



**BAĞLAMA TOPLULUĞU ÖĞRETİMİNE YÖNELİK EĞİTİM
MATERYALİ ÖNERİSİ**

Eren Can Yıldız

**DOKTORA TEZİ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

EYLÜL 2022

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren on iki (12) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı: Eren Can

Soyadı: Yıldız

Bölümü: Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

İmza:

Teslim tarihi:

TEZİN

Türkçe Adı: Bağlama Topluluğu Öğretimine Yönelik Eğitim Materyali Önerisi

İngilizce Adı: Suggestion Of Educational Material For Bağlama

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Eren Can Yıldız

JÜRİ ONAY SAYFASI

Eren Can Yıldız tarafından hazırlanan “Türk Halk Müziği Toplu İcra Eğitiminde Karşılaşılan Problemlerin Çözümüne Yönelik Eğitim Materyali Önerisi (Bağlama/Bağlama Topluluğu Örneği)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı’nda Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. İsmet Doğan

(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Eş Danışman: Doç. Dr. Sinan Ayyıldız

(Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)

.....

Başkan: Prof. Dr. Cihat Can

(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Doç. Hamit Önal

(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Türker Eroğlu

(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Aytekin Albuz

(Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi)

.....

Üye: Prof. Dr. Cenk Güray

(Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Hacettepe Üniversitesi)

.....

Tez Savunma Tarihi: 08./08./2022

Bu tezinAnabilim Dalı’nda Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Şaban Çetin

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın gerçekleştirilme sürecinde bilgi ve birikimlerini benimle paylaşan konuya dair ilgilerini bir an olsun esirgemeyen danışmanlarım Prof. İsmet Doğan ve Doç. Dr. Sinan Ayyıldız'a;

Tezimin ilerleme aşamasında değerli görüşleriyle katkıda bulunan tez izleme komitesi üyelerim Prof. Dr. Cenk Güray ve Prof. Dr. Cihat Can hocalarıma;

Karşılaştığım tüm zorluklarda her zaman yanımda olan, bana doğru yolu gösteren, sevgisini ve güler yüzünü esirgemeyen babam Mürsel Yıldız, annem Serpil Yıldız ve ağabeyim Volkan Yıldız'a;

Hayatıma değer katan, tezimin hazırlanma aşamasındaki tüm süreçlerinde fikirleriyle katkıda bulunan en büyük destekçim ve yol arkadaşım Aylin Erdem'e;

Araştırmama yönelik verdikleri manevi desteklerden ötürü dostlarım Mücahit Kol, Fatih Aliyi, Sedat Akdağ ve İlker Karsavuran'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

**BAĞLAMA TOPLULUĞU ÖĞRETİMİNE YÖNELİK EĞİTİM
MATERYALİ ÖNERİSİ
(Doktora Tezi)**

**Eren Can Yıldız
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Eylül 2022**

ÖZ

Toplu icra eğitiminin bireye kazandırdığı müzikal bilinç ve birlikte müzik yapabilme yetisinin yanı sıra bireysel çalgı eğitimine olan katkıları, müzik eğitiminde bu alanı ön plana çıkaran temel etkenler arasında yer almaktadır. Geçmiş yıllarda bağlama topluluklarına dair akademisyenler ve icracılar tarafından eğitim materyali geliştirmek üzere birtakım denemeler yapılmış olmasına rağmen, günümüzde karşılaşılan önemli eksikliklerden birisi bu alanda yeterli nitelik ve nicelikte materyal olmayışıdır. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, toplu bağlama eğitiminde karşılaşılan problemlere bir çözüm önerisi sunabilmek için mevcut toplu icra yaklaşımlarının tamamını kapsayan özgün bir toplu bağlama icrası eğitimi materyali geliştirmektir. Araştırmanın çalışma grubunu; başlangıç düzeyine ilişkin deneysel sürece yönelik olarak Ankara Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi'nde öğrenim gören 8 öğrenci, orta ve ileri düzey deneysel sürecine ilişkin olarak ise Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim ve İcra Sanatları Fakültesinde öğrenim gören 20 öğrenci oluşturmaktadır. Araştırma, karma modelde yürütülmüş olup nicel boyutunu kontrol gruplu deneysel desen, nitel boyutunu ise alan yazın ve uzman görüşlerine dayalı betimsel desen oluşturmaktadır. Deneysel süreçte, deney grubuna yönelik olarak hazırlanmış 11 haftalık eğitim programı kapsamında her hafta 45 dakikalık süre zarfı içinde tasarlanan eğitim materyalleri öğrenciler ile birlikte çalışılmıştır. Ardından deney ve kontrol gruplarından elde edilen veriler; video ses kayıt yöntemi ile kaydedilerek değerlendirmeleri yapılmak üzere hazırlanan performans ölçeği ile beraber orta öğretim ve lisans düzeyinde eğitim – öğretim faaliyetlerini yürüten 23 uzman görüşüne sunulmuştur. Uzman kişilere yöneltilen ve performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitim materyalinin başarılı olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda; diğer müzik türlerine ilişkin olarak da toplu çalgı eğitimine yönelik materyal geliştirme çalışmalarının yapılması önerilmektedir.



Anahtar Kelimeler : Müzik eğitimi, Türk halk müziği, toplu icra eğitimi, saz topluluğu, bağlama topluluğu

Sayfa : xx+277

Danışman : Prof. İsmet Doğan

Eş Danışman : Doç. Dr. Sinan Ayyıldız

SUGGESTION OF EDUCATIONAL MATERIAL FOR BAGLAMA ENSEMBLE TRAINING

(Ph.D. Thesis)

Eren Can Yıldız

GAZİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION SCIENCES

September, 2022

ABSTRACT

In addition to the musical awareness and the ability to make music together that ensemble performance training brings to the individual, as well as its contributions to individual instrument training are among the main factors that bring this field to the forefront in music education. Although some attempts were made by academicians and performers on saz ensembles in the past to develop educational material, one of the important deficiencies encountered today is the lack of sufficient quality and quantity of materials in this field. In this direction, the aim of the study is to develop a unique ensemble saz performance training material that covers all existing ensemble performance approaches in order to offer a solution to the problems encountered in ensemble saz training. The study group of the research is composed of 8 students studying at Ankara Mimar Sinan Fine Arts High School as part of the beginner-level experimental process, and 20 students studying at the Faculty of Education and Performing Arts in Ankara Music and Fine Arts University as part of the intermediate-and-advanced-level experimental process. The research was carried out in a mixed model whose quantitative dimension is the experimental design with control group, and qualitative dimension is the descriptive design based on the literature and expert opinions. In the experimental process, within the scope of the 11-week training program prepared for the experimental group, the educational materials designed within 45 minutes each week were studied with the students. Then, the data obtained from the experimental and control groups were recorded with the video and audio recording method and presented to the opinion of 23 experts who carry out secondary education and undergraduate education activities, together with the performance scale prepared for their evaluation. When the average scores obtained from the performance scale and directed to the experts are compared, it is revealed that the performance levels of the students in the experimental group are higher than the students in the control group, and the educational material applied to the students in the experimental group is successful correspondingly. In this context, it is recommended to conduct material development studies for ensemble instrument training in relation to other musical genres as well.



Key Words : Music education, Turkish folk music, ensemble performance education,
bağlama ensemble, saz ensemble

Page Number : xx+277

Supervisor : Prof. İsmet Doğan

Co Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Sinan Ayyıldız

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	İ
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	İİ
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	İİİ
TEŞEKKÜR SAYFASI.....	İV
ÖZ	V
ABSTRACT	Vİİ
İÇİNDEKİLER.....	İX
TABLolar LİSTESİ.....	Xİİİ
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XV
SİMGE VE KISALTMALAR LİSTE.....	XX
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem ve Alt Problemler	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar.....	4
1.6. Tanımlar	4
1.6.1. Bağlama ile İlgili Tanımlar	4
1.6.1.1. Tekne (Gövde) Boyutuna Göre Adlandırılan Bağlamalar	5
1.6.1.1.1. Küçük Boy Tekneli Bağlamalar	5
1.6.1.1.2. Orta Boy Tekneli Bağlamalar	5
1.6.1.1.3. Büyük Boy Tekneli Bağlamalar	5
1.6.1.2. Bir Telin Klavye Üzerindeki Ses Sahasına Göre Adlandırılan Bağlamalar..	6
1.6.1.2.1. 14'lük Bağlama.....	6
1.6.1.2.2. 17'lik Bağlama.....	7

1.6.1.3. Ses Sahasına (Genişliğine) Göre Adlandırılan Bağlamalar	7
BÖLÜM II.....	9
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	9
2.1. Bağlama (Saz).....	9
2.1.1. Bağlamanın Tarihçesi.....	9
2.1.2. Çalım Biçimleri	14
2.1.3. Perde Sistemleri	15
2.1.4. Teller ve Telleme Biçimleri	18
2.1.5. Tel Düzenleri	21
2.1.6. Bağlama Ailesi Kavramı ve Üyelerinin Özellikleri.....	23
2.2. Toplu Bağlama İcrası	29
2.2.1. Geleneksel Müziğimizde Toplu Bağlama İcrası.....	31
2.2.2. Şehir Müzik Kültüründe Toplu Bağlama İcrası (Şehirleşme Süreci).....	39
2.2.2.1. Halkevleri	40
2.2.2.2. Radyo Evi/T.R.T ve “Yurttan Sesler” Ekolü.....	42
2.2.2.3. Devlet Destekli Diğer Kurumlarda Toplu Bağlama İcrası Örnekleri.....	47
2.2.2.4. Kişisel Girişimlerle Kurulan ve Faaliyet Gösteren Bağlama/Saz Toplulukları	48
2.2.3. Ses Kayıt Teknolojisinin Tarihsel Süreci İçinde Toplu Bağlama İcrasının Yeri.....	68
2.2.4. Müzik Eğitiminde Toplu Bağlama İcrasının Yeri ve Yapılan Çalışmalar	70
2.2.5. Bağlama Topluluklarında Kullanılan Bağlamaların İşlevleri	79
2.2.5.1. Mızraplı İcra Teknikleri ile Çalınan Bağlamalar.....	79
2.2.5.2. Mızrapsız İcra Teknikleri ile Çalınan Bağlamalar.....	81
2.2.6. Bağlama Topluluklarında Tercih Edilen Topluluk Modelleri	83
2.2.6.1. Bağlama İkilipleri	83
2.2.6.2. Bağlama Üçlülere.....	84
2.2.6.3. Bağlama Dörtlülere	85
2.2.6.4. Bağlama Beşlileri.....	85
2.2.6.5. Bağlama Altılıları.....	86
2.2.6.6. Bağlama Orkestraları	87
2.3. İlgili Araştırmalar	87
BÖLÜM III	89
YÖNTEM	89
3.1. Araştırmanın Modeli	89
3.2 Çalışma Grubu	90

3.3. Eğitim Materyali Hazırlama Süreci	90
3.3.1. Eğitim Materyalinde Tercih Edilen Notasyon Anlayışı	90
3.3.1.1. Eğitim Materyallerinde Tercih Edilen Notasyona Ait Semboller ve Bu Sembollerin Dizek Üzerinde Gösterimi	91
3.3.1.2. Birinci hat: Tel Sembolleri	91
3.3.1.3. İkinci hat: Ses Kaynağı Sembolleri.....	92
3.3.1.3.1. Sağ El Teknikleri.....	95
3.3.1.3.2. Sol El Teknikleri.....	97
3.3.1.3.3. Üçüncü Hat: Sol El Parmak Numaraları.....	99
3.3.1.4 Değiştirme İşaretleri	99
3.3.1.5 İcra Teknikleri ve Zamanlama Bakımından Süslemeler.....	100
3.3.1.5.1 Bağlı Tekil Mızrap Vuruşu ile İcra Edilen Süslemeler	102
3.3.1.5.2 Çoklu Mızrap Vuruşu ile İcra Edilen Süslemeler	102
3.3.1.5.3 Bağlı Parmak Vurma/Çekme ile İcra Edilen Süslemeler	103
3.3.2. Eğitim Materyallerinde İcra Edilen Model Bağlamalar	103
3.3.3 Eğitim Materyallerinin Hazırlandığı Model Bağlama Toplulukları.....	105
3.3.4 Farklı Müzikal Dokuların Birleşimi ile Tasarlanan Eğitim Materyalleri	109
3.3.5. Başlangıç Seviyesi İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri	110
3.3.6. Orta Seviye İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri	121
3.3.7. İleri Seviye İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri	139
3.4 Verilerin Toplanması.....	163
3.4.1. Deney Uygulaması.....	164
3.4.2. Uzmanların Performans Testi Değerlendirmeleri	164
3.5. Verilerin Analizi.....	164
BÖLÜM IV	165
BULGULAR VE YORUMLAR.....	165
4.1. Toplu İcra Eğitiminde Karşılaşılan Problemler ve Çözümüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar	165
4.1.1. İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler	166
4.1.1.1. Toplu İcra Eğitimi Metodu ve Materyali Eksikliği.....	166
4.1.1.2. Bireysel İcra Yetersizliklerinden Kaynaklanan Problemler.....	170
4.1.1.3. Bireysel İcra Seviyelerinde Görülen Farklılıklar	171
4.1.1.4. Bireysel Olarak Hazır Bulunmama Durumu	171
4.1.1.5. Toplu İcra Aşamasında Kişi Sayısı Fazlalığı.....	172
4.1.1.6. Toplu İcra Eğitimi İçin Uygun Fiziki Ortamın Sağlanamaması.....	172
4.1.1.7. Çalgıların Fiziki Durumlarında Var Olan Eksiklikler.....	173

4.1.2. İcra Aşamasında Karşılaşılan Problemler.....	173
4.1.2.1. Zamanlama Problemleri.....	174
4.1.2.2. Perde-Entonasyon Problemleri	174
4.1.2.3. Nüans-Dinamik Problemleri	174
4.1.2.4. Süsleme Problemleri	175
4.1.3. Toplu Bağlama İcrasında Karşılaşılan Problemlerin Olası Çözümüne Yönelik Tasarlanan Eğitim Materyalinin Özellikleri	176
4.2. Hazırlanan Başlangıç Seviyesindeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar	180
4.3. Hazırlanan Orta Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna Yönelik Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Performanslarının Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	186
4.4. Hazırlanan İleri Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna Yönelik Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Performanslarının Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	193
BÖLÜM V	199
SONUÇLAR VE ÖNERİLER	199
5.1. Sonuçlar	199
5.1.1. Toplu İcra Eğitiminde Karşılaşılan Problemlere İlişkin Sonuçlar	199
5.1.2. Hazırlanan Başlangıç Seviyesindeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Sonuçlar	200
5.1.3. Hazırlanan Orta Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Sonuçlar.....	200
5.1.4. Hazırlanan İleri Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Sonuçlar	201
5.2 Öneriler	201
KAYNAKLAR.....	203
EKLER.....	211
EK B: EĞİTİM MATERYALLERİNDE YER ALAN MODEL BAĞLAMALAR.....	213
EK C: KONTROL VE DENEY GRUPLARI İLE GEÇİLEN DÖNEM SONU ESERLERİNİN NOTALARI.....	223

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. <i>Bağlama İcrasında Uygulanan Başlıca Teknikler</i>	15
Tablo 2. <i>Bağlama İkîlîleri</i>	83
Tablo 3. <i>Bağlama Üçlîleri</i>	84
Tablo 4. <i>Bağlama Dörtlîleri</i>	85
Tablo 5. <i>Bağlama Beşlîleri</i>	86
Tablo 6. <i>Bağlama Altılîleri</i>	86
Tablo 7. <i>Bağlama Orkestraları</i>	87
Tablo 8. <i>Mızrapla İcra İçim Eğitim Materyallerinde Tercih Edilen Ses Kaynağı</i> <i>Sembolleri</i>	92
Tablo 9. <i>Eğitim Materyallerinde Değîştirme İşaretleri</i>	100
Tablo 10. <i>Eğitim Materyallerinde Yer Alan Model Bağlama Toplulukları</i>	107
Tablo 11. <i>Başlangîç Seviyesi Deney ve Kontrol Grupları Haftalık Çalışma Programı</i>	110
Tablo 12. <i>Orta Seviye Çalışma Grupları Dönem İçî Programı</i>	122
Tablo 13. <i>İleri Seviye Çalışma Grupları Dönem İçî Programı</i>	139
Tablo 14. <i>Araştırmaya Katılan Uzmanların Demografik Dağılımları</i>	163
Tablo 15. <i>İcra Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler</i>	178
Tablo 16. <i>Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Adlı Eser İcrasının Performans</i> <i>Ölçümleri (Deney Grubu)</i>	180
Tablo 17. <i>Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Adlı Eser İcrasının Performans</i> <i>Ölçümleri (Kontrol Grubu)</i>	181
Tablo 18. <i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Başındaki Yazmayı</i> <i>Sarıya Mı Boyadın Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümlerinin</i> <i>Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar</i>	182
Tablo 19. <i>Evlerinin Önü Handır Aman Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri</i> <i>(Deney Grubu)</i>	183

Tablo 20.	<i>Evlerinin Önü Handır Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu).....</i>	184
Tablo 21.	<i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Evlerinin Önü Handır Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar</i>	185
Tablo 22.	<i>Oynayın Giz Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)</i>	186
Tablo 23.	<i>Oynayın Giz Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu).....</i>	188
Tablo 24.	<i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Oynayın Giz Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılması</i>	189
Tablo 25.	<i>Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu).....</i>	190
Tablo 26.	<i>Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek) Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu).....</i>	191
Tablo 27.	<i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek) Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar</i>	192
Tablo 28.	<i>Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)</i>	193
Tablo 29.	<i>Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)</i>	194
Tablo 30.	<i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar</i>	195
Tablo 31.	<i>Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu).....</i>	196
Tablo 32.	<i>Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu).....</i>	197
Tablo 33.	<i>Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar</i>	198

ŞEKİLLER LİSTESİ

- Şekil 1.*“Kargamış orhostatında bağlama çalan, çifte flüt üfleyen ve dans eden figürler”, Ankara Anadolu medeniyetleri müzesi,envanter no: 119.....9
- Şekil 2.* De Laborde’nin 1780 yılında tasvir ettiği bağlama., Kurt, N. (2015, s. 49). Alevi-Bektaşî cemlerinde "deste bağlama" geleneği ve "bağlama" adının kaynağı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(8), 43-62..... 13
- Şekil 3.* Geleneksel perde sistemi, Öztürk , O. (2014, s.38). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri. Doktora ezi, İstanbul)..... 17
- Şekil 4.* Günümüz bağlamalarında düğâh muhayyer sekizlisinde yer alan perde ve aralıklar. Öztürk, O. M. (2007). Onyedî'den yirmidört'e: bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu,. Kocaeli: Motif..... 18
- Şekil 5.* Bağlama düzeni.....22
- Şekil 6.* Bozuk düzen (kara düzen).....22
- Şekil 7.* Neşet Ertas ve kullanmış olduğu tek manyetikli bağlama, <https://arsizsanat.com/abdallar-kentlilesme-ve-neset-ertas/> sayfasından erişilmiştir (2022).26
- Şekil 8.* Özyay Gönlüm ve “Yaren”https://tr.wikipedia.org/wiki/Özyay_Gönlüm sayfasından erişilmiştir (2022).27
- Şekil 9.* Sinan Ayyıldız ve akustik çift saplı şelpe bağlama (a), çift taraflı model bağlama (b), Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).28
- Şekil 10.* Bas bağlama/saz, Sancak, E. (2019). Türk halk müziğinde bas bağlamanın tarihi, yapısı ve icrası. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara..... 29
- Şekil 11.* (a). Seymenler ve Ankara bağlaması , (Ankara kulübü derneği, t.y), (b). seymenler bağlama topluluğu, (Ankara kulübü derneği, t.y).36

<i>Şekil 12. a)</i> “Kayseri halkevleri bağlama heyeti”, (ulus gazetesi, 27.02.1939 s. 6), b) “Çankırı halkevleri bağlama heyeti”,(son posta gazetesi, 25.08.1939 s. 5), c)“Tokat halkevleri üyeleri”, (son posta gazetesi, 25.03.1940 s. 10), d) “Konya halkevi bağlama heyeti”, (Öztürk İhsan, 07.06.2022).....	42
<i>Şekil 13.</i> Konya gecesinde halkevleri sanatçıları (Radyo, C.1, S.5, 15 Nisan 1942, s.22, aktaran Evcin, 2019).....	44
<i>Şekil 14.</i> Kütahyalı sanatçılar ve Kütahya milletvekilleri, (Radyo, C.2, S.18, 15 Mayıs 1943, s.15, aktaran, Evcin, 2019).	44
<i>Şekil 15.</i> Yozgat halkevleri sanatçıları, (Yozgat halkevi, Radyo, C.3, S.30, 15 Mayıs 1944, s.22) aktaran, Evcin, 2019).....	44
<i>Şekil 16.</i> Yurttan sesler korosu bağlama icracıları bir esere çalışırken, (Radyo dergisi, 1947, c.6, sayı:65 s.10, aktaran, Evcin, 2019).	46
<i>Şekil 17.</i> “Sarı Durnam” plak kapağı, https://open.spotify.com/album/6Bfw3Q3Wt1XT85vOuSQHDq sayfasından erişilmiştir.	49
<i>Şekil 18.</i> “Muhabbet” albüm kapağı, https://www.youtube.com/watch?v=KVFUo6UNFQI , sayfasından erişilmiştir.	49
<i>Şekil 19.</i> “Bağlama tezene tavırları” albüm içeriği, http://www.oralay.com/kultur_sanat_dizisi_1_kaset.html sayfasından erişilmiştir.	52
<i>Şekil 20.</i> “Bağlamada yöresel tavırlar düzenler ve bağlamanın çok sesli kullanımı” albüm içeriği, http://www.oralay.com/kultur_sanat_dizisi_3_kaset.html , sayfasından erişilmiştir.	52
<i>Şekil 21.</i> “Güneş Bahçesinden Ezgiler” albüm kapağı, https://www.opus3a.com/u/bengi-baglama-uclusu-gunes-bahcesinden-ezgiler-cd/d4efd917ad7acc0eb1f54d046a0a0a8b , sayfasından erişilmiştir.....	53
<i>Şekil 22.</i> “Ali Fuat Aydın ve Cenk Güray” konser performansı, https://www.biletix.com/etkinlik/U7L03/ANKARA/tr sayfasından erişilmiştir.	55
<i>Şekil 23.</i> “Bağlama Resitali 1” albüm kapağı, https://open.spotify.com/album/2MZ32W8vsjeQS7fxXlB1Na sayfasından erişilmiştir.	55
<i>Şekil 24.</i> “Arif Sağ Trio, Concerto for Bağlama” albüm kapağı, https://www.discogs.com/release/15506000-Arif-Sa%C4%9F-Trio-Concerto-For-Ba%C4%9Flama , sayfasından erişilmiştir.	57

<i>Şekil</i> 25. Erol Parlak Bağlama Beşlisi “Eşik” albüm kapağı, https://www.youtube.com/watch?v=vRaFz3s2CdQ , sayfasından erişilmiştir.	58
<i>Şekil</i> 26. “Lâl Bağlama Dörtlüsü” konser performansı, Ahmet Gökhan Coşkun, kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).....	59
<i>Şekil</i> 27. “Dörttelli Bağlama Grubu” konser performansı, Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).....	60
<i>Şekil</i> 28. “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”, albüm kapağı, https://open.spotify.com/album/4exINyr4jNNfE3eAg8ZF2v sayfasından erişilmiştir.	61
<i>Şekil</i> 29. “Bandura Bağlama Grubu”, Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).....	62
<i>Şekil</i> 30. “Efelerin Tezenesi” albüm kapağı, https://open.spotify.com/album/5z5e5FIqcl7d9xjwUov7yl , sayfasından erişilmiştir.	63
<i>Şekil</i> 31. “İstanbul Bağlama Dörtlüsü”, https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/konser-parti/istanbul-baglama-dortlusu/43478/13 sayfasından erişilmiştir.	64
<i>Şekil</i> 32. “Tanbura Trio” albüm kapağı, https://open.spotify.com/album/2SfzLjqyJO99b3wM0Gc8Hf , sayfasından erişilmiştir.	65
<i>Şekil</i> 33. “Nida Bağlama Dörtlüsü” konser afişi, http://yolunbasindayken.tv/sizden-duyuru/nida-baglama-dortlusu , sayfasından erişilmiştir.	66
<i>Şekil</i> 34. Sinan Ayyıldız-Erol Parlak ikilisi, (Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir. 15 Ocak 2021)	67
<i>Şekil</i> 35. Ertuğrul Bayraktar’ın solo bağlama için çalışmasından bir bölüm, (Özdemir, 1992, s. 135).	73
<i>Şekil</i> 36. Erdal Tuğcular’ın halk çalgıları orkestrası için düzenlenmiş olduğu Abdurrahman Halayı adlı eser, Erdal Tuğcular, kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).....	74
<i>Şekil</i> 37. Erdal Tuğcular’ın bağlama ve orkestra için besteleyip düzenlendiği “Çiğdem” adlı eseri, Erdal Tuğcular, kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).....	75
<i>Şekil</i> 38. Mehmet Ali Özdemir’in “Arayış” adlı eserinden bir bölüm, Özdemir, 1998, s. 254).	76
<i>Şekil</i> 39. Mehmet Ali Özdemir’in “Açılış” adlı eserinden bir bölüm, Özdemir, 1998, s.246).	76

Şekil 40. Ali Kazım Akdağ'ın nota yazım biçimine bir örnek, (Akdağ & Derin, 2013).	77
Şekil 41.“Güzel Sanatlar Liseleri Bağlama ile Türkülerin Çok Seslendirilmesi Yarışması”.	78
Şekil 42. Aynı tel grubu üzerinde devam eden ezginin gösterimi.....	92
Şekil 43. Birden fazla tel grubu bir arada tınladığında tel sembollerinin yerleşimi.....	92
Şekil 44. Mızrapsız icra içim eğitim materyallerinde tercih edilen ses kaynağı sembolleri. Ayyıldız, S. (2021, s.24). Modern Şelpe repertuarı 1. Ankara: Kapital Kültür Sanat.	94
Şekil 45. Aşağı ve yukarı yönlü tekil mızrap vuruşları.	95
Şekil 46. Farklı tel gruplarında yukarı yönlü mızrap vuruşları.	96
Şekil 47.Çoklu Mızrap Vuruşu Örneği.....	96
Şekil 48.Parmak Vurma Tekniği Örneği.....	97
Şekil 49. Sol el parmak çekme tekniği örneği.....	98
Şekil 50. Parmak kaydırma tekniği örneği.	98
Şekil 51. Sol el susturma tekniği örneği.....	98
Şekil 52.Sol el parmak numaralarının temsili ve dizek içinde gösterimi.	99
Şekil 53. Çentik sembolleri ve anlamları.	101
Şekil 54.“Bağlı tekil mızrap vuruşu” ile süslemelerin icra şekli.....	102
Şekil 55. “Çoklu mızrap vuruş” çeşitleri ile icra edilen süsleme ifadeleri.	102
Şekil 56.Sol el parmak vurma tekniğinin notasyonda gösterimi.....	103
Şekil 57.Sol el parmak çekme tekniğinin notasyonda gösterimi.....	103
Şekil 58. C-1. Aıştırma.....	111
Şekil 59. C-2. Aıştırma.....	112
Şekil 60. C-3. Aıştırma.....	113
Şekil 61. C-4. Aıştırma.....	114
Şekil 62. C-5. Aıştırma.....	115
Şekil 63. C-6. Aıştırma.....	116
Şekil 64. C-7. Aıştırma.....	117
Şekil 65. C-8. Aıştırma.....	118

Şekil 66. C-9. Alıştırma.....	119
Şekil 67. C-10. Alıştırma.....	120
Şekil 68. B-1. Alıştırma.....	123
Şekil 69. B-2. Alıştırma.....	124
Şekil 70. B-3. Alıştırma	125
Şekil 71. B-4. Alıştırma.....	126
Şekil 72. B-5. Alıştırma.....	128
Şekil 73. B-6. Alıştırma.....	129
Şekil 74. B-7. Alıştırma.....	131
Şekil 75. B-8. Alıştırma.....	132
Şekil 76. B-9. Alıştırma.....	133
Şekil 77. B-10. Alıştırma.....	137
Şekil 78. Horon adlı eser.....	144
Şekil 79. 11'li adlı eser.	149
Şekil 80. Zeybek (Dokuzlu) adlı eser.	154
Şekil 81. Bar havası adlı eser.	158
Şekil 82. Umut adlı eser.	161

SİMGİ VE KISALTMALAR LİSTE

O.D.T.Ü	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
MEB	Millî Eğitim Bakanlığı
T.H.B.T	Türk Halk Bilimi Topluluğu
T.R.T	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
İ.T.Ü	İstanbul Teknik Üniversitesi

BÖLÜM I

GİRİŞ

Müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olan toplu icra eğitimi, üzerinde dikkatlice düşünülmesi ve belirli eğitim, öğretim yöntemleri dikkate alınarak çalışılması gereken bir alan olarak görülmektedir. Bireye kazandırdığı müzikal bilinç ve birlikte müzik yapabilme yetisinin yanı sıra bireysel çalgı eğitimine olan katkıları, toplu icra eğitimini müzik eğitiminde ön plana çıkaran etkenler arasında yer almaktadır. Ülkemiz sınırları içinde eğitim ve öğretim sürecini devam ettiren pek çok Türk müziği konservatuarı, müzik eğitimi fakültesi, sanat tasarım mimarlık fakültesi, güzel sanatlar lisesi ve sahne sanatları fakültelerinin eğitim programları içinde farklı isimlerle yer alan Türk halk müziği temelli toplu icra dersleri de müzik ve çalgı eğitimi alanına katkı sağlayan bir diğer icra eğitimi alanını temsil etmektedir. Bu alanı temsil eden derslerin odak noktasında yer alan çalgı topluluklarının hangi tip çalgılardan oluştuğu incelendiğinde, bağlama/saz gruplarının fazlalığı göze çarpmaktadır.

Hemen hemen her bölgede bulunduğu coğrafyanın kültürel zenginliklerine has bir çalım üslûbuyla icra edilen bağlama, bu toprakların kültürel kodlarını barındıran ve yaygın olarak icra edilen bir halk çalgısıdır. Günümüz mesleki müzik eğitiminde toplu “bağlama eğitimi alanında var olan eksikliklerin nelerden meydana geldiği incelendiğinde toplu bağlama icrası eğitimine katkı sağlayacak eğitim materyali eksikliğinin ön planda olduğu görülmektedir. Geleceğin bağlama eğitimine katkı sağlayacağı varsayılan müzik eğitimi kurumlarımız ve bu çatı altında çalışmakta olan müzik eğitimcilerimizin büyük bir titizlikle var olan kaynaklara ek olarak yeni bir toplu bağlama eğitimi materyali ve bu materyale katkı sağlayacak unsurların arayışı içinde olduğu da dikkat çeken bir diğer husustur (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

Anlaşıldığı üzere, geçmişe dair izler geleceğe dair öngörüler taşıyacak olan toplu icra eğitim materyali alanında yapılacak deneysel çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu doğrultuda

mevcut toplu bağlama icrası eğitim yöntemlerini ve modellerini incelemek, var olan çalışmalara ek olarak alanın eksikliklerine katkı sunabilecek yeni eğitim materyallerini yaratabilmek, toplu bağlama icrası eğitiminde karşılaşılan problemlerin çözümü açısından önemli görülmektedir.

1.1. Problem ve Alt Problemler

Bu araştırmada, toplu icra eğitimine özgü hazırlanan bir eğitim materyalinin toplu icra eğitiminde karşılaşılan belirli problemlerin çözümüne katkı sağlayabileceği düşüncesinden yola çıkılmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırmanın problem cümlesi: “Bağlama topluluğu öğretimine yönelik nasıl bir eğitim materyali önerisi sunulabilir?” biçiminde oluşturulmuştur.

Çalışmanın problem durumuna cevap bulabilmek için çözülmesi gereken alt problemler aşağıda sıralanmıştır:

1.1.1 Toplu icra eğitiminde karşılaşılan problemler nelerdir?

1.1.2 Hazırlanan başlangıç seviyesindeki materyalin işlevsellik durumuna ilişkin kontrol ve deney grubu sonuçlarının karşılaştırılması ne şekildedir?

1.1.3. Hazırlanan orta seviyedeki materyalin işlevsellik durumuna ilişkin kontrol ve deney grubu sonuçlarının karşılaştırılması ne şekildedir?

1.1.4. Hazırlanan ileri seviye materyalin işlevsellik durumuna ilişkin kontrol ve deney grubu sonuçlarının karşılaştırılması ne şekildedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, toplu bağlama eğitiminde karşılaşılan problemlere yönelik bir çözüm önerisi getirebilmek için, mevcut toplu icra yaklaşımlarının tamamını kapsayıcı, güvenilir, özgün bir toplu bağlama icrası eğitimi materyali geliştirmek ve bu materyalleri sınavı değerlendirilmesidir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, geleceğin toplu bağlama icrası eğitimine katkı sağlayacağı düşünülen müzik eğitimi kurumlarının ve bu çatı altında çalışmalarını devam ettiren öğrenci ve eğitimcilerin faydalanabileceği bir kaynak olabilmesi açısından önemli görülmektedir. Bağlama

toplulukları için geçmiş yıllarda akademisyenler ve icracılar tarafından eğitim materyali geliştirmek üzere birtakım denemeler yapılmış olmasına rağmen, mevcut halk müziği toplu icra eğitiminde günümüzde karşılaşılan önemli eksikliklerden birisi toplu icraya katkı sağlayabilecek kapsamlı bir eğitim materyalinin olmayışıdır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Bireysel bağlama eğitimi üzerine yazılmış metotların varlığı göz önünde bulundurulduğunda, toplu icra eğitimi üzerine yayımlanmış eğitim materyallerinin oldukça kısıtlı olması, belirli eğitim kriterleri ve eğitim düzeyleri dikkate alınarak “kolaydan zora” eğitim yaklaşımı ile hazırlanmış tespit edilebilmiş eğitim materyalinin bulunmaması, bu alanda yapılması gereken deneysel çalışmaların önemini gözler önüne sermektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmanın sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi açısından belirli birtakım varsayımlar yapılmış olup bu varsayımlar aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır:

- Araştırma kapsamında uygulanan bilimsel araştırma tekniklerinin ve veri toplama araçlarının ve araştırmada kullanılan ölçeğin araştırmanın amacına uygun ve güvenilir olduğu varsayılmıştır.
- Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından toplu icra eğitiminde “eğitimci görüşleri” doğrultusunda tespit edilen problemlerin, alanda karşılaşılan gerçek problemleri temsil ettiği varsayılmıştır.
- Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından toplu bağlama icrası eğitiminde tespit edilen “toplular için uygun fiziki ortamın olmaması”, “çalgıların fiziki durumlarından kaynaklanan eksiklikler” ve “bireysel icra yeterliliklerinden kaynaklı eksiklikleri” gibi problemlerin bu çalışma kapsamında hazırlanan eğitim materyallerinin deneyi esnasında var olmadığı varsayılmıştır.
- Araştırma doğrultusunda seçilen ve araştırmanın örneklemini teşkil eden bağlama topluluklarının, araştırmanın evrenini temsil etmek için uygun olduğu varsayılmıştır.
- Bu araştırma kapsamında hazırlanan eğitim materyalleri “başlangıç seviyesi”, “orta seviye” ve “ileri seviye” olarak tasarlanmış olup araştırma örneklemini oluşturan Mamak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi 11. sınıf öğrencilerinden oluşan toplulukların “başlangıç seviyesindeki” bağlama topluluklarını, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Fakültesi Lisans 2. ve 3. sınıf öğrencilerden oluşan toplulukların “orta seviye” deki bağlama topluluklarını, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Lisans 1. 2. ve 3. sınıf

öğrencilerden oluşan toplulukların ise “ileri seviye”deki bağlama topluluklarını temsil ettiği varsayılmıştır.

- Araştırmanın performans değerlendirme aşamasında görüşlerine başvurulmuş uzman kişilerden elde edilen bilgilerin geçerli ve güvenilir olduğu varsayılmıştır.
- Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından eğitmen görüşleri doğrultusunda yükseköğretim kurumlarında Türk halk müziği toplu icra eğitiminde karşılaşılan problemlerin bağlama topluluğu icralarında karşılaşılan problemlerle ilişkili olduğu varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma kapsamında var olan sınırlılıklar şu şekildedir:

- Bu çalışmada önerilen eğitim materyali içinde yer alan bağlamalar ve bağlama toplulukları, çalışmada tanımlanan “model bağlamalar ve model bağlama toplulukları” ile sınırlandırılmıştır.
- Model bağlama toplulukları için yazılan eğitim materyallerinde belirlenen bağlama partisi sayısı en az bir, en çok altı parti ile sınırlandırılmıştır.
- Bu çalışmada yer alan eğitim materyali kavramı “notalar” ile sınırlandırılmıştır.
- Bu araştırma, çalışmaya gönüllü olarak katılmış 8 lise, 20 üniversite öğrencisi olmak üzere toplam “28” öğrenci ile sınırlandırılmıştır.
- Bu araştırma alanında uzman akademisyenler, müzik eğitimcileri ve bağlama icracılarının görüşleri ile sınırlandırılmıştır.
- Bu araştırma kullanılan model ve istatistiki yöntemler ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar

Müzik terminolojisinde yer alan ve bu araştırma içinde kullanılan bazı ifadeler bu bölümde tanımlanmıştır. Bunun dışında çalışmada sağlıklı sonuçlar elde edilebilmesi bakımından alanda belirsiz anlamlara yol açtığı düşünülen birtakım terimler yerine, bu çalışma içinde kullanılacak yeni terimlerin anlamları da bu bölümde açıklanmıştır.

1.6.1. Bağlama ile İlgili Tanımlar

Bağlama icracıları ve bu alanda çalışmalar yürüten eğitimcilerin bağlama terminolojisi üzerine kullandıkları terimler incelendiğinde, kişilerin kavramları tanımlamak için birbirinden farklı ifadeler kullandığı gözle çarpıcıdır. “Halk arasında kullanılan bazı

terimlerin akademik yazılarda tercih edilmemesi veya bilimsel bakış açısından çeşitli problemlere sahip olması, akademide kullanılan çeşitli terimlerin ise sahada olmaması ya da sonradan sahaya girmiş olması” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s.15) gibi etkenler, bu araştırmada bağlama ile ilgili terminolojik birtakım tercih edilmesine sebebiyet vermiştir. Bu bakımdan araştırmada bağlama terminolojisi bakımından tercih edilen bazı terimler bu bölüm içinde tanımlanarak detaylandırılmıştır.

1.6.1.1. Tekne (Gövde) Boyutuna Göre Adlandırılan Bağlamalar

Bu bölümde bağlama ailesi üyeleri, tekne boyutlarına göre “Küçük Boy Tekneli, Orta Boy Tekneli ve Büyük Boy Tekneli” bağlamalar olmak üzere üç ayrı kategoride sınıflandırılmıştır. Tekne boyutlarına göre sınıflandırılması tercih edilen bağlamalar, mızraplı bağlama çalım teknikleri ile çalınan bağlama ailesi üyelerini kapsamaktadır.

1.6.1.1.1. Küçük Boy Tekneli Bağlamalar

Küçük boy tekneli bağlamalar, ailenin bilinen en küçük tekne boyutlarına sahip olan bağlamalarını kapsamaktadır. Çalışma kapsamında topluluklar bünyesinde tespit edilen “22-28” cm arası tekne boyutuna sahip olan bağlamalar “cura” şeklinde ifade edilecek ve çalışmanın 2.2.5. mızraplı icra teknikleriyle çalınan bağlamalar bölümünde küçük boy tekneli bağlamalar kategorisinde detaylandırılacaktır.

1.6.1.1.2. Orta Boy Tekneli Bağlamalar

Bu çalışmada “38-43” cm arası tekne boyutuna sahip olan bağlamalar orta boy tekneli bağlamaları kapsamaktadır. Orta boy tekneli bağlamalar en yaygın görülen bağlama grubunu meydana getirmektedir.

1.6.1.1.3. Büyük Boy Tekneli Bağlamalar

Çalışmada mevcut bağlama topluluklarında tespit edilebilen büyük boy tekneli bağlamalar bu başlık altında sınıflandırılacaktır. Çalışma kapsamında, topluluklar bünyesinde tespit edilen ve model bağlama topluluklarında yer alan “44-48” cm arasında tekne boyutuna sahip olan bağlamalar “divan altı bağlama” 49 cm ve üzerinde tekne boyutuna sahip olan bağlamalar “divan bağlama” şeklinde adlandırılacaktır.

1.6.1.2. Bir Telin Klavye Üzerindeki Ses Sahasına Göre Adlandırılan Bağlamalar

Bağlama üzerinde yer alan bir telin klavye üzerindeki ses sahasına göre, bu çalışmada bağlama terminolojisine özgü birtakım tercihler yapılma gereksinimine ihtiyaç duyulmuştur. Bilindiği üzere bir telin klavye üzerindeki ses sahası, icracılar arasında daha çok sap boyu ile ilişkilendirilerek ifade edilmektedir. Bu bakımdan “kısa saplı bağlama”, “uzun saplı bağlama”, “si kesik bağlama”, “do kesik bağlama”, “re kesik bağlama” gibi terimler bir telin klavye üzerindeki ses sahasını belirtmek için icracılar tarafından kullanılmaktadır. Bu araştırma içinde birçok bağlama farklı tipi bulunduğundan dolayı, bağlamalar arasındaki bu ayrımı daha net ve bilimsel bir şekilde ifade etmek amacıyla bu konuya çözüm getirdiği düşünülen bir terminoloji tercihi yapılmıştır¹.

Mızrapsız icra tekniği ile icra edilen bağlamalar çok yaygın olarak “kısa saplı” bağlama formundadır. Bu nedenle bu bağlamalar bu çalışma içinde bir telin klavye üzerindeki adlandırma biçimiyle adlandırılmamış olup ses sahasına göre adlandırılmıştır. Mızraplı icra tekniğiyle icra edilen bağlamaların bir telin klavye üzerindeki ses sahası incelendiğinde ise farklı nitelikte bağlamaların varlığı göze çarpmaktadır. Bu çalışma kapsamında bahsi geçen bağlamalar bir telin klavye üzerindeki ses sahasına göre “14’lük bağlama” (kısa saplı bağlama) ve “17’lik bağlama” (uzun saplı bağlama) olarak adlandırılmıştır.²

1.6.1.2.1. 14’lük Bağlama

Bağlama icracıları arasında çalgıyı tanımlamak için “kısa saplı bağlama” olarak nitelendirilen terim, bu çalışmada “14’lük bağlama” şeklinde ifade edilecektir. Halk ve icracılar arasında yaygınlaşmış bu terim ile adlandırılan bağlamaların klavye (sap) bölümü incelendiğinde bir tel üzerinde “14 yarım ses” bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu sebepten

¹ Bu başlık altında bağlama ailesini tanımlamak için tercih edilen “17’lik ve 14’lük Bağlama” tanımı bu çalışmadan önce Sinan Ayyıldız tarafından hazırlanan “Modern Şelpe Repertuarı 1” ve Sinan Ayyıldız ve Salih Gündoğdu tarafından hazırlanan “Anadolu’nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar” adlı kitapların terminolojik tercihler bölümünde kullanılmıştır. Belirtilen bu ifade biçimleri Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi çalgı eğitimi bölümü bağlama eğitimi materyallerinde kullanılmaktadır.

² Bu terminolojinin tercih edilme nedenlerinden birisi de bir telin klavye üzerindeki ses sahasına göre farklı nitelikteki bağlamaları ifade edebilmektir.

ötürü “kısa saplı bağlama” için “14’lük bağlama” ifadesinin kullanımı bu çalışmada tercih edilmiştir.

1.6.1.2.2. 17’lik Bağlama

Bağlama icracıları arasında çalgıyı tanımlamak için “uzun saplı bağlama” olarak nitelendirilen terim, bu çalışmada “17’lik bağlama” şeklinde ifade edilecektir. Halk ve icracılar arasında yaygınlaşmış bu terim ile adlandırılan bağlamaların klavye (sap) bölümü incelendiğinde bir tel üzerinde “17 yarım ses” bulunduğu gözlemlenmektedir. Bu sebepten ötürü “uzun saplı bağlama” için “17’lik bağlama” ifadesinin kullanımı bu çalışmada tercih edilmiştir.

1.6.1.3. Ses Sahasına (Genişliğine) Göre Adlandırılan Bağlamalar

Bu çalışmada, telleme biçimi olarak bir tel grubunda aynı tip telleri bulunduran ve dolayısıyla tınlatıldığında tek bir perdenin tınladığı bağlamalar ses sahası genişliğine göre adlandırılmıştır. Bu tanıma uyan bağlamalar mızrapsız bağlama çalım teknikleri ile icra edilen bağlamalardır. Bu çalışma içinde bu kapsamda değerlendirilen bağlamalar ses sahasına (genişliğine) göre “soprano şelpe bağlama”, “alto şelpe bağlama” ve “tenor şelpe bağlama” ve “bas bağlama” olmak üzere dört farklı biçimde adlandırılmıştır. İnsan ses sahası aralığından yola çıkılarak ifade edilen bu bağlama tipleri ile ilgili detaylı bilgiler ilerleyen bölümlerde sunulacaktır³.

Sonuç olarak bu çalışmada kullanılan bağlama ailesinin farklı üyeleri şu şekilde adlandırılmaktadır:

- Mızraplı icra tekniği ile icra edilen bağlamalar aşağıdaki formüle göre adlandırılacaktır:

“Bağlama adı” = “bir telin ses sahasına göre yapılan adlandırma⁴”+ “tekne boyutuna göre yapılan adlandırma⁵”

³ Bu bağlamalara dair geniş bilgi bölüm Ek: B2,B3,B4’de yer almaktadır.

⁴ Bu çalışma kapsamında bu bölüme gelebilecek terimler “14’lük” ve “17’lik” terimleridir.

⁵ Bu çalışma kapsamında bu bölüme gelebilecek terimler “cura”, “bağlama”, “divan altı bağlama”, “divan bağlama” terimleridir.

- Mızrapsız icra tekniği ile icra edilen bağlamalar aşağıdaki formüle göre adlandırılacaktır: “Bağlama adı” = “bağlamanın ses sahasına göre yapılan adlandırma⁶+ “şelpe bağlama”



⁶ Bu alışma kapsamında bu bölüme gelebilecek terimler “soprano”, “alto”, “tenor” ve “bas” terimleridir. Bas bağlama için şelpe terimi yaygın olarak kullanılmadığı niçin bu çalışmada da bu bağlama tipi sadece “bas bağlama” olarak adlandırılmıştır.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde araştırmaya dair önemli görülen belirli konu başlıklarına açıklık getirmesi bakımından, bağlama (saz), toplu bağlama icrası ve bağlama topluluklarında tercih edilen topluluk modelleri, detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

2.1. Bağlama (Saz)

2.1.1. Bağlamanın Tarihçesi

“Orta Asya’dan Avrupa’ya, Orta Doğu’dan Kuzey Afrika” ya kadar geniş bir coğrafi alanda çeşitli isimlerle adlandırılan ve araştırmacılar tarafından uzun saplı lutlar kategorisinde sınıflandırılan bağlama ve bağlama tipi benzeri çalgıların kökeninin neresi olduğu ve nereden hangi bölgelere doğru yayıldığını kesin olarak tespit edebilmek oldukça güçtür (Picken, 1975, s. 209). Bu tip çalgıların tarihsel kökenini belirleyebilmek adına Anadolu, Mezopotamya ve Mısır’da yapılan arkeolojik çalışmaların sonucundan elde edilen bulgulara göre bağlama tipi benzeri uzun saplı çalgıların tarihsel süreç içerisinde Akadlar, Hititler, Babiller ve Eski Mısırlılar tarafından çalındığı görülmekte ve bu kaynakların en eskisinin Mezopotamya’dan günümüze ulaştığı bilinmektedir (Turnbull, 1972). Şekil 1’de Kargamış Orhostatında bağlama çalan, çifte flüt üfleyen ve dans eden figürleri yer almaktadır.



Şekil 1. “Kargamış orhostatında bağlama çalan, çifte flüt üfleyen ve dans eden figürler”, Ankara Anadolu medeniyetleri müzesi, envanter no: 119.

Dünya üzerindeki tarihi kabartma, resim vb. görsel kaynaklarda yer alan lut tasvirlerini tarihsel sürece ve coğrafi bölgelere göre sınıflandıran Lawergren (2004)'e göre lutlar (kopuz ya da udlar) M.Ö 2300'lerde Mezopotamya ve İran'da lirlerden ve arptan sonra ortaya çıkmıştır⁷. Bu üç çalgının ortak özelliği aynı bölgede zuhur etmeleri ve Mezopotamya'da sayılarının M.Ö 1300'e kadar sürekli olarak artış göstermiş olmasıdır. M.Ö 2000'li yılların sonuna doğru gelindiğinde ise lutlar, İran'da telli çalgılar özelinde tek çalgı olma durumuna gelmiş ve kendisine göre daha geleneksel olan lir, arp gibi çalgılara kıyasla daha fazla tercih edilen bir çalgı olmuştur. Günümüze ulaşan tarihi eserlerden lutların Anadolu'da da yaygın bir şekilde kullanıldığını tespit edebilmek mümkündür. Örneğin, İnandık vazosunda yer alan 9 telli çalgıdan 3'ü luttur (Lawergren 2004). M.Ö 1000 yılından itibaren belli bir süre sonra ise lut sayılarında belirli bölgelerde beklenmedik bir düşüş meydana gelmiştir. Lawergren (2004)'e göre neredeyse bin iki bin yıl öncesine kadar çok yoğun bir biçimde görülen lut sayılarındaki bu düşüşün altında yatan sebep Büyük İskender'in fetih süreci ve bunun etkisinden kaynaklı Yakın Doğu'nun belli bir kısmının Helenleştirilmesi olması muhtemeldir. Lawergren (2004)'e göre Helenistik etkilerden korunmuş olan Orta Asya'da ise lut sayıları M.Ö 1000 yılından itibaren artış göstermiş ve bu artışlar ilerleyen yüzyıllar içerisinde de devam etmiştir. Zamanın etkisiyle Helenistik etkilerden sıyrılan Yakın Doğu'nun İslamiyet'e geçişinden sonra lutlar tekrar geri dönmüştür (Lawergren 2004, s: 19). Bu bakış açısı, bağlamanın Orta Asya'dan Türklerin Anadolu'ya göçleri ile beraber getirildiği yaygın görüşü desteklemektedir.

Bu görüşü destekleyen birçok kaynak bağlamanın atasının Orta Asya kopuzuna kadar uzandığını ortaya koymaktadır. Bağlama benzeri çalgıların Orta Asya'da yoğunlukla görülmesi, Anadolu'da çalınan bağlama ile Orta Asya'da icra edilen çalgıların çalım stillerinde, perde sistemlerinde ve biçimsel yapılarındaki birçok benzerliğin varlığı da bu duruma örnek gösterilmektedir (Parlak, 1998).

Mahmut Râgıp Gâzimihaî Türk bağlamaları ve kökeni üzerine yapmış olduğu çalışmada kopuz kelimesinin öz Türkçeden geldiğini ve yaysız kopuzun tarihinin ilk çağlara kadar uzandığını belirtmiştir (Gazimihaî 1975, s. 14). Kopuzun özellikle Türkistan Türklerinde 12. ve 13. yüzyıllarda yaygınlaştığını, ayrıca kopuzlardan meydana gelen bir musiki sınıfının varlığına dair izler olduğunu da ifade etmektedir (Gazimihaî 1975, s. 67). Mahmut Râgıp

⁷ "Lawergren (2004, s.26) çalışmasında tespit ettiği bu görsellerin sayılarının coğrafi bölgeye ve zamana göre değişimini, bir grafik ile sunarak görüşlerini bu çalışmadaki elde ettiği bulgulara dayandırmıştır. (İlgili grafik için bkz. EKA)

Gâzimihal gibi alana dair çalışmalar yürütmüş başka bir araştırmacı Vambéry ise tam olarak gelişmemiş Türk toplumlarının ilk müzik çalgısı olarak sipuzgayı, gelişmiş dönemlere gelindiğinde ise kopuzu benimsediklerini ifade etmiştir (Vambéry, 1878, s. 132).

Orta Asya’da yaşayan Türk topluluklarının İslamiyet’e geçmeden önce benimsemiş olduğu inanç sistemi Şamanizm’de de kopuzun önemli bir yer teşkil ettiği görülmektedir. Şamanların türlü dini törenlerini kopuz aracılığıyla yönettiği ve aynı zamanda günlük hayatlarını da bu çalgıyla yönlendirdiği ifade edilmektedir (Parlak, 1998, s. 4).

“Türkmenler “kam” anlamına purhan derler...Bazı Şamanistlere göre en kuvvetli şamanlardır... Eski Yenisey Kırgızlarının şaman ayinlerinde bağlama çaldıklarını XI. Asır tarihçilerinden Gardizivermektedir.Bu günkü Kırgız-Kazak baksılar kopuz kullanırlar... Eski Oğuzlarda islamdan sonra şamanizm geleneklerini devam ettiren ozanlarda kopuzu mübarek saymışlardır... Kırgız-Kazak baksılar, Altay ve Yakut şamanları gibi cübbe ve elbise taşımazlar. Bunları ayırt eden alâmet, perçem ve külâhlarına taktıkları kuş tüyleridir. Kazak baksılar, Altaylı meslektaşlarının yerine kopuz kullanırlar” (İnan 1986’a.g.e, s: 85,89,93) (İnan’dan akt. Parlak, 1998)

Kopuzun Anadolu’ya gelişi ve gelişim süreci incelendiğinde tarihsel geçmişinin eski dönemlere uzandığı görülmektedir. 13 ve 14. yüzyıllarda yaşamış halk ozanı Yunus Emre şiirlerinde kopuzdan bahsetmiş döneminin önemli gezginlerinden Evliya Çelebi ise yazılarında kopuz ve çeşitleri hakkında bilgiler vermiştir (Parlak, 1998, s. 47). Evliya Çelebi’nin hakkında bilgiler verdiği çalgıların bazıları şunlardır; “Tanbure, çöğür, kopuz, karadüzen, yeltme, çarta, şeştar, barbut, ravza, ufalak, şeşhane, çeşde” (Gazimihal, 1975, s. 88-90).

13.yüzyıl sonları itibariyle kopuzun isminin kullanılmasının gittikçe azaldığı ve 17. yüzyıla gelindiğinde ise kopuz adının halk edebiyatında kullanıma da pek fazla rastlanmadığı araştırmacılar tarafından ifade edilmiştir (Parlak, 1998). Bu durumu Gazimihal şu sözleriyle belirtmiştir;

“XVII asırdan sonra edebiyatımızda kopuza ve kopuzculara pek tesadüf edemiyoruz... Lehçetü’l Lügat müellifi Es’ad Efendi de bu ifadeyi kuvvetlendirerek, kopuz’u ud berbat müterâdifî olarak kaydediyor. Bu kayıtlardan kopuz’un XVIII. Asır esnasında da Garp Türkleri arasında hâlâ tanındığını ve ma’mâfih artık eski şöhretini muhafaza edemeyeceğini anlamaktayız” (Köprülü, 1989, s. 109), (Köprülü’den akt. Parlak, 1998)

Kopuz isminin haricinde Anadolu’da tambura tipli çalgıları ifade etmek için yaygın olarak “saz” veya “bağlama” isimleri kullanılmıştır. Madeni tellerin bu tip çalgılarda kullanılmasından önceki dönemlerde, bu çalgılar için “bağlama” ya da “saz” isimlerinin kullanıldığına dair bir bilgiye rastlanmaması, 17.yüzyıldan sonra bu isimlerin bu çalgılar için kullanıldığını göstermektedir (Parlak, 1998, s. 53-55).

Farsça kökenli bir kelime olan “saz”, icracıların şiirlerini aktarırken kullandıkları telli çalgıya verilen genel bir addır. Anadolu aşıklarının saz eşliği ile şiirlerini ve aktarmak

istediklerini dile getirmek istemesi, son dönem edebiyat tarihçileri tarafından “saz şairliği” ve “aşık edebiyatı” olarak nitelendirilmiştir. Anadolu’da saz teriminin çalgı anlamı dışında farklı anlamları ifade eden bir kelime olarak kullanıldığı da bilinmekte, aynı zamanda aşıklık geleneği içinde aşıklar tarafından bu terime sıkça yer verildiği geçmişten günümüze kadar uzanan pek çok mısra da karşımıza çıkmaktadır (Parlak, 1998). Buna örnek olabilecek Anadolu aşıklarının ifadeleri şu şekildedir:

“Şu sazıma bir düzen ver

Teller de muradın alsın” (Âşık Ali İzzet Özkan’dan)

“Şahinim var bazlarım var

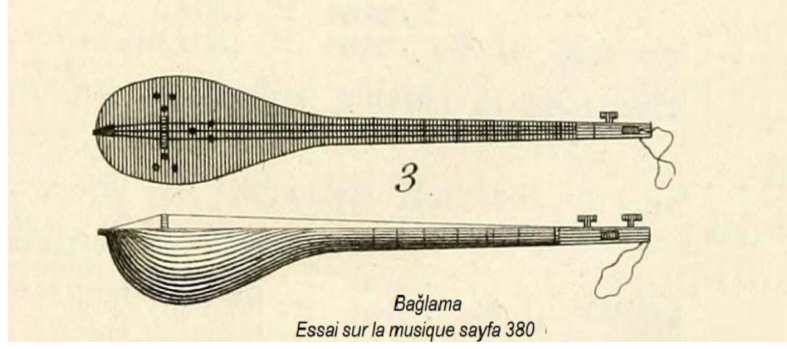
Tel alışkın sazlarım var” (Karacaoğlu’dan)

“Ben gidersem sazım sen kal dünyada

Gizli sırlarımı âşikar etme” (Aşık Veysel Şatıroğlu’ndan)

Aşıkların şiirlerinde belirttikleri ifadelerden de anlaşılacağı üzere burada geçen “saz” kelimesi, anlam olarak saz/bağlama telli çalgısını ifade etmek için kullanılmıştır. Saz/bağlama ailesi (Ayyıldız, 2018, s. 45) üyelerine verilen Divan sazı, Meydan sazı gibi isimlendirmeler de bu terimin kopuz isminden sonra Anadolu halkı tarafından benimsendiğini göstermektedir.

“Saz” ismi gibi “bağlama” adı da bu çalgıyı tanımlamak için yaygın olarak kullanılmış bir terimdir. Gazimihal 18. yüzyılda bağlama isminin kullanıldığını ifade etmiş, bu ismin 1942 yılında Bursa’da şehir müzesi kitaplığında rastladığı 1762 tarihli bir el yazmasında zikredildiğini belirtmiştir. Batılı kaynaklarda bağlama adının kullanımına Fransız yazar DeLaborde’nin 1780 yılında yayına sunduğu “Essai sur la musique” eserinde de rastlanmaktadır. (Kurt 2015 s.48) Yine başka bir Fransız yazar De Blainville’in müzik tarihi kitabının Türk müziği hakkında olan bölümünde bağlama ismi kullanılmıştır. (Gazimihal’dan aktaran. Parlak,1998, s.57) Şekil 2’ de De Laborde’nin eserinde resmettiği bağlama o dönemin çalgı tasvirini yapabilmek adına önemli bir kaynak olarak görülmektedir.



Şekil 2. De Laborde'nin 1780 yılında tasvir ettiği bağlama., Kurt, N. (2015, s. 49). Alevi-Bektaşî cemlerinde "deste bağlama" geleneği ve "bağlama" adının kaynağı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(8), 43-62.

De Laborde'nin o dönemde bağlama adıyla tasvir ettiği çalgının 7 perdeden oluştuğu ve kısa saplı olduğu görülmektedir.

Saz teriminde olduğu gibi bağlama ismi de pek çok şiir, türkü ve deyişte sıkça kullanılmıştır. Bazı örnekleri şu şekildedir;

“Bağlamam perde perde

Düşürdün beni derde” (Giresun Türküsü)

“Bağlamam var üç telli imanım

Borcum var beş yüzelli” (Muğla Türküsü)

“Elindedir Bağlama

Karagözlüm ağlama” (Denizli Türküsü)

Bağlama isminin ortaya çıkışı ve kökeni hakkında farklı görüşler vardır. Bunlardan bazıları şu şekildedir: “Bağlama, saz şairlerinin şiirlerini okurken çaldıkları küçük bağlama sapına perde bağlanması dolayısıyla bu çalgıya bağlama denmiş olacağı ağırlıktadır” (Öztelli, 1936, s. 4121). Diğer bir görüş ise “Göğsü deri olan bu çalgının ağaçla kapanması, bağlanması sonucu bu adı almış olabileceği doğrudur” (Parlak, 1998, s. 57). Konuya dair bir başka görüş ise Alevi-Bektaşî erkânı içerisinde yer alan “Deste Bağlama” (Kurt, 2015) geleneğinden kaynaklı olabileceği görüşüdür. Bu görüşün diğer görüşlere nazaran daha az bir ihtimal dahilinde olması söz konusudur. Sebebi ise Anadolu’da farklı toplumlar ile sınırlı iletişim kurmuş göçebe topluluklardan birisi Yörük Türkmen topluluğu tarafından da bağlama teriminin kullanılmış olmasıdır (Ayyıldız, 2018). Bağlama terimi kökeninin nereden ve nasıl geldiği tam olarak netlik kazanmamış olsa da bu terim en az bağlama terimi kadar halk arasında yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Bağlama teriminin günümüzde şehir hayatında, akademik camiada, devlet halk müziği koroları içerisinde yoğunlukla kullanıldığı ve benimsendiği görülürken, bağlama teriminin ise daha çok yerel bölgelerde yaşayan halk tarafından benimsendiği ve yaygın bir biçimde kullanıldığı görülmektedir (Ersoy, 2009).

2.1.2. Çalım Biçimleri

Bağlamaya ait çalım biçimleri incelendiğinde, mızraplı ve mızrapsız çalma şeklinde ifade edilen iki tip çalım stiline varlığına rastlanmaktadır. Mızrapsız çalım biçiminin tarihsel kökeninin ve yaygınlığının mızraplı çalım biçimine nazaran Anadolu’da daha eski zamanlara dayandığı, mızraplı çalım stiline ise bağlamada madeni tellerin kullanılmasının ardından ortaya çıkmış olabileceği fikri Parlak (1998) tarafından ifade edilmektedir. Arapça kökenli bir kelime olarak tanımlanan mızrap, bağlamanın tellerine dokunarak çalgıdan ses çıkartmaya yarayan bir araç olmuş, Osmanlı sarayından Anadolu şehirlerine ve oradan da köylü halk müziğine sirayet etmiştir Zaman içerisinde halk ve icracılar tarafından bu kelimenin bir karşılığı olarak “tezene” kelimesi türetilmiş, günümüzde mızrap ve tezene kelimeleri birbiriyle eş anlamlı kelimeler haline dönüşmüştür (Parlak, 1998, s.67).

Bağlamaya ait mızrapsız (el ile) çalma geleneği tarihsel süreçte en köklü bağlama çalım geleneklerinden birisi olmuş, Anadolu’nun farklı bölgelerinde, farklı topluluklarca bölgelere has bir şekilde icra edilerek usta çırak ilişkisinde günümüze kadar aktarılabilmektedir (Parlak, 1998). Çeşitli bölgelerdeki Alevi-Bektaşî toplulukları, Orta Toroslar ve Teke Bölgesi Yörük Türkmenleri mızrapsız çalım geleneğini yoğunlukla sürdürmüş topluluklar olmasına karşın, mızraplı çalım geleneğinin yaygınlaşma süreci bu topluluklara da hızlı bir şekilde etki etmiş ve bu durumun bir sonucu olarak mızrapsız çalma geleneği bu topluluklarda unutulmaya yüz tutma noktasına gelmiştir (Parlak, 1998).

Mızraplı ve mızrapsız çalım stillerinin teknik özellikleri irdelendiğinde; iki tip çalım biçiminin birbirinden ayrılan en belirgin özelliğinin sağ el teknikleri olduğu, sol el tekniklerinin ise mızraplı ya da mızrapsız çalım biçimlerinde farklılık göstermeksizin müşterek kullanıldığı görülmektedir (Ayyıldız, 2020).

Çalım biçimlerinde önemli bir müzikal ifade unsuru olan süslemeler de müziğe doğrudan etki eden bir olgudur. Belirli çalgılarda, icracılar tarafından “Tremolo tekniği”, “tril tekniği”, “vibrasyon tekniği” gibi süsleme isimleriyle ifade edilmeye başlanmış icra teknikleri çalgı icralarında süslemelerin önemine de örnek teşkil etmektedir (Ayyıldız, 2020, s. 1294). Bu

hususta önemli olan diğer bir durum ise bağlama icralarında sıklıkla kullanılan tekniklerin isimlendirilmesinin nasıl olması gerektiğidir.

Sinan Ayyıldız (2020)’ın icra tekniklerinin özelliklerinden yola çıkarak ifade ettiği “yapış-edişi belirten isimlendirme anlayışı”, mızraplı ve mızrapsız çalım biçimlerinde bilinen icra tekniklerinin çalışma içerisinde daha kolay ve anlaşılır bir dille anlatılabilmesi konusunda faydalı olacaktır. Bağlama icrasında uygulanan başlıca icra teknikleri çalışma içerisinde “Tablo 1’ de görüldüğü şekilde tanımlanacaktır:

Tablo 1

Bağlama İcrasında Uygulanan Başlıca Teknikler

Mızraplı İcra Teknikleri		Mızrapsız İcra Teknikleri
Mızrap Teknikleri (Yalnızca mızraplı icrada kullanılır.)	Sol El Teknikleri (Mızraplı ve mızrapsız icrada kullanılır)	Sağ El Teknikleri (Yalnızca mızrapsız icrada kullanılır)
Tekil Mızrap Vurma Tekniği Takma Mızrap Vurma Tekniği Sürüklemeli ⁸ Mızrap Vurma Tekniği Çoklu Mızrap Vurma Tekniği	Sol El Parmak Vurma Tekniği Sol El Parmak Çekme Tekniği Sol El Tel Çekme Tekniği Sol El Parmak Kaydırma Tekniği Sol El Tel Susturma Tekniği Sol El Tel Kırtırma Tekniği Sol El Tel Gerdirmeye Tekniği Sol El Perküsif Teknikleri Sol El Sap Sallama Tekniği Sol El Bilek Çevirme Sol El Perdeye Basma Sol El Tele Basmadan Dokunma	Sağ El Tel Çekme Tekniği Sağ El Bütün Tellere Vurma Tekniği Sağ El Parmak Vurma Tekniği Sağ El Parmak Çekme Tekniği Sağ El Parmak Kaydırma Tekniği Sağ El Tel Susturma Tekniği Sağ El Tel Gerdirmeye Tekniği Sağ El Perküsif Teknikleri Sağ El Bilek Çevirme Tekniği Sağ El Perdeye Basma Tekniği Sağ El Tele Basmadan Dokunma Tekniği

Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). *Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde Türk halk müziğinde süslemeler. İdil Dergisi*(72), 1290-1334 adlı tez çalışmasından uyarlanmıştır.

2.1.3. Perde Sistemleri

Halk müziği üzerine çalışmalar yürütmüş pek çok araştırmacı, araştırmalarından elde ettiği veriler doğrultusunda bağlamanın perde sistemi hakkında görüşlerini aktarmıştır. Bu alanda çalışmalar yürütmüş araştırmacılar Anadolu’da gözlemledikleri çeşitli bağlamalarda farklı perde sistemleri ile karşılaştıklarını belirtmiştir.

Picken, L.E (1975) yılında yayınladığı “Türkiye’nin Halk Müziği Çalgıları” kitabında tespit ettiği bağlamaları 13-16 ve 17-18 perdeli bağlamalar şeklinde iki kategoride

⁸ İlgili kaynakta “taramalı mızrap” geçmekte olup Ayyıldız bu terimi daha sonra yaptığı çalışmalarda “sürüklemeli mızrap vuruşu” şeklinde ifade ettiği için, bu ifade bu şekilde değiştirilmiştir.

sınıflandırmıştır. Picken’in tespitlerine göre kırsalda bağlamaların belirli bir kural olmaksızın birden fazla kromatik perde sistemine sahip olduğunu da dile getirmiştir (Picken, L.E, 1975).

Bağlama icracılarının perdelerinde görülen farklı perde sayıları icracıların bireysel tercihleri veya yöresel müzik üsluplarının getirdiği etkenler olarak ifade edilebilir. Bağlama icracıları açısından perdelerin oynatılarak akort edilebilmesi, geçmişten günümüze perde sistemi açısından çeşitli nitelikte bağlamaların varlığını gözler önüne sermektedir. Öyle ki “makam” kavramının temelinde yer alan “düzen” kavramı, “perdelerin düzenlenmesi” nin bir sonucu olarak ele alınmaktadır (Öztürk, 2014).

Cumhuriyet dönemi sonrasında ise bağlama üzerinde meydana gelen önemli değişikliklerden birinin mevcut perde sayısının artışı olduğunu ifade edilmektedir (Parlak, 1998). Bu durumun Muzaffer Sarısözen’in öncülüğünde gerçekleştiğine dair bilgiler paylaşan Parlak (1998), Orhan Dağlı ile 1997 yılında yaptığı kişisel görüşmeden elde ettiği bilgileri şu şekilde aktarmıştır.

“Muzaffer Hoca Antep taraflarında bir köyden bir türkü almış. O türküde karara varılırken Si koma bemolmuş (Si bekardan biraz pest). O zamanlar Yurttan Sesler takip ediliyor, yanlışlığa itiraz ederlemiş. Muzaffer Sarısözen bir ay evvelden yazı yazıp sizin türkünüzü filan gün, filan saatte okuyacağız dinleyin demiş. İtirazlar gelince ilave perde bağlatmış. Gaziantep türküsü doğru okunsun diye bağlatılan o perde bir daha da oradan kalkmadı, sonra hep kullanılır oldu. Sonra transpoze gereği mi bemol iki, fa diyez iki, la bemol iki çoğaldı” (Orhan Dağlı kişisel görüşme 1997 aktaran Parlak 1998, s.96).

Orhan Dağlı’nın bu ifadelerini destekler nitelikte beyan veren bir diğer halk müziği icracıları Ali Ekber Çiçek ve Neriman Tüfekçi olmuştur. Ali Ekber Çiçek bağlamaların ilk zamanlar “komasız” olduğunu transpoze ihtiyacından dolayı önce Si sonrasında ise Mi bemol komalı seslerin bağlamaya eklendiğini ve bunların Sarısözen zamanında gerçekleştiğini dile getirmiş⁹ Neriman Tüfekçi ise olduğunu yöre repertuvarlarının genişlemesi sebebiyle ihtiyaçtan “koma seslerin” fazlalaştığını, bağlamalar üzerinde çoğalan perde sayısının Muzaffer Sarısözen zamanında gerçekleştirdiğini ifade etmiştir¹⁰.

Bağlama üzerinde yer alan perde sistemleri üzerine birtakım çalışmalar yürütmüş olan Halil Bedii Yönetken ise Sarısözen ile hız kazanmış perde sayılarındaki artış konusunda fikirlerini şu sözler ile ifade etmiştir;

⁹ Ali Ekber Çiçek kişisel görüşme, aktaran, (Erol Parlak, 1997).

¹⁰ Neriman Tüfekçi kişisel görüşme, aktaran, (Erol Parlak, 1997).

“Sarısözen bu kadar çeşitli perdeleri acaba neye dayanarak ne gibi araçlarla ölçerek buldu. Falan ezgide bir sesin bir komalık değil de iki komalık, üç komalık değil de dört komalık, iki koma tiz değil de 3 koma tiz olduğunu acaba nasıl hesapladı? Bağlama çalan bazı yakın talebeleri hocalarının bu sesleri bağlama üzerinde bir majör ton aralığını 9 komaya bölerek koma farklarını parmak ve kulakla tespit ettiğini söylüyorlar. Acaba bulduğu sesler frekans gösteren aletlerle aransa aynı gerçeğe mi karşılaşılr? ” (Yönetken’den aktaran Parlak, 1998 s.99)

Öztürk (2014, s. 16) ise çalışmasında geleneksel perde düzenini “tam perdeler” in oluşturduğu, yaklaşık iki sekizli genişliğindeki on beş perdeli dizge” olarak ifade etmiş tarihsel kaynaklardan yolarak ses genişliği ya da perde adedinin azaltılıp, arttırılabileceğini ifade etmiştir. Günümüz bağlama ve tanburları incelendiğinde, Öztürk (2014, s. 16) “iki sekizli ve on beş tam perdeliliğin gelenek açısından en uygun (optimum) niteliği sergilediğini” ifade etmektedir. Aşağıda yer alan Şekil 3’de Öztürk’ün (2014) çalışmasında yer alan “tam perdeler”den oluşan ve gelenekte “Rast Düzeni” olarak da bilinen “Tam Perdeler Düzeni” örneklendirilmiştir.



Şekil 3. Geleneksel perde sistemi, Öztürk, O. (2014, s. 38). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri. Doktora tezi, İstanbul).

Günümüzde yaygın bir şekilde icra edilen bağlamalar incelendiğinde ise “bir oktav içinde birbirine eşit olmayan 17’ aralık içeren perde sisteminin kişiler tarafından standardize edilip yaygınlaştırıldığı bilinmektedir. Öztürk (2007) çalışmasında günümüzde standartlaşan ve günümüz bağlamalarında yer alan perde ve aralıkları belirtmiştir. Şekil. 4’de “Günümüz Bağlamalarında Dügâh- Muhayyer Sekizlisinde Yer Alan Perde ve Aralıklar” gösterilmiştir (Öztürk O. M., 2007).¹¹

¹¹ Şekilde görülen “B” sembolü bakiye, “R” sembolü ise irha aralığını temsil etmektedir. İrha aralıkları şekilde eşit olarak temsil edilmiş olur uygulamada çok farklı örnekler görülmektedir.

**GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA
DÜGAH-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR**

(perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt tel sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)

NOTALAR	La	Si	Si	Si	Do	Do	Do	Re	Mi	Mi	Mi	Fa	Fa	Fa	Sol	la	la	la
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
ARALIK TÜRÜ	~B	R	R	~B	R	R	~B	~B	R	R	~B	R	R	~B	~B	R	R	
PERDELER	Düğâh	Kürdi	Segâh	Buselik	Çangâh	Uzzal	Hicaz	Neva	Bayati	Hisar	Hüseyni	Acem	Eviç	Mahur	Gerdaniye	Şehnâz	Tiz Şuri	Muhayyer

Şekil 4. Günümüz bağlamalarında düğâh muhayyer sekizlisinde yer alan perde ve aralıklar. Öztürk, O. M. (2007). Onyediden yirmidört'e: bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu. Kocaeli: Motif.12

2.1.4. Teller ve Telleme Biçimleri

İnsanlar çağlar boyu çalgılarından ses çıkarabilmek adına farklı türde materyallerden faydalanmışlardır. Bağlama ve benzeri tipte çalgılar için tarihsel süreç içerisinde kullanılan ve çeşitli malzemelerden üretilmiş teller ise bu duruma örnek teşkil etmektedir.

Günümüzde bağlama için kullanılan metal tellerin öncesinde, farklı tipte teller kullanılmış (Ayyıldız 2018, s:48), bağlamanın atası olarak kabul gören kopuz: at kılından, ipekten, hayvan bağırsağından(kiriş) ve metalden yapılan teller kullanılarak (Eroğlu 2011, s:30) icra edilmiştir. Bahaeddin Ögel “tel” kelimesinin Türkçe 'ye sonradan giriş yaptığını, önceden kullanılan “kıl” kelimesinin eski kaynaklarda bağlamalarda kullanılmakta tel kelimesinin karşılığı olduğunu ve geçmişte telli bağlamalar ve kopuzlarda at kılınının kullanılarak bu bağlamaların icra edildiğini ifade etmiştir (Ögel'den aktaran Eroğlu, 2011, s. 30). Ögel kıl kelimesinin kopuzlarda kullanımı üzerine farklı kaynaklardan elde ettiği bilgilerden de yola çıkarak 14., 15.ve 16. yüzyıllarda bu kelimenin varlığının izlerine rastladığını da örneklerle belirtmiştir (Ögel'den aktaran Eroğlu, 2011, s. 30).

¹² Şekilde görülen “B” sembolü bakiye, “R” sembolü ise irha aralığını temsil etmektedir. İrha aralıkları şekilde eşit olarak temsil edilmiş olur uygulamada çok farklı örnekler görülmektedir.

At kılından sonra eşek, kurt, koyun, kuzu gibi hayvanların bağırsağından üretilen teller de bağlamalarda kullanılmıştır. Anadolu'nun önemli şairlerden olan Yunus Emre'nin hayvan bağırsağının kopuzda kullanıma dair ifadeleri şiirlerinde şu şekilde yer almıştır.

“Ey kopuz ile çeşte, aslın nedür bu işde.

Eyüdü aslımdır ağaç, koyun kirişi birkaç”

At kılı ve hayvan bağırsağından sonra bağlamalarda kullanılan tellerin hammaddesi ise ipek olmuştur (Eroğlu, 2011). Döneminin değerli hammaddeleri arasında yer alan ve ulaşımı dönem şartlarına göre zor olan ipek, ipek yolu olarak adlandırılan ticaret yolu üzerinden Anadolu'ya ulaşmış, bağlamaların haricinde “Ruhefza, Berbat, Rebab, Çeng” gibi osmanlı saray çalgılarında da kullanılmıştır (Soydaş, 2007). Ögel (Ögel'den aktaran Eroğlu, 2011, s. 30) kopuzda ipek tellerin kullanımı hakkında şu ifadeleri öne sürmüştür: “İpek yolu ile şehirler ve kültür merkezlerinden çok uzaklarda, yaylalar ile vadilerde yaşayan Türklerde, ipek telli kopuzlar görebilmek, oldukça zordur. Ancak büyük devlet ve kültür merkezleri içinde yaşayan Türkler, kendi bağlamalarında herhalde oldukça erken çağlardan beri, ipek teller kullanıyorlardı.” Bardakçı ise (1986, s. 104) ‘da yer alan ifadelerinde kopuza benzer pek çok çalgıda ipek ve pirinç tellerin kullanılmasından yola çıkarak kopuzda da bu cinsten tellerin kullanılmış olabileceğine dair varsayımlarda bulunmuştur. İpek tellerin kullanıldığı diğer çalgılar ise Türkmen’ kültüründe “dutarlar”, Özbek ve Tacik kültürlerinde “dombralar” olmuştur (Ögel'den aktaran Eroğlu, 2011, s. 30).

Metal (madeni) tellerin kopuzda kullanılmaya başlanmasıyla birlikte çalgıda icra ve tınısal farklılıklar açısından çok önemli değişimler meydana gelmiştir. Geçmişte kullanılan bağırsak, at kılı vb. tellere göre daha dayanıklı ve parlak bir tınıya sahip olan bu teller için, ilk tercihler bakır ve pirinçten yana olmuş ilerleyen safhalarda ise çelik teller kullanılmaya başlanmıştır (Parlak, 1998).

Metal tellerin bağlama üzerinde ilk olarak ne zaman ve nerede kullanıldığına dair net bir bilgi olmamakla birlikte, araştırmacılar 14. yüzyılda kopuz üzerinde madeni tellerin kullanıldığını ve bu tellerin Anadolu'dan Orta Asya'ya yayıldığını ifade etmektedir. Metal tellerin ilk olarak kullanımına Anadolu'da geçilmiş olabileceğine dair fikirlerini Parlak (1998, s. 59) şu sözleriyle ifade etmektedir: “Düşüncemize göre metal telin kolay ve uzun tınlayış özelliği sonucu doğmuş olan ve yalnızca Güneybatı Anadolu Yörük kültüründe görülen “parmak vurma” tekniğine Asya'da rastlanılmaması da metal tele Anadolu'da geçildiğinin bir başka kanıtı olabilir”. Parlak'a (1998, s. 61-62) metal tellerin bağlamalarda

kullanımının yaygınlaşması ile birlikte bağlama üzerinde var olan tel sayılarında bir artış gözlenmiş, bu durumun bir getiresi olarak mızrap ile çalma daha çok yerleşmiştir.

Bağlamaya yeni bir tınısal farklılık getiren bir diğer durum ise bam telinin bağlamalarda kullanılma sürecidir. Bam tellerinin bağlama üzerinde ilk olarak ne zaman, nerede ve kim tarafından kullanıldığına dair net bir bilgi olmamak birlikte, gelişen teknolojik imkânlar ve icracıların yeni arayışlar içerisinde bulunmaları bam tellerinin üretim sürecini hızlandıran etmenler olarak görülmektedir.

Bağlamada icra edilen ezgilerin alt desteklenerek duyurulması ihtiyacını karşılayan bam telleri, çelik tel üzerine sırma telin sarılması ve çelik tele ipek eklenmesi sonucu farklı kalınlıklarda üretilen bir tel cinsidir. Bam teli kullanımından önce oktav ses ihtiyacını karşılayan teller ise sarı tel ve üst oktav için cim teli olarak adlandırılan teller olmuştur (Akıncı, 2014). Bam tellerinin Anadolu’da yayılmasında zamanın kitle iletişim aracı radyo ve şehirlerde gördüklerini köylere aktaran dönemin gezgin aşıkları önemli bir rol oynamıştır (Akıncı, 2014). Bam teli ile birlikte ezginin alt oktavıyla birlikte duyulması sağlanmış, bağlama ailesi üyelerinin ses sahaları genişlemiş, divan bağlama gibi ailenin önemli bir üyesinin bas frekansları daha da güçlenmiş ve bam telinin bağlamada sesin uzama sıklığına olan olumlu etkileri dolayısıyla “dem sesi” kullanımını olumlu yönde etkilenmiştir.

Bağlamada çalgının tınısal karakterini belirleyen en önemli unsurlardan bir tanesi de icracılar tarafından tercih edilen telleme biçimleri olmuştur.

Günümüzde farklı tel grupları ve tel numaralı kullanılarak icra edilen bağlamalar yaygın olarak alt tel grubu şeklinde ifade edilen tel grubunda üç (3), orta tel grubu şeklinde ifade edilen tel grubunda iki (2), ve üst tel grubu şeklinde ifade edilen tel grubunda iki (2) tel olmak kaydıyla (3+2+2) toplamda 7 tel ile icra edilmektedir. Bazı durumlarda ise bağlamanın toplamda 6 tel (2+2+2) ile icra edildiği de bilinmektedir (Ayyıldız, 2018). Genellikle mızrapsız bir şekilde icra edilen “dede bağlama”, “iki telli”, “ruzba” gibi bağlamalarda ise bam teli tercih edilmemiş, bu tip bağlamaların her bir tel grubunda bir tel olmak üzere (1+1+1) yaygın olarak 3 tel ile icra edildiği gözlemlenmiştir (Ayyıldız, 2018).

İracılar tarafından tercih edilen bir diğer telleme biçimi ise “ters telleme” ya da “ters düzen” şeklinde adlandırılan telleme biçimidir. Bu telleme biçimi genellikle alt tel grubunda iki çelik tel, orta tel grubunda bir çelik bir bam teli ve en üst tel grubunda ise iki çelik telden meydana gelmektedir. İracıların bu tip telleme biçimini tercih etme sebeplerinin bağlamanın boyutuna ve akort sistemine uygun olmayan karar seslerindeki ezgileri icra edebilmek ve

neredeyse standartlaşmış (3+2+2) telleme biçimine nazaran bağlamalarında daha farklı bir tını elde edebilme isteği olduğu düşünülmektedir.

Bağlama ailesinde görülen bir diğer telleme biçimi ise genellikle uzun saplı bağlamaların orta teline kalın bam tellerinin (bam bam) takılması sonucu meydana gelen telleme şeklidir. Genellikle divan altı ve divan bağlamalarında sıklıkla görülen orta telde kalın bam tellerinin (bam bam) kullanılması, icracıların bu bağlamalarda orta açık teli karar sesi olarak kullanmayı tercih etmesinden ve özellikle Orta Anadolu eserlerinin yöresel üslubuna yakın icraların bu tip telleme biçimleriyle tellenmiş bağlamalar ile gerçekleştirilmesinden kaynaklı olabileceği düşünülmektedir. Bu telleme biçiminin kişisel ihtiyaçlara göre zaman zaman üst tel grubunda da kullanıldığı gözlemlenmektedir.

Bağlama ailesine yakın tarihte katılmış, çalgı yapımcılar ve icracılar tarafından tasarlanan elektro bağlama ve bas bağlama gibi çalgıların tellenme biçimlerinde de farklılıklar mevcuttur. Bas bağlamada kullanılan tellerin yapısı ve telleme biçimi incelendiğinde tarihsel olarak farklılıklar olduğu gözlemlenmektedir. Yetmişli ve seksenli yıllarda divan bağlamalar için kullanılan tellerin bas bağlama üzerinde de kullanıldığı, buna ek olarak yaylı bağlamaların bir üyesi olan viyolonsel için üretilmiş tellerin de bas bağlamada denendiği araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir (Sancak, 2019, s. 33). Elektro bağlamalarda ise kullanılan manyetiğin adeti ve icracının kişisel tercihinine göre tel sayılarında ve telleme biçimlerinde farklılar olduğu gözlemlenmektedir.

2.1.5. Tel Düzenleri

Bağlamanın tarihsel süreci içerisinde pek çok farklı ihtiyaca ve beğeniye göre tel düzenleri geliştirilmiştir. “Düz” kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde kökeninde “düzenlemek” anlamını barındırmaktadır (Markoff’dan aktaran Ayyıldız, 2018, s. 56). Tel düzeni terimi, “akort sistemi”, “akort düzeni”, “düzen”, “akort” gibi isimlerle de ifade edilmekte olup, tellerin açık konumda (klavyeye herhangi bir parmak basmadan) birbirine göre belli aralıklarda tınlayacak şekilde düzenlenmesi (akortlanması) ile oluşan durumu ifade etmektedir. Bu düzenleri meydana getiren sebepler incelendiğinde birden çok etkenden söz etmek mümkündür.

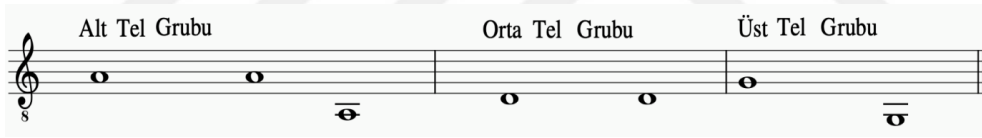
Bağlamada belirli ihtiyaçlar doğrultusunda doğan düzenler arasında günümüzde Anadolu’da en yaygın olarak icra edildiği bilinen düzenler “bağlama düzeni” ve “bozuk düzendir”. “Bağlama düzeni” Anadolu’da en yaygın şekilde kullanılan düzendir (Parlak 1998). Bu

düzen, tarih boyunca Alevi-Bektaşî geleneği, Orta ve Batı Torosların yanı sıra Ege bölgesi Yörük Türkmenleri ve Orta Anadolu’da yer alan pek çok topluluk tarafından icra edilmiş, Cumhuriyet dönemi ile birlikte Alevi aşıklar ve Aşık Veysel tarafından yaygınlaşmasından ötürü bir dönem “Aşık Düzeni” ya da “Veysel Düzeni” olarak da anılmıştır (Parlak, 1998, s. 74-75). Bağlama düzeninde en alt tel “La” sesi olarak kabul edilirse, orta tel en alt telin bir tam dörtlüsü “Re” sesine, en üst tel ise en alt telin bir tam beşlisi “Mi” sesine göre düzenlenir. Bu örnekten yola çıkarak tel grupları özelinde bağlama düzeninin dizek üzerinde gösterimi Aşağıda Şekil 5’de olduğu gibidir.



Şekil 5. Bağlama düzeni.

Yurt genelinde benimsenmiş ve yaygın bir şekilde kullanılmış diğer bir düzen çeşidi “Bozuk Düzen (Kara Düzen) dir” (bkz. şekil 6).



Şekil 1. Bozuk düzen (kara düzen).

Bu düzenin yaygınlaşmasında bireysel icracıların yapmış olduğu önemli katkılarının yanı sıra “Yurttan Sesler Topluluğu” da etkili olmuş, topluluk bağlama sanatçıların ağırlıklı olarak bu düzeni benimsemiş olması, halk müziği yayınlarının uzunca bir dönem bu topluluk tarafından yürütülmesi ve halkın bu yayınları takip etmesinden kaynaklı Yurttan Sesler bozuk düzenin yaygınlaşmasına katkı sağlamıştır (Parlak, 1998, s. 81). Bu düzen belli zamanlarda icracılar ve halk arasında “kara düzen” olarak da nitelendirilmiştir Bozuk düzen içerisinde sıkça kullanılan karar perdelerini incelediğimizde Re ve Sol perdeleri karşımıza çıkmaktadır (Ayyıldız, 2018). Diğer seslere göre bu seslerin daha yaygın olarak kullanılma sebebinin “La Re Sol” şeklinde ayarlanan düzende açık tel seslerinden dem sesinin elde edilebilme durumunun kolaylığı olduğunu söylemek mümkündür.

Bozuk kelimesinin kökeninden ve bozuk düzeni meydana getiren etkenleri ifade eden İrfan Kurt (1989, 35) konuya dair düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir:

“Bozuk kelimesinin bir bağlama çeşidi olmanın dışında, düzen olarak kullanıldığı da yaygındır. Her ne kadar bağlamaya bozuk dense de bu kelimenin Bozuk düzende çalınan bağlama anlamında kullanıldığı görülür. Çünkü Bozuk adı geçen yörelerimizde Bozuk düzen ile çalma daha yaygındır. Bazen “Bozuk Düzeni” olarak karşımıza çıkan bu kelime bozuk bağlamanın düzeni çağrışımını yapmaktadır. Bağlamadüzeni, misket düzeni, vb. düzenlerde olduğu gibi, düzenin ait olduğu isimle beraber kullanılmasının Bozuk düzeni için de aynı alışkanlık sürdürüldüğü düşünülebilir”

İcracıların dem sesi olarak icra yapabilme istekleri ve çalınacak eserin karakteristik özelliklerine daha belirgin bir şekilde yansıtabilmek adına “Misket Düzeni”, “Fidayda Düzeni, Müstezat Düzeni, “Do Müstezat Düzeni” ve “Segâh Düzeni” gibi birçok düzeni kullandıkları bilinmektedir.

2.1.6. Bağlama Ailesi Kavramı ve Üyelerinin Özellikleri

“Bağlama ailesi” veya “Bağlama ailesi” terimi Anadolu geleneğinde yakın tarihte kullanılmaya başlanmış bir ifade şeklidir. Araştırmacılar bu ifadenin Anadolu bağlama geleneği içinde geçmişte bilinmediğini ileri sürmektedir (Duygulu, 2014, s. 67). Bu terim, bölgesel olarak farklı müzik kültürlerinde birbirinden farklı tiplerde olan bağlamaların bir araya gelerek, kültürel zenginliklerini aynı sahneye taşımasından sonra Anadolu’nun bütün bağlamalarını kapsayacak ve temsil edecek şekilde kullanılmaya başlanmıştır (Ayyıldız, 2018). Bu ailenin üyelerinin boyutlarına, yapım şekillerine, tel sayılarına vb. durumlara göre farklı isimler aldığı görülmekte bazı üyelerinin ise kendine has isimleri olduğu bilinmektedir.

Bağlama ailesi üyelerinin isimlendirilmesinde tel sayısı önemli bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum özellikle Yörük Türkmen geleneğinin yoğun görüldüğü Burdur-Muğla bölgelerinde genel olarak elle çalınan bağlamaların adlandırılmasında görülmektedir. Tel sayılarına göre isimlendirme (Parlak, 1998, s. 109) tarafından “Asya Anadolu Türkleri” ortak isimlendirme geleneği olarak ifade edilmiş, Yörüklerde iki telli, üç telli, dört telli gibi tel sayılarına göre adlandırılan bağlamaların varlığı bu duruma örnek teşkil etmiştir. Bu durumun benimsenmesi ve tel sayılarının belirli ihtiyaçlara göre artış göstermesiyle birlikte altı telli, yedi telli, dokuz telli, on telli ve on iki telli bağlama adlandırmaları da sanatçılar ve halk tarafından kullanılmıştır.

Bağlama adını veren diğer bir adlandırmanın temelini ise bağlamanın yapımında kullanılan malzemeye dayandığı ifade edilmektedir. Picken’a göre bağlamaların yapımında kullanılan ağaçlar aynı zamanda çalgılara verilen isimleri de temsil etmektedir. Kabaktan yapılan ve

genellikle çocukların çalması için üretilen aynı zamanda yetişkinler için de boyutları olan kabak bağlama ya da kaplumbağa kabuğundan yapılan ve yerel bir isimle adlandırılan “Bağa” bağlama gibi çalgılar bu duruma örnek gösterilebilmektedir (Picken, 1975, s. 206), (Ayyıldız, 2018, s. 45).

Alevi-Bektaşî geleneği içerisinde bazı bağlamalar genellikle aşıkların ve dedelerin ellerinde olması ve çalınmasından ötürü “aşık bağlaması (sazı)” veya “dede bağlaması (sazı)” olarak da adlandırılmış, farklı yörelerde bu bağlamalar “Karadüzen- Irızva, Ravza, Ruzba, Ruzva” gibi farklı isimlerle nitelendirmiştir (Parlak, 1998, s. 123-124). Bahsedilen bu bağlamaların teknelerinin genellikle balta şeklinde bir yapıya sahip olması bu bağlamalara “balta bağlama” denilmesine de sebep olmuştur. Balta şeklinden farklı tekne yapısına sahip armut tipi olarak tanımlanan bağlamalar için ise herhangi bir özel ad kullanılmamıştır (Parlak, 1998).

Cumhuriyet dönemi sonrası bağlama/saz şehirlerde de yaygınlaşmaya başlamış ve buna aracılık eden başta T.R.T olmak üzere çeşitli kurumlar bünyesinde, bağlama özelinde dönemin ihtiyaçlarına ve icra geleneklerine göre şekillenen çalgı standardizasyon çalışmaları yapılmıştır. Yurttan Sesler topluluğunun kurulmasıyla birlikte bu çalışmalar hız kazanmış (Parlak, 2016, s. 216), bağlama boyları kişilerce standartlaştırılmış (Ayyıldız, Yıldız, 2020), standartlaştırılmış olan bağlamaların toplu olarak icra yapabileceği bir ortam ve buna bağlı olarakta belirli bir “bağlama topluluğu” ailesi oluşturulmak istenmiştir. Türkiye’nin önde gelen çalgı yapımcılarından ve akademisyenlerinden birisi olan Cafer Açın, “Tanbur’umuzda ve Musikimizdeki Kargaşa” adlı makalesinde bu durumu şu sözleriyle anlatmaktadır.

“1953 yılı sonlarına doğru rahmetli Muzaffer Sarısözen bana geldi ve önemli sorunları olduğundan söz etti. Kendilerine ne gibi sorunlarının olduğunu sorduğumda ‘Ankara Radyomuzda Ahmet Gazi Ayhan, Sarı Recep ve Mucip Arcuman gibi üç bağlamacılarımız var, üçünün de bağlamaları birbirinden çok farklı; yapıları farklı, boyları farklı, perdeleri farklı... Bir araya gelip doğrudürüst bir parça çalamıyorlar. Çalsalar da zevk vermiyor, uyum sağlayamıyorlar. Biz ise birçok bağlamayı bir araya getirip Yurttan Sesler Topluluğu adı altında büyük bir topluluk kurmak istiyoruz, bize bu konuda ancak sen yardımcı olabilirsin’ dedi. Ben de kendilerine bu benim için bir milli görevdir, yerine getirebilmek bana mutluluk verir dedim ve çok sevindi. Kendisinin isteklerini bir bir tespit ettim. Türk Halk Müziği’nde kullanmak istedikleri perde sistemini aldım, bu perde sistemine göre bağlama ailesi bağlamalarının perde aralıklarını hesaplayarak perde yerlerini belirledim ve frekanslarını tespit ettim. O dönemlerde bağlamamı ustalıklı çalansanatçıların görüş ve düşüncelerini alarak, Bağlama ailesi bağlamalarının standart boylarını belirledim. Belirlemiş olduğum ölçülerden yararlanarak Meydan Bağlamayı, Divan Bağlama, Bağlama, Tanbura, Bağlama curası, Tanbura curası gibi birlikte icra edilebilecek bağlamaların projelerini hazırladım ve yurdun çeşitli yerlerinde bağlama yapımlarıyla uğraşan yapımcılarımıza projelerini göndererek, bir anda yurdun her yerinde standartların uygulanmasını sağladım” (Açın, 1998 s. 137-157).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere bugün Anadolu'nun farklı bölgelerinde bağlama ustalarınca belirli standartlara göre üretilen bağlamalar, 1950'li yıllarda Muzaffer Sarısözen'in girişimi ve Cafer Açın'ın çalışmaları sonucu standartlaştırılmış ve dönemin Yurttan Sesler topluluğu üyelerince yaygınlaştırılmıştır. Bu durum önce “radyo” da kabul görmüş daha sonra radyo etkisi altında çalışmalar yürüten konservatuvarlar tarafından benimsemiştir (Ayyıldız, 2018, s. 47).

Sanatçılar ilerleyen yıllarda müziklerinde yenilikçi yaklaşımlar ve arayışlar içerisinde bulunmuş, bu arayışların sonucunda fikirlerini hayata geçirebilmek için öncelikle icra ettikleri bağlamalar üzerinde değişiklikler, eklemeler yaparak bağlamalarını yeniden tasarlamışlardır. Kimi denemeler sadece kişisel olarak benimsenmiş, halk ya da icracılar tarafından ilgi görmemiş kimileri ise üretildiği dönemde pek çok albüm çalışması ve sahne performanslarında yer almış ve son derece popüler olmuştur. Gelenek müziğimizde kullanılan ve genellikle mızrapsız bağlama icrası ile çalınan “ruzba”, “iki telli”, “üç telli” gibi bağlamalar da bağlama ailesinin üyelerindendir. Özellikle mızrapsız bağlama icrasının şehir müzik kültüründe yaygınlaşmasından sonra ortaya “şelpe bağlama”, “bamlı bağlama” gibi isimlerle anılan bağlamalar da bu grup içerisinde değerlendirilebilir.

1960'lı yılların sonunda Türk insanının müzik hayatına girmiş olan “elektro bağlama/saz, elektro gitarların Türkiye'ye gelmesi ve bu gitarlar için kullanılan manyetiklerin bağlama üzerinde denenme sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır” (Gündüz, Karahasanoğlu 2020). Elektro bağlamayı ilk olarak kimin ürettiğine dair farklı görüşler bulunmaktadır. Martin Stokes (1998, s. 125) elektro bağlamayı ilk kimin bulduğu ve ürettiği hakkında net bir bilgi olmadığını ifade etmiş, Erkin Koray ise bir röportajında gitarın elektro gitara evrilme süreci gibi bağlamada da böyle bir duruma ihtiyaç duyulabileceğini önceden düşündüğünü ve elektro bağlamanın şablonunu çizerek bu çalgıyı yaptırdığını ifade etmiştir (Koray. t.y).

Anadolu rock müziğin öncülerinden olan Erkin Koray yaptığı pek çok projede elektro bağlamaya yer vererek bu çalgının halk arasında yayılmasına katkı sağlamıştır. Döneminin önemli çalgı yapımcılarından Ragıp Akdeniz, ses ve bağlama sanatçılarından Kazım Alkar'ın isimleri Stokes'un (1998, s. 125) düzenlenmiş olduğu araştırmasında elektro bağlama kullanımına katkı sağlayan ilk müzisyenler olarak geçmektedir.

1980'li yıllara gelindiğinde arabesk müziğin popülerleşmesi ve yaygınlaşmasında elektro bağlamanın pay sahibi olduğu görülmektedir. Bilinen bağlama kayıtlarına kıyasla

alışmalara farklı bir sound anlayışı kazandıran bu çalgı halk arasında da sevilmiştir. Köylerde ve şehir hayatında yaygınlaşmış bu çalgı kişilerin beğenisine göre şekillenmiş Orta Anadolu Abdal müziğinin en önemli temsilcilerin birisi olan Neşet Ertaş da düğünlerde ve albüm kayıtlarında icra ettiği bağlamalarında tek manyetikli bağlama olarak adlandırılan bağlamaları kullanmayı tercih etmiştir. Neşet Ertaş'ın kullanmasıyla beraber bu tarzda üretilen bağlamalar yöresel müzisyenler tarafından da benimsenmiş ve icra edilmiştir. Aşağıda yer alan şekil 7'de Ertaş'ın kullanmış olduğu tek manyetikli bağlama yer almaktadır.



şekil 2. Neşet Ertaş ve kullanmış olduğu tek manyetikli bağlama, <https://arsizsanat.com/abdallar-kentlilesme-ve-neset-ertas/> sayfasından erişilmiştir (2022).

Genellikle üç sıra telden oluşan bağlamanın farlı tel/tel grubu sayısında örnekleri de bulunmaktadır. Bu örneklerin başında dördüncü sıra telin bulunduğu “dört telli” bağlama gelmektedir. Mızraplı icra teknikleriyle olduğu kadar mızrapsız icra teknikleriyle de icra edilen bu bağlama pek çok farklı tel düzeninde günümüzde de zaman zaman kullanılmaktadır (Sedat Akdağ, kişisel görüşme 15 Mart, 2022).

Bağlama ailesi üyelerine göre tel/tel grubu sayısı bakımında farklılık gösteren bir diğer bağlama türü ise “Allı Telli Kopuz / Oğur Sazı'dır”. Perde yapısı ve yapısal özellikleri kopuz çalgısı ile aynı olan bu çalgı “1992 yılında Erkan Oğur tarafından tasarlanmış ve çalgı yapımcı Kemal Eroğlu tarafından üretilmiştir” (Eroğlu, 2011, s. 81). İcracılara bağlı olarak şekillenen, elik ya da naylon teller takılarak alınabilen Oğur Sazı, 6 telli ve 25 perdeli bir çalgıdır. alınmak istenilen akorda göre tel tertibi farklılıklar göstermektedir. Eroğlu (2011, s. 83) altı telli kopuz üzerine yapmış olduğu çalışmada 220 Hz. La notasını kopuzun ana sesi olarak kabul etmiş ve bu ana sese göre tel kombinasyonlarını alt telden st tele doğru “0.20 mm, 0.25 mm, 0.22 mm, 0.25 mm, 0.35 mm, 0.28 mm” olarak belirtmiştir.

Oğur sazı için kullanılan akort biçimlerindeki zenginlik ve bağlamanın armonik bir şekilde icraya elverişli olması gibi etkenler bu bağlamayı icracılar ekseninde yaygınlaştıran temel sebepler arasında yer almaktadır.

Özay Gönlüm ile özdeşleşmiş bağlama, cura ve 17'lik bağlamanın aynı gövdede birleştiği “Yaren” kişiler tarafından tasarlanan bağlama türleri arasında yer almaktadır. Özay Gönlüm T.R.T ‘de katılmış olduğu bir televizyon programında dönemin önemli çalgı yapım ustaları arasında yer alan Cafer Açın’a bu bağlamayı yaptırdığını ifade etmiş, dost, arkadaş anlamlarına gelen “Yaren” isminin ise katıldığı başka bir televizyon programında izleyiciler tarafından bu çalgı için önerilen pek çok isim arasından seçildiğini de dile getirmiştir (Gönlüm, t.y). Özay Gönlüm ve “Yaren Sazı” şekil 8’de görülmektedir.



Şekil 8. Özay Gönlüm ve “Yaren”

https://tr.wikipedia.org/wiki/Özay_Gönlüm sayfasından erişilmiştir (2022).

Özay Gönlüm ’ün Yaren sazına benzer nitelikte olan ve kişiler tarafından tasarlanan bir diğer bağlama türü “çift saplı saz/bağlama”dır. Günümüz icracıları arasında yaygınlaşmaya başladığı gözlemlenen çift saplı bağlama, mızraplı veya mızrapsız iki farklı icra teknikliği ile de çalınmaktadır. Bu bağlamayı el ile çalma (mızrapsız) tekniği ile sıklıkla icra eden ve eser icralarında farklı düzenler ve telleme biçimlerini tercih ederek bağlama ile özdeşleşen isimlerin başında Sinan Ayyıldız’ gelmektedir. Ayyıldız, Faruk Çalışkan ile yaptığı kişisel görüşmede bağlamanın Aslan Türkmən tarafından yapılan ilk tasarımının gövde(tekne) kısmının kesik (düz) olmasının bağlamanın ayakta icra edilebilmesine olanak sağladığını belirtmiştir (Çalışkan, 2018). Ayyıldız, görüşmenin ilerleyen safhalarında bağlamanın ikinci prototipinin elektro-akustik özelliğe, üçüncü prototipinin “çift taraflı 4 bağlama şeklinde”

olacak şekilde tasarlandığına¹³ ve bu prototipin “mızraplı, dutar, şelpe ve dört telli olmak üzere” dört farklı çalgıyı kapsadığına, dördüncü prototipin ise gitar kasasının akustik hesaplamalarına dikkat edilerek Süleyman Arslan tarafından tasarlandığını ifade etmiştir (Çalışkan, 2018). Sinan Ayyıldız ve icra etmiş olduğu farklı çift saplı bağlamalar Şekil 9’da görülmektedir.



Şekil 9. Sinan Ayyıldız ve akustik çift saplı şelpe bağlama (a), çift taraflı model bağlama (b), Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).

Bağlama ailesine zaman içinde eklenen ve icracılar tarafından canlı performanslar ve stüdyo kayıtlarında benimsendiği gözlemlenen bir diğer bağlama türü ise bas bağlama/saz dır. Bağlama, ailesinin farklı üyeleri belirli bir orkestra mantığı içinde sahne ve stüdyo kayıtlarında sık sık yan yana gelmiş, müziğin ve icracıların hissiyatı doğrultusunda toplu icralar gerçekleştirmiştir. Üyelerin birbiri arasındaki görev paylaşımlarında ailenin en büyük gövdeli bağlamalarından birisi olan divan bağlamanın yeterli ölçüde bas ses frekans ihtiyacını karşılayamadığı gözlemlenmiş ve bunun akabinde dönemin teknolojik imkânlarından da faydalanılarak çalgılara manyetik takılmış, bas bağlama çalgısının ilk örnekleri meydana gelmiştir (Sancak, 2019).

Sancağın (2019, s. 17) Yavuz Top ile yapmış olduğu kişisel görüşmede Yavuz Top bas bağlamanın gelişim ve tasarlanma sürecinde pek çok kişinin bu çalgının gelişimine önemli katkıları olduğunu ifade etmiştir. Kemal Poyraz’ın 1976 senesinde yapmış olduğu 3 telli elektro bas bağlama ve Yavuz Top’un 1980 yılında kendisi için sipariş ettiği 3 telli akustik

¹³ Bağlamanın bu prototipi Hacı Akpınar’ın Erdal Yapıcıya yapmış olduğu “çift taraflı gitar modeli”nden yola çıkılarak Hacı Akpınar tarafından tasarlanmıştır.

bağlamanın günümüz bas bağlamanın ilk örneklerini meydana getirdiği ifade edilmektedir (Sancak, 2019, s. 17). Çalgıyı tanımlamak için kullanılan bas bağlama adı yerine seksenli yıllarda “bas divan” ismi kullanılmış bu durumun sebebinin ise bu çalgının divan bağlama tekne boyutları ile aynı ölçülerde olmasından kaynaklı olduğu da ifade edilmiştir (Şenel’den aktaran, Sancak, 2019).

Bas bağlamanın yapım aşaması sürecinde bağlama ailesi üyelerinin yapımından farklı bir yapım yöntemi izlenmediği, klavye genişliğinin tel sayılarına göre farklılık gösterdiği, tel yapısındaki farklılıklardan ötürü burguluk kısmında yer alan burguların diğer bas çalgılarda kullanılmakta olan burgularla benzer olduğu ve bas bağlamada kapağın bombeli şeklinin korunması maksadıyla kapak altına bas balkon yapıldığı bilinmektedir (Sancak, 2019, s. 18-19). Şekil 10’ da Emin Sancak tarafından tasarlanmış 5 telli bağlama yer almaktadır.



Şekil 10. Bas bağlama/saz, Sancak, E. (2019). Türk halk müziğinde bas bağlamanın tarihi, yapısı ve icrası. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.

2.2. Toplu Bağlama İcrası

Anadolu coğrafyası üzerinde yaşamış insanların sosyal ve kültürel hayatının önemli bir parçasını da müzik teşkil etmektedir. Anadolu’nun tarih içinde pek çok uygarlığa ev sahipliği yapmış olması, şüphesiz, müzik kültürü aktarımının kümülatif ve birbirleriyle etkileşimli olduğunu göstermektedir. Tanbur, benzeri çeşitli telli çalgı aletlerine, MÖ. 3 binde Akad devrinde, M.Ö 2 binin başlangıcından itibaren Doğu Akdeniz, Doğu Asya, Mezopotamya’da, bağlama benzeri çeşitli telli çalgı aletlerine, Anadolu’da görülen ilk örneklerine ise Hitit, Frigyalılar, Urartular ve Lidyalılar uygarlıklarında rastlandığı görülmektedir (Öztürk, 2005, s. 15-16). Özellikle bağlama benzeri çalgıların doğu

coğrafyalarından batı coğrafyasına “yeniden” getirilişinde Türklerin etkin bir rol aldığı ileri sürülmektedir (Öztürk, 2005, s. 16). Bu husus Türklerin Orta Asya’daki müzik aletleri ve gelenekleri bağlamında birbirleriyle uyumluluğunun göstergesi olarak da ifade edilebilmektedir. Orta Asya, Türklerin yaygın olarak kullandıkları kopuz ve haricinde kullandıkları “...*Tanbur-i kebir-i Türki, bağlama, kaba zurna, nay-i küçük, kara nay, argul, ıklığ, tabl-ı Türki, iki telli, kopuzit, eğri, burgu, şıdırgu, battal, dilli düdük, kaval, nay-ü Türki, bak, balban, burgu, dümbek, mıskal, salamani, çığırtma, düdük, sara, sergine, sürme, caaba (Türkkopuzu), zil*” (Arel, 1988, s. 50). gibi bağlamalarla, müzik kültürlerinin önemli bir unsuru olarak icra geleneğini yaşatmış olduğu bir coğrafya olmuştur. Türklerin müzik kültürlerini oluşturmalarında, Orta Asya’daki Şamanizm ve müzik geleneklerinin etkisi de yadsınamaz. Bu doğrultuda Şamanizmin Türk müziğine olan etkisi detaylı bir şekilde incelenmesi gereken bir konudur. Şamanların, dinî törenleri içerisinde önemli bir unsur olan müziğin yapısına dair izler incelendiğinde türlü dini törenlerde şamanların din adamları öncülüğünde dini öğretileri aktarabilmek için insan sesine eşlik etmesi amacıyla kopuz çalgısını kullandıkları ve toplu icra faaliyetlerinin ise bilhassa dini törenlerde yapıldığı bilinmektedir (Yıldırım, 2011, s. 131). Ogün Atilla Budak, Türk müziğinin Kökeni-Gelişimi adlı kitabında Türk ve Şaman müziğinin etkileşimini şu sözleriyle ifade etmiştir: “*Türk müziğinin ilk dönemlerdeki karakteri mitik ve epik, sade ama içten ve coşkuluymuştu. Aynı ezgisel motifin, tekrarından kurulu biçiminden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle Şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağımlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup, melodi ve ritim önemliydi*” (Budak, 2006, s. 15). Sosyal yaşamda gerek şaman ayini, kurban kesme gibi dini ritüeller; gerekse düğün ve savaşlardaki eğlence biçimleri, Şamanların müzik bağlamında bir araya gelip toplu icra ortamı oluşturduğunu da göstermektedir.

“Vambery, “Türk Soyu” adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde, ‘musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup göçebelerineğlencelerindeönemli bir rol oynar’ dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, aletin iki telli, ya elle veya at kılından yapılma ok ile çalınmaktaolduğunuışaretlemektedir Türklerin uzun kış gecelerinde toplandıklarını, beksi’ler (=bahşılar) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken kımız dolu tursuk (=tulum) ların elden ele dolaştığını tasvir etmektedir. Doğu Hun hükümdarlarının sarayında musikiye karşı alaka duyulduğunu ve sarayda musiki heyetleri olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz” (Gazimihal, 1975, s. 29). (Akt.Yıldırım, 2011, s. 131)

Bu bilgiler ışığında Türk tarihinin eski dönemlerinde de toplu icraya dair izler bulunduğu çıkarılabilmektedir.

Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya göçü ve İslamiyet’i kabul etmelerinden sonra, Arap ve İran kültürleriyle sosyal ve kültürel hayatta olduğu gibi müzikte de girift olduğu pek çok kaynaktan anlaşılmaktadır. Özellikle Osmanlı devleti, tarihin farklı dönemlerinde bulunduğu

coğrafyanın sınırlarını genişleten büyük bir imparatorluk olmuştur. Pek çok farklı medeniyeti içinde barındırması yahut da bu medeniyetlere komşu olması, müziğin farklı katmanlardan oluşan zengin yapısını oluşturmaya sebep olmuştur. Osmanlılar ve Timurlar döneminde müziğin, renkli ve farklı medeniyetlerin birbiriyle etkileşimli yapısına örnek teşkil edilebilecek detaylar bulunmakta, toplu icraya yönelik mungan ve muganniyeler kaynaklarda yer almaktadır (Uslu, 2005).

Osmanlı Devleti'nin desteğiyle, devlet içerisinde dini ve din dışı müzik eğitimi veren çeşitli kurumlar kurulmuş, bu kurumlar gelecekteki Türk müziği toplu icra geleneğinin temellerini de oluşturmuştur. Osmanlı döneminde Türk müziği eğitimi veren önemli kurumlar Mehterhâneler, Mevlevihâneler, özel Meşhâneler ve Saray olmuştur. (Tanrıkorur, 2005, s. 22).

2.2.1. Geleneksel Müziğimizde Toplu Bağlama İcrası

Toplu bağlama icrası geleneği Türk müzik kültürü içerisinde farklı müzik kültürlerinde ve coğrafyalarda görülmektedir. Aşıklık geleneği, geleneksel sohbet toplantıları, inançla ilgili müzikli ritüeller gibi gelenek ve kültürlerde toplu bağlama icrasının yaşatıldığı mecralar olarak göze çarpmaktadır.

Bir kültürel miras olarak Orta Asya'dan Anadolu'ya aktarılan aşıklık geleneği bileşeninde toplu icrayı barındırmasından ötürü günümüz araştırmalarının konusu olmuştur. 11. yüzyıl itibarıyla Anadolu'ya yapılan göç hareketliliği, "Türkmen-İslam" toplumları gibi pek çok kültürü buluşturan ve dolaylı olarak kültürlerin dönüşümü ve aktarımı noktasında potansiyel bir etken olarak düşünülmektedir. Bu etken, kökeninde Horasan-Orta Asya ile Anadolu coğrafyasının kültürel alışverişi ekseninde, felsefesinde müzik aracılığıyla, doğa ile kurulan mistik bağ gibi özelliklere sahip aşıklık geleneğinin gücüyle vuku bulmaktadır (Güray, Karadeniz, 2019). Aşıklık geleneğini, meşk usulü, babadan oğula ya da ustadan çırağa aktarılan müzikal kodları ile geleneği kuşaktan kuşağa aktaran temsilcisinin tekil düşünülmesine rağmen, yapılan etkinliği toplu icra olarak görmek gerektiğini günümüz bazı araştırmacıları savunmaktadır. Bu görüşü savunan araştırmacı M. Mete Taşlıova "Âşıklık Geleneğinde Grup İcrası" adlı makale çalışmada aşıklık geleneğinde toplu icranın önemini şu şekilde ifade etmiştir:

"... Âşığın, gelenek içindeki konumu dinleyici tarafından bir âşığa veya aşıklık geleneğine yüklenen tarihî mirası ve buna bağlı değeri temsil yeteneğine sahip olup olmadığına dayanarak ancak ve ancak âşıkların grup icrası içinde gösterdikleri başarı veya grup icrasında ortaya

koydukları varlığa bağılı olarak şekillenmektedir. Diğer bir ifade ile bir kişiyi âşık yapan temel unsur, onun hikâye anlatmak ve doğaçlama yapmak gibi iki ana belirleyici özelliği taşıyor olup olmadığından ziyade, dinleyici huzurunda diğer âşıklarla birlikte ortaya koyduğu hünerdir” (Taşlıova, 2017, s. 7).

Âşık kahvehaneleri önderliğinde, yurt içi ve dışında etkinliklerde gelenek temsilcilerinin katılımlarıyla gerçekleşen programlarda toplu icraya dair dikkat çeken önemli bir detay ise âşıklar tarafından icra edilen programın sonlarına doğru iki veya daha fazla âşığın “hoşça kalın-güle güle” deyişini birlikte çalıp söylemeleridir. (Taşlıova, 2017, s. 7)

Aşıklık sanatının, tek kişilik sanattan ikili veya üçlü toplu icra biçimine evrilmesinde dinleyicinin ve seyircinin memnuniyetinin belirleyiciliği olduğu kadar, âşıkların aşıklık sanatı ve mirası çerçevesinde birbirleriyle olan uyumu ve kuşkusuz bu uyumu sürdürebilecek olan temel şey dostluk ilişkisinin işlevselliğidir. Böylelikle Anadolu’da toplu icraların aşıklık geleneğinde varlık göstermesi, 20. yüzyıl itibarıyla çeşitli sosyo kültürel faktörler ışığında geleneğin ustadan çırağa aktarımını kendi içinde şekillendirip bu sanatın yeni icra biçimlerini üretmesine olanak tanımıştır (Taşlıova, 2017).

Anadolu coğrafyasında yaşamış toplulukların yüzyıllardır süregelen müzik ve kültür çeşitliliğinin günümüze kadar ulaşmasında önemli bir katkısı olan diğer bir unsur da Anadolu sohbet toplantılarıdır.

Anadolu sohbet toplantıları kültürün aktarım sürecinin devamlılığının sağlanmasında dikkat çekici bir konumdadır. Hem kırsal hem de şehir kültürlerinde varlığının izlerine rastlanan, müzik ve toplu icra geleneğine dair unsurlarının görüldüğü ve kendilerine has otantik özelliklerini koruyarak varlıklarını devam ettirebilmiş olan Anadolu sohbet toplantıları, halk müziği icra özelliklerinin şekillenmesinde ve gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol almıştır. Anadolu sohbet toplantıları genel olarak köy sosyal hayatında şekillenmiş ve bölgelerin sosyo kültürel yapılarına göre belirli kurallar çerçevesinde kendilerine özgü bir müzik ve kültür kimliği oluşturmuştur. Bu toplantılara katılan insanları bir araya getiren sebepler; var olan sıkıntılarını dile getirebilmek, sohbet edebilmek, eğlenmek, vb. gibi temel ihtiyaçlarını karşılayabilmektir. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda geçmişten günümüze çeşitli isimlerle pek çok icra ortamları oluşmuş, bu icra ortamlarının bireyler arasında duygu, ruh ve düşünce birliğinin sağlanmasında önemli bir yeri olduğu, aynı zamanda yeni kuşakların edep, erkan ve gelenek gibi kültürel unsurları anlayabilmesinde bir eğitim merkezi konumunda işlev gördüğü anlaşılmaktadır.

Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde çeşitli adlarla düzenlemiş olan bu sohbet toplantılarının temelinde Ahilik teşkilatına dair izler görmek mümkündür.

"Ahi" kelimesinin etimolojik kökeni hakkında birden fazla görüş bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi Arapça kardeşim" anlamına gelen "Ahi" kelimesi bir diğerrinin ise bilinen ilk Türkçe sözlük olan Dîvânu Lugâti't-Türk'te yer alan "cömert, eli açık" anlamlarında kullanılan Türkçe "akı" kelimesinden türemiş olabileceğidir. Ahilik Anadolu'da bilhassa esnaflar arasındaki dayanışmayı ön planda tutan "şeyh usta, kalfa, çırak vb" meslek gruplarına, bireysel ve toplumsal eğitime önem verip katkı sağlayan bunun yanı sıra kültürel faaliyetler içerisinde de bulunan bir kuruluştur. (Uzun, 2019 s. 252-253) "Evliya Çelebi Seyahatnamesi ve Âşık Paşazade tarihinde de konu edilen Ahîlik kavramı, Türklerin Anadolu'yu yurt edinmelerinde önemli görülen başlıca dört Türk topluluktan (Abdalan-ı Rum, Gaziyan-ı Rum, Ahiyan-ı Rum, Bacıyan-ı Rum) birini ifade eder" (Meydan Larousse, 1969, s. 159).

Birçok kaynak Anadolu'daki müzikli sohbet toplantılarının "Ahilik" teşkilatlanmasının ardından yaygınlaştığı belirtmekte olup, sohbet toplantıları zamanla farklı coğrafyalara da yayılmıştır (Atlı, 2016, s. 62). Ahiliğin hem toplumsal hem de kültürel alanı ilgilendiren fonksiyonları arasında; Yâren Sohbetleri, Yâren Teşkilatları, Cehrilik Yâreni, Sıra Gezme ve Sıra Geceleri, Helva Sohbetleri, Gezekler, Ziyafetler ve Oyunlar, Kış ve Barana Sohbetleri, Seymenlik, Delikanlılar Birliği, Arfeneler, Selamlık Sohbetleri, İmece Kuruluşu ve Gençler Kurulu sayılabilir (Uçma, 2003, s. 146-150).

Anadolu'nun farklı bölgelerinde yerel adlarla anılan ve kaynak taramaları sonucu birlikte çalma (toplu icra) ve söyleme geleneklerine dair izler barındırdığı tespit edilebilen ve "Yâran/Yâren, Barana, Seymenlik" gelenekleriyle bağlantılı sohbet toplantılarının, bağlama ve bağlama icrasına olan etkilerinin incelenmesinin, konuyu açıklığa kavuşturması açısından önemli olduğu varsayılmaktadır.

"Yârân" kelimesi; "1. Dost. 2. Sevgili. 3. Tanıdık, ahbab." anlamlarında kullanılan ve köken olarak Farsça "yâr(یار)" kelimesinin "+ân" çokluk eki ile çoğullaştırılarak türemiş halidir. Bu haliyle "Yârân" "arkadaşlar, dostlar" anlamlarındadır. Anadolu'nun farklı bölgelerinde "Yâren" şeklinde de telaffuz edilmektedir (Atlı, 2016, s. 53), (Develioğlu, 2013, s. 1156).

Sosyal değişimlerin daha az yaşandığı ve yaren geleneklerin yaşatıldığı bir il olan Çankırı (Çayır, 2011) ve Çankırı Yâren geleneğine dair yazılmış çalışmaların başında gelen, Hasan Üçok'a ait "Çankırı Tarihi ve Halkiyat" adlı kitapta bölgeye has bir toplanma şekli olarak

kabul ettiği “Sohbet Âlemleri’ni” geçmiş önem geleneksel eğlencelerin, kiş aylarına ait bir parçası olarak nitelendirmektedir.

ankırı Yâren geleneğini müzik uygulamaları incelendiğinde, bu toplantılarda bağlama icralarının yapıldığı ve toplantılarda yapılan müzik icralarının da belirli kurallar çerçevesinde şekillenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Bu müzik uygulamalarında var olan çalgı toplulukları incelendiğinde geçmiş önemde “12 iki telli bağlama”, klarnet (gırnata), keman, ud, zilli maşa, santur, darbuka gibi çalgıların kullanılmış olduğu görülmektedir (Ekim, 2009, s. 194).

Bilhassa sohbetlerde tarihi destanlar ve mahalli olaylarla ilişkili türküler alınıp söyleneceği zaman bunların sadece “on iki telli bağlama” ile darbuka eşliğinde söylediğinde bilinmektedir (Uslu N. A., 2004). Geçmiş önem yaren sohbetlerinde kullanılan bu bağlamanın yerini günümüzde başka bir varyantı olan 7 telli bağlamanın aldığı görülmektedir. (ok, 2002, s. 52,78,98) Yaren sohbetlerinde on iki telli bağlamanın dini ve sembolik bir anlamı olduğu bilhassa “cem” törenlerinde bu bağlamanın kendisine has bir biçimde icra edildiği, aynı zamanda ankırı’da yâren sohbetleri haricinde meydanlarda düzenlenen kalabalık sohbet toplantılarında da daha güçlü bir ses hacmine (volüm) sahip olmasından ötürü 12 telli bağlamanın tercih edildiği düşünülmektedir (ayır, 2011, s. 89). 1937-1951 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarının yaptığı derleme çalışmalarında yer alan Halil Bedii Yönetken bu çalışmalardan derlediği notlarda yaren sohbetlerinde 12 telli bağlamanın kesin olarak Türk olmayan birisine aldırılmadığına da dikkat çekmiştir. (Yönetken, 1996, s. 29-33).

Toplu icra açısından bağlama ailesinin önemli bir rolü olduğu düşünülen diğer bir müzik kültürü de Ankara Seymen geleneği içinde yaşatılmıştır.

Ankara uzandığı tarihsel derinlik ve beslendiği kültürel çeşitlilik unsurları açısından son derece önemli bir geleneksel yapı üzerine yerleşmiş, Cumhuriyet dönemindeki önemini geçmişten gelen birikimleri ile daha da pekiştirmiş bir merkezdir. (Güray, 2013, s. 69)

Ankara halk müziği uygulamalarının Seymen kültürü çerçevesinde şekillendiği, Seymenler’ in kurmuş oldukları “alay” ve “musiki meclisleri” kültürel geleneği sürdürdüğü gibi, Seymenlerin meclislerde icra ettikleri “zeybekler, düz oyunlar, divanlar ve oturak havaları” vasıtasıyla yörenin müzikal kimliğini meydana getirdikleri bilinmektedir. (Satır, 2015) Seymenlerin tertip ettikleri önemli oluşumlardan bazıları; Divanlar ve Cümbüş Âlemleri olmuştur (Satır, 2015, s. 2).

Divanlar; yörenin ileri gelenleri, Seymenler ve müziksever kişilerin bir araya gelerek hiyerarşik bir düzende, belirli kurallar çerçevesinde kapalı ortamlarda yaptıkları bağlamalı ve sözlü müzik sohbetleridir. Bu sohbetin başta gelen çalgısı bağlamaadır. Bağlama, zilli maşa ve şimşir gibi ritim bağlamalar da eşlik etmektedir. (Satır, 2015, s. 3) Cümbüş âlemleri ise, “Usüllü, disiplinli bir muhabbet edep ve terbiye dairesinde yapılan içki, kadın, müzik ve dans unsurlarını içinde barındıran gelenekselleşmiş eğlence biçimleridir (Yönetken, 2006, s. 2). 20 yüzyılda yaşamış, “Cümbüş Âlemleri’nin en çok bilinen müzisyenleri Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Osman Genç Türk’tür (Yönetken, 2006, s. 1). Tıpkı “Divanlar” gibi “Cümbüş Âlemleri’nin de en önemli çalgısı bağlama olmuştur.

Ankara’nın merkezinde olduğu kadar civar bölgeler de bağlama icrası kültürüne sahiptir. Halil Bedii Yönetken yayınlamış olduğu “Derleme Notları” çalışmasında Beypazarı kahvehane duvarlarının bağlamalar ile örülü olduğunu, Türkmen kültürünün yoğunlukta görüldüğü Şereflikoçhisar’da ise “büyük tekneli bağlamaların ileri düzeyde” icra edildiğini belirtmiştir (Yönetken, 2006, s. 12,13).

Ankara’da bağlama çalma geleneğinin ve buna bağlı olarak eğlence kültürünün geçmiş dönemlere dayandığını Evliya Çelebi 17.yüzyıl Ankara’sını tanımlarken şu şekilde ifade eder

“İmdişukeçe kaplı küçükkapudaniçerigirmiş ola, deyü hemânkapuyuaçupıçeri girdim. Meğer ne gördüm, bozahâneymiş. Bu kadar paşalı ve bu kadar harbende ve harkeşân ve kimi çöğür ve kimi tambura çalup bir hây-hûy kim ta’bir ü tavsîf olunmaz. Hemân biri “Evliyâ Çelebi! Gel bir bozacıgımızıç” dedi. “Hay benim bozahâneyegirdiğimgördüler” deyü hicâbımdanyiregeçdim (Evliya Çelibe seyahatnamesi II.kitap, 1998, s. 214)

Şekil 11 (a)’da çekilmiş fotoğraf 1930’lu yıllarda Ankara bağlamasına örnek olabilecek niteliktedir. “Ankara bağlaması/sazı” olarak tanımlanabilecek bu çalgı Konya ve Kayseri bağlama tiplerine¹⁴ göre daha küçüktür. Seymenlerin bu bağlamayı genellikle ayakta ve göğüs hizasında kullandıkları bilinmektedir (Satır, 2015, s. 5). Şekil 11 (b)’deki fotoğraf karesinde ise Seymen bağlama icracılarından oluşan bağlama topluluğunun, farklı tiplerdeki bağlamaları bir arada kullanmış olabileceği anlaşılmaktadır. Bu fotoğraf karesindeki

¹⁴ Önal (2012)’a göre, “Konya ve Kayseri bağlamaları, Ankara bağlamasına göre daha büyük boyuttaydı. Bu bağlamaların göğüs üzerinde de perdeleri mevcuttu. Özel-likle Konya yöresinin oturak âlemlerinde on iki telli divan bağlama önemli bir işlev üstlenirdi. Bu bağlamada altta beş, ortada dört, üstte de üç tel kullanılmaktaydı. Konya’nın bu yöreye has bir de curası vardı. Bu curanın iki altta, iki de üstte olmak üzere dört adet teli vardı. Orta teller, Konya mızrabının temel özelliği olan üst tel çekirtmesinden dolayı işlevsiz kalmışlardı ve bu yüzden de takılmazlardı.”

bağlamaların Ankara’da üretilmiş olması (Satır, 2015, s. 5) şehrin çalgı yapım sanatında bir merkez olduğunu da kanıtlar niteliktedir.



a)

b)

Şekil 11. (a). Seymenler ve Ankara bağlaması¹⁵, (Ankara kulübü derneği, t.y), (b). seymenler bağlama topluluğu, (Ankara kulübü derneği, t.y).

Bağlama ailesi üyelerinin toplu icra içerisinde görüldüğü geleneksel sohbet toplantılarından birisi de Konya’da görülen “Konya Oturağı” ya da “Barana Sohbetleri” adı verilen toplantılardır.

Konya’nın tarihsel geçmişinde kendine has bir yeri olan akşam oturmaları erkek eksenli birliktelikler olup, “Oturak” ya da “Barana” adlarıyla bilinmektedir. Bu toplantıların temelinde müzik ve sohbet unsurlarının olduğunu söylemek mümkündür. “Barana” hem çalgıları hem de çalgıları çalan icracıları belirten bir kelime olmasının yanı sıra günümüze doğru “Oturak” kavramının yerine de kullanılmaya başlanmıştır (Özdek, 2016, s. 195-196).

“Konya Oturak”ları geçmişten günümüze dek belirli kurallar çerçevesinde işlevselliğini sürdürmüş, bu durum oturaklarda var olan toplu çalıp, söyleme geleneğini de etkilemiştir. Toplu icralar belirli kurallar ve planlar dâhilinde yapılmış, sırasına göre çalınıp söylenmesi gereken türküler makam unsurları da dikkate alınarak icra edilmiştir.

“Konya Oturak”larında hangi çalgıların icra edildiği incelendiğinde; çalgı topluluklarındaki tercihin köylerde bağlama kaval ve def ’ten yana, kasaba, ilçe ve merkezde ise ud, kanun ve bağlama ailesinin bir arada olduğu bir topluluk yapısından yana olduğu görülmektedir. (Öztürk, Tan, & Turhan, 2007, s. 51)

¹⁵ Resimdeki Seymenler, soldan sağa; “Kavaf Hakkı Efe, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Çelik İbrahim Efe ve Genç Osman Efe’dir. Ortadaki bağlama ise, altın tezene lâkaplı Genç Osman Efe’ye aittir.” (Satır, 2015, s. 5)

Mehmet Tahir Sakman, “Dünden Bugüne Konya Oturakları” adlı kitabında bu durumu şu şekilde ifade etmiştir;

“... O zamanın bağlama meclislerinde cura ve bağlamadan başka bir şey bulunmazmış. Ut, keman, kanun ve darbuka ancak Balkan Harbinden ve Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Konya bağlama meclislerine girmiştir... Yörede bağlamaya ‘bozuk’ denilerek itibar edilmez. Ut, keman ve kanun gibi enstrümanlar yakın tarihimizde Konya oturaklarına girmiştir” (Sakman, 2001, s. 43).

Atilla Özdek (2016) “Konya Oturağı”nı ve müzik kültürünü incelediği “Konya Oturağı ve Müzik Dinamikleri” adlı çalışmasından toplu icra ve oturaklarda bağlamanın kullanım durumlarına dair elde ettiği sonuçları şu şekilde ifade etmiştir;

“Konya oturaklarında önceleri divan, cura ve kaşıktan oluşan barana adlı çalgı topluluğunun zamanla çeşitli etmenlerle ut, kanun, darbuka ile bütünleşik bir yapıya büründüğü ve orta boy (tambura) bağlamanın da bu grupta kullanılmaya başlandığı” ve “Bu kendine özgü yapının kent merkezli halk müziği olarak tanımlandığı ve birlikte çalma geleneğine ilişkin bir anlayış içerisinde barındırdığı,tespit edilmiştir” (Özdek, 2016, s. 208).

Bu bilgiler ışığında Konya oturaklarında bağlama ailesinin birlikte icra edildiği ve bağlamanın birçok çalgıya göre geçmiş dönemlerde daha yoğun bir şekilde oturaklarda yer aldığı görülmektedir.

Toplu bağlama icrası geleneğine dair izler barından diğer bir yer ise batı Anadolu’da yer alan Kütahya yöresidir. Yâren teşkilatlanmasında çalgıların ve çalgıcıların olmadığı bir toplantı söz konusu değildir. Toplantılarda bir çalgı aletini çalmasını bilen yâren, topluluk içerisinde ayrı bir konuma sahiptir (Atlı, 2016, s. 202). Bu kişilere yörede “*sazende*” denilmektedir. Sazendelerin arasında en tecrübeli olan kişi aynı zamanda toplantıda yer alacak diğer müzisyenleri de seçme hakkına sahip olup Yâren toplantılarında klarnet, ud, cümbüş, kanun, keman gibi çalgıların çalındığı bilinmektedir (Atlı, 2016, s. 202). Kütahya’da geçmiş dönemlerde el ile çalma geleneğinin bir uzantısı olan ve yörede icra edilen bir Cura çeşidinin var olduğu bilinmektedir. (Parlak, 1998, s. 115) Erol Parlak “Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri” adlı sanatta yeterlilik çalışmasında yörenin önemli kaynak kişisi ve icracısı olan Hisarlı Ahmet’in oğlu Mustafa Hisarlı ile yapmış olduğu kişisel görüşmede bağlama ile ilgili Mustafa Hisarlı ’nın kendisine aktardığı bilgiler şu şekildedir: “Bu curayı Kütahya’nın musikişinasları meşklerde genellikle eşlik bağlaması olarak çalarlardı. On bir perdesi, üç teli ve sapta Mi perdesi üzerinde de bir ahenk teli vardır. Pratik olarak çalınabilecek şekilde limon sandıklarından yapılırdı” (Parlak, 1998, s. 115).

Her birisi farklı yaşamlardan ve kültürlerden izler taşıyan Anadolu sohbet toplantılarının kendi iç dinamiklerinde farklı örf, adetlere sahip oldukları bilinse de ortak özelliklerinin

sözlü aktarım, müzik ve eğlence yoluyla bu gelenekselleşmiş sohbet toplantılarını devam ettirebilmek olduğu görülmektedir.

Toplu bağlama icrası ve bağlama geleneğine dair dikkat çekici ve aydınlatıcı diğer bir görüş ise değerli müzikolog, halk bilimi uzmanı, Sadi Yaver Ataman’a aittir. Ataman “Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği” adlı makalesinde toplu bağlama icrası geleneğine dair fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir;

“Eski bağlamacılığın yanlış anlaşılan bir yanı da sadece tek başına çalınan bir âşık sazı olduğu şeklinde yorumlanmış oluşudur. Tarihi geliş mahalli alışkanlıklar ve âdetlere göre, aslında Bağlama çeşitlerinin bir araya gelerek (Bağlama takımları) kurulması da yeni değildir. Bazı cönk ve suparaların bildirdiğine göre, Sarıl Saltuk gibi Hacı Bektaş erenlerinin ve dervişlerin, Rumeli fütûhâtından önceleri, kopuz birlikleri kurarak, konaktan konağa meydan gösterileri yapa yapa taa Fransa’ya kadar gittikleri rivayet edilir. Evliya Çelebi de, tatlı mubâlağalarla süslediği seyahatnâmesinde, bu konuya ait çeşitli görüşlerini anlatmaktadır. Yunus Emre; “Dervişlerin işi gücü bir araya gelip Kopuz çalıp çağırma” olduğunu söyler. Dede Korkut hikâyelerinde de geçen çeşitli örnekleri vardır. Naima’da tarihinde 17-18. yüzyıllarda Yeniçeri ozanlarının başlarında keçe külâh, sırtlarında birer kaplan postu, sinelerinde Tabıl vâri Çöğürler çalarak böylece giderlerdi, diyor. Türk halk musikisinde toplu icra tarzı geleneği, özellikle Düğün, efe ve Yâren derneklerinde, Seymen kuruluşlarında sürdürülmüştür. Sonraları Anadolu Bağlama çığırına bağlı kalmak şartıyla, bazı zevk yenilikleri de yapılmıştır. Sözgelimi, Bağlama takımlarına, daha önce kadın düğünlerinde girmiş olan Kûp, Tef, Zilli maşa, Şakşak, Deplek, Kaşık gibi tempo (ritm) çalgıları, Kemen, Kemâne, Yay, da girmiştir. Özellikle Bağlama cinsi çalgıların perde bağlarında birtakım çeyrek seslerin bağlanması ve komalı ses düzeni ve tel donatımında da birtakım katma dem tellerinin gerilmesi öngörülmüştür. Genellikle Balkan Savaşlarından sonra gelişen bu hareketin içine, Gırnata adıyla Klarinet, Bûliadiyle Trompet, Garmon yerine Akordion, Kemâne yerine Keman, Cümbüş gibi çalgılarda sokulmuştur. Bu hiç şüphesiz Folklor disiplilini kökünden bozan hareketlerdir” (Ataman, 2000, s. 422, 423).

Sadi Yaver Ataman’ın Yaren ve Efe kültürlerinde toplu bağlama icrası ve çalımına yönelik izlerin görüldüğüne dair dikkat çekici bir diğer beyanı ise “Türk Halk Müziği ve Çok Seslilik” adlı yazısında şu şekilde yer almıştır; ... “Orijinal yapısı çok sesli olan bağlama türü çalgıların takımlar halinde orkestrasyonlarının, eski efe ve yaren derneklerinde yapıldığını biliyoruz” (Ataman, 1940).

Anadolu coğrafyasının farklı bölgelerinde varlığını sürdüren ve İslamiyet içerisinde kendine özgü bir yeri olan Alevi ve Bektaşî kültürü, modernleşen yaşam ve değişen hayata rağmen Anadolu’ya has kültür özelliklerini yaşatan ve sözlü geleneklerini müzik eşliğinde günümüze kadar taşıyan inanç gelenekleri olarak gözlemlenmektedir (Yöre, 2011, s. 220). Alevilik-Bektaşilik öğretisinde bunun bir yansıması olarak karşımıza çıkan “Cem” ritüelleri ve bu ritüel içerisinde yer alan “Zakirlik” hizmeti toplu bağlama icrasına dair izlerin olduğu dikkat çekici birlikteliklerdir.

“Cem”: bir olmak, birlik olmak, toplanmak anlamlarına gelmekte ve Alevi-Bektaşîlerin dede ve on iki hizmet sahipleriyle bir araya gelerek düzenlendiği en önemli erkânı ifade etmektedir (Yıldız, 2004, s. 162). Zâkir/Sazandar ise zikreden, dile getiren, anan

anlamlarında ifade edilen, cemlerde dedeye yardımcı olan ve nefes, deyiş, mî'raclama, düvaz, mersiye gibi formları bağlaması ile çalıp söyleyen kişi ya da kişilere verilen addır. (Demir, 2009, s. 25) Alevi-Bektaşî kültüründe ibadet ve sosyal yaşamda yoğunlukla bağlamanın ön planda olduğu görülür. Müzik pratiklerini ve geleneği inanç içerisinde günümüze kadar taşımış olan bağlama, Aleviler için sadece bir çalgı olarak görülmeyp inancın temsili bir simge haline dönüşmüştür. Geçmişte on iki imamı temsil ettiği düşünülen on iki telli meydan bağlamalarının da gelenek içerisinde icra edildiği bilinmektedir (Erol, 2009, s. 117). Günümüzde ise Alevi-Bektaşî kültüründe, genellikle “kısa saplı bağlama” olarak adlandırılan 14'lük bağlamaların yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bazı araştırmacılar on iki sayısının cem törenlerinde çalgıların görevlendirilişinde de etkisi olduğunu ifade eder. Örneğin, çepni topluluklarının bir araya geldikleri cemlerde mutlaka on iki çalgının hazır bulunması gerekmektedir. Bu çalgılar aynı tipte çalgılardan oluşabileceği gibi farklı tipte çalgılardan da oluşabilmekte ve cemlerde semahlar bu on iki çalgı ile icra edilmektedir. Çepnilerde olduğu gibi tahtacı cemlerinde de çalgı bulundurmanın önemi vardır. Bu cemlerde en az iki, en çok on iki çalgıya kadar çalgı bulundurulması töre olarak kabul edilir. (Bozkurt, 1995, s. 26) Timisi’de bu görüşe benzer ifadelerini şu şekilde paylaşır: “Çepni cemlerinde 12 çalgının kullanılması kuraldır, Tahtacılar da ise iki ile 12 çalgı bulundurulabilir” (Timisi, 2007, s. 119).

2.2.2. Şehir Müzik Kültüründe Toplu Bağlama İcrası (Şehirleşme Süreci)

Osmanlı devletinin ardından ulus devlet modeli ile yeniden yapılandırılan Cumhuriyet Türkiye’sinde, yurttaşlık bilinci, ulusal birlik ve ulusal kimlik gibi kavramların devlet yapısının temel unsurları haline geldiği görülmektedir. Cumhuriyetin ilanından sonra ekonomik, siyasal ve idari alanlarda milli bir kimlik yaratma çabası, etkisini ortak değerler paydasında ulusal bir kültür yaratma çabasında da göstermiştir. Bu doğrultuda devlet eliyle kültürel kimliğin ve müziğin millileştirilmesi üzerine çalışmalar yürütülmüştür (Açıksöz, 2009). Cumhuriyetin ilk yıllarında bu çalışmaların yürütüldüğü platformlar arasında kurumsal olarak eğitici ve aktarıcı bir misyonu olan ve bünyelerinde toplu icraya dair izler taşıyan halkevleri ve radyo evleri yer almaktadır. Devlet kontrolü altında çalışmalarını yürütmüş olan bu kurumsal yapıların hem yerel hem de şehir müzik kültürüne doğrudan ve dolaylı olarak etki ettiği gözlemlenmiştir. İlerleyen yıllarda yine devlet eliyle kurulan halk müziği koroları ve kişisel girişimler sonucunda meydana gelen bağlama toplulukları da toplu icraya ve dolaylı yoldan şehir müzik kültürüne etki eden diğer unsurlar olarak karşımıza

çıkmaktadır. Bu bölümde bahsi geçen kurumsal ve kişisel oluşumların halk müziğine ve toplu bağlama icrasına olan etkileri detaylı bir şekilde incelenecektir.

2.2.2.1. Halkevleri

Cumhuriyetin ilanından sonra benimsenen ulus devlet anlayışı düşüncesi ve Atatürk ilke ve inkılapları ile birlikte, sosyal ve kültürel değişimlerin hangi alanlarda yoğunlaşması ve halka aktarılması gerektiği hususu ivedilikle belirlenmeye çalışılmıştır. Evrensel düzeyde halkın eğitimine verilen önem, o dönemde temelleri yeni atılan Türkiye Cumhuriyeti'nde de üzerinde ciddiyetle durulması gereken önemli bir konu halini almıştır. Bu kapsamda, kültürel ve sanatsal alanda tertip edilecek çalışmalar ile ulus toplum anlayışı içerisinde kaynaşma sağlanması da bir diğer önemli hedef olmuştur. Nihai hedeflere ulaşabilmek ve benimsenen “çağdaş kültürel faaliyetler” in halka hızlı bir biçimde aktarılmasını sağlayacak kurumsal oluşumları tespit edebilmek maksadı ile devlet tarafından Türk gençleri Avrupa’da faaliyet gösteren kültür kurumlarını incelemek üzere görevlendirilerek Avrupa’ya gönderilmiştir (Toksoy, 2007, s. 7). Yapılan araştırmalar sonucunda kültür ve sanat alanında çalışmalar yürüten dünya çapında “1586” adet derneğin varlığı tespit edilmiştir (Şimşek, 2002, s. 21, 22).

Bu araştırmalar sonucunda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde benzer alanlarda faaliyetler yürütebilecek büyük merkezlerde “Halkevleri” adında kurumsal bir yapının kurulmasına karar verilmiştir.

Halkevlerinin kuruluş talimatnamesinde kurulması düşünülen yeni kurumsal yapının hedefleri şu sözler ile ifade edilmiştir;

“Kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesi milli seciye ve Türk tarihinin ilan ettiği dereceler çıkmasını, güzel sanatların yükseltilmesini, milli kültürün ilmi hareket ve faaliyetlerinin kuvvetlendirilmesini amaçlayan Türkiye Cumhuriyeti özellikle medeniyet yolunda Türklüğün kaybettiği uzun yılları yeni hamlelerle geri kazanacak nesiller yetiştirmeyi medeniyet sahasında Türk milletini eski şeref mevkiine tekrar kazanmasını sağlayacaktır. Kurulan halkevlerinin gayesi ise bu uğurda çalışacak mefkureci vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olacaktır” (C.H.F Halkevlerinin Talimatnamesi, 19 Şubat 1932, Mersin, s. 3–6; CHP Halkevlerinin Örneği, Ankara 1938, s. 3, 4).

Talimatnamede de ifade edildiği gibi halkevlerinin kuruluş amaçlarının başında ulus devlet anlayışının perçinleştirilmesi ve milli benlik duygusu ön planda tutulmaktadır.

Başlangıçta, birçok bölgede 14 halkevinin açılışı aynı gün tertip edilmiştir. (Özacun, 1996, s. 87) Cumhuriyet Halk Fırkası merkezinin denetiminde bir kurumsal oluşum şeklinde faaliyetlerini sürdürmüş olan Halkevleri, il ve ilçelerde şubeler, köylerde ise halkodaları adı

verilen küçük birimler şeklinde bir kültür ve sanat kurumu olarak tasarlanmıştır. Bu yapılanma içinde etkinlikler, güzel sanatlar, temsil, dil ve edebiyat, halk dershaneleri ve kursları, spor, köycülük, sosyal yardım, tarih ve müze, kütüphane ve yayın olmak üzere dokuz adet kola ayrılmıştır (Tunalı, 2013, s. 60-61). Dokuz faaliyet alanında yapılan çalışmaların halkın kendi kültürünü tanıması ve koruması açısından önemli olduğunu savunan ve vurgulayan halkevleri sekreteri Kadri Kaplan Atatürk ve Devrim (Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler) adlı kitabında bu düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir.

“Gerçekten de halk, bütün unsurlarıyla Halkevleri ve Halkodalarında kaynaşmaya başlamıştı. Yaşlılarla birlikte neredeyse kaybolup gitmekte olan ulusal oyunlarımız, ulusal giysilerimiz, türkülerimiz, halk edebiyatımız, kısaca folklor dediğimiz bütün halk bilgilerimiz, bu yuvalarda yeniden canlanmış ve kaybolmakta olan ulusal değerlerimiz yeniden ve gür bir biçimde gün ışığına çıkmaya başlamıştı. Böylece, bir yönden halkımızın yerel kültür değerleri araştırılıp bulunarak işleniyor, yaygınlaştırılıyor; bir yönden de modern kültür değerleri ve değer yargıları ulusal kalıplar içerisinde halka götürülüp ona sevdireliyor ve benimsetiliyordu” (Kaplan, 1973, s. 53-54).

Halkevlerinin müzik kolunun gelişimi adına önemli görülen topluluk çalışmaları arasında bandolar, yaylı orkestraları, caz toplulukları, koro ve milli bağlama toplulukları olduğu bilinmektedir (Evcin, 2019), (Öztürk O. M., 2020), (Şanal, M. 2006), (Yüksel, R. 2020).

Bu topluluklar arasında yer almış, tespit edilebilen milli bağlama (halk çalgıları) topluluklarının çalışma yaptığı halkevi şube şu şekilde sıralanabilir;

Trabzon Halkevleri, Urfa halkevleri, Diyarbakır halkevleri, Kayseri halkevleri (bkz. şekil 12’a) Ankara halkevi, Tunceli halkevi, Çankırı halkevi (bkz. şekil 12’b), Tarsus Halkevi, Tokat Halkevi (bkz. şekil 12’c), Fatih halkevi¹⁶, Eskişehir halkevi, Konya Halkevi (bkz. şekil 12’ d), Ordu Halkevi, Afyon halkevi, Erzincan halkevi, Van-Erciş halkevi, Kars-Tuzluca halkevi, Şanlıurfa-Siverek halkevi, Bilecik halkevi (Yıldız ve Doğan, 2022). Bu bağlama topluluklarının genelde yöreye ait türkülerini sohbet toplantılarında icra ettikleri geleneksel yapıya uygun olarak icra ettiği düşünülmektedir.

¹⁶Fatih halkevinde halkevine ait bir bağlama orkestrası olduğu ve bu orkestranın halkevi etkinliğinde konser verdiği belirtilmiştir (Vakit Gazetesi, 24.02.1941 s. 8). Bu bilgi o dönemde halkevinde bağlama topluluklarının var olduğunu ve etkin bir şekilde çalıştığını gösteren önemli bir veri olarak karşımıza çıkmaktadır.



a)



b)



c)



d)

Şekil 12. a)“Kayseri halkevleri bağlama heyeti”, (ulus gazetesi, 27.02.1939 s. 6), b) “Çankırı halkevleri bağlama heyeti”,(son posta gazetesi, 25.08.1939 s. 5), c)“Tokat halkevleri üyeleri”, (son posta gazetesi, 25.03.1940 s. 10), d) “Konya halkevi bağlama heyeti”, (Öztürk İhsan, 07.06.2022).

2.2.2.2. Radyo Evi/T.R.T ve “Yurttan Sesler” Ekolü

Yirminci yüzyılın önemli iletişim araçlarından bir tanesi olarak kabul edilen radyo, gelişmeye ve yaygınlaşmaya başladığı dönem itibariyle insanlık üzerinde pek çok alanda derin etkiler yaratmıştır. Bilhassa kültürlerin tanıtımı, aktarımı ve yaygınlaşması sürecinde de etkili bir araç olan radyonun kullanılmaya başlanması, cumhuriyetin ilanı ile yaklaşık aynı zamana denk gelmektedir. Osmanlı devletinin ardından yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti mevcut yönetimi, ulus devlet yapısını benimsemiş ve ülke müzik kültürüne dair yenilikçi fikirlerini yayma noktasında radyoyu etkin bir biçimde kullanmıştır.

Türkiye’de radyo yayıncılığının ilk olarak ne zaman başladığına dair yazılı kaynaklarda çeşitli tarihlere yer verilmiştir. İstanbul’da 6 Mayıs 1927 ‘de ilk yayının başladığını dile getiren, (Çankaya, 2003, s. 19) bilgiler olmasının yanı sıra, radyo yayınının daha eski tarihlerde başladığını belirten farklı bilgilere de rastlamak mümkündür. Halk müziğine dair ilk yayınlar Tamburacı Osman Pehlivan tarafından icra edilen “Rumeli” türküleri olmuş, 1938 yılında Sadi Yaver Ataman’ın öncülüğünde gerçekleştirilen halk müziği programları ise âşıklık geleneği ve halka ait olan ürünleri aktaran ilk yayınlar olmasından ötürü dikkat çekmiştir. İlerleyen yıllarda Mesut Cemil önderliğinde faaliyetlerini sürdürmekte olan “Klasik Türk Müziği” korusu tarafından düzenli bir şekilde halk müziği programı yayınları gerçekleştirilmiş, “Bir Türkü Öğreniyoruz” adlı bu programın repertuvar hocalığı ve şefliğine ise Muzaffer Sarısözen getirilmiştir (Alpyıldız, 2012 s. 85).

Radyoda yayınlanan halk müziği odaklı programlardan birisi de “15” günde bir radyo tarafından “Halkevleri Sanat ve Folklor Geceleri” adı ile yayınlanan programdır. Farklı illerde, kasabalarda çalışmalarını sürdüren halkevleri halk müziği toplulukları, bu program sayesinde ülke çapında seslerini duyurabilme fırsatı edinmiştir. Bu şekilde farklı halkevleri birbirlerinin yapmış olduğu topluluk çalışmalarını takip etme imkânı bulmuştur (Evcin , 2019)

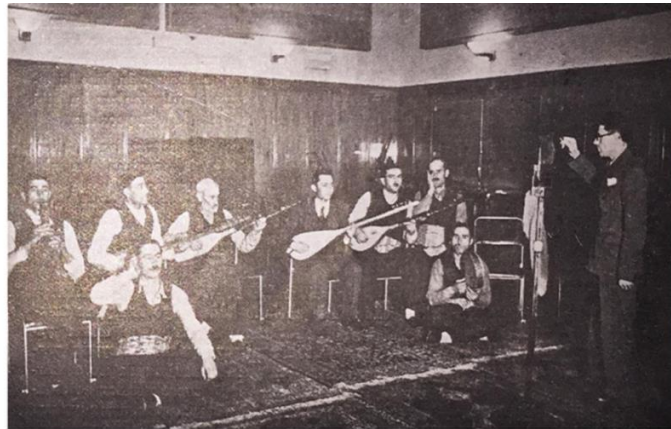
Erol Evcin tarafından kaleme alınan “Ankara Radyosu’nda Halkevleri Sanat ve Folklor Saati” adlı makale araştırmasından elde edilen bilgilere göre, 4 Aralık 1941 yılında Ankara Halkevleri ile yayın hayatına başlayan “Halkevleri Sanat ve Folklor Geceleri” programında performans sergilemek için Halkevleri tarafından yurdun farklı köşelerinden yöresel üslubu en doğru şekilde yansıtabilecek halk müziği sanatçıları titizlikle seçilerek Ankara’ya gönderilmiştir. Programa katılan halkevleri çalgı topluluklarının genellikle sözlü eserlere eşlik ettiği, bunun yanı sıra davul zurna topluluklarının ise sıklıkla çalgısal ezgiler seslendirdiği belirtilmiştir (Evcin, 2019). Program seyri içerisinde Türk halk müziği çalgıları ile toplu icra örnekleri sergilediği tespit edilebilmiş halkevleri şu şekildedir: Konya Halkevi (bkz. şekil 13), Ankara Halkevleri, Kayseri Halkevi, Afyon Halkevi, Perşembe Halkevi, Kırklareli Halkevi, Kütahya Halkevi (bkz. Şekil 14), Eskişehir Halkevi, Yozgat Halkevi (bkz. Şekil 15)



Şekil 3. Konya gecesinde halkevleri sanatçıları (Radyo, C.1, S. 5, 15 Nisan 1942, s. 22, aktaran Evcin, 2019).



Şekil 4. Kütahyalı sanatçılar ve Kütahya milletvekilleri, (Radyo, C.2, S. 18, 15 Mayıs 1943, s. 15, aktaran, Evcin, 2019).



Şekil 5. Yozgat halkevleri sanatçıları, (Yozgat halkevi, Radyo, C.3, S. 30, 15 Mayıs 1944, s. 22) aktaran, Evcin, 2019).

Radyoda “Halkevleri Sanat ve Folklor Geceleri” ve “Bir Türkü Öğreniyoruz” ve programının yanı sıra “Yurttan Sesler” adlı halk müziği programı da yayın hayatına başlamış, bu programda Türk halk müziğine dair örnekler verilmiştir. İlk yıllarda programda

yer alan sanatçıların halk müziği sanatçıları olmamasından kaynaklı Muzaffer Sarısözen tarafından dönemin Yurttan Sesler programı sanatçılarına halk müziği üzerine eğitimler verilmiş, verilen bu eğitimlerin sonucunda kayıtlarda bölgelere göre karakteristik farklılıklar gösteren Türk halk müziği geleneğinin tam olarak yansıtlamadığı anlaşılmıştır (Ekici, 2004, s. 183).

Akabinde Muzaffer Sarısözen şefliğinde halk müziği sanatçılarından oluşan “Yurttan Sesler Korosu” 1947 yılında kurulmuştur (Özdemir 2008, s. 137). İlhan Ersoy (2014, s. 936) ise Yurttan Seslerin oluşumunu şu sözleriyle ifade eder: “...Yurttan Sesler, müzikten hareketle, ulusal bir ortak sağduyu, ortak bir dil, ortak bir estetik, ortak bir tarih ve ortak bir duygu yaratmak için oluşturulmuş bir projedir”. İlerleyen yıllarda Ankara haricinde, İstanbul, İzmir ve Erzurum radyolarında da Yurttan Sesler benzeri topluluklar kurulmuş halk müziği icralarını ön planda tutan bu topluluklar yaygınlaştırılmıştır (Alpyıldız, 2012). 1 Mayıs 1964 tarihinde çıkarılan Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu yasası ile birlikte radyo ve televizyon yayınları ortak bir kurum çatısı altın birleşmiş ve devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını halka aktarmıştır. Yurttan sesler topluluğu da T.R.T. kurumu çatısı faaliyetlerini sürdürmüştür. Halk müziği sanatçıları ile yeni kurulan Yurttan Sesler korosu yayınlarında ağırlıkla mahalli sanatçılara yer verilmiş, tavır, üslup özellikleriyle halktan olan ve halka hitap eden eserler üretilmeye çalışılmıştır (Alpyıldız, 2012). Yurdun farklı bölgelerinden derlenen halk ezgilerinin icra edildiği Yurttan Sesler Topluluğu şefi Muzaffer Sarısözen, Yurttan Seslerin temel amacını Sait Çeren ile yaptığı görüşmede şu şekilde vurgular:

“Radyonun sınıksız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler’in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum bile kalmamıştır ki, Yurttan Sesler’in sanatkar işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler” (Çeren, 1944 s. 4).

Cumhuriyet dönemi ideolojisine uygun amaç ve idealler doğrultusunda kurulan Yurttan Sesler topluluğu, halk müziği çizgisinde kurumsallaşmış ilk yapı olma özelliğiyle ulusal müziğin yaygınlaştırılması ve oluşturulmasında etkili bir biçimde rol almıştır (Ersoy, 2014, s. 937). Kendi idealleri doğrultusunda halka müziğini aktaran Yurttan Sesler, halk müziği toplu icra kimliğinin şekillenmesinde de etkili olmuş, çalgıların biçimsel yapıları, kullanılan akort sistemleri, perde düzeni ve çalgıların çalınış tekniklerine kadar pek çok önemli konuda topluluk çatısı altında kendi standardizasyon çalışmalarını yapmıştır (Ayyıldız ve Yıldız 2020). Bu çalışmaların bir sonucu olarak farklı ölçülerdeki bağlama tipleri biçimlendirilerek, bir bağlama ailesi oluşumu sürecine girilmiş, zamanla topluluktaki üyesi sayısı artışı, buna paralel olarak çalgı ses hacmine duyulan ihtiyaç ve toplu icrayı zengin kılma çabası vb. gibi

durumlar bağlama ailesi oluşum sürecini hızlandırmıştır. (Parlak, 2016, s. 216) Yurttan Sesler toplu icra geleneği incelendiğinde “Bağlamanın, bütün yerel çalgıların işlevlerini üstlenerek deyim yerindeyse tek söz sahibi olduğu” (Ekim, 2019 s. 2239). Elçi, (1997, s. 123) Muzaffer Sarısözen’in radyo halk müziğinde ki rolünü ve toplu icra üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmiştir.

... “Yurttan Sesler topluluğunu çalıştırıp geliştirerek, buradaki her sanatçıyı tek tek yetiştirmiş ve ilk koral Halk Müziği icrasını başlatmıştır. Buna paralel olarak da ilk toplu çalma geleneğinin uygulayıcısı olmuştur”.

Dönemin halk müziğini şekillendirmiş ve halka aktarılmasında öncü olmuş kişilerden oluşan Yurttan Sesler topluluğunun kurucu kadrosundaki bağlama sanatçıları şu şekildedir: Recep Güray (Bağlama), Ahmet Yamacı (Bağlama), Osman Özdenkçi (Bağlama), Ahmet Gazi Ayhan (Bağlama), Mucip Arcıman (Bağlama), 1950 yılına gelindiğinde Emin Aldemir (Bağlama), Seyfettin Sıgmaz (Mey, Zurna, Kaval), 1953 yılında Nida Tüfekçi (Bağlama), 1960 yılında ise Talip Özkan (Bağlama), Yaşar Aydaş (Bağlama), Ahmet Gazi Ayhan (yeniden katılmış), Mustafa Özgü (Mey, kaval, klarnet), Cemil Demirsipahi gibi bağlama sanatçıları açılan sınavı kazanır. 1960 ihtilali sebebiyle o dönemde radyoda herhangi bir sınav açılmamış, 1963 senesine gelindiğinde ise Muzaffer Sarısözen vefat etmiştir. (Elçi, 1997, s. 109) Yurttan Sesler korusu ses sanatçılarından olan Mustafa Gece Yatmaz ise bağlama dışında koroya giren ikinci bir çalgının “kabak kemane” olduğunu “Hey Gidi Günler” (Gökmen, 1993) adlı belgeselde belirtmiş ve bu çalgının Muzaffer Sarısözen tarafından getirildiğini ifade etmiştir. (Alpyıldız, 2012 s. 88) Şekil 16’ da “Yurttan Sesler Korusu bağlama icracılarının” çalışırken çekilmiş bir fotoğrafı yer almaktadır.



Şekil 6. Yurttan sesler korusu bağlama icracıları bir esere çalışırken, (Radyo dergisi, 1947, c.6, sayı:65 s. 10, aktaran, Evcin, 2019).

Yurttan Sesler döneminde radyo icrası ile birlikte bağlamaya ait perdelerin sayısı ve niteliğinde yapılan değişimler de son derece dikkat çekicidir. Muzaffer Sarısözen’in

öncülüğünde gerçekleştirilen koma seslerin de yer aldığı birden çok perdenin bağlamaya eklenme sürecinde, Anadolu’da pek çok yöreye has farklı karakteristik özelliklere sahip ezgilerin sadece bağlama ile icra edilmesi ve solistlere rahat bir şekilde farklı tonlardan icra yapabilme ihtiyacı gibi durumlar, bağlamadaki bu değişim ve dönüşüm sürecini hızlandırmış, bu durum sadece radyo içinde radyo sanatçılarının kullandığı bağlamalarla sınırlı kalmamış bağlamada yirmi (20) ve fazlası perde kullanımı radyo icracılarından etkilenen şehir icracıları aşıkclar, mahalli sanatçılar ve düğüncü gezgin sanatçılara da yansımıştır (Parlak, 2016, s. 218). Hans de Zeeuw “Evrin ve Standardizasyon Arasında Bağlama Ailesi” adlı makalesinde de 1940 yılından itibaren başlayan çalışmalarla birlikte perde sayısının arttırılmasında Muzaffer Sarısözen’in önemli bir rolü olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanı sıra Zeeuw bu yıllarda bağlamanın ses hacminin yükseltilmesi için bağlama üzerindeki tel sayısının fazlalaştırıldığını da belirtmiştir (Zeeuw, 2011, s. 205-210).

2.2.2.3. Devlet Destekli Diğer Kurumlarda Toplu Bağlama İcrası Örnekleri

Toplu bağlama icrasına dair radyo bünyesinde ilk örneklerin sergilendiği” Yurttan Sesler” topluluğunun ardından, zaman içinde ülkenin farklı bölgelerinde farklı vizyon ve misyonlara sahip, bölgesel halk müziği toplulukları kurulmuştur.

Devlet desteği ile çalışmalarını devam ettiren bu toplulukların hangi kurum veya kuruluşların çatısı altında çalıştıkları incelendiğinde, büyük çoğunluğunun Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı olan “Devlet Koroları” olduğu saptanmıştır. Bu toplulukların isimleri ve çalışma bölgelerinin nereler olduğu ise şu şekilde sıralanabilir; “Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu, İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu, Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosu’dur. Farklı kişi sayılarından ve farklı çalgı topluluk modellerinden oluşan bu korolarda yer alan bağlama topluluklarının icra yaklaşımları incelendiğinde büyük çoğunluğunun halk müziği eserlerini monofonik-heterofonik bir icra yaklaşımı ile seslendirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu durumda günümüz halk müziği korolarının aslında “Yurttan Sesler” bağlama topluluğu ekolünün bir yansıması olduğunu ifade etmek veya icra geleneğini devam ettirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Televizyon bünyesinde yapılan programlarda oluşturan toplulukların da genellikle “Yurttan Sesler” topluluğu icra modelini örnek aldığı gözlemlenmiştir (Alpyıldız, 2012).

Korolar bünyesinde zaman zaman çok partili bağlama icralarına dair istisnai örneklerle sunulsa da mevcut çalışmaların “çoğunlukla” bağlama ailesinin belirli üyelerinin yan yana gelerek aynı ezgiyi icra etmesinden meydana geldiği görülmektedir. Birtakım belediyeler altında kurulmuş küçük halk müziği topluluklarında da toplu bağlama icrası yaklaşımlarının devlet korolarından farklı yönde olduğunu söylemek güçtür.

2.2.2.4. Kişisel Girişimlerle Kurulan ve Faaliyet Gösteren Bağlama/Saz Toplulukları

Bir önceki bölümlerde bahsedildiği üzere “Yurttan Sesler Topluluğu” ve topluluğu örnek olarak çalışmalarını yürüten diğer topluluklar, zaman içinde yurt genelinde adeta toplu bağlama icrası açısından yegâne topluluk modeli olarak benimsenmiştir. Öte yandan bu anlayışı benimsemeyen icracıların girişimleriyle zamanla radyo bünyesinde gerçekleştirilen toplu icra çalışmalarının haricinde kendine has yenilikçi toplu icra çalışmaları da hayata geçirilmiştir. Bu toplu icra çalışmalarının temelinde, icracıların farklı müzik anlayışlarını dinleyiciyle buluşturma çabasının olduğunu söylemek mümkündür. Toplum yapısı ve ihtiyaçlarının zamanın şartlarına bağlı bir şekilde devamlı değişim göstermesi (Markoff, 1990/1991), halk müziği dışında yer alan farklı müzik akımlarının popülerleşme süreci ve bu durumun halk müziğine olan yansımaları (Türkmen, 2010) gibi etkenler icracıların “Yurttan Sesler” toplu icra anlayışından farklı olarak çeşitli müzik arayışları içinde bulunmalarına neden olmuştur. (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Çalışmanın bu bölümünde bu topluluklar kronolojik sıra ile incelenmiştir.

Faruk Köprülü, İsmail Işık, Tevfik Arca ve Mehmet Ali Gürsoy tarafından Ankara’da kurulan “Sarı Durnam” bağlama topluluğu devlete bağlı kurumsal bir yapının dışında faaliyetlerini “Folkur” derneği çatısı altında devam ettirmiş tespit edilebilen en eski bağlama topluluklarından bir tanesidir. 1976 yılında amatör bir ruhla “Sarı Durnam” adlı uzun çaları dinleyicilerle buluşturan topluluk, geleneksel Türk halk müziği içinde var olan; halay, zeybek, sallama, divan ayağı, oyun havası gibi türleri icra etmiştir. A ve B bölümü şeklinde iki ayrı bölümden oluşan albüm çalışması A bölümünde 6 adet, B bölümünde 6 adet olmak üzere toplam 12 sözlü ve çalgısal eserden oluşmaktadır. Albüm çalışmasında kaydedilen eserler bozuk düzen ve bağlama düzeninde olup üç 17’lik bağlama ve bir divan bağlama ile icra edilmiştir. Eserlerin çoğunluğu bağlama topluluğu tarafından heterofonik ve monofonik bir doku oluşturacak şekilde kaydedilmiştir. Bağlama topluluğuyla birlikte albümde icra edilen Evinize Varamadım ve Sarı Durnam (Gine Dertli Dertli) adlı eserlere 7 kişiden oluşan

erkek vokal topluluğu, Kars oyun havası ve Silifke sallamasına ise ritim bağlamalar eşlik etmiştir. Şekil 17’ de Sarı Durnam grubuna ait bir albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil 7. ‘Sarı Durnam’ plak kapağı,
<https://open.spotify.com/album/6Bfw3Q3Wt1XT85vOuSQHDq> sayfasından erişilmiştir.

Dönemin mevcut ses kayıt teknolojisi ve topluluğun imkânları dâhilinde toplu bağlama icrası adına yapılan önemli çalışmalardan bir tanesi olan ‘Sarı Durnam’ albümü bağlama icracılarına örnek teşkil etmiş, yeni bağlama topluluklarının kurulmasında teşvik edici bir rol oynamıştır.

1983 yılında Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu gibi önemli bağlama icracılarının bir araya gelmesinin ardından ortaya çıkan ‘Muhabbet’ albümü, bağlamanın toplu icrasına getirdiği yenilikçi yaklaşımlarıyla dikkat çekmiştir. Şekil 18’ de Muhabbet albüm serisine ait kaset kapağı yer almaktadır.



Şekil 18. ‘Muhabbet’ albüm kapağı,
<https://www.youtube.com/watch?v=KVFUo6UNFQI>, sayfasından erişilmiştir.

Albümde radyo içinde kabul gören bozuk düzen çalım geleneğinin aksine bağlama düzeninin kullanıldığı bir toplu icra modeli benimsenmiş, ‘17’lik bağlamalar (uzun saplı)’ bağlamalar yerine ise ‘14’lük (kısa saplı)’ bağlamalar tercih edilmiştir (Çalışkan, 2018). Bağlama

düzeninin getirdiği bir zenginlik olan dörtlü ve beşli yürüyüşler ise eserlerde sık sık kullanılmıştır. Albüm repertuarı incelendiğinde dikkat çeken bir diğer husus, albümde yer alan eserlerin birçoğunun üç ustanın derlediği ya da kendilerine ait olan eserlerden oluştuğu ve ekseriyetle “heterofonik” bir doku anlayışıyla seslendirilmiş olduğudur. Aynı zamanda topluluk üyelerinin ortak bir özelliği olan Alevi kimlikleri, bu eserlerin çoğunlukla Alevi kültürüne ait eserlerden meydana gelmesine de yol açmıştır. Muhabbet albümünün yayınlandıktan sonra dinleyiciler tarafından büyük bir ilgiyle karşılanması, kısa bir sürenin ardından Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu’nun ikinci albümlerini de (1984) yayınlamalarına neden olmuştur. Zaman içinde 7 albümlük bir seri yayınlayan Muhabbet topluluğunun 2. albümünden sonra yayınlanan diğer albüm serilerine Yavuz Top da eşlik etmiştir. Albümü var eden icracılar süreç içinde ürettikleri eserler sayesinde bilinen bağlama icrası anlayışına ek yeni bir bakış açısı kazandıran öncü kişiler olmuştur. 17’lik divan bağlama, 17’lik cura, 14’lük bağlama vb. bağlama ailesi üyelerinin albümlerde icra edilmesinin yanı sıra, icracıların arayışları ve ihtiyaçları doğrultusunda o dönem bağlama ailesinin yeni bir üyesi olan “bas bağlama” da bazı eserlerde kullanılmıştır.

Usta icracıların uzun yıllar süren ve her biri arşiv niteliğinde olan bu çalışmaları, bağlamanın çok daha geniş dinleyici kitlelerine ulaşmasında pay sahibi olmuş, günümüz bağlama icracılarının çalışmalarına ışık tutmuştur.

Türk halk müziği toplu icrasına ve bağlamanın toplu halde çalınmasına katkı sağlamış olan bir diğer çalışma Yavuz Top tarafından kurulan “Yavuz Top Halk Çalgıları Orkestrası” idi. Topluluk 1981-1985 yılları arasında çalışmalarını devam ettirmiş, Yavuz Top’un genel olarak ifade ettiği şekliyle ... “Halk müziğini insanların günlük yaşamları içine katan ve bu şekilde onların günlük müzik ihtiyaçlarını karşılayan” bir topluluk olabilmek maksadıyla bir araya gelmiştir. (Coşkun, 2006, s. 60) Çetin Akdeniz, İsmail Derker, Zafer Gündoğdu ve Sinan Çelik gibi önemli halk müziği icracılarının da yer aldığı bu topluluk, Yavuz Top önderliğinde yapmış olduğu çalışmalarda polifonik bir müziksel doku anlayışını benimsemiştir.

Yalnızca halk çalgılarından oluşan bu toplulukta herhangi bir batı müziği çalgısı yer almamıştır. Yavuz Top bu durumu ve tercihinin sebebini Coşkun’ ile (2006, s. 62) yapmış olduğu kişisel görüşmesinde şu sözleriyle ifade etmiştir. “Ben hiçbir zaman bir batı çalgısı düşünmedim. Amacım kendi mey, zurnama, bağlama ve yaylı ailelerine evrimlerini tamamlayabilme şansını tanımaktı. Eğer bu şans tanımazsan çok düzeyli müzik yaparsın ancak müzik aletlerin o düzeyi sağlayacak nitelikte olmaz.” Bu anlayış doğrultusunda

toplulukla “Ötme Bülbül, Abdurrahman Halayı, Balıkesir Zeybeği” gibi ona yakın eseri seslendirdiklerini ifade eden Yavuz Top, bu denemelerin dinleyiciler tarafından büyük bir beğeni ile karşılandığını da belirtmiştir (Coşkun, 2006). Geleneksel Anadolu ezgilerinin icrası dışında farklı bölgelere ait eserleri icra etmemiş topluluk, üyelerinin arasında günümüz orkestralarında az rastlanan, yeniden farklı bir vizyonla üretilen yaylı çalgı “İklığ” ın¹⁷ da yer alması dikkat çekmiştir.

Denemeleriyle kurulduğu dönemde ilgi odağı olmuş halk çalgıları orkestrası, televizyon programlarında yer almasına karşın hiç konser vermemiştir. Yavuz Top, topluluğun kurulduğu dönemde benzer başka bir topluluğun olmadığını, orkestranın konserlere çağrıldığını fakat maddi kaynak yetersizliği ve herhangi bir kurum desteği olmamasından dolayı topluluğun konser veremediğini ifade etmiştir (Coşkun, 2006). Herhangi bir albüm çalışması da yayınlamamış olan topluluk, kısa bir müddet sonra dağılmıştır.

Bağlama icrasında mızrap kalıpları üzerine yapmış olduğu çalışmalar ve eğitimci kimliğiyle de bilinen Coşkun Güla’nın önderliğinde gerçekleştirilen toplu icra çalışmaları da dikkat çekicidir.

1980’li yıllarda Ankara’da açmış olduğu dershanesinde, bugün birçoğu farklı kurumlarda çalışan ses ve bağlama sanatçıları, akademisyenler yetiştirmiştir. 1988’ yılında öğrencileriyle birlikte hazırlayıp, yayınladığı “Bağlamada Tezene Tavırları” albümü farklı yörelere ait eserlerin bozuk düzen ve bağlama düzeninde, monofonik/heterofonik bir doku anlayışıyla icra edildiği bir albümdür. Bu alanda yapılan çalışmaların ilklerinden olan “Bağlamada Tezene Tavırları” albümünde Mehmet Üçer (bağlama sanatçısı), Sümer Ezgü (ses ve bağlama Sanatçısı), Bircan Pullukçuoğlu (ses ve bağlama sanatçısı) ve Okan Murat Öztürk (bağlama sanatçısı) yer almıştır. Albümde 17’lik bağlama, 17’lik divan bağlama, 14’lük bağlama, 17’lik cura ve bas gibi çalgılar kullanılmıştır. Şekil 19’da icracı isimleri ve albüm kapağı yer almaktadır.

¹⁷ “İklığ” Orta Asya’da yaylı bağlamalar için kullanılan bir isim olup Yavuz Top’un ürettiği çalgıdan farklı bir bağlamayı kapsamaktadır.

ÇALANLAR	
Coşkun Güla Mehmet Üçer Murat Öztürk Sümer Ezgü Bircan Pullukçuoğlu	Tambura, divan Tambura, bağlama Cura, tambura Bas Tambura

TÜRKÜNÜN ADI	YÖRESİ	SÖYLEYEN/ÇALANLAR
A		
1- Başımda altın tacım	Kırşehir	Bircan Pullukçuoğlu
2- Dersini almış	Yozgat	Bircan Pullukçuoğlu
3- Halimi arzettim	Çorum	Bircan Pullukçuoğlu
4- Haydar	Deyiş	Murat Öztürk
5- Ankara koşması	Ankara	Grup
6- İki durnam	Konya	Bircan Pullukçuoğlu
7- Asmalarda kol uzatmış	Kayseri	Bircan Pullukçuoğlu
B		
1- Kocaarap	Aydın	Grup
2- Üzümlükesimi	Azeri	Grup
3- Azeri oyun havası	Azeri	Grup
4- Trakya karşılaması	Trakya	Grup
5- Kerem	Silifke	Sümer Ezgü
6- Silifke koşması	Silifke	Sümer Ezgü
7- Serenler	Burdur	Sümer Ezgü
8- Zotlatma	Burdur	Sümer Ezgü

Şekil 19. “Bağlama tezene tavırları” albüm içeriği,
http://www.oralay.com/kultur_sanat_dizisi_1_kaset.html sayfasından erişilmiştir.

Toplu bağlama icrasında tezene birliğine gösterdiği hassasiyetin yanı sıra bağlama topluluğu için çok sesli olarak düzenlenmiş eserleri bağlama topluluğu ile icra eden Güla, 1990 yılında öğrencileriyle birlikte Gazi Üniversitesi’nde vermiş olduğu konseri “Bağlamada Yöresel Tavırlar Düzenler ve Bağlamanın Çok Sesli Kullanımı” adı ile kaset haline dönüştürüp halk müziği dinleyicileriyle buluşturmuştur. Anadolu’dan ezgilerin haricinde Brezilya, İspanya, Yunanistan’dan halk ezgileri de bağlamalarla çok sesli bir halde icra edilmiştir. Şekil’20 de bu çalışmanın içeriği görülmektedir.

TÜRKÜNÜN ADI	SÖYLEYEN / ÇALANLAR / YÖRE
A	
1- Dem Geldi Semahı	Murat Öztürk
2- Ankara Divanı	Enstrümantal
3- Gova Gova	Bircan Pullukçuoğlu
4- Ayva Turunç	Bircan Pullukçuoğlu
5- Trakya Kargılaması	Enstrümantal
6- Astar	Enstrümantal
B	
1- Halaylar	Küçük Koro
2- Nestle Rua	Enstrümantal
3- Fandango	Enstrümantal
4- Tsamikos and Kleftikos	Enstrümantal
5- Bolero de Valdemasa	Enstrümantal
	Anonim Brezilya İspanya Yunanistan İspanya
ÇALANLAR • Coşkun Güla • Murat Öztürk • Erkan Şölen • Savaş Ekici • Ayhan Tuzcu • Hakan Kutlu • Ferhat Durmuş	
KORISTLER • Güngör Şakar • Uğur Lök • Yusuf Gül • Yılmaz İçen • Gökhan Temur • Hasan Eroğlu	

Şekil 20. “Bağlamada yöresel tavırlar düzenler ve bağlamanın çok sesli kullanımı” albüm içeriği,
http://www.oralay.com/kultur_sanat_dizisi_3_kaset.html, sayfasından erişilmiştir.

Coşkun Güla okulunun önde gelen temsilcilerinden Okan Murat Öztürk'ün de toplu bağlama/saz icrası alanında yaptığı çalışmalar dikkat çekicidir. Bu çalışmalar içinde en bilineni uzun yıllar önemli çalışmalar yapmış “Bengi Bağlama Üçlüsü” dür. 1988 yılında Okan Murat Öztürk öncülüğünde bir araya gelen topluluk “bağlama dörtlüsü” olarak müzik hayatına başlamış, ilerleyen yıllarda ise “bağlama üçlüsü” şeklinde çalışmalarını devam ettirmiştir. Okan Murat Öztürk, Özay Önal ve Kenan Özdemir'den oluşan topluluk 1998 yılına gelindiğinde “Güneş Bahçesinden Ezgiler” isimli ilk albüm çalışmasını dinleyiciyle buluşturmuştur (bkz. şekil 21).



Şekil 21. “Güneş Bahçesinden Ezgiler” albüm kapağı,
<https://www.opus3a.com/u/bengi-baglama-uclusu-gunes-bahcesinden-ezgiler-cd/d4efd917ad7acc0eb1f54d046a0a0a8b>, sayfasından erişilmiştir.

Bengi Bağlama Üçlüsü'nün kuruluş amacını, müzikal kimliğini ve Anadolu müzik kültürüne dair benimsemiş olduğu fikirleri Okan Murat Öztürk “Güneş Bahçesinden Ezgiler” albümünde şu sözleriyle ifade etmiştir.

“Hiç unutmuyorum. ‘88’de, bağlama çalmayı ve türkü söylemeyi çok seven dört insan olarak bir odada toplanmış, bir yandan Anadolu müziği ve bağlamanın tüm kapasitesiyle değerlendirilebilmesi için neler yapılması gerektiğini, bir yandan da bunlar yapılmaya çalışılırken, yozluğa ve piyasa batağına bulaşmanın nasıl başarılabileceğini tartışıyorduk. Bu tartışmaların ışığında, Anadolu’nun etnik, tarihsel, kültürel dinsel ve dilsel yönleriyle sunduğu zengin mozaik yapının, halk müziğindeki izlerini sürmeye başladık. Zeybekte, semahta, halayda, horonda, bozlakta, dinlerken de çalıp-söylerken de içimizi yakan o büyülü seslerin altındaki derinliği kavramamızda, Anadolu kültürünü doğru anlama çabamızın büyük etkisi olduğunu söyleyebiliriz.” “Bengi, meraklı birkaç insanın kendi geleneksel kültürlerini tanıma anlama ve aktarma çabalarının bir ürünü olarak şekillenmiştir. Samimi ve sevgiyle var olmuş bir uğraşın adıdır (Bengi Bağlama Üçlüsü, 1998).

Tamamı çalgısal eserlerden oluşan “Güneş Bahçesinden Ezgiler” 15 eserden meydana gelmektedir. Albümde bozuk düzen ve bağlama düzeninde icra edilen eserlerin, farklı kompozisyonlarla birden çok müziksel doku türünde icra edilmesi dikkat çeken bir husustur. Zeybek, ağıt, oyun havası, halay, horon, bar gibi Anadolu’nun pek çok farklı bölgesinin

müzik kültürlerini yansıtan türlere ait olan eserlerin seslendirdiği bu çalışma, heterofonik, monofonik, homofonik ve polifonik dokuları bünyesinde barındıran özgün bir albümü temsil etmektedir.

Çalışma daha detaylı bir şekilde incelendiğinde düzenlemeleri Ertuğrul Bayraktar'a ait olan "Kadıoğlu Zeybeği, Başımda Altın Tacım ve Naz Barı" adlı eserlerin polifonik bir anlayışla icra edildiği görülmektedir. "Bülbülüm Altın Kafeste" türküsüne topluluğun homofonik bir doku yaklaşımla giriş ezgi tasarlaması da dikkat çekici bir diğer çalışmayı meydana getirmiştir. Bağlamanın geleneksel çalımında önemli bir yeri olan ve yöre ezgilerini aslına uygun bir biçimde ifade edilmek adına sıkça kullanılan tezene tavırlarına da çalışmada yer veren topluluk "Çaya vardım, Elmaların Yongası, Ham Meyvayı Kopardılar Dalından, Seherde Bir Bağa Girdim" gibi bağlamada farklı tipte tezene tavır özellikleriyle çalınan eserleri genellikle heterofonik ve homofonik bir yaklaşımı gözeterek seslendirmiştir.

Eserlerin icrasında mızraplı ve mızrapsız çalım stillerine yer verilmiş, bağlama ailesinin pek çok üyesi bir arada kullanılmıştır. Ailenin hangi üyelerinin albümde yer aldığı ve kimler tarafından icra edildiği incelendiğinde "17'lik bağlama, 14'lük bağlama, üç telli, dört telli, bas ve perdesiz bağlama" Okan Murat Öztürk, "17'lik cura" Kenan Özdemir, "17'lik divan altı bağlama"nın ise Özay Önal tarafından seslendirildiği görülmektedir. Topluluk haricinde çalışmaya Erkan Oğur (Altı telli saz/bağlama) ve Ertuğrul Güney (asma davul ve bendir) de katkı sağlamıştır.

Toplu bağlama icrasına yenilikçi yaklaşımlar ile farklı bir renk katan "Bengi Bağlama Üçlüsü" genç kuşak bağlama icracılarına birlikte müzik yapabilme ve kendi çalışmalarını üretebilme noktasında ışık olmuştur. 2001 yılında yayınlanan "Sel Gider Kum Kalır" albümü ve topluluğa Kenan Özdemir'in yerine dahil olan Erdem Şimşek ile 20. yıllarına özel olarak çıkardıkları "Yeni Gelenek" albümü, halk müziği dinleyicileri nezdinde Bengi bağlama üçlüsü olgusunu ve temsil ettiği toplu bağlama icracısını perçinleştiren etkenlerdir.

Toplu bağlama icrası üzerine çalışmalar yürüten bir topluluk da 1991 yılında çalışmalarına başlayan Cenk Güray ve Ali Fuat Aydın ikilisi olmuştur (bkz. Şekil 22). Çalışmalarında ağırlıklı homofonik ve heterofonik bir icra anlayışını benimsediği gözlemlenen ikilinin aynı ezgiyi kullandıkları bağlamalar özelinde farklı süsleme ve icra teknikleriyle seslendirdiği görülmektedir. Birlikte icralarında ağırlıklı zeybek müziği geleneğinde var olan ve unutulmaya yüz tutmuş eserleri seslendirmeyi tercih eden topluluğun, icralarında 17'lik divan bağlama, 17'lik bağlama ve 17'lik cura gibi bağlamalara yer verdiği görülmektedir.

Zeybek müziğinde başat bir çalgı olarak nitelendirilebilecek zurnanın icrasında var olan ezgisel motifleri bağlamaya aktararak otantik bir icra yakalamayı hedeflemiş olduğu gözlemlenen topluluğun, kullandıkları bağlamaları farklı oktavlarda bir arada seslendirerek tınısal bir bütünlük yakalamayı amaçladıkları görülmektedir. Tespit edilen kayıtlarda bozuk düzeni sıklıkla kullandığı tespit edilen ikilinin icra ettikleri eserleri ağırlıkla re, mi ve sol karar seslerinde icra ettiği gözlemlenmiştir.



Şekil 22. “Ali Fuat Aydın ve Cenk Güray” konser performansı, <https://www.biletix.com/etkinlik/U7L03/ANKARA/tr> sayfasından erişilmiştir.

Toplu icra alanında yapılan bir diğer çalışma ise Arif Sağ ve Musa Eroğlu’nun bir araya gelerek 1994 yılında yayınladıkları “Bağlama Resitali 1” adlı albüm çalışmasıdır. Tamamı çalgısal “10” eserden meydana gelen bu çalışma, Anadolu’nun farklı bölgelerinden, çoğunluğu Arif Sağ ve Musa Eroğlu tarafından derlenmiş eserlerden oluşmaktadır. Anadolu kültürlerinden izler taşıyan ve her biri birbirinden farklı karakteristik özelliklere sahip olan ezgilerin usta icracılar tarafından yorumlanması albümü bağlama severler ve bağlama icracıları nezdinde değerli bir hale büründürmüştür. Şekil 23’de “Bağlama Resitali 1” albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil 23. “Bağlama Resitali 1” albüm kapağı, <https://open.spotify.com/album/2MZ32W8vsjeQS7fxXlB1Na> sayfasından erişilmiştir.

Eserlerin “bağlama düzeni, bozuk düzen ve misket düzenin” de icra edildiği bu albüm, halk müziğinin iki önemli formu olan uzun hava ve kırık havalardan örnekler teşkil etmektedir. Albüm repertuvarının iki usta yorumcu tarafından nasıl bir müzikal anlayışla icra edildiği incelendiğinde ise farklı yaklaşımlarla seslendirilen eserlerin varlığı dikkat çekicidir. Eserlerin çoğunluğu daha çok belli ezgi motiflerinin farklı varyasyonlarla doğaçlanarak bir arada icra edilmesinden olup meydana gelmektedir. Bu durumundan farklı olarak “Cezayir, Gurbet, Serenler ve Duaz-ı İmam” adlı eserlerde homofonik ve zaman zaman polifonik doku özelliği göstermektedir.

Farklı bölgelere ait olan uzun hava türlerini makam ve seyir özelliklerine dikkat ederek icra eden sanatçılar, bu türlerin tanıtılmasında da etkili olmuştur. Albümde yer alan “Gurbet”, “Ceviz arasında”, “Kaytağı” gibi eserlerin başında yapılan bireysel ve müşterek açışların yanı sıra başlı başına bir uzun hava türünü temsil eden “Avşar Bozlağı”nın icrası duruma örnek gösterilebilir. İcracıların müşterek olarak yapmış oldukları doğaçlamalarda bilhassa birbirlerini tamamlayıcı ve yol gösterici çalımları dikkat çekmektedir.

Albümde hangi tipte bağlamaların tercih edildiği incelendiğinde ise “17’lik cura 14’lük bağlama, 17’lik bağlama ve bas bağlama” gibi ailenin farklı tipte üyelerine yer verildiği görülmektedir. Bağlama ailesinin farklı üyelerinin pek çok eserde birlikte ve uyum içinde kullanılması albümü yayınlandığı dönemde öne çıkaran etkenler arasındadır. “Bağlama Resitali 1” albümünden birkaç yıl sonra serinin ikinci albümü niteliğinde olan “Resital 2” albümü 1998 yılında yayınlanmıştır. Resital 1 albümü gibi, Resital 2 albümü de tamamı çalgısal eserlerden oluşan bir çalışmadır. İlk çalışmaya göre bireysel icraların daha fazla olduğu bir albüm çalışması olan Resital 2, gurbet havası, bozlak, saba gezinti gibi uzun hava türleri ve makamsal yapıları içermesinin yanı sıra, semah, mengi, halay, zeybek ve deyiş gibi halk müziğinin diğer türlerinden eserlerin seslendirildiği bir bağlama albümü çalışmasıdır. Bu çalışma aynı repertuar içeriğiyle yurtdışında “Turguie: musique instrumentale d’anatolie” adıyla yayımlanmıştır.

Özellikle 1980’den sonra unutulmaya yüz tutmuş mızrapsız bağlama icrası tekniklerinin şehir müzik kültüründe popülerleşmesiyle bağlama icracıları bu alanda ürünler vermeye başlamıştır. Mızrapsız bağlama icra teknikleri açısından o dönemde önemli üretimler sergileyen Arif Sağ, Erol Parlak ve Erdal Erzincan’ın toplu bağlama icrası alanında gerçekleştirdiği trio çalışması Köln filarmoni orkestrası eşliğinde 1996 yılında Almanya’da Almanya cumhurbaşkanlığı himayelerinde gerçekleştirilmiştir. 1998 yılına gelindiğinde bu

Çalışma İstanbul devlet senfoni orkestrası eşliğinde bir albüm çalışması olarak yayımlanmıştır (bkz. şekil 24).



şekil 24. “Arif Sağ Trio, Concerto for Bağlama” albüm kapağı, <https://www.discogs.com/release/15506000-Arif-Sa%C4%9F-Trio-Concerto-For-Ba%C4%9Flama>, sayfasından erişilmiştir.

Eserlerin tamamı 14’lük bağlama ve soprano şelpe bağlama ile bağlama düzeninde icra edilmiştir. Eserlerde el ile çalma tekniğinin yanı sıra mızraplı alım tekniğinin de kullanıldığı albüm, icracıların orkestra önünde farklı eserleri belirli bir sırayla solist olarak icra etmesi üzerine kurgulanmıştır. Bazı eserlerde ise icracılar bir arada aynı ezgiyi almaktadırlar. Eserlerin birçoğunun icracılar tarafından el ile alım tekniğinin gelişimi üzerine düzenlenmiş olduğu eserlerden meydana gelmesi de bu çalışmayı değerli kılan etkenler arasındadır.

Albümde bağlamanın çok sesli bir doku içinde yer alması sağlanmasına karşın, icracıların düzenlenen farklı eserleri sırayla icra etmesi, üç ayrı bireysel icracının ön planda olmasına sebep olmuştur. Bu durum toplu bağlama icrasından öte, üç önemli icracının üst düzey bireysel performanslarını bir albümde buluşturmasını sağlamıştır. İracılar albüm içinde zaman zaman aynı ezgiyi farklı tekniklerle bir arada icra ederek toplu bağlama icrası üzerine örnekler sergilemiştir.

Mızrapsız icra tekniklerinin eşlik olanakları ise bu çalışmada kullanılmıştır. Bu bakımdan mızrapsız alımın eşlik olanaklarının bu çalışmada kullanılmadığını söylemek mümkündür. Mızrapsız alım geleneği üzerine Erol Parlak tarafından hazırlanmış önemli bilimsel araştırmalardan birisi olan “Türkiye’de El İle (Tezenesiz) Bağlama alma Geleneği ve alış Teknikleri” adlı sanatta yeterlilik tezinde Parlak, el ile çalma tekniğinin toplu icralarda nasıl bir anlayış doğrultusunda icra edilmesi gerektiğini şu şekilde etmiştir:

... Yapılması gereken mızrap kalıplarına dayalı anlayış yerine, tenin doğal tınısı üzerine kurulu, geniş açılımlara, ezgi ve tartımlara yönelmiş, yan yana geldikçe birbiriyle çatışan değil, birbirini destekleyen ve ortak soundu genişleten el ile çalma tekniklerinin topluluklarının genel yapısına

yansıtılmasıdır. Böyle bir yapıda el ile çalmanın üç tekniği için üç ayrı bağlama ile, vazgeçilmez nitelikte birçok yönü olan bir mızraplı bağlamayı yan yana getirmek ve yine el ile çalınan iki oktav pest akortlanan bağlama ile bunları desteklemek gereklidir. Kanımızca böylece özlenen “bağlama ailesi” yaratılacaktır.

Bu fikirler ışığında Anadolu’nun kültür zenginliğini dünyaya aktaran usta bir icracı Erol Parlak tarafından 2000’li yılların başında kurulan “Erol Parlak Bağlama Beşlisi”, toplu bağlama icrası adına yapmış olduğu önemli çalışmalarla dikkat çekmiştir. Ali Kazım Akdağ, Eren Demir, Güven Türkmen, Doğan Yıldırım ve Erol Parlak’tan oluşan topluluk, Anadolu’dan ve Avrupa klasik müziğinden önemli eserleri bağlama aracılığıyla seslendirmiştir. Erol Parlak bağlama beşlisine farklı dönemlerde Erkan Çanakçı ve Sinan Ayyıldız’da katkı sağlamıştır. Parlak’ın öğrencileriyle birlikte oluşturduğu bu topluluk toplu bağlama icrasına dair yenilikçi icra ve düzenleme anlayışla yurt içi ve yurt dışında konserler vermiştir. Şekil 25’de Erol Parlak Bağlama Beşlisi albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil 25. Erol Parlak Bağlama Beşlisi “Eşik” albüm kapağı, <https://www.youtube.com/watch?v=vRaFz3s2CdQ>, sayfasından erişilmiştir.

2003 yılında “Eşik” adında bir albüm çalışması yayınlayan bağlama beşlisi, toplu bağlama icrasını çok sesli bir icra anlayışıyla sergilemiş, bu yaklaşımlarını eser düzenlemelerine de yansıtmıştır. Bu bakımdan bu albümde “homofonik doku” ve “polifonik doku” ağırlıklı olarak sergilenen doku çeşididir. Bağlama ailesinin farklı boyutlardaki üyelerini topluluk içinde “soprano bağlama”, “tenor bağlama” ve “bas bağlama” adı altında nitelendiren bağlama beşlisi, albüm içinde ses genişliklerine göre bağlama/saz gruplarını sınıflandırmıştır (Erol Parlak Bağlama Beşlisi, 2003). Albüm repertuarını geleneksel halk ezgileri ve Avrupa klasik müziğinden örnekler oluşturmuştur. Bireysel ve ekipçe düzenlenmiş eserler, el ile çalma ve mızraplı çalım tekniklerinin bir arada icra edilmesini sağlayacak bir şekilde

kurgulanmıştır. Ezgi ile bağlantılı olarak tasarlanan introlar ise eserlere farklı tınısal zenginlikler katmıştır.

Erol Parlak Bağlama Beşlisi, birlikte müzik yapmak isteyen pek çok bağlama icracısına örnek olmuş, yeni bağlama topluluklarının kurulmasında örnek bir model olmuştur. “Dört Telli Bağlama Grubu, Bandura Bağlama Topluluğu ve İstanbul Bağlama Dörtlüsü” gibi topluluklar, Erol Parlak bağlama beşlisinin topluluk modelini örnek alan bağlama topluluklarından bazılarıdır.

2000 yılında Erdem Şimşek, Ahmet Gökhan Coşkun, Alper Kırac ve Kemal Yılmaz tarafından kurulan Lâl bağlama dörtlüsü (bkz. şekil 26), Anadolu’nun farklı bölgelerinden derlenen sözlü ve sözsüz geleneksel ezgileri icra etmiş; bağlama semaisi, longalar ve özgün besteleri kendilerine has bir yorumla seslendirmiştir. Topluluğun icralarında; 17’lik cura, 14’lük bağlama, 17’lik bağlama, 17’lik divan bağlama ve bas bağlama kullanılmıştır. Mızraplı ve mızrapsız çalım stillerini icralarında bir arada kullanan topluluk, heterofonik, homofonik ve polifonik doku yaklaşımlarıyla düzenledikleri eserleri icra etmiştir. Anadolu halk müziği ezgilerini ve özgün besteleri bağlamanın toplu icrası aracılığıyla dinleyicilere aktarmış Lâl bağlama dörtlüsü, Kemal Yılmaz’ın gruptan ayrılmasının ardından çalışmalarını bağlama üçlüsü olarak devam ettirmektedir.



Şekil 26. “Lâl Bağlama Dörtlüsü” konser performansı, Ahmet Gökhan Coşkun, kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).

2001 yılında kurulan ve çalışmalarını O.D.T.Ü. Türk Halk Bilimi Topluluğu¹⁸ çatısı altında Cenk Güray önderliğinde devam ettiren O.D.T.Ü T.H.B.T bağlama orkestrası, Anadolu

¹⁸1961 yılından itibaren Orta Doğu Teknik Üniversitesi bünyesinde herhangi bir müzik eğitim fakültesi ya da bilim dalına bağlı olmaksızın çalışmalarını devam ettiren Türk halk bilimi topluluğu, üretimleriyle halk kültürüne ait öğeleri ve toplu bağlama icrasını nesillere tanıtıcı çalışmalar yapmıştır. Geçmişten günümüze pek

kültür mirasına ait olan geleneksel ezgileri, besteleri ve Avrupa klasik batı müziği örneklerini bir oda müziği orkestrası mantığında unison ve çok sesli bir şekilde icra etmektedir. Orkestrası bünyesinde 17'lik cura, 14'lük bağlama, 17'lik bağlama ve 17'lik divan bağlama, gibi farklı tipte bağlamalar kullanılmış, zaman zaman düzenlenen etkinliğin içeriğine göre kabak kemane, ritim bağlamalar, ud, rebap ve yaylı tanbur gibi çalgılara da yer verilmiştir.

“Dörttebli Bağlama Grubu” 2002 yılında Dinçer Serin, Erkan Çanakçı, Serkan Mert ve Sinan Ayyıldız tarafından İstanbul’da kurulmuştur. Volker Kassim ve Önder Bayram’ın da gruba belli süreler dahil olduğu, böylece topluluğun farklı platformlarda 4, 5 ve 6 kişi olarak etkinlikler yaptığı bilinmektedir (bkz. şekil 27), (Sinan Ayyıldız kişisel iletişim Mart 10,2022). Grubun üyelerini bir araya getiren ortak noktalardan bir tanesi Erol Parlak müzik merkezinde eğitim almış olmaları ve İstanbul Teknik Üniversitesi çatısı altında yollarının kesişmesidir. Topluluk Türk halk müziği, klasik Türk sanat müziği ve klasik batı müziğinden oluşan repertuarını polifonik ve homofonik bir icra yaklaşımıyla seslendirmiş, eser icralarında bağlamanın mızraplı ve mızrapsız çalım tekniklerini bir arada kullanmıştır. Ağırlıklı olarak bağlama düzeninde icralar sergileyen topluluk üniversite çatısı altında pek çok konser vermiş, radyo ve televizyon programlarında da yer almıştır. Topluluğa ait herhangi bir albüm çalışması bulunmamaktadır.



Şekil 27. “Dörttebli Bağlama Grubu” konser performansı, Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).

Toplu bağlama icrasına alanında üretimler sergileyen bir diğer sanatçı da Erdal Erzincan’dır. 2004 yılında öğrencileriyle birlikte oluşturduğu “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”

çok bağlama icracısını halk müziğine kazandırmış topluluk, çalışmalarını kurulduğu günden itibaren aralıksız bir şekilde devam ettirmiştir.

bağlama ailesi içinde boyutları birbirinden farklı bağlamaların bir orkestra mantığında buluşmasından yola çıkarak kurulmuştur. Uzun süre farklı yerlerde konserler veren topluluk çalışmalarını bir albümde sergilemiştir. Şekil 38’de Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası’na ait albüm kapağı yer almaktadır.



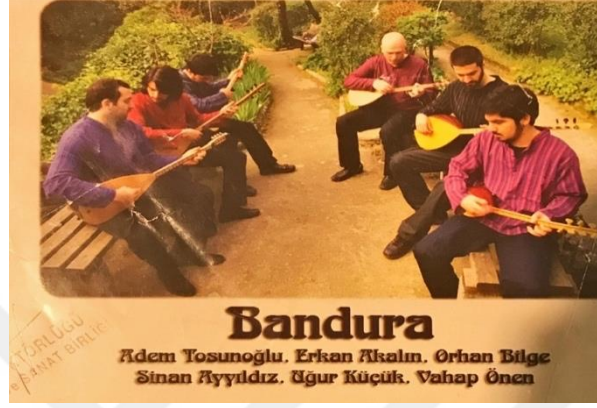
Şekil 28. “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”, albüm kapağı, <https://open.spotify.com/album/4exINyr4jNNfE3eAg8ZF2v> sayfasından erişilmiştir.

Erdal Erzincan, “Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası”nın amacını; yörelere göre farklı şekillerde icra edilen bağlamanın, icra tarzlarından doğan zenginliğini yansıtmak olarak ifade etmiştir (Coşkun, 2006). Bu doğrultuda bağlama orkestrasının üyelerinin mızraplı icra biçiminde bağlama boyutlarına göre (cura, 14’lük bağlama, 17’lik bağlama, 17’lik divan altı bağlama) mızrapsız icra biçimlerinde ise icra tekniklerine göre (“pençe”, “parmak vurma”, “tel çekme”), “gibi gruplara ayrılarak düzenlemeler yapılması dikkat çekicidir. Topluluğun albüm repertuarını çoğunlukla geleneksel eserler oluşturmuş, bunun yanı sıra beste formunda eserlere de yer verilmiştir. Ezgisel hatta geleneksel icra üsluplarına bağlı kalarak düzenledikleri eserleri çok sesli bir şekilde icra eden topluluk, her bir bağlama grubu için yazılmış ayrı partiyonları seslendirmiştir. Çalışmalarında el ile çalma ve mızraplı çalım tekniklerini bir arada kullanan Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası çalışmalarını devam ettirmektedir.

2006 yılında Sinan Ayyıldız ve Güven Türkmen mızrapsız bağlama icrası ile icra edilen düzenlemelerin minimal bir anlayışla sunmuş bir bağlama ikilisidir. 2006 yılında düzenlenen İ.T.Ü Bağlama Günleri’nde sahne alan ikili “Gam Gasavet Keder” isimli deyişi, Ege yöresinden Pamukçu Bengi Zeybeği ve Çay Zeybeği isimli havaları, Kemani Sâbuh Efendi’nin Kürdilihicazkar Longa isimli eserini, ve L.V.Beethoven’ın Ayışığı sonatı

uyarlamasını icra etmiştir. İ.T.Ü Bağlama Günleri haricinde grubun sergilemiş olduğu herhangi bir konser bulunmamaktadır (Sinan Ayyıldız, kişisel iletişim, Mart 2, 2022).

Toplu bağlama icrası üzerine çalışmalar yürütmüş bir diğer bağlama topluluğu “Bandura”dır (bkz. şekil 29). “Bandura” 2007 yılı ekim ayında, Sinan Ayyıldız, Adem Tosunoğlu, Erkan Akalın, Uğur Küçük, Orhan Bilge ve Vahap Önen tarafından İstanbul’da kurulmuştur.



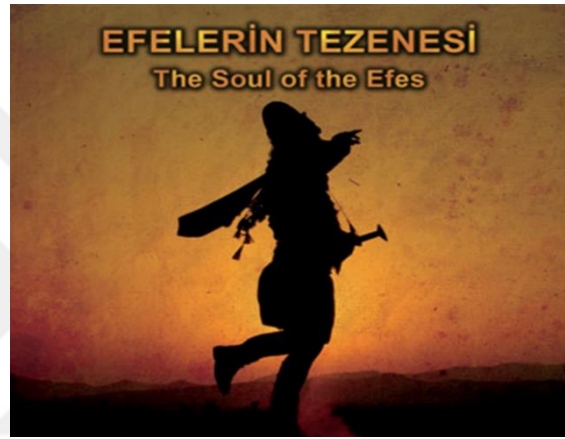
Şekil 29. “Bandura Bağlama Grubu”, Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).

Anadolu'nun geleneksel ezgilerini çok sesli bir anlayışla seslendiren topluluk, repertuvar tercihlerinde halk ezgileriyle beraber icracılara ait bestelere ve düzenlemelere öncelik tanımıştır.

Topluluğun bağlama ailesinin hangi üyelerini, nasıl bir birleşimle kullanmayı tercih ettiği incelendiğinde, bağlama üyelerini boyutlarına göre nitelendirmesinin yanı sıra, kendi içinde tel biçimleri ve çalım biçimlerine göre de sınıflandırması dikkat çekicidir. İracıların belirtilen ölçütler doğrultusunda önceden belirlenmiş bağlama topluluğunda, belirli bir görevi olması topluluğun bir oda müziği grubu mantığında çalıştığı şeklinde de yorumlanabilir. Bas bağlamada Uğur Küçük, tenor şelpe bağlamada Adem Tosunoğlu, soprano şelpe bağlamada, Sinan Ayyıldız ve Orhan Bilge, 14'lük bağlamada, Erkan Akalın ve 17'lik curada Vahap Önen icralarıyla topluluğu oluşturan kişiler olmuştur.

Üretimleri ve geleneksel eserleri seslendirme tarzları ile toplu bağlama icrasında ufuk açıcı çalışmalara imza atan topluluk, az sayıda konser vermiş, televizyon ve radyo programlarına katılmıştır. Konser kayıtları ve televizyon programları haricinde topluluğun yayınlamış olduğu herhangi bir albüm çalışması bulunmamaktadır.

2009 yılından itibaren çalışmalarını yürüten özellikle Zeybek müziğine ve kültürüne odaklanan “Efelerin Tezenesi” adlı bağlama topluluğu¹⁹ çalışmalarını Fikret Döğücü ’nün önderliğinde yürütmüştür. Sedat Yavaş, Olkan Koç, Emre Şimşek, Ahmet Akın, Şahin Atabay, Erkut Özkan, Deyiş Budak, Emin Sancak ve Fikret Döğücü ’den oluşan topluluk bağlama ailesinin farklı üyelerini bir arada kullanarak zeybek müziğini yerele en yakın şekilde icra etmeyi hedeflemiştir. Topluluk, grup ismiyle aynı adı taşıyan “Efelerin Tezenesi” adlı albümünü 2013 yılında yayınlamıştır. Şekil 30’da “Efelerin Tezenesi” adlı albüm çalışması kapağı yer almaktadır.



Şekil 30. “Efelerin Tezenesi” albüm kapağı, <https://open.spotify.com/album/5z5e5FIqcl7d9xjwUov7yl>, sayfasından erişilmiştir.

Tamamı zeybek kültürüne ait eserlerden oluşan albümde topluluğun albüm içinde yer alan eserleri monofonik yer yer heterofonik bir yaklaşımla icra ettiği gözlemlenmektedir. Bağlama üzerinde icraları belirli bir seviyede ustalık gerektiren zeybeklerin özellikle toplu icrada ailenin farklı üyelerince büyük bir uyum içinde seslendirilmesi çalışmanın dikkat çekici bir özelliğidir.

Mızrapsız ve mızraplı icra tekniklerini harmanlayan ve bu bakımdan “Erol Parlak Bağlama Beşlisi”ne benzer bir topluluk modelini tercih eden “İstanbul Bağlama Dörtlüsü” 2010 yılında İstanbul’da kurulmuştur (bkz. şekil 31). “İstanbul Bağlama Dörtlüsü” Ufuk Elik, Taylan Ergen, Faruk Çalışkan ve Ruşen Ozan Filiztek tarafından Erol Parlak Müzik Eğitim Merkezi’nde ve konservatuvar çatısı altında edindikleri birikimler ışığında topluluk Anadolu halk müziği ezgilerini ve çevre coğrafya halklarına ait ezgileri seslendirmesinin yanı sıra

¹⁹ Önceki dönemde bu grup “Ege Üniversitesi Bağlama Takımı” adıyla çalışmalar yürütmüş olup “Efelerin Tezenesi” adıyla verilen konserlerden sonra bu adı almıştır. (Kaynak: Şahin Atabay, kişisel görüşme)

batı müziği (Avrupa müziği) eserlerini de farklı düzenleme anlayışlarıyla yorumlamıştır. Eser icralarında genellikle çok sesli bir icra şeklini benimsemiş ve eser çalımlarına yansıtılmış olduğun görülen topluluğun, bu hususta ailenin farklı tipte üyelerini ve farklı tipte çalım stillerini armonik bir yaklaşımla bir arada kullandığı gözlemlenmektedir. Topluluğun eser icralarında polifonik dokunun yanı sıra homofonik ve monofonik dokudaki icralara yer verdiği tespit edilmiştir.



Şekil 31. “İstanbul Bağlama Dörtlüsü”, <https://www.istanbul.net.tr/etkinlik/konser-parti/istanbul-baglama-dortlusu/43478/13> sayfasından erişilmiştir.

Topluluğun icra aşamasında kullandığı bağlamalar incelendiğinde soprano şelpe bağlamaları, tenor şelpe bağlama ve bam telleri ile tellenerek bas bağlama işlevinde kullanılan 17’lik divan altı bağlamanın bir arada seslendirildiği görülmektedir. Eser icralarında mızraplı ve mızrapsız bağlama çalım tekniklerini bir arada kullanmayı tercih etmiş topluluğun tespit edilebilen mevcut eserleri ağırlıklı re, do, sol# ve sib karar seslerinde icra ettiği tespit edilmiştir.

2013 yılında İ.T.Ü Bağlama Günleri’nde sahne almış bir diğer bağlama topluluğu Sinan Ayyıldız ve Gökhan Karakaya’dan oluşan ikilidir. Ağırlıklı mızrapsız bağlama icrası ile icra edilen düzenlemeler icra etmiş olan topluluk İ.T.Ü bağlama günleri haricinde konser vermemiştir (Sinan Ayyıldız, kişisel görüşme 2 Şubat 2022)

2017 yılında Eren Can Yıldız, İlker Karsavuran ve Sedat Akdağ tarafından Ankara’da kurulan “Tanbura Trio” bağlama üçlüsü, Anadolu ve çevre coğrafya kültürlerinden izler taşıyan halk ezgilerini kendilerine has bir üslupla yorumlamıştır. Üçlü bir araya geldikten kısa bir süre sonra T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı gençleri destekleme programı kapsamında maddi katkılarıyla “Bağlamanın Yolculuğu” adında 11 eserden oluşan bir albüm çalışması yayınlamıştır. Şekil 32’de “Tanbura Trio” albüm kapağı yer almaktadır.



Şekil 32. “Tanbura Trio” albüm kapağı, <https://open.spotify.com/album/2SfzLjqyJO99b3wM0Gc8Hf>, sayfasından erişilmiştir.

Albüm çalışmasında geleneksel eserlerin yanı sıra beste formunda eserlere de yer veren bağlama üçlüsü, eserleri homofonik ve polifonik dokuda düzenlenen eserleri icra etmiştir. Bağlamaya ait mızraplı ve mızrapsız çalım tekniklerini eser icralarında kullanan üçlü, bağlama ailesinin farklı tipte üyelerini de bir arada duyurmuştur. 17’lik bağlama, 14’lük bağlama, 17’lik cura ve 17’lik divan bağlama gibi günümüz halk müziği toplu icralarında sıklıkla çalınan bağlamaların yanı sıra dört telli bağlama ve Erkan Oğur tarafından tasarlanan altı telli kopuz (Oğur sazı)’nın da eser icralarında kullanılması dikkat çekmektedir. Yurt içi ve yurt dışında birçok konser vermiş Tanbura trio toplu bağlama icrası üzerine çalışmalarını ve üretimlerini devam ettirmektedir.

Çoğunluğu İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bağlama eğitimcilerinden oluşan ve bir noktada konservatuvar bağlama geleneğini temsil eden “Nida Bağlama Dörtlüsü”, bağlamanın birlikte çalımına örnek sergileyen bir diğer bağlama topluluğudur. 2018 yılında Cihangir Terzi, Şendoğan Karadeli, Arif Yanmaz ve Erdoğan Eskimez tarafından kurulan “Nida Bağlama Dörtlüsü” (bkz. şekil 33) adını Türk halk müziğinin önemli bağlama icracısı, araştırmacısı ve eğitimcilerinden birisi olan Nida Tüfekçi’den esinlenerek almıştır (İhlas Haber Ajansı, 2018).



Şekil 33. “Nida Bağlama Dörtlüsü” konser afişi, <http://yolunbasindayken.tv/sizden-duyuru/nida-baglama-dortlusu>, sayfasından erişilmiştir.

Sözlü ve sözsüz geleneksel ezgileri ve beste formunda olan eserleri heterofonik ya da polifonik bir icra yaklaşımıyla seslendiren Nida bağlama dörtlüsü, gerçekleştirmiş oldukları konserler, almış oldukları ses ve video kayıtlarıyla toplu bağlama icrasına katkı sağlamaktadır. Henüz herhangi bir albüm çalışması yayınlamamış olan topluluk, bağlamada mızraplı ve mızrapsız çalış tekniklerini ezgilerin karakteristik yapılarına uygun bir tınıyla sunmayı vizyon edindiğini dile getirmiştir. (Nida Bağlama Dörtlüsü, ty) Topluluk bu amaç doğrultusunda Gine Dertli Dertli, Yaylanın Soğuk Suyu, Nihavent Esinti adlı eserleri icra etmiş ve yayınlamıştır. Topluluk eserler icralarında bağlama ve bozuk düzenleri tercih etmiş; 17’lik cura, 14’lük bağlama, 17’lik bağlama ve 17’lik divan bağlama gibi farklı tipte bağlama ailesi üyelerini bir arada kullanmıştır.

2014 yılında Erol Parlak ve Sinan Ayyıldız tarafından kurulan bağlama topluluğu (bkz. şekil 34), Anadolu halk ezgileri ve klasik batı müziğinden örnekleri monofonik ve polifonik bir icra anlayışı ile seslendirmektedir. İkili, çoğunlukla kendi özgün düzenlemelerini mızraplı ve mızrapsız çalım tekniklerini bir arada kullanarak seslendirmektedir.



Şekil 34. Sinan Ayyıldız-Erol Parlak ikilisi, (Sinan Ayyıldız kişisel arşivinden erişilmiştir. 15 Ocak 2021)

Anadolu ve dünya ezgilerini ustaca yorumlayan ikili, soprano şelpe bağlama ve tenor şelpe bağlamayı bir arada uyum içinde icra etmektedir. İcracıların her ikisinin de tek gövdeli ve çift saplı bağlamaları hem melodi hem de eşlik çalgısı olarak aynı anda kullanabilmesi, ikilinin icrasında dikkat çeken bir diğer husustur. Çift saplı bağlamanın eserlerde kullanımı ana ezgiye eşlik edebilme imkanını arttırmış, ikilinin çok sesli bir anlayışla icra ettiği eserlerde geniş bir sound yakalamasında önemli bir rol oynamıştır. İkilinin icra etmiş oldukları eserleri homofonik ve polifonik dokularda seslendirdiği gözlenmiştir. İkili, Londra, Eindhoven, Brüksel, Gent, Berlin, Astana gibi Dünya'nın önemli kentlerinde ve yurt içinde farklı konser mekanlarında konserler sergilemiştir (Sinan Ayyıldız, kişisel görüşme, 15 Nisan 2021).

Toplu bağlama icrası üzerine çalışmalar yapan bir diğer ikili Hasan Genç ve Gökhan Karakaya'dır. 2019 yılında çalışmalarına başlamış ikili, geleneksel Türk halk müziği repertuarına ait eserleri, beste formunda ezgileri ve Dünya müziklerinden örnekleri tek sesli ve çok sesli bir anlayışla icra etmiştir. İcra ettikleri eserleri çoğunlukla bozuk düzende mızraplı çalım stiliyle seslendiren topluluk, herhangi bir albüm çalışması yayınlamamıştır. İkili, az sayıda konser performansı sergilemiş, video-ses kayıt çalışmalarını sosyal medya aracılığıyla dinleyicilerle buluşturmuştur.

Türkiye'de birbirinden farklı bağlama gruplarınca yapılan çalışmaların yanı sıra yurt dışında da toplu bağlama icrası üzerine birtakım çalışmalar yapıldığı gözlemlenmiştir.

Bağlama icracısı ve eğitimcisi olarak çalışmalarını Almanya'da devam ettiren Kemal Dinç, Codarts Rotterdam konservatuarı, Köln Üniversitesi ve University of popular music and business' da dersler vermiştir. Bağlama orkestrası ve atölye çalışmalarını düzenlenen

çalıştaylarla devam ettirmiş Kemal Dinç, 2019 yılında Almanya Alevi birlikleri federasyonu tarafından düzenlenen “Yol Bir Sürek Binbir/Barış Senfonisi” adlı etkinlikte toplamda 700 kişiden meydana gelen bağlama orkestrası ve koronun şefliğini ve müzik yönetmenliğini yapmıştır. Almanya’nın farklı bölgelerinden yaklaşık 300 kişilik amatör ve profesyonel bağlama icracısının bir araya gelmesiyle meydana gelen büyük bir bağlama orkestrası ile gerçekleştirilen konserde, eserler unison ve polifonik bir anlayışla Dinç tarafından düzenlenmiştir. Bağlama topluluğu Anadolu’nun geleneksel halk ezgileri, Alevi-Bektaşî deyişleri ve özgün beste formunda eser örneklerini bağlama ve bozuk düzeninde seslendirmiştir. Topluluk içinde hangi tip bağlamaların kullanıldığı incelendiğinde bağlama ve tanbura tipli bağlamaların varlığı saptanmıştır. Mızraplı ve mızrapsız çalım stillerini bir arada icra eden topluluğa Betin Güneş şefliğinde Köln senfoni orkestrası eşlik etmiştir.

Bağlama icrası üzerine çalışmalar yürüten bir diğer ikili Bilal Demir ve Uğur Küçük’tür. “Yarının Geleneği” adıyla 2020 yılında iki eserden oluşan bir çalışma yayınlayan ikilinin icra etmiş olduğu eserler incelendiğinde mızraplı ve mızrapsız icra tekniklerini bir arada kullandığı gözlemlenmiştir. İkilinin icra etmiş oldukları eserleri monofonik, homofonik ve polifonik dokularda seslendirdiği gözlenmiştir.

Toplu bağlama icrası üzerine çalışmalar yürütmüş bir başka topluluk “Sinan Ayyıldız Trio” dur. Sinan Ayyıldız, Eren Can Yıldız ve Sedat Akdağ’dan meydana gelen topluluğa ait bir albüm çalışması olmamakla birlikte topluluğun canlı konser kayıtları mevcuttur. Mevcut video kayıtları incelendiğinde, topluluk üyelerinin dört telli bağlama, bas bağlama, 14’lük bağlama ve 17’lik bağlama bir arada icra etmeyi tercih ettiği gözlemlenmiştir. Mevcut çalışmalarında geleneksel ezgilerinin icrasını ön planda tuttuğu gözlemlenen topluluğun icra etmiş olduğu eserleri homofonik ve polifonik dokuda seslendirmeyi tercih ettiği görülmektedir.

2.2.3. Ses Kayıt Teknolojisinin Tarihsel Süreci İçinde Toplu Bağlama İcrasının Yeri

Ses kayıt teknolojileri alanında görülen değişim ve dönüşümlerin bağlama icrası ve icracıları üzerinde de birtakım etkiler bıraktığını söylemek mümkündür. Toplu bağlama icrasına alanında tespit edilebilen²⁰ ilk ses kayıt örnekleri incelendiğinde, kayıtların “hücum kayıt yöntemi” olarak bilinen, her icracının bir arada kaydedildiği kayıt yöntemi ile alındığı

²⁰ Bu alanda tespit edilebilen ilk kayıtların Yurttan Sesler Topluluğuna, ait olduğu bilinmektedir.

gözlemlenmektedir. Dönemin ses kayıt teknolojisi imkânları göz önünde bulundurulduğunda toplu bağlama icrasının kaydedilebileceği en kolay ve sağlıklı yöntemin hücum kayıt yöntemi olduğunu söylemek mümkündür. Zamanla ses kayıt teknolojileri alanında görülen gelişmeler “toplu bağlama icrası” örneklerinin hücum kayıt yöntemi haricinde, “kanal kayıt” yöntemi adı verilen ses kayıt teknolojisiyle de kaydedilmesine olanak sağlamıştır. Bu kayıt yöntemi, kaydedilmek istenen eserin, tek bir icracı ya da icracılar tarafından farklı zaman dilimlerinde kayıt altına alınmasına imkân tanımıştır.

Türk halk müziği, geçmişten bugüne pek çok icracının solist veya topluluk halinde stüdyo ortamında gerçekleştirdiği icralar ve müzik anlayışı çerçevesinde şekillenmiştir. Hücum kayıt yönteminin halen tercih edildiği 1980’li yılların başında “Duygu Müzik Merkezi” vasıtasıyla kurulan “Duygu Müzik Bağlama Grubu” gerçekleştirmiş olduğu icralarla adından söz ettirmiştir (Koç, 2016). Halk müziği özelinde kaset kayıtlarına eşlik etmek için çalışmalar yürüten ve pek çok farklı sanatçının albümüne eşlik eden bu topluluk, Mustafa Karaçeper, Yusuf Sorgun, Zafer Dalgıç, İsmail Derker, Ali Osman Erbaş’dan oluşmuş zaman içinde bağlama topluluğuna Güray Hafıtaş ve Çetin Akdeniz’de dahil olmuş (Koç, 2016), Erol Parlak’da bu topluluklarda aktif olarak yer almıştır (Erol Parlak, kişisel görüşme, 10 Haziran 2022). Bu dönemde halk müziği albümlerinin olmazsa olmazı haline gelen “grup bağlama” anlayışı genellikle ezgideki her bir notanın çoğunlukla mızrapla icra edildiği ve sık sık ajiliteli pasajları içeren monofonik dokuda bir bağlama çalım tarzının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu ve benzeri bağlama toplulukların yapmış oldukları pek çok albüm kaydının toplu bağlama icrasına yol gösterici olduğu ve topluluk icrasının kitlelere aktarımında pay sahibi olduğu düşünülmektedir.

1980’li yıllardan itibaren ses kayıt teknolojilerinde görülen gelişmeler konser “müzisyenliğinin” yanı sıra “stüdyo müzisyenliği” kavramını da ön plana çıkarmış, geçmiş yıllar toplu icra kayıtlarında görülen icracıların bir arada olma zorunluluğu (hücum kayıt yöntemi anlayışı), artık bir zorunluluk olmaktan çıkıp yerini yavaş yavaş “çoklu kanal kayıt” yöntemine teslim etmeye başlamıştır (Koç, 2016). Önceleri analog kayıtlarda uygulanan bu teknik, müzisyenleri mevcut hücum kayıtlar üzerine de farklı çalgılar kaydetmesine olanak sağlamıştır. Uygulaması oldukça sıkıntılı olan bu yöntem ile kısıt sayıda çalgının üst üste kaydı mümkün olmuştur²¹. İlerleyen yıllarda dijital “çoklu kanal kayıt” yönteminin gelişmesi ve özellikle son yıllarda gelişen ve yaygınlaşan mızrapsız bağlama icrası

²¹ Arif Sağ ve Musa Eroğlu tarafından hazırlanan “Bağlama Resitali” albüm serisinde bas bağlama kayıtlarının sonradan kaydedilmesi bu duruma örnek teşkil edebilir. (Örneğin Gül Fidan, Mengi)

tekniklerinin düzenleme anlayışları içinde kullanabilmesi, bağlamanın halk müziği albümlerinde standart bir eşlik çalgısı haline gelmesinde etkili olmuştur. İcracılar bağlama ailesinin her bir üyesini ayrı ayrı kaydedebilme fırsatına kavuşmuştur²². Kanımızca, bu durum müzisyenlere özgü farklı icra teknikleri ile gerçekleştirilen yeni düzenleme/aranjman anlayışlarının doğmasına ve son yıllarda farklı düzenleme yaklaşımlarına sahip toplulukların görülmesine etki etmiş olabilir.

2.2.4. Müzik Eğitiminde Toplu Bağlama İcrasının Yeri ve Yapılan Çalışmalar

Yükseköğretim kurumlarında Türk halk müziği toplu icra temelli derslerin mevcut halini ve ders işleniş biçimini tespit edilmesi amacıyla Ayyıldız ve Yıldız tarafından yapılan “Yüksek Öğretim Kurumlarında Türk Halk Müziği Toplu İcra Eğitimi Uygulamalarının ve Karşılaşılan Problemlerin Eğitimci Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi” isimli araştırmada öğretim elemanlarından elde ettiği sonuçlar dikkat çekicidir. Araştırmanın sonucuna göre, geçmişten günümüze toplu bağlama eğitimini etkileyen faktörler arasında, yerel toplu icra gelenekleri, devlete bağlı çalışan kurumsallaşmış yapılar ve şehir müzik kültüründe toplu bağlama icrası adına yapılan kişisel çalışmalar ön plana çıkmaktadır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

Cumhuriyet dönemi ile birlikte ülkenin resmi yayın organı olan “radyo” çatısı altında kurulan “Yurttan Sesler Topluluğu”, dönemin mevcut şartlarında halk müziği icralarına yön vermiş ve toplu icranın aktarımı hususunda etkin bir rol üstlenmiştir. Bu toplulukta yetişmiş pek çok icracı radyo çatısı dışında da bireysel ve toplu icralara yön vermiş, icra eğitiminin aktarımı noktasında söz sahibi olmuştur (Ekim, 2019). Bunun somut bir örneği olarak 1976 yılında eğitim-öğretim faaliyetlerine başlamış Türkiye’nin ilk Türk müziği konservatuarı olan “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı”nın kurucu kadrolarının radyo odaklı icracılardan oluşması gösterilebilir (Parlak, 2016). Bu durum, toplu icra bakımından yıllar süren standartlaşma sonrasında radyo bünyesinde kabul görmüş toplu icra üslubunun, doğrudan akademi bünyesine taşınmasına da sebep olmuştur. Zaman içinde İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesinde eğitim hayatına devam eden ve Türkiye’nin farklı bölgelerinde açılan yeni eğitim kurumlarına örnek teşkil etmiş “radyo üslubu” ya da TRT tavrı adı (Çevik, 2016, s. 59) ile de anılan toplu icra üslubu, yeni konservatuvarlar, müzik eğitimi kurumları,

²² Tek bir icracı, bağlama ailesine ait pek çok bağlamanın kanal kayıt yöntemi ile kaydederek, kendi bağlama takımı icralarını dinleyicilerle paylaşma imkânı bulmuştur. (Örneğin: Erdal Erzincan, Karasu Albümü)

dernekler, vakıflar ve devletten bağımsız olarak çalışmalarını yürütmüş olan halk müziği topluluklarında yaygınlaşmış ve benimsenmiştir (Altınay, 2011, s. 57).

Misyonu sanatçı yetiştirmek olan yükseköğretim kurumları: konservatuvarlar ve sahne sanatları fakültelerinde, toplu icra derslerini devam ettirmekte olan öğretim elemanlarının büyük çoğunluğu (%54,2) “hem tek partili hem de çok partili çalışmaları içeren bir eğitim modelini benimsediklerini” diğer bir çoğunluk (%37,5) “yalnızca tek partili çalışmalara dayanan” bir çalışma modelini benimsediğini, geriye kalan (%8,3) eğitimciler ise sadece çok partili icraya dayanan bir eğitim modelini kullandıklarını belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020, s. 2453). Tespit edilen bu verilerden de anlaşılacağı üzere günümüz halk müziği toplu icra eğitiminde tek partili ve çok partili eğitim anlayışı çoğunlukla bir arada yürütülmektedir. Bu durum, aynı zamanda toplu icra eğitiminde çok partili ders materyallerine olan ihtiyacı da gözler önüne sermiştir. Araştırma sonucunda, halk müziği toplu icra eğitiminde yürütülen tek partili icra çalışmalarında T.R.T repertuarı notalarının, çok partili icra eğitimi çalışmalarında ise öğretim elemanlarının kendileri tarafından düzenlenen eserlerin ders materyali olarak kullanıldığı tespit edilmiştir²³ (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Ayrıca çok partili çalışmalarda öğretim elemanları başka kişiler tarafından düzenlenen ders materyallerini de kullandığını belirtmiştir.

Araştırma kapsamında derse giren öğretim elemanlarınca yöresel icra üsluplarının toplu icra eğitimleri esnasında önemsendiği ve bu icra üsluplarının öğretim elemanlarınca dikkate alındığı ifade edilmiş olsa da yerel toplu icra geleneklerinin toplu icra üslubu hakkında detaylı bir çalışma eksikliği göze çarpmaktadır.²⁴

Geçmişten günümüze kadar gelen süreçte çoğu zaman tartışma konusu olmuş ulus müziğinin çok seslendirilme mevzusu ve bu durumun nasıl olması gerektiği sorusuna aranan cevaplar, birtakım kişilerin bu alanda özgün denemeler yapmasına yol açmıştır. Bu doğrultuda Türk müziğinin, kendi özüne uygun bir anlayışla çok seslendirilmesi temelli birtakım fikirler bazı özgün armoni sistemi önerilerini de meydana getirmiştir.

Bu fikrin önde gelen savunucularından birisi olan besteci ve müzikolog Kemal İlerici, üzerinde çalıştığı armonik sistemi 1970 yılında yayınladığı “Bestecilik Bakımından Türk

²³Araştırma sonucunda, öğretmenlerin %70,8’i tek sesli çalışmalar için T.R.T repertuarında var olan notaları, %60,4’ü kendileri tarafından düzenlenen eserleri ders materyali olarak kullandıklarını ifade etmiştir. Öğretim elemanlarının %30,4’ü ise başka kişiler tarafından düzenlenen ders materyallerini kullandığını belirtmiştir. (Ayyıldız, Yıldız,2020)

²⁴Bu sonuç öğretim elemanlarının yerel icra geleneklerini radyo üslubu çerçevesinde gelişen icraları “yerel ve geleneksel” olarak tanımlamalarından kaynaklanıyor olabilir.

Müziği ve Armonisi” adlı kitabında tanıtmıştır. Türk müzik tarihinde belirtilen arayışlar üzerine geniş çaplı ve özgün sistematik öneriler içeren ilk kitap olma özelliğini taşıyan bu çalışma, müziğimizde kullanılan makam yapılarından yola çıkarak yeni bir armoni sistemi modelini ortaya çıkarmıştır (Bayraktarkatal ve Yalınkılıç, 2020).

Kemal İlerici’nin armoni sistemini kendisiyle çalışan ve sisteme yeni yaklaşımlarıyla katkı sağlayan (Yalınkılıç, 2019) M.Ertuğrul Bayraktarkatal, İlerici’nin sistemini şu sözleriyle ifade etmiştir:

“Kemal İlerici’nin Türk müziği konusundaki geniş bilgi ve araştırmalara dayanarak ortaya koyduğu özgün çokseslilik kuramı, Türk müziğinin kendine özgü üslubuna uygun bir çoksesliliğin yaratılması gerektiği düşüncesine dayanır. Makamların yapılarının farklılığı ve ses ilişkilerinin başka bir bakışla yeniden yorumlanması, Kemal İlerici’nin özgün çokseslilik dizgesinin çıkış noktasını oluşturur. Kemal İlerici, makamları tek tek inceler, ses ilişkilerini saptar ve sınıflamasını yapar. Bu sınıflama sonucunda elde ettiği bulguları "ana makam" olarak ele aldığı Hüseyini makamında açıklayarak çokseslilik kuramını kurar. Hüseyini makamını ana makam olarak almasını ise halk müziğinde en çok kullanılan makam olmasıyla açıklar” (Bayraktarkatal, 2022).

İlerici’nin ortaya koyduğu sistem kimi kaynaklarda “dörtlü armoni” şeklinde de ifade edilmektedir (Yalçın, 2012). Bunun sebebi ise İlerici’nin sistemini dörtlü aralıklarla bir araya gelen seslerin üzerine kurgulamış olmasıdır.

Türk müziğinin kendi içinde ve halk çalgılarında var olan birçok sesliliği olduğunu da vurgulayan Kemal İlerici, kendisinin sadece bu dokuları gün yüzüne çıkardığını şu sözleriyle ifade etmiştir.

“Yüz yıllardır bağlamasında, kemençesinde, kavalında, tulumunda, hatta kimi folklor derlemelerinden anlaşıldığı gibi, sözlü yapıtlarda bile, çok seslilik temeli bizde vardır. Benim yaptığım iş, gerek batı, gerek Türk müziğini iyi bilip, ikisinin de etkisinden kurtulup, müziğimizin dokusunda gizli doğruları ortaya çıkarabilmekten başkası değildir. Bu koşulları yerine getirebilen ve gönlünü bu işe vermiş herkesin yapabileceği bir şeydir. Bileceğiniz, bu bir yaratı değildir” (İlerici, 1981, s. 506).

Kuramsallaştırdığı armoni sistemi ve fikirleri ışığında birçok öğrenci yetiştiren Kemal İlerici, bugün müzik eğitim kurumlarında çalışmalarını besteci, müzikolog ve müzik eğitimcisi olarak devam ettiren pek çok önemli müzik insanının öğretmeni olmuştur.

Batı müziği ve çalgıları üzerine yapmış olduğu çalışmaların yanı sıra, Türk halk müziği ezgileri ve bağlama eğitimi üzerine yapmış olduğu çalışmalarla alana katkılar sağlamış besteci, müzik eğitimcisi M.Ertuğrul Bayraktarkatal, Kemal İlerici ‘nin en uzun süre ders verdiği öğrencisi olmuş (Yalınkılıç, 2019) ve İlerici ‘nin armoni sistemini benimsemiştir.

Bayraktar, solo bağlama için yapmış olduğu bireysel çalışmalarının yanı sıra, Erdal Tuğcular ile birlikte hazırladığı “Solo Bağlama İçin Türkü Düzenlemeleri” adlı çalışmasını 1984

yılında yayınlamıştır. Bu çalışmada yer alan “Aliverin Barutumu” adlı eser aşağıda Şekil 35’de yer almaktadır.



Şekil 35. Ertuğrul Bayraktar’ın solo bağlama için çalışmasından bir bölüm (Özdemir, 1992, s. 135).

Bağlamanın çok seslendirilmesi üzerine çeşitli çalışmalar yapmış bir diğer besteci ve müzik eğitimcisi Erdal Tuğcudur. M.Ertuğrul Bayraktarkatal ile Türk müziği armonisi, Muammer Sun ile eğitim müziği besteciliği üzerine çalışmış olan Erdal Tuğcular, solo bağlama için yapmış olduğu düzenlemeler ve alıştırmaların yanı sıra, bağlama ikilisi ve bağlama dördlüsü için çeşitli eserler bestelemiş, türkü düzenlemeleri yapmıştır. Tuğcular, bağlama toplulukları için çok sesli olarak bestelemiş ve düzenlemiş olduğu eserleri, 1989 yılında “Bağlama ve Halk Müziği Toplulukları için Çoksesli Türküler Dağarcığı” adlı kitabında yayınlamıştır. Bağlama ikilisi için Anadolu’nun geleneksel ezgileri arasında yer alan “Bizim Eller” ve “Allı Durnam” türkülerini düzenleyen Erdal Tuğcular, bu model topluluğuna “Esinti”, “Şarkı”, “Özlem” ve “Döngü” adlarında beste çalışmaları da yapmıştır. Üzerinde çalışmış olduğu bir diğer bağlama topluluğu modeli bağlama dördlüsüne ise “Horon”, “Kervan”, “Ben Çaya İndim” ve “Altı Deneme” adlı eseri çok sesli bir şekilde düzenlemiştir. Erdal Tuğcular “İki Bağlama İçin Eğitsel Türkü Düzenlemeleri” adı altında pek çok türkü düzenlemesini de müzik eğitimi dünyasına kazandırmıştır.

Tuğcular’ın bu alanda yapmış olduğu çok sesli çalışmalar, toplu bağlama icrası eğitimi üzerine yapılan ilk çalışmalar içinde yer almış, müzik eğitimi fakülteleri, Türk müziği devlet konservatuvarları, güzel sanatlar fakülteleri ve güzel sanatlar liseleri bağlama eğitmenleri

tarafından ders materyali olarak tercih edilmiştir²⁵. Bağlama eğitimi için bahsedilen müzik eğitimi kurumlarında hâlen kullanılmakta olan bu düzenlemeler, bağlamanın birlikte icrası üzerine çalışmalar yapan topluluklar tarafından da icra edilmiştir. Bengi Bağlama Üçlüsü 20.yıllarına özel olarak çıkardıkları yeni gelenek adlı albüm çalışmasında Erdal Tuğculara ait olan bir beste “Özlem” ve bir halay havası düzenlemesini (Abdurrahman Halayı) çok sesli bir şekilde seslendirmiştir. Tuğcular klasik batı müziği çalgıları topluluğu önünde bağlamanın solist olarak yer alabileceği eserler düzenlemiş bunun yanı sıra bağlamanın çeşitli halk çalgıları ve klasik batı müziği çalgıları ile birlikte icralar gerçekleştirdiği türkü düzenlemeleri de yapmıştır. Halk çalgıları orkestrası için düzenlemiş olduğu Abdurrahman Halayı (bkz. şekil 36) ve bağlamanın klasik batı müziği çalgıları içinde ağırlıklı solo çalgı olarak yer aldığı Çiğdem adlı bestesi (bkz. şekil 37) aşağıda görülmektedir.

Abdurrahman Halayı
Halk Çalgıları Orkestrası için

Düzenleme:
Erdal TUĞCULAR

Şekil 36. Erdal Tuğcular’ın halk çalgıları orkestrası için düzenlenmiş olduğu Abdurrahman Halayı adlı eser, Erdal Tuğcular, kişisel arşivinden erişilmiştir (15 Ocak 2021).

²⁵Sosyal medya platformlarında yer alan Erdal Tuğcular’ın bağlama toplulukları için hazırladığı çok sesli düzenlemelerin lise ve yükseköğretim düzeyinde eğitim veren müzik eğitim kurumlarında tercih edildiği gözlemlenmektedir (Ör. Ordu Üniversitesi bağlama topluluğu (Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi "Bağlama Topluluğu Konseri", 2017) Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Sevilay Çınar, Ezgi Demirkaya (bağlama-2 haziran 2007 enstrümantal thm konseri-özlem, 2007) Amasya Güzel Sanatlar Lisesi (Amasya Güzel Sanatlar Lisesi Bağlama Öğrencileri (Esinti) (Erdal Tuğcular), 2012)

ÇİĞDEM

(BAĞLAMA VE ORKESTRA İÇİN)

ERDAL TUĞCULAR

Baglama

I. Keman

II. Keman

Viyola

Viyolonsel

Kontrabas

Şekil 37. Erdal Tuğcular’ın bağlama ve orkestra için besteleyip düzenlendiği “Çiğdem” adlı eseri (Erdal Tuğcular, kişisel arşivinden erişilmiştir, 15 Ocak 2021).

Toplu bağlama icrası üzerine çeşitli çalışmalar yapmış bir diğer eğitimci ve besteci Mehmet Ali Özdemir’dir.

1992 yılında yayınlanmış olduğu “Bağlamanın Solo Bir Çalgı Olarak Çok Sesli Kullanımı” adlı yüksek lisans tezinde Özdemir, bağlamanın solo bir çalgı olarak çok sesli icra edilemeyeceği sorusuna cevaplar aramıştır. Bu doğrultuda bağlamanın çok sesli kullanımı üzerine birtakım materyaller üreten Özdemir, araştırmasında “standart bir bağlama modeli geliştirerek, buna göre oluşturulan yazma, okuma, çalma teknik ve işaretleri ile örnek olarak verilen çok sesli alıştırma, etüt ve parçalar, bağlamanın solo bir çalgı olarak çok sesli kullanılabileceğini göstermektedir” (Özdemir, 1992, s. 166) sonucuna ulaşmıştır.

Toplu bağlama icrası üzerine farklı bağlama topluluklarını kapsayan çok sesli çalışmalar da yapmış olan Mehmet Ali Özdemir bu çalışmalarını “Türk Halk Müziği Sistematiği ve Eğitim Müziği Besteciliğinde Kullanılabilirliği” adlı doktora tezi çalışmasında sunmuştur. Bağlama dörtlüsü için “Arayış” (bkz. şekil 38), bağlama beşlisi için ise “Açılış” (bkz. şekil 39), isimlerinde denemelerini tez içinde paylaşan Özdemir, toplu bağlama icrası için yapmış olduğu çalışmaların yanı sıra halk çalgıları, koro ve çeşitli batı müziği çalgıları üzerine de birtakım çalışmalar yapmıştır (Özdemir, 1992, 1998).

ARAYIŞ
(Bağlama Dörtlüsü)

Mehmet Ali ÖZDEMİR



Şekil 38. Mehmet Ali Özdemir'in “Arayış” adlı eserinden bir bölüm (Özdemir, 1998, s. 254).

AÇILIŞ
BAĞLAMA BEŞLİSİ

Mehmet Ali ÖZDEMİR
1992



Şekil 39. Mehmet Ali Özdemir'in “Açılış” adlı eserinden bir bölüm (Özdemir, 1998, s. 246).

Erdal Tuğcular gibi bağlama ve halk çalgılarını çok sesli bir biçimde kendilerine has farklı düzenleme anlayışlarıyla bir arada duyuran kişilerin varlığı göze çarpmaktadır. A. Ozan Baysal, Ali Kazım Akdağ, Cihangir Terzi, Deniz Güneş, Erdal Erzincan, , Evrim Yener İ.Selam Coşkun, Sinan Ayyıldız ve Yaşar Kemal Alim gibi icracılar da, toplu bağlama icrası eğitimi ve toplu halk çalgıları icrası eğitimi alanında uygulanabilecek besteler, türkü

düzenlemeleri ve farklı müzik kültürlerine ait repertuvarlardan topluluk için uyarlamalar tasarlamışlardır²⁶.

Toplu bağlama icrası eğitimi üzerine çalışmalar yapan ve çalışmalarını ders materyalleri halinde sunuma hazırlayan bir diğer kişi Ali Kazım Akdağ'dır.

Ali Kazım Akdağ, mesleki sanat eğitimi kapsamında derslerin devam ettirildiği ve bireyin hayatında en az üniversiteler müzik eğitimi bölümleri kadar önemli bir yere sahip olan güzel sanatlar ve spor liselerinin bağlama öğretim programlarının yapılandırılması ve yazılmasında yer almış (2006), 9, 10, 11 ve 12. sınıflar bağlama dersi kitaplarını hazırlamıştır (2007). Akdağ'ın Uğur Yalçın Derin ile hazırladığı 12.sınıf bağlama eğitimi ders kitabında yer alan "Grupla Çok Sesli Eser İcrası" adlı bölüm, bağlama için hazırlanmış çok sesli eserlerin solo ve toplu halde icra edildiği bir bölüm olmuştur. Bölüm içinde ikili ve beşli bağlama toplulukları için geleneksel halk müziği ezgileri ve beste formunda eserleri çok sesli bir biçimde düzenleyen Akdağ, özgün beste formunda da eserler üretmiş ve çalışmaların daha iyi anlaşılabilmesi için eserlere ön hazırlık çalışması niteliğinde olan çok sesli alıştırma tasarlamıştır. Aynı çalışmada, kendi denemelerinin yanı sıra Erdal Tuğcular, Yavuz Top, Ufuk Elik gibi besteci, sanatçı ve müzik eğitimcilerin çalışmalarına da yer veren Akdağ, nota yazımlarında tel grubu, mızrap yönü ve farklı çalım biçimlerinin ifade edilebildiği bir yazım dili kullanmıştır. Akdağ'ın bozuk düzende iki ayrı bağlama için düzenlemiş olduğu "Kaytağı" adlı ezginin bir bölümü Şekil 40'da görüldüğü gibidir.

1. Alıştırma **Kaytağı**

Yöre : Azerbaycan
Düzenleyen : Ali Kazım AKDAĞ

♩ . = 90

Bozuk Düzen

Şekil 40. Ali Kazım Akdağ'ın nota yazım biçimine bir örnek (Akdağ & Derin, 2013).

²⁶ Ufuk Elik hazırlamış olduğu çalışmada adı geçen kişilerin çalışmalarını detaylı biçimde ele almıştır (Elik, 2012).

Düzenlemelerinde ve bestelerinde bağlama ailesinin çeşitli üyelerini farklı düzenlerde bir arada kullanmış olan Akdağ, Yavuz Top'un orkestra için polifonik bir dokuda düzenlemiş olduğu "Ötme Bülbül" türküsünü de beş bağlama için tekrar düzenlemiştir.

Güzel sanatlar ve spor liseleri öğretim programları içinde, toplu bağlama eğitiminin çok sesli kullanımını ön plana çıkaran Akdağ'ın bağlama öğretimi programı 2006-2016 yılları arasında uygulanmış, toplu bağlama eğitimi için hâlihazırda kısıtlı olan eğitim materyallerinin sayısı artmıştır²⁷. Zaman içinde bu durumun eğitime bir yansıması olarak güzel sanatlar liseleri arasında bağlamanın polifonik kullanımını teşvik etmek amaçlı bir yarışma düzenlenmiştir (bkz. şekil 41). Bu durum müzik eğitiminde bağlamanın toplu icrasının tek sesli bir icra yaklaşımının yanı sıra çok sesli bir icra şeklini de benimsediğinin ve kişilerin yarının geleneğine dair belirli arayışlar içinde olduğunun bir göstergesi olarak yorumlanabilir



Şekil 41. "Güzel Sanatlar Liseleri Bağlama ile Türkülerin Çok Seslendirilmesi Yarışması"²⁸.

²⁷ 2016 yılından itibaren Güzel Sanat Lisesi bağlama öğretimi programı müfredatı değişmiş ancak bugüne kadar yeni öğretim programına göre yazılmış herhangi resmi eğitim materyali yayımlanmamıştır.

²⁸ Düzenlenen bu yarışmaya bağlamanın çok sesli kullanımı üzerine çalışmalar yapmış Mehmet Ali Özdemir ve Ali Kazım Akdağ seçici kurul üyesi olarak katılmıştır.

2.2.5. Bağlama Topluluklarında Kullanılan Bağlamaların İşlevleri

Çalışmanın bu bölümünde toplu icra üzerine faaliyet gösteren bağlama topluluklarında kullanılan bağlama tipleri “Mızraplı İcra Teknikleri” ve “Mızrapsız İcra Teknikleri” ile çalınan bağlamalar başlıkları altında detaylı bir biçimde ele alınmıştır.

2.2.5.1 Mızraplı İcra Teknikleri ile Çalınan Bağlamalar

Tespit edilebilen bağlama topluluklarında mızraplı icra teknikleri ile çalınan bağlamalar incelendiğinde, farklı boyutta ve farklı ses sahalarına sahip bağlamaların var oldukları tespit edilmiştir. Çalışma içinde bu bağlamalar tekne boyutuna göre “küçük tekneli bağlamalar”, “orta boy tekneli bağlamalar” ve “büyük tekneli bağlamalar” şeklinde üç grupta incelenmiştir.

Bağlama ailesinin bilinen en küçük tekne boyutlarına sahip olan ve çalışmada “cura” ismi ile nitelendirilen bağlama, geçmişten günümüze çalışmalarını devam ettirmiş ve pek çok bağlama topluluğunda icra edilmiştir. Tespit edilebilen bağlama topluluklarında genelde 17’lik curanın kullanılmakta olduğu gözlemlenmiş olup 14’lük curanın nadiren bazı topluluklarda yer aldığı görülmüştür.

17’lik curanın kullanıldığı toplulukların başında “Yurttan Sesler” bağlama topluluğu yer almaktadır (Şenel, 2018, s. 24). 17’lik curanın “Yurttan Sesler” ve “Yurttan Sesler” icra modelini benimsemiş diğer kurumlarda ağırlıkla ana ezgisel hattı icra etmek amaçlı kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamanın farklı doku türlerinde (monofonik, homofonik veya polifonik) icra eden topluluklarda da 17’lik curanın en önemli işlevinin ezgi icrası olduğu dikkat çekmektedir.²⁹

“Soprano” bir karaktere sahip olan bu çalgının diğer önemli işlevi de kontrpuantal icradır. Bazı topluluklarda ana ezgi dışında ikinci, üçüncü vb. ezgi hatlarının cura ile icra edildiği görülmektedir³⁰.

²⁹ Bu topluluklara, “Muhabbet albüm serisi icra topluluğu, “Coşkun Güla ve öğrencilerinden oluşan bağlama topluluğu, Bengi Bağlama Üçlüsü, Lâl Bağlama Dörtlüsü, Bandura, Nida Bağlama Dörtlüsü ve Tanbura Trio” örnek gösterilebilir.

³⁰ Muhabbet albüm serisi icra topluluğunda daha çok paralel ezgilerle yürütülen bu anlayış (Örnek: Muhabbet 4- Duaz İmam), Bengi Bağlama Üçlüsünde Ertuğrul Bayraktarkatal’ın dörtlü armoni ile yaptığı düzenlemelerde farklı karakterde ortaya çıkmaktadır (Örnek: Naz Barı). Nida Bağlama Dörtlüsü’nde curayı ana ezgi hattının haricinde kullandığı gözlemlenmiştir (Örnek: Gine Dertli Dertli), Tanbura Trio’da ise bu anlayış Batı müziği uyarlamasında görülmektedir (Örnek: J.S. Bach Mib major flüt sonatı).

“Homofonik” doku türü yaklaşımla gerçekleştirilen eser icralarında cura partilerine özgü arpej icrası bazı topluluk çalılarında görülmesine rağmen³¹, akor icrasının tespit edilebilen bağlama topluluklarında genellikle tercih edilmediği görülmektedir.

Topluluklar mızraplı olarak icra edilen “orta boy tekneli bağlamalar” “14’lük bağlama” ve “17’lik bağlama” şeklinde görülmektedir. “14’lük bağlama(lar)” özellikle 1980’li yıllardan sonra “bağlama düzeni” ile özdeşleşerek yaygınlaşmış ve bağlama toplulukları içinde görülmeye başlanmıştır. Bu tip bağlamaları bünyesinde bulunduran bağlama topluluklarında bu bağlamalar genellikle ana ezgi hattını icra etmek maksadı ile kullanmıştır³². “14’lük bağlamalar” orta boy tekneli bağlamaların homofonik doku bulunduran düzenlemelerde nadiren de olsa akorları icra edildiği gözlemlenmiş olup³³, arpej kullanımı ise tespit edilememiştir. Bu bağlamaların zaman zaman “polifonik doku” içinde ezgi icrasında kullanıldığı da görülmektedir³⁴.

Yurttan Sesler topluluğunun çalışmalarında önceki bölümlerde aktarılan standartlaşma doğrultusunda zaman zaman “tanbura” ismi ile özdeşleştirilen “bozuk düzen” akort biçimine akortlanmış 17’lik bağlama formunun tercih edildiği ve topluluğun tamamının bu tip bağlamalardan oluştuğu bilinmektedir (Ersoy, 2014, s. 937). Yurttan sesler topluluğunu örnek olarak oluşturulan diğer kurumsal ya da kişisel topluluklarda da “17’lik bağlama” formunun tercih edildiği görülmektedir. Topluluk birbirinden farklı mızrap kalıplarını belirli yörelerle özdeşleştirerek bağlama özelinde icra temelli belirli standartlar meydana getirmiş, yöresel ezgileri mızrap kalıpları ile birlikte belirli ritim kalıpları şeklinde duyulduğu bu yaklaşımın uygulama aracı ise 17’lik bağlamalar olmuştur (Parlak, 2013). Yurttan sesler topluluğunun bu icra biçimini örnek alan topluluklarda da 17’lik bağlamalar benzer işlevde kullanılmıştır³⁵.

³¹ Bengi Bağlama üçlüsü ve Lâl Bağlama dördlüsü’nün türkü düzenlemelerinde zaman zaman cura ile arpej icra ettiği (Örnek: Bengi Bağlama Üçlüsü: Kekliği Vurdum Taşta), (Örnek:Hapishane İçinde Attım Postumu). Tanbura Trio’nun ise klasik batı müziği eserlerini seslendirirken bu bağlamayı arpej çalarak kullandığı görülmektedir. (Örnek: J.S. Bach Mib major flüt sonatı)

³² Muhabbet Albüm Serisi Bağlama Topluluğu, (Örnek:Muhabbet 2, Bağışla Sevdığım). Bağlama Resitali albümü topluluğu, (Örnek: Kaytağı). Bengi Bağlama Üçlüsü, (Örnek:Şu Dağların Yüksekine Erseler). Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Ör: Azeri Oyun Havası), Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası (Örnek: Gırmana Semahı), Lal Bağlama Dördlüsü, (Örnek: Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli). Tanbura Trio, (Örnek:Haki).

³³ Bandura Bağlama Topluluğu (Kolhoz Bari, Denize Dalmayınca), Tanbura Trio (Makedon 11’li), Nida Bağlama Dördlüsü (Yaylanın Soğuk Suyu) bu duruma örnek gösterilebilir.

³⁴ Muhabbet Albüm Serisi Bağlama Topluluğu, (Örnek: Muhabbet 3, Gerçeğe Hü),Erol Parlak Bağlama Beşlisi, (Ör: Naz Bari),Bağlama Resitali albümü, (Ör: Serenler Zeybeği),bu duruma örnek gösterilebilir.

³⁵ Tespit edilebilen özel teşebbüslerle kurulan ilk bağlama topluluğu arasında olan “Sarı Durnam” topluluğunun kayıtlarında yurttan sesler topluluğuna benzer bir icra anlayışını benimsediği gözlemlenmektedir (Örnek: Sivas Halayı, Sabah Ezanı). “Coşkun Güla ve öğrencilerinden oluşan bağlama topluluğu”nun da hem bağlama hem de bozuk düzende Yurttan sesler topluluğu icra biçimini örnek aldığı söylenebilir.

Toplu bağlama icrasında zaman zaman 17'lik bağlamalar ile arpej ve akor icraları gerçekleştirilmiş³⁶, zaman zaman da kontrpuantal ezgiler icra edilmiştir³⁷.

Büyük tekneli bağlamaların zaman içinde farklı bağlama topluluklarında kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bu başlık altında yer alan büyük tekneli bağlamalar, halk ve icracılar arasında “Divan bağlama/saz” ve “Divanaltı bağlama” olarak bilinen bağlamaları ifade etmektedir³⁸. Bu bağlamaların klavyelerinin genellikle 17'lik (uzun saplı) bağlama formuna göre yapıldığı görülmektedir. Nadiren de olsa 14'lük (kısa saplı) bağlama³⁹ formunda klavyeye sahip büyük tekneli bağlamaların topluluk çalışmalarında yer aldığı tespit edilmiştir. “Yurttan Sesler” icra topluluğunun ana ezgi hattını standart mızrap kalıpları ile icra ettiği anlayışın yanı sıra zaman zaman ana ezgi hattını daha sade bir şekilde pest oktavdan desteklediği görülmektedir⁴⁰. Yurttan Sesler topluluğunda olduğu gibi diğer pek çok bağlama topluluğunda da bu tip bağlamaların sıklıkla ana ezgi hattını icra etmek amacıyla kullanıldığı gözlemlenmiştir⁴¹. Zaman zaman bu tip bağlamaları akor ve arpej icralarında kullanan topluluklarda olmuştur⁴². Boyutlarına göre bu bağlamalar divan ya da divan altı olarak isimlendirilecektir.

2.2.6.2. Mızrapsız İcra Teknikleri ile Çalınan Bağlamalar

Tespit edilebilen topluluklarda mızrapsız icra teknikleri ile icra edilen bağlamalar genellikle “bağlama düzeni”ne akortlanmış soprano şelpe bağlama, alto şelpe bağlama ve tenor şelpe bağlamadan oluşmakta olup bas bağlama genellikle el ile icra edildiği için bu grup içinde

(Örnek:Bağlama düzeni:Ankara Koşması, Halimi Arzettim Dağlara Taşa, Bozuk Düzen: Üzüm kesimi, Serenler Zeybeği) Nida Bağlama Dörtlüsü'nün de yurttan sesler topluluğu izinde örnekler verdiği gözlenmiştir (Örnek: Gül kurttum, Gör nic'olur)

³⁶ Bengi Bağlama Üçlüsü (Örnek: Bülbülüm Altın Kafeste, Lâl Bağlama Dörtlüsü (Örnek: İki parmak zeybeği, Cirit Havası), Nida Bağlama Dörtlüsü (Örnek: Nihavent Esinti), Gökhan Karakaya, Hasan Genç ikilisi (Örnek: Naz Barı), bu duruma örnek gösterilebilir.

³⁷ Bengi Bağlama Üçlüsü (Örnek: Naz Barı), Tanbura Trio (Örnek: Zebul Deramedı) bu duruma örnek teşkil etmektedir.

³⁸Cafer Açın tarafından 1990 ders notlarında belirlenen bağlama ölçüleri doğrultusunda tekne boyutları 45 cm ile 48 cm arası olan bağlamalar (Küçük-büyük boy çöğür) 48 cm ve üzeri tekneye sahip bağlamalar “divan-büyük divan” olarak nitelendirilmiştir. (Demir O. , 2022, s. 23)) Bu çalışmada küçük büyük boy çöğür yerine “divanaltı bağlama”, divan büyük divan yerine ise “divan bağlama” terimlerinin kullanımı tercih edilmiştir.

³⁹ Sinan Ayyıldız Trio (Örnek: Zülûf Dökülmüş Yüze, Suda Balık Oynuyor) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁰Yurttan Sesler Topluluğu (Örnek: Yurttan Sesler Topluluğu 40.yıl konseri, Kara Çadır İsmi Tutar)

⁴¹ Sarı Durnam Bağlama Topluluğu, (Örnek: Evlerine varamadım), Bengi Bağlama Üçlüsü, (Örnek: Suya gider allı gelin), Lâl Bağlama Dörtlüsü, (Örnek: Bir Anadan Dünya'ya Gelen Yolcu) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴² Tanbura Trio (Örnek: Gele geldik bir kara taş, haki, zebul deramedı), Lâl Bağlama Dörtlüsü, (Örnek: Ay doğar aya gider) bu duruma örnek gösterilebilir.

değerlendirilmiştir. Soprano ve alto şelpe bağlamalar ile ana ezgi hattı genellikle farklı mızrapsız icra teknikleriyle (Parmak vurma, pençe, tel çekme) icra edildiği gibi⁴³ bunun yanı sıra bu bağlamalar ile eşlik partiler de sıklıkla icra edilmektedir. Soprano ve alto şelpe bağlama eşlik bağlaması olarak kullanıldığında, daha çok akor ve arpej icraları ile ana ezgiyi desteklediği⁴⁴, zaman zaman da polifonik doku içinde ezgilerin icra edildiği görülmektedir.

Var olan çalışmalarda bağlama ailesinin diğer üyelerine kıyasla daha az sıklıkla icra edildiği tespit edilebilen bir diğer bağlama tipi dört telli bağlamadır. Dörtlü telli bağlamanın kullanıldığı topluluklarda bu bağlamanın eşlik bağlaması işlevinde kullanıldığı tespit edilmiştir⁴⁵.

Mevcut bağlama toplulukları incelendiğinde yalnızca bam tellerini barındıran tenor şelpe bağlamanın kullanıldığı topluluklarda bu bağlama genellikle eşlik işlevindeki partiyonların icrasında kullanılmaktadır. Özellikle ikinci-üçüncü ezgi icralarında⁴⁶ kullanıldığı görülen bu bağlamanın zaman zaman arpej icralarında⁴⁷ da kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamanın akor icralarında çok fazla tercih edilmediği, tercih edildiği durumlarda da daha çok tel çekme tekniği ile akorların icra edildiği göze çarpmaktadır⁴⁸. Tenor şelpe bağlamanın ana ezgi icrasında da zaman zaman kullanıldığı görülmektedir⁴⁹.

Bağlama ailesinin en pest sesli ve en yeni üyesi olarak nitelenebilecek bas bağlamanın, topluluklardaki temel işlevinin, fonksiyonel çok sesliliğin en alt partisini icra etmek olduğu

⁴³ Arif Sağ, Erol Parlak ve Erdal Erzincan oluşan Arif Sağ Trio'nun şelpe bağlamalarını genellikle ezgi icrasında seslendirdiği görülmektedir (Örnek:Efsaneyim). Şelpe bağlamalarının diğer topluluklarda da hemen her eserde ana ezginin bu bağlama ile çalındığı pasajların varlığı gözlemlenmiştir (Ör: Erol Parlak Bağlama Beşlisi, Naz Barı, Erol Parlak, Sinan Ayyıldız-Aman Avcı), Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası Örnek: (Be felek senin elinden), Sinan Ayyıldız Gökhan Karakaya- Basgali) zaman zaman hızlı ara ezgi pasajlarında da kullanılmaktadır. (Lal Bağlama dörtlüsü, Örnek: Sır, Koçubaba) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁴ Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Ör: Naz Barı, Alla Turca), Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası (Örnek: Gırmana Semahı) Bandura (Örnek: Karinom, Denize dalmayınca) İstanbul Bağlama Dörtlüsü (Örnek: Hicaz Mandıra) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁵ Tanbura Trio (Ör: Hâkî, Ey Erenler Hak Aşkına), Sinan Ayyıldız Trio (Ör: Köroğlu) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁶ Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Ör: Naz Barı), Bandura (Ör: Sin Sin Halayı), Erol Parlak-Sinan Ayyıldız (Ör: Aman Avcı) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁷ Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Örnek:Duazı İmam, İstanbul Türküsü), Sinan Ayyıldız-Güven Türkmen (Örnek:Pamukçu Bengi Zeybeği), Sinan Ayyıldız-Gökhan Karakaya (Örnek:Basgali), İstanbul Bağlama Dörtlüsü (Ör: Hicaz Mandıra) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁸ Erol Parlak-Sinan Ayyıldız (Ör: Efsaneyim) bu duruma örnek gösterilebilir.

⁴⁹ Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Örnek: İstanbul Türküsü), Erol Parlak-Sinan Ayyıldız (Ör: Gül Türküsü) bu duruma örnek gösterilebilir.

söylenebilir ⁵⁰. Bu bakımdan bu bağlama, topluluklarda bas gitar benzeri bir işlevde icra edilmiştir. Zaman zaman bas bağlamanın ana ezgiyi daha sade bir şekilde iki oktav pestten icra ettiği pasajlarda göze çarpmaktadır.⁵¹ Bu bağlamda mikrotonal seslerin de bas bağlama ile icra edilebildiği görülmektedir.

2.2.6. Bağlama Topluluklarında Tercih Edilen Topluluk Modelleri

Bu bölümde, bölüm 2.2.2.4’de tespit edilen “Kişisel Girişimlerle Kurulan ve Faaliyet Gösteren Bağlama/Saz Toplulukları” modelleri kullandıkları çalgılar bakımından incelenmiş ve aşağıdaki tablolarda sunulmuştur

2.2.6.1 Bağlama İkilileri

Tespit edilebilen bağlama ikililerinde icracıların genellikle birbirine benzer tipte bağlamaları, farklı telleme biçimleri ve farklı icra teknikleriyle bir arada kullandıkları gözlemlenmiştir. Aşağıda yer alan Tablo 2’de ikililerde kullanılan bağlama tipleri belirtilmiştir.

Tablo 2

Bağlama İkilileri

İKİLİLER		
	İcracının İcra Ettiği Çalgı-Çalgılar	
Topluluğun Adı:	1. İcracı	2. İcracı
Sinan Ayyıldız- Güven Türkmen	Soprano Şelpe Bağlama	Tenor Şelpe Bağlama
Sinan Ayyıldız- Gökhan Karakaya	Soprano Şelpe Bağlama	Tenor Şelpe Bağlama
Erol Parlak- Sinan Ayyıldız	Soprano Şelpe Bağlama Tenor Şelpe Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama Tenor Şelpe Bağlama
Hasan Genç- Gökhan Karakaya	17’lik Bağlama	17’lik Bağlama 14’lük Bağlama
Okan Özkan- Hüseyin Ceylan	17’lik Elektro Bağlama	17’lik Bağlama
Cenk Güray- Ali Fuat Aydın	17’lik Divan Altı Bağlama 17’lik Bağlama 17’lik Cura	17’lik Bağlama 17’lik Cura

⁵⁰ Erol Parlak Bağlama Beşlisi (Örnek: İstanbul Türküsü), Lal Bağlama Dörtlüsü (Örnek: Pınarbaşı ben olayım), Sinan Ayyıldız Trio (Ör: İcra ettiği bütün eserlerde bu anlayış gözlemlenmektedir), Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası (Örnek: İstanbul Bağlama Dörtlüsü’nde icra edilen Hicaz Mandıra, Macar Dansı No:5 eserlerinde divan bağlamasına bam telleri takılarak, bas bağlama fonksiyonu elde edilmeye çalışılmıştır)

⁵¹ Bu anlayışın görüldüğü topluluk Bağlama Resitali Albümü (Örnek: Ceviz Arasında)

Tespit edilebilen bağlama ikililerinde icracıların genellikle birbirine benzer tipte bağlamaları, farklı telleme biçimleri ve farklı icra teknikleriyle bir arada kullandıkları gözlemlenmiştir. İkililerin eser icralarında hangi düzenleri ne sıklıkla tercih ettiği incelendiğinde ise bağlama düzeni ve bozuk düzenin yoğun bir şekilde kullanımı göze çarpmaktadır. Genellikle aynı düzenleri bir arada kullanmayı tercih etmiş olan icracılar, icraları esnasında mızraplı ve mızrapsız çalım biçimlerine dair teknikleri topluluğun müzikal kimliğine özgü bir biçimde sergilemiştir.

2.2.6.2. Bağlama Üçlüleri

Tespit edilebilen bağlama üçlülerinin icra ettikleri bağlama tipleri incelendiğinde, toplulukların genel olarak ses sahaları birbirinden farklı olan bağlamaları tercih ettikleri gözlemlenmektedir. Farklı boyutlarda bağlamaları icra eden toplulukların yanı sıra aynı tipte bağlamaları bir arada kullanmayı tercih etmiş bağlama üçlülerinin varlığı da göze çarpmaktadır. Eser icralarında genel olarak bozuk düzen ve bağlama düzenlerini kullanan bağlama üçlüleri, aynı veya farklı düzenleri bir arada seslendirmiştir. Bağlama üçlülerinin kullandıkları icra teknikleri incelendiğinde, icracıların aralarında belirli bir görev paylaşımı ile hem mızraplı hem de mızrapsız icra tekniklerini sergiledikleri görülmektedir. Aşağıda yer alan Tablo 3’de üçlülerde kullanılan bağlama tipleri belirtilmiştir.

Tablo 3

Baglama Üçlüleri

ÜÇLÜLER			
İcracının İcra Ettiği Çalgı-Çalgılar			
Topluluğun Adı	1. İcracı	2. İcracı	3. İcracı
Bengi Bağlama Üçlüsü	17’lik Cura	17’lik Bağlama 14’lük Bağlama	17’lik Divan Bağlama 17’lik Divan Altı bağlama
Arif Sağ- Erol Parlak- Erdal Erzincan (Arif Sağ Trio)	14’lük Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama
Lal Bağlama Üçlüsü	14’lük Bağlama 17’lik Bağlama	14’lük Bağlama 17’lik Bağlama,	17’lik Divan Bağlama, Bas Bağlama
Tanbura Trio	14’lük Bağlama Dört Telli Bağlama 17’lik Bağlama	14’lük Bağlama 17’lik Bağlama	17’lik Divan Altı Bağlama
Sinan Ayyıldız Trio	14’lük Bağlama, 17’lik Bağlama,	Dört Telli Bağlama, 14’lük Bağlama	Bas Bağlama

2.2.6.3. Bağlama Dörtlüleri

İkililer ve üçlüler kadar icracılar tarafından sıklıkla tercih edilmiş bir diğer bağlama topluluğu şeklinin dörtlüler olduğu gözlemlenmiştir. Bağlama ailesinin farklı ses sahalarına sahip üyelerini bir arada icra eden dörtlüler olduğu gibi benzer bağlamaları bir arada kullanmış topluluklar da mevcuttur. Dörtlülerin eser icralarında ikili ve üçlü gruplara benzer bir biçimde genel olarak bozuk düzen ve bağlama düzenini kullandıkları görülmektedir. Aşağıda yer alan Tablo 4’de dörtlülerde kullanılan bağlama tipleri belirtilmiştir.

Tablo 4

Bağlama Dörtlüleri

DÖRTLÜLER				
İcracının İcra Ettiği Çalgı-Çalgılar				
Topluluğun Adı	1. İcracı	2. İcracı	3. İcracı	4. İcracı
Sarı Durnam Bağlama Topluluğu	17’lik Bağlama	17’lik Bağlama	17’lik Bağlama	17’lik Divan Bağlama
İstanbul Bağlama Dörtlüsü	14’lük Soprano Şelpe Bağlama	14’lük Soprano Şelpe Bağlama	14’lük Tenor Bağlama	17’lik Divan Altı Bağlama
Dörtelli Bağlama Grubu	14’lük Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	Alto Şelpe Bağlama	Bas Bağlama
Nida Bağlama Dörtlüsü	17’lik Cura	14’lük Bağlama, 17’lik Bağlama	14’lük Bağlama, 17’lik Bağlama	17’lik Divan Bağlama
Codarts Bağlama Ensemble	14’lük Bağlama	14’lük Bağlama	14’lük Bağlama	17’lik Bağlama

2.2.6.4. Bağlama Beşlileri

Bağlama toplulukları arasında tespit edilebilen tek beşli “Erol Parlak Bağlama Beşlisi” icralarında 14’lük bağlamalar ve bas bağlamayı bir arada kullanmıştır. Beşlinin genel olarak birbirine benzer tipte bağlamaları farklı telleme biçimleri ile bir arada kullanması ve topluluk üyelerini tel, icra tekniklerine göre sınıflandırması dikkat çekicidir. Beşli tercih ettiği eserleri genel olarak bağlama düzeninde icra etmiş, mızraplı ve mızrapsız icra tekniklerini eser

icralarında bir arada kullanmıştır. Aşağıda yer alan Tablo 5’de beşlilerde kullanılan bağlama tipleri belirtilmiştir.

Tablo 5

Bağlama Beşlileri

BEŞLİLER					
İcracının İcra Ettiği Çalgı- Çalgılar					
Topluluğun Adı	1.İcracı	2.İcracı	3.İcracı	4.İcracı	5.İcracı
Erol Parlak Bağlama Beşlisi	Soprano Şelpe Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	14’lük Bağlama	Tenor Şelpe Bağlama	Bas Bağlama

2.2.6.5. Bağlama Altılıları

Bağlama toplulukları arasında tespit edilebilen altılı “Bandura” farklı tipte bağlamaları bir arada icra etmiştir. “Erol Parlak Bağlama Beşlisi”ne benzer biçimde bağlamaları tel biçimleri ve icra tekniklerine göre sınıflandırmış altılı, eser icralarında ağırlıklı olarak bağlama düzenini kullanmış, eserleri mızraplı ve mızrapsız icra teknikleri ile icra etmiştir. Aşağıda yer alan Tablo 6’da altılılarda kullanılan bağlama tipleri belirtilmiştir.

Tablo 6

Bağlama Altılıları

ALTILILAR						
İcracının İcra Ettiği Çalgı- Çalgılar						
Topluluğun Adı	1.İcracı	2.İcracı	3.İcracı	4.İcracı	5.İcracı	6.İcracı
Bandura	17’lik Cura	Soprano Şelpe Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	14’lük Bağlama	Tenor Şelpe Bağlama	Bas Bağlama
Dört Telli Bağlama Grubu ⁵²	17’lik Cura	Soprano Şelpe Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	14’lük Bağlama	Tenor Şelpe Bağlama	Bas Bağlama

⁵² Dört Telli bağlama grubu bir dönem dörtlü olarak çalışmalarını yürütmüş fakat bu çalışmada topluluğun altı icracıdan oluştuğu topluluk modeli ele alınmıştır.

2.2.6.6. Bağlama Orkestraları

Bu çalışma içinde 6 kişiden fazla icracı sayısı bulunduran topluluklar bağlama orkestrası kapsamında ele alınmıştır. Bu çalışma kapsamında tespit edilebilen bağlama orkestraları Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası ve ODTÜ THBT Bağlama Orkestrası olmuştur. Erdal Erzincan bağlama orkestrası mızraplı ve mızrapsız çalım tekniklerini bir arada kullanırken, ODTÜ THBT Bağlama Orkestrası ağırlıklı mızraplı çalım tekniklerini bağlama icralarında kullanmayı tercih etmiştir. Orkestralarda icra edilen bağlamalar gruplarına göre Tablo 7 de detaylı bir şekilde belirtilmiştir.

Tablo 7

Bağlama Orkestraları

ORKESTRA						
İcracının İcra Ettiği Çalgı- Çalgılar						
Topluluğun Adı	1.İcracı Grubu	2.İcracı Grubu	3.İcracı Grubu	4.İcracı Grubu	5.İcracı Grubu	6.İcracı Grubu
Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası	14'lük Cura	Soprano Şelpe Bağlama (tel çekme)	Soprano Şelpe Bağlama (pençe)	Soprano Şelpe Bağlama (parmak vurma)	14'lük Bağlama	Bas Bağlama
ODTÜ T.H.B.T Bağlama Orkestrası	17'lik Cura	14'lük Bağlama	Soprano Şelpe Bağlama	17'lik Bağlama	17'lik Divan Altı Bağlama	17'lik Divan Bağlama

2.3. İlgili Araştırmalar

Coşkun'un (2006) yılında hazırladığı "*Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi*" adlı yüksek lisans tezinde, Türk halk müziğinde geleneksel ve modern çalgı toplulukları tarihsel bir bakış açısıyla irdelenmiş, özellikle yerel çalgı topluluklarının geçmişten günümüze kadar olan değişim süreci saptanmaya çalışılmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılan literatür çalışması sonucunda "modernite" ile beraber Türk halk müziği özelinde pek çok farklı çalgı topluluğunun meydana geldiği, meydana gelen bu çalgı topluluklarının gelenekte var olan repertuarı kendilerine has bir şekilde farklı müzikal dokuları gözeterek icra ettiği sonucuna varılmıştır. Türk halk müziği toplulukları üzerine çalışmalar yürüten bir takım uzman kişilerle yapılan

kişisel akabinde ise Türk halk müziği topluluklarında görüşme yapılan topluluk yöneticilerinin topluluklarında batı müziği ve Türk sanat müziği çalgılarını halk müziği çalgıları birlikte kullanmayı tercih ettiği sonucuna varılmış, bu tespitten yola çıkarak halk müziği topluluklarında kullanılan çalgıların değişimi üzerine birtakım çıkarımlarda bulunulmuştur.

Kınık'ın (2011) yılında hazırladığı “*Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama*” adlı makale çalışması Türk halk çalgılarında topluluk (orkestral) “yapılanma” ve yapılanma içinde bağlamanın yeri ve önemini tespit etmeye çalışan betimsel bir çalışmadır. Çalışmada “Türk halk çalgılarının ses özelliklerini içeren dökümanlardan ve bilimsel çalışmalardan yararlanılmıştır”. Türk halk müziği çalgı topluluklarının ne gibi niteliklere sahip olması gerektiği fikrinden yola çıkarak, çalgıların ses kapasiteleri, “bir çalgı topluluğunda bulunması gereken nitelikler” tespit edilmeye çalışılmış ve bu yönde birtakım fikirler ortaya konmaya çalışılmıştır.

Uğur'un (2016) “*Toplu Bağlama İcralarının Estetik Uyum ve İcra Birlikteliği Açısından İncelenmesi*” adlı yüksek lisans tezidir. Araştırma bağlama topluluğu icralarında gözlemlenen icra birlikteliği ve estetik uyumun incelenmesini amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda toplu bağlama icraları ve icracıları mercek altına alınmış, tespit edilebilen değerlendirmeler sonrasında hem icra hem de estetik birliktelik açısından toplu bağlama icralarında birtakım farklılıkların olduğu görülmüştür. Araştırma kapsamında tespit edilebilen farklılıklar bir problem durumu olarak ele alınmış ve problemlerin nelerden kaynaklandığını tespit edebilmeye yönelik birtakım çalışmalar yapılmıştır. Gerçekleştirilen literatür taraması sonucunda bağlamanın öğretiminde, yapım sürecinde ve birlikte icra aşamasında tam anlamıyla bir standardizasyonun yakalanamadığı, yakın geçmişe kadar bağlama icralarının ağırlıklı bireysel bir şekilde gerçekleştirildiği, Cumhuriyet dönemi sonrasında meydana gelen “yeni yapılanmaların” akabinde bağlama topluluğu icralarının yaygınlaştığı ve bu durumun bir yansıması olarak bağlama öğretiminin de yaygınlaştığı sonucuna varılmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma, nitel ve nicel araştırma tekniklerinin bir arada kullanıldığı karma araştırma modelini esas almıştır. Karma araştırma modeli; araştırmanın farklı bölümlerinde nitel ve nicel araştırma tekniklerinin bir arada kullanıldığı bir araştırma modeli olarak tanımlanmaktadır (Johnson and Christensen, 2007). Creswell, J.W. ve Plano Clark, V.L. (2007) *Designing and Conducting Mixed Methods Research*. Thousand Oaks, CA: Sage

Toplu bağlama eğitimi materyallerinin hazırlanma sürecinde, “kabul edilmiş, tarihsel süreç göz önünde bulundurularak kapsamlı bir literatür araştırması yapılmıştır. Bu süreçte önce resmi kurumlar, sonrasında bireysel yaklaşımlar sonucu ortaya çıkan bağlama topluluğu modelleri mercek altına alınmış, ve tespit edilebilen bütün bağlama topluluk modellerini kapsayıcı bir eğitim materyali hazırlanmıştır. Hazırlanan eğitim materyalleri, “eğitimci görüşleri” doğrultusunda karşılaşılan problemlerin çözümüne odaklı bir biçimde hazırlanmış⁵³, hedef kitlesi olan öğrencinin ders materyallerine olan tutumunu olumlu yönde etkilemek amacıyla “başlangıç, orta ve ileri düzeyde” olmak üzere üç ana aşamadan meydana gelmiştir. İcra seviyeleri birbirinden farklı olduğu kabul edilen “Lise ve Üniversite” çatısı altında çalışmalarını devam ettiren öğrenci toplulukları özelinde Mamak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi 11. sınıf öğrencilerinin “başlangıç” seviyesindeki toplulukları, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Fakültesi lisans 2 ve 3. sınıf öğrencilerinin “orta” seviyedeki toplulukları, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Lisans 1, 2 ve 3 sınıf öğrencilerinin ise “ileri” seviyedeki toplulukları temsil ettiği varsayılmış, öğrenciler deney ve kontrol grupları şeklinde ikiye ayrılmıştır. Bu süreçte her seviye için ayrı ayrı deney ve kontrol grupları oluşturulmuş,

⁵³ Süsleme Nüans, Zamanlama ve Senkronizasyon gibi problemler bu duruma örnek teşkil etmektedir.

yalnızca aynı seviyede olan gruplar birbiri ile karşılaştırılmıştır. Çalışmaya katılan deney grupları önceden belirlenmiş 11 haftalık belirli bir eğitim, öğretim programı ve özgün eğitim materyalleri üzerinden çalışmalarını sürdürürken, kontrol grupları mevcut eğitim sisteminde tercih edilen eğitim materyalleri ve var olan eğitim-öğretim yöntemleri ile çalışmalarını devam ettirmiştir. Hedeflenen çalışmanın sonunda deney ve kontrol gruplarından video ve ses kayıt yöntemi ile elde edilen verilerin kişiler üzerinde olumlu veya olumsuz nasıl bir etkiye sebebiyet verdiği uzmanlar görüşlerine sunulmuş ve elde edilen veriler karşılaştırılarak yorumlanmıştır.

3.2 Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu; “Mamak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi” 11.sınıftan 8 öğrenci, “Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Eğitim Fakültesi”, lisans 2 ve 3 sınıftan 6 öğrenci, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü lisans 1, 2 ve 3. sınıftan 14 öğrenci olmak üzere, toplamda 28 öğrenci oluşturmaktadır.

3.3. Eğitim Materyali Hazırlama Süreci

3.3.1. Eğitim Materyalinde Tercih Edilen Notasyon Anlayışı

Belirlenen model bağlama toplulukları için hazırlanan eğitim materyallerinin hangi notasyon tercihleri vasıtasıyla aktarılacağı, çalışmanın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilmesi açısından önemli görülmektedir. Bu bakımdan eğitim materyalleri için bazı notasyon tercihlerinin yapılmasına ihtiyaç duyulmuştur.

Araştırmada birbirinden farklı tekne boyutlarında olan model bağlamalar en alt teli “la” ve “re” seslerine denk gelecek bir biçimde akortlanmış ve bu karar sesleri üzerinden notaya alınmıştır. Mızraplı ve mızrapsız çalım teknikleri ile hazırlanan eğitim materyalleri çalışmada bağlama düzeni ve bozuk düzene akortlanan bağlamalar için tasarlanmıştır.

Bağlamaların telleme biçimlerine göre alt orta ve üst tel gruplarına eklenen bam telleri, çelik tellere göre bir oktav pes tınlamaktadır. Bu yüzden çelik ve bam telleri aynı tel grubunda bir arada çalınmasına karşın farklı oktav özellikleri taşımaktadır. Tasarlanan eğitim materyallerinde mızraplı bağlamalarda bam tellerine has bu durum dikkate alınmamış notasyonda yalnızca çelik tellerin tınladığı frekans gösterilmiştir.

Eğitim materyallerinde kullanımı tercih edilen bağlamalara özgü çalışmaların hangi anahtarlar yardımı yazıldığı ve nelere dikkat edildiği de açıklanması gereken bir diğer husustur. Bu aşamada her bağlamanın tınladığı frekansa göre anahtar tercihi yapılmıştır. Çalışmada kullanılan ve çelik teller ile tellenmiş bağlamaların açık telleri çalındığında tınlayan sesler sol anahtarları üzerinde notaya alınmış, gerektiği durumda alt oktav sol ve fa anahtarı da kullanılmıştır.

Halk müziği eserlerinin notaya alınması sürecinde eserin geleneksel icrasını yansıtmayan notaların varlığı dikkat çekmektedir. Toplu bağlama icrasında bu tür notalar ile yapılan eğitimlerde karşılaşılan problemler göstermektedir ki kullanılan icra tekniklerini, süsleme hızlarını, nüans-dinamik işaretlerini icrada kullanılan perdeleri net ve detaylı bir şekilde gösteren, *mordan*, *tril*, *glissando*, *tremolo*, *stacatto* gibi süsleme ve artikülasyonların hangi tekniklerle ve hangi hızlarda yapıldığını belirten bir notasyon anlayışı toplu bağlama icrası eğitiminde uygulanmalıdır.

Bağlama icrası için bu kapsamda bir notasyon tercihi Ayyıldız (2018), Ayyıldız ve Gündoğdu (2021) ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi bağlama eğitimcileri tarafından hazırlanan bireysel çalgı eğitimi materyallerinde kullanılmış olup bu çalışmada detayları bölüm 3.2.1.' de verilmiştir.

3.3.1.1. Eğitim Materyallerinde Tercih Edilen Notasyona Ait Semboller ve Bu Sembollerin Dizek Üzerinde Gösterimi

Eğitim materyallerinde icranın nasıl yapıldığını ifade eden üç unsur “tel sembolleri”, “ses kaynağı sembolleri” ve “sol el parmak numaraları” olmak üzere 3 farklı hat şeklinde belirtilmiştir.

3.3.1.2. Birinci hat: Tel Sembolleri

Hazırlanan materyallerde dizek üzerinde yuvarlak daireler içinde belirtilmiş rakamlar, bağlama üzerinde var olan tel gruplarını ya da hangi tel gruplarının tınlatıldığını simgelemektedir.

Aynı tel grubu üzerinde çalınan birbirinden farklı notalar için tel grubu simgesinin ardından gelen uzun çizgi kullanılmaktadır. Bu çizgi sonlandığı noktaya kadar ezginin aynı tel grubu üzerinde devam edeceğini simgelemektedir (bkz. şekil 42).

↕	Aşağı-yukarı yönlü ardışık çoklu mızrap vuruşu (ikilemelerde, tremololarda, mordan ve trillerde kullanılır)
↕	Yukarı-aşağı yönlü ardışık çoklu mızrap vuruşu (ikilemelerde, tremololarda, mordan ve trillerde kullanılır)
↓	Ana perdeye yapılan aşağı yönlü tekil mızrap vuruşu (ilk perdeden sonra gelen seslerin ilk perdeye bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)
↑	Ana perdeye yapılan yukarı yönlü tekil mızrap vuruşu (ilk perdeden sonra gelen seslerin ilk perdeye bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)
↕	Ana perdelere ardışık olarak yapılan aşağı ve yukarı çoklu mızrap vuruşları (yan perdelerin bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)
↕	Ana perdelere ardışık olarak yapılan yukarı ve aşağı çoklu mızrap vuruşları (yan perdelerin bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)
∨	Sol el parmak vurma tekniği ile yapılan vuruş
∧	Sol el parmak çekme tekniği veya tel çekme tekniği ile yapılan vuruş
∨	Ana perdeye yapılan sol el parmak vurma tekniği ile yapılan vuruş (ilk perdeden sonra gelen seslerin ilk perdeye bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)
∧	Ana perdeye yapılan sol el parmak çekme tekniği veya tel çekme tekniği ile yapılan vuruş (ilk perdeden sonra gelen seslerin ilk perdeye bağlı olarak icra edildiği mordan ve trillerde kullanılır)

Ayyıldız ve Gündoğdu (2021, s. 21) *Anadolu'nun ezgi hazinesinden alıştırımlar*. Ankara: Kitapol.

Mızrapsız icra eğitimi materyalleri için “ses üretme tekniklerini” belirten semboller şekil 44’de yer almaktadır.

Ses Kaynağı Sembolü	Anlamı	Ses Kaynağı Sembolü	Anlamı
∨	Sol el ile parmak vurma	└┐	Sağ elin serçe parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
∧	Sol el ile tel çekme	┐└	Sağ elin baş parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
∨	Sağ el işaret parmağı ile parmak vurma	≡	Telleri teker teker peşpeşe tarama
∨	Sağ el orta parmağı ile parmak vurma	┐└	Sağ el serçe parmağından başlayarak, sırasıyla serçe, yüzük, orta, işaret parmaklar ile bütün tellere aşağı yönde taramalı vuruş
∨	Sağ el yüzük parmağı ile parmak vurma	┐└	Sırasıyla sağ el serçe parmak ve yüzük parmağı ile aşağı yönde vuruş
∨	Sağ el serçe parmağı ile parmak vurma	┐└	Sırasıyla sağ el serçe parmak ve yüzük parmağı ile yukarı yönde taramalı vuruş
∨	Sağ el başparmak ile parmak vurma	┐└	Sırasıyla sağ el işaret parmağı, orta parmak ve yüzük parmağı ile yukarı yönde taramalı vuruş
∧	Sağ el işaret parmağı ile tel çekme	┐└	Sağ el işaret parmağından başlayarak, sırasıyla işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklar ile bütün tellere yukarı yönde taramalı vuruş
∧	Sağ el orta parmağı ile tel çekme	×	Sağ el işaret veya orta parmağın ucu veya içiyle göğse vuruş (fiske,tıska)
∧	Sağ el yüzük parmağı ile tel çekme	┐└	Sağ el parmakları ile fiske vurarak aşağı iniş
∧	Sağ el serçe parmağı ile tel çekme	┐└	Sağ el parmakları veya elin içi ile aşağı – yukarı yönde eli sürterek çalma
∧	Sağ el başparmak ile tel çekme		
┐└	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde yukarıdan aşağıya vuruş		
┐└	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde aşağıdan yukarıya vuruş		
┐└	Sağ elin işaret parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş		
┐└	Sağ elin orta parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş		
┐└	Sağ elin yüzük parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş		

Şekil 44. Mızrapsız icra içim eğitim materyallerinde tercih edilen ses kaynağı sembolleri⁵⁴. Ayyıldız, S. (2021, s. 24). Modern Şelpe repertuarı 1. Ankara: Kapital Kültür Sanat.

Yukarıdaki tablolarda görüldüğü üzere ses kaynağı sembolleri notaların ya da birden fazla nota barındıran süslemelerin icra edildiği tekniklerinden oluşmaktadır.

Bu bölümde çalışma için özel hazırlanmış eğitim materyallerinde var olan bağlama icrası teknikleri ve bu tekniklerin nasıl ve hangi şekilde uygulanacağı detaylı bir biçimde ele alınacaktır.

Bağlama icrasında kullanılan teknikler incelendiğinde tespit edilebilen tekniklerin sağ el teknikleri ve sol el teknikleri olarak ifade edilen iki ana grupta sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu iki ana başlık altında sınıflandırılan tekniklerin ise bağlama icrasında ve halk müziğinde pek çok müzikal ifadeyi de meydana getirdiği görülmektedir.

⁵⁴ Bu ses kaynağı sembolleri, sanatta yeterlilik tezi çalışması kapsamında Prof. Erol Parlak tarafından geliştirilmiş, bu çalışma öncesinde şelpe eğitimi metot çalışmalarında kullanılmıştır.

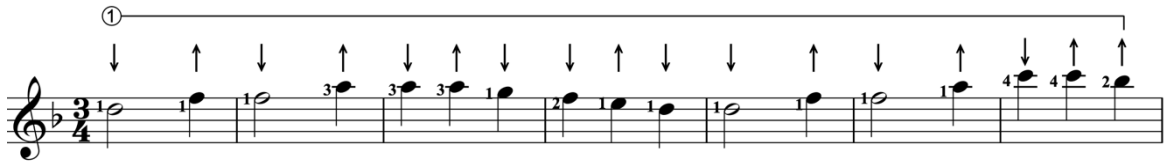
3.3.1.3.1. Sağ El Teknikleri

“Mızraplı icrada sağ el teknikleri mızrap vuruşları, sağ elle bağlamanın göğsüne yapılan darplar, mızrapla birlikte sağ el parmaklarının icraya katılması, mızrabın ya da sağ el parmaklarının farklı şekillerde sesler (ya da sessizlikler) üretmek için kullanıldığı yeni teknikleri ifade etmektedir” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s. 31). Bağlama içinde pek çok farklı mızraplı çalım tekniği ile icra edilen ve birbirinden farklı süre değerlerine sahip olan mızrap teknikleri bir araya gelerek mızrap kalıplarını oluşturmaktadır. Bu durum bağlama icrasında birden çok mızrap kalıbının bir arada kullanılabilmesini ve sayısız icra anlayışının bağlamaya yansımaları sağlamaktadır.

Çalışmada hazırlanan eğitim materyallerinde var olan mızrap vuruşları dört ana grup altında sınıflandırılmıştır. Bu mızrap vuruşları bölümünde “takma mızrap vuruşları, tekil mızrap vuruşları, çoklu mızrap vuruşları ve sürüklemeli mızrap vuruşları şeklinde ifade edilecektir.

Tekil Mızrap Vuruşları

Tekil mızrap vuruşları bağlama icrasında kullanılan en yaygın mızrap vuruşları arasında yer almaktadır. Bir ya da birden fazla tel grubuna yukarıdan aşağı “↓” ya da aşağıdan yukarı doğru olmak “↑” üzere icra edilirler. Aşağıda yer alan şekil 45’de tekil mızrap vuruşlarının dizek üzerinde gösterimi yer almaktadır.

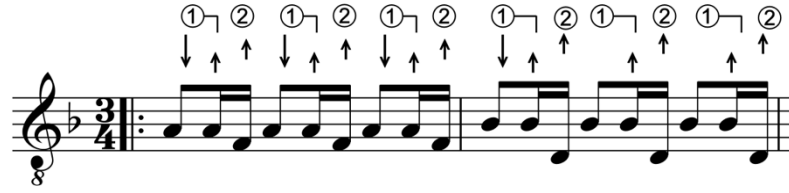


Şekil 45. Aşağı ve yukarı yönlü tekil mızrap vuruşları.

Takma Mızrap Vuruşları

Birden fazla tel grubunun bir arada kullanımı sonucu meydana gelen takma mızrap vuruşları aşağı ve yukarı yönlü olmak kaydıyla iki tiptedir. Dizek üzerinde aşağı yönlü takma mızrap kısa aşağı yönlü ok “↓”, sembolü ile yukarı yönlü mızrap vuruşu kısa yukarı yönlü “↑” ok sembolü ile belirtilmiştir. Eğitim materyallerinde birbiri ardından gelen takma mızrap

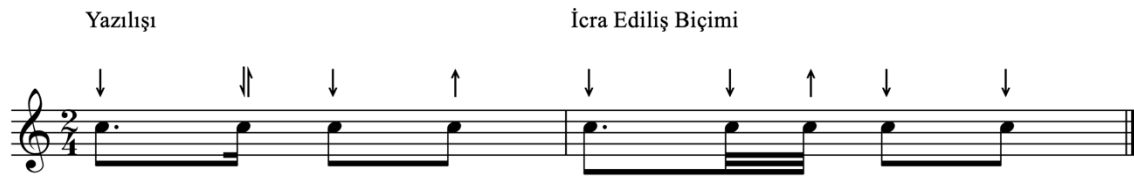
vuruşları ise simetrik olarak birbirini tamamlayacak şekilde notasyonda belirtilmiştir. Şekil 46’da bu durum birbirinden farklı gruplarında bir arada kullanılan takma mızrap vuruşu kalıbı ile örneklendirilmiştir.



Şekil 46. Farklı tel gruplarında yukarı yönlü mızrap vuruşları.

Çoklu Mızrap Vuruşları

Tekil mızrap vuruşlarının aşağı ya da yukarı yönlü peşi sıra hızlı bir şekilde uygulanması sonucunda meydana gelen mızrap kalıpları çalışmada çoklu mızrap vuruşları olarak adlandırılmıştır. Aşağı ve yukarı yönlü mızrap vuruşları ile başlayan çoklu mızrap vuruşları “↓” ya da yukarı ve aşağı yönlü mızrap vuruşları ile başlayan “↑↓” çoklu mızrap vuruşları olmak üzere iki tip çoklu mızrap vuruşu kalıbı mevcuttur. Tanımlanan çoklu mızrap vuruşları eğitim materyalleri üzerinde yukarıda belirtilen semboller ile ifade edilecektir. Aşağıda yer alan şekil 47’ de eğitim materyallerinde dizek üzerinde belirtilen bir çoklu mızrap vuruşu örneği yer almaktadır.



Şekil 47.Çoklu Mızrap Vuruşu Örneği.

Sürüklemeli Mızrap Vuruşları

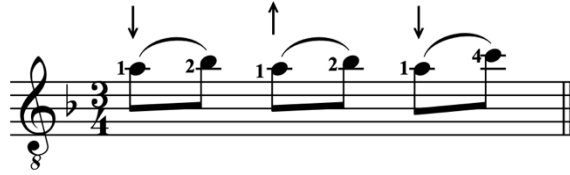
Birden fazla tel grubuna yapılan icralarda tel gruplarının belirli bir sıra ve zaman aralığına göre peşi sıra icra edilmesiyle oluşan mızrap vuruşları çalışma içinde “sürüklemeli mızrap vuruşları” olarak adlandırılacaktır. Çalışma özelinde “sürüklemeli mızrap vuruşu” adı ile nitelendirilen sağ el tekniğinin muhtelif çalışmalarda “serpme, sıyirtma” gibi isimler ile de nitelendirildiği görülmektedir. Eğitim materyalinde sürüklemeli mızrap vuruşu yukarıdan aşağıya doğru yapıldığında “↓” sembolü ile aşağıdan yukarı doğru yapıldığında ise “↑” sembolü ile gösterilecektir. Sürüklemeli mızrap vuruşlarının birden fazla tel grubunda hızlı

bir şekilde icra edilmesi sonucunda icrada bir arpej etkisi meydana geldiği görülmektedir, (Ayyıldız ve Gündoğdu 2021).

3.3.1.3.2.Sol El Teknikleri

Sol El Parmak Vurma Tekniği

Bağlama/saz icracısında sıklıkla görülen bu teknik, “sol el parmaklarından birinin bağlamanın sapı üzerinde yer alan perdelerin arasındaki aralığa vurması olarak tanımlanabilir (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s. 48)”. Yapılan bu teknik sayesinde tel, sol el parmağı aracılığıyla titreşir ve bağlamadan ses elde edilir. Bu durum akabinde sol el parmağı aracılığıyla bağlamadan çıkarılan sesler kendinden önceki tınlayan sese “cümle bağı” ile bağlanmış olur. Aşağıda sol el parmak vurma tekniğinin notasyon üzerindeki gösterim, şekil 48’de yer almaktadır.



Şekil 48.Parmak Vurma Tekniği Örneği.

Sol El Parmak Çekme Tekniği

Bağlama icrasında görülen yaygın sol el tekniklerinden bir diğeri ise “sol el parmak çekme tekniği”dir. Parmak vurma tekniğinin aksine bu teknikte bağlama üzerinde konumlanmış sol el parmaklarından birisi çekilerek tel titreştirilir ve bağlamadan ses elde edilir. Bu teknik aracılığıyla tınlatılan ses kendinden önce gelen perdeye bağlıdır ve notasyon üzerinde bu durumu ifade etmek için herhangi bir ses kaynağı sembolü yazılmayacaktır. “Sol el parmağı ile tel çekildiğinde aynı tel üzerinde sol elin başka bir parmağı basılı ise, bu parmağın basılı olduğu perdenin sesi çıkar, hiçbir parmak basılı değilse açık tel tınlatılmış olur. Dolayısıyla, sol el parmak çekme tekniği ile seslendirilen perde, bağlı olduğu perdeye göre her zaman pesttir” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s. 48). Şekil 49’da sol parmak çekme tekniğinin notasyon üzerinde gösterim şekli yer almaktadır.

Şekil 49. Sol el parmak çekme tekniği örneği.

Sol El Parmak Kaydırma Tekniği

Bağlama icrasında kullanılan bir diğer teknik ise “sol el parmak kaydırma tekniği”dir. Bağlama üzerinde basılı bir biçimde konumlanmış parmağın aynı tel üzerinde kaydırılarak pest veya tiz seslere doğru hareket etmesi sonucu meydana gelir. Bu durum glissando veya portamento gibi bir takım müzikal ifadelerin oluşmasını sağlar. Bu tekniğin dizek üzerinde gösterimi Şekil 50’de yer almaktadır.

Şekil 50. Parmak kaydırma tekniği örneği.

Sol El Tel Susturma Tekniği

İcra esnasında tınlatılan perdenin sol el yardımıyla susturularak, “kesik bir biçimde” duyurulması sonucunda oluşan bir sol el tekniğidir. Sol el yardımıyla susturulan bu ses notasyon üzerinde yapıldığı notanın üzerine konan nokta (Staccato) ile belirtilecektir. Bu tekniğin dizek üzerinde gösterimi Şekil 51’de belirtilmiştir.

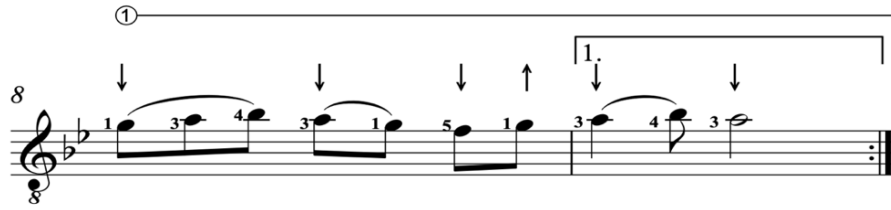
Şekil 51. Sol el susturma tekniği örneği.

Ses kaynağı sembollerini gösteren hatta süslemelerin hangi tekniklerle icra edileceğini gösteren işaretler de yer almaktadır. Bu işaretler eğitim materyalleri üzerinde belirtilmiştir.

3.3.1.3.3. Üçüncü Hat: Sol El Parmak Numaraları

Eğitim materyallerinde notanın hemen yanında yer alan ve sadece rakam ile belirtilen sol el parmak numaralarını temsili ve dizek üzerinde gösterimi şekil 52’de gösterildiği gibidir.

- 0 Açık Tel (Sol elin perdelere basmadığı durumu belirtir)
- 1 İşaret Parmağını simgelemektedir.
- 2 Orta Parmağı simgelemektedir.
- 3 Yüzük Parmağını simgelemektedir.
- 4 Serçe Parmağı simgelemektedir.
- 5 Başparmağı simgelemektedir.



Şekil 52.Sol el parmak numaralarının temsili ve dizek içinde gösterimi.

3.3.1.4 Değiştirme İşaretleri

Eğitim kurumlarında Türk halk müziği derslerinde yaygın olarak kullanılan T.R.T repertuarı notalarında “koma sesler (mikrotonal sesler)” dizek başında bemol ve diyez işaretlerinin sağ üstüne yazılan koma değerleri ile belirtilmektedir. Fakat eser icralarında çoğunlukla dizek başında belirtilen koma değerlerinden farklı bir icra anlayışının benimsendiği hatta icracıların icra edecekleri yörenin mevcut müzikal durumu ve kişisel beğenileri doğrultusunda bağlama üzerinde yer alan perdeleri veya perdelerin üzerinde olan parmağını kaydırarak farklı koma sesler elde ettiği görülmektedir. Bu durum mikrotonal seslerin üretilen eğitim materyallerinde mevcut değiştirme işaretlerinden farklı işaretlerle gösterimini gerekli kılmıştır. Bu sebeple Tablo 9’da gösterilen naturel, oklu diyez ve bemol işaretleri bu çalışmada üretilmiş materyaller üzerinde de kullanılacaktır. Bu işaretlerin bulunduğu eğitim materyallerinde ilgili perdeler aynı frekansa göre ayarlanmalıdır⁵⁵.

⁵⁵ Günümüz bağlama icrasında bu perdeler yaklaşık olarak 30-40 cent civarında icra edilmektedir.

Tablo 9

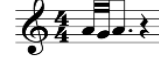
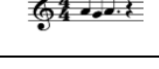
Eğitim Materyallerinde Değişirme İşaretleri

♯	Naturel ile ifade edilen perdeye göre belli bir miktarda pest duyurulacak olan perdeyi belirtir
♯	Diyez ile ifade edilen perdeye göre belli bir miktarda pest duyurulacak olan perdeyi belirtir
♭	Bemol ile ifade edilen perdeye göre belli bir miktarda pest duyurulacak olan perdeyi belirtir

3.3.1.5 İcra Teknikleri ve Zamanlama Bakımdan Süslemeler

Çalışmada belirtilen süsleme tekniklerinin hangi süre değerlerinde icra edileceği süsleme teknikleri üzerinde yer alan çentik işaretleri ile ifade edilmiştir. Belirtilen çentik işaretleri mordan ve tril süsleme tekniklerinin komşu perdelere hangi süre değerlerinde yapılacağını ifade etmektedir. Bu semboller mordan ve tril işaretlerinin üzerinde kullanılacaktır.

Süsleme teknikleri sembolleri üzerinde yer alan her bir çentik sayısı belirli bir süre değerini belirtmektedir. “/” işareti mordanı meydana getiren ve bir diğer perdeye gerçekleştirilen hareketin sekizlik süre değerinde olduğunu belirtmektedir. Semboller üzerinde yer alan çentik sayısı arttıkça süre değerleri de doğru orantılı bir şekilde artmaktadır. Bu durumda mordan sembolü üzerinde yer alan “//” çentik onaltılık süre değerindeki hareketliliği, “///” çentik otuz ikilik süre değerindeki hareketliliği ve “////” çentik ise altmışdörtlük süre değerindeki ezgisel hareketliliği belirtmektedir. Donanımda yer almayan ve farklı seslere yapılan ezgisel hareketliliklerde çentik sembolü değiştirici işaretlerin üzerinde belirtilmiştir. Belirtilen durumlara özgü örnekler şekil 53’ de tablo içinde sunulmaktadır.

ÇENTİK SEMBOLLERİ	
Sembol	Tril ve Mordan İfadelerini Oluşturan Ezgisel Hareketin Birim Değeri
'	
"	
'''	
ÖRNEKLER	
Notasyonda Sembollerle Gösterimi	Sol Kolonda Yer Alan Notasyonun Açık Gösterimi
	
	
	
	

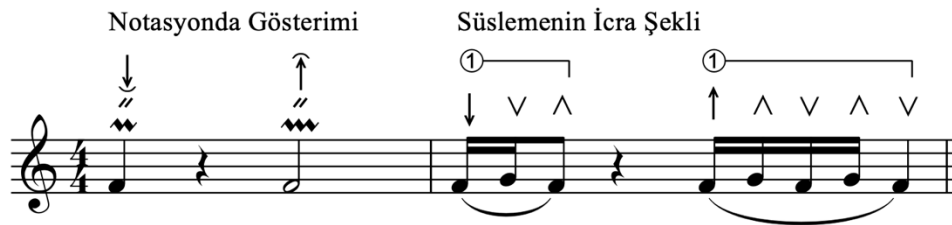
Şekil 53. Çentik sembolleri ve anlamları.

Süslemelerin toplu bağlama icrasında birlikte uyum içinde duyurulabilmesi açısından zamanlama kadar önemli bir faktör de bu süslemelerin aynı icra teknikleri ile icra edilmesidir. Bu icra tekniklerini gösteren işaretler ses kaynağı sembollerini gösteren ikinci hatta belirtilmiştir. Bu işaretler ve icradaki karşılıkları aşağıda belirtilmektedir ⁵⁶.

⁵⁶ Kaynaklarda farklı isimlerle belirtilen icra teknikleri ve zamanlama bakımından süsleme ifadeleri, bu çalışmadan önce “Modern Şelpe Repertuarı I” (Ayyıldız, 2021) “Anadolu’nun Ezgi Hazinesinden Alistirmalar” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021) ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi çalgı eğitimi bölümü bağlama eğitimi materyallerinde bu çalışmada ifade edilen şekli ile açıklanmıştır.

3.3.1.5.1 Bağlı Tekil Mızrap Vuruşu ile İcra Edilen Süslemeler

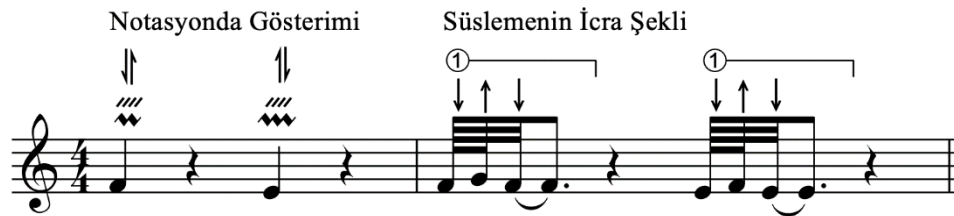
Eğitim materyalinde yer alan mordan ve triller, sembol üzerinde yer alan mızrap vuruşlarının yönünü belirten ok işaretleri ile belirtilirler (“ $\downarrow$ ”, “ $\uparrow$ ”). Ok işaretinin altında yer alan bağ işareti mızrap vuruşuyla tınlatılan perdeden sonra icra edilen perdenin/perdelerin ilk perdeye bağlı olarak çalınması gerektiğini sembolize etmektedir. Şekil 54’ bu duruma örnek teşkil etmektedir.



Şekil 54.“Bağlı tekil mızrap vuruşu” ile süslemelerin icra şekli.

3.3.1.5.2 Çoklu Mızrap Vuruşu ile İcra Edilen Süslemeler

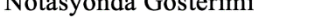
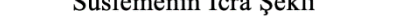
Mordan ve tril süsleme ifadelerinin eğitim materyallerinde yer alan bir diğer icra biçimi tüm perdelerin mızrap yön vuruşları ile seslendirilmesinden meydana gelen şeklidir. Bu durumda süsleme ifadeleri üzerinde “çoklu mızrap vuruşu” sembolleri kullanılmıştır. Mızrap yön vuruşu aşağı yönde ise “” yukarı yönde ise “” şekliyle belirtilmiştir. Şekil’55 bu duruma örnek teşkil etmektedir.



Şekil 55. “Çoklu mızrap vuruş” çeşitleri ile icra edilen süsleme ifadeleri.

3.3.1.5.3 Bağlı Parmak Vurma/Çekme ile İcra Edilen Süslemeler

Toplu bağlama icrasında icra edilen “mordan veya trıl”lerin mızrapsız bir şekilde sol teknikleri ile icra edilmesi eğitim materyalleri içinde “bağlı parmak vurma” veya “bağlı parmak çekme” / “bağlı tel çekme” ifadeleri ile belirtilecektir. Şekil 56 ve 57’de yer alan örnekler bu çalım tekniklerini ifade etmektedir.

Notasyonda Gösterimi	Süslemenin İcra Şekli
	

Şekil 56.Sol el parmak vurma tekniğinin notasyonda gösterimi.

Notasyonda Gösterimi

Süslemenin İcra Şekli

1

^ v ^ v ^ v ^ v

Şekil 57.Sol el parmak çekme tekniğinin notasyonda gösterimi.

3.3.2. Eğitim Materyallerinde İcra Edilen Model Bağlamalar

Eğitim materyallerinin yaygın olarak kullanılabilmesi için materyallerde yer alan topluluklardaki bağlamaların kolay üretilebilen, temin edilebilen ve toplu icra çalışmalarında sıklıkla kullanılan bağlama tipleri arasından seçilmesi gerekli görülmüştür. Bu nedenle “üç telli bağlama”, “ruzba”, “elektro bağlama”, “dört telli bağlama” ve “divan bağlama” gibi var olan müzik topluluklarında zaman zaman kullanılabilen bağlamalar eğitimde temin edilebilmesi güç olabileceğinden dolayı eğitim materyallerinde tercih edilmemiştir. Bu bağlamda özellikleri belirlenmiş ve farklı işlevlere sahip dokuz tip bağlama çalışmanın model bağlamaları olarak kabul edilmiştir. Bu model bağlamaların özellikleri aşağıda listelenmiştir:

- Model Bağlama 1: Mızraplı icra teknikleri ile seslendirilen “bozuk düzen” tel düzenine akortlanmış “17’lik bir cura”dır. Çalgının notasyonunda sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası sol anahtarı birinci çizginin altındaki “re” perdesinden sol anahtarının 2. üst ek çizgi ile belirtilen “re” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 2’de belirtilmektedir.
- Model Bağlama 2: Mızrapsız icra teknikleri ile seslendirilen “bağlama düzeni” tel düzenine akortlanmış “soprano şelpe bağlama”dır. Çalgının notasyonunda sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası sol anahtarının 1.alt ek çizgisi ile belirtilen “do” perdesinden, sol anahtarının 1. üst ek çizgisi ile belirtilen “la” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 3’te belirtilmektedir.
- Model Bağlama 3: Mızrapsız icra teknikleri ile seslendirilen “bağlama düzeni” tel düzenine akortlanmış “alto şelpe bağlama”dır. Çalgının notasyonunda alt oktav sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası alt oktav sol anahtarı ikinci çizgisi üzerinde yer alan “sol” perdesinden, alt oktav sol anahtarının 3. üst ek çizgi ile belirtilen “mi” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 4’de belirtilmektedir.
- Model Bağlama 4: Mızrapsız icra teknikleri ile seslendirilen “bağlama düzeni” tel düzenine akortlanmış “tenor şelpe bağlama”dır. Çalgının notasyonunda fa anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası fa anahtarı birinci çizgisi üzerinde yer alan “sol” perdesinden, fa anahtarının 2. üst ek çizgi ile belirtilen “mi” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 5’de belirtilmektedir.
- Model Bağlama 5: Mızraplı icra teknikleri ile seslendirilen “bağlama düzeni” tel düzenine akortlanmış “14’lük bir bağlama (1)”dır. Çalgının notasyonunda sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası sol anahtarının 1.alt ek çizgisi ile belirtilen “do” perdesinden, sol anahtarının 1. üst ek çizgisi ile belirtilen “la” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 6’da belirtilmektedir.
- Model Bağlama 6: Mızraplı icra teknikleri ile seslendirilen “bağlama düzeni” tel düzenine akortlanmış “14’lük bir bağlama (2)”dır. Çalgının notasyonunda alt oktav sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası alt oktav sol anahtarı ikinci çizgisi üzerinde yer alan “sol” perdesinden, alt oktav sol anahtarının 3. üst ek çizgi ile belirtilen “mi” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 7’da belirtilmektedir.

- Model Bağlama 7: Mızraplı icra teknikleri ile seslendirilen “bozuk düzen” tel düzenine akortlanmış “17’lik bir bağlama”dır. Çalgının notasyonunda sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası sol anahtarı 2. alt ek çizgisi ile belirtilen “sol” perdesinden, sol anahtarı beşinci çizgisinin üzerinde yer alan “sol” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 8’de belirtilmektedir
- Model Bağlama 8: Mızraplı icra teknikleri ile seslendirilen “bozuk düzen” tel düzenine akortlanmış “17’lik bir divanaltı bağlama”dır. Çalgının notasyonunda alt oktav sol anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası alt oktav sol anahtarının 2. üst ek çizgi ile belirtilen “re” perdesinden alt oktav sol anahtarının 5. üst ek çizgi ile belirtilen “re” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 9’da belirtilmektedir
- Model Bağlama 9: Mızrapsız icra teknikleri ile seslendirilen tel düzenine göre birinci sıra telden itibaren beşli aralıklar ile akortlanmış “bas bağlama”dır. Çalgının notasyonunda alt oktav fa anahtarı kullanılacaktır. Bu çalgının ses sahası alt oktav fa anahtarının 1. alt çizgisi ile belirtilen “mi” perdesinden, alt oktav fa anahtarının 5. üst ek çizgi ile belirtilen “re” perdesi arasındadır. Bu çalgının diğer özellikleri EK 10’da belirtilmektedir.

3.3.3 Eğitim Materyallerinin Hazırlanmış Model Bağlama Toplulukları

Oluşturulması öngörülmüş eğitim materyallerinde farklı sayıda ve modelde bağlama toplulukları özelinde eğitim materyali tasarımı yapılması amaçlanmıştır. Eğitim materyali üretebilmek için tasarlanan bağlama topluluk modellerinde önceki bölümde verilen farklı boyutlarda bağlamalara yer verilmiştir. Ayrıca, yalnızca mızraplı icra tekniklerinden oluşan grupların yanı sıra hem mızraplı hem de mızrapsız icra tekniklerinden oluşan bağlama topluluk modelleri, farklı müzikal doku çeşitlilikleri dikkate alınarak hazırlanmıştır. Sınıf mevcudu ve eğitim materyali tercihleri değişkenlik gösterebildiği için topluluk modellerinin sayısı mümkün olduğunca genişletilmiştir.

Çalışmada eğitim materyali ve topluluk modelleri oluşturulurken dikkat edilen diğer hususlar aşağıda belirtilmiştir:

- Alanda var olan çalışmalarda kullanılan ve uygulanabilirliği kanıtlanmış olan bağlama topluluklarının modelleri çalışmada geliştirilen topluluk modellerinin seçiminde en önemli etkenlerden birisidir. Bölüm 2.2.2.4’de detaylı bir biçimde açıklanmış olan bağlama topluluk

modelleri içinden özellikle uzun soluklu ve başarısı kanıtlanmış topluluk modellerinin toplu icra için hazırlanacak olan eğitim materyali çalışmalarında güvenilir bir biçimde kullanılabileceği düşünülmüştür. Bu nedenle bu topluluk modelleri bu çalışma içerisinde önerilen eğitim materyali çalışmalarında benimsenmiş topluluk modelleri arasında yer almaktadır.

- Temini güç bağlamalardan “bas bağlama”nın alanda var olan topluluklarda önemli bir yeri olduğu gözlemlenmektedir. Çok sesli çalışmalarda bas ses fonksiyonunun ne derece önemli olduğu bilinciyle, eğitmenin bas bağlama temin etme ya da bas fonksiyonun eğitim esnasında benzeri çalgılarla seslendirebilme ihtimalini göz önünde bulundurarak eğitim materyalinde bas bağlamaya yer verilmiştir. Özellikle dörtlü, beşli ve altılı topluluk modellerinde bas bağlama bulunmama olasılığı göz önüne alınarak divan altı bağlamalar için yazılan partiler homofonik ve polifonik dokularda hazırlanan eğitim materyallerinde bas bağlama işlevi görmektedir.
- Toplu icrada kullanılan bağlamalar ve bu bağlamalarda kullanılan icra teknikleri gözetilerek ses dengesini sağlamak için mızrapsız bağlama çalım tekniği ile icra edilen ses hacmi (volümü) düşük bağlamalarla mızraplı bağlama çalım tekniği ile icra edilen volümü yüksek bağlamalar bir arada kullanıldığında, volümü düşük bağlamaların sayısı artırılmıştır.
- Önceki bölümlerde belirtildiği üzere tespit edilebilen bağlama topluluğu modelleri incelendiğinde ikili topluluklarda mızraplı ve mızrapsız icranın bir arada kullanılmadığı tespit edilmiştir. Dört veya daha çok bağlamadan oluşturulan topluluklar incelendiğinde ise mızraplı icra ve mızrapsız icranın bir arada yapıldığı, mızrapsız icra yapan bağlamaların sayısının mızraplı icra yapan bağlamalara göre fazla olduğu gözlemlenmiştir (Ör. Erol Parlak Bağlama Beşlisi 1 mızraplı 4 mızrapsız, Bandura’da 2 mızraplı 4 mızrapsız, Dörtlü ve beşli gruplarda ise mızrapsız icraların olduğu grupların yanına mızraplı icralar eklenmiştir).

Belirtilen kriterler doğrultusunda çalışmada 7 farklı topluluk modeli tercih edilmiş olup eğitim materyali hazırlanan topluluk modelleri ve bu topluluklarda yer alan bağlamalar Tablo 10’da sunulmuştur.

Tablo 10

Eğitim Materyallerinde Yer Alan Model Bağlama Toplulukları

	1.Bağlama	2.Bağlama	3.Bağlama	4.Bağlama	5.Bağlama	6.Bağlama
1.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama-1				
2.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama- 8				
3.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-6	Bağlama-6				
4.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama-7	Bağlama-8			
5.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-2	Bağlama-3	Bağlama-4			
6.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-2	Bağlama-5	Bağlama-8			
7.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama-5	Bağlama-7	Bağlama-9		
8.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama-6	Bağlama-8	Bağlama-9		
9.Model Bağlama Topluluğu	Bağlama-1	Bağlama-2	Bağlama-3	Bağlama-4	Bağlama-8	Bağlama-9

Birinci model bağlama topluluğu bağlama ailesinin en küçük tekne boyutuna “17’lik Cura” bağlamalardan oluşmaktadır. Özellikle ortaokul ve liselerde kolay temin edilebileceği düşünülerek bozuk düzen tel düzenine akort edilmiş, eğitim materyali hazırlanmasına ihtiyacı duyulmuştur. Bu topluluk için yazılan eğitim materyallerinde 17’lik cura bağlamanın alt teli (alt açık teli) “La” sesi, yaygın karar perdesi “Re” perdesidir. Bu tipte bir bağlama temin edilememesi durumunda en alt açık teli “La” sesine akort edilmiş bir bağlama ile çalışmalar tınladığı yerden icra edilebilir⁵⁷.

İkinci Model bağlama topluluğu bağlama ailesinin en küçük tekne boyutuna sahip bağlamalarından “17 cura” ve büyük tekne boyutuna sahip bağlamalarından “17’lik divan altı bağlama” dan meydana gelmektedir. Bozuk düzen tel düzenine akort edilmiş bu bağlamalar için farklı icra yaklaşımlarını kapsayıcı eğitim materyali hazırlanmıştır. Eğitim materyalinde bu bağlamalar için alt teli (alt açık teli) “La” sesidir.

⁵⁷ Araştırmada yer alan eğitim materyallerinin denenme sürecinde, bu model bağlama topluluğunda yer alan bağlamaların temin edilememesinden ötürü. En alt açık teli “Do” sesine akort edilmiş 17’lik bağlamalar ile çalışılmıştır.

Üçüncü model bağlama topluluğu, bağlama düzeni tel düzenine akort edilmiş aynı tip “14’lük bağlama”lardan meydana gelmektedir. Topluluklar bünyesinde icrası sıklıkla tercih edilmiş 14’lük bağlama için farklı icra yaklaşımlarını kapsayıcı eğitim materyali tasarlanmasını ihtiyaç duyulmuştur.

Dördüncü model bağlama topluluğu tespit edilebilen bağlama toplulukları arasında sıklıkla kullanılan bağlama modellerinden birisidir. Bu tip bağlama topluluğu 17’lik cura, 17’lik bağlama ve 17’lik divan altı bağlamadan oluşmaktadır. Bu topluluk modeli bugüne kadar yapılmış olan pek çok üçlü bağlama topluluğu çalışmasında (Örnek. Bengi Bağlama Üçlüsü, Tanbura Trio, Lal Bağlama Üçlüsü) gözlemlenmiş olup bu niteliğiyle eğitim materyali hazırlanacak bir topluluk modeli olarak benimsenmiştir. Bağlama topluluğu tarihçesinde önemli bir yeri olan Bengi Bağlama topluluğu bu topluluk modeli ile yıllarca birçok konser ve albüm icrası yapmış ve bu modele yönelik pek çok üretim sunulmuş ve bu modelin başarısı kanıtlanmıştır. Bu topluluk için yazılan ezgilerde karar perdesi 17’lik cura ve 17’lik divan altı bağlama için en alt tel beşinci pozisyon “Re” perdesi iken 17’lik bağlama için en alt (açık tel) “Re” sesidir.

Beşinci model bağlama topluluğu tamamen mızrapsız bağlama icrası için tasarlanmış ve bu icra şekline uygun farklı registerlardaki bağlamalardan meydana gelmektedir. Bağlama topluluğu: sırasıyla “soprano şelpe bağlama”, “alto şelpe bağlama” ve “tenor şelpe bağlama” dan oluşmaktadır. Topluluk için yazılan materyalde her üç bağlama içinde karar perdesi “Re” sesidir.

Altıncı model bağlama topluluğu mızraplı ve mızrapsız bağlamalardan meydana gelmektedir. Bu topluluk Soprano şelpe bağlama, 14’lük Bağlama (1) ve 17’lik Divanaltı bağlamalardan oluşmaktadır. Bu topluluk için yazılan eğitim materyalinin karar perdesi “Re” sesidir.

Yedinci model bağlama topluluğu bağlama ailesinin farklı ses sahalarına sahip mızraplı icrada yaygın olarak kullanılan dört farklı bağlama tipinin birleşmesinden oluşan bir bağlama dörtlüsüdür. Bu dörtlü 17’lik cura, 14’lük bağlama, 17’lik bağlama ve bas bağlamadır. Bu niteliğiyle beşinci model bağlama topluluğu için eğitim materyali üretilmesi gerekliliği doğmuştur. Bu topluluk için yazılan eğitim materyalinin karar perdesi “Do ve Re” sesidir.

Sekizinci model bağlama topluluğunda bir önceki bağlama topluluğuna kıyasla 17'lik bağlama yerine 17'lik Divanaltı bağlama kullanılmıştır. Bu bağlama topluluğu bir önceki modelin bir versiyonu olarak nitelendirilebilir.

Dokuzuncu model bağlama topluluğu, mızrapsız ve mızraplı icrada yaygın olarak kullanılan bağlamaların birleşiminden meydana gelen bir bağlama altılısıdır. Mevcut bağlama toplulukları arasında da bu bağlama tipi özelliklerine sahip toplulukların olması (Örneğin: Dört telli bağlama topluluğu, Bandura bağlama topluluğu) bu model bağlama topluluğu için eğitim materyali üretimine ihtiyaç doğurmuştur. Topluluk 17'lik cura, soprano şelpe bağlama, alto şelpe bağlama, tenor şelpe bağlama 17'lik divanaltı ve bas bağlamadan oluşmaktadır.

3.3.4 Farklı Müzikal Dokuların Birleşimi ile Tasarlanan Eğitim Materyalleri

Çalışmanın bu bölümünde standartları belirtilen model bağlama toplulukları üzerinden eğitim materyalleri tasarlanmıştır. Üretilen eğitim materyalleri, önceki bölümlerde öğretim elemanlarınca belirtilen toplu icra eğitiminde karşılaşılan problemlere yönelik çözüm önerileri olarak sunulmuştur. Yükseköğretim kurumlarında yapılan Türk halk müziği toplu icra çalışmalarında karşılaşılan problemler göz önüne alınarak hazırlanan eğitim materyalleri, farklı müzikal dokular üzerinden aşama aşama ilerleyen hatlar şeklinde tasarlanmıştır. Araştırmada eğitim materyallerinin, “monofonik, homofonik ve polifonik müzikal dokuları kapsayan bir biçimde icra edilmesi öngörülmüştür. Çalışmanın önceki bölümlerinde geçmişten günümüze tespit edilebilen bağlama topluluklarının mevcut şekilleri ve bağlama icracıları tarafından sıklıkla tercih edilmiş topluluk biçimleri dikkate alınarak, iki, üç, dört, beş ve altı kişilik bağlama topluluklarına özgü eğitim materyalleri hazırlanmıştır.

Bu eğitim materyalleri bir, iki, üç dört, beş ve altı partili egzersiz ve eserlerden oluşmaktadır⁵⁸.

Kontrol grubu öğrencileri ile çalışılan ve Türk halk müziği repertuarında yer alan eserler seçilirken, deney grupları için tasarlanmış eğitim materyallerinde var olan kazanımların mevcut eğitim sisteminde tercih edilen eğitim materyalleri ve var olan eğitim-öğretim

⁵⁸ Bu bölümde yer alan notasyon tercihleri, tasarlanan eğitim materyallerinden önce Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, çalgı eğitimi bölümü bağlama notasyonlarında yer almaktadır.

yöntemleri ile yapılan toplu bağlama icrasında (eğer varsa) karşılığı olduğu durumlar gözetilmiştir. Örneğin, başlangıç seviyesi kontrol grubu 6. ve 7. haftalarında yer alan “Merzifon Karşılması” isimli eserin mevcut eğitim sisteminde tercih edilen topluluk icrası yaklaşımında mordan süslemeleri ile yapılan icra yaygın olup eser aynı haftada deney grubunda mordan süslemeleri çalıştırılması sebebiyle kontrol grubu eseri olarak seçilmiştir.

3.3.5. Başlangıç Seviyesi İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri

Çalışmanın bu bölümünde başlangıç seviyesi haftalık ders programı (bkz. tablo 11) çalışmalar için hazırlanan eğitim materyalleri ve materyallere dair bilgiler ve hazırlanma sebepleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Tablo 11

Başlangıç Seviyesi Deney ve Kontrol Grupları Haftalık Çalışma Programı

BAŞLANGIÇ SEVİYESİ ÇALIŞMA GRUPLARI HAFTALIK ÇALIŞMA PROGRAMI		
Hafta Sayısı	Deney Grubu	Kontrol Grubu
1.Hafta	Öğrencilerle tanışma, çalışma gruplarının belirlenmesi	Öğrencilerle tanışma, çalışma gruplarının belirlenmesi
2.Hafta	Hazırlanan eğitim materyallerinde var olan notasyon sisteminin öğrencilere uygulamalı bir biçimde tanıtılması	Şu Dağların Yükseline Erseler Yöresi: Mersin Repertuvar No: 2127
3.Hafta	Senkron çalışmasına yönelik hazırlanmış iki bağlı Legato (Bağlı Çalım) alıştırmasının öğrencilere aktarımı ve çalıştırılması C- 1. Alıştırma	Şu Dağların Yükseline Erseler Yöresi: Mersin Repertuvar No: 2127
4.Hafta	Senkron çalışmasına yönelik hazırlanmış üç bağlı Legato (Bağlı Çalım) alıştırmasının öğrencilere aktarımı ve çalıştırılması C- 2. Alıştırma	Ayrıldım Güler Miyim Yöresi: Kırıkkale Repertuvar No: 3855
5.Hafta	Oktav teriminin tanıtımı ve bağlama icrasında oktav çalışmasına yönelik hazırlanmış alıştırmanın öğrencilere çalıştırılması C- 3. Alıştırma	Ayrıldım Güler Miyim Yöresi: Kırıkkale Repertuvar No: 3855
6.Hafta	Süsleme çalışmaları Mordan Çalışması C- 4. Alıştırma	Merzifon Karşılması Yöresi: Amasya Repertuvar No: 135
7.Hafta	Süsleme çalışmaları Mordan Çalışması Partisyon Bölüşümüne Yönelik Çalışma C- 5. Alıştırma	Merzifon Karşılması Yöresi: Amasya Repertuvar No: 135
8.Hafta	Partisyon Bölüşümüne Yönelik Çalışma C- 6. Alıştırma	Altın Yüzük Ulanmaz Yöresi: Kırıkkale Repertuvar No: 2190
9.Hafta	Dem Ses üzerine Çalışmalar C- 7. Alıştırma	Altın Yüzük Ulanmaz Yöresi: Kırıkkale Repertuvar No: 2190
10.Hafta	Üçlüler (Tiers) üzerine çalışmalar C- 8. Alıştırma	Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı Yöresi: Nevşehir Repertuvar No: 2411
11.Hafta	Staccato üzerine çalışmalar C- 9. Alıştırma C- 10. Alıştırma	Bacacılar Yüksek Yapar Bacayı Yöresi: Nevşehir Repertuvar No: 2411
12. Hafta	Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Yöresi: Tokat/ Reşadiye Repertuvar No: 1208	Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Yöresi: Tokat/ Reşadiye Repertuvar No: 1208
13. Hafta	Evlerinin Önü Handır Yöresi: Rumeli Repertuvar No: 4102	Evlerinin Önü Handır Yöresi: Rumeli Repertuvar No: 4102

Başlangıç Seviyesi Eğitim Materyalleri (Notaları)

C.1. Bağlı çalım (iki bağlı, legato) alıştırması (bkz. şekil. 58) ile öncelikle öğrencilerin senkron açısından sağ ve sol koordinasyonlarında bir mızrap vuruşunun ardından gelen sol el parmak vurma tekniğinde mutlak bir uyum birlikteliği hedeflenmiştir. Farklı tel grupları arasında da senkron çalışmasına yönelik hazırlanmış bu alıştırmanın hedef çıktısı bağlı çalım mantığının bağlama topluluğuna öğretilmesidir.

C- 1. Alıştırma

①

♩=140

1 2 1 2 1 3 1 3 1 2 1

5 1 3 1 3 1 4 2 4 1 2 1 3 1

9 1 2 1 2 4 1 2 1 3 5 1 3 4 1

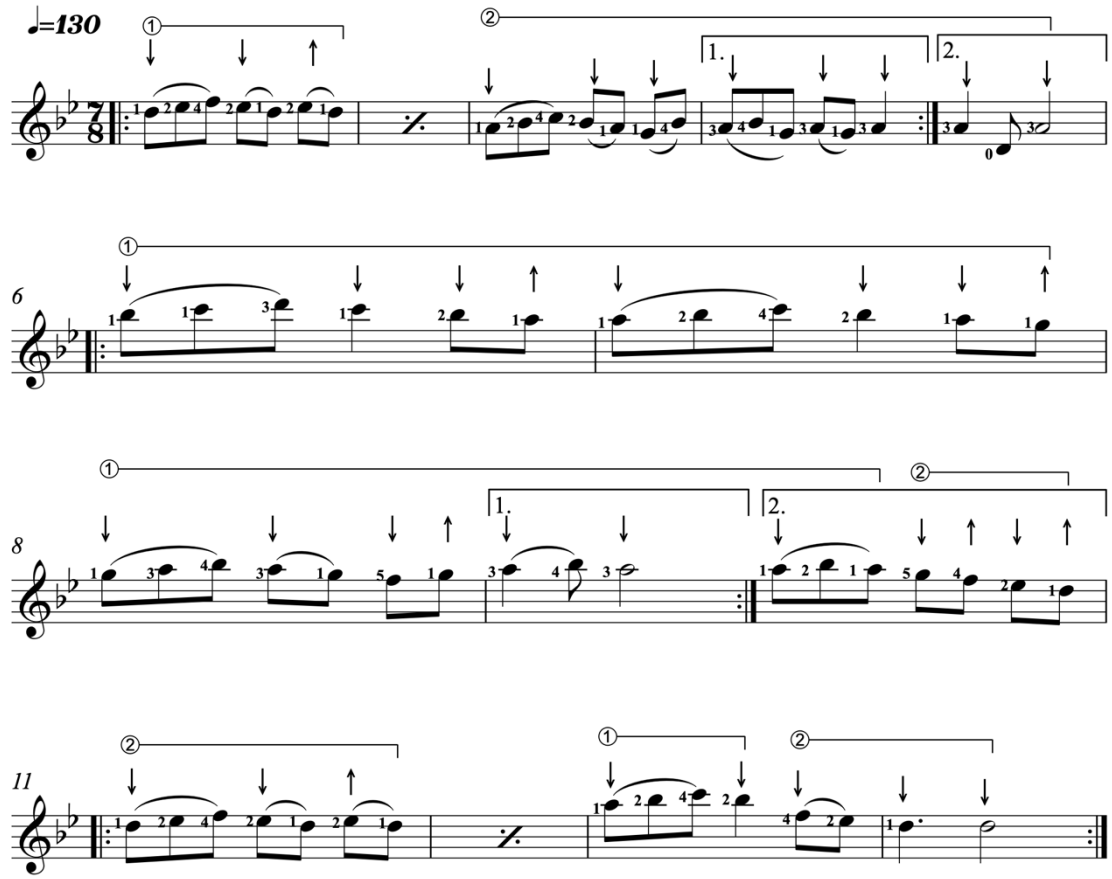
14 1 2 1 2 4 1 2 1 3 5 1 3 4 1

Şekil 58. C-1. Alıştırma.

C-2. nolu alıştırma (bkz. şekil. 59) odak noktasında C-1 nolu alıştırma ile aynı ortak hedefleri paylaşmaktadır. C-1 nolu alıştırmada topluluğun bir mızrap vuruşunun ardından gelen sol el parmak vurma tekniğini kavrayabilmesi hedeflenirken, bu alıştırmada bağlama topluluğunun belirli bir mızrap vuruşundan sonra ardışık bir şekilde gelen parmak vurma tekniğinin yanı sıra parmak vurma ve parmak çekme tekniklerinin kullanımı ile bağlı ifadeleri bir arada mutlak bir uyum içinde icra etmesi hedeflenmiştir. Bağlı çalımların

bağlama topluluğunun ilerleyen seviyelerde daha müzikal bir icra performansı sergileyebilmesi açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

C- 2. Aıştırma



Şekil 59. C-2. Aıştırma.

C.3 oktav çalışması (bkz. şekil. 60) ile öğrencilere klavye üzerinde farklı oktavlarda icra yapabilme yetisi kazandırılmak istenmiştir. İki ayrı bağlama partisinde hazırlanan bu eğitim materyali belirli bir senkron içinde bireyin oktav sesleri ve klavye üzerinde olan yerlerini tanıması hedeflemiştir. Çalışmada bağlama üzerinde farklı ses sahalarında icra edilen oktav sesler bağlı çalılar ile desteklenmiş bu sayede legato (bağlı çalım) icrası pekiştirilmiştir.

C- 3.Alıştırma

The musical score for C-3 Alıştırma is presented in two systems. The first system consists of two staves, labeled '1. Saz Grubu' and '2. Saz Grubu'. The tempo is marked as 170. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It contains a series of notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and a sequence of up-bow and down-bow strokes indicated by arrows. The second staff follows a similar pattern. The second system also consists of two staves, continuing the musical exercise. It includes measures with rests and more complex rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

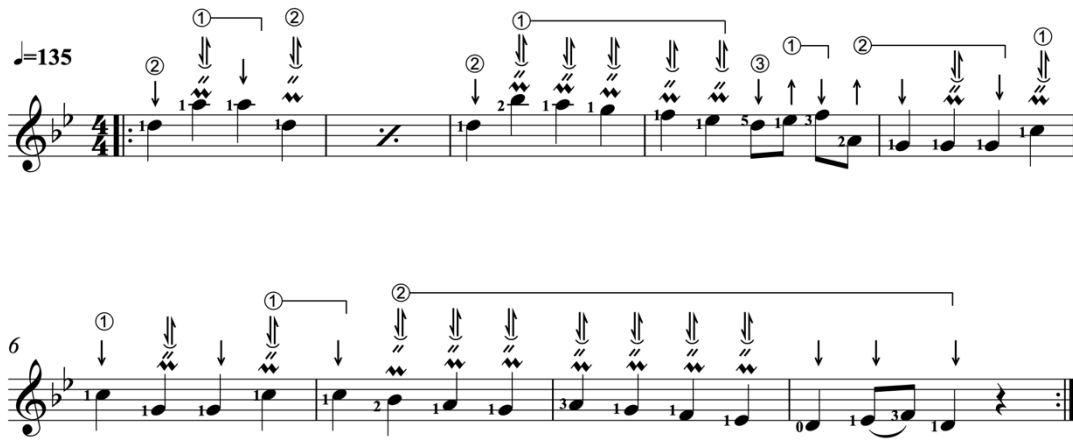
Şekil 60. C-3. Alıştırma.

Toplu bağlama icrası eğitiminde icrayı doğrudan etkilediği gözlemlenen problemlerin başında “Süsleme Problemleri” gelmektedir⁵⁹. Bağlama gruplarının özellikle monofonik icrasında sıklıkla görülen bu problemin, icracıların icraları sırasında seslendirmek istedikleri süsleme tekniklerini farklı süre değerleri ve sağ-sol el teknikler ile yapmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Önceki bölümlerde detaylı bir şekilde belirtildiği üzere

⁵⁹ Bkz. bölüm 4.1.2.4

süslemelerin birden fazla icracı tarafından farklı süre değerleri ve sağ-sol el teknikleri ile icra edilmesi sonucunda, seslendirilen eser bir karmaşa ve toplu icrada mutlak uyumdan uzak bir biçimde duyulmaktadır. Toplu bağlama icra için önemli bir problem olan bu durumun çözümü noktasında problemin çözümüne yönelik hazırlanmış eğitim materyallerinin öğrencilerle başlangıç seviyesinden itibaren detaylı bir şekilde çalışması gerekliliğinden yola çıkarak C-4 numaralı alıştırmaya hazırlanmıştır (bkz. şekil. 61). Alıştırma “mordan” süslemesini öğrencilere aynı süre değeri ve mızrap tekniğiyle öğretebilmek maksadı ile hazırlanmıştır. Çalışmada mordan süslemesi baştan sona on altılık süre değerinde çoklu mızrap vuruşları (farklı mızrap) yönleri icra edilecek bir şekilde çalışılmıştır. Böylece mordanı oluşturan tüm perdeler mızrap vuruşları, önceki alıştırmalarda yer alan senkron çalışması üzerine hazırlanmış bağlı çalım (legato) ifadeleri de bu alıştırmada süsleme çalışmaları ile birlikte yer almaktadır. Bu çalışma ile ulaşılmak istenen eğitim çıktısı: öğrencilerin belirli bir süre değeri içinde aynı sağ ve sol el tekniklerini bir arada kullanabilme yetisini geliştirmek olarak ifade edilebilir.

C- 4. Alıştırma



Şekil 61. C-4. Alıştırma.

C-5. nolu alıştırmaya (bkz. şekil. 62) odak noktasında C-4 nolu alıştırmaya ile aynı ortak hedefleri paylaşmaktadır. Bu eğitim materyalini C-4 nolu eğitim materyalinden ayıran özellik, mordan süslemesi ve süslemenin icrasında kullanılan mızrap tekniğinin farklı olmasıdır. C-4. alıştırmada mordan süsleme ifadeleri “çoklu mızrap vuruşları” ile seslendirilirken bu alıştırmada “tekil mızrap vuruşları” ile icra edilmektedir. Süsleme yapılacak perdenin hangi perde olması gerektiği ise mordan işaretleri üzerinde detaylandırılmıştır. Bu durumun “bir

eserin farklı icracılar tarafından aynı anda farklı yorumlarla icra edilmesi problemini de en aza indirdiğinden” yola çıkılmıştır. Bu doğrultuda hedeflenen ana eğitim çıktısı öğrencinin bir süsleme ifadesini mevcut bağlama icrası seviyesine göre farklı şekillerde kavrayabilmesi ve icra edebilmesi olarak ifade edilebilir. Bu amaç doğrultusunda hazırlanmış C-5 nolu alıştırma öğrenciye alt mordan süslemesini bağlama üzerinde farklı pozisyonlarda tekil mızrap vuruşu ile on altılık süre değerinde çalıştırmaktadır.

C- 5. Alıştırma



Şekil 62. C-5. Alıştırma.

Bağlama topluluklarının icrasında sıklıkla karşılaşılan bir diğer problem durumu ise zamanlama/senkronizasyon problemidir. Farklı doku türlerinde karşılaşılan bu problemin, deşifre-partisyon okuyabilme eksikliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir⁶⁰. Özellikle toplu icrada kişi sayısının artmasıyla eser icralarında daha belirgin bir hal alan zamanlama problemlerinin olası çözümünün neler olabileceğinden yola çıkılarak başlangıç seviyesi toplu icra eğitimine göre C-6 numaralı eğitim materyali tasarlanmıştır (bkz. şekil. 63). Çalışmada mevcut öğrenci topluluğunun iki farklı bağlama grubuna ayrılması ve ezgileri

⁶⁰ Bu durum hakkında detaylı bilgi bölüm 4.1.2.1’ de verilmiştir.

belirli bir sırayla icra etmesi üzerine kurgulanmıştır. Çalışma içinde önceki alıştırmalarda pekiştirilen mordan ve bağlım çalım ifadelerine de yer verilmiştir. Zamanlama problemlerinin temelinde var olduğu düşünülen süsleme ve bağlı çalımın partiyonlar içinde yer alması sonucunda öğrencinin müzikte zamanlama olgusunun gelişebileceğinden yola çıkılmıştır. Bu çalışma ile hedeflenen ana eğitim çıktısı öğrencinin hem kendi icra edeceği partiyi hem de diğer bağlama partisini belirli bir zaman dilimi içinde takip edebilmesi ve çalabilmesidir.

C- 6. Alıştırma

The image shows a musical score for a practice exercise titled "C- 6. Alıştırma". It consists of two staves, labeled "1. Saz Grubu" and "2. Saz Grubu". The tempo is marked as 100. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1, 2, 3). There are also specific markings for "1." and "2." which likely refer to different parts or variations of the exercise. The notation is in a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The score is written in a style that is common for traditional Turkish music notation, with some specific symbols for fretting and bowing.

Şekil 63. C-6. Alıştırma.

Bağlama icrasında dem sesler ve paralel ezgilerin kullanımı oldukça fazladır. Özellikle Orta Anadolu bölgesi Abdal geleneği bağlama icracıları ve icraları incelendiğinde bu durumun örneklerine sıklıkla rastlanma mümkündür Hazırlanan C.7.alıştırma aracılığıyla temelde

öğrenciye dem ses kavramını partiyon okuyabilme yetisini geliştirebilecek bir şekilde öğretebilmek hedeflenmiştir (bkz. şekil. 64). Bu amaç doğrultusunda hazırlanmış eğitim materyalinde geçmiş çalışmalarda yer alan süsleme, bağlı çalım(legato) ve sağ el tekniklerine de yer verilmiştir. C-7. nolu alıştırma zamanlama probleminin çözümü noktasında C-6 nolu alıştırma ile aynı ortak hedefleri paylaşmaktadır.

C- 7. Alıştırma

The musical score for C-7 Alıştırma is presented in two staves, labeled '1. Saz Grubu' and '2. Saz Grubu'. The tempo is marked as 85. The score is divided into four systems, each with a measure number (1, 6, 10, 14) at the beginning. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, with some measures containing multiple notes and rests. The score is written in a 2/4 time signature.

Şekil 64. C-7. Alıştırma.

Geleneksel toplu bağlama icrası üslupları haricinde toplu icra eğitimi için var olan bir diğer çalışma yöntemi çok sesli icra yaklaşımlarıyla hazırlanmış çalışmalardır. Geleneksel toplu icra yöntemlerinin yanı sıra günümüzde bu yaklaşımlar ile hazırlanan çalışmaların sayısının

giderek çoğalması, bu tarzda bir eğitim materyalinin hazırlanmasını gerekli kılmış, bu doğrultuda farklı partilerin üçlüler (tiers) ile icrasından meydana gelen C-8.alıştırma tasarlanmıştır (bkz. şekil. 65). Çalışmanın hedefinde, bireyin toplu icrada unison icra yaklaşımlar dışında temel düzeyde çok sesli bir çalışmayı tanıyabilmesi, bu deneyimi yaşarken mordan, bağlı çalım sağ el teknikleri gibi toplu icra esnasında mutlak uyumun yakalanmasında önemi olan ifadelerin doğru çalımını sürekli hale getirebilecek bir beceri mertebeye ulaşabilmesi yer almaktadır.

C- 8.Alıştırma

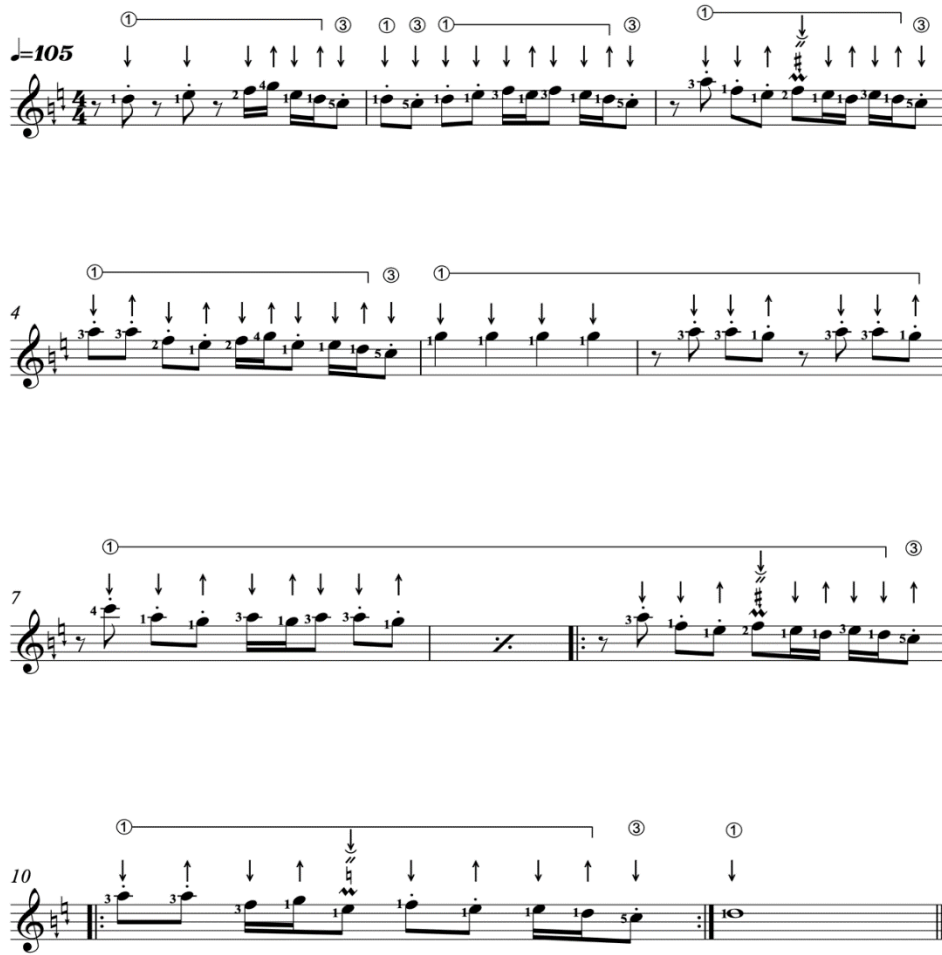
The image shows a musical score for a practice exercise titled "C- 8.Alıştırma". It consists of two staves, labeled "1. Saz Grubu" and "2. Saz Grubu". The tempo is marked as 150. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, and 16 indicated. The notation includes many upward and downward arrows indicating fingerings or breathings, and some measures have circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or fingerings. The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Şekil 65. C-8. Alıştırma.

Başlangıç seviyesi eğitim materyali içine özellikle Karadeniz ve Orta Anadolu bölgesi eser icralarında sıklıkla karşılaşılan bir diğer süsleme çeşidi olan Staccato (kesik kesik) çalma ifadesine de yer verilmiştir. Bu ifadenin eser icralarında sıklıkla kullanılıyor olması ve toplu icrada seslendirilmesi sırasında özellikle bir takım zamanlama/senkronizasyon

problemlerine sebebiyet veriyor olması fikrinden yola çıkarak C.9. alıştırma tasarlanmıştır (bkz. şekil. 66). Çalışma Staccato ifade biçiminin bağlama üzerinde farklı tel gruplarında pozisyonlarda icrasını içermektedir. Çalışmanın ulaşmak istediği hedef çıktısı nota üzerinde belirtilen sağ el teknikleri ile aynı zaman dilimi içinde Staccato ifadesinin mutlak bir uyum içinde bağlamalar ile seslendirilebiliyor olmasıdır.

C.9. Alıştırma



Şekil 66. C-9. Alıştırma.

C-10 nolu alıştırma (bkz. şekil. 67) da C-9 nolu alıştırma ile aynı ortak hedefleri paylaşmaktadır. Olası problemlerin çözümü noktasında hazırlanan eğitim materyali içinde farklı sağ el tekniklerine ve bağlı çalımlara yer verilmiştir.

C- 10.Alıştırma



Şekil 8. C-10. Alıştırma.

Çalışmanın bu bölümünde başlangıç seviyesi için tasarlanmış ve bu seviyenin “11 haftalık çalışma programının bir çıktısı olarak” nitelendirilebilecek dönem sonun eserlerin ilki “Başındaki Yazmayı Sarıya mı Boyadın” adlı eserdir. İki ayrı bağlama grubu için farklı partisyonlarda tasarlanmış olan bu eser, dönem içinde öğrenciler ile çalışılan “partisyon bölüşümüne, dem ses çalışmalarına, oktav çalışmalarına, süsleme çalışmalarına, bağlı çalım (legato) çalışmalara yönelik tasarlanmış eğitim materyallerinin kapsamaktadır. Mevcut çalışmaların tamamını kapsayan bu eğitim materyali toplu icra eğitiminde tespit edilen (Ayyıldız ve Yıldız, 2020) problemlerin çözümüne yönelik hazırlanmış çalışmaların öğrenciler üzerinde olumlu ya da olumsuz ne derece etki ettiğini tespit edebilmek için hazırlanmıştır. Çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C1”de belirtilmiş, çalışmanın öğrenciler üzerinde olan etkileri ise uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır.

Çalışılan alıştırımların bir çıktısı olarak tasarlanmış bir diğer dönem sonu eğitim materyali “Evlerinin Önü Handır Aman” adlı türküdür. 2 (iki) ayrı bağlama grubu için farklı partilerde düzenlenmiş olan bu eser içinde legato (bağlı) çalımları, mordan, staccato süsleme ifadelerini, ana ezgiyi destekleyici dem sesleri, partiyonlu çalıma yönelik olarak üçlüler ile yapılan (tiers) icraları, oktav çalımlarını kapsamaktadır. Düzenlemenin ilk bölümü 2 ayrı bağlama grubunun aynı ezgi icra etmesiyle başlamış, ilerleyen bölümlerde partilerin ana ezgiyi simetrik ya da asimetrik bir biçimde icra etmesiyle devam etmiştir. Eser içinde ana ezgiyi destekleyici karar seslerinin varlığı görülürken, ezgiye farklı bir ahenk katan süsleme ifadeleri de baş ve orta bölümlerde yer almıştır. Eserin son bölümü ise temel düzeyde bir polifonik doku meydana getiren üçlüler (tiers) çalımlardan meydana gelmektedir. Bu durum öğrencilerin alışık oldukları monofonik doku çalımlarının dışında da bir icra anlayışını deneyimlemelerine olanak tanımıştır Çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C2”de belirtilmiş, çalışmanın öğrenciler üzerinde olan etkileri ise uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır.

3.3.6. Orta Seviye İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri

Çalışmanın bu bölümünde orta seviye haftalık ders programı (bkz. tablo 12), çalışmalar için hazırlanan eğitim materyalleri ve materyallere dair bilgiler ve hazırlanma sebepleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Tablo 12

*Orta Seviye Çalışma Grupları Dönem İçi Programı*ORTA SEVİYE ÇALIŞMA GRUPLARI
DÖNEM İÇİ PROGRAMI

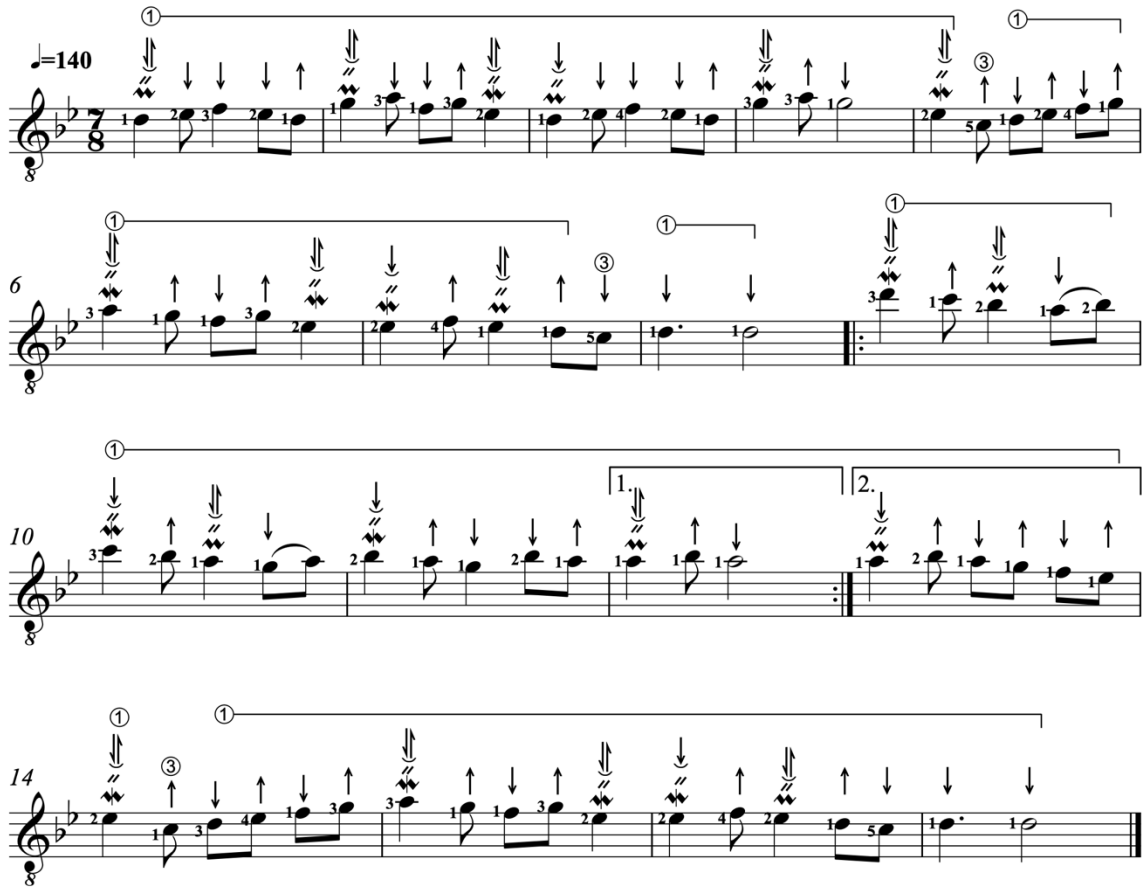
Hafta Sayısı	Deney Grubu	Kontrol Grubu
1.Hafta	Öğrencilerle tanışma, çalışma gruplarının belirlenmesi	Öğrencilerle tanışma, çalışma gruplarının belirlenmesi
2.Hafta	Bir süsleme çeşidi olan “Mordan” ifadesinin tanımı materyaller ile öğrencilere aktarılması Mordan Çalışmaları B- 1 Alıştırma	Yıldız Akşamdan Doğarsın Yöresi: Yozgat Repertuar No: 648
3.Hafta	Bir süsleme çeşidi olan “Tril” ifadesinin tanımı, Mordan ve Tril ifadelerinin bir arada icrasına yönelik çalışma B- 2. Alıştırma	Yıldız Akşamdan Doğarsın Yöresi: Yozgat Repertuar No: 648
4.Hafta	Glissando ifadesinin tanıtımı, çalışmalar ile öğrencilere aktarılması B- 3. Alıştırma	Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu Yöresi: Burdur Repertuar No: 2665
5.Hafta	Hazırlanan eğitim materyallerinde var olan notasyon sisteminin öğrencilere tanıtılması, Bireysel ve toplu icrada nüans ifadelerinin öneminin hazırlanan materyaller aracılığı ile öğrencilere aktarılması Nüans çalışması B- 4. Alıştırma	Dirmilcikten Gider Yaylanın Yolu Yöresi: Burdur Repertuar No: 2665
6.Hafta	Kanon Çalışması B- 5. Alıştırma	Daşlı Tarla Ayrıklı Yöresi: Isparta Repertuar No: 1351
7.Hafta	Tremolo” üzerine çalışma B- 6. Alıştırma	Daşlı Tarla Ayrıklı Yöresi: Isparta Repertuar No: 1351
8.Hafta	Asimetrik Partisyon Çalışması B- 7. Alıştırma	Zebul Deramedi Yöresi: Azerbaycan Repertuar No: 187
9.Hafta	Arpej – Arpej Çalışması B- 8. Alıştırma	Zebul Deramedi Yöresi: Azerbaycan Repertuar No: 187
10.Hafta	Akor – Arpej Çalışması B- 9. Alıştırma	Bağlamam Perde Perde/ Giresun Karşılması Yöresi: Giresun Repertuar No: 2041
11.Hafta	Akor – Arpej – Ezgi Çalışması B- 10. Alıştırma	Bağlamam Perde Perde/ Giresun Karşılması Yöresi: Giresun Repertuar No: 2041
12.Hafta	Oynayın Gız Oynayın Yöre: Trabzon Repertuar No: 1645	Oynayın Gız Oynayın Yöre: Trabzon Repertuar No: 1645
13. Hafta	Balıkesir Zeybeği Yöre: Balıkesir Repertuar No: 115	Balıkesir Zeybeği Yöre: Balıkesir Repertuar No: 115

3.3.6.1. Orta Seviye Eğitim Materyalleri (Notaları)

B-1. alıştırma (bkz. şekil. 68) alt ve üst mordan çalışması, toplu bağlama icrasında karşılaşılan süsleme problemlerine olası bir çözüm önerisi getirebilmek için tasarlanmıştır. Toplu bağlama icra için önem arz eden ve bu sebeple mümkün olan en erken süre zarfında üzerinde durulması gerektiği düşünülen süsleme ifadeleri başlangıç seviyesinde” de yer almaktadır. Bu seviyede başlangıç seviyesinden farklı olarak alt ve üst mordan süslemeleri,

on altılık süre zarfında “tekil mızrap” ve “bağlı çoklu mızrap” vuruşları bir arada icra edilecek bir biçimde eğitim materyalinde kullanılmıştır. Alıştırmanın hedef çıktısı süsleme çeşitlerini belirtilen süre zarfı içinde sağ ve sol el tekniklerine dikkat ederek mutlak bir uyum içinde topluluğa icra ettirebilmektir. Bu durumun icra edilen alıştırma ve eserler ile sürekli hale gelmesini sağlamak da süsleme ifadeleri üzerine yapılmış çalışmaların ana hedefini meydana getirmektedir.

B-1. Alıştırma

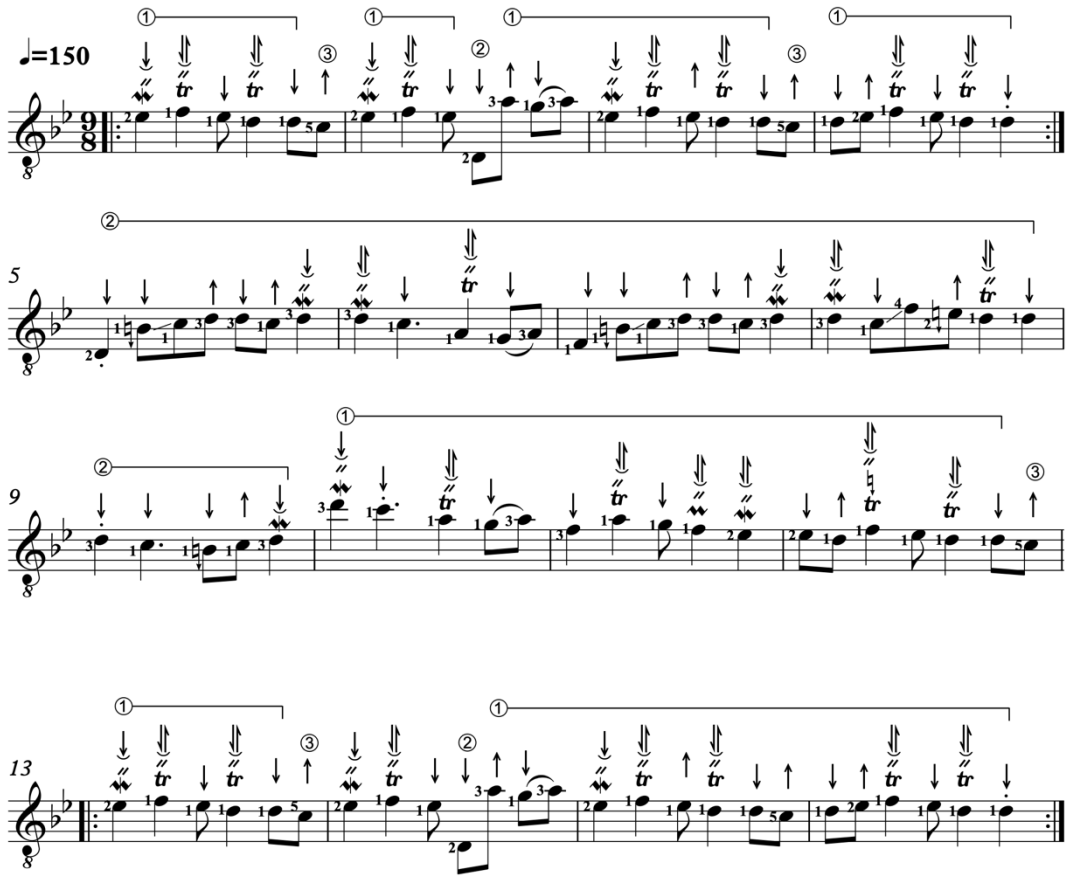


Şekil 68. B-1. Alıştırma.

Orta seviye için hazırlanmış bir diğer alıştırma olan B-2. Alıştırma (bkz. şekil. 69), “alt mordan”, “üst mordan” ve “tril” süsleme ifade biçimlerinin aksak bir ritim kalıbı içinde bir arada kullanılmasından oluşmaktadır. Belirli bir melodik ezgi hattında tekil ve çoklu mızrap yön vuruşları ile icra edilmesi kurgulanmış bu çalışmada, tril ve mordan süslemeleri onaltılık süre zarfında seslendirilmiştir. Türk halk müziği bağlama ve ses icrasında sıklıkla kullanıldığı gözlemlenen tril süsleme ifade biçiminin mordan süsleme çeşitlerine göre ne

gibi farklılıklar gösterdiği hazırlanan bu materyal ile sözlü ve uygulamalı olarak öğrencilere aktarılmıştır. Bağlama üzerinde yer alan farklı pozisyonlarda peşi sıra icra edilmesi istenilen tril ve mordan süslemeleriyle ulaşılmak istenilen hedef, zamanlama/senkronizasyon birliği açısından topluluğun mutlak bir birlik yakalayabilmesidir. Aynı zamanda öğrencilerin aktarılan süsleme çeşitlerini bireysel ve toplu icrada daha kavrayabilmesi ve icralarına yansıtması materyalin hedeflediği diğer bir çıktıdır.

B-2.Alıştırma



Şekil 69. B-2. Alıştırma.

Gurbet havalarının icrasında sıklıkla rastlanan bir diğer ifade biçimi glissando (sol el parmak kaydırma) tekniğidir (Yıldırım, 2008). Orta Anadolu ve Çukurova abdal müzik geleneği bağlama icralarında da varlığı gözlemlenen bu ifade biçiminin, toplu bağlama icrasında zamanlama ve müzikal ifade biçimini yansıtabilme bakımından oldukça güç olduğunu söylemek mümkündür. Toplu bağlama icralarında çoğu zaman herhangi bir süre değeri gözetilmeksizin kişisel beğeniler doğrultusunda icrası gerçekleştirilen bu sol el tekniğinin

toplu icranın mutlak uyumunda birtakım problemlere sebebiyet verdiği gözlemlenmiştir. Bu sebeple özellikle bu tekniğe özgü alıştırma eser icraları öncesinde çalıştırılması gerektiği fikrine varılmış ve B-3. alıştırma hazırlanmıştır (bkz. şekil. 70). Farklı mızrap yön vuruşlarıyla farklı pozisyonlarda hazırlanmış bu çalışma ile bireylerin toplu bağlama icrasında bu tekniği kavrayabilmesi ve olası eser icralarında mutlak bir uyum içinde icra edebilmesi hedeflenmiştir.

B-3. Alıştırma



Şekil 70. B-3. Alıştırma.

Bireysel ve toplu bağlama icrasında çoğu zaman göz ardı edilen, fakat icrayı belirgin bir uyum ve estetikle seslendirebilmek için önemli olduğu düşünülen bir diğer kavram, müzikte nüanstır. Bir takım notasyon tercihlerinde nüans sembolleri tercih edilmesine rağmen icracıların bu nüans işaretlerinin anlamlarını ve ifade biçimlerini yeteri kadar kavrayamadığı ve dolayısıyla bunu icralarına yansıtamadıkları düşünülmektedir. Bu sebepten yola çıkılarak özellikle toplu bağlama icralarında nüans işaretlerine ve bu işaretlerin uygulanabilir olması fikrine varılmıştır. Hazırlanan B-4. alıştırmada “piyano, mezzo forte, forte ve kreşendo”ya yer verilmiştir (bkz. şekil. 71). Bu nüansların müzik biliminde neleri kapsadığı ve bağlama icrasında nelere dikkat edilerek icra edilmesi gerektiği öğrencilere sözlü ve uygulamalı bir şekilde aktarılmıştır. Materyalin ana hedefi, bağlama icracılarının, seslendirdikleri eserleri müzikal doku türü fark etmeksizin, bu işaretlere dikkat ederek icra edebilecek olgunluğa erdirmelerine katkı sağlamaktır.

B-4. Alıştırma

The musical score for B-4. Alıştırma consists of five staves, each containing an 8-measure phrase. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics and articulations are as follows:

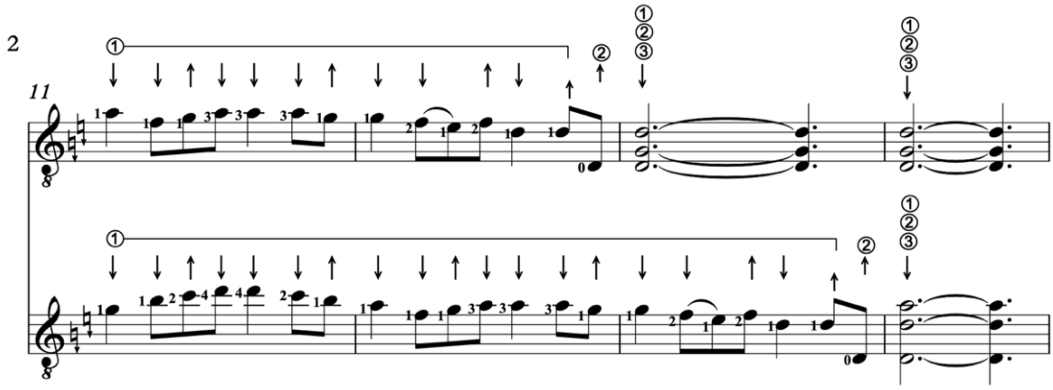
- Staff 1: Measures 1-8. Dynamics: *f*, *p*, *f*. Articulations: slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated.
- Staff 2: Measures 9-16. Dynamics: *mf*. Articulations: slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A first and second ending bracket is shown at the end.
- Staff 3: Measures 17-24. Dynamics: *p*, *mf*. Articulations: slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A first and second ending bracket is shown at the end.
- Staff 4: Measures 25-32. Dynamics: *f*, *mf*. Articulations: slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A first and second ending bracket is shown at the end.
- Staff 5: Measures 33-40. Dynamics: *f*. Articulations: slurs, accents, and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) are indicated. A first and second ending bracket is shown at the end.

Şekil 71. B-4. Alıştırma.

Toplu icra ile yapılan en eski polifonik doku örnekleri arasında yer aldığı ifade edilebilecek bir diğer kavram “kanon”dur. Bu ifade biçiminin öğrencilere aktarılabilmesi sebebiyle iki bağlama için farklı partilerde hazırlanan B-5. alıştırma kanon ifadesinin yanı sıra bağlı çalılar pekiştirilmiştir (bkz. şekil. 72). Alıştırmanın ana hedefi, kanonun öğrenciler tarafından tanınması ve farklı süre değerlerinde üst üste icra edilen ezgi hatlarının icrasında öğrencilerin mutlak bir senkronizasyon uyumunu yakalayabilmesidir. Bu çalışma ile

B-5. Alıştırma (Kanon Çalışması)

[illegible]



Şekil 72. B-5. Alıştırma.

Anadolu'nun pek çok farklı bölgesinde icra örneklerine rastlanan ve yaygın olarak zeybek tavrı olarak adlandırılan mızrap kalıbı şekli bir sağ el tekniği olan tremoloların farklı biçimlerde icra edilmesinden meydana gelmektedir. Özellikle Ege ve Akdeniz bölgesi türkülerinde sıklıkla icra edilen bu mızrap kalıbının toplu bağlama icrasında bir takım zamanlama/senkronizasyon problemlerine sebebiyet verdiği düşüncesinden yola çıkılarak B-6. alıştırmanın hazırlanmasına ihtiyaç duyulmuştur (bkz. şekil. 73). Mızrap kalıbının aktarımı eğitim materyallerinde mevcut notasyon tercihlerine göre (T.R.T halk müziği repertuvarına göre) farklı bir biçimde yazılmış, çalışmada bağlı çalım örneklerinin yanı sıra akor sesler sürüklemeli mızrap kalıpları ile icra edilirken⁶¹ tekil ve çoğul mızrap kalıpları ezgi hattının icrasında bir arada kullanılmıştır. Bu ihtiyacın altında yatan ana sebep özellikle topluluk icrasında notanın mümkün olabildiğince sade ve anlaşılır olması gerektiği düşüncesidir.

⁶¹ Bu mızrap kalıbına dair detaylı bilgi için bkz. bölüm 3.3.1.1.

B-6. Alıştırma

The musical score for B-6. Alıştırma is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as 155. The score is divided into five staves, each containing a series of notes and rests. Above the notes, there are fingerings (1, 2, 3) and articulations (up and down arrows). The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff begins with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The third staff starts with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The fourth staff begins with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The fifth staff starts with a measure rest, followed by a series of notes and rests. The score includes various fingerings (1, 2, 3) and articulations (up and down arrows) to guide the performer.

Şekil 73. B-6. Alıştırma.

Başlangıç seviyesinden itibaren farklı icra seviyelerine göre partiyon okuyabilme becerisine yönelik hazırlanan çalışmalar, bu çalışmada başlangıç seviyesinden farklı olarak asimetrik bir şekilde tasarlanmıştır. Asimetrik partiyonlar özelinde hazırlanan alıştırmanın özellikle zamanlama, deşifre okuyabilme yetisini geliştirebileceğinden yola çıkılarak bu çalışma

içinde bağlı çalım ve zamanlama unsuruna dikkat edilerek on altılık süre değerinde icra edilecek mordan, tril gibi süsleme ifadeleri de hazırlanan B-7. alıştırmada yer almaktadır (bkz. şekil. 74).

B-7. Alıştırma

The musical score for B-7. Alıştırma is presented in three staves, each with a specific label and a tempo marking of 95. The first staff, labeled "17'lik Cura", features a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a rest, followed by a series of notes and rests, with a circled 1 above the first measure. The second staff, labeled "14'lük Bağlama (1)", also has a treble clef and a key signature of one flat. It starts with a rest, followed by notes and rests, with circled numbers 3, 2, 3, 3, 2, 3 above the first measure. The third staff, labeled "17'lik Divan Altı Bağlama", has a bass clef and a key signature of one flat. It begins with a rest, followed by notes and rests, with a circled 1 above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, and is marked with a large 'X' in the background.

The image displays a musical score for three staves, measures 6 through 9. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various arpeggiated patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and articulations (up and down arrows). Measure 6 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note. The second staff has a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff has a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note, followed by a measure with a quarter note, a half note, and a quarter note. Measure 7 continues the patterns. Measure 8 shows a more complex arpeggiated pattern. Measure 9 concludes the sequence with a final arpeggiated pattern. The score is marked with measure numbers 6, 8, and 9 at the beginning of their respective systems.

Şekil 74. B-7. Alıştırma.

Bu bölüm için hazırlanan bir diğer çalışma birbirine benzer tipte iki bağlama için hazırlanmış arpej çalışmasıdır. Çalışmalar içinde çoğu zaman ana ezgi hattını destekleyici bir görev üstlenen arpejlerin toplu bağlama icrasında çok sesli yaklaşımlarla tasarlanmış eser ve düzenlemelerde sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum arpej kavramının öğrenci tarafından tanınmasını ve icra biçiminin hazırlanacak eğitim materyalleri aracılığıyla

anlaşılabilme durumunun gerekliliğini meydana getirmiştir. Bu doğrultuda hazırlanan B-8. alıştırma, 14'lük bağlama ikilisi için hazırlanmış farklı tel grupları ve pozisyonlarda yer alan arpejlerden oluşmaktadır (bkz. şekil. 75). Bu çalışma ile ulaşılmak istenen hedef toplu bağlama icrası esnasında bireylerin arpej icrasını mutlak bir uyum içinde gerçekleştirebilmesi ve bağlama ile herhangi bir ezgiye eşlik edebilme bilincinin geliştirilebilmesidir.

B-8. Alıştırma

The musical score for B-8. Alıştırma is written for two staves, each labeled "14'lük Bağlama (2)". The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, and 12 indicated. The score includes fingerings (1, 2, 3) and arrows indicating the direction of the arpeggio. The final measure shows a double bar line and a repeat sign.

Şekil 75. B-8. Alıştırma.

Toplu bağlama icrasında icra ve eşlik edebilme bilincinin gelişmesi adına hazırlanan bir diğer çalışma B-9. alıştırma. Birbirinden farklı iki ayrı bağlama tipi “17’lik cura ve 17’lik divan altı bağlama” için tasarlanan bu çalışma, akor ve arpej örneklerinin bir arada seslendirilmesi üzerine kurgulanmıştır. Aksak bir ritim kalıbı üzerine tasarlanan bu çalışma “bozuk düzen” tel düzenine akortlanmış bağlamalarda farklı tel grupları ve pozisyonlarda yer alan akor ve arpejlerin yer yer bireysel ve bir arada icra edilmesinden meydana gelmektedir. B-8. Alıştırma ile ortak hedeflere sahip olan bu eğitim materyali, öğrencelerin bağlama üzerinde yer alan sesleri daha iyi tanıyabilmesi toplu icra esnasında eşlik edebilme bilincinin geliştirilmesi bakımından önemli görülmektedir (bkz. şekil. 76).

B-9. Alıştırma

♩=100

17'lik Cura

17'lik Divan Altı Bağlama

4

8

rit.

Şekil 76. B-9. Alıştırma.

Orta seviye için hazırlanan eğitim materyallerinin sonuncusu homofonik dokuya yönelik “17’lik cura”, “17’lik bağlama ve 17’lik divan altı bağlamanın bir arada kullanılması sonucu meydana gelen “Akor-Arpej-Ezgi çalışmadır. Birlikte müzik yapabilme adına farklı bağlama icrası yaklaşımlarının bir arada olduğu bu çalışmada ailenin üç farklı üyesi farklı görevleri üstlenmiştir. 17’lik Cura ve 17’lik bağlama çalışmanın ilk, orta ve son bölümlerinde ezgi, arpej icralarını üstlenirken, 17’lik divan altı, diğer iki bağlama akor çalımlarıyla eşliğini eser sonuna kadar devam ettirmiştir. Tekil ve çoklu mızrap vuruşlarıyla farklı tel grupları ve pozisyonlarda icra edilmiş akor, arpej, ezgi çalışması içinde bağlı çalım, süsleme ifade biçemlerine (staccato, glissando, tril) yer verilmiştir. Bu çalışma ile toplu bağlama akor, arpej ve ezgi hatlarının üst üste icrasında öğrencilerin senkronize bir şekilde icra yapabilme yetisini geliştirmesi beklenirken aynı zamanda bağlama üzerinde yer alan farklı seslerin bir araya gelmesi sonucu oluşan akor seslerini de tanıması hedeflenmiştir (bkz. şekil. 77).

B.10. Alıştırma (Akor-Arpej-Ezgi)

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three staves:

- 17'lik Cura:** Treble clef, 8/8 time signature. It starts with a tempo marking of ♩=140 and a dynamic of *mf*. The melody is marked with fingerings ③, ②, ① and includes a trill (tr) marked with a ①.
- 17'lik Bağlama:** Treble clef, 8/8 time signature. It starts with a dynamic of *f*. The melody is marked with fingerings ①, ③, ①, ③, ① and includes a trill (tr) marked with a ①.
- 17'lik Divan Altı Bağlama:** Treble clef, 8/8 time signature. It starts with a dynamic of *mf*. The accompaniment is marked with fingerings ①, ②, ③ and includes a trill (tr) marked with a ①.

The second system continues the three staves with similar notation and fingerings, ending with a double bar line.

2

5

8

135

11

① ③ ② ① ② ③ ② ① ② ③ ② ① ②

mf

f

① ② ③

mf

15

③ ② ① ② ① ③ ② ① ② ①

①

17

mf

f

19

mf

f

mf

21

5

Şekil 77. B-10. Alıştırma.

Orta seviye için tasarlanmış ve bu seviyenin “11 haftalık çalışma programının bir çıktısı olarak” nitelendirilebilecek dönem sonu eserlerinin ilki “Oynayın Gız Oynayın (Derrule)” adlı eserdir. Eser “17’lik cura”, “17’lik bağlama” ve “17’lik divan altı bağlama” için tasarlanmıştır. Eserde yer alan 17’lik divan altı bağlama partisi istenildiği durumda “bas bağlama” partisi olarak da icra edilebilecek bir durumdadır. Esere ait ilk bölüm ana ezgiye hazırlık sürecinde özgün bir giriş teması olan (intro) ile başlamaktadır. Toplu bağlama icrası için polifonik bir doku örneği ile hazırlanmış olan bu çalışma, bağlama özelinde farklı tel grupları ve pozisyonlarda bağlı çalım (legato), tekil ve çoklu mızrap vuruş kalıplarıyla icra edilen süsleme çeşitleri, akor, arpej örnekleri, kanon örneklerini içinde barındırmaktadır. Hedeflenen toplu bağlama icrası derece(aşama) sistemi için öngörülen ve polifonik dokuda eser icralarına geçiş bölümünün ilk örnekleri arasında yer alan bu düzenleme, öğrencinin polifonik dokuda bir çalışmanın duyumuna alışması, kendi bağlama partisi dışında diğer bağlama diğer partilerini de dikkatli bir şekilde dinleyebilme becerisi, farklı sağ ve sağ el tekniklerini bir arada icra edebilme yetisini geliştirebilmesi, nota üzerinde yer alan nüans işaretlerine dikkat ederek eseri icra edebilmesini geliştirmek amacıyla hazırlanmıştır. Bu çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C3”de belirtilmiş, çalışmanın öğrenciler üzerinde olan etkileri ise uzman görüşleri doğrultusunda hazırlanan bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır. Yapılan çalışmalar sonucunda bu çalışmanın gruplar ve öğrenciler üzerinde yarattığı etkilerin uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır.

Dönem içinde çalışılan alıştırımların bir çıktısı niteliğinde tasarlanmış dönem sonu eserinin ikincisi “Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek)” tir. Çalışma “17’lik cura”, “17’lik bağlama” ve “17’lik divan altı bağlama” için 3 farklı bağlama grubu özelinde hazırlanmıştır. Polifonik bir dokuda tasarlanan bu ezgi aksak bir ritim kalıbı içinde, bağlı çalımları, farklı pozisyonlarda akor örneklerini, tekil ve çoklu mızrap vuruşu kalıplarını, nüans sembollerini, tremolo ifade biçimi örneklerini içinde barındırmaktadır. Çalışmanın ilk bölümü 17’lik bağlamanın ana ezgiyi icrası ile başlamış, cura ve divan altı bağlamalar ise ana ezgiye farklı icra yaklaşımlarıyla eşlik etmiştir. Seviyenin bir önceki çalışması “Oynayın Gız Oynayın (Derrule)” ile ulaşmak istediği hedefler noktasında orta bir payda olan bu çalışmanın sonucunda gruplar ve öğrenciler üzerinde yarattığı etkilerin uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır. Bu çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C4”de belirtilmiş.

3.3.7. İleri Seviye İçin Hazırlanan Eğitim Materyalleri

Çalışmanın bu bölümünde ileri seviye haftalık ders programı (bkz. Tablo 13), çalışmalar için hazırlanan eğitim materyalleri ve materyallere dair bilgiler ve hazırlanma sebepleri detaylı bir şekilde ele alınacaktır.

Tablo 13

İleri Seviye Çalışma Grupları Dönem İçi Programı

İLERİ SEVİYE ÇALIŞMA GRUPLARI DÖNEM İÇİ PROGRAMI		
Hafta Sayısı	Deney Grubu	Kontrol Grubu
1.Hafta	Çalışma gruplarının belirlenmesi	Çalışma gruplarının belirlenmesi
2.Hafta	Dört farklı bağlama grubu için polifonik dokuda bestelenmiş “Horon” adlı çalışmanın öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Bahçesaray Kaytarması Yöresi:Kırım
3.Hafta	“Horon” adlı ezginin tekrarı var ise eksikler üzerinde durulması	Bahçesaray Kaytarması Yöresi:Kırım
4.Hafta	Dört farklı bağlama grubu için polifonik dokuda bestelenmiş “11li” adlı çalışmanın öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli Yöresi:Tokat Repertuvar No: 1206
5.Hafta	“11li” adlı ezginin tekrarı var ise eksikler üzerinde durulması	Yumak Yumak Olmuş Saçının Teli Yöresi:Tokat Repertuvar No: 1206
6.Hafta	Dört farklı bağlama grubu için polifonik dokuda bestelenmiş “Zeybek (9’lu)” adlı çalışmanın öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Kabartan Zeybeği Yöresi:Manisa Repertuvar No: 164
7.Hafta	“Zeybek (9’lu)” adlı ezginin tekrarı var ise eksikler üzerinde durulması	Kabartan Zeybeği Yöresi:Manisa Repertuvar No: 164
8.Hafta	3 farklı bağlama grubu için polifonik dokuda bestelenmiş “Bar Havası” adlı çalışmanın öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Terekeme Yöresi:Azerbaycan
9.Hafta	“Bar Havası” adlı ezginin öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Terekeme Yöresi:Azerbaycan
10.Hafta	3 farklı bağlama grubu için polifonik dokuda bestelenmiş “Umut” adlı çalışmanın öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Trakya Karşılması Yöresi:Trakya Repertuvar No: 21
11.Hafta	“Umut” adlı ezginin öğrencilere tanıtımı ve çalıştırılması	Trakya Karşılması Yöresi: Trakya Repertuvar No: 21
12.Hafta	Cirit Havası Yöresi: Kayseri Repertuvar No: 27	Cirit Havası Yöresi: Kayseri Repertuvar No: 27
13.Hafta	Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Yöresi: Ankara Repertuvar No: 4057	Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Yöresi: Ankara Repertuvar No: 4057

3.3.7.1. İleri Seviye Eğitim Materyalleri (Notaları)

İleri seviye çalışma grubu için tamamı polifonik doku özelinde hazırlanan çalışmaların ilki “Horon” adlı eserdir (bkz. şekil. 78). Eser, birbirinden farklı dört bağlama grubu; 17’lik cura, 14’lük bağlama 2, 17’lik divan altı ve bas bağlama için hazırlanmıştır. Aksak bir ritim kalıbı içinde hazırlanan eser, bağlı çalılar, tekil ve çoğul mızrap kalıp vuruşları ile icra edilen süsleme çeşitleri (alt-üst mordan, tiril, staccato) ve nüans sembollerini içinde barındırmaktadır. Bas bağlama haricinde diğer bağlamalar ana ezgi hattını kendi aralarında eserin farklı bölümlerinde icra etmektedir. Eserde yer yer oktav çalım örnekleri, üçlüler ve dörtlüler ile icra örnekleri de mevcuttur. Bu çalışma gelenek müziğimizde var olan monofonik toplu icranın yanı sıra öğrencilerin topluluk icrasında polifonik icra biçimini ve duyum özelliklerini iyi bir şekilde kavrayabilmesinden yola çıkarak hazırlanmış ve ilerleyen aşamalarda karşılaşılabilecek olan polifonik dokuda düzenlenmiş türküler için bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır.

Beste-Düzenleme: Eren Can Yıldız

HORON

The musical score for "HORON" is written for four baglama instruments. The tempo is marked as 220 BPM. The time signature is 7/8. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four staves, each with a specific instrument label and dynamic marking:

- 17'lik Cura:** Treble clef, 7/8 time, *mf* dynamic. It features a melodic line with a 17-measure phrase, marked with a circled 1 and a downward arrow.
- 14'lük Bağlama (2):** Treble clef, 7/8 time, *f* dynamic. It features a more complex melodic line with a 14-measure phrase, marked with circled numbers 1, 2, and 3, and various upward and downward arrows.
- 17'lik Divan Altı Bağlama:** Treble clef, 7/8 time, *f* dynamic. It features a melodic line with a 17-measure phrase, marked with a circled 1 and various downward arrows.
- Bas Bağlama:** Bass clef, 7/8 time, *mf* dynamic. It features a lower melodic line with a 17-measure phrase, marked with a circled 1 and various downward arrows.

5

f

9

mf

f

mp

14

mf

f

19

The image displays a musical score for a piece titled 'Horon' (Şekil 78). The score is written for four staves, likely representing different instruments or voices. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1 (Top): Starts at measure 32. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The dynamic marking is *mf*. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks (upward and downward arrows). A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 2: Starts at measure 32. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *f*. It includes fingerings (1, 2, 3) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 3: Starts at measure 32. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *f*. It includes fingerings (1, 2, 3) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 4 (Bottom): Starts at measure 32. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *mf*. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks.

Staff 5 (Second System): Starts at measure 36. The key signature has one flat. The time signature is 4/4. The dynamic marking is *f*. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 6: Starts at measure 36. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *f*. It includes fingerings (1, 2, 3) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 7: Starts at measure 36. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *f*. It includes fingerings (1, 2, 3) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Staff 8 (Bottom): Starts at measure 36. The key signature has one flat. The time signature is 8/8. The dynamic marking is *f*. It features a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. A trill is indicated at the end of the first system.

Şekil 78. Horon adlı eser.

İleri seviye toplu bağlama icrası için hazırlanan bir diğer çalışma “11”li adlı eserdir (bkz. Şekil. 79). Adını bağlama icrası özelinde çok sık rastlanmayan bir ritim kalıbı 11/8’den alan bu çalışma polifonik dokuda dört farklı bağlama için tasarlanmıştır. 17’lik cura, 14’lük bağlama, 17’lik divan altı bağlama ve bas bağlama için hazırlanmış eserin ilk bölümünde cura, eserin genel ritmik yapısından (2+2+3+3) farklı bir şekilde poliritimik⁶² bir icra anlayışıyla bireysel olarak eser başlangıcını gerçekleştirmektedir. İlerleyen bölümlerde 14’lük bağlamanın (2+2+3+3) şeklinde olacak şekilde ana ezgiyi icra etmesine karşın cura ritim hattına karşı giriş bölümünde başlangıcını yaptığı poliritimik icrasını devam ettirmektedir. Eser, bağlı çalım örneklerini, tekil ve çoklu mızrap kalıpları ile yapılan süsleme çeşitlerini, akor icra örneklerini kapsamakta, 14’lük bağlama özelinde farklı tel gruplarında yapılan parmak vurma çekme tekniklerini içermektedir. Bu çalışma bireyin ilerleyen aşamalarda karşılaştacağı polifonik dokudaki eserlere bir hazırlık niteliği taşımaktadır.

⁶²Poliritim: “farklı ritmik örüntülerin aynı zamanda kullanımlarıdır. “İkiye karşı üç” ya da “üç karşı dört” gibi. Örneğin, piyano çalarken sağ elin bir vuruşta üç nota çalarken sol elin aynı vuruşta iki nota çalması gibi” (Gürgen, Tekin, 2015).

11'Lİ

♩=160

17'lik Cura

14'lük Bağlama (1)

17'lik Divan Altı Bağlama

Bas Bağlama

3

f

147

9

3

11

4

13

16

Şekil 79. 11'li adlı eser.

mutlak bir uyum içinde icra edebilmesini hedeflemelidir. Bu aşamalarda karşılaşılabilecekleri polifonik dokuda bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır.

Zeybek (Dokuzlu)

150

Measures 2-3 of a musical score in G major (one sharp). The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 2 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The third staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Measure 3 continues with similar patterns, including triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. Arrows indicate finger direction.

Measures 4-5 of a musical score in G major (one sharp). The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 4 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The second staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The third staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. The fourth staff has a whole note G4, a half note A4, and a quarter note B4. Measure 5 continues with similar patterns, including triplets and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. Arrows indicate finger direction. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in measure 4.

4

3

5

icrasına yönelik hazırlanmış bu çalışma içinde, bağlı çalım örnekleri, mızraplı-mızrapsız sağ ve sol icra teknikleri, akor, arpej icrası örnekleri, süsleme ifadeleri, nüans sembollerini yer almaktadır. Mızrapsız icranın mızraplı icraya göre daha düşük ses dengesine sahip olduğu fikrinden yola çıkarak 14'lük soprano bağlama partisi ses dengesi açısından eser genelinde en yüksek hacme sahip olması gereken bağlama olarak düşünülmüş, diğer partilerin soprano bağlama göre mezzo piyano ya da piyano bir şekilde icra edilmesi istenmiştir.

Beste, Düzenleme: Eren Can Yıldız

BAR HAVASI

The musical score for 'Bar Havası' is presented in three staves, all in 6/8 time and D major. The tempo is marked as 135. The Soprano Şelpe Bağlama part (top staff) begins with a forte (ff) dynamic and features a trill (tr) in the first measure. The 14'lük Bağlama (1) part (middle staff) starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The 17'lik Divan Altı Bağlama part (bottom staff) also starts with a mezzo-piano (mp) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings (1, 2, 3). A large 'X' watermark is visible across the first system. The second system begins with a measure number '4' and includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

2

6

①
②
③

①

①
②
③

③

②

① ③ ① ② ② ① ② ③ ①

②

②

②

② ①

②

①

①

8

9

①

② ③ ①

②

① ③

②

① ③

①

③ ①

② ③ ② ①

②

①

② ③ ② ①

②

①

8

mp

13

③ ②

③

③

③

① ③ ② ③ ①

② ① ③

②

① ③

①

①

①

8



Şekil 81. Bar havası adlı eser.

Çalışmanın bu bölümünde yalnızca mızrapsız icra teknikleri ile seslendirilen bağlamalardan oluşan “Umut” adlı esere yer verilmiştir (bkz. şekil. 82). Hazırlanan çalışma “Soprano şelpe bağlama, alto şelpe bağlama ve tenor şelpe bağlama” dan meydana gelmektedir. Polifonik bir dokuda tasarlanan bu çalışma, bağlı çalım, akor, arpej icrası örnekleri, staccato süsleme çeşidi ve sağ-sol el mızrapsız icra tekniklerini içinde barındırmaktadır. Bağlama düzeninde akor-arpej yürüyüşleri üzerine kurgulanmış olan bu eğitim materyali, öğrencilerin klavye üzerinde yer alan akor ve arpej pozisyonlarını tanıyabilmesi ve bunları topluluk icrasında zamanlama/senkronizasyon, perde/enstonasyon birliği açısından en üst düzeyde sergileyebilmesini hedeflemektedir. Hazırlanan eğitim materyalinde sıklıkla soprano şelpe bağlama akor yürüyüşlerini, alto şelpe bağlama arpej yürüyüşlerini, tenor şelpe bağlama ise belirli bir ezgi kalıbını sürekli olarak tekrar eden bir anlayış içinde icralarını gerçekleştirmedir. Hazırlanan bu çalışma ilerleyen aşamalarda mızrapsız icra teknikleri gözetilerek hazırlanmış türkü düzenlemelerine bir ön hazırlık çalışması olarak nitelendirilebilir.

UMUT

♩=75

Soprano Şelpe Bağlama *mf*

Alto Şelpe Bağlama *f*

Tenor Şelpe Bağlama *ff*

5

İleri seviye için tasarlanmış ve bu seviyenin “13 haftalık çalışma programının bir çıktısı olarak” nitelendirilebilecek dönem sonu eserlerinin ilki “Cirit Havası” adlı eserdir. Eser, bozuk düzende birbirinden farklı 3 ayrı bağlama tipi (17’lik cura, 17’lik bağlama ve 17’lik divan altı bağlama) için tasarlanmıştır. Eserde yer alan 17’lik divan altı bağlama partisi istenildiği durumda “bas bağlama” partisi olarak da icra edilebilecek bir şekilde kurgulanmıştır. Toplu bağlama icrası için polifonik bir dokuda hazırlanmış olan bu çalışma, bağlama özelinde farklı tel grupları ve pozisyonlarda bağlı çalımları (legato), tekil ve çoklu mızrap vuruş kalıplarıyla icra edilen süsleme çeşitlerini, kanon örneklerini, dem ses örneklerini, oktav çalışmalarını içinde barındırmaktadır. Simetrik ve asimetrik partiyon bölüşümüne yönelik hazırlanmış eserde, her bir bağlama grubu ana ezgi hattının icrasına katkı sağlamış, ana ezgi hattını ağırlıkla 17’lik cura ve 17’lik bağlama grubu icra etmiştir. Çalışmanın orta bölümü 17’lik bağlama ve cura için kanon örneklerinin duyumu üzerine kurgulanmış ve 17’lik divan altı bağlama bu iki bağlamaya eşlik eden ve ana ezgi hattını destekleyen bir bağlama grubu pozisyonunda olmuştur. Toplu bağlama icrasında karşılaşılan problemlerin (Ayyıldız, Yıldız, 2020) olası çözümü noktasında hazırlanmış 13 haftalık eğitim materyallerinin çıktısı ve ölçümü noktasında yer alan “Cirit Havası”nın gerçekleştirilen çalışmalar ve icralar sonucunda gruplar ve öğrenciler üzerinde yarattığı etkilerin uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır. Bu çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C5”de belirtilmiştir.

İleri seviye eğitim materyali dönem sonu ikinci eseri, mızraplı ve mızrapsız icra tekniklerini bünyesinde barındıran “Ayaş Yollarından Aştım da Geldim” adlı türkü düzenlemesidir. Eser birbirinden farklı 6 (altı) bağlama tipi için hazırlanmıştır. Bu bağlamalar sırasıyla; 17’lik cura, soprano şelpe bağlama, alto şelpe bağlama, tenor şelpe bağlama, 17’lik divan altı bağlama ve bas bağlamadan meydana gelmektedir. Çalışma bağlama gruplarında bağlı çalım (legato), tekil ve çoklu mızrap vuruş kalıpları, sağ ve sol el mızrapsız icra teknikleri, süsleme çeşitleri (mordan, trıl, staccato, glissando) akor, arpej örneklerini, içinde barındırmaktadır. Esere ait ilk bölüm ana ezgiye hazırlık sürecinde özgün bir giriş teması olan (intro) ile başlamış mevcut tema diğer bağlama partilerinin katılımıyla ana ezgi hattına kadar devam ettirilmiştir. Mızrapsız icra tekniğiyle icra edilen bağlamaların ağırlıkta olduğu eserde öğrencilerin duyma ve dinleme becerilerini geliştirebilmek için gerekli nüans sembolleri de çalışmada yer almıştır. Yapılan çalışmalar sonucunda bu çalışmanın gruplar ve öğrenciler üzerinde yarattığı etkilerin uzman görüşleri doğrultusunda incelenmesi bulgular ve yorumlar kısmında ele alınmıştır. Bu çalışmaya ait eğitim materyali “Ek C6”da belirtilmiştir.

3.4 Verilerin Toplanması

Araştırmada verilerin toplanması ve işlenmesinde literatür taramasından, ses ve video kayıt verilerinden, katılımcılara yönetilen birtakım sorulardan ve uzmanlar tarafından puanlandırılan performans değerlendirme ölçeğinden yararlanılmıştır. Uzmanlar ile çevrimiçi yapılan görüşmeler “İnternet yoluyla nitel araştırma” yöntemi vasıtasıyla toplanmış çevrimiçi forma dönüştürülen performans ölçeğinin elektronik ortamda uzmanlar tarafından yanıtlanması istenmiştir. Araştırmaya katılan uzmanların demografik özellikleri aşağıda tablo 14’de detaylandırılmıştır.

Tablo 14

Araştırmaya Katılan Uzmanların Demografik Dağılımları

Değişken		f	%
Cinsiyet	Kadın	1	4,3
	Erkek	22	95,7
Mezuniyet Durumu	Lisans Mezunu	6	26,1
	Yüksek Lisans Mezunu	9	39,1
	Sanatta Yeterlik Mezunu	1	4,3
	Doktora Mezunu	7	30,4
Çalıştığı Kurum	MEB’e Bağlı Okul	7	30,4
	Kültür ve Turizm Bakanlığı	1	4,3
	Üniversite	15	65,2

Tablo 15’ de araştırmaya katılan uzmanların⁶⁴ demografik dağılımlarına bakıldığında katılımcıların “%4,3” kadın, “%95,7”si erkeklerden oluşmaktadır. Uzmanların eğitim durumlarına bakıldığında ise “%26,1” i lisans, “%39,1”i yüksek lisans, “%4,3”ü sanatta yeterlik ve %30,4’ü doktora düzeyinde mezun olduğu görülmektedir. Uzmanların “%30,4”ünün M.E.B’e bağlı okullarda öğretmen “%4,3”ünün Kültür ve Turizm Bakanlığı’nda sanatçı ve “%65,2”inin üniversitelerde akademisyen olarak görev yaptıkları tespit edilmiştir.

⁶⁴ Araştırmaya katılan uzmanlar şimdi veya daha önce bir eğitim kurumunda toplu bağlama icrası dersi veren kişilerden seçilmiştir.

3.4.1. Deney Uygulaması

Deneysel video ve ses kayıtları, Zoom H8 video-ses kayıt aracı ile gerçekleştirilmiştir. Deneysel çalışma grupları çalışma öncesi belirlenen 13 haftalık eğitim programı kapsamında her hafta çalıştırılmış ve elde edilen veriler dönem sonunda video kayıt yöntemi ile kaydedilmiştir.

3.4.2. Uzmanların Performans Testi Değerlendirmeleri

Araştırmaya ilişkin verilerin elde edilme aşamasında, deneysel çalışma gruplarının gelişim süreci video kayıt yöntemi kaydedilmiştir. Bu yöntem ile kayıt altına alınan deney gruplarının gelişim sürecinin uzmanlar tarafından değerlendirilmesi talep edilmiştir. Uzmanlar tarafından yapılan incelemeler sonucunda deney ve kontrol gruplarına dair değerlendirmeler kendilerine “google forms” anket yöntemi aracılığı ile ulaştırılan ve araştırmacı tarafından hazırlanan performans değerlendirme ölçeği ile uygulanmıştır.

3.5. Verilerin Analizi

Yapılan araştırma sonucunda deneysel grupların çalışmalarından elde edilen veriler, uzman görüşleri doğrultusunda ele alınıp yorumlanmıştır. Çalışmada elde edilen verilerin analizi için “SPSS 22.0” istatistik programı kullanılmıştır. Gruplar arasında meydana gelen farklılıkların belirginleştirilmesi için “Bağımsız Örneklem T Testi”nden faydalanılmış deney ve kontrol grubu arasında nasıl bir farklılık olduğu ise veriler ışığında analiz edilip saptanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Toplu İcra Eğitiminde Karşılaşılan Problemler ve Çözümüne Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Hedefleri ve amaçları birbirine göre farklılıklar gösteren müzik eğitimi kurumları arasında, misyonu sanatçı yetiştirmek olan Türk müziği konservatuvarları ve diğer eğitim kurumlarında yer alan halk müziği temelli toplu icra derslerinin uygulamasında, öğretim elemanları tarafından pek çok farklı eğitim ve öğretim yöntemine başvurulduğu gözlemlenmektedir. Bu çalışmanın ana amacına giden yolda önemli bir alt amaç olarak tanımlanabilecek, müzik eğitimi kurumlarında, halk müziği temelli toplu icra derslerinde karşılaşılan problemlerin doğru bir şekilde tespit edilmesi, çalışmanın hedefine ulaşabilmesi açısından önem arz etmiştir. Bu doğrultuda Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından Türkiye'nin farklı bölgelerinde, yükseköğretim kurumlarında çalışan eğitimcilerin, toplu icra eğitimi esnasında karşılaştıkları problemlerin tespitine yönelik hazırlanan “Yükseköğretim Kurumlarında Türk Halk Müziği Toplu İcra Eğitimi Uygulamalarının ve Karşılaşılan Problemlerin Eğitimci Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi” adlı çalışmada tespit edilmiş problemler, bu araştırmanın Türk halk müziği toplu icra eğitimine dair genel problemleri olarak kabul edilmiş, Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından tespit edilen çalışma verileri araştırmada kullanılmıştır.

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan çalışmada 15 devlet ve 1 vakıf üniversitesinde Türk halk müziği toplu icra derslerini yürütmekte olan öğretim elemanlarına “google forms” online anket çalışması yoluyla yöneltilen birtakım sorular, yükseköğretim kurumlarında var olan toplu icra derslerine dair genel fotoğrafı da gözler önüne sermiştir. Öğretim elemanlarının beyan ettikleri görüşler doğrultusunda araştırmada “...Toplu icra derslerinin uygulanma biçimleri ve ders içeriklerine, uygulama içerisinde öğretim elemanlarının karşılaştıkları problemlere ve nedenlerine, toplu icra hakkındaki durum değerlendirmelerine

ve dersin nasıl işlenmesi gerektiğine dair görüşleri tespit edilmiş, konuya ilişkin bazı yorum ve öneriler yapılmıştır” (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

Halk müziği temelli toplu icra eğitiminde farklı problemlerin var olduğu ve bu problemlerin çözümüne dair ise sistemli ve uygulanabilir bir toplu icra eğitimi materyali olmadığı tespit edilmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Tespit edilebilen mevcut problemlerin çözümüne yönelik tasarlanacak Türk halk müziği toplu icra eğitimi materyalinin içerik ve eğitim yaklaşımları açısından neleri kapsaması gerektiği ve bu eğitim materyalinin toplu bağlama icrası eğitimine nasıl yansıtılabileceğine fikirler ve olası çözüm önerileri bölüm içinde “İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler” ve “İcra Aşamasında Karşılaşılan Problemler” şeklinde iki ana başlık altında detaylandırılacaktır.

4.1.1. İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler

İcraya hazırlık süreci, toplu icra eğitiminin istenilen düzeyde ve verimli bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için icra aşamasından önce dikkatlice takip edilmesi ve karşılaşılan problemlere dair olası çözümlerin üretilebilmesi gereken bir zaman dilimi olarak ifade edilebilir. Bu bölümde Ayyıldız ve Yıldız’ın (2020) çalışmasında tespit ettiği; icraya hazırlık aşamasında karşılaşılan problemlerden “toplular eğitim metodu ve eğitim materyali eksikliği, bireysel icra yetersizlikleri, bireysel icra seviyelerinde görülen farklılıklar, bireysel olarak hazır bulunmama durumu, toplu icra çalışmasında kişi sayısı fazlalığı, toplu icra eğitimi için uygun mekân bulunamaması ve çalgıların fiziki durumlarında var olan eksiklikler” konusu detaylı bir biçimde incelenecektir.

4.1.1.1. Toplu İcra Eğitimi Metodu ve Materyali Eksikliği

Yükseköğretim kurumlarında sürdürülen halk müziği temelli toplu icra dersleri incelendiğinde, dersin işleyişini ve bireyin gelişimini etkileyen başlıca problemler arasında: eğitim materyallerinin yetersizliğinden kaynaklanan eksiklerin yer aldığı tespit edilmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan incelemeler sonucunda yükseköğretim kurumlarında derse giren öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğu araştırmada eğitim metot ve materyallerini yeterli bulmadığını belirtmiştir⁶⁵. Bu durum yükseköğretim kurumlarında, toplu icra eğitimi derslerinde kullanılacak metot veya

⁶⁵ “Eğitim materyalleri açısından yeterli bulmadığınız olası unsurlar ve bu problemlerle karşılaşma sıklığınızı belirtiniz?” sorusuna cevap veren “21” öğretim elemanın ağırlıklı ortalaması alındığında “%87.5” i eğitim materyallerini yeterli bulmadığını belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

eğitim materyali eksikliğini gözler önüne sermektedir. Aynı zamanda toplu icra derslerini yürütmekte olan pek çok eğitimci çoğunlukla⁶⁶ “tek partili toplu icra çalışmalarında “T.R.T Türk halk müziği repertuvarını” kullandıklarını ifade etmesine rağmen “icrayı yansıtmayan notaların eksikliğinden kaynaklı problemlerle karşılaştığını”⁶⁷ da belirtmiştir. Yurdun farklı bölgelerinde var olan müzikal kimliği ve yöre ezgilerinin icra özelliklerini yansıtabilme hususunda yetersiz kaldığı düşünülen “T.R.T Türk halk müziği repertuvarı” notalarının eğitimcilerin birçoğu tarafından toplu icra derslerinde kullanılıyor olması, toplu icra derslerinde, karşılaşılan problemin kaynağında olabileceği gerçeğini destekler niteliktedir. Bu noktada alanda araştırmalar yapmış ve konuya dair tespitleri olan araştırmacıların fikirleri şu şekildedir.

Eke (2007, s.276, 277) “Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Eksikliklerin Giderilerek Geleceğe İntikâli ve Korunması” adlı bildirisinde T.R.T Türk halk repertuvarında “kendisinin tespit edebildiği” eksiklikleri “Yazım kuralları (Donanım, Metronom, Devam İşareti), usûl tespiti, genellikle ezgilerin nakarat (aranağme) bölümlerinin şan olarak yazılmış olması ve bazı ezgilerde mertebelerin doğru olarak tespit edilmemesi şeklinde ifade etmiştir”.

Parlak (2013, s.581) çalışmasında “T.R.T halk müziği repertuvarında” notaya alınan Neşet Ertaş türkülerinde gözlemlediği eksiklikleri şu sözleriyle ifade etmiştir.

“TRT yayıncılığı içerisindeki icra anlayışı, notasyon mantığı yönünden de aynı doğrultuda biçimlenmekle kalmamış, çeşitli nedenlerle birçok sorun da notalarla taşınmıştır. Hızlı üretim kaygıları ile ezgilerin kısaltılması, basitleştirilmesi, ifade bozuklukları, özensizlikten kaynaklanan yanlış yazımların yanında, kimi icracıların kendi kulağında kalan ezgileri, orijinalinde varmış gibi eserin bir yerlerine uydurma bir şekilde monte etmeleri, Ertaş’ın eserlerine ilişkin TRT’de görülen düşük nitelikteki icranın ana nedenleridir.

Çelik (2017, s.115) ise yaptığı araştırma çalışması sonucunda “T.R.T Türk halk müziği repertuvarında” derlenmiş olan birtakım eserlerde “usûl ve metronom” açısından eksiklikler görüldüğünü belirtmiştir. Çelik aynı zamanda repertuvarda var olan ezgilerin doğru usûl ve metronomlar içinde gelecek nesillere aktarılmasının ise önemli olduğuna dair görüşlerini belirtmiştir.

⁶⁶ “Türk halk müziği toplu icra derslerinde eğitim materyali olarak hangi kaynaklardan ne sıklıkta faydalaniyorsunuz?” sorusuna cevap veren “24” öğretim elemanın ağırlıklı ortalaması alındığında “ %70.8 ” i tek partili toplu icra çalışmalarında “T.R.T Türk halk müziği repertuvarı notalarını” kullandığını belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

⁶⁷ “Eğitim materyalleri açısından yeterli bulmadığınız olası unsurlar ve bu problemlerle karşılaşma sıklığınızı belirtiniz?” sorusuna cevap veren “21” öğretim elemanın ağırlıklı ortalaması alındığında “ %88,1 ” i toplu icra derslerinde “icrayı yansıtmayan notalar”dan kaynaklı problemler yaşadığını belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

T.R.T repertuvarında yer alan notaların eserin “kaynak kişisine ve yöresel icra şekillerine uygun bir şekilde notaya aktarılıp aktarılmadığının tespiti” üzerine yapılan bir diğer araştırma Kaan Baştepe tarafından gerçekleştirilmiştir. Baştepe, (2018) ait olan araştırmada T.R.T halk müziği repertuvarında “Kırıkkale yöresine ait 6 eser, mevcut nota ile nota üzerinde belirtilen kaynak kişinin kendi icrasına göre; nota yazımı, makam, yöresel ağız özellikleri, ezgisel ve edebi tür açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir” Kaynak kişi eser icraları ve T.R.T repertuvarında yazılmış halleri incelenen bir takım eserler arasında yapılan kıyaslamalar sonucunda eserlerin kaynak kişi icrasını “usul, yöresel ağız özellikleri, makamsal bilgi ve adlandırma, hem ezgisel hem de edebi tür” gibi açılardan yansıtmadığı sonucuna varılmıştır.

Özdemir (2019 s. 2136) ise T.R.T notalarındaki yazım eksikliklerini şu sözleriyle belirtmiştir: “TRT notalarında, yazım eksikleri (donanım, metronom, devam işareti vb.), sözlü eserlerde yöresel ağız özelliklerinde eksikler, usul-ölçü karışıklığı ile şan ve bağlama ara nağmelerinin yazımı sorunu gibi pek çok yanlışlık ve eksiklik görülmektedir”

Sinan Ayyıldız (2020) tarafından hazırlanan makale çalışmasında “toplu icra eğitimi” üzerine hazırlanacak akademi ve analiz çalışmalarında T.R.T halk müziği repertuvarı notalarının “zorunda kalınmadığı sürece” kullanılmaması gerektiği ifade edilmiş, bu tip çalışmaların “icrayı sergileyen kişinin” ses veya video kaydı üzerinden detaylandırılarak çalışıp notaya aktarılması gerektiğini, T.R.T halk müziği repertuvarı notalarıyla yapılan icra analizlerinin her zaman riskli olduğunu belirtilmiştir.

Araştırmacılar ve yapılan incelemeler sonucunda ana ezginin müzikal ifadesini belirleyen ve toplu icrada belirsizliklere sebebiyet verdiği düşünülen T.R.T halk müziği repertuvarındaki eksiklikler şu şekilde sıralanabilir: Notalar üzerinde toplu icranın müzikal uyumu için önemli görülen nüans işaretlerinin belirtilmemiş olması, genellikle porte başında gösterilen veya ölçü içlerinde ifade edildiği gözlemlenen bemol veya diyez işaretlerinin hangi perdeleri kapsadığının çoğu zaman net bir şekilde belirtmemesi, müziğin ifade gücünü ön plana çıkaran süsleme tekniklerinin çoğu zaman ne şekilde ve ne sıklıkla yapılması gerektiğinin notalar üzerinde belirtilmemiş olması, eserin aslında var olan fakat çalgısal kısımlarında yer almayan bağ işaretleri, bağlama özelinden bakıldığında mızrap vuruşlarının belirtilmemiş olması vb.

Özdemir’e göre (2019), Radyo kurumu aracılığıyla gerçekleşen “resmi halk müziği”nin inşasında “otantisite”nin temsil edildiği iddiasını kuvvetlendirmek için kurum

repertuvarında yer alan notalar bir araç olarak kullanılmış ve bu yolla kurumun “müzik otoritesi” konumunu kuvvetlendirmesi amaçlanmıştır. T.R.T. kurumunun bu konumunun etkisi sonucunda bu anlayış akademide benimsenmiştir (Parlak, 2013) ve uzun süre bu notaların akademik amaçlarla ve icra eğitiminde kullanımı sorgulanmamıştır. Ancak, icrayı yansıtmaya açısından eksikliği pek çok kişi tarafından tespit edilmiş bu notaların akademik eğitimde kullanılması sağlıklı bir toplu icra eğitimi yapılmasına engel teşkil etmektedir. Bu notalarının toplu icra eğitiminde bu denli yoğun bir şekilde kullanılmasına sebebiyet veren en önemli etkenin eğitim materyali ve metodu eksikliği olduğu düşünülmektedir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

Bağlama toplulukları ve diğer halk müziği çalgıları için geçmiş yıllarda akademisyenler ve icracılar tarafından eğitim materyali geliştirmek üzere birtakım denemeler yapılmış olmasına rağmen, mevcut halk müziği toplu icra eğitiminde günümüzde karşılaşılan en önemli eksiklerden birisi toplu icraya katkı sağlayacak kapsamlı bir eğitim materyali olmayışıdır. Bireysel çalgı eğitimi üzerine yazılmış metotların varlığı göz önünde bulundurulduğunda, toplu icra eğitimi üzerine belirli eğitim kriterleri dikkate alınarak hazırlanmış neredeyse hiçbir eğitim metodu bulunmaması, bu alanda yapılması gereken çalışmaların önemini de gözler önüne sermektedir.

Toplu icra derslerinde öğretmenlerin eksikliğini hissettiği diğer bir konu “Çok partili Türk halk müziği düzenlemelerinin” yeterli sayıda olmayışıdır⁶⁸.

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından gerçekleştirilen araştırmada elde edilen verilerde pek çok eğitmenin toplu icra derslerinde tek partili ve çok partili çalışmalara yer verdiği tespit edilmiştir⁶⁹. Çok partili toplu icra çalışmalarında eğitimciler ağırlıklı olarak iki partili eserleri çalıştırdığını belirtmiş, bunun yanı sıra üç partili, dört partili ve beş partili eserlere çalışmalarında yer verdiğini de dile getirmiştir⁷⁰. Bu durum misyonu sanatçı yetiştirmek olan

⁶⁸ “Eğitim materyalleri açısından yeterli bulmadığınız olası unsurlar ve bu problemlerle karşılaşma sıklığınızı belirtiniz?” sorusuna cevap veren “21” öğretim elemanının ağırlıklı ortalaması alındığında “%70,2” i “Çok partili Türk halk müziği düzenlemelerinin eksikliğinden kaynaklanan problemler şeklinde cevap vermiştir. (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

⁶⁹ “Türk halk müziği toplu icra derslerinde nasıl bir eğitim modeli yöntemi uyguluyorsunuz?” sorusuna öğretim elemanlarının “%91,7’i (n=22)”, tek partili “%62,5’i (n=15)” çok partili eğitim sistemine derslerinde yer verdiğini belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

⁷⁰ “Çok partili toplu icra çalışmalarında hangi tür eserleri ne sıklıkta çalıştırmayı tercih ediyorsunuz?” sorusuna cevap veren öğretim elemanlarının ağırlıklı ortalamaları alındığında (n=15) “%60,0”ı “iki partili” “%38,3” ü “dört partili” “%36,7” i, “üç partili”, “%18,3” ü “beş partili” eserleri çalıştırdığını belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

eğitim kurumlarında en az tek partili toplu icra eğitimi kadar çok partili toplu icra eğitiminin de var olduğunu göstermektedir. Çok partili çalışmalara derslerinde yer verdiğini belirten eğitimcilerin birçoğu ders için gerekli olan materyallerini genellikle kendilerinin hazırladığını ifade etmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Öğretim elemanlarının ifadeleri bu alanda yapılan çalışmaların eksikliğini ortaya koymaktadır.

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan araştırmada öğretmenler tarafından dile getiren “farklı seviyelerde icracılar için eğitim materyalleri” eksikliği de metot ve eğitim materyali eksikliğiyle doğrudan alakalı ve üzerinde durulması gereken diğer bir husustur⁷¹.

4.1.1.2. Bireysel İcra Yetersizliklerinden Kaynaklanan Problemler

Toplu icra eğitiminde karşılaşılan ve birlikte müzik yapma olgusunu etkileyen bir başka problem ise bireylerin çalgılarında var olan bireysel icra yetersizlikleridir. Henüz çalgılarında yeterli düzeyde icra olgunluğuna erişmemiş bireylerin, toplu icra eğitiminde yan yana gelmeleri (getirilmeleri) belirli birtakım problemleri beraberinde getirmektedir. Ayyıldız ve Yıldız’ın (2020) araştırmasında bireysel icra yetersizliklerinden kaynaklanan problemlerin başlıcaları öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda “Zamanlama/Senkronizasyon” problemleri, “Perde/Entonasyon” problemleri, “Gürlük ve Nüans/Süsleme problemleri” ve “diğer etkenlerden kaynaklı meydana gelen problemler” olmak üzere beş başlık altında ifade edilmiştir⁷². Belirtilen problemlerin hem bireysel hem de toplu icra yaklaşımlarında müzik yapabilme durumunu doğrudan etkileyen etmenler arasında yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, bireylerin bireysel icra düzeyinde belirli bir seviyeye erişmeden toplu icra derslerine dahil edilmemesi, öğrencilerin bireysel çalgı eğitimi müfredatının ileride dahil olacağı topluluk çalışmalarının beklentilerini kapsayıcı bir şekilde yeniden düzenlenmiş olması, toplu icra eğitiminde bireysel icra yetersizliğinden kaynaklanan problemlerin olası çözüm yolları olarak görülmektedir.

⁷¹ “Eğitim materyalleri açısından yeterli bulmadığınız olası unsurlar ve bu problemlerle karşılaşma sıklığınızı belirtiniz?” sorusuna cevap veren “21” öğretim elemanın ağırlıklı ortalaması alındığında “ %86,9 ” u “Farklı seviyelerde icracılar için eğitim materyalleri eksikliğinden kaynaklanan problemler” şeklinde cevap vermiştir. (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

⁷² Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan araştırmada, araştırmaya katılan öğretim elemanlarının “%91.7” i “Zamanlama/Senkronizasyon problemlerinin”, “%83.3” ü (n=20) “Perde/Entonasyon problemlerinin”, “%70.8” i “Gürlük problemlerinin”, “%100”ü”, “Nüans ve Süsleme problemlerinin” bireysel icradaki yetersizlikten kaynaklandığını görülmektedir.

4.1.1.3. Bireysel İcra Seviyelerinde Görülen Farklılıklar

Ayyıldız ve Yıldız'ın (2020) çalışmasında belirtildiği toplu icra eğitimini etkileyen bir diğer problem durumu, farklı icra seviyelerinde olan öğrencilerin ortak ders programı kapsamında yan yana yer almasıdır⁷³. Mevcut eğitim sisteminin bir getirisi olan “sınıf eğitimi” çerçevesinde öğrenciler arasında görülen icra seviyelerindeki farklılıklar, öğrencilerin istenilen düzeyde birlikte müzik yapma durumlarını etkileyen önemli problemlerden bir tanesi olarak görülmektedir. Farklı icra seviyelerine göre tasarlanmış bir toplu icra eğitimi programının günümüz yükseköğretim kurumlarında yeteri kadar yaygınlaşmamış olması, ülkemiz çalgı eğitimini sekteye uğratan önemli sorunlar arasında yer almaktadır. Bu noktada toplu icra eğitim sisteminde bireysel icra seviyelerini göz önünde bulundurarak bireylerin bulundukları sınıftan bağımsız olarak seviyelerine göre uygun topluluklarda yer almalarını sağlayacak bir çalgı eğitimi sisteminin tasarlanması ve bu durumun ülkemiz yüksek öğretim kurumlarında yaygınlaştırılması mevcut problem durumunun olası çözümü olarak görülmektedir. Bu doğrultuda yurt dışında pek çok eğitim kurumunda rağbet gören ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde de uygulanan “derece sistemi”ne göre aynı icra seviyesindeki öğrencilerin toplu icra dersi almalarının sağlanması bu durumun çözümüne örnek olarak gösterilebilir.

4.1.1.4. Bireysel Olarak Hazır Bulunmama Durumu

Ayyıldız ve Yıldız'ın (2020) toplu icra eğitiminde karşılaşılan problemlerle ilgili araştırmasında elde edilen bulgular arasında bireysel olarak hazır bulunmama durumunun toplu icra eğitimini olumsuz yönde etkilediği öğretim elemanlarınca belirtilmiştir. Toplu icra aşamasında karşılaşılan bu durumu tamamen öğrenci temelli bir sorun olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bireyin icra aşamasında icra edilecek olan çalışmalara toplu icra öncesi hazırlanmaması, var olan eseri birlikte çalma esnasında icra edememesine sebebiyet vermektedir. Bu durum her ne kadar bireyin bireysel olarak hazır bulunmama durumu şeklinde ifade edilse de asıl olarak geneli olumsuz yönde etkileyen bir problem durumu olarak düşünülmektedir. Toplu icra aşamasında bireysel olarak yapılan her hatanın genele etki ettiği ve icranın kalitesini düşürdüğü gözlemlenmektedir. Bu durumun olası çözümünün eğitimci temelli olduğu varsayılmaktadır. Eğitiminin yalnız icra aşamasında öğrencileri

kontrol etmemesi genelde de bireylerle temas halinde olması, verilen eser veya partiyonların her hafta dinlenmesi ve eksiklikler üzerinde durulması mümkünse bu durumun not sistemi içine dahil edilmesi bireysel olarak hazır bulunmama durumu en aza indirebilecek bir etkenler olarak ifade edilebilir.

4.1.1.5. Toplu İcra Aşamasında Kişi Sayısı Fazlalığı

Toplu icrayı doğrudan etkilediği düşünülen bir başka problem durumu, var olan icracıların dengeli dağılmamasından kaynaklı yaşanan problemlerdir. Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan incelemeler sonucunda yükseköğretim kurumlarında ders vermekte olan öğretim elemanları toplu icra eğitiminin verimli bir şekilde sürdürülebilmesi için çalgı toplulukların “4-8” kişiden oluşması gerektiği görüşünü belirtmiş, elde edilen veriler doğrultusunda “14 kişiden fazla olan çalgı topluluklarının tercih edilmediği tespit edilmiştir” (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).⁷⁴ Topluluk üye sayısının artması ile “perde/entonasyon, zamanlama/senkronizasyon, süsleme tekniklerinin icrası ve müzikal birliktelik (nüans, dinamik)” gibi alanlarda yaşanan sorunlar, toplu icra eğitimlerinde olması gereken ideal topluluk sayısının “4-14” arasında sınırlı kalması gerektiği fikrini meydana getirmektedir.

4.1.1.6. Toplu İcra Eğitimi İçin Uygun Fiziki Ortamın Sağlanamaması

Eğitimde karşılaşılan bir diğer problem toplu icra için uygun fiziki ortamın önceden sağlanamamış olmasıdır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Bu durumun diğer problem durumlarına nazaran daha az önemsenen bir konu olduğu görülmesine karşın, icrayı, icracıyı ve eğitimi doğrudan etkilediği söylemek yanlış olmayacaktır. Kişi sayısına göre uygun olmayan mekanların varlığı, eğitim ortamının akustik durumunun toplu icra için uygun olmaması gibi etkenler öğrencilerin ve eğitimcilerin hazır bulunma ve moral motivasyonlarını doğrudan etkileyen sorunlar olması muhtemeldir. Bu noktada eğitim kurumlarının toplu icra eğitimi yapılacak ders ortamlarını önceden hazır hale getirmesi ve oluşacak sorunlara karşı tedbirler

⁷⁴ “Verimli bir ders ortamının sağlanabilmesi için Türk halk müziği icra topluluğunu kaç kişi oluşturmalıdır?” sorusuna öğretim elemanlarının “%41,7” i (n=10) 4-8 kişiden, “%29,2” i (n=7) 8-14 kişiden, “%12,5” i (n=3) 14-20 kişiden, “%4,2” i (n=1) 30 kişiden, %4,2’si (n=1) 50 kişiden, geriye kalan %8,3’ü (n=2) ise “öğrencilerin seviyeleri” ve “içinde bulunulan kurumun eğitim anlayışının beklentisi(hedefleri)” doğrultusunda mevcut durumun değişebileceğini beyan etmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020).

alması toplu icrayı etkilediği varsayılan problem durumunun olası çözümünde önemli görülmektedir.

4.1.1.7. Çalgıların Fiziki Durumlarında Var Olan Eksiklikler

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan incelemeler sonucunda toplu icra eğitimini hazırlık aşamasında etkileyen bir başka problem durumu, icra aşamasında kullanılacak olan bağlamaların fiziki durumlarında var olan eksiklikler olarak görülmektedir⁷⁵. Yükseköğretim kurumlarında derse giren öğretim elemanları icra aşamasında öğrenciler tarafından kullanılan bağlamaların yapısal özelliklerinin toplu icrayı etkileyen önemli bir faktör olduğunu ve bu bağlamaların belirli standartlarda olmamasından kaynaklı icra aşamalarında farklı problem durumları ile karşı karşıya kaldıklarını belirtmiştir.

Bireylere ait olan bağlamalarda var olan fiziki yetersizliklerin “perde-entonasyon” problemlerinin kaynağında var olan problem durumları arasında yer aldığı düşünülmektedir. Müzikal birlikteliğin sağlanamaması noktasında önemli bir etken olan bu problemin olası çözümü, öğrencilere ait olan bağlamalarda tesviye probleminin olmaması, (toplu icraya uygun bağlamaların temini), icra aşamasında yer alan bireylerin perde ayarlarını çalışma öncesinde akort cihazı eşliğinde kontrol etmeleri olarak düşünülmektedir. Bu durumun dikkate alınması akabinde toplu icranın daha armonik ve mutlak bir uyum içinde olacağı varsayılmaktadır.

4.1.2. İcra Aşamasında Karşılaşılan Problemler

Toplu icraya doğrudan veya dolaylı olarak etki ettiği gözlemlenen (Ayyıldız ve Yıldız 2020) “zamanlama/senkronizasyon problemleri, perde/entonasyon problemleri, nüans/dinamik problemleri ve süsleme problemleri” icra esnasında karşılaşılan problemler başlığı altında incelenmiştir. Bu problemlerin olası nedenleri ve problemin çözümüne yönelik öneriler problem başlıkları altında ele alınmıştır.

⁷⁵ Toplu icra eğitiminde kullanılan bağlamaların tellerinin icra için uygun olmaması, perde ayarlarının akort cihazına göre ayarlanmaması, bağlamanın tesfiyesinden kaynaklı icra aşamasında karşılaşılan entonasyon problemleri ile vb.durumlar

4.1.2.1. Zamanlama Problemleri

Bağlama gruplarının özellikle monofonik icrasında sıklıkla karşılaşılan ve toplu icra üzerinde homofonik ve polifonik icralara da olumsuz bir etkisi olduğu görülen problemlerin başında zamanlama/senkronizasyon problemleri gelmektedir⁷⁶ (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Topluluklarının mevcut sayısı arttıkça bu problemlerin daha da belirginleştiği görüşü belirtilmiştir (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Problemin temelinde yatan en önemli etkenin ne olabileceği incelendiğinde; bu tip problemin öğrencilerin “deşifre/partisyon” okuma eksikliklerinden kaynaklı var olabileceği görüşü yaygındır. Bu nedenle bu problemlerin olası çözümüne yönelik hazırlanacak eğitim materyalinin sayısının çoğalmasının hem toplu icra eğitimine hem de bireysel icraya olumlu bir katkı sağlayacağı varsayılmaktadır.

4.1.2.2. Perde-Entonasyon Problemleri

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından icra esnasında karşılaşılan bir diğer problemin perde-entonasyon problemlerinden kaynaklı sorunlar olduğu görülmektedir. Toplu icraya doğrudan etki eden ve icrayı olumsuz bir yönde etkilediği gözlemlenen perde ve entonasyon problemlerinin “çalgının fiziki durumunun icra için uygun olmamasından, toplu icrada yer alan bireylerin bağlama üzerinde var olan perdeleri doğru bir şekilde ayarlayamamasından ya da bireysel icra yetersizliklerinin perde ve entonasyon durumuna sirayet etmesinden kaynaklı” meydana geldiği görüşü öne çıkmaktadır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Özellikle birden fazla bağlama icracısının bir arada olduğu çalışmalarda çalgıların perde hassasiyetinin çok düzgün bir şekilde birbiriyle uyumlu olarak ayarlanması gerektiğinden dolayı toplu icra eğitiminde bu tarz problemlerinin çözümüne yönelik neler yapılabileceğini düşünmek ve öneriler getirmek son derecede önemli görülmektedir.

4.1.2.3. Nüans-Dinamik Problemleri

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından tespit edilen ve toplu icrada karşılaşılan bir diğer problem, çalınan eserin müzikal ifadesini belirginleştiren ve eserin bütünlüğüne katkı sağlayan nüans-dinamik terimlerinin eğitim materyalinde yer almamasından, icracılar tarafından yeterince dikkate alınmamasından ve icraya yansıtılamamasından kaynaklı

⁷⁶ Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından hazırlanan araştırmada öğretim elemanlarına (n=24) “Toplu icra çalışmalarında aşağıdaki problemlerden hangileri ile karşılaşıyorsunuz ve karşılaştığınız problemlerin görülme sıklığı nedir?” sorusu yöneltilmiş cevap veren öğretim elemanlarının ağırlıklı ortalamalar incelendiğinde “46.9” u bu problemle karşılaştığını ifade etmiştir.

meydana gelen problemlerdir. Öğretim elemanlarından elde edilen bulgulara göre problemin temelinde var olan sebeplerden birisinin, öğrencilerin “dikkat ve konsantrasyon eksikliği” olduğu görüşü saptanmıştır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020)⁷⁷. Bu problemin temelinde yattığı varsayılan ana sebebin öğrencilerin hem bireysel hem de toplu icra çalışmalarında nüans ve dinamik işaretlerini ve detaylı bir şekilde tanımaya ve bu terimlerin nasıl bir ifade biçimi ile icra edilmesi gerektiğini anlamaya yönelik bir ön çalışma disiplini kazanamamış olması gösterilebilir. Ayrıca mevcut halk müziği notalarının çoğunluğunda nüans ve dinamik işaretlerinin olmaması ve bunun sonucunda toplu icrada eserlerin farklı kişilerce farklı şekillerde anlaşılıp yorumlanabilmesi hedeflenen uyumlu icranın oluşmasına da engel teşkil etmektedir.

4.1.2.4. Süsleme Problemleri

Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından tespit edilen, toplu icra aşamasında sıklıkla karşılaşılan ve icranın müzikal karakterini doğrudan etkilediği varsayılan bir diğer problem “süsleme” problemleridir. Bağlama gruplarının monofonik icrasında sıklıkla görülen süsleme problemlerinin, icracıların icra esnasında seslendirmek istediği süsleme tekniğini birlikte farklı şekillerde icra etmesi sonucunda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu durumun seslendirilen eserin toplu icrada mutlak bir uyumdan uzak bir biçimde duyulmasına sebebiyet verdiğini dile getirmek yanlış olmayacaktır. Süsleme problemlerinin nelere bağlı bir şekilde oluştuğu irdelendiğinde ise birden fazla problem durumunun bir araya gelmesi sonucunda bu problemlerin meydana geldiği görülmektedir. Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından hazırlanan çalışmada öğretim elemanları, toplu icra derslerinde süsleme problemleriyle karşılaştıklarını ve bu problemlerin “bireysel icra yeterlilik problemleri”, “icracıların orkestra içinde duyma/dinleme problemleri”, “deşifre/partisyon okuma yeterlilik problemleri”, “dikkat/ konsantrasyon eksikliğine dayalı problemler” ve “diğer etkenlerden kaynaklanan olası problemler” den dolayı var olduğunu belirtmiştir (Ayyıldız ve Yıldız)⁷⁸. Süsleme problemlerinin oluşmasına sebep olan bu tip sorunlara ek olarak süsleme tekniklerinin toplu icra esnasında hangi sıklıkta ve hangi müzikal ifade biçimleri ile icra

⁷⁷ Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından hazırlanan “Sizce nüans problemleri hangi faktör/faktörlerden kaynaklanmaktadır?” sorusuna cevap veren öğretim elemanların n=12, “%50.00” i bu problemin kaynağında “Dikkat Konsantrasyon Eksikliği” probleminin olduğunu belirtmiştir.

⁷⁸ Ayyıldız ve Yıldız (2020) tarafından yapılan araştırmada, araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %100’ü (n=24) “bireysel yeterlilik problemlerinin”, %41.7’si (n=10) “icracıların orkestra içinde duyma/dinleme problemlerinin”, %33’3’ü (n=8) “deşifre/partisyon okuma yeterlilik problemlerinin”, %50’i (n=12) “dikkat/ konsantrasyon eksikliğinden kaynaklı problemlerin”, %4.2’si (n=1) “diğer etkenlerden kaynaklı olası problemlerin” süsleme problemlerine sebebiyet verdiği görüşünü belirtmiştir.

edilmesi gerektiğini net bir şekilde belirten bir notasyon sisteminin benimsenmemiş olması da bu problemleri gün yüzüne çıkartan en önemli etken olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla notasyon sisteminde olan belirsizlikleri, icra aşamasında karşılaşılan problem durumlarının temelinde yatan yegâne sorun olarak nitelendirmek de yanlış olmayacaktır.

4.1.3. Toplu Bağlama İcrasında Karşılaşılan Problemlerin Olası Çözümüne Yönelik Tasarlanan Eğitim Materyalinin Özellikleri

Bir önceki bölümlerde “İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler” ve “İcra Aşamasında Karşılaşılan Problemler” adlı ana başlıklar altında toplu icra eğitiminde karşılaşılan problem durumları ve olası çözüm önerileri detaylı bir şekilde ifade edilmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda halk müziği temelli toplu icra eğitiminde problemlerin çözümüne odaklanmış belirli bir eğitim yöntemi gözetilen düzenli bir eğitim materyalinin olmadığı, toplu icra eğitiminin yürütüldüğü farklı eğitim kurumlarında ise uygulanan öğretim yöntemlerinin problemlerin çözümü noktasında yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır (Ayyıldız ve Yıldız, 2020). Pek çok farklı etkenin sebebiyet verdiği problem topluluğunun çözümünde toplu bağlama icrası eğitimine katkı sunabilecek ve toplu bağlama icrası örnekleri arasında bütün icra yaklaşımlarını ve topluluk modellerini kapsayıcı bir eğitim materyalinin hazırlanması gerektiği açıkça görülmektedir. Bu amaçlar doğrultusunda araştırmamızı meydana getiren “Bağlama Topluluğuna Yönelik Eğitim Materyali Önerisi” adlı çalışmanın özellikleri şu şekilde sıralanmıştır;

- 1- Oluşturulması hedeflenmiş eğitim materyali, farklı müzikal dokuları (monofonik, homofonik, polifonik) gözeterek hem tek partili hem de çok partili olacak bir şekilde tasarlanmıştır.
- 2- Tasarlanan eğitim materyalleri “basitten karmaşığa” (kolaydan zora) ilkesinden yola çıkarak farklı icra seviyelerine yönelik olacak şekilde tasarlanmıştır.
- 3- Tasarlanan eğitim materyalleri icra özelliklerine dikkat edilerek (süsleme, nüans ve icra teknikleri) detaylı bir şekilde yazılmıştır. Mevcut problemlerin çözümünü kolaylaştıracağı düşüncesinden yola çıkılarak bir takım notasyon ve terminoloji tercihleri yapılmıştır⁷⁹.

⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. bölüm 3.3.1

4- Çok sesli toplu icra eğitimi için üretilmiş eğitim materyalleri içinde iki, üç, dört partili eğitim materyallerinin daha çok tercih edildiği⁸⁰ göz önüne alınarak, tasarlanan eğitim materyalleri “en az bir, en çok altı” partiden meydana gelecek şekilde üretilmiştir. Bağlama ailesi üyeleri ile toplu icra derslerinde ve bu çalışmanın başında bahsi geçen topluluklarda sıklıkla icra edilen “bozuk düzen” ve “bağlama düzeni” eğitim materyallerinde icra özelliklerine göre birlikte ya da ayrı bir biçimde kullanılmıştır⁸¹.

5- Eğitim materyali hazırlanırken literatürde tespit edilebilen toplu icra yaklaşımları dikkate alınmıştır. Topluluk modelleri içinde kullanılan bağlamaların işlevleri doğrultusunda eğitim materyalleri hazırlanmasına özenle dikkat edilmiştir. Eğitim materyali hazırlanırken bu topluluklarda tespit edilen belli tipte bağlamalar ve bu topluluk içinde uzun yıllar farklı platformlarda icralar sergileyen başarısı kanıtlanmış bağlama topluluk modelleri tercih edilmiştir⁸².

Toplu icra eğitiminde tespit edilen problemlerin (Ayyıldız ve Yıldız 2020) ve problemlere karşı olası çözümün önerilerinin yer aldığı ifadeler Tablo 15 ‘de detaylandırılmıştır.

⁸⁰ Detaylı bilgi için bkz. dipnot 47

⁸¹ Ayyıldız ve Yıldız, (2020) “Toplu icra çalışmalarındaki bağlama icralarında, aşağıdaki akort sistemleri içerisinde hangilerini ne sıklıkta kullanıyorsunuz?” öğretim elemanlarının ağırlıklı ortalamaları incelendiğinde “%88,5” “Bozuk Düzeni”, “%64,6” “Bağlama Düzeni” %32 “Fidayda Düzeni”, %33 “Misket Düzeni” %30 “Müstezat Düzeni” %31,3 “Do Müstezat Düzeni” %27,1 “Segâh Düzeni” şeklinde cevap verdiğini belirtmiştir.

⁸² Tercih edilen model bağlamalar- model bağlama toplulukları ve tercih edilme nedenleri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. bölüm 3.3.2 , 3.3.3

Tablo 15

İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler

İcraya Hazırlık Aşamasında Karşılaşılan Problemler		
No	Problem Durumu	Eğitim Materyali Aracılığıyla Problemin Olası Çözümü
1	Toplu İcra Eğitim Metodu ve Materyali Eksikliği	Farklı icra seviyelerine yönelik belirli bir pedagojik eğitim çerçevesinde hazırlanacak bir eğitim materyali problemin olası çözümü olarak öngörülmektedir. Oluşturulması son derece elzem olan bu eğitim materyalinde yer alacak tüm notalarda: belirlenen icra özelliklerine göre, “süsleme, nüans, ve icra teknikleri”nin net bir şekilde yazılması, eğitim materyallerinin farklı müzikal yaklaşımları-müzikal dokuları kapsayıcı bir şekilde (homofonik, monofonik ve polifonik), alanın ihtiyacı olarak gözüken tek partili ve çok partili eğitim materyali şeklinde hazırlanması, bağlama icrasında sıklıkla kullanılan düzenlerin tasarlanan eğitim materyalinde kullanılması (bağlama düzeni, bozuk düzen) hem ilgili problemin hem de icra aşamasında karşılaşılan diğer problemlerin olası çözümlerine doğru atılacak önemli bir adım olarak görülmektedir. Dolayısıyla, tasarlanan eğitim materyalinin bu problemin çözümü ile doğrudan ilişkilidir.
2	Bireysel İcra Yetersizliklerinden Kaynaklanan Problemler	Belirtilen problemlerin hem bireysel hem de toplu icra yaklaşımlarında müzik yapabilme durumunu doğrudan etkileyen etmenler arasında yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, bireylerin bireysel icra düzeyinde belirli bir seviyeye erişmeden toplu icra derslerine dahil edilmemesi, öğrencilerin bireysel çalgı eğitimi müfredatının ilerde dahil olacağı topluluk çalışmalarının beklentilerini kapsayıcı bir şekilde yeniden düzenlenmiş olması, toplu icra eğitiminde bireysel icra yetersizliğinden kaynaklanan problemlerin olası çözüm yolları olarak görülmektedir. <u>Dolayısıyla toplu bağlama icra eğitimi için tasarlanan eğitim materyali ile bu problemin çözümü ilişkili değildir.</u>
3	Bireysel İcra Seviyelerinde Görülen Farklılıklar	Bu problemin, farklı icra seviyelerinde olan bireylerin, mevcut eğitim sisteminin bir getirisi sınıf uygulaması kapsamında, aynı fiziki ortamda ders almalarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu noktada toplu icra eğitim sisteminde bireysel icra seviyelerini göz önünde bulundurarak bireylerin bulundukları sınıftan bağımsız olacak şekilde seviyelerine göre uygun topluluklarda yer almalarını sağlayacak bir eğitim sisteminin tasarlanması ve bu durumun eğitim sisteminin genelinde yaygınlaştırılması mevcut problem durumunun olası çözümü olarak düşünülmektedir. Dolayısıyla toplu bağlama icra eğitimi için tasarlanan eğitim materyali ile bu problemin çözümü ilişkili değildir.
4	Bireysel Olarak Hazır Bulunmama Durumu	Bu durumun olası çözümünün eğitimci temelli olduğu varsayılmaktadır. Eğitimcinin yalnız icra aşamasında öğrencileri kontrol etmemesi genelde de bireylerle temas halinde olması, bu durumu en aza indirecek bir etken olarak ifade edilebilir. Toplu icra derslerinde haftalık olarak yapılacak kısa sınav niteliğinde sınavlar (partisyon çalma sınavları ve toplu icra sınavları) bu sorunun çözümüne katkıda bulunabilir. Ancak toplu bağlama icrası eğitimi için tasarlanan eğitim materyali ile bu problemin çözümü ilişkili değildir.
5	Toplu İcra Aşamasındaki Kişi Sayısı Fazlalığı	Özellikle farklı bağlama gruplarını kapsayıcı eğitim materyallerinin sayısının artırılması bu problemin olası çözümüne dolaylı yoldan katkı sağlayacaktır (büyük sınıf mevcudunu farklı topluluklara bölerek). Ancak bu durum toplu bağlama icra eğitimi için tasarlanan eğitim materyalinin niteliği ile bu problemin çözümü ilişkili değildir.

7	Toplu İcra Eğitimi İçin Uygun Fiziki Ortamın Sağlanamaması	Bu noktada eğitim kurumlarının toplu icra eğitimi yapılacak ders ortamlarını önceden hazır hale getirmesi ve oluşacak sorunlara karşı tedbirler alması toplu icrayı etkilediği varsayılan problem durumunun olası çözümünde önemli görülmektedir. Ancak toplu bağlama icra eğitimi için tasarlanan eğitim materyali niteliği ile bu problemin çözümü ile ilişkili değildir.
8-	Çalgıların Fiziki Durumlarında Var Olan Eksiklikler	Bu problemin olası çözümü, öğrencilere ait olan bağlamalarda tesviye probleminin olmaması, (toplu icraya uygun bağlamaların temini), icra aşamasında yer alan bireylerin perde ayarlarını çalışma öncesinde akort cihazı eşliğinde kontrol etmeleri olarak düşünülmektedir. Bu durumun dikkate alınması akabinde toplu icranın daha armonik ve mutlak bir uyum içinde olacağı varsayılmaktadır. Çözümüne katkı sağlayabileceği düşünülen bir diğer etken hazırlanacak olan eğitim materyalinin bağlama ailesi üyeleri arasında temin edilmesi daha kolay bağlamalardan meydana gelmesidir. Bu durum problemin çözümüne dolaylı yoldan katkı sağlayabilir ancak hazırlanan eğitim materyali niteliği ile doğrudan ilişkili değildir.
9-	Zamanlama Problemleri	Eğitim materyalinde zamanlama yetisini geliştirecek farklı müzikal dokulara göre (monofonik, homofonik ve polifonik) hazırlanmış çalışmalar bu problemin olası çözümüne katkı sağlayabilir. Bu noktada notasyon sistemi içinde süsleme, metronom hızı ve icra teknik özelliklerinin zamanlama açısından detaylı bir şekilde belirtilmesi, monofonik dokuda hazırlanacak eğitim materyallerinde ezgi ve süslemelerin birbir tüm topluluk tarafından senkronize olarak seslendirilmesi, polifonik doku içinde farklı zamanlama özellikleri içeren ezgilerin topluluk tarafından aynı anda icra edilmesi ve homofonik dokuda yazılan farklı zamanlama özelliklerine sahip akor ve arpejlerin zamanlama açısından uyum içinde icra edilmesini içeren eğitim materyalinin bu problemin çözümü ile ilişkili olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle hazırlanması öngörülen eğitim materyalinin bu problemin çözümü ile ölçülebilir bir ilişkiye sahip olduğu düşünülmektedir.
10-	Perde-Entonasyon Problemleri	Bu sorunun olası çözümünün bağlama icrası notasyonunda yer alacak perde seslerinin detaylı bir şekilde belirtilmesi ve bu sayede özellikle toplu icrada sıklıkla karşılaşılan “bir eserin farklı icracılar tarafından aynı anda farklı yorumlarla icra edilmesi” problemini en aza indireceğinden yola çıkarak problemin olası çözümü olduğu düşünülmektedir. Bu durum toplu bağlama icrası eğitimi için tasarlanan eğitim materyali niteliğinin doğrudan ölçülebilir bir durum değildir.
11-	Nüans-Dinamik Problemleri	Nüans ve dinamik işaretleri dikkate alınarak hazırlanacak eğitim materyallerinin sayılarının artırılması ve bu doğrultuda hazırlanan materyallerin öğrenciye detaylı bir biçimde yansıtılmasının, toplu icra esnasında nüans birlikteliğinin sağlanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla, hazırlanması öngörülen eğitim materyalinin bu problemin çözümü ile ölçülebilir bir ilişkiye sahip olduğu düşünülmektedir.
12-	Süsleme Problemleri	Eğitim sistemi içinde olası çözümüne yönelik en etkili yollardan bir tanesi süsleme tekniklerinin, “zamanlama, ifade biçimi, dinamikler, sağ ve sol el tekniklerine göre notasyon sisteminde net bir şekilde yazılmasını sağlamak” ve bu şekilde yazılan notaların hızlı bir şekilde toplu icra eğitiminde kullanım düzeylerini artırmak olarak görülmektedir. Bu sayede toplu bağlama icrasında geçmişten günümüze ağırlıklı kişisel yorumlara dayalı bir şekilde seslendirilmiş süsleme tekniklerinin, topluluk tarafından gerçekleştirilen icralarda belirli bir standartta kavuşmuş olacağı düşünülmektedir. Bu nedenle hazırlanması öngörülen eğitim materyalinin bu problemin çözümü ile ölçülebilir bir ilişkiye sahip olduğu düşünülmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma kapsamında tasarlanan eğitim materyalinin niteliğinin “icra aşamasında karşılaşılan problemler” den “zamanlama problemi”, “perde/entonasyon problemi”, “nüans/dinamik” problemi ve “süsleme problemlerinin çözümü ile ölçülebilir bir ilişkiye sahip olduğu düşünülmektedir.

4.2. Hazırlanan Başlangıç Seviyesindeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Tablo 16

Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen müzrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	10	10	10	10	10	10
Uzman 2	10	10	10	10	10	10
Uzman 3	8	9	6	9	6	8
Uzman 4	8	7	7	8	8	7
Uzman 5	8	7	9	9	10	10
Uzman 6	9	9	9	9	9	9
Uzman 7	9	10	10	8	9	10
Uzman 8	9	9	10	8	9	10
Uzman 9	10	10	10	8	10	10
Uzman 10	10	10	10	10	10	10
Uzman 11	7	7	7	6	7	8
Uzman 12	7	7	8	7	8	8
Uzman 13	10	10	10	10	10	10
Uzman 14	10	10	10	10	10	10
Uzman 15	8	9	8	8	7	8
Uzman 16	9	9	7	8	9	10
Uzman 17	8	8	8	8	8	8
Uzman 18	9	9	8	8	8	9
Uzman 19	9	9	10	9	7	9
Uzman 20	9	9	9	9	9	9
Uzman 21	9	9	6	8	8	10
Uzman 22	9	9	9	8	9	10
Uzman 23	10	10	10	10	10	10
Ortalama	8,85	8,85	8,75	8,45	8,75	9,25

Tablo 16 incelendiğinde başlangıç seviyesinde bulunan deney grubu öğrencilerinin “Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın” adlı eser icrası zamanlama (senkronizasyon)

niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “8,85” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “8,85” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,45” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “9,25” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda başlangıç seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 8

Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	2	3	3	4	2	2
Uzman 2	3	2	4	3	3	2
Uzman 3	4	4	4	5	4	4
Uzman 4	3	3	2	2	2	3
Uzman 5	5	6	7	6	6	5
Uzman 6	4	4	3	3	3	4
Uzman 7	5	3	3	3	3	2
Uzman 8	5	5	4	4	4	5
Uzman 9	5	5	5	5	5	5
Uzman 10	2	2	3	3	2	1
Uzman 11	7	8	8	7	8	8
Uzman 12	4	4	5	4	4	4
Uzman 13	1	2	1	1	1	1
Uzman 14	7	7	7	7	8	7
Uzman 15	4	5	4	4	4	4
Uzman 16	6	5	5	4	5	3
Uzman 17	8	8	8	8	8	8
Uzman 18	6	6	5	5	5	5
Uzman 19	2	3	4	4	3	4
Uzman 20	6	6	6	6	6	6
Uzman 21	5	5	4	5	3	7
Uzman 22	5	5	6	5	4	6
Uzman 23	2	2	4	3	3	2
Ortalama	4,6	4,7	4,7	4,45	4,35	4,5

Tablo 17 incelendiğinde başlangıç seviyesinde bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın” adlı eser icrası zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “4,6” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “4,7” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,7” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,45” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “4,5” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda başlangıç seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin orta seviyede olduğu söylenebilir.

Tablo 9

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümlerinin Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	6	4,55	,14	-35,501	,000
Deney	6	8,81	,25		

Tablo 18 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerinin başındaki yazmayı sarıya mı boyadın adlı eserin icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-35,501$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

Tablo 10

Evlerinin Önü Handır Aman Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz?
Uzman 1	9	8	8	9	9	9
Uzman 2	8	8	9	9	9	8
Uzman 3	8	8	8	8	7	9
Uzman 4	8	8	7	7	8	8
Uzman 5	8	9	8	9	8	8
Uzman 6	8	8	8	8	8	8
Uzman 7	9	9	8	9	9	9
Uzman 8	9	9	9	8	9	9
Uzman 9	10	10	8	8	9	10
Uzman 10	8	8	6	7	7	7
Uzman 11	8	9	8	8	8	8
Uzman 12	7	7	6	8	7	7
Uzman 13	8	9	8	8	7	7
Uzman 14	9	9	10	10	10	10
Uzman 15	8	7	8	7	8	8
Uzman 16	7	7	8	8	8	9
Uzman 17	7	8	8	8	8	7
Uzman 18	8	8	8	8	8	8
Uzman 19	6	6	7	6	7	6
Uzman 20	9	9	9	9	9	9
Uzman 21	9	10	9	9	10	10
Uzman 22	9	9	10	9	9	10
Uzman 23	10	10	10	9	10	10
Ortalama	8,25	8,45	8,15	8,15	8,35	8,4

Tablo 19 incelendiğinde başlangıç seviyesinde bulunan deney grubu öğrencilerinin “Evlerinin Önü Handır Aman” icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “8,25” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “8,45” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,15” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde

uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,15” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “8,4” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda başlangıç seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 11

Evlerinin Önü Handır Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb.) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb.) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz?
Uzman 1	3	3	5	3	3	4
Uzman 2	5	4	6	5	4	3
Uzman 3	5	4	3	4	4	4
Uzman 4	2	3	4	3	3	3
Uzman 5	4	3	4	5	4	2
Uzman 6	3	4	4	3	3	3
Uzman 7	3	5	3	4	3	3
Uzman 8	6	5	6	5	5	5
Uzman 9	4	4	4	4	4	6
Uzman 10	3	5	4	5	4	5
Uzman 11	7	8	7	6	7	8
Uzman 12	4	4	4	5	4	4
Uzman 13	1	2	2	2	1	1
Uzman 14	6	6	4	6	5	5
Uzman 15	4	3	4	4	4	4
Uzman 16	3	3	3	4	3	2
Uzman 17	7	8	8	8	8	7
Uzman 18	5	5	5	5	5	5
Uzman 19	5	6	3	4	4	3
Uzman 20	3	6	6	6	6	6
Uzman 21	3	4	5	4	5	6
Uzman 22	5	5	4	4	5	5
Uzman 23	2	2	4	2	4	2
Ortalama	4	4,55	4,4	4,45	4,35	4,25

Tablo 20 incelendiğinde başlangıç seviyesinde bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Evlerinin Önü Handır Aman” icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından

değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “4,00” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “4,55” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,4” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,45” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “4,25” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda başlangıç seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin orta seviyede olduğu söylenebilir.

Tablo 12

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Evlerinin Önü Handır Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	6	4,33	,19	-42,083	,000
Deney	6	8,29	,12		

Tablo 21 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerinin evlerinin önü handır adlı eserin icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-42,083$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

4.3. Hazırlanan Orta Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna Yönelik Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Performanslarının Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 13

Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürültük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz?
Uzman 1	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 2	8	9	9	9	9	7	8
Uzman 3	7	6	7	8	7	4	7
Uzman 4	8	8	8	9	9	7	9
Uzman 5	7	7	8	8	7	9	8
Uzman 6	8	8	8	8	8	8	8
Uzman 7	9	9	9	8	8	8	9
Uzman 8	9	9	10	10	10	9	10
Uzman 9	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 10	10	10	9	10	9	6	9
Uzman 11	7	8	8	7	9	8	8
Uzman 12	8	8	7	7	7	8	9
Uzman 13	9	9	9	10	9	9	9
Uzman 14	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 15	8	8	8	8	7	8	9
Uzman 16	9	9	9	9	9	6	10
Uzman 17	8	8	9	8	8	7	7
Uzman 18	7	7	7	7	7	7	7
Uzman 19	9	9	8	9	9	8	9
Uzman 20	10	10	10	9	9	9	9
Uzman 21	9	9	8	8	8	9	10
Uzman 22	10	10	10	9	9	9	10
Uzman 23	10	10	10	10	10	10	10
Ortalama	8,75	8,8	8,75	8,7	8,6	8,25	9

Tablo 22 incelendiğinde orta seviyesinde bulunan deney grubu öğrencilerinin “Oynayın Gız Oynayın” icrası zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “8,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “8,8” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,70” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,60” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,25” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “9,00” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda orta seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 14

Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürültük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz?
Uzman 1	5	5	3	3	2	2	3
Uzman 2	6	5	5	4	5	2	4
Uzman 3	6	6	7	6	5	6	7
Uzman 4	5	4	5	5	4	4	4
Uzman 5	3	2	4	3	3	4	3
Uzman 6	4	4	5	5	4	4	4
Uzman 7	4	5	4	5	3	4	5
Uzman 8	4	4	5	4	4	5	5
Uzman 9	8	8	8	8	8	8	8
Uzman 10	6	5	6	4	4	2	5
Uzman 11	8	8	7	9	8	7	9
Uzman 12	7	6	6	6	6	5	7
Uzman 13	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 14	9	9	8	8	8	6	7
Uzman 15	6	5	5	6	5	4	4
Uzman 16	7	8	7	7	7	4	7
Uzman 17	5	4	4	5	5	3	3
Uzman 18	7	7	7	6	7	6	7
Uzman 19	6	5	7	7	6	5	5
Uzman 20	7	7	7	8	7	8	7
Uzman 21	7	6	6	5	5	4	6
Uzman 22	7	8	8	8	8	7	8
Uzman 23	5	5	8	7	7	7	6
Ortalama	6,25	6	6,35	6,3	5,95	5,35	6

Tablo 23 incelendiğinde orta seviyede bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Oynayın Gız Oynayın” icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde

ortalama puanlarının “6,25” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “6,00” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “6,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “6,30” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb.) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “5,95” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “5,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “6,00” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda orta seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin normal olduğu söylenebilir.

Tablo 15

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horunu) Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılması

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	7	6,02	,34	-17,169	,000
Deney	7	8,69	,22		

Tablo 24 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin “Oy Kemeçeci Dayı” adlı eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-17,169$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

Tablo 16

Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürültü / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz?
Uzman 1	9	10	10	10	10	8	10
Uzman 2	8	8	9	9	9	6	8
Uzman 3	9	9	9	9	8	9	8
Uzman 4	8	8	8	8	8	6	8
Uzman 5	9	10	9	8	9	7	10
Uzman 6	9	9	9	9	9	9	9
Uzman 7	10	10	9	9	9	9	9
Uzman 8	9	10	9	9	9	10	10
Uzman 9	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 10	7	9	7	7	7	3	7
Uzman 11	8	7	8	8	9	7	9
Uzman 12	8	8	7	6	7	6	8
Uzman 13	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 14	9	10	10	10	10	9	10
Uzman 15	7	6	7	6	7	7	7
Uzman 16	7	7	8	7	8	6	9
Uzman 17	7	7	9	7	7	5	8
Uzman 18	9	9	8	8	8	9	9
Uzman 19	9	8	9	8	8	7	8
Uzman 20	8	8	8	8	8	6	9
Uzman 21	9	10	9	8	9	9	10
Uzman 22	8	9	9	9	9	9	9
Uzman 23	9	10	10	9	9	9	9
Ortalama	8,5	8,75	8,65	8,2	8,5	7,65	8,9

Tablo 25 incelendiğinde orta seviyede bulunan deney grubu öğrencilerinin “Balıkesir Zeybeği” icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “8,50” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının 8,75 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,65” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,20” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde

belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,50” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “7,65” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalamaya bakıldığında “8,90” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda orta seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 17

Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek) Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	2	2	2	3	2	4	2
Uzman 2	3	2	3	3	2	1	2
Uzman 3	6	5	6	5	6	6	5
Uzman 4	4	3	5	3	4	5	2
Uzman 5	4	3	2	3	3	2	1
Uzman 6	4	4	4	4	4	4	4
Uzman 7	6	5	4	5	4	5	4
Uzman 8	5	4	5	5	5	4	3
Uzman 9	8	8	8	8	8	8	8
Uzman 10	2	6	5	4	4	1	3
Uzman 11	9	8	9	8	9	7	8
Uzman 12	5	5	5	4	4	4	5
Uzman 13	6	7	8	6	6	5	5
Uzman 14	7	8	9	8	8	7	8
Uzman 15	5	5	4	5	5	6	5
Uzman 16	6	5	6	5	5	5	4
Uzman 17	5	3	3	4	4	3	3
Uzman 18	7	7	7	7	7	7	6
Uzman 19	5	6	5	6	5	4	4
Uzman 20	7	7	6	6	6	5	4
Uzman 21	3	3	4	3	2	2	4
Uzman 22	5	6	6	6	7	6	6
Uzman 23	3	4	7	6	5	5	4
Ortalama	5,3	5,35	5,6	5,3	5,25	4,75	4,55

Tablo 26 incelendiğinde orta seviyede bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Balıkesir Zeybeği” icrası zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “5,30” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “5,35” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “5,60” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “5,30” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “5,25” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “4,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “4,55” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda orta seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin normal olduğu söylenebilir.

Tablo 18

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek) Adlı Eserin İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	7	5,15	,36	-15,659	,000
Deney	7	8,45	,41		

Tablo 27 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin Balıkesir zeybeği adlı eserin icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-15,659$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

4.4. Hazırlanan İleri Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna Yönelik Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerin Performanslarının Karşılaştırılmasına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 19

Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen müzrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordant, trill, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 2	10	9	10	10	9	7	9
Uzman 3	9	9	9	9	9	9	9
Uzman 4	9	9	9	9	9	8	9
Uzman 5	8	9	7	9	8	7	10
Uzman 6	9	9	9	9	9	9	9
Uzman 7	9	9	9	9	9	9	10
Uzman 8	10	9	9	10	10	9	10
Uzman 9	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 10	10	10	10	10	10	7	9
Uzman 11	8	8	8	9	8	8	8
Uzman 12	8	8	8	8	8	9	9
Uzman 13	10	10	10	9	10	10	10
Uzman 14	9	8	9	9	10	9	10
Uzman 15	8	8	9	9	8	9	9
Uzman 16	9	10	9	9	9	8	10
Uzman 17	6	6	7	7	6	5	6
Uzman 18	9	9	8	8	8	9	8
Uzman 19	9	9	9	9	9	8	10
Uzman 20	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 21	10	10	9	10	9	8	10
Uzman 22	9	10	9	9	9	9	10
Uzman 23	10	10	10	10	10	10	10
Ortalama	9	9,05	8,9	9,1	8,95	8,55	9,35

Tablo 28 incelendiğinde orta seviyede bulunan deney grubu öğrencilerinin “Cirit Havası” icrası zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “9,00” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “9,05” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde

belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,90” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “9,10” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,95” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,55” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “9,35” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda ileri seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 20

Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	5	5	4	4	2	2	4
Uzman 2	6	4	3	3	3	1	2
Uzman 3	8	8	7	7	7	7	7
Uzman 4	4	4	4	4	4	4	4
Uzman 5	3	1	3	5	2	2	1
Uzman 6	4	3	4	4	4	4	4
Uzman 7	5	5	5	5	5	4	5
Uzman 8	7	7	7	6	6	6	7
Uzman 9	5	5	5	5	5	5	5
Uzman 10	4	4	6	6	5	2	4
Uzman 11	8	9	8	8	8	8	8
Uzman 12	6	6	6	5	6	5	7
Uzman 13	8	7	7	7	5	4	6
Uzman 14	7	8	7	8	7	7	8
Uzman 15	6	6	6	6	7	6	5
Uzman 16	8	8	7	7	7	6	6
Uzman 17	4	4	6	4	5	3	5
Uzman 18	7	6	6	6	6	5	6
Uzman 19	9	9	8	9	9	9	9
Uzman 20	9	6	9	9	6	6	5
Uzman 21	3	1	4	4	3	4	3
Uzman 22	8	8	9	8	9	9	9
Uzman 23	7	7	7	8	7	7	7
Ortalama	6,1	5,7	6,2	6,2	5,8	5,3	5,7

Tablo 29 incelendiğinde ileri seviyede bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Cirit Havası” icrası zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının 6,10 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının 5,70 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının 6,20 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının 6,20 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının 5,80 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının 5,30 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalamaya bakıldığında 5,70 olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda ileri seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin normal olduğu söylenebilir.

Tablo 21

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Cirit Havası Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	7	5,85	,33	-20,218	,000
Deney	7	8,98	,24		

Tablo 30 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin “Cirit Havası” adlı eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-20,218$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

Tablo 22

Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Deney Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, tril, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	9	10	10	10	10	10	10
Uzman 2	8	8	9	9	9	5	7
Uzman 3	9	9	9	9	9	7	9
Uzman 4	9	9	9	9	9	9	9
Uzman 5	10	10	10	10	10	8	10
Uzman 6	9	9	9	9	9	9	9
Uzman 7	10	9	9	9	9	9	9
Uzman 8	8	7	9	8	8	7	8
Uzman 9	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 10	8	9	9	9	9	6	9
Uzman 11	8	9	8	9	9	8	8
Uzman 12	7	7	7	7	8	7	8
Uzman 13	7	7	8	7	8	7	6
Uzman 14	9	10	9	10	10	10	10
Uzman 15	8	9	9	9	9	8	8
Uzman 16	9	9	8	9	9	7	9
Uzman 17	7	6	8	5	6	5	6
Uzman 18	9	8	8	8	8	8	9
Uzman 19	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 20	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 21	10	10	9	10	10	8	10
Uzman 22	9	10	9	10	10	9	10
Uzman 23	10	10	10	10	10	10	10
Ortalama	8,85	8,9	8,9	8,9	9,05	8,25	8,9

Tablo 31 incelendiğinde orta seviyede bulunan deney grubu öğrencilerinin “Ayaş Yollarından Aştım da Geldim” icrası zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “8,85” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının 8,90 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına

bakıldığında ortalamalarının “8,90” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının 8,90 olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “9,05” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “8,25” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “8,25” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda ileri seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 23

Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri (Kontrol Grubu)

Uzmanlar	1) Grubun icrasını zamanlama(senkronizasyon) niteliği açısından değerlendiriniz?	2) Grubun icrasını, icra ve notasyon birlikteliği açısından değerlendiriniz?	3) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	4) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	5) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	6) Grubun icrasını, nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanması açısından değerlendiriniz?	7) Grubun icrasını eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesi açısından değerlendiriniz ?
Uzman 1	4	3	2	2	2	1	2
Uzman 2	8	8	8	8	8	4	7
Uzman 3	6	6	7	6	6	6	6
Uzman 4	5	6	5	4	4	4	5
Uzman 5	2	3	2	3	2	2	1
Uzman 6	6	6	6	6	6	6	6
Uzman 7	6	5	4	5	5	5	6
Uzman 8	7	6	7	6	6	6	7
Uzman 9	5	5	5	5	5	5	5
Uzman 10	7	8	9	9	9	6	8
Uzman 11	8	8	7	9	9	9	8
Uzman 12	6	7	7	6	6	7	7
Uzman 13	10	10	10	10	10	10	10
Uzman 14	8	8	9	9	8	9	9
Uzman 15	7	7	7	6	7	8	7
Uzman 16	7	7	6	7	7	6	7
Uzman 17	4	6	7	5	5	3	4
Uzman 18	7	7	7	8	7	6	6
Uzman 19	10	10	10	10	9	9	9
Uzman 20	8	6	8	8	8	6	5
Uzman 21	8	7	7	5	5	8	8
Uzman 22	8	9	8	9	8	8	8
Uzman 23	8	9	10	9	9	9	9
Ortalama	6,85	7	7,05	6,95	6,75	6,6	6,75

Tablo 32 incelendiğinde ileri seviyede bulunan kontrol grubu öğrencilerinin “Ayaş Yollarından Aştım da Geldim” icrasını zamanlama (senkronizasyon) niteliği açısından değerlendirildiğinde ortalama puanlarının “6,85” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin, icra ve notasyon birlikteliğine bakıldığında ortalamalarının “7,00” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen mızrap tekniklerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “7,05” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen sol el tekniklerinin (bağlı çalım, staccato, glissando vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “6,95” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen süsleme tekniklerinin (mordan, trıl, tremolo vb) doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “6,75” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin nota üzerinde belirtilen gürlük / dinamik ifadelerinin doğru bir biçimde uygulanmasına bakıldığında ortalamalarının “6,60” olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin eserin bir bütünlük içinde baştan sona icra edilebilmesine ilişkin ortalama bakıldığında “6,75” olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda ileri seviyesinde olan öğrencilerin performans düzeyinin normal olduğu söylenebilir.

Tablo 24

Deney ve Kontrol Grubunda Yer Alan Öğrencilerinin Ayaş Yollarından Aştım Da Geldim Adlı Eser İcrasının Performans Ölçümleri Karşılaştırılmasına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Gruplar	N	Ortalama	Standart Sapma	t	p
Kontrol	7	6,85	,16	-17,084	,000
Deney	7	8,82	,25		

Tablo 33 incelendiğinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin Ayaş yollarından aştım da geldim adlı eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-17,084$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

BÖLÜM V

SONUÇLAR VE ÖNERİLER

5.1. Sonuçlar

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen bulgular doğrultusunda ulaşılan sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

Çalışmanın ana problemi olan “Toplu bağlama icrası eğitimi için bu çalışma kapsamında önerilen eğitim materyali uygulamaları ile toplu bağlama icrasında karşılaşılan problemlerin çözülme durumu arasında anlamlı bir ilişki var mıdır?” sorusunun alt problemlerine ilişkin sonuçlar şu şekildedir:

5.1.1. Toplu İcra Eğitiminde Karşılaşılan Problemlere İlişkin Sonuçlar

Araştırma sonucunda, bahsi geçen problemin “bağlama icrasına hazırlık aşamasında ve bağlama icrasında karşılaşılan problemler” olmak üzere iki ana başlık altında incelendiği tespit edilmiştir. İcra hazırlık aşamasındaki karşılaşılan problemlerin; toplu icra eğitim metodu ve materyal eksikliği, bireysel yetersizliklerden kaynaklanan problemler, bireysel icra seviyelerindeki farklılıklar, bireysel olarak hazır bulunmama durumu, toplu icra aşamasındaki kişi sayısının fazlalığı, toplu icra eğitimi için uygun fiziki ortamın sağlanamaması, çalgıların fiziki durumlarında var olan eksiklikler olduğu sonucuna varılmıştır. İcra aşamasında karşılaşılan problemlerin ise; zamanlama problemleri, perde-entonasyon problemleri, nüans -dinamik problemleri ve süsleme problemleri olduğu saptanmıştır.

5.1.2. Hazırlanan Başlangıç Seviyesindeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Sonuçlar

Deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin “Başındaki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın” adlı eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-35,501$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir.

Başlangıç seviyesinde deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerle çalışılan bir diğer eser ise “Evlerinin Önü Handır Aman” adlı eserdir. Her iki gruba ait icra performans ölçümleri karşılaştırıldığında, iki grup arasında anlamlı bir farklılığın olduğu sonucuna varılmıştır ($t=-42,083$; $p<0,05$). Elde edilen veriler doğrultusunda deney grubunda yer alan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda yer alan öğrencilere göre daha yüksek olduğu sonucuna varılmış, bu doğrultuda deney grubunda yer alan öğrencilere uygulanan eğitim başarılı olduğu sonucuna varılmıştır.

5.1.3. Hazırlanan Orta Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Sonuçlar

Deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin “Oy Kemeçeci Dayı” adlı eserin icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-17,169$; $p<0,05$). Her iki grubun icralarının tespiti noktasında kullanılan performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında ise deney grubunda bulunan öğrencilerin icra performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu tespit edilmiş, bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu sonucuna varılmıştır.

Deney ve kontrol gruplarının icra performans ölçüm kıyaslamalarının yapabilmesi için çalışılan bir diğer eser ise “Balıkesir Zeybeği (Nikriz Zeybek)” dir. Her iki grup ait icra performans ölçümleri kıyaslandığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu

sonucuna varılmıştır ($t=-15,659$; $p<0,05$). Elde edilen veriler doğrultusunda deney grubunda olan öğrencilerin icra performans düzeylerinin kontrol grubunda yer alan öğrencilere göre daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda olan öğrencilere uygulanan eğitimin daha başarılı olduğu söylenebilir.

5.1.4. Hazırlanan İleri Seviyedeki Materyalin İşlevsellik Durumuna İlişkin

Kontrol ve Deney Grubu Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik

Sonuçlar

Deney ve kontrol grubunda yer alan öğrencilerin “Cirit Havası” adlı eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-20,218$; $p<0,05$). Performans ölçeğinden elde edilen ortalama puanlar karşılaştırıldığında ise deney grubunda bulunan öğrencilerin performans düzeylerinin kontrol grubunda bulunan öğrencilere nazaran daha yüksek olduğu ve bu doğrultuda deney grubunda bulunan öğrencilere uygulanan eğitimin başarılı olduğu söylenebilir. İleri seviye deney ve kontrol gruplarınca çalışan bir diğer eser “Ayaş Yollarından Aştım da Geldim” adlı eserdir. İki grup arasında bu eser icrasının performans ölçümleri karşılaştırıldığında gruplar arasında anlamlı bir farklılığın olduğu tespit edilmiştir ($t=-17,084$; $p<0,05$). Performans ölçeği aracılığıyla elde edilen veriler doğrultusunda deney grubunda yer alan öğrencilerin kontrol grubunda yer alan öğrencilere nazaran icra performanslarının daha yüksek olduğu sonucu meydana gelmiştir. Bu veriler ışığında deney grubunda yer alan öğrencilerin, kontrol grubunda yer alan öğrencilere kıyasla daha başarılı olduğu söylenebilir.

5.2 Öneriler

Araştırmadan elde edilen sonuçlar ışığında alana katkı sağlayabileceği düşünülen birtakım öneriler aşağıda yer almaktadır.

- Toplu bağlama icrası üzerine icra seviyeleri birbirinden farklı daha çok eğitim materyali geliştirilmeli, tasarlanan materyaller farklı icra seviyelerine ve yaş gruplarına sahip bireylere ulaştırılarak, güvenilirliği yüksek ölçümler ile kapsamlı çalışmalar yapılabilir.
- Araştırmadan elde edilen veriler ışığında, toplu bağlama icrası üzerine çalışmalar yürüten eğitim kurumlarında ders materyali olarak, icrayı yansıtan unsurlar (süsleme

ifadeleri, sağ ve sol teknikleri, nüans işaretleri vb.) dikkate alınarak hazırlanmış notaların tercih edilmesi ve bu materyallerin toplu bağlama icrası dışında bireysel çalgı eğitiminde de belirli pedagojik eğitim biçimleri dikkate alınarak yaygınlaştırılması, bağlama eğitiminde karşılaşılan problemlerin çözümü noktasında önemli bir adım olabilir.

- Tespit edilebilen bağlama topluluklarının, ağırlıkla iki, üç, dört, beş ve altı kişilik gruplardan meydana geldiği ve bu topluluklarının sıklıkla “bağlama düzeni” ya da “bozuk düzende” icralar gerçekleştirdiği görülmektedir. Bahsi geçen topluluk tiplerinde veya kişi sayısının fazla olduğu topluluk modellerinde “bağlama düzeni” ve “bozuk düzen” dışındaki tel düzenlerinde de eğitim materyallerinin tasarlanması, bu tel düzenleri dışında halk müziğinde var olan, “bağlama düzeni” ve “bozuk düzen”e kıyasla daha az sıklıkta icra edilen tel düzenlerinin bağlama eğitiminde daha çok yer almasını sağlayabilir.
- Araştırma kapsamının metodolojisinden yola çıkılarak bağlama dışındaki diğer Türk halk müziği çalgılarını kapsayan farklı icra yaklaşımlarına göre hazırlanmış eğitim materyalleri de üretilebilir.
- Bu çalışma kapsamında üretilen notalar dışında benzer bir yaklaşımla ses, video kayıtları, bilgisayar uygulamaları vb. gibi eğitim materyalleri ile toplu bağlama icrası eğitimi desteklenebilir.

KAYNAKLAR

- Açın , C. (1998). *Tanbur ’umuzda ve musikimizdeki kargaşa*. Balıkesir 1. Türk Müziği Sempozyumu. Balıkesir.
- Açıksöz, F. (2009). *Türkiye’de ulus devlet modeli ve müzik eğitime etkileri*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulmuş bildiri, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun
- Akdağ, A. K., & Derin, U. Y. (2013). *Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri bağlama 12. sınıf ders kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Akıncı, D. (2014). *Bam telinin bağlama icrasına katkısı*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği ve yurttan sesler. *Milli Folklor*(24), 96.
- Amasya Güzel sanatlar lisesi bağlama öğrencileri (esinti) (Erdal Tuğcular). (2012). <https://www.youtube.com:> <https://www.youtube.com/watch?v=xyLz44LbtGY> adresinden alındı.
- Altınay, F. R. (2012). Geleneksel müzikte ses üretme bağlamında türk halk müziğinde “seslendirme ” *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* , (1) , 49-59.
- Arel, H. (1988). *Türk musikisi kimindir*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Apel W. (1974) Harvard Dictionary of Music – Secand edition. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University.
- Ataman , S. Y. (1940). Türk halk müziğinde çok seslilik meselesi. *Varlık Dergisi*, 11(178), 235-238.
- Ataman , S. Y. (2000). Türk halk çalgılarına ait ayrıntılı bilgiler ve bağlama geleneği. S. Turhan içinde, *Türk halk müziğinde çeşitli görüşler*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı.
- Ataman, S. Y. (1951). Türk halk müziği ve çok seslilik meselesi. *Milli Folklor Araştırmaları*, 1(22).
- Atlı, S. (2016). *Türkiye’deki geleneksel sohbet toplantıları üzerine bir inceleme*. Doktora Tezi, Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2018). *Methods for creating melodic patterns using parmak vurma technique in bağlama (bağlama) performance*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayyıldız, S. (2020, Ağustos). *Üslup, tavır kavramları ve icra teknikleri çerçevesinde türk halk müziğinde süslemeler*. *İdil Dergisi*(72), 1290-1334.
- Ayyıldız, S. (2021). *Modern Şelpe repertuarı 1*. Ankara: Kapital Kültür Sanat.

- Ayyıldız, S., Gündoğdu, S. (2021). *Anadolu'nun ezgi hazinesinden alıştırmalar*. Ankara: Kitapol.
- Ayyıldız, S., Yıldız, E.C. (2020). Yükseköğretim kurumlarında Türk Halk Müziği toplu icra eğitimi uygulamalarının ve karşılaşılan problemlerin eğitmen görüşleri doğrultusunda incelenmesi, *Turkish Studies - Education*, 15(4), 2443-2466. <https://dx.doi.org/10.47423/TurkishStudies.43433>
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan.
- Baştepe, K. (2018). *Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişi İcrasına Göre İncelenmesi*, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Bayraktarkatal, M. E. (2022, Haziran 8). *Kemal İlerici'nin armonik dizgesinin bir özeti*. <https://www.ertugrulbayraktar.com/>:
<https://www.ertugrulbayraktar.com/kemalilericiarmoni> adresinden alındı
- Bengi Bağlama Üçlüsü (1998). Bengi bağlama üçlüsü- güneş bahçesinden ezgiler. İstanbul.
- Bozkurt, F. (1995). *Semahlar*. İstanbul: Cem.
- Budak , O. (2006). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi*. Ankara: Phoenix.
- Cumhuriyet Arşivleri Genel Müdürlüğü. (tarih yok). *Konya Halkevlerinde yapılan müzik çalışmaları*. Mayıs 2020 tarihinde T.C Devlet Arşivleri Başkanlığı: <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=380662&Hash=DFAB6D3D835AEFACCEE0423954C74AAD6906ED1D61E09ABA0603D2188FCCF3CF&Mi=7> adresinden alındı
- Çoşkun, Y., S., (2006). *Türk halk müziğinde oluşturulan geleneksel ve modern çalgı topluluklarının yapısal analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çalışkan , F. (2018). 1980'lerden günümüze performans pratiğinin dönüşümü ve etkileri: Bağlama çalgısında el ile (tezenesiz) çalma tekniği. *Porte Akademik Müzik Dans ve Araştırmaları Dergisi*(17), 7-29.
- Çankaya, Ö. (2003). *Bir kitle iletişim kurumunun tarihi:TRT*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Çayır, K. (2011). Çankırı yaran meclisinde bağlamanın rolü. *Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Çankırı.
- Çeren, S. (1944). Muzaffer Sarısözen'le bir konuşma. *Radyo*, 3(31).
- Demir, O. (2022, Ocak 15). *Bağlamadaki eşik sistemi üzerinde yeni uygulama*. Yüksek Lisans Tezi İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demir, S. (2009). *İstanbul cem evlerinde cem erkânı, ritüeller ve müzikal formasyonlar üzerine analitik karşılaştırma*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Develioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*,. Ankara: Aydın.
- Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Cumhuriyet Arşivi. (1950, Haziran). *Ankara halkevlerinde yapılan müzik çalışmaları*. Mayıs 2020 tarihinde T.C Devlet Arşivleri Başkanlığı: <http://www.devletarsivleri.gov.tr> adresinden alındı
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan.

- Elik, U. (2012). *1980'den günümüze halk çalgıları için yazılmış 10 ezginin çalgılama anlayışı açısından incelenmesi*, Bitirme Ödevi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul
- Eke, M. (2007). *Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Eksikliklerin Giderilerek Geleceğe İntikali ve Korunması*. 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiri Kitabı içinde, (s. 275-285). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları
- Ekici, S. (2004). Popüler kültür'ün icra ortamı bağlamında medya - Türk halk müziği ilişkisine dair bazı tespit ve öneriler. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*(XVI), 181-189.
- Ekim, G. (2009). Çankırı yâran geleneğinin tarihi kültürel kökenleri ve müzik uygulamaları. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.
- Ekim, G. (2019). Geçmişten günümüze bağlama ile ilgili, resmi icra ve eğitim kurumundaki uygulamalar çerçevesinde bir değerlendirme. *Turkish Studies Dergisi*, 14(4), 2235-2241.
- Elçi, A. (1997). *Muzaffer Sarısözen (hayatı, eserleri ve çalışmaları)*. Ankara: T.C Kültür Bakanlığı.
- Emre Bilkay(ESİNTİ) (Erdal Tuğcular) (2012). Amasya Güzel Sanatlar Lisesi bağlama öğrencileri. [https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=xyLz44LbtGY](https://www.youtube.com/watch?v=xyLz44LbtGY) adresinden alındı
- Eroğlu, S. C. (2011). *Kopuzdan altıtelli kopuza uzanan süreçte fiziksel ve icra teknikleri bakımından meydana gelen değişim ve gelişmeler*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, İstanbul.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam.
- Ersoy, İ. (2009). Türkiye'de uluslaşma sürecinde bir simge olarak 'bağlama'. *M. H. Vakfı (Dü.)*, *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*.
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak “Yurttan Sesler” topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Evcin, E. (2019). *Ankara radyosu'nda halkevleri sanat ve folklor saati*. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Genel Konular . Ankara: T.C Kültür ve Turizm Bakanlığı / Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü.
- Evliya Çelibeyli seyahatnamesi II.kitap. (1998). İstanbul: Yapı Kredi .
- Gazimihal, M. (1975). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli bağlamalarımız*. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Gökmen, O. (Prodüktör). (1993). *Hey gidi günler(belgesel)* [Sinema Filmi]. Türkiye.
- Göktaş, U. (2016) *Toplu icrasının estetik, uyum ve icra birlikteliği açısından değerlendirilmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Erzurum.
- Gündüz, A., & Karahasanoğlu, S. (2020). Küresel-küyerel bir çalgı: Elektro bağlama. *İdil Dergisi*, 876-885.
- Güray, C. (2013). Ankara geleneksel müzik kültüründe dini semboller. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 69-90.

- Güray, C., & Karadeniz, İ. (2019). Horasan'dan keskin'e bir çılgılık: Muharrem Ertaş "Kırat bozlağı"nın çok katmanlı analizi üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya âşıklık geleneğinin izini sürmek". *Milli Folklor*(31), 76-93.
- Gürgen, Tekin, E. (2015). Müziğin temel bileşenleri ve müzik dinlemenin kavramsal boyutu. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*(5), 1-14.
- İhlas Haber Ajansı. (2018). Nida bağlama dörtlüsü'nden türkü gecesi: <https://www.haberler.com/guncel/nida-baglama-dortlusu-nden-turku-gecesi-10846238-haberi/> adresinden alındı
- Kaplan, K. (1974). "Halkevleri", *Atatürk ve Halkevleri, Atatürkçü düşünce üzerine denemeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Kınık, M. (2011). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama . Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , 1 (30) , 211-234
- Koç, A. (2016). Teknolojik gelişmeler ve sosyokültürel değişimler sarmalında günümüzde bağlama icracılığı. *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.
- Köprülü, M. (1989). *Edebiyat araştırmaları*. İstanbul: Ötüken.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada düzen ve pozisyon* . İstanbul: Pan.
- Kurt, N. (2015). Alevi-Bektaşî cemlerinde "deste bağlama" geleneği ve "bağlama" adının kaynağı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(8), 43-62.
- Lawergren, B. (2004). *Eski Anadolu'da telli çalgılar. E. in F. Bayram and A. Özme (dü.)*, 1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Markoff, I. (1990). The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse, *Asian Music*, 22(1), 129-145. doi:10.2307/834293
- Meydan Larousse Büyük Lugat ve Ansiklopedi (Cilt 1). (1969). İstanbul: Meydan ,
- Nida Bağlama Dörtlüsü. (tarih yok). Gine Dertli Dertli Semah (Klip) Nida Bağlama Dörtlüsü. İstanbul, Türkiye.
- Miller, Hugh M. (1966) *Introduction to Music: A Guide to Good Listening*. New York: Barnes & Noble.
- Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi "Bağlama topluluğu konseri". (2017). <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=KXCkEcp2YXo> adresinden alındı
- Özacun, O. (1996). Halkevlerinin dramı. *Kebikeç Dergisi*(3), 87-96.
- Özdek, A. (2016). *Konya oturağı ve müzik dinamikleri*. Anadolu Sohbet Gelenekleri ve Yaren (s. 195-210). Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çankırı.
- Özdemir, N. (2008). *Medya kültür ve edebiyat*. Ankara: Geleneksel.

- Özdemir, U. (2019). *Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapışökümü*. Rast Müzikoloji Dergisi , Vol 7 No 2 Special Issue in Honor of Martin Stokes , 2122-2148 . DOI: 10.12975/pp2122-2148
- Özdemir, M. A. (1992). *Bağlamanın solo bir çalgı olarak çok sesli kullanımı*, Yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi İstanbul.
- Özdemir, M. A. (1998). *Türk halk müziği sistematığı ve eğitim müziği besteciliğinde kullanılabilirliği*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Öztelli, C. (1936). Halk Edebiyatı terimleri sözlüğü (Cilt 10). *Türk Folklor Araştırmaları*.
- Öztürk , O. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul.
- Öztürk İhsan. (07.06.2022). Silleli İbrahim Berberoğlu/Konya. <https://www.repertukul.com:https://www.repertukul.com/Biyografiler--Silleli-İbrahim-Berberoglu-2646> adresinden alındı
- Öztürk, A. O., Tan, N., & Turhan, S. (2007). *Konya halk müziği*. İstanbul: Ötüken.
- Öztürk, O. (2005). Nefesi Bağlama Tarihçesi. E. H. Hüseyin Karababa içinde, *Nefesi Bağlama Tarihçesi* (s. 15-23). Ankara: Yurtrenkleri.
- Öztürk, O. M. (2007). *Onyedi’den yirmidört’e: bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu,. Kocaeli: Motif.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması I. Müzik Eğitimi*.
- Parlak, E. (1998). *Türkiye’de el ile (tezenesiz) bağlama çalma ve çalış teknikleri*. Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parkaj, E. (2003). *Bağlama beşlisi eşik*. İstanbul: Arda Müzik.
- Parlak, E. (2016). *Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze sosyokültürel gelişmeler bağlamında yöntem ve yaklaşımlar açısından bağlama icrası ve eğitimi*. I.Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Puza, O. (2013). *György Ligeti’nin müziğinde yapısal eleman olarak doku ve davranış biçimleri*. (Yüksek Lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir.
- Picken , L. E. (1975). *Folk music instruments of Turkey*. London: Oxford University.
- Sakman, M. T. (2001). *Dünden bugüne Konya oturakları* . İstanbul: Milenyum.
- Sancak, E. (2019). *Türk halk müziğinde bas bağlamanın tarihi, yapısı ve icrası*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Satır, Ö. C. (2015). Ankara halk müziğinin tarihsel ve geleneksel temelleri. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1-12.

- Satır, Ö., Ortakçı, A. (2016). Çorumlu halkevi dergisindeki müzik yazılarına dair değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*(36), 345-385.
- Saygun, A. A. (1943). *Müzik çalışmaları hakkında alınacak tedbirler ile ilgili rapor*. Mayıs 2020 tarihinde T.C Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı: <http://www.devletarsivleri.gov.tr> adresinden alındı
- Soydaş, M. (2007). *Osmanlı sarayında çalgılar*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye 'de arabesk olayı*. (Ç. H. Eryılmaz, Dü.) İstanbul: İletişim.
- Şanal, M. (2010). Atatürk döneminde kayseri halkevi tarafından düzenlenen cumhuriyet bayramı kutlama törenleri . *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (56) , 161-172 .
- Şenel S. (2018). *Muzaffer Sarısözen : Türk halk müziği ve oyunları hakkında yazılar, röportajlar, anılar, ardından yazılanlar, belgeler, notalar*. İstanbul : Sivas Platformu.
- Şimşek S. (2002). *Bir ideolojik seferberlik deneyimi halkevleri 1931-1951*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergah.
- Taşlıova, M. (2017). Aşıklık geleneğinde grup icrası. *Milli Folklor Dergisi*(113), 5-16.
- Timisi, A. H. (2007). *Anadolu kültürü ve semahlar*. Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Tunalı , S. (2013). Halkevlerinde yürütülen sanat çalışmaları (1932- 1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Edirne.
- Türkmen, F., E. (2010) Halk müziğindeki değişimler ve halk müziği eğitime etkileri, *Kurumsal Eğitim Bilim Dergisi*, Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Toksoy N. (2007). *Halkevi/ bir kültür kalkınma modeli olarak*. Ankara: Orion
- Turnbull, H. (1972). The Origin of the Long-Necked Lute. *The Galphin Society Journal*(25), 58-66.
- Uçma, İ. (2003). *Bir sosyal siyaset kurumu olarak Ahilik*. Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çalışma Ekonomisi ve Endüstri İlişkileri Anabilim Dalı, İstanbul.
- Uslu, N. A. (2004). *Çankırı yaren sohbetleri ve oğuz töresi*. II.Çankırı Kültürü Bilgi Şöleni Bildirileri, (s. 179-204). Çankırı.
- Uslu, R. (2005). Timurlular ve Osmanlılar arasında iki müzisyenin yolculuğu. *600. Olüm Yıldönümünde Emir Timur ve Mirası* (s. 1-6). İstanbul: ed. Abdulvahap Kara-Ömer İşbilir.
- Uzun, M. Ö. (2019). *Afyon Sandıklı yâren geleneğinde müzik unsurları* . 8.Milletler Arası Türk Halk Kültürü Kongresi-Müzik Oyun ve Eğlence (s. 249-274). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Üçok, H. H. (2002). *Çankırı tarih ve halkiyatı, ahilikten kalma esnaf ve sohbet teşkilatı (1932)*. Ankara: Okuyan Adam.
- Vambery, A. (1878). *Etymologisches Wörterbuch der Turko-Tatarischen Sprachen*. Leipzig.

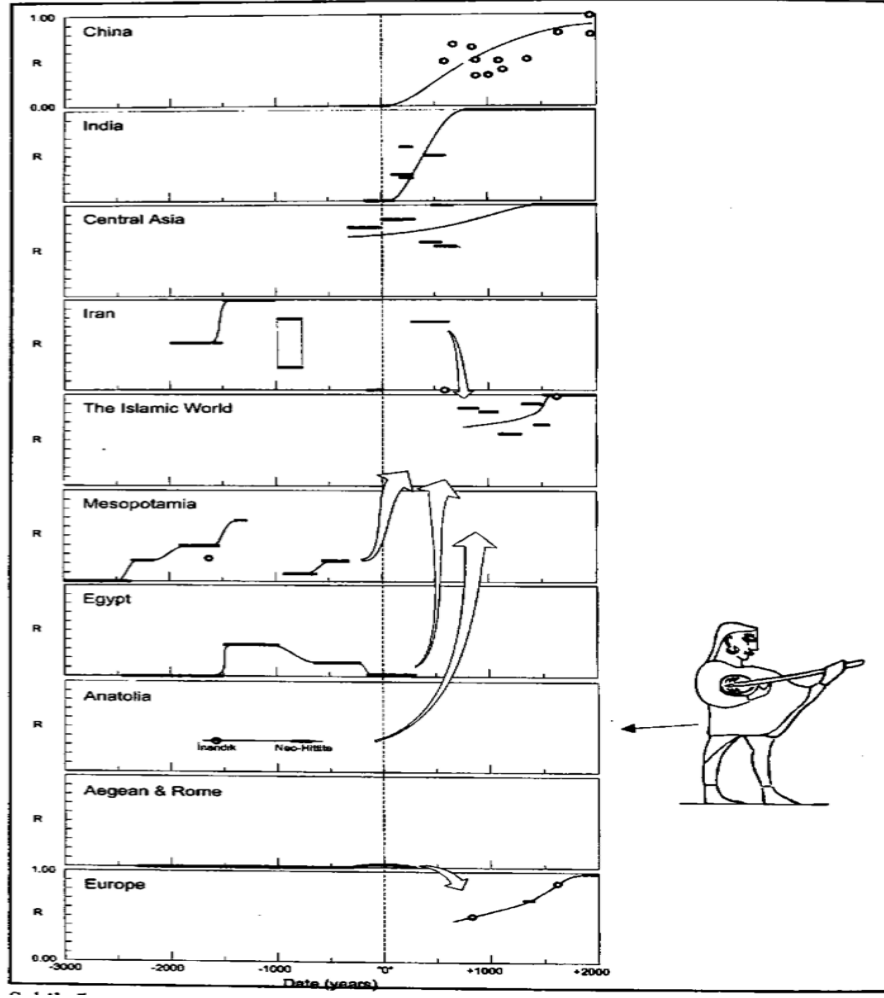
- Yalınkılıç, E. (2019). *Besteci, Müzikolog Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" ve Öğrencisi M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armoni Yaklaşımları*, Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi, Ankara.
- Yalçın, G. (2012). Dörtlü armoni sistemi uygulamalarını içeren armoni kitaplarının karşılaştırmalı analizi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 219-234.
- Yıldırım, B. (2008). *Teke yöresinde icra edilen gurbet havalarında müzikal açıdan tavır farklılıkları*. Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Yıldırım, F. (2011). Geçmişten günümüze Türk müziğinde toplu icra anlayışı üzerine bir inceleme. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(1), 129-143.
- Yıldız, H. (2004). *Anadolu Aleviliği (Amasya yöresi bağlamında bir inceleme)*. Ankara: Araştırma.
- Yılmaz, Ö. (2015). *Makam, çok seslilik ve yöresel tavırlar kapsamında bağlama'da düzenler*. Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.
- Yüksel, R. (2020). Erken cumhuriyet dönemi'nde halkevleri'nde halk müziği ve batı müziği beraberliği. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*. 1-20
- Yönetken, H. B. (1996). *Derleme notları I*. İstanbul: Orkestra.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme notları* . Ankara: Sun.
- Yöre, S. (2011). Alevi Bektaşî kültürünün müziksel kodları. *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 219-244.
- Wright, Craig (2011). *Listening to Music*, Boston: Shirmer Cengage Learning.
- Zeuw, H. (2011). Evrim ve Standardizasyon Arasında Bağlama Ailesi. *Türkiye'de Müzik Kültürü*. Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi.



EKLER



EK A: “Eski Dünya’nın 10 Bölgesinde Lavtaların Gelişimi” Lawergren (2004, s: 26)



EK B: EĞİTİM MATERYALLERİNDE YER ALAN MODEL BAĞLAMALAR

- EK B1, Model Bağlama 1, “17’lik Cura ”
- EK B2, Model Bağlama 2, “Soprano Şelpe Bağlama”
- EK B3, Model Bağlama 3, “Alto Şelpe Bağlama”
- EK B4, Model Bağlama 4, “Tenor Şelpe Bağlama”
- EK B5, Model Bağlama 5, “14’lük Bağlama (1)”
- EK B6, Model Bağlama 6, “14’lük Bağlama (2) ”
- EK B7, Model Bağlama 7, “17’lik Bağlama”
- EK B8, Model Bağlama 8, “17’lik Divan Altı Bağlama”
- EK B9, Model Bağlama 9, “Bas Bağlama”

EK B1
Model Bağlama 1

Bağlama Adı
17'lik Cura

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 54 cm

Sap Boyu: 53 cm

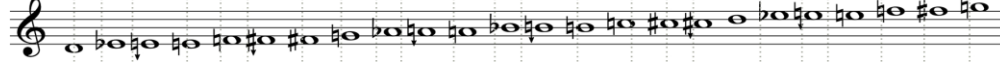
Tekne (Gövde) Eni: 12 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 26 cm

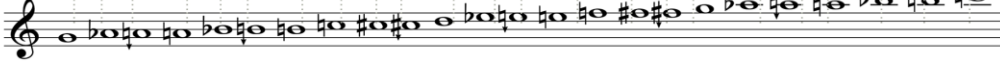
1. TEL GRUBU



2. TEL GRUBU



3. TEL GRUBU



Telleme Biçimi

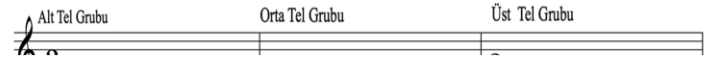
■ Bam Teli
■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu	0,40 cm
Orta Tel Grubu	0,22 cm
Alt Tel Grubu	0,28 cm
Alt Tel Grubu	0,18 cm
Alt Tel Grubu	0,18 cm

Ses Sahası



Akort Biçimi: Bozuk Düzen



EK B2

Model Bağlama 2

Bağlama Adı
Soprano Şelpe Bağlama

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 67 cm

Sap Boyu: 60 cm

Tekne (Gövde) Eni: 19 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 38 cm

1.TEL GRUBU

2.TEL GRUBU

3.TEL GRUBU

Telleme Biçimi ■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu 0,22 cm

Orta Tel Grubu 0,28 cm

Alt Tel Grubu 0,18 cm

Ses Sahası

En Pest En Tiz

Akort Biçimi: Bağlama Düzeni

Alt Tel Grubu Orta Tel Grubu Üst Tel Grubu

The diagram illustrates the structure of a Soprano Şelpe Bağlama. It features a long neck (Sap) with 14 frets (I to XIV) and a pear-shaped body (Tekne). The neck length is 60 cm, and the distance between the lower and upper bridges is 67 cm. The body has a width of 19 cm and a length of 38 cm. Below the neck, three musical staves represent the string groups: 1. TEL GRUBU (top), 2. TEL GRUBU (middle), and 3. TEL GRUBU (bottom). To the right, a section titled 'Telleme Biçimi' (Stringing Method) specifies the use of steel strings (Çelik Teli) with diameters of 0.22 cm for the top group, 0.28 cm for the middle group, and 0.18 cm for the bottom group. Below this, 'Ses Sahası' (Sound Range) shows a musical staff with notes for 'En Pest' (lowest) and 'En Tiz' (highest). Finally, 'Akort Biçimi: Bağlama Düzeni' (Tuning Method: Bağlama Arrangement) shows a staff with three notes for the 'Alt Tel Grubu' (bottom string group), 'Orta Tel Grubu' (middle string group), and 'Üst Tel Grubu' (top string group).

EK B3 Model Bağlama 3

Bağlama Adı
Alto Şelpe Bağlama

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 76 cm

Sap Boyu: 65 cm

Tekne (Gövde) Eni: 21 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 42 cm

1. TEL GRUBU

2. TEL GRUBU

3. TEL GRUBU

Telleme Biçimi ■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu 0,22 cm

Orta Tel Grubu 0,28 cm

Alt Tel Grubu 0,18 cm

Ses Sahası

Ses Sahası

En Pest En Tiz

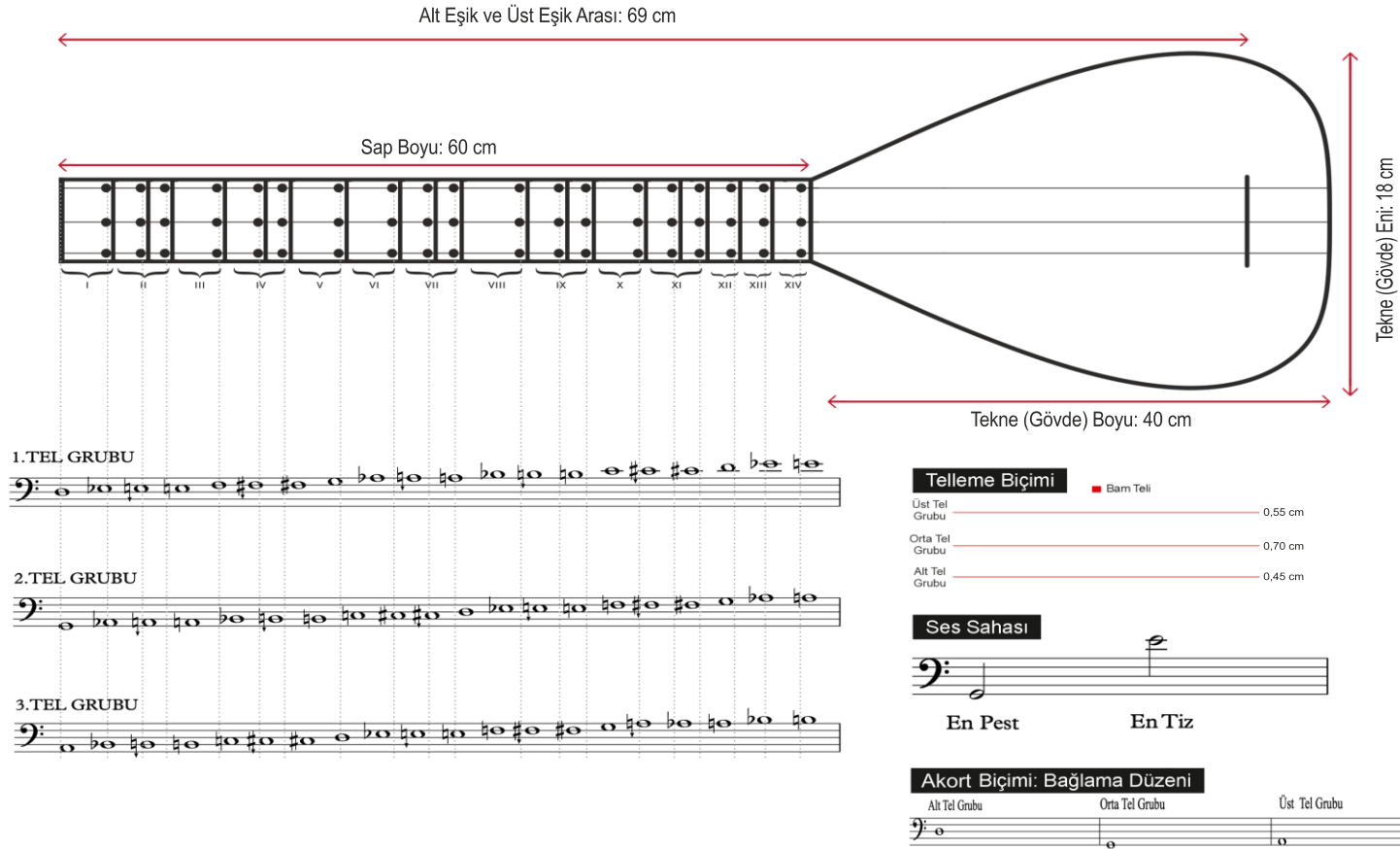
Akord Biçimi: Bağlama Düzeni

Alt Tel Grubu Orta Tel Grubu Üst Tel Grubu

EK B4

Model Bağlama 4

Bağlama Adı
Tenor Şelpe Bağlama



EK B5
Model Bağlama 5

Bağlama Adı
14'lük Bağlama -1

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 67 cm

Sap Boyu: 60 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 38 cm

Tekne (Gövde) Eni: 19 cm

1. TEL GRUBU

2. TEL GRUBU

3. TEL GRUBU

Telleme Biçimi

■ Barn Teli
■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu 0,50 cm
0,22 cm
Orta Tel Grubu 0,28 cm
Alt Tel Grubu 0,40 cm
0,18 cm

Ses Sahası

En Pest En Tiz

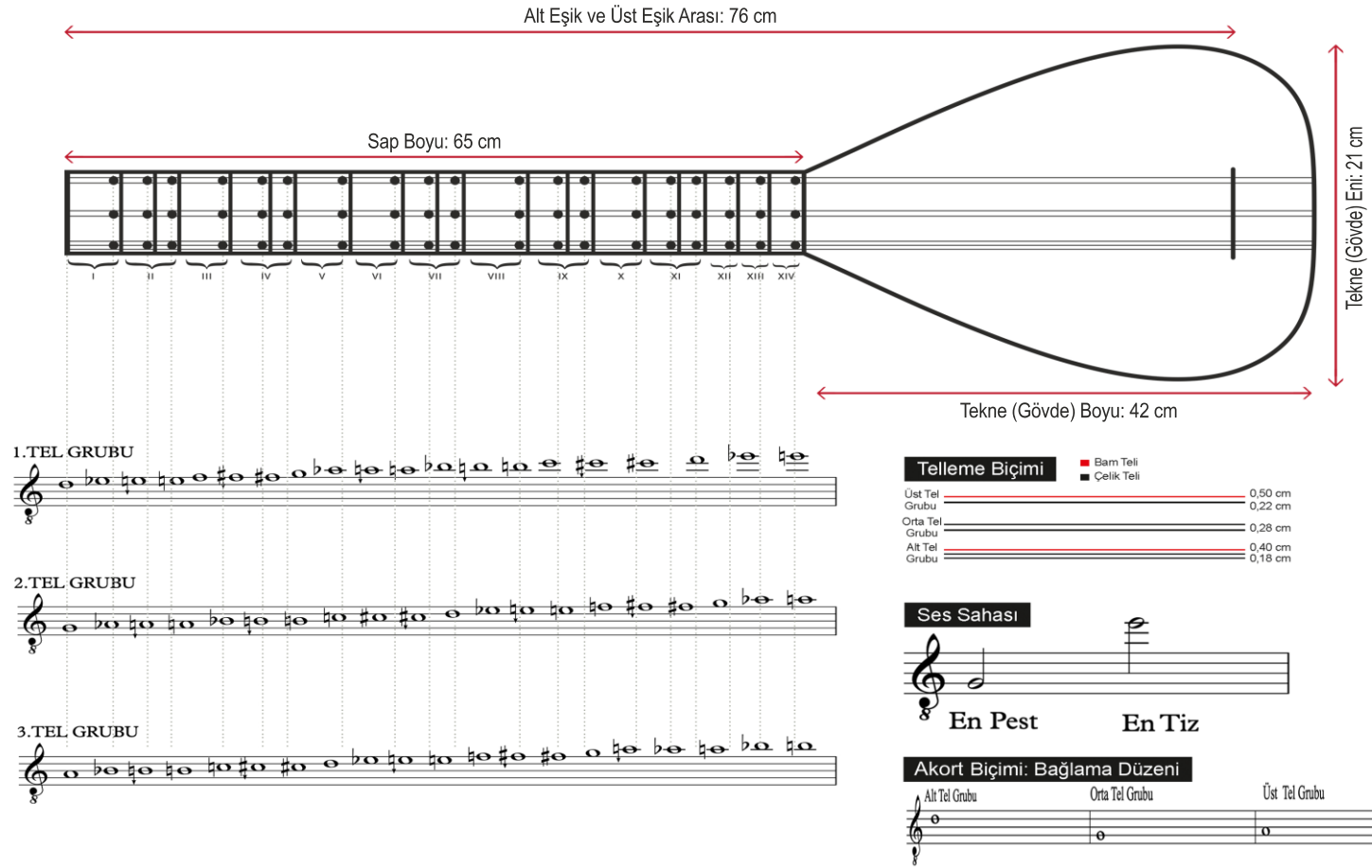
Akort Biçimi: Bağlama Düzeni

Alt Tel Grubu Orta Tel Grubu Üst Tel Grubu

The diagram illustrates the physical and musical characteristics of a 14-string baglama. It shows the instrument's body (Tekne) with a width of 19 cm and a length of 38 cm, and a neck (Sap) length of 60 cm. The fretboard (Eşik) has 14 frets, with the distance between the lower and upper bridges (Eşik) being 67 cm. The strings are organized into three groups: the upper group (Üst Tel Grubu) with 4 strings (0.50 cm and 0.22 cm), the middle group (Orta Tel Grubu) with 4 strings (0.28 cm), and the lower group (Alt Tel Grubu) with 6 strings (0.40 cm and 0.18 cm). The strings are color-coded: red for Barn Teli and black for Çelik Teli. Below the diagram, three musical staves show the tuning for each string group. The first staff (1. TEL GRUBU) shows a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The second staff (2. TEL GRUBU) shows: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. The third staff (3. TEL GRUBU) shows: G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G. To the right, a 'Ses Sahası' (Sound Range) diagram shows the range from 'En Pest' (lowest) to 'En Tiz' (highest). Below that, an 'Akort Biçimi: Bağlama Düzeni' (Tuning Diagram) shows the three string groups on a single staff: Alt Tel Grubu, Orta Tel Grubu, and Üst Tel Grubu.

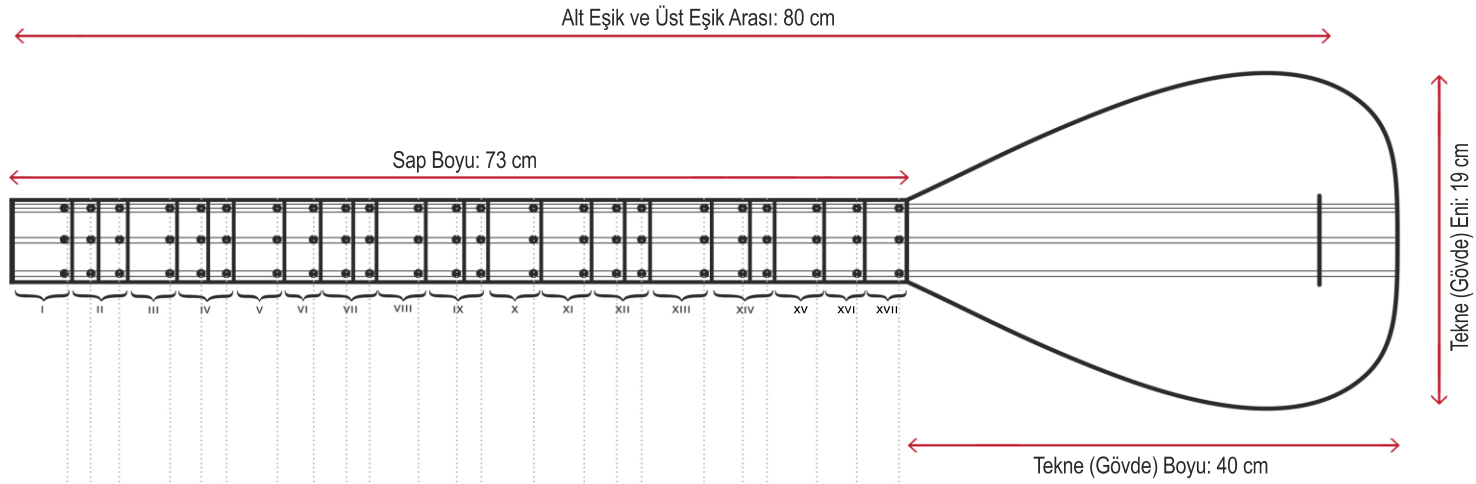
EK B6 Model Bağlama 6

Bağlama Adı
14'lük Bağlama - 2

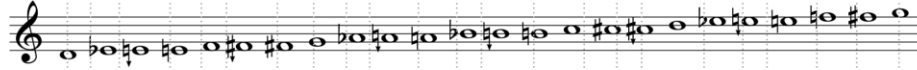


EK B7
Model Bağlama 7

Bağlama Adı
17'lik Bağlama



1.TEL GRUBU



2.TEL GRUBU



3.TEL GRUBU



Telleme Biçimi

■ Barn Teli
■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu	0,50 cm
Orta Tel Grubu	0,22 cm
Alt Tel Grubu	0,30 cm
Alt Tel Grubu	0,40 cm
Alt Tel Grubu	0,20 cm

Ses Sahası



Akord Biçimi: Bozuk Düzen (Kara Düzen)



EK B8 Model Bağlama 8

Bağlama Adı
17'lik Divanalı Bağlama

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 92 cm

Sap Boyu: 81 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 46 cm

Tekne (Gövde) Eni: 22 cm

1. TEL GRUBU

2. TEL GRUBU

3. TEL GRUBU

Telleme Biçimi

■ Barn Teli
■ Çelik Teli

Üst Tel Grubu 0,50 cm
0,25 cm

Orta Tel Grubu 0,80 cm
0,35 cm

Alt Tel Grubu 0,45 cm
0,25 cm

Ses Sahası

En Pest En Tiz

Akort Biçimi: Bozuk Düzen (Kara Düzen)

Alt Tel Grubu Orta Tel Grubu Üst Tel Grubu

EK B9 Model Bağlama 9

Bağlama Adı Bas Bağlama

Alt Eşik ve Üst Eşik Arası: 78 cm

Sap Boyu: 42.5 cm

Tekne (Gövde) Eni: 22 cm

Tekne (Gövde) Boyu: 44 cm

1.TEL GRUBU

2.TEL GRUBU

3.TEL GRUBU

4.TEL GRUBU

5.TEL GRUBU

Telleme Biçimi ■ Bam Teli

1. Tel Grubu 0,70 cm
2. Tel Grubu 1,15 cm
3. Tel Grubu 1,75 cm
4. Tel Grubu 2,10 cm
5. Tel Grubu 2,60 cm

Ses Sahası

En Pest En Tiz

Akort Biçimi

1.Tel Grubu 2.Tel Grubu 3.Tel Grubu 4.Tel Grubu 5.Tel Grubu

EK C: KONTROL VE DENEY GRUPLARI İLE GEÇİLEN DÖNEM SONU ESERLERİNİN NOTALARI

Deney grupları ile geçilen eserler Ek C’de bölümünde yer almaktadır.

- EK C1, Başında Ki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın
- EK C2, Evlerinin Önü Handır
- EK C3, Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horonu)
- EK C4, Balıkesir Zeybeği
- EK C5, Cirit Havası
- EK C6, Ayyaş Yollarından Aştım Da Geldim

Kontrol grupları ile geçilen eserler:

- EK C7, Başında Ki Yazmayı Sarıya Mı Boyadın
- EK C8, Evlerinin Önü Handır
- EK C9, Oynayın Gız Oynayın (Kız Atlatma Horonu)
- EK C10, Balıkesir Zeybeği
- EK C11, Cirit Havası

EK C1

Yöre: Tokat
Kaynak Kişi: Eşref Tombuloğlu, Mihrican Bahar
Düzenleme: Eren Can Yıldız

BAŞINDAKİ YAZMAYI SARIYA MI BOYADIN

♩=120

1.SAZ GRUBU

2.SAZ GRUBU

5

9

2

14

① ③ ① ③ ①

17

②① ②① ②① ②① ②① ②① 1. 2. ② ②

22

① ③ ① ③ ② ① ③ ② ① ③ ② ①

26

① ③ ① ③ ② ① ③ ② ① ③ ② ①

EK C2

Yöre: Rumeli
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi
Düzenleme: Eren Can Yıldız

EVLERİNİN ÖNÜ HANDIR AMAN

1.Saz Grubu

2.Saz Grubu

4

7

The musical score is for a piece titled "EVLERİNİN ÖNÜ HANDIR AMAN" from the Rumeli region, arranged by Eren Can Yıldız. It is written for two saz groups, labeled "1.Saz Grubu" and "2.Saz Grubu". The time signature is 8/8. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 4, 7, and 10). Each system contains two staves, one for each saz group. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with fingerings (numbers 1-4) and bowing directions (up and down arrows). A large, faint watermark "YÖRE" is visible across the center of the page.

II

11

15

18

21

227

①

1. 2.

24 8

The image shows a musical score for two staves, measures 24 through 31. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and slurs. Above the staves, there are arrows indicating finger movements: down for left hand, up for right hand. A large 'X' watermark is visible in the background.

①

1. 2.

24 8

EK C3

Yöre: Trabzon
Kaynak Kişi: Cemile Cevher
Düzenleme: Eren Can Yıldız

Oynayın Gız Oynayın (Derule)

17'lik Cura f $\text{♩}=220$

17'lik Bağlama f

17'lik Divan Altı Bağlama f

5

The musical score is written for three instruments: 17'lik Cura, 17'lik Bağlama, and 17'lik Divan Altı Bağlama. The tempo is marked as $\text{♩}=220$. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 7/8. The score includes fingerings (circled numbers 1 and 2), bowings (up and down arrows), and dynamics (f). The first system shows the beginning of the piece, and the second system shows the continuation of the melody. The score is marked with a large 'X' watermark.

9

mf

f

f

13

f

mf

mf

17

mf

3

mf

f

21

f

EK C4

Yöre: Balıkesir
Kaynak Kişi: Tanburacı Osman Pehlivan
Düzenleme: Eren Can Yıldız

Balıkesir Zeybeği Nikriz Zeybek

♩=63

17'lik Cura *mf*

17'lik Bağlama *f*

17'lik Divan Altı Bağlama *mf*

2

234

3

7

f

mf

mf

8

9

mf

f

f

The image shows a musical score for three staves, likely for a piano or guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 7 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 in circles, often with arrows showing the direction of movement. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

11

① ②

12

f

f

mf

① ② ③

13

The musical score consists of three staves in 4/4 time, key of D major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature change to D major. It contains a sequence of notes with fingerings 1, 3, 4, and 5, and bowings indicated by arrows. The second staff continues the sequence with fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, and 3. The third staff concludes the sequence with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, and 1. The score ends with a double bar line and repeat dots.

1 3 4 5

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

1 2 1 2 1 1

EK C5

Yöre: Balıkesir
Kaynak Kişi: Tanburacı Osman Pehlivan
Düzenleme: Eren Can Yıldız

Balıkesir Zeybeği Nikriz Zeybek

♩=63

17'lik Cura *mf*

17'lik Bağlama *f*

17'lik Divan Altı Bağlama *mf*

2

240

4

21

24

27

EK C6

Yöre: Ankara
Kaynak Kişi: Zekeriya Bozdağ
Düzenleme: Eren Can Yıldız, Sinan Ayyıldız

AYAŞ YOLLARINDAN AŞTIMDA GELDİM

♩=85

17'lik Cura

Soprano Şelpe Bağlama

Alto Şelpe Bağlama

Tenor Şelpe Bağlama

17'lik Divanaltı Bağlama

Bas Bağlama

3

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

f

mf

mf

7 3

Cura. *f*

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

4 9

Cura. *mf*

Sop.

Alto.

Teno.

Div. *f*

Bas. *mf*

11

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

mf

f

14

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

mf

①

②

16

Cura.

Sop.

ff

Alto.

ff

Teno.

ff

Div.

Bas.

The musical score is written for a vocal ensemble with six parts: Cura., Sop., Alto., Teno., Div., and Bas. The time signature is 8/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics include *ff* (fortissimo). The Cura. part has a long line with a circled 1 and a 7. The Sop. part has a circled 5 and a trill. The Alto. part has a circled 5 and a trill. The Teno. part has a circled 5 and a trill. The Div. part has a circled 1 and a 2. The Bas. part has a circled 1 and a 2.

8 18

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

f

3

The musical score is written for six voices: Cura., Sop., Alto., Teno., Div., and Bas. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 18. Cura. has a melodic line with fingerings 1, 2, 1 and slurs. Sop. and Alto. have more complex passages with fingerings 3, 2, 1, 3, 1 and slurs. Teno. has a simpler line with fingerings 1, 2, 1, 2. Div. enters in measure 20 with a forte (*f*) dynamic and a complex rhythmic pattern with fingerings 3, 1 and slurs. Bas. has a simple line with quarter notes. The score ends with a final measure for all parts.

20 9

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

The musical score consists of six staves, each for a different voice part. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The first staff, labeled 'Cura.', features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with triplets, marked with fingerings 1, 3, 1. The second staff, 'Sop.', has a melodic line with slurs and fingerings 1, 3, 1, 2. The third staff, 'Alto.', also has a melodic line with slurs and fingerings 1, 3, 1, 2. The fourth staff, 'Teno.', has a melodic line with slurs and fingerings 1, 3, 1, 2. The fifth staff, 'Div.', has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with triplets, marked with fingerings 1, 3, 1. The sixth staff, 'Bas.', has a simple harmonic line. The page number 20 is at the top left and 9 at the top right.

250

24 ② ① 11

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

The musical score is for six voices: Cura., Sop., Alto., Teno., Div., and Bas. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is numbered 24 at the beginning of the Cura. staff and 11 at the end of the Cura. staff. The Cura. staff has a complex melodic line with many slurs and fingerings. The Sop. staff has two chords. The Alto. staff has a melodic line with slurs and fingerings. The Teno. staff has a melodic line with slurs and fingerings. The Div. staff has a whole rest. The Bas. staff has a whole note chord.

12

25

Cura. *mf*

Sop. *mf*

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

253

254

31

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

The musical score is for six voices. The Soprano and Alto parts are the most active, featuring many slurs and ties. The Tenor part has a more active line with some triplets. The Diva and Bass parts are mostly static, with the Bass part having a few notes. The Cura part is a whole rest.

16

32

Cura.

Sop.

Alto.

Teno.

Div.

Bas.

The musical score is for six voices: Cura., Sop., Alto., Teno., Div., and Bas. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score begins at measure 32. Cura. and Div. have identical parts, featuring a series of eighth and sixteenth notes with fingerings (1, 2, 3) and breath marks. Sop., Alto., and Teno. have more complex parts, including triplets, slurs, and breath marks. The Bas. part is simpler, with a few notes and a final whole note. The score ends with a double bar line.

EK C7

Yöre: Tokat
Kaynak Kişi: Eşref Tombuloğlu, Mihrican Bahar
Düzenleme: Eren Can Yıldız

BAŞINDAKİ YAZMAYI DA SARIYA MI BOYADIN

♩=120

1.SAZ GRUBU

2.SAZ GRUBU

5

9

258

26

The image shows a musical score for two staves, likely for a violin and piano. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. It contains four measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) with a circled '1' above the first note and a downward bowing arrow. The second measure has a quarter note (B4) with a downward bowing arrow, followed by two eighth notes (C5, B4) with upward bowing arrows. The third measure has a quarter note (A4) with a downward bowing arrow, followed by two eighth notes (G4, F4) with upward bowing arrows. The fourth measure has a quarter note (E4) with a downward bowing arrow, followed by two eighth notes (D4, C4) with upward bowing arrows. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. It contains four measures of music. The first measure has a quarter note (F4) with a circled '1' above it and a downward bowing arrow, followed by a quarter note (G4) with a circled '2' above it and an upward bowing arrow. The second measure has a quarter note (A4) with a circled '1' above it and a downward bowing arrow, followed by a quarter note (B4) with a circled '3' above it and a downward bowing arrow. The third measure has a quarter note (C5) with a circled '2' above it and a downward bowing arrow, followed by a quarter note (B4) with a circled '1' above it and an upward bowing arrow. The fourth measure has a quarter note (A4) with a circled '3' above it and a downward bowing arrow, followed by a quarter note (G4) with a circled '2' above it and an upward bowing arrow. The score ends with a double bar line and repeat dots.

EK C8

Yöre: Rumeli
Kaynak Kişi: Yöre Ekibi
Düzenleme: Eren Can Yıldız

EVLERİNİN ÖNÜ HANDIR AMAN

♩=120 ①

Hep Birlikte

①

1.Saz Grubu 1.Saz Grubu

2.Saz Grubu 2.Saz Grubu

①

Hep Birlikte 2.Saz Grubu Hep Birlikte

12 ①

1. Saz Grubu Dem Ses Partisi 1. Saz Grubu Dem Ses Partisi

2.Saz Grubu

EK C9

Yöre: Trabzon
Kaynak Kişi: Cemile Cevher
Düzenleme: Eren Can Yıldız

Oynayın Gız Oynayın (Derule)

17'lik Cura $\text{♩} = 210$ f

17'lik Bağlama f

17'lik Divan Altı Bağlama f

4

9

mf

f

mf

13

f

mf

mf

3

17 *mf*

mf

f

21

25 *f*

f

mf

The musical score consists of three staves. The first staff (top) has measures 17-20 and 21-24. It features a melody with slurs and fingering numbers 1, 2, and 3. The second staff (middle) has measures 17-20 and 21-24. It features a melody with slurs and fingering numbers 1, 2, and 3. The third staff (bottom) has measures 17-20 and 21-24. It features a melody with slurs and fingering numbers 1, 2, and 3. The score includes dynamic markings *mf* and *f*. The first staff has a measure number 17. The second staff has a measure number 21. The third staff has a measure number 25. The score is in 3/4 time and G major.

4

29

The musical score consists of three staves, all in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a measure number of 29. Above the first staff, a long horizontal line with a circled '1' at the start and a bracket at the end spans the first four measures, with downward arrows indicating bowing. Above the second staff, there are several fingerings: a circled '1' and '2' with arrows for the first two measures, a circled '1' with a bracket for measures 3-4, a circled '2' for measure 5, a circled '1' with a bracket for measures 6-7, and a circled '1' and '2' with arrows for measures 8-9. Above the third staff, fingerings are indicated: a circled '1' and '0' for the first measure, a circled '1' and '2' for the second, a circled '0' for the third, a circled '1' and '0' for the fourth, a circled '1' and '0' for the fifth, and circled '1', '2', and '1' for the sixth. Upward arrows indicate bowing throughout the piece.



EK C10

Yöre: Balıkesir
Kaynak Kişi: Tanburacı Osman Pehlivan
Düzenleme: Eren Can Yıldız

Balıkesir Zeybeği Nikriz Zeybek

♩=63

17'lik Cura *mf*

17'lik Bağlama *f*

17'lik Divan Altı Bağlama *mf*

2

3

mf

f

mf

4

mf

The image shows a musical score for three staves, likely for a piano or organ. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff starts at measure 7 and features a forte (*f*) dynamic. It contains a series of chords and single notes with various fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3, and arrows showing up and down strokes. The second staff starts at measure 8 and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains a series of single notes with fingerings 1 and 2, and arrows showing up and down strokes. The third staff starts at measure 9 and features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains a series of single notes with fingerings 1 and 2, and arrows showing up and down strokes.

4

Measures 8-10 of a musical score in G major (one sharp). The score consists of three staves. Measure 8 is marked with an '8' at the beginning. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. Bowings are indicated by arrows pointing up or down. Measure 9 is marked with a '9' at the beginning. Measure 10 is marked with a '10' at the beginning. The score ends with a double bar line.

Measures 11-13 of a musical score in G major (one sharp). The score consists of three staves. Measure 11 is marked with an '11' at the beginning. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, and 3. Bowings are indicated by arrows pointing up or down. Measure 12 is marked with a '12' at the beginning. Measure 13 is marked with a '13' at the beginning. The score ends with a double bar line.

11

2.

1.

2.

1.

2.

1.

12

f

1.

2.

3.

1.

2.

3.

mf

1.

2.

1.

1.

2.

1.

mf

EK 11

Yöre: Kayseri
Kaynak Kişi: Adnan Türkoğlu
Düzenleme: Eren Can Yıldız

CİRİT HAVASI

♩=100

17'lik Cura

f

17'lik Bağlama

mf

17'lik Divan Altı Bağlama

mf

3

mf

f

mf

6

8

11

mf

f

This musical score consists of three staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 6, 8, and 11 indicated at the beginning of the first staff of each system. The notation includes various note values, rests, and articulations. Fingerings are indicated by circled numbers 1 and 2 above the notes. Up-bow or up-bow-like articulations are marked with upward-pointing arrows, and down-bow or down-bow-like articulations are marked with downward-pointing arrows. The score includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, and some measures contain multiple beams connecting notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

13

15

f

mf

17

Detailed description: This page contains musical notation for measures 13 through 17. It is organized into three systems, each with three staves. The first system (measures 13-14) includes fingerings (1, 2, 3) and articulations (up/down arrows) for a melodic line and a bass line. The second system (measures 15-16) begins with a forte (*f*) dynamic and continues with similar notation, including a mezzo-forte (*mf*) marking. The third system (measures 17-18) shows a continuation of the melodic and bass lines with consistent fingering and articulation. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

4

19

①

① ② ③

① ② ③

② ① ② ① ② ① ② ② ① ②

① ① ①

① ① ①

②

① ② ①

② ① ②

21

②

①

24

②

①

③

f

27

29

f

31



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..