolandığı yazılı olmayan veya sözlü kaynakların da araştırılması gerekliliğine vurgu yapar. Sosyal bilimler ile performansın kesiştiği yedi ana alan olduğunu ifade eder. Bu alanlar dahilinde, performans araştırmalarına bir çerçeve çizmiş ve bu çerçeve dahilinde inceleme yapmıştır. Bu alanlar:

- Her türlü bir araya gelişi ve toplanmayı dahil edecek şekilde günlük hayatta yer alan performans.
- Ritüeller, kamusal ve politik davranışlar, spor müsabakaları, oyun gibi davranışların yapısı.
- Türlü iletişim tarzlarının analiz edilmesi; göstergebilim.
- Hayvan ve insan davranış kalıpları arasındaki ilintiler (Ritüelleştirilmiş davranışları ve oyunu vurgulayarak).
- Psikoterapinin dışavurum, beden farkındalığı ve yüz yüze etkileşimi vurgulayan yönleri.
- Tarih öncesi yabancı ve tanıdık kültürler.

- Performans kuramlarının bütünlüklü bir inşası ki bunlar aslında davranış kuramlarıdır (Schechner, 1985).

Schechner gibi Turner da kendisine özgü çalışmalarını zaman içinde geliştirmiştir. Turner, ritüelleri anlamlı bir performans olarak kavramlaştıran ilk kuramcılardan biridir. Performans ve dramın, ritüeller ile olan ilişkisine odaklanmıştır. Turner için performans, seyredildiğinin farkında olma ve rol oynama anlamına gelir.

Schechner'in de belirttiği gibi, performans olan ile performans olarak anılan gösterimlerin arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıkların temel nedeni, performans teriminin sadece sanat alanında kullanılmıyor oluşudur. Sporda, iş hayatında, edebiyatta, gündelik yaşantıda, bir bilgisayardan bahsederken veya bir ürün alırken dahi performans terimi kullanılmaktadır. Bir şeyi belli bir standart dahilinde yapmak, verim alabilmek, başarmak ve yüksek bir seviyeye erişmek anlamlarında kullanılmaktadır.

Fakat bu kullanım türleri, sanatsal anlamda kullanılan performans kavramından tabii ki farklıdır. Kültürel, sanatsal ve eyleme dayalı etkinliklerde var olan icra olayını ifade eden performans kavramının; seyirci önünde sunulan bir tanımı işaret ettiği anlaşılmaktadır. Yani sahnelenen her çeşitteki eylem performans kavramı ile ilişkilidir. Bunun güzel sanatlar içerisinde, müzik sanatında da kendini gösterdiği söylenebilir. Her ne kadar işitsel özellikleri ile öne çıksa da festival, konser gibi sahnelemeyi gerektirecek faaliyetlerde de gösterimi sergilenmektedir. Bu yönüyle müzik, performansın önemli bileşenlerini içermektedir (Onat, 2021).

Performans söyleminin gündelik yaşamda çok çeşitli bağlamlarda kullanılması, kavramın özellikle sanatsal alanlardaki anlamını muğlaklaştırmakta ve terminolojik bir karmaşaya yol açmaktadır. Bu kavramsal belirsizlik, performansın sanatta neyi ifade ettiğine dair soru işaretlerini de beraberinde getirmektedir. Nitekim bu belirsizliği gidermek ve kavramsal netlik sağlamak amacıyla, sanat bağlamında performans terimi yerine kimi zaman *gösterim* (ya da *icra*) kavramının tercih edildiği görülmektedir. Böylece estetik ve kuramsal sınırları daha belirgin hale getirmek ve performansın sanat dışı bağlamlardan kaynaklanan anlam genişlemesini sınırlamak mümkün hale gelmektedir.

Söylemin belli bir bağlam içinde ortaya çıkması ya da başka bir bağlama uyarlanması, toplumsal yaşamda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Kültürel ve sosyal

süreklilik de bu tür söylemsel dönüşümlerle sağlanır. Ancak bu dönüşüm her ortamda farklı biçimlerde gerçekleşir. Bu süreci anlamak için en uygun kavramlardan biri performanstır. Performans, söylemin yalnızca ne söylendiğiyle değil, nerede, nasıl ve kim tarafından söylendiğiyle birlikte değerlendirilmesini sağlar. Bu yönüyle, söylemin anlam kazanmasında bağlam kadar icra da belirleyici olur. Bir toplumun performans türleri, o toplumun iletişimsel ve sözel ekonomisinde en belirgin halde metinleştirilmiş, akılda kalır ve yinelenebilir ifadelerin arasındadır. Bunun gibi, performans türleri de bir toplumun sözel repertuvarında en akılcı şekilde gelenekselleşmiş olan türler arasındadır, yani bir bağlama yerleştirilebilmenin bir parçası olarak algılanır ve yapılandırılır (Bauman ve Briggs, 1990). Performans kavramına dair geçerli olan bir görüşe göre; söylemin bir bağlamdan koparılıp tekrardan bağlama eklenmesi üzerine inşa edilen performans, “asla ilk kez değil” anlamına gelmektedir (Schechner, 1985).

Lee Haring, metinlerarası üretimde performans değişkenini ve bunun önemini anlatmak için “performanslar arası” kavramının kullanılmasını önerir. Kısaca ifade etmek gerekirse, performans bir tür iletişimsel gösteri olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda icracı, dinleyiciye seslenir: “Bana bakın, kendimi ne kadar yetkin ve etkileyici bir şekilde ifade ediyorum!”. Performans, iletişimsel becerinin izleyici önünde sergilenmesine dayanan bir anlayışı içerir. Bu yönüyle performans ve performatif ifade biçimleri, bir tür gösteri olarak çerçevelendirilebilir. Bu gösteri, belirli bir bağlamdan kısmen soyutlanmış, nesneleştirilmiş bir yapı kazanır ve izleyici topluluğunun hem kendi iç dinamikleri hem de kolektif varlığı üzerinden değerlendirilir (Haring, 1988 ve Foley, 1991’den akt. Bauman, 2008: 120).

Bir dinleyici kitlesinin katılım göstermesi ve etkinliğe dahil olması, performansını yalnızca bir sunum değil, aynı zamanda etkileşimsel bir beceri olarak ele almayı gerekli kılar. Bu bağlamda izleyici ile kurulan ilişki, performansın yalnızca icracıdan kaynaklanan bir eylem değil, aynı zamanda karşılıklı etkileşime dayalı, dinamik ve bütünleyici bir süreç olduğunu ortaya koyar.

Performans, yalnızca bir “oluş” ya da “sergilenme” hali değil; aynı zamanda belirli aşamalardan geçerek şekillenen hem sınırlandırılan hem de yönlendirilen bir eylemdir. Bu yönüyle performans, saf biçimiyle var olan malzemeye doğrudan ilişki kurar ve bu malzemeye müdahale eden, ona biçim veren ustalığın karşısında potansiyel bir direnç noktası olarak da işlev görebilir. Bu bağlamda performans, yalnızca teknik

yetkinliğin bir ürünü değil; aynı zamanda malzemenin özüne yönelik bir arayış, onu dönüştürme, biçimlendirme ve kimi zaman bozma pahasına anlam yaratma sürecidir. Dolayısıyla performans, güzelliğin rafine hâline ulaşmak kadar, o güzelliğin altında yatan ham dürtüleri ve potansiyel çatışmaları da ortaya çıkaran çok katmanlı bir icra biçimidir.

1.2. PERFORMANS TEORİ

Performans teorisi, özellikle sözlü kültür ürünlerinin araştırılmasına yönelik bir ihtiyaçtan doğmuş ve bu alandaki çalışmalara yeni bir kuramsal yön kazandırmıştır. Temelleri 1970’li yıllara dayanan bu yaklaşım, halkbilimi disiplininde yalnızca metin merkezli analizlerin ötesine geçerek, kültürel ürünlerin üretildiği ve aktarıldığı bağlamsal koşulları dikkate alan bir paradigmayı benimser. Bu anlayış, kültürel performansları yalnızca bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal etkileşim, rol üstlenme ve kimlik inşası süreçlerinin bir bileşeni olarak değerlendirir. Böylece performans, yalnızca olanı sunan değil, aynı zamanda toplumsal gerçekliği yeniden üreten bir eylem alanı olarak anlam kazanır. Halk bilimi araştırmaları, başlangıçta destanlar, masallar ve diğer sözlü kültür ürünleri gibi metin merkezli ve geçmişe odaklı folklor unsurlarını incelemeye yönelmişken, zamanla bu yaklaşım yerini hem geçmişi hem de günümüzü kapsayan, sözlü anlatımı bağlamı içinde değerlendiren performans kuramına bırakmıştır.

Performans çalışmalarının temelinde, anlamın performans pratiğinde üretildiği fikri yer alır. Bu sebeple bir performans olarak müziği düşünmek, gerçek zamanlı olarak anlamın nasıl yaratıldığına ve onu icra etme eyleminin yanı sıra; müziği dinleme eylemine de odaklanmak demektir. Performans çalışmaları, müzikolojide performatif bir perspektifi ileriye taşımak için iyi bir model oluşturur. Müzikolojik performansa dair yaklaşımların bulunduğu birçok alan, performans çalışmalarındaki araştırmaların önemini yansıtmaktadır (Cook, 2014).

Performans kavramı, “gösterim” veya “icra” anlamında halkbiliminin fonksiyonelliğini ön plana çıkaran tüm teorileri bünyesinde toplayan geniş bir yelpaze kavram olarak da tanımlanabilir. Bahse konu bu yaklaşım ile birlikte sözlü kültür ürünleri, “fosilleşmiş kültür” değerlerinden çok “yeni oluşan kültür” değerleri olma hüviyetine kavuşmuştur (Çobanoğlu, 2016). Performans teorisi, sözlü kültür çıktılarını eskimiş kültürel değerler olarak görmez. Aksine, onların toplum hafızasında sürekli değişen ve gelişen canlı yapılar olduğu kabulüne dayanır.

Bu yaklaşım ile birlikte sözlü kültür ürünleri, geçmişin eskimiş kalıntıları olmaktan sıyrılıp, neden-sonuç ilişkileri bağlamında yorumlanarak değerlendirmeye alınır. Bu teori, kültürel ürünlerin sadece metinsel içeriğini değil, ek olarak kültürel ürünlerin icra edildiği bağlamı da dikkate alarak daha kapsamlı bir değerlendirme yapılmasına öncülük eder. Zira sözlü kültür ürünleri, toplumun belleğinde yer alan ve ortak malı olan hazır deneyim kalıplarını pekiştirecek şekilde yeniden inşa edilmesi ile oluşan ve yazılı bir metne sahip olmadığı için de toplum belleğinde yüzyıllarca varlığını sürdüren ve gelişen canlı organizmalar toplamıdır. Sözlü ürünler halkın belleğinde sözöl olarak biçimlendikleri için, sözün ana kaynağı olarak tanımlanabilecek düşünce geliştikçe sözöl ürünlerin kullanımı da gitgide ustalık kazanarak ifade alanını genişletecektir. (Ong, 1995). Bu teoriye göre, sözlü kültür çıktıları sadece geçmişin kalıntıları olarak değil, yeni oluşan kültürel değerler şeklinde de değerlendirilmelidir. Performans teorisi, bir metni anlamlandırabilmek için onun anlatıldığı çevreyi de dikkate almak gerektiğinden bahseder. Bu bağlamda, sözlü kültür çıktılarının icra edildiği zaman, mekân, icracının kim olduğu ve icra şekli gibi unsurlar değerlendirilerek daha derinlemesine bir analiz yapılabilir.

Performans teorisi, analizden performansa yönelik yaklaşımın otoriterliğini ortadan kaldırır, çünkü icracılar artık bilgi sağlayıcılar, ortak araştırmacılar veya danışmanlar olarak ortaya çıkarlar. Bu da performans çalışmasının etnografik çalışılmasını meydana getiren ana yöntemlerden biridir. Performans çalışmacıları otoetnografik (öz gözlemsel) araştırmalar yapar, bununla birlikte etnomüzikolojide katılımlı gözlem olarak bilinen araştırmalar yürütür (Cook, 2014). Bahse konu performans kavramı, metni anlamak amacıyla metnin anlatıldığı ortamı da anlama fikrinden doğmuştur. Antropoloji araştırmalarının, sözlü kültür çıktılarına uyarlanmasıyla başlamış ve günümüze kadar gelişerek şu anki şeklini almıştır. Bu teknik ve yaklaşımlar sebebiyle sözlü kültür ürünleri değerlendirilebilir ve yorumlanabilir hâle gelmiş olup derinlik ve anlam kazanmıştır. İncelemeye konu edilen herhangi bir sözlü kültür ürününün icra edildiği ortam ve şartlar değerlendirilerek araştırmalar yapan bu yaklaşım, icra sırasında; icra ortamı, icra zamanı, nedeni, şekli, icracının kimliği gibi bileşenleri context (bağlam) olarak değerlendirir ve bahse konu unsurları incelemeye dahil eder. (Dundes, 1998). Teorik anlamda performans kavramına yaklaşan Nicholas Cook'un da belirttiği üzere; müziği metin merkezli olarak ele almak oldukça yaygındır. Bu durum müziğin yeniden üretimi olarak performansın göz ardı edildiğini ortaya koymaktadır.

Oysa ki performans, kapsamlı bir alandır ve müziğin yeniden üretimi ve icrasındaki tüm süreçleri kapsamaktadır (Sari, 2019).

Folklor araştırma modellerindeki eksiklerin, performans teorisi adlı araştırma tekniğinin ortaya çıkmasına neden olduğu buraya kadar anlatılagelen kısımdan da anlaşılmaktadır. 1926 yılında Malinovski'nin *bağlamsız metnin ölü bir metin olduğu* şeklindeki ifadesinde yer almakta olan “bağlam” fikri performans teorisinin en temel ve en önemli kavramları arasında yer almaktadır. Performans ise hem sanatsal bir olay hem de sanatsal bir eylem anlamı taşımaktadır (Çobanoğlu, 2016).

Literatürde yer alan kaynaklarda performans teorisi ile beraber halkbiliminin, bir olay olarak yapılan ve gerçekleşen bir süreç veya canlı bir icra olarak ele alınan yeni bir yaklaşıma zaman içerisinde dönüştüğü görülmektedir. Bu anlayıştan hareketle sözlü anlatımın bir sosyal olay olduğu ve teatral manada bir performans veya icra olan bu sosyal olayın, üç ana etkenden; *anlatan, anlatılan ve dinleyenden* oluştuğu söylenebilmektedir. Günümüzde folklor çalışmaları ile ilgilenen araştırmacılar, sözlü folklor unsurlarını anlatılan geleneksel anlatı çerçevesinde onu dinleyen ve anlatan tarafların meydana getirdiği bir sosyal olay, diğer bir şekilde ifade etmek gerekirse bir icra, bir gösterim olarak ele almaktadır. Bir halkbilimi olayının gösterimi, bahsedilen bu üç ana etkenden oluşmaktadır (Béhague, 1997).

Dan Ben-Amos da performans teorisinin yeni bir folklor kuramı olarak ortaya çıkmasına öncülük eden isimlerdendir. Dan Ben-Amos'un bu görüşten hareketle geliştirdiği araştırma tekniği ise; sosyal boyut (dinleyici/izleyici), söz boyutu (anlatılan) ve kişisel boyut (anlatıcı/oyuncu) şeklinde üç temel etkenden oluşmaktadır (Ben-Amos, 2007). Dinleyici unsuru, sözel bir biçimde anlatılagelen sanat eserine kulak verir ve duyarlılığıyla dikkat edici olarak rol oynar. Sanat yapıtını değerlendirme hususunu ayrıntılı bir şekilde ele alan yabancı araştırmacıların büyük bir çoğunluğu, anlatıcı ve dinleyici arasında var olan ilişkiyi, yani dinleyicinin görüş bildirmesi veya seslenmesi gibi işlevleri, “odaklaşma” şeklinde tanımlamaktadır. Sanat yapıtındaki odaklaşma genel manasıyla yazılı edebiyat eserlerimiz için söylenmiş bir tanımlama olsa da bu görüşü sanatın diğer dallarında da ele almak mümkündür. Şöyle ki; anlatıcı ile dinleyici arasında benzer şekilde var olan iletişimden sanatsal odaklaşmayı görebiliriz (Adiyeva, 2016).

Dundes'e göre; sadece metni yazıya dökerek, gereksinim duyulan bütün değerlendirmeleri yapabileceklerini varsaymakla halkbilimciler yanılmaktadırlar.

Kaynakta yer alan birey verdiği malzeme hakkında düşüncelerini çok nadir olarak beyan eder ve beyan etmeye teşvik edilir. Oysa ki bu husus, en fazla teşvik edilmesi lazım gelen bir özelliktir diyerek, kaynak bireylere ve onların anlattıkları malzemenin kıymeti hakkında ne düşündüklerinin sorulmasının önemini vurgular. Başgöz ise bu hususta kaynak kişinin repertuvar çalışması sırasında metnin anlaşılmasında arasözlerin önemini vurgulayarak burada saklı olan bağlamla alakalı detayların muhakkak göz önünde bulundurulması gerekliliğini belirtir (Başgöz, 2001).

Diğer bir deyişle, sözlü kültür araştırmalarında; metin, bağlam ve doku arasında var olan iç içe geçmiş ilişkiyi dikkate almak bir mecburiyettir. Bağlamda oluşan bir değişiklik dokuda meydana gelebilecek bir değişikliği de açıkça etkileyebilmektedir.

Performans teorisinden bahisle değerlendirilen sözlü kültürden kasıt yalnızca sözle üretilen edebî ürünler değildir; sözlü kültür, insan hayatının bütünü içerisinde var olan, toplumun ve toplum içerisinde bulunan bireylerin kendilerini gerçekleştirme aşamalarının tümünü kapsamaktadır. Bu pratiklerin içerisinde edebiyat, sinema, resim ve müzik gibi sanatın her dalından ürünleri görmek ve değerlendirmek mümkündür. Sözlü kültür alanına dair yapılan araştırmaların da bir sonucu olarak, içinde bulunulan zamanın gereksinimlerine göre yeni ürünler oluşmakta ve bu ürünler toplum içerisinde yer alan bütün sosyal gruplar arasında varlığını sürdürmektedir (Yıldırım, 1985).

Günümüzdeki çalışmalara hâkim olan ana görüş, çalışmalarda ürünü ele alırken ürünün meydana getirildiği koşulları ve zemini dikkate alan, var olan ürünün icra bağlamı ve bu bağlamdaki şekillenışı veya icra ediliş aşamasında kazandığı fonksiyonları ve anlamları öne çıkaran (Oğuz, 1997) performans teorisi çalışmalarıdır. Ben-Amos'un halkbilimini canlı bir gösterim ve sahneleme saydığı, gösterim ve iletişim kavramları üzerinde dikkatle durarak yoğunlaştığı bilinmektedir. Halkbilimi, önceki pratikler ile öğrenilmiş, zihinde bir kalıp olarak tutulan değişmez ve kesin birimlerden ve metinlerden oluşmaz. Her daim sosyal ve kişisel denklemler içerisinde meydana gelmektedir. Bu değişkenlerin “geleneksel içerik” ve “yakın çevre içeriği” olduğu belirtilmektedir (Başgöz, 1992). Hem dinleyici hem de anlatıcı aslına bakılırsa aynı referans grubuna yani topluma aittir. Anlatıcı da dinleyici de aynı dili bilir, kendini benzer şekillerde ifade eder. Benzer inançları, geçmişe ait bilgiyi ve değerleri paylaşmaktadır. Aynı sosyal ilişki dinamiklerine sahiptir. Bu iletişimin gerçekleşebilmesi, küçük bir grubun olmasına bağlıdır. Halkbilimi çalışmaları bu gruptaki artistik iletişim ve etkileşimdir (Ekici,

2000). Performans teori kuramında, ilk olarak kabul ediliyor gibi duran “gelenek” kavramı gerçekte, Ben-Amos’un kendi anlatımıyla ifade edilecek olursa bilerek tanımın dışında tutulmuştur. Ben-Amos’a göre, bir bariyer olarak geleneksel kodların kültürel olarak kullanılışı tarihi gerçeği yansıtan ve buna dayanan bir zorunluluk değildir (Ben-Amos, 1997).

Ülkemizde, günümüze kadar yapılmış olan folklor çalışmaları çoğunlukla, metni merkeze alan kuramlar doğrultusunda incelenmiştir. Yapılan araştırmalarda yalnızca metnin düzenlenmesiyle sınırlı kalınmış, bu düzenleme araştırmaları ve çalışmaları, araştırmacıların en temel ve en büyük hedefi haline gelmiştir. Günümüzde ise, folklor araştırmalarının tüm dünyada geldiği son nokta olan performans teori birçok çalışmacı ve araştırmacı tarafından takip edilmektedir.

Bilindiği üzere, performans teori 20. Yüzyılda ortaya çıkmış ve bağlam merkezli olarak araştırmalara katkı sağlayan bir halkbilimi kuramı olarak literatürde yerini almaktadır (Maden, 2005). Performans teori halkbilimine, halk kavramının tanımlanmasına, bu kavramı inceleyen unsurlara ve tür tasniflerine yeni yaklaşımlar getirmesi ile de öne çıkmıştır.

Metin merkezli folklor araştırmalarında, halkbilimine dair unsurlara bir nesne veya obje gözüyle bakılmış, bu unsurların geçmiş zamanlarda meydana gelmiş materyaller oldukları düşünülmüştür. Bu tür anlayışa sahip kuramlara göre halkbilimi, geçmişte meydana gelen bu materyallerin yalnızca derlenmesi ve toparlanmasından ibarettir. Performans teori kuramında ise halkbilimi; canlı, yaşayan bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Performans teorisinin kurucuları arasında yer alan Dan Ben-Amos’un tanımladığı haliyle: “Folklor kültür içinde yerleşmiş bir bölüm olarak göz önüne alındığında tamamen kendi kendine oluşan (organik) bir fenomendir” (Ben-Amos, 1997).

Performans teori “halk” kavramının tanımlanmasına da yeni bir boyut getirmiştir. Kültürün yeniden inşası sürecinde halk kavramı; ortak değişkenleri paylaşan bir gruba veya topluluğu ifade etmeye başlamıştır. Bu topluluğu birbirine bağlayan etkenin ne olduğunun bir önemi yoktur. Bu hususta en önemlisi; herhangi bir nedene bağlı olarak meydana gelen grubun kendisine ait olduğunu bildiği ve kabul ettiği bazı geleneklerin var olmasıdır (Dundes, 1980).

Performans teorisinde metin, sözel doku ve bağlam olmak üzere üç ana bileşenden oluşan bir çalışma yöntemi bulunmaktadır. Sözel doku, halkbiliminin, sözel formlarının dil ile ilgili olan özellikleridir. Kafiye, tonlama, aksan, aliterasyon ve vurgu gibi faktörlerin tamamı sözel dokuyu oluşturmaktadır. Bu faktörlerin bir dilden bir diğer dile aktarımı oldukça zordur. Performans teorisinin önemli isimlerinden Dundes'e göre “Bir folklor ürününün metni; masalın bir versiyonu, tek bir anlatımı ya da bir atasözünün yeniden dile getirilmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır” (Dundes, 1998).

Çobanoğlu da yukarıdaki görüşü destekleyen ifadeler kullanmıştır. Bu bağlamda, performans teorisinin tür sınıflandırması diğer teorilere kıyasla daha esnek bir hal almıştır. Türün tespit edilmesinde metin tek başına belirleyici ve tespit sağlayıcı bir faktör değildir. Metnin yanında ayrıca tonlama, vurgu, aksan gibi metnin iç dinamiklerini sergileyen sözel doku ve bağlam kavramları da türün tespit edilmesinde etkili olmuştur (Çobanoğlu, 2000). Performans teorisini oluşturan unsurlar, bu unsurları yaratan halktan ayrı bir şekilde düşünülemez. Çünkü ortaya çıkan ürün, onu yaratan ve gerçek kılan toplumun izlerini taşır. Teorinin temelinde en önemli noktası ise hiç şüphesiz bağlamdır. Bağlam kavramı performans teorisinde folklor unsurunun icra edildiği ya da sunulduğu süreç ve durumdaki şartlar bütünü ifade etmektedir (Özdemir, 2016).

Daha açık bir ifadeyle, bir icranın kim tarafından, ne zaman, nerede, nasıl ve hangi amaçla gerçekleştirildiğini ortaya koymak; bu icranın halkbilimi açısından ne anlama geldiğini, kültürel unsurlarla olan ilişkisini, ait olduğu toplumsal yapıyı ve bireyler için taşıdığı anlamı anlamaya çalışmaktır. Bu bakış açısı, halkbilimi araştırmalarında yalnızca metne odaklanmak yerine, o metnin ortaya çıktığı bağlamı da dikkate almayı gerekli kılar. Örneğin bir masalın yalnızca anlatı içeriği değil, anlatıldığı ortam, anlatıcı ile dinleyici arasındaki ilişki, anlatım biçimi ve anlatımın gerçekleştiği sosyal durum da en az içerik kadar anlam taşır. Bu nedenle performans odaklı yaklaşım, halk anlatılarından müzik icrasına kadar pek çok kültürel ürünü, bir eylem ve etkileşim süreci olarak incelemeyi mümkün kılar. Bu sayede hem kültürel belleği aktaran sözlü ve müzikal gelenekler daha derinlemesine anlaşılabilir, hem de bu geleneklerin içerdikleri toplumsal yapı, değer ve ilişkiler bütüncül bir biçimde çözümlenebilir. Böylelikle kültürel ürünler yalnızca estetik veya içerik yönüyle değil, aynı zamanda tarihsel, toplumsal ve işlevsel boyutlarıyla da değerlendirilmiş olur.

1.3. PERFORMANS VE MÜZİK İLİŞKİSİ

Müzik performansı, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bilişsel, motor ve nörolojik süreçlerin eşgüdümlü olarak işlediği kompleks bir insan etkinliğidir. Toplumun büyük bir kesimi müzik yapma potansiyeline sahip olmakla birlikte, ileri düzeyde müzikal yeterliliğe ulaşabilen birey sayısı oldukça sınırlıdır. Bu yüksek yeterlilik düzeyi genellikle yaklaşık 10.000 saatlik sistematik bir çalışmayla edinilmekte, bu süreçte icracı hem ileri düzey motor beceriler hem de derin bir müziksel bilgi birikimi geliştirmektedir (Thompson vd., 2006).

Müzikte performans; teknik yeterlilik, ifade gücü, zihinsel yapılandırma, motor kontrol ve nörobilimsel temelleri iç içe geçmiş çok katmanlı bir faaliyettir. Bu bağlamda hem bireysel müzikal gelişimin hem de pedagojik yaklaşımların anlaşılmasında performans kuramı çerçevesinde yapılan çalışmalar büyük önem arz etmektedir.

Performans terimi, özellikle son yıllarda sanat, müzik ve edebiyat gibi farklı disiplinleri kapsayan geniş bir kuramsal ve pratik alan içerisinde yoğun biçimde tartışılan ve giderek daha fazla önem kazanan bir kavram haline gelmiştir. Performans teriminin popüleritesi ve kullanım alanı genişledikçe, karmaşık bir yapıya sahip performans kavramı hakkındaki yazılar da artış göstermiş ve sadece ne çeşit bir insan etkinliği olduğunu anlamak, anlamlandırmak ve analiz etmek için girişimlerde bulunulmuştur (Carson, 1996). Carson, performans kavramını kültürel bir etkinlik olarak tanımlamaktadır. Bu kavramın icracı ve seyirci etkisi ile yeniden şekillendiğini öne sürer. Ona göre performans, insanların faaliyetlerinin oldukça önemli bir bölümünü oluşturmaktadır (Onat, 2021).

Müzikal Nakışlar adlı Edward W. Said'e ait kaynakta performans; yalnızca estetik bir icra değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve ideolojik bağlamda şekillenen çok katmanlı bir etkinlik olarak ele alınır. Said, müziğin yalnızca bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bağlamda da üretilen ve tüketilen bir sanat formu olduğunu vurgular. Nitekim “bir yandan bireysel deneyimin ideal katıksızlığı, öte yandan en içsel olduğu zamanlarda dahi müziğin kamusal ortamı hakkında elden geldiğince bilinçle fikir yürütmeye çalışırım” diyerek, performansın bu iki kutbu arasında düşünsel bir denge kurmaya çalıştığını belirtir (Said, 1991).

Performans kavramı, edebiyat, tiyatro, müzik, resim, dans ve sinema gibi sanat disiplinlerinden yararlanmakla kalmaz, aynı zamanda bu alanları tanımlamaya da katkı sağlar. Bu kavramın interdisipliner yapısı, çağdaş sanatın farklı anlatım biçimlerini ve malzemelerini bir araya getirmesine olanak tanır. Öte yandan performans, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, psikoterapi ve etnoloji gibi farklı bilim alanları arasında da ortak bir zemin oluşturarak çok yönlü bir kavramsal çerçeve sunar.

Performatif sanat alanlarında hedeflenen hem seyirci hem de performans sanatçısı için özgün, geçici, tekrarlanamayan bir pratik sağlamak ve bu pratiği, sosyal bir aktiviteye dönüştürebilmektir. Performans sanatlarında gerçekleştirilen aksiyon veya söylenilen sözler, sanatçı ile seyirci arasındaki iletişimi kurabilmek maksadı ile kullanılır (Neher, 2011).

Deneyimsel sürecin etkin bir şekilde düzenlenmesi, genel anlamda etkileşimin ve özel olarak da performansın gerekli bir koşuludur. Bir performansa katkı sağlayanlar ve katılanlar, deneyimlerinin faktörlerini basitleştirmezler. Aksine, katılımcı bir başkasının dikkatinin odağı olarak kendisinin farkında olabilir ve bu katılımcı, eylemlerinin başkalarının deneyimlerinde nasıl ortaya çıktığını kısmen paylaşabilir (Cook, 2014).

Bauman'a göre; “performans bir konuşma şekli olarak icracı ile dinleyiciyi birbirine bağlayan yoğunlaştırılmış bir iletişim etkileşimidir” (Bauman, 2008). Bakıldığında genel anlamda sanat performansının, özelde ise müzikal performansın icracı ile dinleyici arasında bir iletişim süreci olduğu açıktır.

Bu kapsamda folklor alanında geliştirilmekte olan teorilerle, diğer pek çok halkbilimi bileşeni gibi müziğin de ele alınmasında bağlamın önemi esas alınmış ve performansın, icrayı şekillendiren/etkileyen tüm çevresel ve kişisel faktörlerle bir arada değerlendirilmesi zorunluluğu kabul görmüştür. Örneğin; anlatım içerisinde bulunan durma, duraklama, soluklanma, ses tonu ya da ses yükseltme/alçaltma, vurgu gibi faktörler de performansa etkisinin kaydedilmesi gereken önemli unsurlar arasında yer alır (Çobanoğlu, 2016).

Çobanoğlu'nun örneğinde dile getirilen performans ve bağlam ilişkisi, her ne kadar masal/hikâye anlatımı bağlamında ele alınmış olsa da bu yaklaşımın yalnızca sözlü anlatı türleriyle sınırlı kalmadığı görülmektedir. Zira müziksel icrada yer alan metnin anlatı özelliği taşıması ve müziğin kendisinin de başlı başına bir performans bileşeni

olması, bu kuramsal çerçevenin müzik icrasına da uygulanabilirliğini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda söz konusu ilişki biçiminin, müzikal anlatılar ve icra süreçleri açısından da anlamlı ve geçerli yorumlara zemin hazırladığı söylenebilir.

İnsanlar müziği yalnızca konser salonlarında değil; evlerinde, arabalarında, gece kulüplerinde, diskolarda ve stadyumlar gibi pek çok farklı mekânda icra etmekte ve deneyimlemektedir. Bu çeşitlilik, müziğin yalnızca estetik bir sanat dalı olmadığını, aynı zamanda toplumsal yaşamın her alanına sirayet eden çok katmanlı bir iletişim biçimi olduğunu göstermektedir. Performans teorisinin temel konularından biri olan, olay ile sanat eseri arasındaki karşılıklı etkileşim ve bu etkileşimin anlam üretim süreçlerine etkisi, müzik performansının çözümlemesinde de merkezi bir yere sahiptir. Richard Schechner'in "*performans her yerdedir*" söylemi, bu durumu kavramsal düzeyde desteklemektedir. Schechner'e göre performans yalnızca sanatsal bir sunum biçimi değil, aynı zamanda gündelik yaşantının, ritüellerin, sporun ve toplumsal rollerin icrası gibi pek çok etkinliğin içinde var olan bir yapıdır (Schechner, 2003). Bu bakış açısı, müziğin yalnızca teknik bir sunum değil, aynı zamanda toplumsal bir etkileşim alanı olduğunu da ortaya koyar.

Philip Auslander ise; canlı performans ile medyatik temsil arasındaki ayrımı sorgulayarak, özellikle teknolojik ortamların performans üzerindeki etkisini vurgular. Auslander'a göre canlılık, performansın özgünlüğünü belirleyen tek kriter olmaktan çıkmıştır; zira izleyiciyle kurulan etkileşim, fiziksel mekânla sınırlı olmadan, dijital ortamlarda da gerçekleşebilmektedir. Bu çerçevede, müzik performansının anlamı, yalnızca icranın niteliğiyle değil, aynı zamanda icranın gerçekleştiği bağlamla da şekillenmektedir (Auslander, 2008).

İcracı ile izleyici arasında kurulan bu çok yönlü iletişim ve etkileşim ağı, performansı durağan bir yapı olmaktan çıkararak, her an yeniden inşa edilen bir anlamlar dizgesine dönüştürür. Dolayısıyla, performans yalnızca bir sunum değil; aynı zamanda karşılıklı üretim, yorumlama ve anlamlandırma sürecidir.

Malinowski'nin *bağlam* (context) kavramına yaptığı vurgu ve "bağlamsız metin ölüdür" ifadesi, sözlü kültür ürünlerinin yalnızca içerikleriyle değil, aynı zamanda gerçekleştikleri ortamın dinamikleriyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğine işaret eder. Bu yaklaşım, icraya dayalı folklorik ürünlerin üretildiği fiziksel ve toplumsal çevrenin, icranın biçimi ve anlamı üzerinde belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymuştur.

Dolayısıyla, bu tür ürünlerin çözümlenmesinde yalnızca metne değil, performansın gerçekleştiği bağlama ve etkileşimsel sürece de odaklanılması gerekliliği gündeme gelmiştir. Başlangıçta sözlü anlatı türlerinde etkisini gösteren bu performans merkezli yaklaşımın, zamanla müzik alanında da geçerliliği fark edilmiş; müzikal icranın yalnızca işitsel bir yapı değil, bağlamsal ve etkileşimsel bir süreç olduğu kabul edilmiştir (Özdemir, 2016).

Zamanla gelişen yeni bakış açıları ve bunun yanı sıra mevcutta kullanılan teori ve yöntemlerin halkbilimi değerlendirmelerinde yetersiz kalması yeni yöntem arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Bu durum ise bilim insanlarının performansın ve performans bileşenlerinin önemine değinmelerini sağlamıştır.

Müzik; yalnızca üzerinde çalıştığımız, dinlediğimiz veya icra ettiğimiz eserler bütünü değildir. Müzik bir etkinliktir, yapılandır. Her şeyden önce bir icra eylemidir. Toplumun ortaklaşa yaptığı ve toplumsal eylem de denilen performans kavramı müzik deneyiminin tam da merkezindedir. Bir fiil olarak “*to music*” ve şimdiki zamanda dile getirecek olursak “*musicking*” kavramları ile anlatılmak istenen müziğin doğasının insan yaşamındaki işlevidir. Kavramın tanımına gelecek olursak *musicking* (to music); bir müzik performansına herhangi bir biçimde katılmayı ifade etmektedir. Bu sadece icra etmeyi içermez. Aynı zamanda müzik dinlemek, müzik performansı için materyal sağlamak, müzik performansını hazırlamak veya performans etkileşiminde herhangi bir faaliyete katılmaktır. Bu fiil herhangi bir değer yargısını içermemekle birlikte yalnızca tanımlayıcıdır (Small, 1999). Müzik performansı insanlar arasında bir etkileşim ve karşılaşma olmasını sağlamaktadır. Bu da yeni anlamlar ortaya çıkmasına sebep olur. Yani bir müzik eseri salt onun taşıdığı anlamlardan ibaret olmakla kalmaz. Tüm insanların hem toplumsal hem de fiziksel anlamda etkileşimde olması ile birlikte anlamsal çeşitliliğe sahip olur.

Musicking, sadece performansı oluşturan ilişkileri öğrenmek için değil, bu ilişkileri doğrudan deneyimlemek için de oldukça etkili bir kavram ve araçtır. Bu deneyim ile birlikte kavramsal çerçevenin yapısı hissedilir, performansın derinlikleri öğrenilir. Performansa katıldığında ise bireyler bu ilişkileri keşfeder ve geçerliliğini onaylar. Değerli olan şey performansın kendisidir. Üretilen nesneler yalnızca performansın işlevlerine hizmet ettikleri sürece değerlerini korurlar. Genel anlamda bir müzik performansında yer alan ilişki örüntüsünü üç gruba ayırabiliriz:

- Performansın gerçekleştiği fiziksel mekân ile kurulan ilişkiler.
- Performansa katılan insanlar arasında var olan ilişkiler (Dinleyiciler, icracılar ve diğer görevliler).
- Sesler arasında kurulan ilişkiler (Small, 1999).

Bu ilişki grupları (mekânlar, kişiler ve sesler arası) yalnızca tek başlarına varlıklarını sürdüremezler. Her biri karmaşık bir biçimde birbirleriyle etkileşim halindedirler. Musicking terimi ile bu karmaşık ilişkiler kolaylıkla düzenlenebilir ve aktarılabilir. Örneğin; icracılar bestecilere bir şeyi kesin bir biçimde dayatırsa şayet bestecilerin özgünlüğünden ve yaratımda zgr olduklarından söz etmek mümkün olmaz. İşte bu ikinci derece ilişkiler kurulmasına sebep olur. Yani ilişkiler arasında yeni ilişkiler kurulur (Small, 1999). Bir başka örnekle çeşitlendirecek olursak; icracı ile besteciler arasındaki ilişki çok önceden ve keskin bir şekilde belirlenmişse dinleyicilerin icra süreci içerisinde herhangi bir etkisi kalmayacağını söylemek mümkündür. Bu tür tanımlamalar anlatım içerisinde karmaşık şekilde ifade edilse de müzik performansı içerisinde bakıldığında ilişkiler açıkça görülebilmektedir. Bu ilişkilerin dışarıdan izlenemeyeceği; aksine ilişkilerin yaratım ve sürdürme sürecinin aktif bir parçası olunabileceğini belirtmekte fayda vardır. Dünyayı nasıl algıladığımız, müzik performansına olan bakışımız gibi birçok sebep bu ilişkileri nasıl algıladığımızı değiştirmektedir (Foley, 1995).

Performans teorisi perspektifinden müzik icrasını değerlendirdiğimizde, müziğin yalnızca teknik becerilerden oluşan bir yapı olmadığı, aynı zamanda sosyal ve psikolojik bir deneyim alanı sunduğu görülür. Bu nedenle müzik performansı, farklı sosyo-ekonomik gruplar tarafından farklı biçimlerde algılanır, yorumlanır ve yeniden inşa edilir. Performansın yalnızca tanımı değil, üretim ve sunum biçimleri de bu toplumsal farklılıklara göre değişkenlik gösterir. Böylece her toplumda ya da sosyal grupta, müzik performansına dair kendine özgü anlamlandırma biçimleri, değer yargıları ve ifade kalıpları oluşur. Sonuç olarak, müzik performansını evrensel ve sabit bir yapı olarak değil, toplumsal bağlama göre şekillenen dinamik ve çoğul bir olgu olarak değerlendirmek gerekmektedir.

2. RESİTAL KAVRAMI

2.1. RESİTAL KAVRAMININ OLUŞUMU

Resital kelimesi, kökeni Fransızca *récltal* sözcüğüne dayanan bir terimdir. Fransızcada bu kelime, “bir eserin sesli olarak okunması” ya da “bir performansın icra edilmesi” anlamında kullanılmaktadır. *Récltal* ise Latince *recitare* fiilinden türemiştir. Bu fiil, “yüksek sesle okumak” veya “topluluğa karşı sesli şekilde ifade etmek” anlamlarına gelir. Buradaki *re-* öneki “tekrar” anlamını taşıırken, *citare* fiili “çağırmak” veya “dile getirmek” şeklinde tercüme edilebilir. Etimolojik açıdan değerlendirildiğinde *recitare* fiili, özellikle edebi metinlerin sözlü sunumu ya da dinleyici kitlesine yönelik anlatımı ile ilişkilidir. Ancak zamanla kelimenin kullanım alanı genişlemiş ve özellikle müzik alanında, bireysel performansları tanımlayan bir kavrama dönüşmüştür. 19. yüzyıldan itibaren, Batı Avrupa’da bir müzisyenin (genellikle bir piyanist ya da vokalistin) tek başına sahne aldığı icralar, *récltal* terimiyle anılmaya başlanmıştır. Bu gelişim, kavramın sanatsal performans bağlamında geçirdiği dönüşümü göstermesi açısından dikkat çekicidir (OED, 2024). Bu terim İngilizceye *recital*, Türkçeye ise *resital* biçiminde geçerek dilsel evrimini sürdürmüştür.

Ulaşılabilen kaynaklarda yer alan bilgiler doğrultusunda, resital kavramının ilk kez kullanımı ve Avrupa müzik kültüründeki doğuşu sonrası diğer müzik kültürlerinde de yer almaya başlaması bazı besteciler ve icracılar aracılığıyla zamansal bir süreç sonucu gerçekleşmiştir. Bu sürecin başlangıcı olarak ilgili kaynaklar Franz Liszt’in 1839 yılında Londra’da gerçekleştirdiği konseri işaret etmektedir.

Bu bağlamda Gould’a göre resital; 19. yüzyılın başlarında farklı sanatçıların yer aldığı eğlenceli konserlerden çıkarak, tek başına piyano sanatçısının sahne aldığı ciddi bir sanat biçimine dönüşmüştür. 1839’da Franz Liszt’in Londra’da verdiği solo konser, resital geleneğinin başlangıcı sayılmaktadır. Liszt’in “Le concert, c’est moi” (Konser benim) sözü, piyanistin bu türdeki merkezi konumunu anlatır. İlk başlarda piyano resitallerinin, şarkıcılar ve başka müzisyenlerle birlikte sunulan karışık konserler şeklinde olduğu ancak 1870’lere gelindiğinde Avrupa’da sadece piyanonun yer aldığı solo resitallerin yaygınlaştığını ifade etmektedir. Bu dönüşümde Clara Schumann ve Ignaz Moscheles gibi sanatçılar etkili olmuştur.

Resital repertuvarının ilk yıllarında Beethoven, Chopin ve Liszt'in eserleri ön planda olduğunu, 1951-1980 yılları arasında ise Beethoven'ın yapıtlarının yeniden en çok çalınan eserler olduğunu belirtir. 20. yüzyılın ortalarına kadar resital programlarında genelde 5-6 farklı bestecinin eserlerinin bulunduğunu, 1951'den sonra ise repertuvarın daralıp programlarda daha az besteciye yer verildiğini ifade etmektedir (Gould, 2005).

Liszt, solo resital fikrini ortaya çıkaran ve defalarca uygulayan ilk solist ve besteci olarak bilinmektedir. Bu resitalerde kronolojik sırayla Bach, Beethoven, Schubert, Berlioz ve Wagner gibi bestecilerin eserlerinin piyano uyarlamalarına yer veren Liszt, Borodin, Grieg, Debussy ve Balakirev gibi bestecilere de bu konuda öğretmen olarak yol göstermiştir (Hilmes, 2009'dan akt. İlhan, 2020: 75).

Liszt'in bu yaklaşımı, bir icracının tamamen bireysel performansına dayalı programlar sunması açısından tarihsel bir dönüm noktası olarak kabul edilir.

Tüm bu bilgiler ışığında resital kavramının Türk müzik kültüründeki kullanım sürecinin başlaması, kültürümüze özgü taşıdığı değerleri yansıtması ve performans bağlamında hangi kriterleri kapsadığına dair bazı fikirler oluşum göstermiştir. Günümüzde resital kelimesi sadece müzik değil, aynı zamanda şiir, tiyatro ya da dans gibi sahne sanatlarında da tek kişilik performans anlamında kullanılabilmektedir. Ancak en yaygın kullanımı, bireysel müzik performansları bağlamındadır.

2.2. RESİTAL KAVRAMININ TANIMI

Resital kelimesi, Türk Dil Kurumu Sözlüklerinde müzik alanındaki kullanımı bağlamında “tek bir sanatçının tek bir çalgı ile verdiği konser” şeklinde tanımlanmaktadır (TDK, 2024). Müzik bilimcisi Say ise resitali; solo sanatçının eşlikli ya da eşiksiz olarak sunduğu dinleti şeklinde tanımlamaktadır (Say, 2005). Yapılan görüşmeler sonucu uzman kişiler de bu doğrultuda görüş bildirmişlerdir.

Resital; müzik performansları bağlamında, bir sanatçının belirli bir enstrüman ya da sesi üzerinde uzmanlaşarak bireysel icra becerilerini sergilediği solo sunumları ifade eder. Kökeni Batı klasik müzik geleneğine dayanan bu kavram, başlangıçta özellikle piyanist ve vokalistlerin repertuvarlarını dinleyici önünde icra ettikleri performansları tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Ancak zamanla bu kullanım biçimi genişlemiş, resital kavramı farklı müzik türlerine ve kültürel bağlamlara da uyarlanmıştır.

Görüşme Kişisi 5'e göre resitalin temel belirleyici unsurları arasında; performansın bireysel olması ve izleyici karşısında gerçekleşmesi koşulları bulunmaktadır. Bu bağlamda resital, yalnızca teknik becerinin değil, aynı zamanda sanatçının estetik ve ifade gücünün ön plana çıktığı bir sahne pratiğidir. İzleyiciyle kurulan canlı etkileşim, bu tür performansların özgünlüğünü ve etkisini artırmaktadır. Bununla birlikte, günümüz dijital çağında resitalin tanımı da dönüşüme uğramış; sanatçının çevrimiçi platformlarda gerçekleştirdiği, canlı ya da kayıtlı solo performanslar da bu kapsamda değerlendirilmeye başlanmıştır. Çeşitli dijital mecralar üzerinden yapılan bireysel müzik sunumları, fiziksel mekâna bağlı olmayan yeni bir resital anlayışının ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

3. RESİTAL KAVRAMININ TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ

Resital kavramı, Türk müziği açısından günümüzde önemli bir yere sahip olmakla birlikte, geleneksel müzik kültüründe tarihsel olarak köklü bir karşılığı bulunmamaktadır. Türk müzik kültüründe resital teriminin, doğrudan geleneksel kavramlar arasında yer alması da 20. yüzyılda Batı müzik eğitiminin etkisiyle kullanılmaya başlandığı söylenebilir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte kurulan konservatuvarlar ve müzik eğitim kurumlarında Batı modeline uygun şekilde icra edilen solo çalgı ve vokal performansları da bu görüşü güçlendirmektedir. Bağlama gibi geleneksel Türk çalgılarının akademik platformlarda öğretilmesi sürecinde, tek icracının dinleyici önünde programlı bir performans sunması anlayışıyla resital terimi uygulamada kullanılmaktadır.

Görüşme Kişisi 2'nin aktardıklarından hareketle geleneksel icra ortamlarında müzik; daha çok sözlü kültür çerçevesinde, sohbet meclisleri ve topluluk içi etkileşimlere dayalı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu gelenekte, bireysel performanstan ziyade kolektif müzik üretimi ön plandadır. Ancak özellikle 1980'li yıllardan itibaren, bağlama çalgısı üzerinden gelişen yeni icra anlayışlarıyla birlikte resital olgusu Türk müzik kültüründe de anlam kazanmaya başlamıştır. 1982 yılında Arif Sağ tarafından verilen solo bağlama performansı, bu dönüşümün başlangıç noktası olarak kabul edilir. Bu performansla birlikte bağlamanın yalnızca sözlü eşlik çalgısı değil, aynı zamanda sahneye taşınabilen, bireysel virtüözüteyi ifade edebilen solo bir enstrüman olduğu görülmüştür. Ardından gelen “Resital 1” ve “Resital 2” gibi albüm projeleri, bu anlayışın pekişmesini sağlamış, enstrümantal anlatımın ve teknik ustalığın ön plana çıktığı bir performans kültürünün oluşmasına katkı sunmuştur. Bu süreçte, özellikle Talip Özkan, Yılmaz İpek, Çetin

Akdeniz ve Erdal Erzincan gibi sanatçılar, bağlama çalgısında gelişen elle çalım teknikleriyle de birlikte bireysel icra kapasitesini ileri seviyelere taşımışlardır. Böylece bağlama, resital sahnesinde yer alabilecek teknik altyapıya kavuşmuş ve virtüözite kavramı etrafında yeniden şekillenmiştir.

Resital, yalnızca bir müzisyenin tek başına sahneye çıkmasıyla tanımlanabilecek bir etkinlik değildir; bu tür bir performansın nitelikli, etkileyici ve yüksek düzeyde teknik donanıma sahip olması beklenir. Dolayısıyla, resital verecek bir müzisyen öncelikle çalgısına ya da sesine ileri düzeyde hâkim olmalı, ifade gücü yüksek, anlam ve yorum katabilen bir icra yetkinliği sergileyebilmelidir. Müzisyen, sahneye yalnızca bir icracı olarak değil, aynı zamanda kendi sanatsal iddiasını ortaya koyan bir yorumcu olarak çıkmalıdır. Bu bağlamda, neyi vurguladığını, hangi anlatımı üstlendiğini ve diğer sanatçılardan hangi yönleriyle ayrıştığını açıkça ortaya koyabilmelidir.

Müzikal performansın temel unsurlarından biri olan ifade becerisi, nota metninin ötesinde bir yorumlama kapasitesini gerektirir. Ritmik yapı, yoğunluk (dinamikler), artikülasyon ve zamanlama gibi parametrelerin müzikal ifadeyle buluşması, icranın estetik değerini belirleyen başlıca unsurlardır. Bu noktada, icracının yalnızca teknik değil, aynı zamanda yorumlayıcı bir bakış açısına sahip olması beklenir (Thompson vd., 2006).

Resital ile ilgili yukarıda belirtilen genel bilgilerin ardından, yapılan görüşmeler sonucu elde edilen bulgular neticesinde geleneksel Türk halk müziği kapsamında resital performansı sergileyecek olan icracıda aranan temel yeterlilikler aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

- *Çalgısal ya da vokal teknik yeterlilik:* İcracı, enstrümanında ya da sesinde ileri düzey teknik bilgiye sahip olmalı, bu birikimini zorlayıcı eserleri başarıyla icra ederek gösterebilmelidir.
- *Klasik ve nitelikli repertuvara hâkimiyet:* İcracı, çalgısıyla ilgili temel klasik repertuarı derinlemesine bilmeli; özellikle Türk halk müziği bağlamında çeşitli yörelere ait eserleri teknik ve stilistik olarak doğru biçimde yorumlayabilmelidir.
- *Sanatsal ifade gücü:* Yalnızca teknik doğruluk değil, aynı zamanda eserin duygusal içeriğini kavrama ve dinleyiciye etkili biçimde aktarabilme becerisi önem taşır. İcracı, yorumuna kendi özgün estetik dokunuşlarını katabilmelidir.

- *Geniş ve çeşitlendirilmiş repertuvar:* Farklı dönemlerden, türlerden ve özellikle Türk halk müziği bağlamında farklı bölgelerden seçilmiş eserleri icra edebilme yeterliliği, sanatçının repertuvar zenginliğini ve müzikal esnekliğini gösterir.
- *Sahne hâkimiyeti ve izleyiciyle etkileşim:* Resitalde sadece müzikal yeterlilik değil, sahne üzerinde rahatlıkla durabilme, izleyiciyle etkili bir bağ kurabilme ve müzikal anlatıyı güçlü bir şekilde iletebilme gibi nitelikler de beklenir.
- *Bilgi derinliği:* İcracı, repertuvarında yer alan eserlerin tarihsel bağlamı, bestecileri ve müzikal yapıları hakkında kapsamlı bilgi sahibi olmalıdır. Türk halk müziği özelinde, bölgesel icra biçimleri ve geleneksel söyleyiş tarzları da bu bilgi alanına dahildir.
- *Fiziksel ve zihinsel dayanıklılık:* Uzun süreli solo performanslar, yoğun dikkat, yüksek konsantrasyon ve hem fiziksel hem de zihinsel direnç gerektirir. İcracı bu koşulları karşılayabilmelidir.
- *Yenilikçilik ve yaratıcılık:* Eserleri salt teknik doğrulukla icra etmekten öte, onları yaratıcı biçimde yorumlamak, yeni anlatım olanakları geliştirmek resitalin değerini artırır.

Bu bağlamda resital, yalnızca bireysel bir sahne performansı değil, aynı zamanda sanatsal bir iddianın ortaya konduğu, teknik ve estetik düzeyi yüksek bir icra biçimidir. Resital verecek bir müzisyenin yalnızca çalgısına ya da sesine değil, repertuvarına, müzikal anlatım gücüne, bilgi birikimine ve sahne deneyimine de tam anlamıyla hâkim olması beklenir.

Resital performansının icrası kadar resital programının hazırlığı da son derece önemli ve dikkatle yürütülmesi gereken bir süreçtir. Bu kapsamda yapılan araştırmalar ve görüşmeler neticesinde oldukça dikkat çekici verilere ulaşılmıştır.

Resital programının nasıl hazırlanması gerektiğine dair Branscome'un bazı görüş ve önerileri bulunmaktadır. Branscome'a göre bir resital hazırlığı; kendi yeterliliklerini değerlendirme, hedef kitleyi (dinleyici) tanıma, zaman yönetimi, içerik seçimi ve dışsal etkenleri hesaba katma adımlarını içerir. Branscome; bir resitalin genelde etkileyici bir eserle başlaması, ortada en zorlu parçaların yer alması, finalde ise daha hafif ama etkili bir eser seçilmesi görüşünü savunur. Resital öncesi icracının sahneye çıkış, selamlama,

aksesuar yerleşimi gibi detayları prova etmesi ve performans sırasında da *eser, kendisi ve dinleyiciler* arasında denge kurması gerektiğini ifade etmektedir (Branscome, 2014).

Resital repertuarı oluşturulurken temel ilke, çalgıya özgü klasik ve başucu eserleri içeren, dönemsel özellikler taşıyan ve aynı zamanda çağdaş yorumlara da yer veren dengeli bir program sunmaktır. Her çalgı, tarihsel gelişimi süresince belli başlı dönemler, akımlar, besteciler ve tekniklerle özdeşleşmiştir. Bu bağlamda bir resitalin dinleyici beklentilerini karşılaması, söz konusu çalgının edebi ve icrasal mirasını yansıtmayla doğrudan ilişkilidir. Örneğin bir piyano sanatçısı, Barok'tan Romantik döneme kadar farklı bestecileri içeren bir seçki sunabileceği gibi, yalnızca Chopin'e odaklanan monografik bir program da icra edebilir. Benzer şekilde bir bağlama icracısı, farklı düzenlerde (bağlama düzeni, bozuk düzen vb.) çeşitli yörelere ait ezgileri hem tezeneli hem de tezenesiz (el ile) tekniklerle seslendirebilir.

Resital repertuarının tematik olarak yapılandırılması, sanatsal anlatıyı derinleştiren önemli bir unsurdur. Tema, belirli bir yöresel bağlam, belirli bir icracı ya da besteci, belirli bir saz tipi ya da belli bir çalım tavrı etrafında şekillenebilir. Aynı zamanda, belirli bir beste ya da uyarlama anlayışı üzerine inşa edilen resitaler de icracının sanatsal yaklaşımını ve yaratıcılığını ortaya koyan özgün yapılar olarak değerlidir.

Bu bağlamda hem görüşme kişilerinden elde edilen veriler hem de araştırmalar doğrultusunda, nitelikli ve etkili bir resital repertuarı oluşturulurken aşağıdaki kriterlerin göz önünde bulundurulması önerilir.

- *Teknik yeterliliği sergileyen eserler seçilmesi:* Etkili bir resital repertuarı oluşturulurken, icracının teknik yeterliliğini en üst düzeyde sergileyebileceği, virtüözüte gerektiren eserlerin seçilmesi büyük önem taşır. Bu tür eserler, yalnızca icracının yetkinliğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda dinleyiciye üst düzey bir performans deneyimi sunar.
- *Programda çeşitlilik sağlanması:* Repertuarın farklı dönemlerden, bestecilerden, tarzlardan ve bölgesel müziklerden seçilmiş eserleri içermesi, programın çeşitliliğini ve dinamizmini artırır.
- *Akışın dengeli ve planlı olması:* Eserlerin temposu, süresi ve duygusal yoğunluğu dikkate alınarak dengeli bir akış sağlanması, resitalin bütünlüğünü ve izlenebilirliğini destekler.

- *Tematik bir yapı kurgulanması:* Repertuvarın belirli bir tema etrafında şekillendirilmesi, örneğin yöresel bir müzik geleneği, belirli bir icracı ya da besteci, bir çalım tavrı veya saz tipi gibi unsurlar üzerine inşa edilmesi, programa estetik ve kavramsal bir derinlik kazandırır.
- *İcracının kişisel yorumunun ve tutkusunun yansıtılması:* İcracının tutkuyla bağlı olduğu, icra etmekten keyif aldığı ve kişisel yorumunu katabileceği eserlerin programa dahil edilmesi, performansın doğallığını ve içtenliğini artırır.
- *Hedef kitlenin göz önünde bulundurulması:* Repertuvar hem genel müzik dinleyicisinin hem de müzikle akademik ya da profesyonel olarak ilgilenen bireylerin estetik ve teknik beklentilerine cevap verecek şekilde kurgulanmalıdır.
- *Resital süresinin dikkatli belirlenmesi:* Resitalin süresi, icracının fiziksel ve zihinsel sınırlarını aşmayacak, aynı zamanda dinleyicinin dikkat ve ilgi düzeyini koruyacak şekilde belirlenmelidir. Bu sayede daha sürdürülebilir, etkileyici ve verimli bir müzikal deneyim sunulabilir.

Yapılan araştırmalar sonucu literatürde, Türk müzik kültüründe özellikle bağlama icrasına ilişkin akademik çalışmalarda, resital kavramına doğrudan teorik ya da terminolojik olarak yer verilmediği tespit edilmiştir. Bu bağlamda resital terimi, Batı müziğinde kazandığı bireysel performans odaklı anlamını koruyarak, Türk müzik kültüründe de benzer şekilde kullanılmaktadır.

Sonuç olarak, resital kavramı hem tarihsel gelişimi hem kültürel bağlamları hem de teknik zorluklarla tematik bütünlüğü, dinleyici beklentisini ve geleneksel icra ile çağdaş yaklaşımları aynı çerçevede buluşturan çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Batı merkezli klasik müzik geleneğinden doğmuş olsa da günümüzde Türk müzik kültüründe de yeni anlamlar kazanmış, bireysel icra yetkinliğinin ve sanatsal iddianın bir ifadesi olarak konumlanmıştır. Bu yönüyle resital, yalnızca bir performans türü değil, aynı zamanda müzikal bireyleşmenin ve estetik söylemin bir aracı olarak da değerlendirilmelidir.

İKİNCİ BÖLÜM

BAĞLAMA İCRASI VE RESİTAL REPERTUVARININ ÖZELLİKLERİ

Bu bölümde; geleneksel Türk halk müziği repertuvarının temelini oluşturan ve Anadolu coğrafyasında yüzyıllardır icra edilen bağlama çalgısının, performans pratiği bağlamında geçirdiği gelişim süreci detaylı biçimde ele alınmıştır. Bağlama, geleneksel Türk halk müziği kapsamında hem bireysel hem de toplumsal hafızada derin izler bırakmış bir çalgıdır ve bu yönüyle yalnızca bir çalgı olmanın ötesinde, kültürel kimliğin taşıyıcısı konumundadır. Bu kapsamda, bağlamanın tarihsel gelişimi sürecinde ortaya çıkan farklı çalım teknikleri, icra biçimleri ve bu tekniklerin bölgesel farklılıklarla nasıl çeşitlendiği üzerinde durulmuştur.

Ayrıca, çalışmanın temel inceleme alanlarından biri olan resital repertuarı kapsamında, icracı tarafından seslendirilen eserlerin teknik düzeydeki gereklilikleri ile genel ve karakteristik yapı özelliklerine ilişkin çözümlemelere yer verilmiştir. Alan uzmanı kişilerle yapılan görüşmeler sonucu belirlenen resital repertuarındaki eserlerin resital performansında icracı tarafından hangi yorumlayıcı yaklaşımlarla ve hangi estetik anlayışla ele alındığı detaylandırılmıştır.

1. BAĞLAMININ TARİHÇESİ

Bağlama çalgısı; son derece geniş bir coğrafyada yüzlerce yıllık tarihi geçmişine sahip olan, form bağlamında günümüze kadar farklı şekillerde ve farklı çalım teknikleriyle çeşitli toplulukların müzik kültürlerinin temelinde yer almış çalgılardan birisidir.

Tarihsel süreç içerisinde bağlamanın gelişimi ve günümüzdeki formuna ilişkin olarak literatürde farklı görüşler yer almaktadır. Bazı araştırmalarda, bağlamanın Orta Asya kökenli olduğu ve “kopuz” adıyla bilinen çalgının Anadolu’da zamanla değişime uğrayarak bugünkü fiziksel yapısına kavuştuğu ileri sürülmektedir. Buna karşılık, bazı farklı kaynaklarda ise bağlamanın bir Anadolu sazı olduğu savunulmakta; özellikle yapılan arkeolojik kazılarda elde edilen bulgulara dayanarak, Hititler dönemine ait kabartmalarda form açısından bağlamaya benzer bir çalgının varlığına işaret edilmektedir (Yaşar, 2011). Konuya örnek bir yaklaşım olarak Koç; bağlama ve benzeri telli çalgılara ilk olarak Anadolu’da gerçekleştirilen arkeolojik kazılar sonucunda, Yunan, Hitit ve Sümer kabartmalarında rastlandığını, ancak bu bulguların, günümüzde “bağlama” olarak

adlandırılan enstrümana doğrudan işaret ettiğini kesin olarak kanıtlayan veriler bulunmadığını ifade etmektedir. Diğer taraftan, bağlamanın Orta Asya kökenli bir çalgı olduğunun birçok kaynak tarafından doğrulandığını ve yapılan araştırmaların, Orta Asya’da yaklaşık 2000 yıllık bir geçmişe sahip olan ve “kopuz” adıyla bilinen çalgının bağlamanın atası olduğunu açıkça ortaya koyduğunu belirtmektedir (Koç, 2000).

Oldukça eski bir çalgı olduğu çeşitli kaynaklarla da kanıtlanmış olan bu çalgının, birden fazla kültürel unsuru bünyesinde barındırdığı düşünülebilir. Bu bağlamda, Değerli’ye göre bağlama çalgısının kökeni yaklaşık 2000 yıl öncesine dayanmaktadır. İlk dönemlerde “kopuz” adıyla anılan bu çalgı; güç verme, kötü ruhları kovma, toplumu bir araya getirme, bireyleri sağaltma, yergi ve övgü yoluyla iletişim kurma gibi işlevlere sahip bir “ululuk sembolü” olarak kullanılmıştır. Zamanla evrilerek günümüzde “bağlama” adıyla anılan ve Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan bir enstrüman hâline gelmiştir (Değerli, 2005’ten akt. Yaşar, 2011: 38).

Değişen dünyada, kültürlerarası etkileşim sonucunda, toplumların sahip olduğu tüm kültürel ve toplumsal değerler değişim, ilerleme ya da yok olma gibi çeşitli evrelerden geçerler. Kültürel bağlamda müzikle ilgili normlar da aynı şekilde değişikliğe uğrayabilirler. Bu durum toplumlarla özdeşleşmiş, bir anlamda onları niteleyen çalgılar için de geçerlidir.

Bağlama çalgısının icrası ile ilgili tarihsel süreci detaylandırmadan önce, çalgının form bağlamında uğradığı yapısal değişikliklerden söz edilmelidir. Parlak’a göre, kopuz ve onun devamı niteliğindeki bağlama en önemli gelişimini Anadolu’da yaşamıştır. Orta Asya Türk kültürünün bir uzantısı olarak Anadolu’ya taşınan kopuz, bu coğrafyanın zengin kültürel birikimi içerisinde şekillenmiş ve zamanla oldukça gelişmiş bir enstrüman hâline gelmiştir. Fiziksel özellikleri, tınısı ve icra teknikleri açısından özgün bir karaktere sahip olan bu çalgı, sürekli evrilerek günümüze ulaşmıştır. Parlak ayrıca, bağlamanın tarihsel gelişiminde en köklü değişikliklerden birinin metal tellere geçiş olduğunu belirtmektedir. Metal tellerin kullanımının, geleneksel at kılı, bağırsak ya da ipek gibi daha yumuşak ve dayanıksız malzemelere kıyasla çalgının tınısında ve çalım tekniğinde önemli bir dönüşüm yarattığını; bu durumun da bağlamanın icrasına yeni bir boyut kazandırdığını ifade etmektedir (Parlak, 2000).

14. yüzyıldan itibaren çalgıda metal tel kullanımının başlamasıyla birlikte, çalgı sesini yükseltmek ve çalımı kolaylaştırmak adına yardımcı araç-gereç ihtiyacı doğmuştur (Yaşar, 2011).

Anadolu kopuzunda, yani günümüzdeki bağlamada mızrap kullanımı, ilk olarak yaklaşık 14. yüzyılda metal telin gelişimiyle birlikte Osmanlı Sarayı ve çevresinde ortaya çıkmıştır. Özellikle düşük ses seviyesine sahip çalgıların fasıl gibi toplu icralarda yeterli volüme ulaşamaması nedeniyle, mızrap kullanımı bir ihtiyaç hâline gelmiş ve bu uygulama 17. yüzyıldan itibaren belirgin biçimde yerleşmeye başlamıştır. Bu gelişme, öncelikle Osmanlı Saray kültürünün etkisi altındaki Anadolu şehirlerinde görülmüş; zamanla kırsal alanlara, yani köylü halka da ulaşmıştır. Ancak geleneklerine sıkı sıkıya bağlı Anadolu köylüsünün mızrap kullanımını benimsemesi oldukça geç gerçekleşmiş, bu geçiş süreci özellikle Cumhuriyet döneminden sonra belirginleşmiştir. Bununla birlikte, o dönemde metal tellere ulaşmak da ciddi bir zorluk teşkil etmiş, bu durum mızrapın yaygınlaşmasını geciktirmiştir. Öte yandan, mızrap kullanımını hızla benimseyenlerin yanı sıra, tamamen el ile çalmayı tercih eden ve bu geleneği sürdüren ustalar da varlığını sürdürmüştür (Parlak: 2001).

Metal tel takılan çalgılarda, icrayı kolaylaştırmak ve daha yüksek ses elde etmek amacıyla kullanılan mızrap, özellikle geleneksel halk sanatçıları tarafından başlangıçta zor benimsenmiştir. Bu sanatçılar, çoğunlukla kiraz kabuğundan yapılan bu aracı tanımlarken “mızrap” yerine “tezene” terimini tercih etmişlerdir. Günümüzde ise “mızrap” ve “tezene” terimleri, aynı işlevi ifade eden eş anlamlı kavramlar olarak birbirinin yerine kullanılmaktadır (Yaşar, 2011).

Bağlama icrasında tezene kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte, tezeneli çalım tekniklerine yönelik ilgi artmış; bu durum, tezene kullanımını zenginleştirmek ve çeşitlendirmek amacıyla farklı icra tekniklerinin geliştirilmesini gerekli kılmıştır.

1.1. BAĞLAMADA İCRA TEKNİKLERİ

Türk halk müziğinin başat çalgılarından olan bağlama, çalgı formu bağlamında zengin çeşitliliğe sahiptir. Boyutları küçükten büyüğe olacak şekilde; cura, cura bağlama, tanbura, dede sazı/kopuz, bağlama, çöğür, divan sazı ve meydan sazı olarak sıralanabilir (Benli, 2016). Bu çalgılar sadece form özellikleri ile değil, özgün akort sistemleri ve farklı çalım teknikleriyle de çeşitlilik oluşturur. Bu çalım teknikleri tezeneli ve tezenesiz (el ile)

çalım olarak iki gruba ayrılır. 20. Yy.'ın sonlarında Arif Sağ, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan, Yavuz Top ve Erol Parlak gibi icracıların önderliğinde tezenesiz çalım teknik bir boyut kazanmıştır. Çeşitli çalım tekniklerinin varlığı eserlerin tınısal farklılıklar kazanmasına ek olarak çalgının gelişimi ve yaygınlaşması bağlamında daha geniş bir icracı kitlesi oluşmasını sağlar.

Bağlama ailesindeki sazların akort sistemleri de değişkenlik gösterir. Yaygınlığı sebebiyle ana düzenler olarak da adlandırılan düzenler bozuk, bağlama, misket ve müstezat düzenleridir. Bu düzenlerde, geleneksel kullanımda kısa saplı bağlama; re (alt tel grubu), sol (orta tel grubu) ve la (üst tel grubu) şeklinde “bağlama düzeni” adını taşıyan sisteme göre akort edilirken, bağlama ailesindeki diğer sazlar; “bozuk düzen” adıyla bilinen la (alt tel grubu), re (orta tel grubu) ve sol (üst tel grubu) notalarına karşılık gelecek şekilde akort edilir. Farklı kaynaklarda akort sistemlerinde kullanılan karar seslerinin değişkenlik gösterdiği gözlenmiştir.¹ Karar sesine göre değişkenlik göstermek koşuluyla, kısa saplı bağlama dışındaki sazlarda melodinin icrası ağırlıklı olarak alt tel grubu ile gerçekleştirilir. Bu sazlarda orta ve üst tel grubu ise daha çok yardımcı tel grubu ve dem sesinin duyurulması amacıyla kullanılır. Kısa saplı bağlamada ise melodi icrası çoğunlukla orta ve alt tel grubu kullanılarak gerçekleştirilir, dem sesi ise üst tel grubundan elde edilir.

Bağlama ailesindeki çeşitliliğin önemli sebeplerinden birisi de yöresel tavırlardır. Kelime anlamı olarak *durum*, *davranış* ve *hâl* anlamlarını içeren tavır, Türk müziği icrası bağlamında melodik yapılarındaki motiflerden dolayı yöreye has özellik gösteren bir çalma şekli olarak karşılık bulmaktadır (Öztürk, 2018).

Geleneksel Türk halk müziği kapsamında bağlama icrasında kullanılan düzenli tezene hareketleri tavır olarak adlandırılır. Tavır, ritmik yapının güçlendirilmesi ve dinamik bir duyum elde edilmesini sağlar (Oral, 2010).

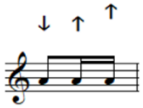
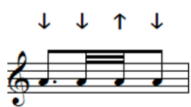
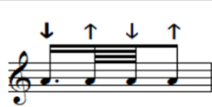
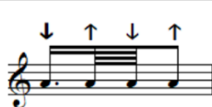
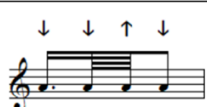
Bağlama çalgısında yöresel tavırlar; farklı bölgelere ait türkülerin icra özelliklerini kapsayan, yöresel motiflerin bağlama ile seslendirilmesini hedefleyen ve genellikle ritmik bir yapıda tekrarlı şekilde uygulanan, çeşitli tezene vuruşlarından oluşan çalım tekniklerine denir.

¹ Bkz. Öztürk, 2022.

Yöresel tavrı olarak adlandırılan farklı tezene kalıplarını içeren bu çalım tekniklerinin, geleneksel Türk halk müziği ve bağlama icrası çerçevesinde zenginlik oluşturduğu ve süreç içerisinde bağlama icracılığında ustalığın önemli göstergelerinden biri haline geldiğini söylemek mümkündür (Benli, 2016). Bu kapsamda bağlamada icra edilen yöresel tavrılar; Ankara Tavrı, Âşıklama Tavrı, Azeri Tavrı, Karadeniz Tavrı, Konya Tavrı, Silifke Tavrı, Sürmeli Tavrı, Teke Tavrı, Trakya Tavrı ve Zeybek Tavrı olarak sıralanabilir. Bu tavrıların her birisi kendine özgü tezene kalıpları ve icra tekniği gerektirir. Çalışmanın ikinci bölümünde belirtilen resital repertuarı da geleneksel icra teknikleri ön planda tutularak, bahsi geçen tavrı özelliklerini içerecek şekilde hazırlanmıştır.

Aşağıdaki şekilde bağlama çalgısında yöresel tavrıların icrasında kullanılan tezene vuruşları ve tartımlar teknik anlamda yer almaktadır.

Tablo 1. Bağlamada Yöresel Tavrıların İcrasında Kullanılan Tezene Kalıpları

	Tartım Şekli		Tartım Şekli
Ankara Tavrı		Sürmeli Tavrı	
Âşıklama Tavrı		Teke Tavrı	
Azeri Tavrı		Trakya Tavrı	
Karadeniz Tavrı		Zeybek Tavrı	
Konya Tavrı			
Silifke Tavrı			
			

Yukarıdaki tablodan da anlaşıldığı üzere her yöreye ait yöresel tavrıların bağlama ile icrası, değişken süreli notalar ile farklı tartım ve tezene kalıpları içerir.

2. RESİTAL REPERTUVARININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Temel yaklaşım olarak icracının sanatta yeterlik düzeyini sergileyebileceği eserlerden oluşan repertuvarda; geleneksel icranın yanı sıra, icracının yetenekleri ile müzikal belleğini yansıtmaması, eserin duygusal ve sanatsal yönlerinin icracının kendi yorumu ile dinleyiciye aktarılması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda belirlenen repertuvarda yer alan eserler farklı yörelere ait, çeşitli müzikal deneyimler sunacak, her biri yöreye özgü farklı çalım tekniği ile icra ve uzun süreli performans gerektiren, icracıyı teknik olarak zorlayacak eserlerden oluşmaktadır. Her eserin ait olduğu yöreye özgü bir yöresel tavır ile icra edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Konya, Mersin, Azerbaycan, Yozgat, Erzincan ve İzmir yörelerine özgü müzik kültürleri ve icra teknikleri ile ilgili genel bilgiler aşağıda sunulmuştur.

Konya Yöresi Genel Müzik Özellikleri

Konya, Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî ve Mevlevilik geleneğinden beslenen köklü bir müzik kültürüne sahiptir. Bu müzik geleneği, Selçuklu döneminden itibaren yalnızca bir eğlence veya dinlenme aracı olarak değil; aynı zamanda dini ritüellerin, savaşların ve doğum, sünnet, evlenme gibi toplumsal törenlerin vazgeçilmez bir unsuru olarak gelişim göstermiştir. Mevlevi tasavvuf müziği ve ayinleri, bölgenin halk müziği üzerinde de belirgin bir etki bırakmıştır. Bu doğrultuda ney, kanun, ud ve bendir gibi çalgılar halk müziği icrasında da kendine yer bulmuştur (Camgöz, 2011).

Konya halk müziği, genel hatlarıyla hem divan müziği hem de halk müziği öğelerini bünyesinde barındıran melez bir yapıya sahiptir. Bu özgün yapının oluşumunda Mevlevilik geleneğinin etkisi belirleyici olmuştur. Mevlevi müzik kültürü hem form hem de çalgı kullanımı açısından Konya yöresinin müzikal kimliğini şekillendirmiştir. Divan müziği ile halk müziği çalgılarının bir arada kullanılması, bu sentezin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle Konya'nın “muhabbet” ve “oturak” kültüründe yer alan barana topluluklarında Mevlevi mutrip heyetinden gelen müzisyenlerin de yer alması, divan ve halk müziği arasındaki etkileşimi daha da pekiştirmiştir. Konya'da çalgı kullanımında coğrafi ve toplumsal farklılıklar dikkate değerdir. Köy kesimlerinde bağlama, kaval ve def gibi halk müziği çalgıları yaygın olarak kullanılırken; kasaba, ilçe ve kent merkezlerinde ise daha çok ince saz takımları ve bağlama ailesine ait çeşitli çalgılar ön plana çıkar. Bu durum, kentsel alanda icra edilen halk müziğinin, divan müziği makam sistemi içerisinde şekillendiğini göstermektedir.

Konya halk müziğinin doğuş kaynakları ve icra bağlamları oldukça çeşitlidir. Bu müzik geleneğinin temelini; aşıklık geleneği, oturak âlemleri, bireyin yaşam döngüsündeki geçiş ritüelleri (doğum, sünnet, evlenme, ölüm), tarikat müzikleri, Ahilik teşkilatına özgü müzikli etkinlikler, mevsimsel bayram ve törenler (örneğin sıra yarenleri, ferfene, çetnevîr, saya gezmeleri, Hıdırellez, Nevruz, şivlilik, kütük atma, helva sohbetleri), halk sporları (güreş, cirit gibi) ve çeşitli seyirlik oyunlar oluşturmaktadır. Bu bağlamlar, müziğin sadece estetik bir ifade aracı değil; aynı zamanda sosyal bütünleşme, kimlik inşası ve kültürel aktarım işlevi gördüğü sahnelerdir (Algı, 2014).

Konya tavrı, bölgesel ritim yapılarının bağlama çalgısında icra edilme biçimlerinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu tavır, özellikle yörede sıkça kullanılan ritimlerin çalgı üzerinde taklit edilmesiyle şekillenmiş ve zamanla belirgin bir üslup halini almıştır. Ritimsel ve duyuşsal açıdan Silifke tavrıyla benzerlikler gösteren Konya tavrı, yalnızca Konya ile sınırlı kalmayıp, Niğde ve Aksaray gibi İç Anadolu'nun yakın çevresinde de icra edilmektedir. Konya tavrının teknik özelliklerine bakıldığında, tezene vuruşlarının belirli bir düzen içinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Birinci vuruş, tüm tellere uygulanırken; ikinci, üçüncü ve dördüncü vuruşlar yalnızca alt tele yapılır. Beşinci vuruş ise üst tele, alttan takılarak gerçekleştirilir. Bu yönüyle Konya tavrı, tezene vuruş yönü açısından Zeybek tavrına benzetilebilir; ancak son vuruşun bağlamanın üst teline alttan takılarak yapılması, Zeybek tavrından onu ayıran temel farklardan biridir. Konya tavrında karakteristik çırpma efektini oluşturan ikinci ve üçüncü tezene vuruşları, büyük ölçüde aynı nota veya perde üzerinde gerçekleştirilir. Buna karşılık, dördüncü vuruş hem aynı perdeye hem de farklı bir perdeye yönlendirilebilir; bu da icraya melodik esneklik kazandırır. Konya tavrını diğer yöresel tavlardan ayıran en belirgin unsur, bağlamanın üç tel grubunun da aktif olarak kullanılmasının zorunlu oluşudur. Özellikle ilk vuruşun tüm tellere, dördüncü vuruşun ise hem alt hem orta tele aynı anda uygulanması, tavrın çok sesliliğe ve ritmik çeşitliliğe açık yapısını ortaya koymaktadır. Buna karşın, Silifke veya Azeri tavlaları bağlamada yalnızca tek bir tel grubunda icra edilebilmekteyken, Konya tavrının yapısal bütünlüğü, böyle bir sınırlamayı kabul etmemektedir. Bu durum, Konya tavrının teknik olarak daha karmaşık ve çok yönlü bir yapı arz ettiğini göstermektedir (Demirkaya, 2015).

Konya yerel müziği, ritmik açıdan genel olarak Orta Anadolu bölgesindeki diğer illerle benzerlik göstermektedir. Bölgeye özgü türkülerde kullanılan usuller hem yapısal

hem de işlevsel açıdan bu ortak kültürel zemini yansıtmaktadır. Ritmik sınıflandırma açısından, hareketli türkülerin çoğunlukla 2 zamanlı ve 4 zamanlı ölçülerde icra edildiği gözlemlenmektedir. Buna karşılık, daha ağır tempolu ve dinleti odaklı türküler ise 7 zamanlı ve 9 zamanlı karma usullerle yapılandırılmaktadır. Yörede kullanılan 7 zamanlı ölçüler genellikle 2+2+3 şeklinde bölünürken; 9 zamanlı türkülerde 2+2+2+3 ve 2+3+2+2 gibi farklı ritmik dizilimlere rastlanmaktadır (Tosun, 2019). Bu ritmik çeşitlilik, Konya yöresi müziğinin sadece icra teknikleri bakımından değil, aynı zamanda estetik algı ve duygusal ifade bakımından da zenginleşmesini sağlamaktadır.

Azerbaycan Yöresi Genel Müzik Özellikleri

Azerbaycan'ın zengin halk müziği geleneği; anonim halk müziği, muğam ve âşık müziği olmak üzere üç ana başlık altında sınıflandırılmaktadır. Her biri kendi içerisinde biçimsel ve işlevsel açıdan farklı alt türler barındırır. Anonim halk müziği, özellikle halkın ortak belleğinde yer edinmiş ve kuşaktan kuşağa sözlü kültür yoluyla aktarılan ezgilerden oluşur. Bu müzik türü, Azerbaycan'da iki temel alt başlığa ayrılır; mahnı ve raks müziği. Mahnılar, Azerbaycan halk musikisinin önemli bir bölümünü oluşturan sözlü ezgilerdir. Bu tür eserler çoğunlukla anonimdir ve toplumun gündelik yaşamını, duygusal dünyasını, sevinç ve hüznlerini yansıtır. Aşk, ayrılık, doğa ve toplumsal olaylar gibi temalar, halk mahnılarının sözlü içeriğinde sıkça yer bulur. Hem bireysel hem de toplu söyleyiş biçimleriyle icra edilen bu eserler, halkın duygu dünyasının müzikal bir yansıması niteliğindedir. Raksar ise, Azerbaycan'ın enstrümantal halk müziğinin temel taşlarından biridir. Bu ezgiler, genellikle halk oyunlarına eşlik eden ve ritmik yapıları ön planda olan melodilerdir. Raks müziği, çoğunlukla düğün, bayram ve kutlama gibi sosyal etkinliklerde icra edilir ve dansla iç içe bir biçimde yaşatılır. Geleneksel çalgılar eşliğinde seslendirilen raksler, bölgesel farklılıklara göre çeşitli üslup özellikleri gösterebilir. Mahnılar, Azerbaycan halk müziğinde en yaygın form türüdür. İş mahnıları, kahramanlık mahnıları, mizahlı mahnılar, aşk mahnıları olarak gruplansa da mahnılarda daha çok sevginin anlatımı, sevginin güzelliği, ona duyulan özlem, hasret ve ayrılık acısı gibi konular ele alınır (Koç, 2022).

Azerbaycan halk müziği, yalnızca sözlü gelenekle değil, aynı zamanda yazılı edebî kaynaklarla da beslenmiş, köklü ve çok katmanlı bir kültürel yapıyı temsil etmektedir. Bu müzik kültürünün izleri, Azerbaycan edebiyatının klasik şairleri olan Nizami, Nesimî, Fuzûlî ve Vagif gibi önemli isimlerin eserlerinde açık biçimde

görülmektedir. Bu şairlerin şiirlerinde yer alan estetik anlayış, ritim ve melodi duygusu, Azerbaycan halk müziğinin şiirsel ve tematik dünyasıyla doğrudan ilişkilidir. Özellikle aşk, tasavvuf, doğa ve insan temaları hem halk müziğinin hem de klasik Azeri edebiyatının ortak paydaları olarak öne çıkmaktadır. Azerbaycan müzik kültürüne dair tarihsel kaynaklar arasında, Urmiyeli Safiyyüddin ile Meragalı Abdülkâdir'in müzik yazmaları özel bir yere sahiptir (Usta, 2009).

Azerbaycan müzik tarihinde köklü bir dönüşüm, 20. yüzyılda Azerbaycan'ın Sovyetler Birliği'ne katılmasıyla yaşanmıştır. Bu dönemde, geleneksel müzik mirası modern yapılarla yeniden şekillendirilmiş, özellikle devlet destekli kültürel politikalar sayesinde müziğin kurumsallaşması sağlanmıştır. Üzeyir Hacıbeyli (Hacıbekov) gibi öncü besteciler, bu dönüşümün hem teorik hem pratik alandaki temsilcileri olmuştur. Hacıbeyli'nin ifadesiyle, “Sovyet iktidarının yarattığı olumlu koşullar sayesinde gelişiminin doruk noktasına ulaşan Azeri müziği”, yalnızca geleneksel temellerine bağlı kalmakla yetinmemiş, aynı zamanda Batı müziği ile bütünleşme sürecine de girmiştir. Bu dönemde yetişen Azerbaycanlı müzisyenler, hem klasik Batı müziği eğitimi almış hem de ulusal müzik motiflerini çağdaş tekniklerle birleştiren eserler üretmişlerdir. Bu sentez, Azerbaycan müziğinin uluslararası platformlarda tanınmasına ve saygınlık kazanmasına katkı sağlamıştır (Çiçek, 2009).

Azerbaycan halk müziği ile Türk halk müziği, tarihsel ve kültürel olarak ortak bir kökenden beslenen, aynı dil ve coğrafi yakınlık temelinde şekillenmiş iki önemli müzik geleneğidir. Her iki müzik türü de Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan kadim Türk kültürünün izlerini taşımakta, ezgi yapıları, makam anlayışları ve çalgı kullanımı bakımından pek çok ortak özelliği paylaşmaktadır. Bu bağlamda söz konusu iki müzik geleneği arasında tarihsel ve kültürel birliktelik göz ardı edilemeyecek düzeydedir (Usta, 2009).

Günümüzde, Azerbaycan ve Türkiye halklarının ortak kültürel mirasa sahip olduğu gerçeği, müzik alanında da açık biçimde kendini göstermekte ve artık bilim çevrelerinde kesinlik kazanmış bir kabule dönüşmüştür. Ortak dilsel, tarihsel ve toplumsal geçmişe sahip bu iki toplum, birbirlerinin müziklerini dinleyip anlayabilecek düzeyde benzer kültürel kodlara sahiptir. Her ne kadar zaman içerisinde toplumsal koşullar, siyasi sınırlar ve bölgesel etkiler farklılaşmış olsa da halklar müzikal anlamda

kimi zaman aynı, kimi zaman benzer, kimi zaman da yerel koşullara özgü farklı tercihler ile kendilerini ifade etmişlerdir (Özdek, 2012).

İki toplumun müzik gelenekleri, tarihsel süreç içerisinde farklı coğrafyalarda çeşitli kültürel etkileşimlere maruz kalmaları sonucunda biçimsel olarak birbirinden ayrılmıştır. Ancak bu ayrışma, müziğin özsel yapısından ziyade, üslup, icra teknikleri ve ifade biçimleri gibi dışsal unsurlar üzerinden gerçekleşmiştir. Başka bir ifadeyle, Azerbaycan ve Türk halk müzikleri, aynı kültürel temelden kaynaklanmalarına rağmen, zamanla farklı toplumsal ve sanatsal ortamların etkisiyle farklı üsluplar geliştirmiş, fakat bu farklılıklar temel kimliklerini ve ortak köklerini ortadan kaldırmamıştır. Bu durum, iki müzik geleneği arasında hem birlik hem de çeşitlilik ilişkisinin varlığını açıkça ortaya koymaktadır.

Azerbaycan müziği, ezgi yapısı bakımından çoğunlukla inici-çıkıcı karakter göstermektedir. Bu özellik, melodik akışın durağanlıktan uzak, dinamik ve yön değiştiren bir yapı sergilemesini sağlar. Azeri halk türkülerinin notaya alınışı sırasında, eserin melodik yapısının ana hatları belirlenir; ancak bu nota yazımı, yalnızca temel çizgiyi sunar ve eserin gerçek ifadesini tam anlamıyla yansıtmaz. Çünkü Azerbaycan müziğinin en belirgin özelliklerinden biri, icra esnasında ortaya çıkan yorum zenginliğidir (Usta, 2009).

İcra sürecinde, türkünün bölgesel üslubuna uygun olarak çeşitli süslemeler, gırtlak nağmeleri, çarpmalar ve vurgular sanatçı tarafından doğaçlama ya da geleneksel biçimde eklenir. Bu unsurlar, Azerbaycan müziğine duygusal derinlik ve yerel karakter kazandırır. Dolayısıyla aynı ezgi, farklı icracılar tarafından farklı biçimlerde yorumlanabilir; bu da Azeri müzik geleneğinde ağız farklılıkları ya da icra varyantları olarak değerlendirilir. Bu yapı, Azerbaycan müziğinde yazılı gelenekle sözlü ve performatif geleneğin birbirini tamamlayan nitelikte olduğunu; müziğin sadece notaya değil, icracının yöresel bilgisine ve sanatsal yorum gücüne de bağlı olarak şekillendiğini göstermektedir.

Usta, çalışmasında Azerbaycan müziğinin ses yapısına dair aşağıdaki alıntıya yer vermiştir:

“Avrupa müziğinde olduğu gibi Azerbaycan müziğinde de oktav, 7 tam ve 12 kromatik sesten ibarettir. Müzikologlara göre (Azerbaycan müziğinin de dâhil olduğu) doğu müziği tam ve yarım seslerin yanı sıra 1/3 ve 1/4 seslere de sahiptir. Bu yargı en küçük aralığın yarım ses olduğu Azerbaycan müziği için geçerli değildir. Avrupa kökenli müzik

okullarında olduğu gibi Azerbaycan müziğinde de bir oktav 7 diatonik ve 12 kromatik dereceden oluşur. Aradaki tek fark Avrupa müziğinde bir oktav içindeki derecelerin eşit aralıklara bölünmesine karşın Azerbaycan müziğinde oktav dereceleri arasındaki aralıkların eşit olmamasıdır. Dolayısıyla Azeri ezgilerini tampere bir müzik aletiyle (özellikle piyano ile) çalan bir kişi özellikle üçlüler ve altılılar olmak üzere bazı ses perdelerinde uyumsuzluk olduğu hissine kapılır; Azerbaycan Müziği'nde büyük üçlü daha dar (pest), küçük üçlü ise daha geniş (tiz) tampere edilmiştir. Yarım sesler de daha geniştir. Aradaki fark yaklaşık bir komadır” (Hacıbekov, 1998'den akt. Usta, 2009: 15).

Azerbaycan müziğinde kullanılan halk sazları hem geleneksel çalgı kültürünün sürekliliğini hem de yerel müzikal kimliğin somut ifadelerini yansıtmaktadırlar. Bu çalgılar arasında en yaygın ve tanınmış olanlar şunlardır; tar, kemançe, balaban, gaval (bazı bölgelerde tütek olarak da bilinir), zurna, nağara, def ve koşa nağara.

Azerbaycan müziğini bağlama çalgısında kullanılan yöresel tavırlar bağlamında değerlendirdiğimizde ise; Türk halk müziği repertuvarında, Azerbaycan ezgilerinin çalgısal bölümleri ya da ölçü ve nota kalıplarından esinlenerek geliştirilen tezene düzenlemeleri, literatürde sıklıkla “Azeri tezene tavrı” olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Bu tavır, Azerbaycan müziğinin karakteristik ritmik yapısının ve melodik hareketliliğinin bağlama üzerindeki izdüşümünü temsil eder. Böylelikle Azerbaycan müzik kültürü ile Anadolu bağlama geleneği arasında çalgısal bir etkileşim alanı oluşmakta ve bu etkileşim, tezene kullanımında somut biçimde gözlemlenebilmektedir (Koç, 2022). Sonuç olarak, tezene tekniklerinin bölgesel tavırlarla bütünleşerek özgün çalgı karakterleri oluşturması, Türk ve Azeri halk müziği arasında kurulan icra temelli bağların anlaşılması açısından önemli bir göstergedir.

Azerbaycan halk müziği icrasında, özellikle tar çalgısında, koma seslerin (mikrotonların) kullanımı dikkat çeken önemli bir özelliktir. Bu mikrotonal yapı, Azerbaycan müziğinin hem makamsal zenginliğini hem de doğuya özgü tınısını yansıtır. Tar icrasında kullanılan bu ses sistemi, klasik Batı müziği notasyon sisteminin ötesine geçmekte ve nazari (kuramsal) bir temele dayanmaktadır.

Bu bağlamda, Türk halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama ile Azerbaycan'ın geleneksel çalgısı olan tar arasında bazı ses karşılaştırmaları yapılabilmektedir. Örneğin, bağlamada kullanılan sib2 (si bemol 2) perdesi, Azeri müziğinde reb2 (re bemol 2) sesine denk düşmektedir. Bu ses, özellikle Azerbaycan halk türküleri ile muğamların önemli bir kısmında temel perde olarak kullanılmakta ve eserin karakteristiğini belirleyen yapısal

bir unsur hâline gelmektedir. Azerbaycan müziğinde, bu tür koma sesler genellikle nazari sistem içinde tanımlanmakla birlikte, nota sisteminde açık şekilde gösterilmez. Ancak geleneksel icra kültürüne hâkim olan icracılar, bu sesleri doğal işitme ve uygulama pratikleriyle yorumlarına dahil ederler (Usta, 2009). Bu durum, Azerbaycan müziğinde yazılı kuram ile sözlü ve pratik aktarımın iç içe geçtiği bir geleneği yansıtır. Sonuç olarak, bu mikrotonal yapı hem Azerbaycan müziğinin estetik derinliğini artırmakta hem de farklı Türk coğrafyaları arasındaki müzikal anlayış farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Bu farklılıklara rağmen, geleneksel müzik yapıları açısından iki toplum arasında yüksek düzeyde benzerlik ve ortaklık olduğu gerçeği artık tartışmasız bir biçimde kabul edilmektedir. Ezgi yapıları, ritmik desenler, kullanılan çalgılar ve sözlü anlatım biçimleri, bu iki müzik geleneğinin ortak kültürel köklerden beslendiğini ve uzun süreli karşılıklı etkileşimlerle geliştiğini göstermektedir. Bu durum, yalnızca müziksel unsurlarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda ortak hafızaya, duygusal anlatıma ve estetik değerlere dayanan bir müziksel kimliğin iki farklı toplumda nasıl şekillenebildiğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Silifke Yöresi Genel Müzik Özellikleri

Silifke yöresi, coğrafi ve kültürel çeşitliliğinin bir sonucu olarak zengin bir halk müziği geleneğine sahiptir. Sahil kesimindeki yaşamla yüksek rakımlı yaylalardaki yaşam tarzları arasındaki geçişkenlik, bu bölge insanının toplumsal hafızasında çeşitli anlatım biçimleriyle ifade bulmuştur. Bu anlatım biçimlerinden biri olan maniler hem günlük yaşamın zorluklarını hem de bölgenin tarımsal üretimi ve hayvancılığı gibi temel ekonomik faaliyetlerini dile getirirken, zamanla şehirleşmiş bir kültürel yapı içerisinde yer edinmiştir. Söz konusu manilere, çevre bölgelerden gelen benzer anlatımların da eklenmesiyle, Silifke yöresine özgü türküler şekillenmiş ve zenginleşmiştir. Silifke türküleri; *oyun havaları*, *zeybekler* ve *oturak havaları* olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır. Bu türkülerin müzikal karakteristikleri, onları diğer yöre türkülerinden ayıran temel unsurları oluşturur. Özellikle tek kişilik çalma-söyleme (âşık tarzı) geleneği bağlamında gösterdiği çeşitlilik, Silifke müziğini Anadolu'nun diğer halk müziği geleneklerinden ayıran önemli bir özelliktir. Silifke yöresi türkülerinde, sözlü bölümlerde kullanılan özel bir hançere tekniği dikkat çekerken, saz bölümlerinde ise ileri düzey bir teknik ustalık gerektiren karmaşık melodik yapılar görülmektedir. Bu yönüyle Silifke türkülerinin, Türk halk müziği repertuarı içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu

söylenbilir (Haşhaş vd., 2016). Yörede halk oyunlarına eşlik eden enstrümanlar, çalgı türlerine göre sınıflandırıldığında; telli, üflemeli ve vurmali çalgılar olarak üç grupta toplanmaktadır. Telli çalgılar arasında başta bağlama ailesi olmak üzere, tezeneli çalgılar ve yaylı çalgılar (kabak kemane, tırnak kemane) yer alır. Üflemeli çalgılar grubunda kaval, düdük ve sipsi gibi çalgılar öne çıkarken, vurmali çalgılar arasında zilli tef, köşeli davul, koltuk davulu, parmak zilli ve tahta kaşık gibi halk çalgıları sıkça kullanılmaktadır. Günümüzde davul, kaval, keman, klarnet ve kabak kemane en yaygın kullanılan çalgılar arasında yer alırken; bazı halk oyunlarında cümbüş, def ve bağlama gibi diğer enstrümanlara da rastlanmaktadır (Yeşilce, 2023).

Haşhaş vd.'nin (2016) çalışmasında, Silifke yöresine ait TRT nota arşivinde bulunan 29 türkünün usul yönünden incelenmesi sonucunda, 11 türkünün 2 zamanlı, 17 türkünün 4 ve 9 zamanlı, 1 türkünün de değişken/geçkili usul yapısında olduğu ifade edilmektedir.

Silifke yöresi müzik anlayışını en belirgin biçimde yansıtan kültürel öğelerden birisi de kaşık oyunlarıdır. Bu oyunların büyük çoğunluğu türkü eşliğinde icra edilmekte olup hem müzikal hem de koreografi bakımından oldukça canlı, akıcı ve ritmik bir yapıya sahiptir. Kaşık oyunlarının ritmik altyapısı genellikle 2/4 ve 4/4 zamanlı usuller üzerine kuruludur. Bu metrik yapı, oyunların hareketli, canlı ve tempolu bir karakter kazanmasına olanak sağlar. Silifke kaşık oyunlarının en özgün yönlerinden biri, kaşıkların hem görsel hem de işitsel bir işlev üstlenmesidir. Oyuncular, ritmik yapıyı kaşıklarla icra ederek müziğe canlılık ve tempo kazandırırken, bu durum aynı zamanda oyunun müzikal yapısıyla doğrudan bütünleşmesini sağlar. Bu bağlamda kaşıkların oyun esnasında ürettiği ritmik örüntünün, bağlama icrasında tezene aracılığıyla taklit edilmesi, Silifke yöresine özgü müzikal bir üslubun, yani Silifke tavrının oluşumuna katkıda bulunur. Bu kültürel öğelerin tümü, Silifke merkez ve köylerinde yaşayan köklü bir halk müziği geleneğinin göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Bu gelenek, yalnızca geçmişin izlerini taşıyan bir folklorik miras değil, aynı zamanda günümüzde de yaşatılan, dinamik bir kültürel üretim alanıdır (İnanıcı, 2017).

Silifke tavrı yalnızca bir çalma tekniği değil, aynı zamanda bir performans kültürü olarak tanımlanabilir. Bu çeşitlilik, Silifke müzik kültürünün hem geleneksel hem de dinamik bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Yozgat Yöresi Genel Müzik Özellikleri

İç Anadolu Bölgesi, Türk halk müziği açısından hem zengin bir repertuvara hem de önemli halk sanatçılarının yetiştiği verimli bir coğrafyaya sahiptir. Özellikle Ankara, Kırşehir, Nevşehir, Yozgat ve Konya illeri; Bozlak, Sürmeli ve Halay türlerinin en yoğun ve karakteristik biçimde icra edildiği yöreler arasında yer alır. Bu bölgeler, sadece tür çeşitliliğiyle değil, aynı zamanda özgün icra tavırları ve yöresel üsluplarıyla da dikkat çeker. İcra geleneğinin merkezinde bağlama yer almakta olup, bölgenin temel çalgısı olarak işlev görür. Bunun yanı sıra, davul-zurna, klarnet, zilli maşa ve kaval gibi çalgılar da çeşitli düğün, kutlama ve ritüel bağlamlarında kullanılarak müziksel çeşitliliğe katkı sağlar (Eroğlu, 2017). İç Anadolu müziği, farklı usuller ve geniş ses aralıkları içerisinde şekillenen eserleriyle, Türkiye'nin halk müziği mirasında özel bir yer tutar.

Türk halk müziği repertuvarında “sürmeli” denince akla ilk gelen bölge kuşkusuz Yozgat yöresidir. Yozgat sürmelileri hem vokal icra hem de çalgı eşliğinde gerçekleştirilen performans yönünden kendine özgü bir tavra sahiptir. Yörede icra edilen sürmeli türleri; *Zodik Tavrı Sürmelisi*, *Efulliye Tavrı (Habibe Ağzı)*, *Yozgat Sürmelisi*, *İftariye Tavrı (Nida Ağzı)*, *Pezik Ağzı Sürmelisi* ve *Zeybek Düzeni Sürmelisi* olmak üzere beş farklı ağız veya tavrıla tanınmaktadır. Bu çeşitlilik, Yozgat yöresindeki müziksel ifade biçimlerinin zenginliğini ortaya koyar. Sürmeli icrasında duyuş, his, gırtlak kullanımı ve nüanslar son derece belirleyicidir (Önal, 2024). Her biri kendine özgü melodik yapılar barındıran bu eserler, yalnızca yerel müzik estetiğini değil, aynı zamanda yöre halkının duygusal ve kültürel dünyasını da yansıtmaktadır.

Bağlama çalgısında Yozgat (Sürmeli) tavrını belirleyen başlıca unsurlar, andante (yarı yavaş) tempoda icra edilen ezgilerde yoğun biçimde kullanılan tril süslemeleri ve yöreye özgü tezene (mızrap) tekniğidir. Literatürde “Yozgat tezenesi” olarak da anılan bu tavrı, özellikle mızrabın ilk vuruşunun tüm tellere uygulanması ve ardından gelen alt tele yönelik taramalarda parmak vuruşlarıyla tellere titreşim kazandırılması esasına dayanır (Yener, 1987). Bu uygulama, Yozgat tezenesinin karakteristik yapısını oluşturur. Ezgi boyunca sürdürülen tezene hareketlerinin, parmak vuruşlarıyla tam bir senkron içinde gerçekleştirilmesi gereklidir; yani tezene tellere kaç vuruşta bulunuyorsa, parmaklar da eşzamanlı biçimde aynı vuruşları desteklemelidir. Yozgat ve çevresinde yaygın olan bu tavrı, zamanla farklı yörelerin türkülerinde de benimsenerek uygulama alanı bulmuştur. Bu özgün tavrın, geleneksel Türk halk müziğinin önemli çalgılarından biri olan

bağlamaya Nida Tüfekçi tarafından kazandırıldığı ileri sürülmektedir. Ayrıca Yozgat tavrı, sadece çalgısal değil, vokal icrada da “gırtlak” veya “hançere” süslemelerinin çalgıya yansıtıldığı bir ifade biçimidir. Bu tavırda bağlama çalgısının icrasında tremolo ve çarpma gibi teknik süslemelere sıkça başvurulmakta; bu da yöreye özgü duygu ve anlatım biçimlerinin müzikal dile aktarımını sağlamaktadır (Çelik, 2020).

Erzincan Yöresi Genel Müzik Özellikleri

Erzincan, Anadolu’nun diğer şehirlerinde olduğu gibi, özgün kültürel dokusu ve yapısıyla dikkat çeken bir yerleşim yeridir. Anadolu halk kültürünün oluşum sürecinde kendine özgü nitelikleriyle önemli bir yer edinen Erzincan, coğrafi konumu itibarıyla çeşitli kültürel etkileşimlere açık bir yapıya sahip olmakla birlikte, zaman içerisinde kendine has karakteristik özelliklerini korumayı başarmıştır. Bu durum, Erzincan’ın kültürel kimliğinin yalnızca dış etkilerle şekillenmediğini, aynı zamanda yerel dinamiklerle de biçimlendiğini göstermektedir.

Erzincan yöresine ait türkülerin, genel yapıları itibarıyla yalın bir dil kullanılarak kaleme alındığı görülmektedir. Bu türküler, yöre halkının ortak yaşam deneyimlerine, geleneklerine, toplumsal acılarına ve sevinçlerine dayanan anlatım özellikleri taşımaktadır. Tematik olarak sıklıkla hüznü barındıran söz ögeleri öne çıkmakta; ağır yaşam koşulları, göç olgusu, gurbet duygusu ve buna bağlı olarak gelişen ayrılık temaları, türkülerde en çok işlenen izlekler arasında yer almaktadır. Sözlerdeki sade ve içli anlatım tarzı, ezgisel yapılara da yansımış; bu duygular genellikle ağır ritimlerin ve sınırlı ses aralıklarının kullanıldığı, ölçü bakımından farklılık gösteren ancak genel olarak ağır tempolu ezgilerle ifade edilmiştir. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde ise Erzincan türkülerinde Uşşak, Hüseyini, Segâh, Hicaz, Çargâh, Nihavent, Karcıgar, Rast, Kürdi, Tatyan ve Nikriz makamlarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlar arasında Hüseyini ve Uşşak makamlarının daha yaygın bir şekilde tercih edildiği gözlemlenmektedir. Bu durum hem yöresel müzik estetiğini hem de duygusal temsiliyet biçimlerini ortaya koyması bakımından önem arz etmektedir (İnalöz, 2020).

Erzincan yöresine ait türkülerin usul yapısı incelendiğinde, oldukça zengin ve çeşitli bir ritmik yapıya sahip olduğu görülmektedir. Bu türküler; 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 14/8, 15/8, 20/8, 7/4, 8/4, 12/4 ve 9/16 gibi çok çeşitli zaman ölçülerinde icra edilmektedir. Söz konusu çeşitlilik, Erzincan halk müziğinin ritmik açıdan taşıdığı zenginliği açıkça ortaya koymaktadır. Türkülerde sıklıkla 2 ve 4

zamanlı basit usullerin yanı sıra, bu usullerin üçerli formlarına da rastlanmaktadır. Bununla birlikte, halk müziği repertuarında önemli bir yer tutan 5, 7, 8 ve 9 zamanlı birleşik usullerin farklı türleri de Erzincan türkülerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, 10 ve 11 zamanlı birleşik usullere uygun ezgilerin varlığı da dikkat çekmektedir. Bu yönüyle Erzincan yöresi, sadece melodik değil, aynı zamanda ritmik yapı bakımından da Anadolu halk müziği içinde özgün ve zengin bir yere sahiptir (Kangal, 2021).

Erzincan yöresi türkülerinin icrasında kullanılan çalgı türleri, bölgenin müzikal kimliğini yansıtan önemli göstergelerdendir. Telli çalgılar arasında en yaygın olarak kullanılanlar bağlama, tambura bağlama, divan sazı ve meydan sazıdır. Bunların yanı sıra, cura ve çöğür gibi kısa saplı bağlama türleri de sıkça tercih edilmekte olup, bu çalgılar geleneksel olarak tezenesiz (el ile) çalım teknikleriyle de icra edilebilmektedir. Üflemeli çalgılar arasında mey, zurna ile birlikte dilsiz ve dilli kaval öne çıkmakta; vurmali çalgılar grubunda ise asma davul ve koltuk davulu sıkça kullanılmaktadır. Özellikle Kemaliye (Eğin) yöresine özgü türkülerde ise geleneksel çalgıların yanı sıra keman, cümbüş, klarnet, zilli def, darbuka ve asma davul gibi farklı çalgıların da kullanıldığı görülmektedir. Bu çeşitlilik, Erzincan yöresinin hem çalgı repertuarı hem de icra teknikleri açısından zengin ve çok katmanlı bir müzik kültürüne sahip olduğunu göstermektedir (Taş ve Turhan, 2017).

Erzincan, Türkiye'nin "Ozanlar Bölgesi" olarak bilinen kültür havzasında öne çıkan merkezlerden biridir. Yöre repertuarında türkü, deyiş, coş havası, semah ve uzun hava (maya, ağıt, hoyrat) biçimleri yer almakta; özellikle deyişler, uzun havalar, ağıtlar, kırık havalar, halk oyunu havaları, gelin havaları ve doğa türkülerini gibi türler yöresel kimliğin müzikal ifadesi olarak önemli bir yer tutmaktadır.

Halk ozanları, Erzincan'ın kültürel geçmişinde merkezi bir konuma sahiptir. Yöreye özgü geleneklerin, inanç sistemlerinin ve toplumsal değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında en etkili unsurlardan biri olarak ön plana çıkmışlardır. Elleriindeki sazla, yalnızca müzikal bir icracı değil, aynı zamanda sözlü kültürün taşıyıcısı ve yorumlayıcısı olarak işlev görmüşlerdir. Toplum içerisinde saygı ve sevgiyle anılan bu ozanlar, kültürel bir eğitim aracı işlevi de görerek halkın duygu ve düşünce dünyasına seslenmişlerdir. Hiçbir maddi beklenti gütmeyen dile getirdikleri deyişleriyle, halkın sevinçlerini, acılarını, özlemlerini ve umutlarını sanatın diliyle ifade etmişler; böylece hem bireysel

hem kolektif hafızanın oluşumuna katkı sağlamışlardır (Eke, 1994'ten akt. Kangal, 2021: 18).

Erzincan yöresi, yalnızca müzikal değil, aynı zamanda sözlü edebiyat ürünleri açısından da zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Yöreye özgü halk edebiyatı ürünlerinde sevgi, gurbet, sıra özlemi ve ızdırap gibi temaların yoğun biçimde işlendiği görülmektedir. Bu temalar, Erzincan halkının duygu dünyasını yansıtan güçlü imgelerle bezenmiş ve bölge kültürünün derin izlerini taşıyan şiirsel anlatılar olarak halk arasında yer edinmiştir. Bu edebi geleneğin güçlü temsilcileri arasında Âşık Davut Sularî, Salih Baba, Âşık Beyhânî ve Âşık Müslüm Akbaba gibi isimler ön plana çıkmaktadır. Söz konusu halk ozanları hem bireysel üretimleriyle hem de halkın ortak duygularına tercüman olan eserleriyle Erzincan'ın kültürel kimliğine önemli katkılar sağlamışlardır (Üstün, 2008).

Erzincan yöresi, hem kendi dönemlerinde sazları, sözleri ve deyişleriyle bölge kültürünü temsil ederek Erzincan adını geniş coğrafyalarda duyuran, hem de geçmişten aktarılan sözlü kültürel mirası yaşatmayı sürdüren pek çok âşık ve halk ozanına ev sahipliği yapmıştır. Bu ozanlar, yalnızca kendi üretimleriyle değil, aynı zamanda atalarından dinledikleri türkü, ağıt ve deyişleri halk arasında yeniden seslendirerek kültürel aktarım sürecine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Böylece, Erzincan'ın sözlü gelenek unsurları nesiller arasında süreklilik kazanmış; bölgenin müzikal ve kültürel hafızası canlı tutulmuştur. Bu geleneksel aktarım biçimi, yalnızca sanatsal bir üretim değil, aynı zamanda toplumsal bir sorumluluk ve hafızayı koruma pratiği olarak da değerlendirilmelidir.

İzmir Yöresi Genel Müzik Özellikleri

Yaklaşık 8000 yıllık tarihi geçmişe sahip olan İzmir, tarih boyunca birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış, bu çok katmanlı yapısıyla çeşitli kültürlerin kesişim noktası haline gelmiştir. Bu kültürel zenginlik, şüphesiz müzik alanında da kendini göstermiştir. İzmir; yerel halk müziği başta olmak üzere, etnik kökenlerin halk müzikleri, Türk sanat müziği, askeri müzik, cami müziği, popüler müzik, ulusal ve evrensel müzik türleri gibi birçok farklı müzik biçiminin bir arada yaşadığı bir kültür havzası konumuna gelmiştir. Şehrin toplumsal yapısındaki değişim ve çeşitlilik, müzik kültürüne de yansımış; bu durum İzmir'in müzikal zenginliğini perçinlemiştir. Ancak tüm bu müzikal çeşitliliğe karşın, zaman içinde popüler kültürle rekabet etmeden, geleneksel yapısını

koruyarak günümüze ulaşmayı başaran tek müzik türü Zeybek müziği olmuştur. Zeybek müziği, sadece bir müzik türü olmanın ötesinde, Ege Bölgesi'nin ve özelde İzmir'in toplumsal belleğinde önemli bir yer edinmiştir. Geçmişten günümüze aktarılan bu müzik, halkın yaşam biçimini, değerlerini ve tarihsel hafızasını yansıtan otantik bir ifade biçimidir. Zeybek müziği, Türkiye'nin dünya müzik kültürüne sunduğu, tartışmasız özgünlükte ve derinlikte bir müzik türü olarak kabul edilmektedir (Erkan, 2015).

Zeybek terimi, tarihsel ve sosyokültürel bağlamda Batı Anadolu'nun dağlık bölgelerinde yaşayan halk arasında, bir efeye bağlı olarak hareket eden cesur ve yiğit kişiler için kullanılmaktadır. Bu yapının içinde henüz tam anlamıyla ergin olmamış, ancak yiğitliğe adım atmış genç erkekler ise "kızan" olarak adlandırılır. Zeybek kavramı yalnızca toplumsal bir yapılanmayı değil, aynı zamanda Batı ve Orta Anadolu'nun özgün halk danslarını ve bu danslar eşliğinde icra edilen müzikal eserleri de ifade etmektedir. Zeybek oyunları coğrafi olarak geniş bir alana yayılmıştır. Başta Aydın ve Muğla olmak üzere, Çanakkale, Balıkesir, Manisa, Burdur, Denizli, İzmir, Bursa, Uşak ve Kütahya gibi illerde bu oyunlar geleneksel olarak yaşatılmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Her bölgenin kendine özgü zeybek tavrı ve icra biçimleri bulunmakta olup, bu çeşitlilik zeybeğin zengin kültürel mirasını oluşturmaktadır (Altınışik, 2022).

Zeybek kelimesi, köken itibarıyla Türk dilinde geçmişten günümüze uzanan ve genellikle *güçlü*, *yiğit*, *koruyucu* anlamlarında kullanılan bir sözcüktür (Algı, 2006). Tarihsel süreç içerisinde bu terim; *Saybak*, *Seybek*, *Zaybak* ve *Zeybak* gibi çeşitli fonetik biçimlerde farklı kaynaklarda yer almış, ancak zamanla bu varyantların tamamı bugünkü yaygın kullanımıyla *Zeybek* şeklinde sabitlenmiştir (Yaşar, 2015).

Zeybek müziği, Anadolu müzik kültürünün köklü ve özgün öğelerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Anadolu coğrafyası, tarihsel süreç içerisinde birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış olması nedeniyle, halk kültürleri açısından dikkate değer bir çeşitlilik ve zenginlik sunmaktadır. Bu çeşitlilik, özellikle müzik ve halk oyunları bağlamında belirgin biçimde kendini göstermektedir. Cumhuriyet döneminde yürütülen halk müziği ve halk oyunları derleme çalışmaları, Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan toplulukların müzikal ve ritüel pratiklerini sistematik biçimde kayıt altına almış; böylece bölgesel ve yerel kültürel farklılıkların belgelenmesini sağlamıştır. Bu çalışmalar sayesinde, Zeybek müziğinin ait olduğu Batı Anadolu bölgesi başta olmak üzere, tüm Anadolu coğrafyasının müziksel çeşitliliğine dair önemli veriler elde edilmiştir. Zeybek

müziği, yalnızca bir oyun müziği değil; aynı zamanda tarihsel belleğin, toplumsal kimliğin ve ritüel pratiğin taşıyıcısı olarak, Anadolu'nun kültürel mozaïği içinde özel bir yere sahiptir (Öztürk, 2003).

Zeybek müziğini tanımlayan en temel özelliklerin başında, dokuz zamanlı usullerin belirleyici rolü gelir. Bu müzik türünde en yaygın biçimde kullanılan ritmik kalıplar; 9/2, 9/4 ve zaman zaman da 9/8 ölçüleridir. Ritmik yapının iç düzenlemesi açısından ise genellikle üçlü vurgunun başta (3+2+2+2) ya da sonda (2+2+2+3) yer aldığı dizilimler öne çıkar. Bu vurgu dizilimleri hem müziğin akışını hem de zeybek oyunlarının karakteristik duruşlarını doğrudan etkileyen yapısal unsurlardır. Ancak, bazı eserler dokuz zamanlı olmamakla birlikte zeybek tavrında, yani zeybek karakterine uygun biçimde icra edilmektedir. Bu tür eserler literatürde “zeybek çeşnisi” olarak adlandırılır. Böylelikle, zeybek müziği yalnızca belirli bir usul kalıbına değil, aynı zamanda kendine özgü tavır, üslup ve icra geleneğine dayanan daha geniş bir müzikal anlayışa işaret eder (Emnalar, 1998'den akt. Bıçakçı, 2024: 18).

Zeybek müziği, Anadolu halk müziği repertuarı içerisinde ritmik yapısı itibarıyla “kırık hava” kategorisine dâhil edilmektedir. Bu sınıflandırmanın temelinde, zeybeklerin belirgin bir usule, yani ölçü ve ritim düzenine sahip olmaları yer almaktadır. Zeybek müziğinin bir diğer ayırt edici niteliği ise çoğu örneğinin dansa bağlı olarak icra edilmesidir. Bu durum, zeybek müziğini yalnızca müzikal bir tür olarak değil, aynı zamanda bedensel ifade ve toplumsal ritüelle bütünleşen “dansa bağlı kırık hava” biçiminde değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Zeybekler, tempo ve ifade karakterine göre *ağır*, *ağırca* ve *yürük zeybekler* olmak üzere üçlü bir sınıflandırmaya tabi tutulur. Bu sınıflandırma yalnızca tempo açısından değil, icra üslubu ve duygusal yoğunluk bakımından da anlam taşımaktadır. Özellikle ağır zeybekler, özgün müzikal yapıları ve dramatik anlatım biçimleriyle dikkat çekerken, çalgısal zeybek repertuarı içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu eserler hem melodik hem ritmik açıdan yüksek bir ifade gücüne sahiptir ve zeybek tavrının özü niteliğindedir.

- Ağır zeybekler (40 ile 80 metronom arası)
- Ağırca zeybekler (80 ile 100 metronom arası)
- Yürük (kıvrak/hareketli) zeybekler (100 metronom üzeri) (Öztürk, 2003).

Zeybek türkülerine karakter kazandıran en belirleyici unsurlardan biri, bu türkülerin ait oldukları coğrafyaya özgü tavidir. Dinleyiciyi doğrudan o bölgeye götüren

ve hatta o kültürel yapının bir parçasıymış gibi hissettiren temel öge, söz konusu tavrın hem çalgısal hem de vokal icradaki özgün ifadesidir. Zeybek müziğinde tavrı kavramı; öncelikle belirli bir tezene vuruş biçimini, bununla sınırlı kalmaksızın seslendirme biçiminde yörenin ağız özelliklerini, vurgu yapılarını ve ezgisel bağlamlarını da kapsayan çok katmanlı bir icra anlayışını ifade eder. Seslerin çıkarılışı, kelime vurguları, hece bağlantıları ve yöresel telaffuz biçimleri, zeybek türkülerin anlatım gücünü belirleyen önemli bileşenlerdir. Bu vokal özellikler, çalgısal yapı ile bütünleşerek, o yörenin müzikal hafızasını ve dilsel kimliğini canlı tutar. Zeybeklerde müzikal vurgular, özellikle eserin başlangıç ve bitiş bölümlerinde yoğunlaşırken, orta kısımlar daha uzun soluklu ve geniş ses aralıklarına dayalıdır. Bu yapı, dinleyicide dramatik ve epik bir anlatım etkisi yaratır. Ayrıca, zeybek ezgilerinde yer alan geniş aralıklı seslerin, icracı tarafından kesintisiz biçimde ve kontrollü bir şekilde birbirine bağlanması, üflemeli çalgılardan zurna ile kurulan benzerliği akla getirir. Aynı şekilde, tezene ile yapılan vuruşların ritmik karakteri, zeybek oyunlarında kullanılan davul çubuğunun hareketlerini andırır. Zeybek tavrının bir diğer dikkat çekici özelliği ise sözselsel ve ritmik vurguların birbiriyle senkronize edilmesidir. Tezene ile oluşturulan süslemeler ve ritmik vurgular, türküde geçen sözlerin anlam değerlerini pekiştirir ve duygusal yoğunluğu artırır. Genellikle kahramanlık teması etrafında şekillenen zeybek türkülerinde bu yöresel tavrı hem müzikal anlatımı hem de kültürel kimlik aktarımını derinleştiren bir araç işlevi görmektedir (Mirzaoğlu, 2000).

Zeybek türkülerinin en temel ve evrensel işlevi, tıpkı diğer halk türkeleri gibi, ait oldukları toplumun kültürel birikimini kuşaktan kuşağa aktarmaktır. Bu türkülerin sözlü yapısı, yalnızca bireysel bir anlatım aracı değil, aynı zamanda kolektif belleğin taşıyıcısı olarak işlev görür. Zeybek türkeleri özelinde bakıldığında ise, aktarımı sağlanan kültürel öz, esas itibarıyla *zeybeklik* geleneğidir. Bugün Ege Bölgesi'nde zeybek kavramı hâlen canlı bir kimlik ve değer sistemi olarak varlığını sürdürebiliyorsa, bu durum önemli ölçüde zeybek türkülerinin kültürel taşıyıcılık işleviyle ilgilidir. Sözlü gelenek içerisinde yaşatılan bu türküler, zeybeklik olgusunun hem bireysel hafızada hem de toplumsal kimlikte yer edinmesini sağlamaktadır.

2.1. RESİTAL REPERTUVARININ KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Resital repertuvarında yer alan eserlerin TRT repertuvar numarası, ait olduğu yöre, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan bilgileri Tablo 2'de yer almaktadır. Eserlerin

türü, yöresel icra tavrı, makam dizisi, seyir özelliği, ses genişliği, karar sesi ve metrik örgüsüne dair bilgiler ise Tablo 3’te belirtilmiştir.

Tablo 2. Resital Repertuvarının Sıralı Listesi

No	Eser Adı	TRT Repertuvar No	Yöre	Kaynak Kişi	Derleyen	Notaya Alan
1	Vay Bana Vaylar Bana	2214	Konya	Yöre Ekibi	Yücel Paşmakçı	Yücel Paşmakçı
2	Kız Gülbenden	707 (Repertükül)	Azerbaycan	-	Kayıttan	Mehmet Gürbüz
3	Açıl Ey Ömrümün Varı	950	Silifke	Hüseyin Say	Cavit Erden	Ali Canlı
4	Sabahınan Esen Seher Yeli Mi	136	Yozgat	Hamdi Tüfekçi Fevzi Akyol	Nida Tüfekçi	Kemal Yoldaş Nida Tüfekçi
5	On Dört Bin Yıl Gezdım	3193	Erzincan	Ali Ekber Çiçek	Ali Ekber Çiçek	Adnan Ataman
6	Yağcılar Zeybeği	71	İzmir	Yöre Ekibi	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen

Tablo 3. Resital Repertuvarının Müziksel Açından İncelenmesi

No	Eser Adı	Türü	Yöresel İcra Tavrı	Makam Dizisi	Seyir Özelliği	Ses Genişliği	Karar Sesi	Metrik Örgüsü
1	Vay Bana Vaylar Bana	Kırık Hava	Konya	Karcıgar	Çıkıcı	12 Ses	La	4/4
2	Kız Gülbenden	Kırık Hava	Azeri	Çargâh	Çıkıcı	10 Ses	Do	Değişken 6/8+9/8+4/4
3	Açıl Ey Ömrümün Varı	Kırık Hava	Silifke	Hicaz	İnici-Çıkıcı	9 Ses	La	2/4
4	Sabahınan Esen Seher Yeli Mi	Kırık Hava	Sürmeli	Hüseyini	İnici-Çıkıcı	10 Ses	La	4/4
5	On Dört Bin Yıl Gezdım	Kırık Hava	Deyiş	Nikriz	Çıkıcı	10 Ses	Sol	Değişken 5/8+9/8+10/8
6	Yağcılar Zeybeği	Kırık Hava	Zeybek	Hicazkar	İnici	10 Ses	Sol	9/4

TRT repertuvar numarası 2214 olan Konya yöresine ait *Vay Bana Vaylar Bana* adlı eserin kaynak kişisi yöre ekibi, derleyeni ve notaya alanı ise Yücel Paşmakçı’dır. Konusu aşk-sevda olan eserin makam dizisi karcıgar, seyir özelliği çıkıcı, ses genişliği 12 ses, karar sesi la ve 4/4’lük metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 42 tekne uzun saplı bağlama ile la karar sesinde icra edilmiştir.

Repertükül numarası 707 olan Azerbaycan yöresine ait *Kız Gülbenden* adlı eserin kaynak kişisi belirlenememiş olup, kayıttan derlenerek Mehmet Gürbüz tarafından notaya alınmıştır. Enstrümantal olan eserin makam dizisi çargâh, seyir özelliği çıkıcı, ses

genişliği 10 ses, karar sesi do ve değişken yapıda (6/8 - 9/8 - 4/4) metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 39 tekne uzun saplı bağlama ile do karar sesinde icra edilmiştir.

TRT repertuvar numarası 950 olan Silifke yöresine ait *Açıl Ey Ömrümün Varı* adlı eserin kaynak kişisi Hüseyin Say, derleyeni Cavit Erden ve notaya alanı ise Ali Canlı'dır. Konusu aşk-sevda olan eserin makam dizisi hicaz, seyir özelliği inici-çıkıcı, ses genişliği 9 ses, karar sesi la ve 2/4'lük metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 39 tekne uzun saplı bağlama ile la karar sesinde icra edilmiştir.

TRT repertuvar numarası 136 olan Yozgat yöresine ait *Sabahınan Esen Seher Yeli Mi* adlı eserin kaynak kişileri Hamdi Tüfekçi ve Fevzi Akyol olup, derleyeni Nida Tüfekçi ve notaya alanları ise Kemal Yoldaş ile Nida Tüfekçi'dir. Konusu aşk-sevda olan eserin makam dizisi hüseyini, seyir özelliği inici-çıkıcı, ses genişliği 10 ses, karar sesi la ve 4/4'lük metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 39 tekne uzun saplı bağlama ile la karar sesinde icra edilmiştir.

TRT repertuvar numarası 3193 olan Erzincan yöresine ait *On Dört Bin Yıl Gezdim* adlı eserin kaynak kişisi ve derleyeni Ali Ekber Çiçek, notaya alanı ise Adnan Ataman'dır. Türü deyiş olan eserin makam dizisi nikriz, seyir özelliği çıkıcı, ses genişliği 10 ses, karar sesi sol ve değişken yapıda (5/8 - 9/8 - 10/8) metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 39 tekne uzun saplı bağlama ile sol karar sesinde icra edilmiştir.

TRT repertuvar numarası 71 olan İzmir yöresine ait *Yağcılar Zeybeği* adlı eserin kaynak kişisi yöre ekibi, derleyeni ve notaya alanı ise Muzaffer Sarısözen'dir. Türü zeybek olan eserin makam dizisi hicazkar, seyir özelliği inici, ses genişliği 10 ses, karar sesi sol ve 9/4'lük metrik örgüsü bulunmaktadır. Eser, 42 tekne uzun saplı bağlama ile sol karar sesinde icra edilmiştir.

Resital repertuvarında yer alan eserler Tablo 2 doğrultusunda incelendiğinde nicel olarak aşağıdaki verilere ulaşılmıştır:

Tüm eserlerin yöreleri ve icra bağlamında yöresel tavırları farklıdır. Kız Gülbeden adlı eserin notasına repertukul.com sitesinden, diğer eserlerin notalarına ise TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuvarından ulaşılmıştır.

Eserlerden ikisine yöre ekibi, diğerlerine ise THM alanına son derece önemli katkıları olan münferit isimler kaynaklık etmiştir.

Resital repertuarındaki eserler Tablo 3 doğrultusunda müziksel yönden değerlendirildiğinde ise nicel olarak aşağıdaki bulgular tespit edilmiştir:

Çalışmadaki eserler müzik türü bağlamında incelendiğinde tüm eserlerin Türk halk müziği ana türleri kapsamındaki kırık hava türünde olduğu anlaşılmaktadır.

Çalışmada yer alan eserlerin yöresel icra tavırları bakımından çeşitlilik gösterdiği dikkat çekmektedir. Tablo verilerine göre, eserlerin her biri farklı bir tavırla yorumlanmış olup; sırasıyla Konya, Azeri, Silifke, Sürmeli, Deyiş ve Zeybek tavırlarıyla icra edilmiştir.

Eserler makamsal yapıları yönünden analiz edildiğinde ise genel olarak Türk Müziği çerçevesinde benzer karakteristik özelliklere sahip basit yapılı makamlardan oluşan örneklerin yanı sıra şed makam örneği de yer almaktadır.

Eserlerin ezgi akışı içindeki seyir özellikleri incelendiğinde üç eserin çıkıcı, iki eserin inici-çıkıcı ve bir eserin ise inici yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir.

Repertuvarda yer alan eserlerin ses aralığı dikkate alındığında ise eserlerin dokuz ses ile on iki ses aralığında değişken yapılarda oldukları saptanmıştır.

Eserler karar sesi bağlamında değerlendirildiğinde üç eserin la, iki eserin sol ve bir eserin de do sesinde sonlandığı görülmektedir.

Tabloda verilen eserler ritmik yapı bakımından incelendiğinde Türk halk müziği usulleri kapsamında bilinen ana, birleşik ve değişken/karma usul yapısında örnekler olduğu tespit edilmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİTAL KAVRAMININ TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ VE BAĞLAMA PERFORMANSI ÖRNEĞİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırma, resital kavramının Türk müzik kültüründeki yerini, önemini, kapsamını ve uygulanış biçimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, elde edilen bulgular sonucunda bağlama çalgısı özelinde bir resital performansı örneği geliştirilerek, kuramsal ve uygulamalı boyutları bir araya getiren bütüncül bir değerlendirme sunulması hedeflenmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Resital kavramı, bütün müzik türleri için bireysel performansın ön planda olduğu, icracının sahip olduğu tüm müzikal birikimlerle birlikte icraya yönelik yeteneklerinin ve ileri seviye icra tekniklerinin sergilendiği, son derece ciddi çalışma gerektiren önemli bir performansı niteler. Bu kavramın Türk müzik kültüründeki yansımalarının anlaşılması ve belirli standartlar çerçevesinde uygulanış biçiminin belirlenmesi, bu bağlamda performans sergilemek isteyen icracılar için son derece önem taşır. Bu yönüyle çalışma, hem literatüre özgün katkılar sunma potansiyeli taşımakta hem de ilgili alanda performans sergilemek isteyen icracılar için yol gösterici bir kaynak olma özelliğiyle önem kazanmaktadır.

3. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Araştırma:

- Daha önce ulusal ya da uluslararası sahnelerde resital performansı sunmuş veya resital hazırlığı kapsamında yer almış alanında uzman ve akademisyen kimliği olan 6 kişi ile,
- Türk müzik kültürü kapsamında bulunan geleneksel Türk halk müziği ile,
- Geleneksel Türk halk müziği icralarında temel saz olarak kullanılan “bağlama” çalgısı ile,
- Uzman kişilerle görüşme sonucu belirlenen resital repertuvarında yer alan eserler ile sınırlıdır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma hem nitel araştırma tekniklerini hem de bireysel performansı içeren karma yöntem yaklaşımı çerçevesinde tasarlanmıştır. Karma yöntem, bir olguyu ya da durumu daha bütüncül bir şekilde anlayabilmek amacıyla, farklı yöntemleri belirli bir çerçeve içinde birleştirerek olayları çok yönlü ele almayı ve daha derinlemesine analiz yapmayı mümkün kılar (Baki ve Gökçek, 2012). Nitel araştırma ise dünyaya dair yorumlayıcı ve doğal bir yaklaşımdır. Nitel paradigma içerisinde özgün bir desen olan durum çalışması tek ya da az sayıdaki durumu yakından ve derinlemesine anlama ve ortaya koyma isteğidir (Akdemir ve Kılıç, 2021).

Çalışmanın kuramsal temelini etnomüzikoloji disiplini çerçevesinde değerlendirilen performans kuramı ve resital kavramı ile Türk halk müziğinin başat enstrümanlarından olan bağlama çalgısı hakkında tarihsel süreç ve çalım teknikleri kapsamındaki bilgiler oluşturmaktadır. Ek olarak; bağlama ile icra edilecek resital repertuvarında bulunan eserler hakkında genel bilgiler, eser analizleri ve eserlerin karakteristik özellikleri de bu kapsamda yer almaktadır. Araştırma sürecinde belgesel tarama (doküman analizi) yöntemi ve yarı yapılandırılmış görüşmeler olmak üzere iki temel veri toplama yöntemi kullanılmıştır. Belgesel tarama, var olan kayıt ve belgelerin incelenerek verilerin toplanması olarak tanımlanır (Karasar, 2014).

Belgesel tarama yöntemi, konuyla ilgili akademik literatürün, kuramsal çerçevelerin ve performans kuramına ilişkin kaynakların incelenmesi amacıyla uygulanmıştır. Bu kapsamda, resital kavramının tarihsel gelişimi, bağlama çalgısının icra pratiği bağlamında tarihsel süreci ve çalım teknikleri üzerine yapılmış güncel çalışmalar taranmış; literatürden elde edilen bulgular, çalışmanın teorik altyapısını oluşturmuştur.

Araştırmanın saha verileri, alanında uzman altı akademisyenle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla elde edilmiştir. Görüşme, önceden belirlenmiş bir amaca yönelik olarak, belirli bir plan çerçevesinde gerçekleştirilen; karşı tarafa yöneltilen sorular aracılığıyla yanıtlar alınan, etkileşime dayalı bir iletişim sürecidir. Görüşmenin belirli bir plan ve amaca sahip olması, onu sıradan bir sohbetten ayıran en önemli özelliktir. Görüşme sürecinde kullanılan soru-cevap yöntemleri, veri toplama sürecinde hem karşılıklı ilişki kurmanın hem de bilgiye ulaşmanın bir aracı olarak değerlendirilebilir. Görüşme teknikleri kaynaklarda; yapılandırılmış, yarı yapılandırılmış, yapılandırılmamış ve odak grup görüşmesi şeklinde dört başlıkta tanımlanmaktadır.

Çalışmanın verilerinin toplandığı yöntem olan yarı yapılandırılmış görüşme tekniğinde, görüşmeyi gerçekleştiren kişi, önceden belirlenmiş soruları içeren bir görüşme protokolünü görüşme öncesinde hazırlar. Ancak görüşmenin akışına bağlı olarak, bu sorulara ek olarak yeni sorular veya alt sorular yönelterek süreci yönlendirebilir. Görüşülen kişinin verdiği yanıtlar doğrultusunda, açıklamaların derinleştirilmesi ve ayrıntılara inilmesi istenebilir. Bu teknik, hem standartlaştırılmış bir yapıya sahip olması hem de esneklik sunması sayesinde araştırmalarda önemli kolaylıklar sağlamaktadır (Sert vd., 2023).

Bu görüşmelerde, katılımcılara önceden belirlenmiş açık uçlu sorular yöneltilmiş; aynı zamanda görüşmeler sırasında yeni soruların sorulmasına da olanak tanınarak derinlemesine bilgi edinilmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda; GK 1 ile 12.10.2022 tarihinde, GK 2 ve GK 3 ile 07.11.2022 tarihinde, GK 4 ile 22.11.2022 tarihinde, GK 5 ile 09.01.2023 tarihinde ve GK 6 ile 02.08.2024 tarihinde görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların verdikleri yanıtlar, içerik analizi yöntemi ile çözümlenmiş; elde edilen bulgular çalışmanın veri havuzunu oluşturmuştur.

Yöntemsel çeşitliliğin sağlanması, araştırmanın geçerlilik ve güvenilirlik düzeyini artırmayı amaçlamaktadır. Özellikle uzman görüşlerinden elde edilen veriler hem resital kavramının Türk müzik kültüründeki önemi ve kapsamı hakkında yer alan bilgilerin hem de çalışmanın ilgili bölümünde sergilenen resital performansında uygulanan yöntemlerin dayanaklarını güçlendirmiştir. Böylece araştırma hem kuramsal hem de icra pratiği bağlamında bütüncül bir değerlendirme sunmaktadır.

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Bu başlık altında, alanında uzman altı akademisyen ile yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine dayalı olarak gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler sunulmaktadır. Görüşmeler hem doğrudan yazılı ifadeler yoluyla hem de görüşme sonrasında gönderilen ses kayıtları ve çeşitli dijital iletişim araçları aracılığıyla yürütülmüştür. Elde edilen veriler, herhangi bir içerik müdahalesi ya da anlam değişikliğine gidilmeksizin özgün hâllerıyla çalışmaya dahil edilmiştir. Bu süreçte, farklı veri iletim biçimlerinin kullanılması, katılımcıların ifade özgürlüğünü artırmış ve araştırmanın veri çeşitliliğini zenginleştirmiştir.

Aşağıdaki tabloda katılımcılara ilişkin kurum ve unvan bilgilerine yer verilmiştir. Tablo sıralaması görüşme tarihine göre yapılmıştır.

Tablo 4. Görüşme Kişilerinin Görev Yaptığı Kurum ve Unvan Bilgileri

Görüşme Kişisi (GK)	Görev Yaptığı Kurum	Unvan
GK 1	Ege Üniversitesi	Öğr. Gör.
GK 2	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Doç. Dr.
GK 3	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Öğr. Gör.
GK 4	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	Arş. Gör.
GK 5	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Prof. Dr.
GK 6	Ege Üniversitesi	Öğr. Gör. Dr.

5.1. RESİTAL NEDİR, TANIMI NASIL YAPILMALIDIR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda ilk sırada yer alan “Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 5. Resital Nedir, Tanımı Nasıl Yapılmalıdır? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Bir kişinin bir enstrümanla genelde çalgısal şeyleri çaldığı gösteridir.
GK 2	Gelenekte olmayan ama günümüzde bağlama alanında gelişen, bireyin tek başına sahnede icra ettiği, virtüözüte ve teknik beceriyi ön plana çıkaran solo performanstır.
GK 3	Bir enstrüman ya da ses icracısının, kendini ön plana çıkarmak amacıyla verdiği solo konserdir.
GK 4	Bir icracının tek başına verdiği konserdir. Bağlama resitali, Aşık Müziği resitali gibi konu odaklı yapılabilir.
GK 5	Sanatçının sesi ya da çalgısıyla seyirci karşısında gerçekleştirdiği bireysel solo performanstır; canlı yayın ya da dijital mecralar üzerinden yapılan solo performanslar da resital sayılabilir.
GK 6	Sanatçının belirli bir enstrüman, ses veya müzik türünde uzmanlaştığı ve teknik-sanatsal becerilerini sergilediği solo müzik performansıdır.

Tablo 5’te yer alan bulgular doğrultusunda resital; bir sanatçının belirli bir enstrüman ya da sesiyle, teknik ve sanatsal becerilerini bireysel olarak seyirci karşısında sergilediği solo performans şeklinde tanımlanabilir. Geleneksel Türk müziğinde doğrudan bir karşılığı olmasa da özellikle bağlama icracılığında son 30-40 yılda gelişen teknik altyapılar ve icra teknikleri sayesinde kültürel ve akademik düzlemde yer edinmiştir. Resitalin temelinde bireyin ön planda olduğu, izleyiciyle etkileşim kurduğu

ve ustalığını iddialı biçimde ortaya koyduğu bir yapı vardır. Ayrıca resital yalnızca yüz yüze değil, dijital platformlar üzerinden yapılan canlı ya da kaydedilmiş solo icraları kapsayan bir ifade biçimi olarak da performe edilebilir.

5.2. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN SAHİP OLMASI BEKLENEN NİTELİKLER NELERDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda ikinci sırada yer alan “Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 6. Resital Verecek Kişinin Sahip Olması Beklenen Nitelikler Nelerdir? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Çalgıya hâkimiyet, ifade gücü, sanatsal iddia, diğer sanatçılardan farkını ortaya koyma, donanım.
GK 2	Sanatsal iddia, belli bir seviyeyi geçmiş olma, ustalık, yorum gücü, farklılık sunabilme.
GK 3	Farklı bakış açısı, çalgı hâkimiyeti, müzikal donanım.
GK 4	Teknik yeterlilik, icra edilen konunun/çalgının uzmanlığı.
GK 5	Klasik repertuvara hâkimiyet, ileri düzey çalgı yetkinliği, etkileyici performans, virtüözite düzeyi (şart değil ama ideal), tartışmasız teknik yeterlilik.
GK 6	Teknik ustalık, zor eserleri icra yetisi, duygusal yorum becerisi, geniş repertuvar, sahne hâkimiyeti, tarihi ve bölgesel müzik bilgisi, dayanıklılık ve konsantrasyon, yaratıcı yorum gücü.

Tablo 6’da yer alan bulgular doğrultusunda; bir resitalin anlamlı ve etkileyici olabilmesi için icracının yalnızca temel klasik repertuvara değil, aynı zamanda farklı dönem ve stillerdeki (Türk halk müziği bağlamında farklı yöresel tavırlardaki) eserlere de hâkim olması beklenir. Bu noktada çalgısal virtüözite düzeyi ya da en azından o düzeye yakın bir teknik yeterlilik, resitali tanımlayan önemli bir unsurdur. Çünkü resital, yalnızca teknik olarak çalgı çalabilmenin ötesinde; çalgıya derinlemesine hâkimiyet, repertuvar bilgisi, yorum gücü ve sahne deneyimi gerektiren yüksek düzeyde bir bireysel performans biçimidir. Ancak teknik yeterlilik tek başına yeterli değildir; sanatçının bir iddiası olmalı, yani kendi yorumuyla neyi ifade etmek istediğini, müzikal kişiliğinin diğer icracılardan farkını ortaya koyabilmelidir. Tüm bunlara ek olarak seyirci ya da dinleyici ile kurulan bağ, eserin duygusal yönünü aktarabilme kabiliyeti, sahne hâkimiyeti ve fiziksel-zihinsel dayanıklılık da bu performans biçiminin ayrılmaz parçalarıdır. Bu bağlamda, resital

performansı sergileyecek icracının teknik, sanatsal, yorumlayıcı ve iletişimsel bakımdan yüksek niteliklere sahip olması beklenir.

5.3. RESİTAL REPERTUVARI HANGİ ÖLÇÜTLERE GÖRE BELİRLENMELİDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda üçüncü sırada yer alan “Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 7. Resital Repertuarı Hangi Ölçütlere Göre Belirlenmelidir? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Kişinin kendine özgü yönünü ortaya koyan, fark yaratacak ezgilerden oluşmalı. Zor veya ayrıntıların ön planda olduğu eserler seçilmeli. Kişisel besteler de repertuvara dahil edilebilir.
GK 2	Tematik olmalı: Yöre, bölge, kişi, tavır, uyarlama ya da beste bağlamında şekillenmeli. Belirli bir saz tipi veya kültürel topluluk üzerine odaklanabilir. Uyarlama ve beste kavramları öne çıkar.
GK 3	Repertuarın özelliği resitalin doğasını belirler. Çok sesli düzenlemeler olabilir. Biçimsel kısıtlama olmamalı; basit bir ezgi bile yaratıcı şekilde icra edilebilir.
GK 4	Belirlenen konuya, resital başlığına, icracının yeteneğine ve uzmanlık alanına göre şekillenmelidir. Örneğin “Aşıklık Geleneği” veya “Kuzeydoğu Anadolu Aşık Müziği” gibi.
GK 5	Klasik ve başucu eserler içermeli. Farklı dönemlerden ve bestecilerden örnekler sunmalı. Bağlamada düzen, yöre ve çalım tekniği çeşitliliği olmalı. Yenilikçi yaklaşımlar da repertuvara dâhil edilmeli.
GK 6	Teknik ve duygusal açıdan zengin, dönemler ve tarzlar arası geçişli, tematik bütünlüğe sahip, sanatçının tutkuyla icra edebileceği eserlerden oluşmalı. Program süresi ve akışı dengeli olmalı.

Tablo 7’de yer alan bulgular doğrultusunda bir resitalin repertuarı; sanatçının teknik donanımını, yorum gücünü ve müzikal kimliğini en iyi şekilde yansıtabilecek biçimde özenle kurgulanmalıdır. Bu doğrultuda repertuarın, sanatçının iddiasını ortaya koyabileceği, bireysel farklılıklarını vurgulayabileceği ve onu diğer icracılardan ayıran yönlerini görünür kılabileceği eserlerden oluşması gerekir. Teknik olarak zorlu ya da yorum açısından derinlikli parçaların yanı sıra, ayrıntılarla fark yaratılabilecek sade ezgiler de repertuvara dâhil edilebilir. Repertuar tematik bir yapı içinde şekillenmeli; bu tema yöresel (örneğin Konya yöresi, Silifke yöresi vb.), biçimsel (örneğin çok sesli düzenlemeler), kişisel (örneğin Talip Özkan’ın yorumları) ya da kültürel (örneğin Alevi-Bektaşî müziği) bağlamlarda tanımlanabilir. Ayrıca klasik ve başucu eserlerle birlikte özgün besteler veya yeni uyarlamalara yer verilmesi, repertuvara hem tarihsel derinlik hem de çağdaş bir boyut kazandırır. Resital programı hem dinleyici hem de müzik

profesyonellerini içine çekecek şekilde dengeli bir akışla düzenlenmeli; eserlerin temposu, duygusal yoğunluğu ve süresi dikkate alınarak monotonluktan uzak, bütünsel bir anlatı sağlanmalıdır.

5.4. RESİTAL REPERTUVARI YÖRE-BÖLGE BAĞLAMINDA BELİRLENEBİLİR Mİ? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda dördüncü sırada yer alan “Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 8. Resital Repertuarı Yöre-Bölge Bağlamında Belirlenebilir Mi? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Belli bir yörenin özelliklerini iyi yansıtan ve üst düzey icra yapılabilen bir yöre seçilerek resital verilebilir. Bu yaklaşım sanatsal kalite açısından daha belirleyici olabilir.
GK 2	Evet.
GK 3	Konu eğer uygunsa olabilir.
GK 4	Belirlenebilir.
GK 5	Elbette değerlendirilebilir. Belirli bir yöreden farklı düzen ve tekniklerle eserler seslendirilebilir. Bir bağlama sanatçısı resital için kurguladığı repertuvarda farklı yörelerden, farklı özelliklere sahip ezgileri seslendirebileceği gibi belirli bir bölgeden farklı düzenlerle ezgileri de seslendirebilir. Çeşitlilik ve derinlik aranır.
GK 6	Bölgenin müzikal mirasına uygun eserler seçilmeli. Yerel besteciler, bölgesel temalar, tarihi olaylarla ilişkili eserler, yerel sanatçılarla iş birlikleri ve yerel dilde vokal eserler repertuvarda yer alabilir.

Tablo 8’de yer alan bulgular doğrultusunda; bu tercihin hem icracının sanatsal duruşunu daha net bir biçimde ortaya koyabileceği hem de müzikal derinliği artıran bir strateji sunabileceği anlaşılmaktadır. Bu yaklaşım, genel bir derleme yerine, bir müzik kültürünü ayrıntılarıyla yansıtmaya imkânı tanır. Örneğin, yalnızca zeybeklerden oluşan bir resital ya da yalnızca Konya türkülerinin icra edildiği bir program, hem icracının o yöreye dair teknik hâkimiyetini sergilemesini sağlar hem de dinleyiciyle daha güçlü bir bağ kurar. Bu bağlamda, düzen kullanımı (bozuk, bağlama, misket, müstezat, fidayda vb.), çalım teknikleri (tezeneli-tezenesiz) ve yerel icra biçimleri iç içe geçerek, repertuvara özgünlük ve otantik bir kimlik kazandırır. Bölgesel temalı repertuvarlarda, yalnızca ezgiler değil, o bölgenin kültürel anlatıları, tarihi bağlamları, lehçeleri ve yerel bestecileri de dikkate alınmalıdır. Yerel sanatçılarla iş birliği yapılması ve bölgesel dilin kullanılması da bu bütünlüğü güçlendirir.

5.5. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN İCRACILIK SEVİYESİ NE DERECE BAĞLAYICI BİR UNSURDUR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda beşinci sırada yer alan “Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 9. Resital Verecek Kişinin İcracılık Seviyesi Ne Derece Bağlayıcı Bir Unsurdur? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Kişinin yetenek ve becerisi resitalin çıtasını belirler. Sınırları zorlamalıdır. Basit ezgilerde bile icracının farkı ortaya çıkmalıdır.
GK 2	Resital bir iddiadır, dolayısıyla icracının belirli bir seviyeye ulaşmış olması gerekir. Farklı ve yeni bir anlayış ortaya koymalıdır.
GK 3	Sadece teknik yeterlilik değil; düzenleme, armoni bilgisi ve müzikal birikim de önemlidir. Teknik anlamda çok iyi olmayan biri de etkili olabilir.
GK 4	İcracılık seviyesi resitalin temel unsurudur. Teknik beceriye sahip olmayan kişi resital yapmamalıdır.
GK 5	İcracılık seviyesi belirleyicidir. Yüksek teknik düzey, ikna edici repertuar ve risk yönetimi gerekir. Performans sürekli hazırlık ve deneyim gerektirir.
GK 6	İleri düzey teknik beceri, yorum gücü, sahne hâkimiyeti, tanınırlık ve zorlu eserleri icra edebilme yetisi icracının seviyesine bağlıdır. Yüksek seviye, dinleyici memnuniyetini artırır.

Tablo 9’da yer alan bulgular doğrultusunda; resital sunacak kişinin icracılık seviyesi, sürecin en belirleyici unsurlarından biridir. Sadece çalgı çalabiliyor olmak bir resital için yeterli değildir; icracının repertuar seçimini bilinçle yapması, klişeleşmiş parçaları bile özgün ve etkileyici biçimde icra edebilecek düzeyde bir hâkimiyete sahip olması gerekir. Sanatçının gerek teknik altyapısının gerekse müzikal yorum gücünün üst düzeyde olması, performansa sanatsal derinlik ve estetik değer katar. Resital, aynı zamanda bir risk alanıdır; canlı performansın doğası gereği hata payı vardır ancak bu riski yönetebilmek sanatçının birikimi, disiplini ve sahne deneyimiyle doğrudan ilişkilidir. Ayrıca icracının itibarı ve tanınırlığı da resitalin dinleyiciyle buluşmasında etkin bir faktördür.

5.6. RESİTAL VERECEK KİŞİNİN İCRACILIK SEVİYESİ HANGİ DEĞERLERE VE KRİTERLERE GÖRE BELİRLENMELİDİR? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda altıncı sırada yer alan “Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 10. Resital Verecek Kişinin İcracılık Seviyesi Hangi Değerlere ve Kriterlere Göre Belirlenmelidir? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Enstrümanlar arası geçişte uyum, ajilite ve ağır eserlerde denge, seyirciyi etkileme, enstrümana tam hâkimiyet, uygun repertuvar seçimi.
GK 2	Üç düzeyde değerlendirme yapılmalı: 1) Fiziksel: ses temizliği, perde-doğruluğu, tempo. 2) Müzikal: ifadeye dayalı çalma. 3) Yaratıcılık: alışılmışın dışında ifade ve yorum kabiliyeti.
GK 3	Müziyene özgürlük alanı tanınmalı. Dinleyici beklentisi müzikal geçmişe göre değişebilir. Sanatçının kendini tatmin etmesi, biçimden daha önemlidir.
GK 4	Çalgının teknik gereklilikleri ve ele alınacak konu belirleyicidir.
GK 5	Resital iradesi kişiden doğar. İcracının seviyesi, sahnedeki performansa ve sonrasında yapılan eleştirilere göre değerlendirilir. Teknikler, düzenler, tarzlar çeşitlilik gösterebilir. Klasik sınıflandırma zor.
GK 6	Teknik beceri, müzikal yorum gücü, repertuvar çeşitliliği, sahne hâkimiyeti, müzik teorisi bilgisi, eğitim durumu, performans deneyimi, profesyonel eleştiriler, dinleyici geri bildirimi, kayıtlı çalışmalar, ödüller.

Tablo 10’da yer alan bulgular doğrultusunda; bir icracının resital verebilmesinin, yalnızca teknik düzeyde yeterlilikle değil, aynı zamanda müzikal ifade gücü, sahne hâkimiyeti, repertuvar tercihi, yaratıcılık ve özgünlükle de doğrudan ilişkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Teknik beceri temel bir gereklilik olup; temiz ses üretimi, doğru perde basımı, ritmik doğruluk ve farklı tempolarda etkileyici çalım gibi unsurlar bu düzeyin ilk göstergeleridir. Ancak bu yeterli değildir. İcracının, müzikal cümleme becerisi, eserleri kendi özgün bakış açısıyla yorumlayabilmesi, bir enstrümandan diğerine geçişlerde uyum sağlayabilmesi ve seyirciyle kurduğu iletişim de resital niteliğini belirleyen kritik faktörlerdendir. Ayrıca resital, sanatçının bir iddiası olduğunun sahne üzerindeki yansımasıdır. Bu iddia, teknik bir zorluk üzerinden kurulabileceği gibi sade ama derinlikli bir yorumla da olabilir. Önemli olan, sanatçının repertuarı kendi güçlü yönlerine göre şekillendirmesi ve sahnede estetik bir bütünlük oluşturabilmesidir. Bu nedenle repertuvar seçimi, yalnızca sevilen eserlerden değil, sanatçının teknik ve sanatsal potansiyelini açığa çıkaracak nitelikte eserlerden oluşmalıdır. İcracının seviyesi tek bir ölçüte indirgenemez; fiziksel icra kalitesi, müzikal ifade gücü ve yaratıcı yorum becerisi birlikte değerlendirilmelidir. Ayrıca müzikal birikim, eğitim durumu, daha önceki sahne performansları, eleştirmen yorumları, dinleyici geri bildirimleri ve kayıt altına alınmış

performansları da bu değerlendirmede referans kabul edilir. Resital, hazır bulunuşluk ve cesaret gerektirir; bu karar, dışsal bir yönlendirme ile değil, icracının içsel olgunlaşmasıyla ortaya çıkar.

5.7. SOLO OLARAK İCRA EDİLEN HER PERFORMANS RESİTAL KAPSAMINA GİRER Mİ? SORUSUNA YÖNELİK BULGULAR

Bu başlık kapsamında, görüşme formunda son sırada yer alan “Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?” sorusuna ilişkin elde edilen veriler değerlendirilmiştir.

Tablo 11. Solo Olarak İcra Edilen Her Performans Resital Kapsamına Girer Mi? Sorusuna Yönelik Bulgular

Görüşme Kişisi (GK)	
GK 1	Her solo performans resital değildir. Resitalde kişiye özel program, zaman dilimi ve seyirci grubu gerekir. Canlı, manipülasyonsuz, her ayrıntının göz önünde olduğu bir icradır. Solo çalma her ortamda olabilir ama resital daha kapsamlı ve streslidir.
GK 2	Resital verme niyeti olmalıdır. Yani “niyetim yok, aldım sazı şurada çalışıyorum” bu resital olmaz. Bu bir iddiadır ve duyurusu yapılır. “Ne varsa ortaya koyacağım” anlayışı gerekir.
GK 3	Performans teknik sunumdan ibaret olmamalı; müzikal birikimle desteklenmeli. Resital, dinleyiciye verilen müzikal mesaj ve derinlikle ilgilidir.
GK 4	Evet.
GK 5	Her solo performans resital değildir. Üst düzey teknik çeşitlilik, dönem ve üslup bilgisi, repertuar kalitesi ve etkileyici yorum gerektirir. Aksi hâlde bu bireysel dinleti ya da konser olabilir.
GK 6	Resital planlı, kapsamlı ve duyurulmuş bir program olmalıdır. Rastgele solo performanslar, kısa ve basit çalmalar, eğlence amaçlı icralar resital değildir. Resital ciddi sanatsal içerik taşır ve dinleyiciye derin müzikal deneyim sunar.

Tablo 11’de yer alan bulgular doğrultusunda görüşme kişileri ağırlıklı olarak, her solo performansın bir resital olmayacağı yönünde görüş bildirmişlerdir. Resital, önceden planlanmış, belirli bir sanatçının teknik ve sanatsal birikimini sergilemek amacıyla hazırlanan, kapsamlı bir programı içeren ve seyirciye açık bir performans biçimidir. Resitalin en temel özelliği, niyet ve iddia barındırmasıdır; yani icracı yalnızca bir eser çalmakla kalmaz, kendi sanatsal yaklaşımını, repertuar tercihini, müzikalitesini ve ustalığını bütüncül bir biçimde seyirciyle paylaşmayı hedefler. Bu yönüyle resital, rastgele ya da arka plan müziği olarak sunulan bireysel performanslardan, kısa süreli kayıt denemelerinden ya da toplu konser içindeki solo anlardan ayrılır. Resital, çoğunlukla tek kişilik bir zaman dilimi içinde, özel bir seyirci kitlesine hitap eden, dikkatle seçilmiş ve genellikle dönemsel, bölgesel veya teknik temalara dayanan bir repertuarı içerir.

Sanatçı, bu repertuarı sahnede canlı olarak, çoğunlukla düzeltme veya müdahale imkânı olmadan, doğrudan ve bütün sorumluluğu üstlenerek sunar. Bu durum resitali yalnızca teknik bir gösteri olmaktan çıkarır; onu, yüksek odaklanma, sahne hâkimiyeti, yorum gücü ve sanatsal özgünlük gerektiren yoğun bir müzikal ifade alanına dönüştürür. Bu bağlamda bir resitali tanımlayan şey yalnızca tek başına çalmak değil; hazırlıklı, anlamlı, iddialı ve sanatsal yönü güçlü bir performansı seyirciyle buluşturma niyetidir.



TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada elde edilen bulgular, resitalin yalnızca bireysel bir solo performans değil, aynı zamanda teknik, sanatsal ve estetik niteliklerin bütüncül biçimde sergilendiği bir ifade alanı olduğunu göstermektedir. Katılımcıların tanımlarında ortaklaşan *sanatsal iddia* ve *hazırlık* vurgusu, resitalin doğaçlama ya da rastlantısal solo performanslardan ayrıldığını; belirli bir sahne düzeneği, tematik yapı ve izleyiciyle kurulan etkileşim üzerinden tanımlandığını ortaya koymaktadır.

Philip Auslander (2008) performansın sadece sahnede olan bitenle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda toplumsal olarak yapılandırılmış kimliklerin üretildiği bir alan olduğunu vurgular. Bu çerçevede resital, özellikle bireysel performanslarda, icracının yalnızca müzikal becerilerini değil, sanatsal yönelimini, estetik vizyonunu ve profesyonel kimliğini sunduğu sembolik bir sahnedir. Hazırlık süreci, repertuar seçimi, sahne kurgusu ve duyuru biçimleri gibi faktörler, resitali rastlantısal bir solo icranın ötesine taşıyarak planlı, hedefli ve anlam yüklü bir performans hâline getirir. Bu durum, Small'ın (1999) *musicking* kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, resitalin sadece müzik üretimi değil, aynı zamanda müzik aracılığıyla kimlik kurma ve sosyal aidiyet inşa etme biçimi olduğunu göstermektedir.

Araştırmada öne çıkan bir diğer önemli bulgu ise resitalin repertuar yapısıdır. Katılımcılar repertuarın yalnızca teknik zorluklarla değil, aynı zamanda tematik bütünlük, kültürel bağlam ve yorum gücüyle şekillenmesi gerektiğini vurgulamışlardır. Bu yaklaşım, Cook'un (2014) müzikal performansı “anlam yaratım süreci” olarak tanımlayan perspektifiyle paralellik taşımaktadır. Özellikle yöresel temalı resitalerin öne çıkması, Türk halk müziğinde yerel stillerin ve anlatıların sahneye taşınması bağlamında önemli bir unsurdur.

“Her solo performans bir resital midir?” sorusuna dair elde edilen bulgular, resitalin yalnızca bireysel bir icra biçimi değil; niyet, hazırlık, bütünlük ve duyuruyla şekillenen çok katmanlı bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çok boyutlu yapısıyla resital hem sahne üzerinde bir sunum hem de icracının müzikal kimliğinden izler taşıyan sanatsal bir beyan niteliğindedir.

Bu çalışma, resitalin yalnızca bireysel bir solo performanstan öte; teknik yeterlik, sanatsal ifade, tematik bütünlük ve hazırlık süreci gerektiren bütüncül bir icra biçimi

olduğunu ortaya koymuştur. Bulgular, resitalin özellikle bağlama icracılığı bağlamında son yıllarda gelişen teknik ve akademik altyapılar sayesinde geleneksel formlardan ayrılarak özgün bir performans türü olarak kabul gördüğünü göstermektedir. Resital repertuvarının icracının müzikal kimliğini yansıtan tematik bir yapıda şekillenmesi, icracının yorum gücü, sahne hâkimiyeti ve dinleyiciyle kurduğu etkileşimle birlikte değerlendirilmelidir. Ayrıca, her solo performansın resital olarak değerlendirilemeyeceği, resitalin belirli bir niyet, iddia ve estetik hedef taşıması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırma sonuçlarına dayalı olarak aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

Resital kavramı, özellikle müzik eğitimi veren kurumlarda kuramsal ve uygulamalı boyutlarıyla ele alınmalı; resitale yönelik ders içeriklerine yer verilmeli ve öğrencilerin bireysel müzikal anlatım biçimlerini geliştirmeleri teşvik edilmelidir.

Resital hazırlık süreci, yalnızca teknik çalışmaları değil, repertuvar kurgusu, sahne duruşu, izleyici ile etkileşim ve müzikal yorum geliştirme gibi çok boyutlu unsurları kapsayacak biçimde yapılandırılmalıdır.

Bölgesel müzik mirası, resital repertuvarlarına dâhil edilerek hem yerel müzik kültürünün sahnede temsili sağlanmalı hem de genç icracıların yöresel stillere olan ilgisi artırılmalıdır.

Müzik eleştirmenliği ve performans değerlendirme niteliği taşıyan alanında uzman kişiler, resitalin niteliğini belirlemede referans kabul edilecek profesyonel yapılar olarak desteklenmelidir.

Dijital platformlar aracılığıyla yapılan canlı yayın ya da solo performans kayıtları, resital anlayışının çağdaş dönüşümünü belgelemek açısından önemli bir mecra olarak değerlendirilmelidir.

Bağlama icracılığı özelinde, resital performansının yaygınlaştırılması; yeni repertuvar çalışmalarına, icra tekniklerine ve sahneleme stratejilerine yönelik projelerle desteklenmelidir.

Bu alanda yapılacak akademik çalışmaların daha evrensel bir bağlama taşınarak farklı coğrafyalardaki müzik gelenekleriyle karşılaştırmalı biçimde ele alınması, özellikle solo performans biçimlerinin yerel çalgılarla nasıl yapıldığı, hangi estetik kodlarla sahneye taşındığı ve icracının kimlik inşasında nasıl bir rol üstlendiği gibi soruların çeşitli

algıları kapsayacak şekilde ele alınması literatüre daha geniş bir perspektif kazandıracaktır. Böyle bir yaklaşım hem resital kavramının kltrlerasa dönüşümünü hem de performans estetiğinin yerel çerçeveler içinde nasıl anlam kazandığını araştırmak açısından önemlidir.



KAYNAKÇA

- Adiyeva, P. (2016). Kazak ve Bazı Türk Dünyasındaki Dinleyici ve Anlatıcı Performansı Hakkındaki Araştırmalar. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 4(8), 110-125.
- Akdemir, A. B. ve Kılıç, A. (2021). Nitel Makalelerin Yöntem Analizi. *MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi*, 8(2), 486-502.
- Algı, S. (2006). *Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Algı, S. (2014). Günümüz Konya'sı Eğlence Müziği'nde Konya Türküleri'nin Yeri ve Önemi. *V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*. Kütahya, 29-31 Mayıs, 440-447.
- Altınışik, A. (2022). *TRT Repertuvarında Bulunan Kadioğlu Çeşitlemelerinin Bağlama İcrası Yönünden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, M. ve Köktürk M. (1999). Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları. *Millî Folklor Dergisi*, 41, 14-28.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Baki, A. ve Gökçek, T. (2012). Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), 1-21.
- Başgöz, İ. (1992). "Avrupa Fikir Tarihinde Halkbilim". İçinde; *Sibirya'dan Bir Masal Anası*, Mark, A. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1-39.
- Başgöz, İ. (2001). Sözlü Anlatımda Ara Söz, Türk Hikâye Anlatıcılarının Şahsi Değerlendirmelerine Ait Bir Durum İncelemesi. *Millî Folklor Dergisi*, 50, 86-104.
- Bauman, R. (2008). Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi (Çev: I.Altun). *Millî Folklor Dergisi*, 78, 114-122.
- Bauman, R. & Briggs, C. L. (1990). Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 19, 59-88.
- Béhague, G. H. (1997). Müzik Performansı (Çev: M.Sever). *Millî Folklor Dergisi*, 35, 92-94.
- Ben-Amos, D. (1997). Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru (Çev: M.Ekici). *Millî Folklor Dergisi*, 33, 74-87.
- Ben-Amos, D. (2007). Halk Bilgisinin (Folklorun) Bağlamı: İmlar ve Beklentiler (Çev: M.Ekici). *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 19(76), 232-243.
- Benli, Y. (2016). *Bağlama Resitali: Bağlama'da İleri İcra Niteliğinin, Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bıçakçı, A. H. (2024). *Cumhuriyet Sonrası İzmir'de Bağlama ile Zeybek İcraları ve Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Branscome, E. E. (2014). Concert Programming and Performing as a Model for Lesson Planning and Teaching. *Music Educators Journal*, 101(2), 71-75.
- Camgöz, N. (2011). *Taşkent'ten Derlenen Türküler ve T.R.T. Repertuarında Bulunan Konya Türküleri ile Mukayesesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Carlsion, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Bakış* (1. Basım) (Çev: B.Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cook, N. (2014). Between Art and Science: Music as Performance. *Journal of the British Academy*, 6-7.
- Çelik, Ö. (2020). Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 277-285.
- Çiçek, U. (2009). *TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Azerbaycan Sözlü Ezgilerinin Sözel Olarak İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çobanoğlu, Ö. (2000). Bilim Felsefesi Bağlamında Halkbilimi ve Halkbilimsel Bilginin Teorik Serüveni. *Folklor/Edebiyat*, 24, 27-41.
- Çobanoğlu, Ö. (2016). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* (8. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demirkaya, E. (2015). *Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Bireysel Çalgı Bağlama Derslerinde Konya Tavrının Öğretilme Durumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Dundes, A. (1980). Halk Kimdir? (Çev: M.Ekinci). *Millî Folklor Dergisi*, 37, 139-153.
- Dundes, A. (1998). Doku, Metin ve Konteks (Çev: M.Ekinci). *Millî Folklor Dergisi*, 38, 106-119.
- Ekici, M. (2000). Halk, Halk Bilimi ve Halk Bilgisi Üzerine Bir Deneme. *Millî Folklor Dergisi*, 45, 2-8.
- Erkan, T. (2015). Müzik Türü Olarak Zeybek (İzmir-Torbalı Örneği). *Akademik Bakış Dergisi*, 48, 285-297.
- Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), 513-527.
- Foley, J. M. (1995). *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gould, J. (2005). What Did They Play?: The Changing Repertoire of the Piano Recital from the Beginnings to 1980. *The Musical Times*, 146(1893), 61-76.
- Gümüş, P. ve Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve Performans Kuramı. *Mimesis Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi*, 17, 17-18, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Haşhaş, S., İmik, Ü. ve Gündeşli, A. (2016). Silifke Yöresi Türkülerinin Usul Özellikleri Açısından Değerlendirilmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(14), 1-12.
- İlhan, T. (2020). Franz Liszt Si Minör Piyano Sonatı'nın Form Açısından İncelenmesi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 6(11), 73-87.
- İnalöz, M. A. (2020). *Erzincan Türkülerinin Müzikal Açısından Analizi ve Gitar Düzenlemeleri Önerisi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- İnanıcı, M. K. (2017). *Bağlama Eğitiminde Yöresel Tavrıların Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Kangal, A. N. (2021). *Erzincan Geleneksel Müzik Kültürünün Müzik Eğitimine Katkıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayınları.

- Koç, A. (2000). *Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, O. (2022). *TRT Türk Halk Müziği Repertuvarında Bulunan Sözsüz 10 Azerbaycan Eserinin Bağlama ile İcrasının İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Maden, P. (2005). Performans Teori Doğrultusunda Bir Türkünün İncelemesi: Elimi Sundum Astara. *Folklor/Edebiyat*, 42, 205-215.
- Mirzaoglu, F. G. (2000). *Zeybek Türküleri ve Dansları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Neher, E. (2011). The Art Song Recital in Review. *The Hudson Review Inc.*, 64(2), 325-330.
- Oğuz, Ö. M. (1997). Türk Dünyası Folklorunda Yeni Yöntem Arayışları. *Millî Folklor Dergisi*, 33, 3-8.
- Onat, H. (2021). *Geleneksel Kazak Müziği İcracıları ve Performans Özelliklerinin Performans Teori Açısından İncelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi), Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Ong, W. J. (1995). *Sözlü ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi* (Çev: S.Postacıoğlu Banon), İstanbul: Metis Yayınları.
- Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com> (Erişim Tarihi: 01.03.2024).
- Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen ile Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Önal, H. (2024). Yozgat Tezene Üslûbunun Bağlama Öğretiminde Uygulanması. *Uluslararası Sosyal ve Beşeri Bilimler Aratırma Dergisi*, 11(107), 857-866.
- Özdek, A. (2012). *Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye-Azerbaycan Örneği*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Özdemir, E. (2016). Performans Teori, Âşık Fasılları ve Doğaçlama. *Rast Uluslararası Müzikoloji Dergisi*, 4(3), 1357-1366.
- Öztürk, O. M. (2003). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Öztürk, O. M. (2022). *Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I* (1. Basım). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). Türk Müziği Saz Eğitiminde ve Eğitim-Öğretim Kaynaklarında Yöresel Tavrı Özelliklerinin Kullanılması. *İstem*, 16(31), 87-106.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2001). *El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Said, E. (1991). *Müzikal Nakışlar* (Çev: G.Çağalı Güven). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sari, M. C. (2019). *Müzik Performansının Yeniden Üretimi Bağlamında Geleneğin Yeniden İnşası ve İcadı: Bağlama Çalgısı Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Say, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, Cilt 3, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: Pennsylvania University Press.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London: Routledge.

- Sert, H., Demirkıran S. Ö., Arslan Göz, P. Ve Beler, H. (2023). Bir Nitel Araştırma Yöntemi: Görüşme. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, 9(71), 4071-4075.
- Sezgin, B. (2014). *Eстетik Deneyim ve Öğrenme Olanağı Açısından Oyun-Drama Tiyatro İlişkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Small, C. (1999). Musiking-The Meanings of Performing and Listening. *A Lecture, Music Education Research*, 1(1), 9-22.
- Taş, F. ve Turhan, S. (2017). *Erzincan'a Girdim Ne Güzel Bağlar Erzincan Türküleri*. Ankara: Kitap Madeni Yayıncılık.
- Thompson, W. F., Dalla Bella, S., & Keller, P. E. (2006). Music Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 99-102.
- Tosun, T. S. (2019). *Konya Yerel Müzik Gelenğinde Varyant Olgusu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr> (Erişim Tarihi: 08.10.2024).
- Usta, D. (2009). *T.R.T Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Repertuarındaki Sözlü Azerbaycan Mahnılarının Edebî, Ritmik ve Melodik Yönden İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Üstün, M. C. (2008). *Erzincan (Merkez) Ağzının Ses Bilgisi ve Söz Varlığı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kars.
- Yaşar, S. (2011). *Temel Bağlama Öğretiminde Kullanılmakta Olan ve Önerilen Tezene Tekniğinin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Yaşar, S. (2015). Bağlama Eğitiminde Zeybek Tezene Tekniğinin Temel Öğretimine İlişkin Bir Çalışma. *Akademik Bakış Dergisi*, 50, 1-19.
- Yener, S. (1987). *Bağlama Öğretim Metodu* (3. Basım). Trabzon: Kuzey Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Yeşilce, T. V. (2023). *Silifke Yöresi'nde Klarnet ile İcra Edilen Beş Halk Oyunu Ezgisinin Dilsiz Kavala Uyarlanması*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, D. (1985). Türk Folklor Araştırmalarının Problemleri. *Erdem*, 1(2), 545-557.

EKLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Ek 1: Görüşme Formu.....	68
Ek 2: Görüşme Soruları.....	69
Ek 3: Görüşme Formu Transkripsiyonları	70
Ek 4: “Vay Bana Vaylar Bana” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	85
Ek 5: “Vay Bana Vaylar Bana” Adlı Eserin Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası	87
Ek 6: “Kız Gülbeden” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	90
Ek 7: “Kız Gülbeden” Adlı Eserin Repertuar Türküleri Külliyatı Notası	95
Ek 8: “Açıl Ey Ömrümün Varı” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	98
Ek 9: “Açıl Ey Ömrümün Varı” Adlı Eserin Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası	102
Ek 10: “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	104
Ek 11: “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” Adlı Eserin Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası	107
Ek 12: “On Dört Bin Yıl Gezdim” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	111
Ek 13: “On Dört Bin Yıl Gezdim” Adlı Eserin Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası	114
Ek 14: “Yağcılar Zeybeği” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası	117
Ek 15: “Yağcılar Zeybeği” Adlı Eserin Trt Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası	118
Ek 16: Etik Kurul Onay Formu.....	119

Ek 1: Görüşme Formu

GÖRÜŞME FORMU

Görüşme Kişisi:

Tarih:

Saat:

Bu görüşme formu, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı kapsamında, Prof. Çağhan ADAR danışmanlığında hazırlanmakta olan *Resital Kavramının Türk Müzik Kültüründeki Yeri ve Bağlama Performansı Örneği* adlı sanatta yeterlik tez çalışmasının veri toplama aracıdır. Türkiye’de mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda uluslararası veya ulusal kapsamda resital vermiş ya da resital hazırlığı yürütmüş akademisyenlerin resital kavramının Türk müzik kültüründeki önemi, kapsamı ve uygulanış biçimine dair görüş ve düşüncelerini tespit etmek amacıyla hazırlanmıştır. Bu bağlamda elde edilecek verilerin araştırmaya önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Elde edilen veriler bu araştırma dışında hiçbir şekilde kullanılmayacak ve kişisel bilgiler gizli kalacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederim.

İletişim:

E-Mail: burakkgultekin@hotmail.com

Arş. Gör. Burak GÜLTEKİN

Ek 2: Görüşme Soruları

GÖRÜŞME SORULARI

1. Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?
2. Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?
3. Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?
4. Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?
5. Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?
6. Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?
7. Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Ek 3: Görüşme Formu Transkripsiyonları

Görüşme Kişisi 1 (Görüşme Tarihi 12.10.2022)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Resital kısaca bir kişinin bir enstrümanla genelde de çalgısal şeyleri çaldığı gösteri şeklinde ifade edilebilir.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

Çalgıya hâkim olmak zorundadır ve bir iddiası olmak zorundadır. Yani neyi ifade edecek, neyi vurgulayacak ya da kendi farkı nedir ya da o enstrümanı çalan diğer sanatçılardan ne farkı var bunu ifade etmelidir. Bu anlamda da tabii sazına hâkim, bu konuda da oldukça donanımlı olmuş olması gerekir.

Soru 3-Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

İkinci soruda verdiğim cevaptaki gibi bir iddiası olmalı kişinin. Yani sonuçta resital verilecekse bu kişinin kendi özelliklerini gösterecek olan ya da diğerlerinden farkının belli olacağı ezgiler seçilmeli. Tabii bu anlamda iyi, çok iddialıysa zor bir repertuar seçilebilir ya da ayrıntıların ön planda olacağı yani yeri geldiğinde basit bir ezgi de olabilir ama ezginin ayrıntıları anlamında diğer çalıcılardan farkının ön planda olabileceği ve kişinin kendine özgü çalacağı ya da bestesi de olabilir bir repertuar seçilebilir bu anlamda.

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

Tabii ki seçilebilir. Çalacak olan kişi belli bir yörenin özelliklerini çok iyi verebilen, gösterebilen ve üst düzey icra yapılabilen bir yöre seçebilir. Örneğin bir zeybek dinletisi, zeybek resitali yapılabilir veya Konya türkülerinin bir resitali yapılabilir. Bu anlamda aslında bu durum kalite açısından daha belirleyici olabilir çünkü daha iddialı bir şey. Yani her taraftan bazı ezgileri çalmaktansa bir yörenin seçilip onun üzerinde ayrıntılara girilerek bir resital verilmesi dinleyici açısından çok o kişinin sanatsal anlamda duracağı yer açısından daha belirleyici olabilir.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

Bu tabii çok önemli bir şey çünkü bütün resital bu anlamda belirlenir. Kişinin yetenekleri ve becerisi çıtanın yüksekliğini belirler. Bu anlamda da bu icra becerisi sınırları zorlamalı. Örneğin çok iyi bir icracı sınırları zorlamazsa yanlış bir intiba da bırakabilir. Bu yüzden bir icracı sazına hâkim olmalıdır, repertuarı iyi seçmelidir, klişeleşmiş basit şeyleri çok rahat çalabilmelidir. Çünkü bazen çok basit bir şeyi çalarken bile insanın yeteneği ve becerisi ortaya konulabilir.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

Burada mesela “Enstrüman değişikliğindeki o yadırgama süresi kısaltılabiliyor mu, sazına hemen uyum sağlayabiliyor mu, çaldığı şeyi başka bir çaldığına geçtiğinde hemen onun havasına girebiliyor mu, seyirciyi de bu anlamda tedirgin etmeden rahat bir şekilde onları etkileyebiliyor mu, enstrümana her anlamda hâkim mi, gerek ajilite gerekse ağır bir şey çaldığında bunları aynı düzeyde etkileyici icra edebiliyor mu?” kriterler genelde bunlardır. Bunların dışında tabii “Repertuarı iyi seçmiş mi, yani kendisine uygun seçmiş mi?” iyi bir icracının olması gereken özelliklerinden biri de budur.

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girmez. Çünkü resital olabilmesi için bir kişiye özel bir program hazırlanmalı, o kişiye ait bir zaman dilimi olmalı ve o kişiye özel bir seyirci grubu olmalıdır. Örneğin toplu olarak icra edilen bir konserde de bir kişi solo yapabilir, bu resital anlamına gelmez. Solo çalma zaten ayrı bir daldır ama toplu çalınan bir şeyin arasında da solo çalınabilir. Örneğin solo bir video çekimi de yapılabilir ama bunların hepsinde manipüle edilebilecek bir ortam vardır, altyapıdan müzik gelmesi veya videonun tekrar çekilmesi gibi. Ama resitalde böyle bir şansın yoktur, her şey canlıdır, Tek başına çaldığın için orada her ayrıntı göz önündedir. Bu anlamda resital biraz daha diğerlerine göre kapsamlı ve stresli bir iştir. Ama solo çalma; her ortamda insan grupla da solo çalabilir, bir koronun arasında da çalabilir veya dediğim gibi bir video kayıt yapıldığında da solo çalabilir ama bu resital anlamına gelmez.

Görüşme Kişisi 2 (Görüşme Tarihi 07.11.2022)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Resital kavramı bugün Türk müziğinde olması gereken bir kavram, hatta en önemli olması gereken kavramlardan birisi ama geleneksel kültürde yok. Gelenekte

sohbet toplantılarında birisi çalıyor ve beraberce bir şeyler yapmak veya birisinin çalıp diğerlerinin dinlemesi gibi daha çok sözlü kültüre dayalı olarak gerçekleşiyor. Direkt saz icracısı olarak, okumadan da icra eden kişiler var. Mesela Tamburacı Osman Pehlivan'ın böyle bir yönü var. Ama çaldığı eserlere baktığın zaman daha çok dans ezgileri vs. çalıyor. Tabii ki iyi saz icracısı olarak belki oradan başlıyor ama asıl bağlama için özellikle 1982 yılında Arif Sağ'ın verdiği resital çok önemli bir yerde, o zamana kadar kahvehanelerde, saz yapım atölyesi vb. yerlerde çalınan bağlamanın işte böyle konser sahnesinde söz olmadan da tek başına çalınıp icra edildiği zaman dinlenebilecek bir çalgı olduğu anlaşıyor. Belki de ilk resitallerden biri olarak sayılabilir ki daha sonradan o anlayış doğrultusunda Arif Sağ ve Musa Eroğlu'nun Resital 1 ve Resital 2 albümleri geliyor. Ve ondan sonra asıl resital kavramı enstrümantal yönün ön plana çıkması, bağlamada virtüözite kavramının gelişmesi, virtüözite kavramı da özellikle Talip Özkan'dan başlayarak belki Yılmaz İpek ve daha sonrasında Çetin Akdeniz vs. ile oluşuyor, elle çalım tekniği ön plana çıkmaya başlıyor ve yavaş yavaş sazın aslında resital ortamını oluşturacak teknik altyapı geliyor. Özellikle son 30-40 senedir ciddi bir şekilde artık bağlama resitali bizim kültürümüzün de akademik, kültürel ve müzikal yönüyle bir parçası olmuş durumda.

Resitalin içerisinde bence bir kişinin önde olma durumu var. Yani batı müziğinde de böyle, genelde bir kişinin önünde olduğu bir durum var. Bence resital kavramı biraz solo kavramıyla iç içe. Mesela biz 3 kişilik resital yaptık, ben daha ön plandaydım. Ezgileri ben çalıyordum. Bir kişi arpejlerden sorumluydu, diğeri bas partilerinden sorumluydu vs. bunu resital olarak bence adlandırabiliriz ama üçümüz beraber bir toplu icra konseri yaparsak bu, oda müziğine doğru gidiyor artık. Yani oda müziği olarak düşünmek lazım ya da küçük topluluk konseri olarak düşünmek lazım.

Resitalde bir kişi örneğin flüt resitali; piyanist tabii ki eşlik ediyor, belki piyanonun da inanılmaz partileri vs. var ama eşlikçi anlayışı ile, yani ezgiyi, melodi asıl çalan kişinin flüt olması onun flüt resitali olmasına sebep oluyor gibi geliyor bana.

Resital dediğin zaman aslında benim kafamda canlanan şey o enstrümandaki özgünlüğü ve ustalığı gösterebilecek eserlerin icrası. Resitalde ben bir iddia arıyorum. Yani aslında “ben bir noktadayım ve ben size onu sergileyeceğim” iddiası var bence.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

Tabii ki bir iddiası olması, yani belli bir noktada olduğunu göstermek istemesi lazım ya da zaten orayı çoktan da geçmiş olabilir. İkincisi ustalık ve yorum. Benim beklediğim nitelik; resital içerisinde yaptığı şeyin farklı bir yönünün olması.

Soru 3-Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

Tematik olmalı, dediğim gibi yöre bölge bağlamında olabilir, kişi bağlamında olabilir, belli bir tavır bağlamında olabilir, uyarlama bağlamında olabilir, kompozisyon bağlamında olabilir. Belli bir saz tipi üzerine olabilir. Örneğin 3 telli bağlamayla en usta eserlerden oluşan konser verebilirsin tabii ki. Bu tarz tematik eserler sadece yöre ve düzen bağlamında değil örneğin bir kişi bağlamında olabilir. Talip Özkan'ın icrası üzerine, Talip Özkan'ın eserleri ve onun kendi yorumlayış tarzı gibi. Bir kültürel topluluk üzerine olabilir. Mesela Alevi-Bektaşî müziği üzerine ya da Abdal müziği üzerine bir resital yapılabilir. Trakya romanları üzerine bir çalışma yapılabilir, ezgilerinin bağlamada uyarlanması gibi. Uyarlanma önemli bir kavram olarak bence ortaya çıkıyor. Bir de beste. Yani besteler üzerine bir resital yapılabilir, uyarlamalar üzerine yapılabilir.

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

Evet.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

Yani şöyle bir şey olmaz; “bir senedir bağlama çalışıyorum ve ben resital vereceğim” şeklinde olmaz. Bence resital, iddiadır. Yani bir iddiası vardır resitalin. Yani bir noktaya geldiğini göstermek lazımdır ya da yeni bir anlayışı olduğunu, farklı bir yönü olduğunu göstermek lazımdır. Yani çok basit bir şey çalabilir misin, evet ama farklı olması lazım. O zamana kadar olmamış bir şekilde, bir sadelikle çalışıyor olabilirsin. Ha beğenilir, beğenilmez o ayrı bir şey.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

Perdeleri doğru basıyor mu? Sesler temiz mi? “İyi” kavramının birçok boyutu var. Birinci boyutu fiziksel boyutu diyelim; örneğin o anda duyduğun sesin sağlıklı olup olmadığı, temposunun düzgün olup olmadığı ya da seslerin temiz olup olmadığı, perdelerin doğru olup olmadığı gibi şeyler. İkinci boyutu müzikal boyutu; müzikal

boyutta o kişinin o seslerin nasıl bir düşünce süzgecinden geçirip, nasıl ifadelendiriyor, çalarken nasıl o ifadeleri kullanıyor gibi. O biraz göreceli mesela, “vay be ne güzel bir ifade kurdu” ya da “ben sevmiyorum onun ifadelerini” falan dediğimiz nokta burası. İlk bölümde herkes hemfikir ama ikinci bölümde ilk bölümü etkileyen şeyler var. Mesela ilk bölümde “kirli çalıyor” dediği şeyi ikinci bölümde “kirli çalıyor ama güzel”, “bilerek kirli çalıyor” falan dediğin şeyler oluyor. Üçüncü boyut ise yaratıcılık boyutu; bence o boyut gözden kaçırılıyor. Bu boyut icracıdan pek de beklenen bir şey olmuyor. Özellikle bizim camiada, aslında batı müziğinde de çok öyle bir beklenti olmuyor. Bizim müziğimiz yaşıyor. Bak, bu çok önemli bir şey. Klasik müzikler, biraz kendini tamamlamış ve bitmiş müzikler, aslında yaşamıyorlar yani. Yaşatılıyorlar, başkaları yaşıyor. Ama bizim halk müziğimiz hâlâ dinamik, hâlâ hayatta, yaşıyor ve hâlâ değişiyor. Klasik müzik değişmiyor mesela. Bizim bir yandan da ileri gitme durumumuz var yani. Bu üç aşamayı da başarıyla sunmuş kişi beni memnun eder.

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Resital verme niyetinin olması lazım. Yani niyetim yok, aldım sazı şurada çalıyorum, bu resital olmaz. İddia olduğu için duyuruyorsun zaten bir resital vereceğim diye. Yani ne varsa elimde hepsini döneceğim orada anlamında.

Görüşme Kişisi 3 (Görüşme Tarihi 07.11.2022)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Bir enstrüman ya da ses icracısının kendini ön plana çıkartan nitelikleri sunmak adına vermiş olduğu solo bir konserdir.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

Öncelikle farklı bir şey sunmak için farklı bir bakış açısına sahip olması gerekir, enstrümanına hâkim ve müzikal olarak yeterli donanımda olması beklenir.

Soru 3-Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

Bu tamamen verilecek resitalin özelliği ile ilgilidir. Ben mesela çok sesli düzenlemeler ile ilgili bir resital vermeyi düşünüyorum. Form olarak belli bir kısıtlama olmamalı. Basit bir eseri de icra bağlamında çok başka yerlere götürebiliriz.

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

Konu eğer uygunsa olabilir.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

İracılık seviyesini sadece teknik anlamda değerlendirebiliriz. Örneğin çok sesli bir müzik yapıyorsa, arkasında eşlik sazlar olup kendisinin ön planda olduğu şekilde de olabilir, o düzenlemelere, armoniye, halk müziğine hâkim oluşu, bunları sentez yapabilecek müzikal birikime sahipse nitelik olarak çok iyi bir icracı olmasına gerek yok.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

Müziyene bir özgürlük alanı sunulmalı. İcra edilen performanslarda kendi özgürlük ve özgünlüğünü yansıtabilmesi kıymetli. Geçmişte yaptığınız işler ya da müzikal birikiminize göre dinleyici beklentisi değişkenlik gösterebilir. O yüzden insanların zihninde oluşan müzikal geçmişinizdeki kendi beklentinizi karşılıyorsanız performans eser ya da form olarak çok önemli değil bence.

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Performans sadece teknik anlamda sunulduğu zaman çok anlamlı olmuyor, onun altını dolduracak müzikal bir birikim olması lazım. O yüzden performansın niteliği kişinin müzikalitesi ile bağdaştırılmalıdır. Karşındaki dinleyiciye verdiği müzikal mesajlar, dokular gibi düşünülmeli.

Görüşme Kişisi 4 (Görüşme Tarihi 22.11.2022)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Bir icracının tek başına verdiği konserdir. Bağlama resitali, Aşık Müziği resitali vb. gibi konu odaklı yapılmaktadır.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

İcra edeceği çalgının gerektirdiği teknik becerilere sahip olması ve ele alınan konunun uzmanı olması.

Soru 3-Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

- Belirlenen konuya göre (Örn. Aşıklık Geleneği)
- Resital başlığına göre (Örn. Kuzeydoğu Anadolu Aşık Müziğinden Örnekler)
- Yeteneğe göre

- Uzmanlık alanına göre

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

Belirlenebilir.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

Resital verecek kişinin icracılık seviyesi en önemli bağlayıcı unsurlardan birisidir. Resital verecek kişi icra edeceği çalgısının gerektirdiği teknik becerilere belirlenen konu özelinde sahip değilse o kişi resital yapmamalıdır.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

- İcra edilecek çalgının teknik gereklilikleri
- Ele alınacak konu

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Evet.

Görüşme Kişisi 5 (Görüşme Tarihi 09.01.2023)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Resital bence sanatçının sesi ya da çalgısıyla seyirci karşısında gösterdiği bireysel solo performansın adıdır. Burada seyirci karşısında olmasının resital açısından en belirleyici husus olduğunu düşünüyorum çünkü bireyin ya da performans sanatçısının tek başınayken yaptığı ya da seyirci karşısında değilken yaptığı çeşitli performansları resital bağlamında değerlendiremeyiz. Resitalin seyirci karşısında yani canlı izlence ile iç içe yapılıyor olması resitali bence tansiyon olarak yükselten şey. Tabii günümüz teknolojisinin düşününce sadece yüz yüze seyirci karşısındaki bireysel performans resital olarak düşünmeyi değil, canlı olarak izleyiciye açık dijital platformlardan yapılabilecek etkinlikleri de izleyicilerin performansı takip ettiği sabit ve kayıtlı olan etkinlikleri de resital bağlamında değerlendirebiliriz. Tabiri caizse Instagram'da canlı yayın açmak kadar belki sade ve basit bir sosyal medya hareketi gibi düşünemesek de Youtube üzerinden veya herhangi bir etkileşim platformu üzerinden sanatçının hazırladığı

repertuarı çalgısıyla solo olarak seslendirmesini de yine resital bağlamında değerdendirmek gerekir.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

Resital verecek kişinin her şeyden önce çalgısıyla ilgili temel klasik repertuvara hâkim olması, çalgısında ileri düzeyde icra yetkinliğine sahip olması gerekir. Çünkü bireyin tek başına sahneye çıkıp çalgısı veya sesiyle yapacağı her türlü etkinliğe resital diyemeyiz. Üst düzey bir performans, etkileyici bir performans, nitelikli bir performans sergilenmesi gerekir. Bu sebeple de resitali var eden kişinin çalgısıyla ilgili mutlaka üst düzey bir birikime sahip olması, çalgı hâkimiyetine sahip olması, virtüözite düzeyinde olması, her zaman virtüözite düzeyini beklemek zorunda değiliz belki ama çünkü virtüözite sınırların ötesindeki bir koşulu tanımlıyor bana göre, ama resital her şeyden önce çalgıyla ilgili klasik repertuvara, nitelikli repertuvara sahip, çalgı konusundaki yetkinliği tartışmalara kapalı görünen performans sanatçısının yapacağı bir iştir. Bu sebeple de resital verecek kişinin bu özelliklere sahip olması gerekir.

Soru 3-Resital repertuarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

Burada resital repertuarının her şeyden önce klasik, başucu eserleri içeren çeşitli dönem özellikleri taşıyan, bir çalgı özelinde yapılıyorsa çalgının farklı dönemlere ait başucu eserlerini literatürdeki eserlerini repertuvarda barındıran, ayrıca yeni ve yenilikçi yaklaşımları da sanatçının yorumuyla birlikte sunan bir repertuvardan bahsetmek gerekir. Mutlaka her çalgıda önemli başucu eserler ya da başvuru besteciler ya da önemli dönemler ve akımlar söz konusudur. Bu anlayışları çeşitli bağlamlarla birlikte grup halinde düşünülebilecek bu yapıları hangi çalgı olursa olsun resitali ile ilgili repertuvarda görmek, izleyicinin dinleyicinin beklentisi içindedir. Yani bir piyano sanatçısı farklı dönem ya da bestecilere ait bir resital sunabilir ya da sadece bir sanatçıya, bir besteciye ait repertuar da sunabilir elbette. Veya bir bağlama sanatçısı çalgıyla farklı düzenlerde, farklı yörelere ait ezgileri mızraplı seslendireceğı gibi mızrapsız ve mızraplı alım tekniklerini bir arada kullanabilir. Ayrıca belli bir yöreye özel ya da sadece belli bir düzene özel bir repertuvardan da bahsedilebilir.

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

Elbette değerdendirilebilir, düzen, alım tekniğı, tezeneli-tezenesiz alım, tezeneli alımdaki çeşitli yöre alım teknikleri özelinde değerdendirilebilir. Elbette ki böyle bir

yol izlenebilir. Yani bir bağlama sanatçısı resital için kurguladığı repertuvarda farklı yörelerden, farklı özelliklere sahip ezgileri seslendirebileceği gibi belirli bir bölgeden farklı düzenlerle ezgileri seslendirebilir yani bir zeybek resitali verebilir. Mesela kimisini bozuk düzeniyle, kimisini bağlama düzeniyle, kimisini misket düzeniyle, kimisini do müstezat ile kimisini fıdayda düzeniyle çalabilir. Onun için bir çeşitlilik yine de içindeki derinlikte mutlaka aranır. Yöre bölge özelinde çeşitlilik yoksa orası daha dar kapsamlı ise içindeki derinlikte bir çeşitlilik, farklılık insan arayabilir doğal olarak.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

İracılık seviyesi elbette ki belirleyicidir. Çünkü bir bireyin sazını alıp sahneye tek başına çıkıp bir şeyler çalmasını resital olarak doğrudan tanımlayamayız. O zaman nitelikle ilgili boyut sıfırlanmış olur. Burada çalgı hâkimiyetinin üst düzey nitelikler taşıması, repertuvarın ikna edici düzeyde resital repertuvarı niteliğinde olması, performansın buna uygun bir yapıda olması gerekir. Elbette ki resitaller seyirci karşısında canlı gerçekleştirilen performanslar olduğu için tabiri caizse günahı sevabıyla gerçekleştirilen etkinliklerdir. Elbette ki sanatçının risk aldığı durumlar olur, olacaktır. Bu risk aldığı durumlarda hata payını azaltmak için işte sanatçının yıllara dayalı tekrar etme çabası, çalışma çabası, günlük çalışma süreci bununla ilgili handikapları azaltır ama resitallerde illaki sanatçıların kendi performanslarıyla ilgili nitelik kaybı yaşadıklarını düşündükleri anlar olabilir. Bunlar seyirci tarafından kimi zaman fark edilir, kimi zaman fark edilmez veya eleştirmenler tarafından fark edilir çoğu zaman ama göz ardı edilebilir. Çünkü resital başlı başına riskle ilgili bir performans. Bu riski azaltmak için de sanatçının çokça çalışma, hazırlık yapmış olması, birikim ve donanımının ikna edici boyutta ve süreklilik arz etmesi gerekiyor.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

Tabii burada şöyle bir dinamik var; resital verecek kişi resital verme iradesini kendi öz benliğinden hareket edip çıkarır. Yani birisi gelip de size resital vermeniz gerekiyor diye söylemez, bu doğal bir zaman akışı, olay akışı değildir. Dolayısıyla “İracılık seviyesi hangi değerlere, kriterlere göre belirlenmelidir?” derken kişinin dışında bir merciinin resital verecek kişiyle ilgili yapıp yapamayacağını, icracılık seviyesiyle ilgili durumu ancak resitalin gerçekleşmesi anında ya da sonrasında dile

getirebiliriz. İşte burada sanat eleştirmenleri tarafından dönem eserleri ya da kullandığı teknikler ya da o anki, o günkü, o resitaldeki performansına dair olumlu olumsuz eleştiriler yapılıyor olabilir. Seyirci karşısında daha çok etkileyici ve tırnak içerisinde kimi zaman “Show time” niteliğinde bir performans her zaman seyirciyi etkileyecek bir boyut oluşturur ama nitelik bazında düşünüldüğünde seyircinin algısının ötesinde bir yapının, performansın sahnede resital içerisinde seslendirilmesini bekleriz. Resital verecek kişinin mutlaka dediğim gibi belli bir yetkinlik düzeyine ulaşması gerekiyor. Bağlama özelinde düşündüğümüzde bütün düzenlere, çalım tekniklerine hâkim olmasını bekleriz. Tabii temelde çalım tekniği tezeneli ve tezenesiz olmak üzere ikiye ayrılır. Fakat artık tezeneli bağlama çalım tekniğine yoğunlaşmış kişilerin resital esnasında ayrıca tezenesiz çalım tekniğine yönelik performansını beklemek ya da öyle bir resital şeklini her daim düşünmek doğru olmayabilir. Günümüzde her ikisini de sahnede hakikaten ciddi bir performanslarla gerçekleştiren arkadaşlar, sanatçılar olmakla birlikte, şelpayle performans gerçekleştiren, şelpede de belli teknikleri kullanmak mümkün ayrı ayrı, ya da sadece tezeneli çalım tekniklerini kullanarak performans gerçekleştiren sanatçıların resitallerini gözleyebiliriz. Mesela Çetin Akdeniz'in elle çalma tekniğini kullanmadan sayısız resital verebileceğini düşünmek, bağlama özelinde bir örnek olarak hemen ilk akla gelen şey. Burada resital verecek kişinin icracılık seviyesini kriterlere ya da hangi değerlere göre belirleyeceğiz derken bizim resital verebilecek kişileri belli bir sınıflandırmaya tabi tutmamızdan bahsetmek çok mantıklı değil. Yani kişi kendisiyle ilgili farkındalığı belli bir düzeye geldikten sonra hocalarının, mesai arkadaşlarının cesaretlendirmesi, yönlendirmesi ya da işte birincil sanat çevresinin yönlendirmesiyle bu işe girişebilir. Sonrasında oluşan sonuçlara göre de devamıyla ilgili tekrarıyla ilgili eylemler kişi tarafından gerçekleştirilebilir.

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Resital olabilmesi için kişinin solo çalgısıyla veya sesiyle sahneye, seyirci karşısına çıkması veya işte seyirci karşısına dijital ortamda da olsa performans gerçekleştirmesi elbette ki temel koşul olarak düşünülebilir ama sazı her eline alan kişinin yapacağı, adına kendisi resital dese bile, etkinliğe resital diyebilmek her zaman mümkün değil. Bunun olabilmesi için daha önce de belirttiğim üzere repertuarın çalgının kendi doğal yapısına uygun bir çeşitliliği, ileri düzey bir teknik çeşitliliği taşıyor olması gerekiyor. Yani dönem ilişkileri varsa, üslup tavır ilişkileri varsa, yeni ve yenilikçi

yaklaşımlar varsa, yorumlama becerileri varsa bütün bunları bir arada belli bir çeşitlilikle performans sanatçının sahnede sunması gerekir. Yoksa sazı eline alıp 2 saat boyunca belli bir düzlemde ve seviyede çalan kişiyi resital verdi diye düşünmek her zaman doğru değil, bireysel performans denilebilir buna, bireysel konser denilebilir, dinleti denilebilir. Resital demek için klasik literatürdeki çalgıya özgü üst düzey bir repertuvarın, başucu eserlerin olması ve etkileyici bir biçimde sunuluyor olması gerekir.

Görüşme Kişisi 6 (Görüşme Tarihi 02.08.2024)

Soru 1-Resital nedir, tanımı nasıl yapılmalıdır?

Resital, bir sanatçının belirli bir enstrüman, ses veya müzik türü üzerinde uzmanlaştığı bir müzik performansıdır. Çıkış kaynağı olarak klasik müzik eserlerinin icra edildiği, solo enstrümantal veya vokal performanslarını içermiş olsa da günümüzde diğer müzik türlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Performansın odak noktası, sanatçının teknik ve sanatsal becerilerini sergilemesidir.

Soru 2-Resital verecek kişinin sahip olması beklenen nitelikler nelerdir?

- İleri düzeyde enstrüman veya vokal tekniklerine hâkim olma.
- Zorlayıcı eserleri başarıyla icra edebilme kapasitesi.
- Eserlerin duygusal ve sanatsal yönlerini derinlemesine anlayabilme ve karşı tarafa aktarabilme becerisine sahip olma. Kendi yorumunu katarak eseri dinleyiciye etkileyici bir şekilde sunabilme.
- Geniş bir repertuvara sahip olma. Farklı dönemlerden, stillerden, (THM bağlamında, farklı bölgelerden) eserler icra edebilme yeteneğine sahip olma.
- Seyirci karşısında rahat olma ve sahne hâkimiyetine sahip olma. Seyirci ile güçlü bir bağ kurabilme, müzikal hikâyeyi etkili bir şekilde aktarabilme.
- Eserlerin tarihi, bestecileri ve müzikal yapıları, (THM bağlamında, bölgesel icra şekilleri, söyleme biçimleri) hakkında derin bilgiye sahip olma.
- Uzun süreli performanslar için gereken fiziksel ve zihinsel dayanıklılığa sahip olma ve konsantrasyon, dikkat seviyesini yüksek tutabilme.
- Eserleri yenilikçi ve yaratıcı bir şekilde yorumlama.

Soru 3-Resital repertuvarı hangi ölçütlere göre belirlenmelidir?

- Sanatçının yeteneklerini en iyi şekilde sergileyebileceği, teknik olarak zorlayıcı ve ustalıklı icra edebileceği eserlerin seçilmesi.
- Dinleyiciye çeşitli duygusal ve müzikal deneyimler sunabilecek, monoton olmayan, farklı dönemlerden, tarzlardan, bestecilerden ve bölgelerden eserler içeren bir program hazırlanması.
- Hem genel dinleyici kitlesini hem de mesleği müzik olanları memnun edebilecek bir denge sağlanmalı.
- Eserlerin temposu, uzunluğu ve duygusal yoğunluğu dikkate alınarak dengeli bir akış oluşturulmalı.
- Repertuarın belirli bir tema etrafında şekillendirilmesi, resitale anlam ve derinlik katabilir, ayrıca tematik bağlantı, dinleyiciye daha bütünsel bir deneyim sunabilir.
- Sanatçının özellikle ilgi duyduğu ve tutkuyla icra ettiği eserlerin programa dahil edilmesi performansını daha içten ve etkileyici hale getirebilir.
- Hem sanatçının hem de dinleyicinin sıkılmayacağı ve yorulmayacağı bir program süresi belirlenmeli.

Soru 4-Resital repertuarı yöre-bölge bağlamında belirlenebilir mi?

- Bölgenin müzikal mirasına ve geleneklerine uygun eserlerin seçilmesi geleneğin taşınması anlamında çok büyük bir önem taşır. Yerel bestecilerin eserlerine yer vermek, o bölgenin kültürel zenginliklerini tanıtmak açısından önemlidir.
- Dinleyicinin aşina olduğu veya bölgeyle duygusal bağı olan eserlerin programa dahil edilmesi dinleyicinin performansa olan ilgisini ve katılımını artırabilir.
- Dinleyicilere, müziğin yanı sıra bölgenin tarihini ve kültürel anlatılarını sunmak açısından, bölgeye özgü temalar, hikayeler ve olaylarla bağlantılı eserler seçilebilir.
- Bölgenin önemli tarihî olaylarına uygun eserlerin seçilmesi, dinleyici ile daha güçlü bir bağ kurulmasına yardımcı olabilir.
- Konser verilecek bölgenin yerel sanatçıları ile iş birliği yaparak, yerel yetenekleri desteklemek ve tanıtmak ve resitalin bölgesel kimliğini güçlendirmek açısından çok önemlidir.

- Eğer vokal eserler varsa, bölgenin dilinde veya lehçesinde olan eserlerin programa dahil edilmesi, yerel halk için daha da anlamlı olmasını sağlar.

Soru 5-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi ne derece bağlayıcı bir unsurdur?

- Resital karmaşık ve teknik olarak zorlayıcı eserleri başarılı bir şekilde icra edebilme yeteneği gerektirir. Doğru ve etkili bir şekilde çalınabilmesi için sağlam bir teknik temele sahip olunması gerekir.
- İcracının sanatsal derinliği ve yorumu, eserin duygusal ve estetik değerini dinleyiciye aktarabilmesi için kritik öneme sahiptir. Ancak ileri seviyedeki icracılar, eserlere kendi yorumlarını katarak dinleyiciye eşsiz bir deneyim sunabilir.
- Dinleyiciler, bir resitalde yüksek kalitede bir performans beklerler ve bu beklentinin karşılanması icracının seviyesine bağlıdır. İleri düzey icracılar, dinleyici memnuniyetini artırabilir ve daha olumlu geri dönüşler alabilir.
- İleri seviyedeki icracılar, sahne deneyimi ve özgüven açısından daha avantajlıdır. Bu da performansın genel başarısını etkiler. Sahne hâkimiyeti, seyirciyle etkileşim ve performansın akıcılığı gibi faktörler, icracının seviyesine bağlı olarak değişir.
- İleri düzeyde bir icracı, müzik camiasında daha fazla tanınır ve saygı görür, bu da resitalin tanıtımı ve izleyici çekmesi açısından faydalıdır. İtibarı yüksek bir icracının resitali, genellikle daha fazla ilgi çeker ve daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşır.
- İcracının seviyesi, repertuvar seçiminde esneklik sağlar. Daha zorlu ve prestijli eserlerin programa dahil edilmesine olanak tanır.

Soru 6-Resital verecek kişinin icracılık seviyesi hangi değerlere ve kriterlere göre belirlenmelidir?

- Teknik beceri en önemli kriterlerden biridir. Enstrümanın veya vokalın doğru tekniklerle kullanılması şarttır. Temiz icra için nota ve ritim hatalarının minimumda tutulması gerekir. Zor teknik pasajları, hızlı bölümleri veya karmaşık ritimleri icra edebilme yeteneğine sahip olması önemli bir kriterdir.

- Müzikal yorum, eserin duygusal içeriğini dinleyiciye etkili bir şekilde aktarabilme açısından önemlidir. Dinamikler, artikülasyonlar ve müzikal cümleme icracılık seviyesine göre etkisini gösterir.
- Repertuvar çeşitliliği ile, farklı dönemlerden, tarzlardan, bölgelerden ve bestecilerden eserleri icra edebilme açısından önemlidir.
- Sahne hâkimiyeti, iletişim, dayanıklılık.
- Müzik teorisi ve bilgisi.
- Eğitim durumu.
- Performans deneyimi.
- Profesyonel eleştiriler; Müzik eleştirmenlerinin ve uzmanlarının sanatçının performansı hakkındaki görüşleri.
- Dinleyici geri bildirimleri.
- Sanatçının stüdyo veya canlı performans kayıtları. Sanatçının albümleri, single'ları veya diğer yayınlanmış müzikal çalışmaları. Kazanılan yarışmalar veya alınan ödüller.

Resital verecek kişinin bu değerlere ve kriterlere uygunluğu, performansının kalitesini ve başarısını doğrudan etkiler.

Soru 7-Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girer mi?

Solo olarak icra edilen her performans resital kapsamına girmez. Resital, belirli bir düzene, sanatsal içeriğe, planlı bir programa ve uygun bir ortamda gerçekleştirilmesi gereklidir.

- Resitaller genellikle belirli bir süreye yayılan ve birkaç eserden oluşan kapsamlı bir program içerir. Tek bir parça veya birkaç dakikalık kısa performanslar resital olarak kabul edilmez.
- Resitaller, genellikle önceden belirlenmiş bir program dahilinde icra edilir ve dinleyicilere duyurulur. Rastgele veya spontane solo performanslar resital olarak nitelendirilmez.

- Resitaller, genellikle farklı dönemlerden ve tarzlardan eserler içerir ve icracının teknik ve sanatsal yeteneklerini sergiler. Yalnızca tek bir tarzda veya basit eserlerden oluşan kısa solo performanslar resital olarak değerlendirilmez.
- Resitaller, icracının sanatsal yeteneklerini sergilemek ve dinleyicilere derin bir müzikal deneyim sunmak amacıyla düzenlenir. Eğlence amaçlı veya arka plan müziği olarak yapılan solo performanslar resital olarak kabul edilmez.



**Ek 4: “Vay Bana Vaylar Bana” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde
İcra Edildiği Şeklin Notası**

Vay Bana Vaylar Bana

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

The musical score is written in a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The score is divided into eight staves, each starting with a measure number: 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including sharps and flats, throughout the piece. The notation is clear and legible, with a focus on the melodic line.

Vay Bana Vaylar Bana -2-

The image displays a musical score for the piece 'Vay Bana Vaylar Bana -2-'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and meter are not explicitly stated. The score is divided into measures, with measure numbers 17, 19, 21, 23, 25, 27, 29, and 31 indicated at the beginning of their respective lines. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots is used at the end of measure 19. A fermata is placed over the final note of measure 31. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Ek 5: "Vay Bana Vaylar Bana" Adlı Eserin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı
Türk Halk Müziği Repertuarı Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2214
İNCELEME TARİHİ : 1 - 3 - 1983

YÖRESİ
KONYA
KİMDEN AUNDIĞI
Ekipten
SÜRESİ :
♩ = 80

VAY BANA VAYLAR BANA
(SÜPÜRGESİ YONCADAN'IN KONYA ÇEŞİTLEMESİ)

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
- 1967 -

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked as ♩ = 80. The score consists of ten staves of music. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The lyrics are in Turkish and describe a scene of a woman (Vay Bana) and a man (Vaylar Bana) in a garden (Yoncadan). The lyrics are: VAY BA NA VA Y LA ME HU TES Bİ HİM DE DER VİŞ GEL Dİ BA NA CA Nİ GEL Dİ M VAY BA NA VA TES Bİ HİM DE DER VİŞ GEL Dİ Y LA ME HU BA NA CA Nİ GEL Dİ M Yİ LO L DÜ A NE NE M AĞ RI ÇE Vİ R BEN Dİ LAR BA NA YÖ RÜ YÖ RÜ YÖ RÜ SU GEL Dİ NİM Yİ LO L DÜ A NE REN AĞ RI ÇE VİR BE N Dİ

VAY BANA VAYLAR BANA
(Sahife - 2)

LAR BA NA
YOR CA N'IM
SU GEL Dİ

SU SA DIM SU
ME RAM DA Kİ
EL LE RE DÜ

i S TE Rİ M SU SA DIM SU
BA S LA RI ME RAM DA Kİ
GU N BAY RA EL LE RE DÜ

i S TE Rİ M SU VER MEZ CA Y
BA S LA RI SA TAR SA NA
GU N BAY RA M Bİ ZE HAK TA N

LAR BA NA VA YA MAN SU VER MEZ CA Y
HAR CA RİM SA TAR SA NA
BU GEL Dİ Bİ ZE HAK TA N

LAR BA NA Ö ———— M RUM OM RUM HOP LA MA Vİ
HAR CA RİM
BU GEL Dİ

CİM HOP LA VA YA MAN AL BE Nİ YA Nİ N
..
..

VAY BANA VAYLAR BANA
(Sahito - 3)



— 1 —

VAY BANA VAYLAR BANA
VAY BANA VAYLAR BANA
YIL OLDU AYLAR BANA
YÖRÜ YÖRÜ YIL OLDU
AYLAR BANA

SUSADIM SU İSTERİM
SUSADIM SU İSTERİM
SU VERMEZ ÇAYLAR BANA
VAY AMAN SU VERMEZ
ÇAYLAR BANA
ÖMRÜM ÖMRÜM HOPLA MAVİLİM
VAY AMAN AL BENİ
YANINDA SAKLA

— 2 —

TESBİHİMDE MERCANIM
TESBİHİMDE MERCANIM
NEREN AĞRIYOR CANIM
YÖRÜ YÖRÜ NEREN
AĞRIYOR CANIM

MERAMDAKI BAĞLARI
MERAMDAKI BAĞLARI
SATAR SANA HARCARIM
SATAR SANA HARCARIM
ÖMRÜM ÖMRÜM HOPLA MAVİLİM
VAY AMAN AL BENİ
YANINDA SAKLA

— 3 —

DERVİŞ GELDİ HU GELDİ
DERVİŞ GELDİ HU GELDİ
ÇEVİR BENDİ SU GELDİ
ÇEVİR BENDİ SU GELDİ

ELLERE DÜĞÜN BAYRAM
ELLERE DÜĞÜN BAYRAM
BİZE HAKTAN BU GELDİ
BİZE HAKTAN BU GELDİ

ÖMRÜM ÖMRÜM HOPLA MAVİLİM
VAY AMAN AL BENİ
YANINDA SAKLA

Ek 6: “Kız Gülbeden” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası

Kız Gülbeden

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

5

9

13

17

21

25

29

Kız Gülbeden -2-



Kız Gülbeden -3-

72

76

80

84

88

92

96

100

104

The image displays a musical score for a piece titled "Kız Gülbeden -3-". The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef. The first staff starts at measure 72 and ends at measure 75. The second staff starts at measure 76 and ends at measure 79. The third staff starts at measure 80 and includes a first ending (marked "1.") and a second ending (marked "2.") for measures 83 and 84. The fourth staff starts at measure 84 and ends at measure 87. The fifth staff starts at measure 88 and ends at measure 91. The sixth staff starts at measure 92 and ends at measure 95. The seventh staff starts at measure 96 and ends at measure 99. The eighth staff starts at measure 100 and ends at measure 103. The ninth staff starts at measure 104 and ends at measure 107. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Kız Gülbeden -4-

108

1. 2.

111

1. 2.

115

1. 2.

119

1. 2.

123

127

131

135

139

The musical score is written in a single system with eight staves. The first staff (108) begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The second staff (111) continues the melody with a first ending bracket (1.). The third staff (115) features a second ending bracket (2.) and includes some chromatic movement with B-flat and A-flat notes. The fourth staff (119) has two first ending brackets (1. and 2.) and continues the melodic development. The fifth staff (123) shows a more rhythmic passage with eighth and sixteenth notes. The sixth staff (127) continues this rhythmic pattern. The seventh staff (131) introduces a change in time signature to 8/8 and features a repeat sign at the beginning. The eighth staff (135) continues the melody in 8/8 time. The final staff (139) changes the time signature to 4/4 and concludes the piece with a double bar line.

Kız Gülbeden -5-

143



148



151



156



161



166



Ek 7: “Kız Gülbeden” Adlı Eserin Repertuvar Türküleri Külliyyatı Notası

REPERTÜKÜL SIRA NO : 707

Yöre :
AZERBAIJAN

KIZ GÜLBEDEN (Üzüm Kesimi)

Derleyen :
Kayıttan yazıldı

Notaya Alan :
Mehmet GÜRBÜZ

The musical score is written for a single melodic line in 8/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a few measures of music, followed by a repeat sign. The subsequent staves are filled with continuous melodic lines, often using eighth and sixteenth notes. There are several trills marked with 'tr' and a triplet marked with '3'. The piece ends with a double bar line and repeat dots. A large, faint watermark 'REPERTÜKÜL' is visible across the center of the page.

REPERTÜKÜL
repertukul.com & turkupedia.com

KIZ GÜLBEDEN
(Üzüm Kesimi)

- 2 -

The image displays a musical score for the piece "KIZ GÜLBEDEN (Üzüm Kesimi)". The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings marked with "1" and "2". A large, faint watermark reading "REPERTÜKÜL" is visible across the center of the page, behind the musical staves.

REPERTÜKÜL
repertukul.com & turkupedia.com

KIZ GÜLBEDEN
(Üzüm Kesimi)

- 3 -

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. There are two first endings (marked '1') and two second endings (marked '2'). The second ending of the first system leads to a trill (marked 'tr') on the final note. The score includes a repeat sign with a double bar line and a repeat sign with a double bar line. The piece concludes with a final cadence. The signature 'Gurbüz' is written at the bottom right of the score.

REPERTÜKÜL
repertukul.com & turkupedia.com

Ek 8: “Açıl Ey Ömrümün Varı” Adlı Eserin Bağlama Performansı
Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası

Açıl Ey Ömrümün Varı

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

The musical score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of 16 measures. Measures 1-4 are a single melodic line. Measures 5-8 continue the melody. Measures 9-10 are a first ending (1.) leading to a repeat sign. Measures 11-13 are a second ending (2.) marked with a double bar line and a repeat sign. Measures 14-16 continue the melody. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Açıl Ey Ömrümün Varı -2-

18

20

22

24

26

28

30

32

34

The image displays a musical score for the piece 'Açıl Ey Ömrümün Varı -2-'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and meter are not explicitly indicated. The score begins at measure 18 and ends at measure 34. Measures 18-23 are marked with a first ending bracket. Measures 24-25 are marked with a second ending bracket. Measures 26-27 are marked with a first ending bracket. Measures 28-29 are marked with a second ending bracket. Measures 30-31 are marked with a first ending bracket. Measures 32-33 are marked with a second ending bracket. The score features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line at measure 34.

Açıl Ey Ömrümün Varı -3-

The image displays a musical score for the piece 'Açıl Ey Ömrümün Varı -3-'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score consists of 52 measures, organized into eight systems of six measures each. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. A repeat sign with first and second endings is present at measures 44 and 45. The score is numbered 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, and 52 at the beginning of each system.

36

38

40

42

44

46

48

50

52

Açıl Ey Ömrümün Varı -4-

54

56

58

60

62

The image shows a musical score for a piece titled "Açıl Ey Ömrümün Varı -4-". The score is written on five staves, each beginning with a measure number: 54, 56, 58, 60, and 62. The music is in a single melodic line, likely for a voice or a single instrument. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and naturals). The key signature is one flat (B-flat). The score ends with a double bar line and a repeat sign (a circle with two dots) at the end of the fifth staff.

54

56

58

60

62

**Ek 9: “Açıl Ey Ömrümün Varı” Adlı Eserin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı
Türk Halk Müziği Repertuarı Notası**

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 950
İNCELEME TARİHİ : 30.Nisan.1975

DERLEYEN
CAVIT ERDEN

YÖRESİ
SİLİFKE

KİMDEN ALINDIĞI
HÜSEYİN SAY

SÜRESİ :

AÇIL EY ÖMRÜMÜN VARI
(Sallama)

DERLEME TARİHİ
1965

NOTAYA ALAN
ALİ CAN

SAZ

AÇIL EY ÖMRÜMÜN
YÜRÜ DİL BER YÜRÜ
GÜZEL LER GÜZEL LER

VA RI AM MAN AM MAN
AM MAN " " BA DI SA BAH
SA ÇIN SÜ RÜN
NER DE GE ZER

OL SÜN LER MA DAN AS LA NIM BEN YAN DIM
AS LA NIM " " "

(Saz)

HAS BAH ÇE NİN GON CA
AÇ BE YAZ GER DA NİN
NER DE DÜ GÜN OR DA

GÜ LÜ AM MAN SA RA RIP TA
AM MAN " " Sİ NEN GÜ RÜN
BAY RAM " " SEY RAN E DER

SOL SÜN LER MA DAN AS LA NIM
AS LA NIM

(AÇIL EY ÖMRÜMÜN VARI)
(Sahife- 2)

(Saz....)

BEN YAN _ DIM E _ Şİ _ ME _ ŞİM GEL GEL UĞ_RU_ NUĞ_ RUN

GEL GEL CAN YOL _ DA _ ŞİM GEL

SAZ.....

— 1 —

ACIL EY ÖMRÜMÜN VARİ	AMMAN
BADI SABAH OLMADAN	BEN. YANDIM
HAS BAHCENİN GONCA	GÜLÜ AMMAN
SARARIP TA SOLMADAN	BEN YANDIM
Bağlantı	[ESİM ESİM GEL GEL UGRUN UGRUN GEL. GEL CAN YOLDAŞIM GEL.

— 2 —
YÜRÜ DİBER YÜRÜ AMMAN (AMMAN)
SAÇIN SÜRÜNSÜN ASLANIM (BEN YANDIM)
AÇ BEYAZ GERDANIN AMMAN (AMMAN)
SİNEN GÖRÜNSÜN ASLANIM (BEN YANDIM)
Bağlantı.

— 3 —

GÜZELLER GÜZELLER AMMAN (AMMAN)
NERDE GEZERLER ASLANIM (BEN YANDIM)
NERDE DÜĞÜN ORDA BAYRAM (AMMAN)
SEYRAN EDERLER ASLANIM (BEN YANDIM)

Bağlantı

**Ek 10: “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” Adlı Eserin Bağlama Performansı
Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası**

Sabahınan Esen Seher Yeli Mi

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

2

3

4

5

6

7

8

Sabahınan Esen Sher Yeli Mi -2 -

9 

11 

12 

13 

14 

15 

17 

18 

19 

Sabahınan Esen Sher Yeli Mi -3-

20

21

22

23

24

25

26

27

The image displays a musical score for a piece titled "Sabahınan Esen Sher Yeli Mi -3-". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4. The music is divided into eight measures, numbered 20 through 27. Measures 20, 22, 23, 25, and 27 feature a continuous eighth-note pattern. Measures 21, 24, and 26 contain a mix of eighth and sixteenth notes, often with rests. Measure 27 concludes with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and accidentals (sharps and flats).

Ek 11: “Sabahınan Esen Seher Yeli Mi” Adlı Eserin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 136
İNCELEME TARİHİ : 08. 07. 1968
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
YÖZGAT
KAYNAK KİŞİ
HAMDİ TÜFEKÇİ/FEVZİ AKYOL
SÜRE :

SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ
DERLEME TARİHİ
NOTALAYAN
KEMAL KOLDAŞ
NİDA TÜFEKÇİ

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The score is divided into two systems. The first system contains the first six staves, and the second system contains the last two staves. The lyrics are written below the staves, aligned with the notes. The lyrics are: SA BA HI NAN, GEL YÂR SE Nİ, E SEN Nİ, LE (SAZ - - - - -). There are also some musical markings such as '1' and '2' above the staves, and 'O FO' and 'FOF' above the staves.

SA BA HI NAN
GEL YÂR SE Nİ

E SEN Nİ
LE (SAZ - - - - -)

SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ

SE HER BİR KAV YE Lİ DE Mİ LİM (SAZ - - - - -)

BE NİM GÖN LÜM Dİ VA NE Mİ ME KA VİL DEN KA RAR DAN (SAZ - - - - -)

DE Lİ Mİ (SAZ - - - - -) ME Sİ NE (SAZ - - - - -)

DU RUP DU RUP YÂR GÖĞ SÜ NÜ İ Kİ MİZ BİR DA LA YU VA

GE Çİ RİR (SAZ - - - - -) YA PA LIM (SAZ - - - - -)

- - -) YOK SA BU GÜN AY Rİ Lİ GİN EAŞ KA DAL DAN DA LA KON MA

GÜ NÜ MÜ A MAN MA Sİ NA A MAN

SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ

The musical score is written for a vocal melody and a saz accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the vocal staff. The saz accompaniment is written on a single staff with a treble clef. The score consists of eight staves. The first staff is the vocal melody, followed by seven staves of saz accompaniment. The lyrics are: A MAN A MAN SÜR ME Lİ MA MAN A MAN A MAN SÜR ME Lİ MA MAN. The saz accompaniment features a repeating rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

A MAN A MAN SÜR ME Lİ MA MAN
A MAN A MAN SÜR ME Lİ MA MAN

BİTİRİŞ SAZI
(SAZ -

SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ



SABAHINAN ESEN SEHER YELİ Mİ
BENİM GÖNLÜM DIVANE Mİ DELİ Mİ
DURUP DURUP YÂR GOĞSUNU GEÇİRİR
YOKSA BUGÜN AYRILIĞIN GÜNÜ MÜ

BAĞLANTI :
AMAN AMAN SÜRMELİM AMAN

GEL YÂR SENİ İLE BİR KAVL EDELİM
KAVİLDEN KARARDAN DÖNMESİNE
İKİMİZ BİR DALA YUVA YAPALIM
BAŞKA DALDAN DALA KONMAMASINA

BAĞLANTI

YOZGAT SENİ DELİK DELİK DELERİM
HALBUR (KALBUR) ALIR TOPRAĞINI ELERİM
ÜÇ GÜNECE NAZLI YÂRIM GELMEZSE
KOYUN OLUR ARDI SIRA BELERİM

BAĞLANTI

ŞEKER PINARINDA YUDUM ELİMİ
KİME ARZ EDEYİM GARİP HALİMİ
GURBETE GÖNDERDİM NAZLI YÂRİMİ
CİĞERİM HANÇERLE DELDİ DE GİTTİ

BAĞLANTI

YEDİ KALEMİNEN YAZI YAZARIM
AŞLIM YOZGATLIDIR GURBET GEZERİM
BİR YÜKSEK MEVKİYE KAZIN MEZERİM
GÖRÜNSÜN MEMLEKET ANAM AĞLASIN

BAĞLANTI

BÜLBÜL DALDAN DALA EDER BİR SEKİŞ
BÜLBÜL AH EDİYOR GÜLÜNEN ÇEKİŞ
AŞKIN ATEŞİYLE DİKİLEN DİKİŞ
KİYAMETE KADAR SÖKÜLMÜZ İMİŞ

BAĞLANTI

GİDERİM GİDERİM BEN DE GİDERİM
BÜLBÜLÜ KOYMADIK DALI NİDERİM
GİDER BİR GÜZELE HİZMET EDERİM
BELKİ BİLİR BENİM KADIR KIYMETİM

GARİP BÜLBÜL GÜL DALINA KONUYOR
HANGİ DALA KONSA DALLAR KURUYOR
GÜLLER BİLE KADERİSİZİ BİLİYOR
KADER SENİN İLE DAVAM VAR BENİM

BAĞLANTI

BÜLBÜL HAVALANMIŞ İNMEZ HAVADAN
BENİM HAS BAHÇEDE GÜLÜM VAR DEYİ
NAZLI YÂRIM GELMEZ ORDAN BURAYI
GÜZELLER İÇİNDE YÂRIM VAR DEYİ

BAĞLANTI

BÜLBÜLÜ TUTTUM DA GÜLE BAĞLADIM
BÜLBÜL FERYAD ETTİ BEN DE AĞLADIM
BEN GÖNLÜMÜ BİR SEVDAYA BAĞLADIM
YÂRİMİ ELİMDEN EL ALDI GİTTİ

BAĞLANTI

BÜLBÜLE SU VERDİM ALTIN TASINAN
ÇOK GÜNLER GEÇİRDİM KARA YASINAN
BEN SENİ SEVERİM NE HAVASINAN
BAŞIN PINAR AYAKLARIN GÖL OLSUN

BAĞLANTI

BAHAR AYLARINDA BÜLBÜLLER ÖTER
YEŞERİR ÇİMENLER MENEVŞE BİTER
YÂRİMİN DİLLERİ BAL BANA YETER
DATLI DİLLERİNE KURBAN OLAYIM

BAĞLANTI

BAHAR AYLARINDA BÜLBÜLLER AĞLAR
YEŞERİR ÇİMENLER MENEVŞE BAĞLAR
YÂRİMİN SEFA SÜRECEK ÇAĞLAR
ESDİ BİR RÜZGAR AYIRDI BİZİ

BAĞLANTI

AĞZININ İÇİNDE DİŞLERİN AKDIR
AL YANAK ÜSTÜNDE BENLERİN ÇOKDUR
YANINA GELMEYE MECALİM YOKDUR
YA SEN BURAYA GEL YA BEN VARAYIM

GENÇLER

Ek 12: “On Dört Bin Yıl Gezdim” Adlı Eserin Bağlama Performansı
Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası

On Dört Bin Yıl Gezdim
(Haydar Haydar)

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

The musical score is written in 19/8 time and consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 19/8 time signature. It features a series of eighth notes and a repeat sign. The subsequent staves continue the melody with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The seventh staff introduces a new rhythmic pattern with a key signature change to one sharp (F#). The final staff concludes the piece with a key signature change to one sharp (F#) and a 19/8 time signature.

On Dört Bin Yıl Gezdım -2-

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The first line contains four measures of eighth-note patterns. The second line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The third line contains four measures of eighth-note patterns. The fourth line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The fifth line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The sixth line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The seventh line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The eighth line contains four measures, including a triplet of eighth notes. The score ends with a double bar line.

On Dört Bin Yıl Gezdım -3-

46

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

53

10

55

58

§

The image shows a musical score for the piece 'On Dört Bin Yıl Gezdım -3-'. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 46 and features a series of trills (tr) above the notes. The second staff continues the melody. The third staff begins at measure 53 and includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 10/8. The fourth staff starts at measure 55 and continues the melody. The fifth staff starts at measure 58 and ends with a double bar line and a section symbol (§). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

**Ek 13: “On Dört Bin Yıl Gezdim” Adlı Eserin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı
Türk Halk Müziği Repertuarı Notası**

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 3193
İNCELEME TARİHİ : 8.7.1988

YÖRESİ :
Erzincan

KİMDEN ALINDIĞI:
Ali Ekber Çiçek

SÜRESİ:

ONDÖRT BİN YIL GEZDİM
(HAYDAR)

DERLEYEN:

Ali Ekber Çiçek

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALAN:

Can Etili

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 5/8 time signature. The first staff contains a whole note followed by a measure rest, then a section marked with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The third staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The seventh staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The eighth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The ninth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign. The tenth staff continues with a 2/4 time signature, followed by a section marked with a double bar line and a repeat sign.

Haydar
(Sahife-2)



Haydar
(Sahife-3)



GÜRUH-U NACİYE ÖZÜNÜ KATTIN
ADEM SIFATINDAN ÇOK GELDİM GİTTİM
BÜLBÜL OLDUM FİRDEVS BAĞINDA ÖTTÜM
BİR ZAMAN GÜL İÇİN ZARA DÜŞ OLDUM

Ek 14: “Yağcılar Zeybeği” Adlı Eserin Bağlama Performansı Örneğinde İcra Edildiği Şeklin Notası

Yağcılar Zeybeği

Düzenleme ve Notasyon
Burak GÜLTEKİN

The musical score for "Yağcılar Zeybeği" is written in 2/4 time and the key of B-flat major. It consists of 8 staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The second staff continues the melody, featuring a triplet of eighth notes. The third staff also continues the melody, with a triplet of eighth notes. The fourth staff continues the melody, with a triplet of eighth notes. The fifth staff begins with a repeat sign (double bar line with two dots) and a key signature change to one sharp (F#), indicating a modulation. The sixth staff continues the melody, with a triplet of eighth notes. The seventh staff continues the melody, with a triplet of eighth notes. The eighth staff ends with a repeat sign and a key signature change to one flat (B-flat), indicating a return to the original key. The score is marked with various musical symbols, including treble clefs, key signatures, time signatures, and repeat signs.

Ek 15: “Yağcılar Zeybeği” Adlı Eserin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuarı Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 71
İNCELEME TARİHİ: 26_9_1977

YÖRESİ
İZMİR

KİMDEN ALINDIĞI
Devlet Konservatuarı Arşivi

SÜRESİ :

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

YAĞCILAR ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SON.

Uysal

Ek 16: Etik Kurul Onay Formu

Evrak Tarih ve Sayısı: 23.11.2021-60623

T.C.	
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ	
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLERİ BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU KARARLARI	
TOPLANTI SAYISI:12	KARAR TARİHİ: 19.11.2021
KARAR 2021/370	
Üniversitemiz Devlet Konservatuarı öğretim elemanı Doç. Dr. Çağhan ADAR tarafından yürütülen (Diğer Araştırmacılar: Üniversitemiz Sosyal Bilimler Enstitüsü öğrencisi Burak GÜLTEKİN), "Resital Kavramının Türk Müzik Kültüründeki Yeri ve Bağlama Performansı Örneği" başlıklı doktora tezi kapsamında kullanılacak veri toplama araçlarının, etik açıdan sakıncalı olmadığına, katılanların oy birliği ile karar verildi.	
ASLI GİBİDİR	
e-imzalıdır	
Prof. Dr. İsa SAĞBAŞ	
Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurul Başkanı	