

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



**TÜRKİYE’DE KÜLTÜR BAKANLIĞINA BAĞLI
TÜRK HALK MÜZİĞİ TOPLULUKLARINDA
BULUNAN BAĞLAMA İCRACILARININ YÖRE
ÖZELLİKLERİNE GÖRE İCRA GÖRÜŞLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ünsal DENİZ

HAZIRLAYAN
Cenk BIKMAZ

MALATYA - 2025

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANA BİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE KÜLTÜR BAKANLIĞINA BAĞLI TÜRK
HALK MÜZİĞİ TOPLULUKLARINDA BULUNAN
BAĞLAMA İCRACILARININ YÖRE ÖZELLİKLERİNE
GÖRE İCRA GÖRÜŞLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Cenk BIKMAZ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Ünsal DENİZ

MALATYA-2025

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak hazırladığımtez başlığı..... başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Cenk BIKMAZ



ÖNSÖZ

Yapmış olduğum bu çalışmamda destek sunan korolarda görevli bağlama sanatçılarına ve her aşama yanımda olan danışman hocam Doç. Dr. Ünsal DENİZ'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Cenk BIKMAZ
Malatya-2025

**TÜRKİYE’DE KÜLTÜR BAKANLIĞINA BAĞLI TÜRK HALK MÜZİĞİ
TOPLULUKLARINDA BULUNAN BAĞLAMA İCRACILARININ YÖRE
ÖZELLİKLERİNE GÖRE İCRA GÖRÜŞLERİ
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

Cenk BIKMAZ

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Müziği Anabilim Dalı

2025

Danışman: Doç. Dr. Ünsal DENİZ

ÖZET

Bu çalışmada Türkiye’de Kültür Bakanlığına bağlı bulunan Türk Halk Müziği topluluklarındaki bağlama icracılarının yöre özelliklerine göre icra görüşlerinin değerlendirilmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda çalışmada Türk Halk Müziğinin özellikleri, tanımı ve tarihçesine dair bilgi verilmiş, Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemdeki Türk Halk Müziği değerlendirilmiş, Cumhuriyet öncesi ve sonrasında yapılan derleme çalışmaları ele alınmış, Türk Halk Müziğinin genel yapısı, türleri, usulleri, sözlü ve yazılı repertuvarları, yöresellik ve aidiyetlik konularına değinilmiştir. Çalışma kapsamında Türk Halk Müziğinde kullanılan çalgılara yönelik bilgi verilmiş, bağlama ve bağlama icracılarının düşünceleri aktarılmıştır. Çalışma sonucunda Türk Halk Müziği topluluklarındaki bağlama icracılarının modern tekniklere yer yer uyum sağlamasına karşın genel olarak geleneksel özellik gösterdikleri ve yöresel özellikler barındırmayı sürdürdükleri görülmüştür. Buna ek olarak bağlama icracılarının Muzaffer Sarısözen’in liderliğinde yapılan çalışma ve uygulamaları destekledikleri, Türk Halk Müziği yönünde yapılan derleme ve notaya aktarma çalışmalarını yararlı buldukları görülmüştür.

Anahtar Kelime: Türk Halk Müziği, Repertuvar, Aidiyet, Bağlama, Bağlama İcrası

**PERFORMANCE OPINIONS OF BAĞLAMA PERFORMERS IN TURKISH
FOLK MUSIC ENSEMBLES AFFILIATED TO THE MINISTRY OF CULTURE
IN TURKEY ACCORDING TO REGIONAL CHARACTERISTICS
MASTER'S THESIS**

Cenk BIKMAZ

Inonu University Institute of Social Sciences
Turkish Music Department

2025

Advisor: Assoc. Prof. Ünsal DENİZ

ABSTRACT

This study aims to evaluate the performance views of bağlama performers in Turkish Folk Music ensembles affiliated with the Ministry of Culture in Turkey according to regional characteristics. In this context, the study provides information on the characteristics, definition and history of Turkish Folk Music, evaluates Turkish Folk Music in the pre- and post-Republican period, provides information on compilation studies conducted before and after the Republic, provides information on the general structure, types, styles, oral and written repertoires, regionality and belonging of Turkish Folk Music. Within the scope of the study, information is provided on the instruments used in Turkish Folk Music, and the opinions of bağlama and bağlama performers are conveyed in the study. As a result of the study, it is seen that bağlama performers in Turkish Folk Music ensembles, although they adapt to modern techniques in some places, generally exhibit traditional characteristics and continue to contain regional characteristics. In addition, it is seen that bağlama performers support the studies and practices conducted under the leadership of Müzaffer Sarısözen and find the compilation and notation studies conducted in the direction of Turkish Folk Music useful.

Keywords: Turkish Folk Music, Repertoire, Belonging, Bağlama, Bağlama Performance

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar.....	x
KISALTMALAR.....	xi
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1. ARAŞTIRMA HAKKINDA	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Problem Durumu	2
1.3. Problem Cümlesi	3
1.3.1. Alt Problemler	3
1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi	3
İKİNCİ BÖLÜM	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER	5
2.1. Türk Halk Müziğinin Tanımı	5
2.2. Türk Halk Müziği'nin Özellikleri Ve Tarihçesi.....	6
2.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Halk Müziği	8
2.2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği.....	9
2.2.3. Türk Mûsikî İnkılâbı	10
2.2.4. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kurulması	15
2.2.5. Ankara ve İstanbul Radyosu	16
2.2.6. Yurttan Sesler Korosu	18
2.2.7. Kültür ve Turizm Bakanlığı THM Koroları.....	19
2.2.8. TRT Türk Halk Müziği Koroları	21
2.3. Türk Halk Müziği'nin Genel Yapısı	23
2.4. Türk Halk Müziğinin Türleri	24
2.5. Türk Halk Müziğinde Usuller	27
2.6. Türk Halk Müziğinde Sözlü Ve Yazılı Repertuvar.....	27
2.7. Türk Halk Müziği'nde Derleme Çalışmaları	31

2.7.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Halk Müziği ve Derleme Çalışmaları	31
2.7.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği ve Derleme Çalışmaları....	33
2.8. Türk Halk Müziğinde Yöresel Aidiyetlik	35
2.9. Türk Halk Müziğinde Yöresel İcra Şekilleri.....	37
2.10. Türk Halk Müziği Çalgıları Ve Önemi	38
2.10.1. Telli Çalgılar	39
2.10.2. Telli- Yaylı Çalgılar	41
2.10.3. Vurmalı Çalgılar.....	41
2.10.4. Nefesli Çalgılar	42
2.11. Türk Halk Müziğinde Bağlamanın Yeri Ve Önemi	44
2.12. Bağlama Enstrümanının Tarihçesi	45
2.13. Bağlamanın Yapısı	48
2.14. Bağlama Enstrümanının Türleri	48
2.15. Bağlamada Geleneksel İcra	49
2.16. Bağlamada Yöresel Tavrılar	51
2.17. Bağlama İcrası Ve Yapımında Yenilikler	52
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	54
3. YÖNTEM	54
3.1. Araştırmanın Modeli	54
3.2. Evren ve Örneklem	54
3.3. Sınırlılıklar	54
3.4. Sayıtlar	54
3.5. Verilerin Tolanması	55
3.6. Verilerin Analizi.....	55
3.7. İlgili Araştırmalar (Literatür Taraması)	55
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	58
4. BULGULAR VE YORUM	58
4.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	58
4.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	64
4.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar.....	66
4.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	72
4.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	76

4.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	79
4.7. Yedinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	82
4.8. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar	84
BEŞİNCİ BÖLÜM	87
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	87
5.1. Öneriler	89
KAYNAKÇA	90



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1. Savaş Ekici'ye Göre THM'de Bulunan Tüler (Demir, 2013: 37-38)..	25
Tablo 2.2. Ali Uçan'ın Savunmasına Göre THM Türleri (Demir, 2013: 38).....	25
Tablo 2.3. Emnalar'ın Savunmasına Göre THM Türleri (Emnalar, 1998: 29)	26



KISALTMALAR

CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
THM	: Türk Halk Müziği



BİRİNCİ BÖLÜM

1. ARAŞTIRMA HAKKINDA

1.1. Araştırmanın Konusu

Türk Halk Müziği (THM) temellerini doğrudan içerisindeki halktan alan ve toplumun yaşayış biçimi, gündelik yaşam pratikleri, duygu, düşünce gibi temel etkenlerinden doğrudan etkilenen bir müzik türüdür. THM, içerisinde bulunduğu ve geliştiği toplumu değerleri ile birlikte yansıtan güçlü bir yapı olarak değerlendirilmektedir (Uzun, 2011: 21).

Halkın temel değerleri arasında gelişerek güç kazanan halk müziği kültürden, deneyimlenen acı, keder, mutluluk gibi yoğun duygulardan ve toplumsal olaylardan etkilenmekte ve bu yönde gelişimini sürdürmektedir. Yapısı gereği tüm toplumlar sahip olduğu kültür öğelerini koruma ve sonraki nesillere aktarma gereği hissetmektedir. Kültür öğelerinin aktarımında kullanılan yazı, görsel öğeler, gündelik kullanım materyalleri gibi araçlar arasında müzik de kendisine yer edinmektedir. Kültür aktarımında kullanılan çok sayıda aracın aksine müzik, toplumsal duygular ve olaylar ile toplumun genel bakış açısını yansıtabildiği için önemlidir. Özellikle toplumu yansıtmayı ve kültür özelliklerini aktaran yapıda bulunması sebebiyle özel bir önemi bulunan müzik, toplumsal ve küresel gelişimden de etkilenen bir yapıya sahiptir (Büyükyıldız, 2023: 25).

Müzik kapsamında Türk Halk Müziği içerisinde bulunan Türkü de doğrudan kültür, toplum, siyasi etkenler gibi unsurlardan etkilenmekte ve bu bağlamda gelişimini sürdürmektedir. Yapılan ilk tanımlarda anonim ezgi ve söyleyişler olarak değerlendirilen Türk Halk Müziği genel yapısı itibarıyla bulunduğu topluma yönelik bilgileri aktarmaktadır. Böylece Türk Halk Müziği'nin Osmanlı Dönemindeki Alaturka özelliklerinden arınmasının gerekliliği gündeme gelmiştir (Uluskan, 2022: 45). Özellikle Cumhuriyet sonrası dönemde gelişen Türk Halk Müziği derleme çalışmaları ve Batı müziğine yönelim uygulamaları ile Türklere ait ve Türk halkının değerlerini, yaşayışını, duygularını yansıtan bir müziğin oluşturulması önem kazanmıştır. Bu süreçte Alaturka ve Alafranga müziğin çeşitli kutuplaşmalara zemin hazırladığı görülmektedir. Bu çalışma içerisinde Kültür Bakanlığına bağlı olan Türk Halk Müziği toplulukları arasında varlık gösteren bağlama icracılarının yöre özelliklerine yönelik değişkenlik gösteren icra

düşüncelerinin incelenmesi hedeflenmektedir. Bu kapsamda çalışma içerisinde Türk Halk Müziğinin genel özellikleri ve değişkenlik gösteren tanımları ele alınmış, Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde Türk Halk Müziği kapsamında yapılan çalışmalar, Türk Musiki İnkılabı, Ankara Devlet Konservatuarının kurulması gibi alanlarda bilgi verilmiştir. Bu çalışma yoluyla Türk Halk Müziği yönünde yapılan çalışmaların gösterilmesi, bu yönde yapılan çalışmaların sonraki dönemde bağlama icracılarına olan etkilerinin değerlendirilmesi hedeflenmektedir. Bu çalışmada okuyucuya geniş kapsamlı bilgi verilmesi amaçlanmıştır, böylece yöresel olarak değişkenlik gösteren kültür, düşünce ve aidiyet gibi yapıların önemi belirtilmektedir. Türk Halk Müziği kapsamında kullanılan çalgılar ve bu çalgıların hangi alanlarda aktif kullanıldığının incelenmesi, çalgıların türleri, Türk Halk Müziğinde bağlamanın durumu, yapısı, türleri, tarihçesi, geleneksel icra şekline dair fikir sahibi olunması ve Türk Halk Müziğinde özellikle bağlamanın icrası yönünde yenilikler ile yöresel değişikliklerin değerlendirilmesi hedeflenmektedir.

1.2. Problem Durumu

Türk Halk Müziği yüzyıllar boyu Türklerin var olduğu her coğrafyada kültürlerinin bir parçası olarak gelenek ve göreneklerine acılarını, mutluluklarını kısacası duygu ve düşüncelerini en yalın haliyle görebildiğimiz kültürel bellek mekanlarıdır. Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk kültürü ve Türk müziği beraberinde ritmik ve melodik zenginliği aynı zamanda yakın-uzak coğrafyalarda icra çeşitliliğine zemin hazırlamıştır. Türk Halk Müziğinde melodik ve ritmik zenginlik beraberinde icrasal anlamda üslup ve tavır değişiklikleri ve yöreden yöreye farklılıklar oluşmuştur. Bu farklılıklar kültürel bir zenginlik olmakla beraber farklı yörelerin halk şarkılarını toplu icrada bir takım zorluklara neden olmuştur.

Günümüzde Türk Halk Müziği toplulukları adı altında devlet kurumları, özel korolar, amatör korolar ve okul koroları gibi farklı isimler altında hemen her yöreye ait eserler icra edilmekte ve söylenmektedir. Her yörenin kendine has üslup tavır, melodik ve ritmik zenginliği aynı zamanda çalgı seçimi değişkenlik göstermektedir. Türk Halk Müziğinin ana çalgısı olarak Kabul edebileceğimiz bağlamanın icrasında yöre özelliklerine göre üslup ve tavırlarda farklılıklar göstermektedir. Söz konusu toplu icra olduğunda bu farklılıklar avantajdan çok dezavantaj da yaratabilir. Bundan dolayı Türk Halk Müziği icrasında kurulan özel, amatör ve devlet kurumlarında icracı olarak görev

alan bağlama sanatçılarının bu konudaki görüşleri mevcut topluluklarda ve bundan sonra kurulacak olan topluluklarda bir birliktelik oluşturmak için önemlidir.

Türkiye’de Kültür Bakanlığına bağlı Türk Halk Müziği topluluklarında bulunan bağlama icracılarının yöre özelliklerine göre icra görüşlerinin tespit edilerek bağlama icrasının yörelere göre icra farklılıklarının saptanması problem durumunu oluşturmaktadır.

1.3. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın problem cümlesi; “Türkiye’de Kültür Bakanlığına bağlı Türk Halk Müziği topluluklarında bulunan bağlama icracılarının yöre özelliklerine göre icra görüşleri nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

1.3.1. Alt Problemler

1. Türkiye’de üslup ve tavır bakımından bağlama icrasında örnek teşkil edebilecek icracılar kimlerdir?
2. Bağlama icrasına etki eden teknik çalışmalar nelerdir?
3. Yöre özelliklerini bağlama icrasına yansıtmak için yapılması gerekenler nelerdir?
4. Bağlama icrasında birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat edilmelidir?
5. Bağlamanın mevcut yapısı ve akort sistemi her yörenin icrasına uygunluğu nasıldır?
6. Yöre özelliklerine göre bağlamada kullanılan farklı akort düzenleri nelerdir?
7. Bağlamada akort sisteminin yöresel icraya uygunluğu nasıldır?
8. Bağlama ile yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütlerinin yeterlik durumu nasıldır?
9. Toplu bağlama icrasında yöreyi yansıtabilmek için nasıl bir yol izlenmelidir?

1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Türk Halk Müziğinde yörelere göre farklı icra özelliklerine, melodik/ritmik farklılıklara ve üslup/tavır değişkenlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Diğer yandan farklı yörelerde farklı Türk Halk Müziği çalgılarının da ön plana çıktığını görmekteyiz. Türkiye’de ki farklı yörelerde yöre özelliklerine göre örneğin; Karadeniz’de kemençe,

Teke yöresinde sipsi, Şanlıurfa yöresinde kanun, Elazığ yöresinde klarnet gibi farklı çalgılar ön plana çıksa da her yörede yöre eserleri bağlama ile icra edilmektedir. Fakat bazı yörelerde buna örnek olarak Karadeniz, Ege gibi yöreler örnek verilebilir. Yörenin üslup ve tavrını bağlama da icra etmek zaman zaman icrasal zorluklara ve yöre özelliklerini yansıtmada sıkıntılara sebep olabilir. Bu araştırmanın amacı Türk Halk Müziği topluluklarında bağlama icracısı olarak yukarıda bahsettiğimiz zorlukların nasıl aşılabileceğini tespit etmek ve çözüm önerileri sunmak amacıyla önemli olduğu düşünülmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER

2.1. Türk Halk Müziğinin Tanımı

Türk Halk Müziği (THM) ifadesi bu çalışmanın temel kavramları arasındadır. Batı müziğinin icracılarına göre THM'nin şu şekilde tanımlanması mümkündür: Halk müziği, kaynağını içerisinde bulunduğu toplumun doğruca hayatından almaktadır ve bu toplumun kendisini yansıtmaktadır. Halk müzikleri geleneksel kültürü meydana getiren temel yapı taşları arasında bulunmaktadır. Bu kapsamda Türk Halk Müziği'nin de toplum kültürü adına önemli bir parçayı oluşturduğu kabul edilmektedir (Uzun, 2011: 21).

Sarısözen'in düşüncesine göre Türk Halk Müziği toplumun, sahibini bilinmeden söylediği ve çaldığı ezgiler olarak ifade edilmektedir. Bedii Yönetken'e göre de anonim ve folklorik bir karakter barındırmasından yaratıcılarının belirsiz olduğu savunulmaktadır. Bu kapsamda Bedii Yönetken'e göre THM, Türk köylüsünün aşıkalarının ve aşiretlerinin müziği olarak ifade edilmektedir. Mustafa Hoşsu da Türk Halk Müziğini toplumun doğumundan ölümüne kadar bütün toplumsal olayları, tüm düşünce ve duygularını sanat endişesi hissetmeksizin gelenek-görenekler içerisinde, içten, samimi ve sade ezgiler ile aktaran ortak halk verileri şeklinde tanımlanmaktadır (Emnalar, 1998: 34).

Nida Tüfekçi'nin tanımına göre Türk Halk Müziği kapsamında bulunması gereken ögeler şu şekilde listelenmektedir:

- Anonim olması,
- Toplum tarafından kabullenilerek onun ifadesine bürünmesi,
- Toplumun ortak ürünleri arasında bulunması,
- Kulaktan kulağa aktarılarak süreklilik kazanması,
- Geleneksellik kazanması,
- İlerleyen zaman içerisinde derin geçmiş izler barındırması,
- Mekân içerisinde yaygınlık kazanması,
- Yöresel müziksel ve dilsel özellikleri bünyesinde barındırması,
- İddiasız olması,

- Kişisel bir yapım olarak gündeme gelmemesi (Hoşsu, 1997: 51).

2.2. Türk Halk Müziği'nin Özellikleri Ve Tarihçesi

Toplumlar kendi kültürlerine sahip çıkmak ve kültürlerini sonraki nesillere başarılı şekilde aktarmak için farklı araçlardan yararlanmaktadır. Bahsi geçen araçlar arasında müzik de bulunmaktadır. Kültürel kapsamda müzik, toplumun her duygusuna hitap etmekte, aynı zamanda toplumun her duygusunu da yansıtabilmektedir. Bundan dolayı modern dönemde tüm toplumların sözlü kültürünü yansıtan şarkıları bulunmaktadır. Türk kültüründe sözlü kültür geleneğinin müzikle aktarılmasını temsil eden ögeler arasında “türkü” de bulunmaktadır. Türkü ifadesini etimolojik olarak inceleyen Gök Akyıldız (2016: 43) kavramın ilk olarak “Türk’e ait, Türk’e özgü” olarak ifade edilmesinin mümkün olduğunu belirtmektedir. Gök Akyıldız’ın ifadelerine göre Türk halk kültür geleneği içerisinde temelde halk müziği bulunmaktadır. Bunun yanında Türk halk müziği kapsamında sözlü yapıtlara “türkü” ismi verilmektedir.

Halk müziğine dair farklı halk bilimciler ile etnomüzikologlar yaptıkları araştırma ve çalışmalarda Türk Halk Müziği’ne yönelik tanımlamalar ortaya koymuşlardır. Bahsi geçen araştırma ve çalışmalarda Türk Halk Müziği’nin genel niteliklerinin belirlenmeye çalışıldığı dikkat çekmektedir. Emnalar (1998: 25) bu yönde yabancı ve yerli araştırmacıların düşüncelerini şu şekilde bir araya getirmektedir:

“İngiliz Prant’a göre; toplum ve köylü arasından çıkan, gelenek haline gelen ezgilerdir. İngiliz asıllı Breniers’e göre ise: toplumun ortak ürünü olan, yalın, düz, sade anonim egilerdir.” (Emnalar, 1998: 25).

Alman asıllı Hugo Reinman’ın düşüncesine göre (Tüfekçi, 1983: 1483):

- Söz ve ezgilerin sahibi belli değildir.
- Toplum tarafından kabullenilmiş ve halk ezgisi haline gelmiştir.
- Armonik ve melodik yapısı kolaylıkla anlaşılabilir. Bunun yanında popülerlik kazanmış bir yapıdır.

Fransız asıllı Michel Brnet’in düşüncesine göre; toplum tarafından kabullenilen ve kulaktan kulağa süreç içerisinde aktarılan ezgilerin tümüdür (Brenet ve Chardon, 1917: 341).

Halil Bedii Yönetken'in düşüncesine göre: Türk Halk Müziği anonim olan ve folklorik özellik gösteren bir karakterde bulunmaktadır. Üreticisi bilinmemektedir, bundan dolayı tüm halkın ürünü haline gelmiştir. Türk âşık, aşiret ve köylü müziğidir (Eroğlu, 2017: 42).

Muzaffer Sarısözen'in düşüncesine göre; toplumun sahibinin kimliğini bilmeksizin söylediği ve çaldığı ezgiler olarak aktarılmaktadır (Yeşilyurt, 2021: 9).

Mahmut Ragıp Gazimihal'in düşüncesine göre; "*halk şarkısı*" ifadesi "*chant populaire*" ifadesinin karşılığı olarak gündeme gelmiştir. Almanlar kendilerine ait olan ve zaman içerisinde halk şarkısı olan eserlere "*lied*" ismini vermişlerdir. Bundan dolayı Türklerin kendilerine ait olan ve toplumun tümünün ürünü haline gelmiş eserlere de "*Türkü*" dediği düşünülmektedir (Gazimihal, 2021: 22). Bu tanımlardan hareketle Türk Halk Müziği kapsamında bulunması gereken koşullar Nida Tüfekçi tarafından bir araya getirilmiş ve şu şekilde aktarılmıştır (Tüfekçi, 1983: 1483):

- Anonim olması,
- Toplumun geneli tarafından kabullenilmesi,
- Kulaktan kulağa aktarılarak gelişmesi ve ilerlemesi,
- Gelenek haline gelmesi,
- İlerleyen süreç içerisinde derin bir geçmişe sahip olması,
- Yöresel olarak çalgısal ve ezgisel müzik ile dil niteliklerini bünyesine barındırması,
- İddia barındırmaması
- Kişisel yapı olmaması.

Yapılan tanımlar kapsamında Emnalar (1998: 31) "*kişisel olarak yapılmamasının yanında sahibinin bilinmemesi*" benzeri maddelerin modern dönemde geçerliliklerini yitirdiğini şöyle belirtmektedir: "...son zamanlarda üretilen ve üretilmeye devam eden türküler notaya geçirilmekte ve âşıkların türkülerine uymaktadır. Örnek olarak Âşık Veysel türküleri, bu türkülerin sahibi belli değil midir?" (Emnalar, 1998: 31).

Halk müziği tüm halklarda farklı nitelikleri taşımasının yanında aktif olarak beslendiği kültürün içerisinde üretilmekte ve toplumun değerlerini doğrudan yansıtmaktadır. Halk müziği halkın kendisine özel iç dinamikleri yönünde değerlendirildiğinde zengin bir yapı ve çeşitlilik sunmaktadır (Yeşilyurt, 2021: 10-11).

2.2.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Halk Müziği

Batı ülkelerinde 1846'dan bu yana değerlendirilen folklor ifadesi, Türkiye'de 1913'ten itibaren farklı ifadelerle biçimlenmiştir. Bu biçimlenme sonunda modern dönemde “*folklor, halk bilimi*” benzeri ifadeler daha sık kullanılmaya başlanmıştır. 1846 ile 1913 yılları sonrasında halk bilimine yerli ve yabancı kaynakların dahil olmasıyla beraber Dede Korkut hikâyelerinin halk bilimindeki değeri artmıştır. Bunun nedeni Dede Korkut hikayelerinin halk türküleri, ozanların icra biçimleri ve ilk halk çalgılarına dair bilgiler içermesidir (Altınay, 2004: 19). Önalın ve Şen (2022), yazılı kaynaklar arasında, öz müzik ve öz müziğin icrasında kullanılan çalgılara dair bilgilere Dede Korkut hikâyelerinde erişilmesinin mümkün olduğunu belirtmektedir.

XVII. yüzyıl, Türk müzik ve kültürü adına temel bilgilerden bazılarının oluşum sürecini temsil etmektedir. Bu temellere örnek olarak Evliya Çelebi'nin *Seyahatname* isimli eserinde Türk çalgılarına, halk müziğine dair bilgi ve tespitlerin bulunması verilebilmektedir. Evliya Çelebi'nin yanında XVI ve XVII. yüzyıllarda çok sayıda eserle beraber söz ve saz eserinin notasını da içeren *Mecmua-ı Sâz u Söz* eserinin sahibi Ali Ufkî, Türk halk müziği kapsamında önemlidir. Bunun yanında bu eser 120 türküyü içermekte ve “*yazıya aktarılan ilk nota koleksiyonu*” özelliği taşımaktadır (Altınay, 2004: 21).

1913-1923 yıllarında folklor hususunda değerlendirilen ilk yazı Ziya Gökalp tarafından kaleme alınan *Halk Medeniyet I'dir*. Bu dönemin sonrasında halk müziği hususunda gündeme gelen gelişmeler arasında I. TBMM hükümeti sürecinde “*Maarif Vekaleti*” tarafından Kültür Müdürlüğünün oluşturulması dikkat çekmektedir. Bunun yanında liseler ve öğretmen okullarına kültürel unsurların dahil edilmesiyle ilgili yazı yayımlanmıştır. Aynı yıl halk müzikleri devlet tarafından bir araya getirilmiştir (Büyükyıldız, 2023: 34). Sonuçta XV. yüzyıldan Cumhuriyet öncesi döneme kadar halk müziği süreci, birbirini izleyen gelişmeler yoluyla sürdürülmüştür. 1913 yılının ardından yapılan yayınlama ve derleme benzeri halk müziği uygulamalarının giderek arttığını söylemek mümkündür.

2.2.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği

Cumhuriyetin ilanıyla beraber diğer mecraların yanında müzik alanında da gelişmeler meydana gelmiştir. Cumhuriyetin ilanının ardından tiyatro, müzik gibi alanlarda eğitim hizmeti veren tek kurum Darülelhan'dır. Halk müziği alanında “milli” kapsamda eğitim sisteminin kabul edilmesinin öncesinde resmi ya da resmi olmayan kurumlarda eğitimlerin verildiği bilinmektedir. Bu süreçte müzik eğitimi veren kurumlara TRT, Halk Evleri ve Türk Ocaklarının örnek verilmesi mümkündür (Önalın ve Şen, 2022: 33; Deniz, 2019: 21).

1923'te Maarif Vekâleti'nin (Milli Eğitim Bakanlığı) kurulmasıyla beraber 1924'te halk müziği kapsamında ilk hareketlilik Darülelhan kurumu tarafından başlatılmış, sonrasında halk müziğinin derlenmesi ve halk müziğinden yararlanılması hedefiyle diğer Milli Eğitim Müdürlüklerine de formlar yollanmıştır (Büyükyıldız, 2023: 41). Milli Eğitim Bakanlığına gönderilen formlar, toplum içindeki Türk Halk Müziği eserlerinin belirlenmesi ve derlenmesi hedefiyle Darülelhan yönetimindeki Yusuf Ziya Demircioğlu ve Musa Süreyya Bey tarafından gönderilmiştir. Formlar vasıtasıyla halk evlerinden ve okullardan edindikleri türküler Ankara'ya yollamaları istenmiştir. Halkın çekingen davranması sonucunda geri gönderilmesi istenen üç bin kadar formdan yalnızca yüz kadarı geri ulaştırılmıştır. Yapılan form çalışmasından beklenen sonuçlar sağlanamamış olsa da Ankara'ya yollanan eserler sonraki yıllarda notalara aktarılmış ve yayınlanmıştır (Kuloğlu, 2009: 28).

1925'te Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai kardeşler, Maarif Vekaleti tarafından halk müziğini toplamaları için Batı Anadolu bölgesinde görevlendirilmiştir. Yapılan derleme çalışması neticesinde notaya aktarılan 76 ezgi, “*Yurdumuzun Nağmeleri*” ismiyle bir araya getirilmiş ve yayınlanmıştır. Beklenen oranda başarı sağlamayan çalışma sonucunda Eğitim Bakanlığı Kültür Müdürlüğü notalardan bazılarının hatalı aktarıldığı ve çalışmanın amacına hizmet etmediğine kanaat getirmiştir. Darülelhan Müdürlüğünün değişimiyle beraber göreve yeni gelen Yusuf Ziya Bey, farklı ülkelerde başarıyla yapılan derleme uygulamalarını araştırmış ve başarılı derleme uygulamasının “*fonograf tekniği*” olduğunu belirlemiştir. Ülke dışından getirilen fonograf ile dört kişiden oluşan bir ekip 1926'da “*I. Derleme gezisini*” gerçekleştirmiştir. Sonrasında II. Derleme gezisi de 1927 yılında gerçekleştirilmiş, III. Derleme gezisi ise 1928'de yapılmıştır. Ardından 1929'da

dördüncü bir derleme gezisi daha yapılmıştır. Gerçekleştirilen derleme gezilerinin tümünde farklı heyetler oluşturulmuş ve farklı bölgelere gidilerek buradan farklı ezgilere ulaşılması hedeflenmiştir. Yapılan dört derleme gezisi sonucunda 1000 kadar halk ezgisi notaya aktarılmıştır (Büyükyıldız, 2023: 42).

1926'da gerçekleştirilen ilk derlemede Yusuf Ziya ile oluşturulan heyetin gezdiği şehirler Sivas, Niğde, Kayseri, Urfa ve Adana'dır. Yapılan derleme neticesinde 290 kadar halk müziğinin derlendiği belirtilmektedir. Derleme çalışmalarının yapıldığı dönemlerde heyet ilk olarak Akdeniz bölgesine gitmiştir. Sonrasında sırasıyla Güneydoğu Anadolu, İç Anadolu, Ege, Karadeniz ve son olarak Doğu Anadolu bölgelerinde de derleme çalışmaları yapılmıştır. Bu dönemde ezgilerin notaya aktarılmasıyla birlikte derleme çalışmaları da önem kazanmıştır. Aynı dönemde *Darüelhan*'ın ismi değiştirilmiş ve *İstanbul Konservatuvarı*'na dönüştürülmüştür. İstanbul Konservatuvarında derleme çalışmalarının genişletilmesi ve geliştirilmesi için çalışmalar yapılmıştır. Yapılan geliştirme çalışmaları ile yalnızca halk müziği değil Anadolu'nun farklı bölgelerinde benimsenen farklı müziklerin de derleme çalışmalarının yapılması amaçlanmıştır. Yapılan derleme uygulamaları "*Defter*" ismiyle 14 kitaplık bir seride toplanmış ve yayınlanmıştır (Kuloğlu, 2009: 38).

1936'da kurulan *Ankara Devlet Konservatuvarı* derleme uygulamalarını sürdürmüş, THM kapsamında önemli isimlerden olan Muzaffer Sarısözen ile Türk beşleri arasında bulunan kişiler derleme uygulamalarına destek vermiştir. 1964'e kadar duraksayan derleme uygulamaları bu yıl içerisinde Türkiye Radyo Televizyon Kurulu'nun (TRT) kurulmasıyla beraber çeşitli bölgeler ve şekilleri de içerecek biçimde derleme çalışmalarını sürdürmüştür (Kuloğlu, 2009: 41).

2.2.3. Türk Mûsikî İnkılâbı

29 Ekim 1923 tarihinde kurulan Türkiye Cumhuriyeti, Atatürk liderliğinde Batı ülkelerinin örnek alındığı bazı kültürel değişimler ve yeniliklere konu olmuştur. Atatürk, kurulan yeni Cumhuriyetin kurucu kadrosunun düşüncelerini başarılı şekilde yansıtan bazı yenilikleri hazırlarken çağdaş Türk halkı oluşturma, çağdaş Türk devleti kurma, milli değerlerin bilincinde ve bu uğurda gelişim hedefiyle ilerleyen bir Cumhuriyet kurma hedefi benimsemişlerdir. Bunun yanında kurulan yeni Cumhuriyet'in modern şartlara uygun ve gelişime açık bir ülke olması hedeflenmiştir. Ülke içerisinde yapılan yenilikler

özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun olumsuz izlerinin yok edilmesi ve kurulan yeni Cumhuriyet'in çağdaş bir devlet olarak Şark kültüründen ayrı ilerleme gösterdiğini yansıtmaya hedefi gütmektedir. Bu hedef doğrultusunda yapılan ekonomik, askerî ve siyasi yeniliklerin yanında toplumun sosyal yönlerini de etkileyen sanat ve kültür alanlarında da yenilikler yapıldığı görülmektedir. Kurulan yeni Türk Cumhuriyeti'nde sanat ve kültür alanlarındaki inkılaplardan sıklıkla üzerinde durulan konu müziktir. Müzik bazı durumlarda propaganda malzemesi haline getirilen ve yoğun kutuplaşmanın bulunduğu bir alan olarak görülmektedir. Bu durumun nedeni, yeni Cumhuriyet'te bu dönemde insanların kendisinin çağdaşlığını gösterme hedefiyle Batılı ve vitrin müzik alanına yönelmesidir. Bunun yanında Atatürk'ün düşüncesine göre müzik ve güzel sanatların medeniyet kriterleri arasında bulunması da bu nedenler arasında yer almaktadır. Atatürk, güzel sanatlara yönelik fikirlerini “*Güzel sanatlarda muvaffakiyet, bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat'i delilidir. Bunda muvaffak olmayan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır*” şeklinde dile getirmektedir (1936, Cevat Abbas Gürer, Cumhuriyet Gazetesi, 10 XI. 1941; İnan, 2007:128).

Atatürk, “*Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyat dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur*” (Saygun, 1981: 48) şeklinde ifade ederek Osmanlı geleneğinden kalan Türk musikisinin yeni kurulan medeniyette kullanımının sakıncaları bulunduğunu belirtmiş, halkın bunu anlamasının mümkün olmadığını aktarmıştır. Atatürk'ün müzik yönündeki düşünceleri Ziya Gökalp tarafından ortaya atılan milli musiki formülüyle uyumlu bir ilerleme göstermiştir. Gökalp'in savunmasına göre “Türlere ait ulusal müzik” ancak doğru yapılacak sentez yoluyla halkın içindeki milli ezgiler bir araya getirilerek ve Batının müzik yöntemiyle işlenmesiyle elde edilecektir. Gökalp'e göre, halk ezgileri oluşturulacak milli müziğin temelini oluşturacaktır. Bu şekilde Türk kültürüne dayalı ulusal müziğe erişilmesi mümkündür. Osmanlıdan aktarılan müzik, Türk kültürünün yüksek ve verimli kültürüne ait değildir. Bunun nedeni Gökalp'in savunmasına göre “*dümtek müziği*” olan Osmanlı musikisinin yöntemini Bizans'tan Farabi'nin aktarmış olmasıdır (Deniz, 2016: 61).

Gökalp'in bu düşüncesi, Atatürk başta olmak üzere dönemin bütün müzik adamları ve aydınları tarafından onaylanmıştır. Bu yönde Türkiye genelinde 1920 yılları itibarıyla toplumun Alaturka müziği yerine Batı müziğini kabullenmesine yönelik araştırma ve çalışmalar yürütülmüştür. Okullarda verilen müzik eğitiminde Osmanlı değil Batı müziğinin temellerine göre müfredat oluşturulması ve öğrencilerin Batı müziğindeki çok sesli yapıya ayak uydurması hedeflenmiştir. Bunun yanında Darü-l Elhan Alaturka şubesinin kapatılması kararı alınmıştır. Batı müziğini öğrenerek ülke içine taşıyacak öğretmenlerin yurt dışında göreve gönderilmesi, Anadolu'da söylenen ve dinlenen halk ezgilerinin derlenmesi gibi çalışmaların tümü bu sınır içerisinde değerlendirilmektedir. 1920 yılları, yeni kurulan Cumhuriyet için müzik alanında uygulanacak politikalarla güncel Türk müziğinin oluşturulmasına yönelik tartışmaların yaşandığı bir zemin olarak gündeme gelmektedir. Yapılan tartışmaların temelini Alaturka müziğin Türklere ait olmadığı, ulusal hiçbir özellik taşımadığı ve Avrupa'nın çok sesli müziğine karşı monodik yapısından kaynaklı geri kaldığı, Türk müziğinin Anadolu'da halk şarkıları olduğu, bahsi geçen şarkıların öğrenilmesi, korunması ve yaygınlık kazanması adına derlenerek Batı müziği kapsamında renklendirilmesi gerektiği, Batı müziğine dair eğitim görmüş kişiler ve Batı'nın sanat düşüncesini özümseyen Türk bestecilerin halk ezgilerini çok sesli yapıya getirerek ulusal yapıda çok sesli Türk müziği oluşturabileceği gibi düşünceler oluşturmaktadır. Bahsi geçen düşüncelerin savunucuları arasında yer alan Halil Bedî Yönetken, yayımladığı yazılarında;

“Türklerin Batı'ya dahil olduğu ve Batı'nın sanat yönteminin benimsenmesi gerektiğini, Batı medeniyetlerinden alınacak öğelerin temsil edilmesi gerektiğini, yurt dışına Batı müziğini ve çok sesli yapısını öğrenmeleri için öğrencilerin yollanması gerektiğini, gönderilen öğrencilerin eğitimlerini tamamlamalarının ardından ülkelerine dönerek, müzikte Türk ekolünün yaratılmasına gereksinim olduğunu” aktarmaktadır (Deniz, 2016: 77).

1920 yıllarında planlanan uygulamalar şu şekildedir:

- Darü-l Elhan'ın Batı müziği eğitimine ağırlık verecek şekilde tekrar düzenlenmesi ve açılması (14 Eylül, 1923)

- Muzika-ı Hûmayun bandrosunun, Riyaet-i Cumhur Musiki heyeti ismi ile Ankara'ya getirilmesi ve burada istenen şekilde hizmet vermesi (27 Nisan 1924),
- Darü-l Elhan dergisinin çıkarılması (Şubat 1924 ile Şubat 1926),
- Batı müziğine uygun şekilde müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi hedefiyle Muallim Mektebi'nin kurulması (1 Eylül 1924),
- Maarif Vekaleti Hars Müdüriyetine gereksinim görülmesinin ardından Seyfettin ve Sezai Asaf tarafından Batı Anadolu kapsamında ilk resmi halk müziği toplama gezilerinin düzenlenmesi (1925),
- Sezai Asaf ve Seyfettin Asaf kardeşlerin toplama gezilerinde topladığı ve elde ettiği halk ezgilerini içeren “Yurdumuzun Nağmeleri” isimli kitabın çıkarılması (1926),
- Darülelhan kapsamında düzenlenen halk müziği toplama gezileri (1926- 1929),
- İlk radyonun Türk Telsiz Telefon şirketi tarafından kurulması (İstanbul, 6 Mayıs 1927),
- Türk Telsiz Telefon Şirketi'nin Ankara'da radyo kurması (Ankara, 1928).

1930 yıllarına gelindiğinde 1920 yıllarında bahsi geçen ulusal Türk müziğinin nasıl olması gerektiği tartışmaları daha fazla gündeme getirilmiştir. Bu dönemde 1920'li yılların aksine Türk müziğinin sadece düşünsel yaşamda kalmaması adına çalışmalar yapılmıştır. Türk müziğine dahil edilen yeni boyutta düşünsel temellerde bulunan ifadeler “*Türk Musiki İnkılabı*” şeklinde isimlendirilerek belirginlik kazanmıştır. 1930 yıllarında Türk Musiki İnkılabı kapsamındaki çalışmalar şöyle olmuştur:

- Türk Ocaklarının kapatılması (1931),
- 1931'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) düzenlediği kongrede müzik yeniliğinin devrimin en temel boyutu olarak belirtilmesi (1931),
- Ali Rıfat Çağatay tarafından bestelenen Milli Marşın, Osman Zeki Üngör tarafından bestelenen Milli Marş ile değiştirilmesi (1930),
- Opera Cemiyetinin oluşturulması (1931),
- Sivas bölgesinde 1. Halk Şairleri Bayramının düzenlenmesi (5-7 Kasım 1931),
- Halkevlerinin kurulması (19 Şubat 1932),

- Avusturya asıllı müzik profesörü olan Joseph Marx'ın Darülelhan'ı denetim için Türkiye'ye gelmesi ve rapor hazırlayarak sunması (11 Kasım 1932),
- Mısır içerisinde düzenlenen Beynelmilel  ark Musikisi Kongresi'ne davet edilen Türk konservatuarının “*Biz  ark musikisi ile meşgul değiliz*” cevabı ile reddedilmesi (1932),
- Atatürk' n Cumhuriyetin 10. Yılı için 29 Ekim 1933'te yapt   konuşmada güzel sanatların önemini belirtmesi (29 Ekim 1933),
- Türkiye'nin tümünde kültür seferberliği ilan edilmesi (1933),
- Cumhuriyet Tarihinde ilk Türk Operası olan “* zsoy'un temsili*” (Ankara, 19 Haziran 1934),
- Atatürk' n 1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisi (TBMM) açılış konuşması sırasında Türk müziğine yönelik düşüncelerini belirtmesi (1 Kasım 1934),
- Musiki İnkılabına yönelik söylemlerin artması (1934),
- Alaturka müziğin yasaklanması ve Alaturka-Alafranga müzik kutupla malarının yaşanması (1934),
- Musiki İnkılabına yönelik müzik alanında yapılması planlanan i leri ve izlenecek yolun belirlenmesi hedefiyle, Atatürk'ün direktifleriyle dönemin Maarif Bakanlığını yapan Abidin Bey başkanlığında komisyonun kurulması (1934),
- Özsoy Operası'nın ekin temsilinin ardından, Atatürk' n Ankara'ya gelmesinin 15. Yılına  zel kutlamalar kapsamında ve Atatürk'ün isteğine binaen “*Ta bebek*” (Ahmed Adnan Saygun) ve “*Bay nder*” (Necil K zım Akses) operalarının temsil edilmesi (Ankara, 27 Aralık 1934),
- Milli Musiki ve Temsil Akademisi yasaının kabul  ile çıkarılması (25 Haziran 1934 tarih ve 2541 sayılı yasa),
- Lico Amar'ın İstanbul 'a gelerek burada konser vermesinin yanında Paris'e dönmesinin ardından Musiki İnkılabına yönelik rapor hazırlayıp Ankara'ya yollaması (1934),
- Paul Hindemit'in Türkiye'ye davet edilmesinin ardından Ankara içerisinde konservatuar kurulması adına çalışmalar için Türkiye'ye gelmesi (6 Nisan 1935),

- Ankara Devlet Konservatuvarının kurulması (1936),
- Bela Viktor Janos Bartok'un Türkiye'ye gelmesinin ardından halk müziği derleme, konser ve Konservatuar faaliyetleri göstermesi (1936),
- Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nde bulunan Ankara ve İstanbul vericilerinin devlete teslim edilmesi (1936),
- Atatürk'ün 1 Kasım 1936 tarihinde TBMM Beşinci Dönem 2. Toplanma Yılı kapsamında yaptığı konuşması sırasında güzel sanatlar kapsamında yapılan çalışmalara yönelik vurgu yapması (1 Kasım 1936),
- Ankara Devlet Konservatuvarınca derleme uygulamalarının sürdürülmesi (1937),
- Poul Hindemit'in farklı uygulamalar gerçekleştirmek için Türkiye'ye yeniden gelişi (1937),
- Ankara Devlet Konservatuvarı kapsamındaki derleme uygulamalarında belirlenen halk oyunları ve halk şarkılarının kurulan arşivde kayıt altında tutulması (1937).

2.2.4. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kurulması

Türk müziği ile alakalı önemli gelişmeler arasında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması da bulunmaktadır. 1930 yıllarında Atatürk'ün de *Nutuk* eserinde bahsettiği halk müziği hususunda derleme yapılabilmesi için Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. 1936 yılında bu kurumun ismi değiştirilerek Ankara Devlet Konservatuvarı olmuştur. Gerçekleştirilen ilk ve ikinci derleme uygulamaları Ankara Devlet Konservatuvarı kapsamında yapılmıştır (Elçi, 2001: 33-34).

Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan uygulamalar, 1937 ve 1953 yıllarında yapılan derleme çalışmalarına oranla daha faydalı olmuştur. Darülelhan tarafından yapılan derleme çalışmalarının ardından Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan derlemeler halk müziğinin gelişimine kılavuzluk etmiştir. Derleme çalışmalarıyla elde edilerek notaya aktarılan çok sayıda eser konservatuvar arşivini oluşturmuş ve ardından "*Yurttan Sesler Korosu Repertuarı'nı*" oluşturmuştur. Darülelhan tarafından yapılan derlemeler *radio yayıncılığı kapsamı* dışında tutulmuştur. Kurulan Ankara Radyosu, konservatuvarın yaptığı derlemeleri kaynak olarak kabul etmiştir. Bunun nedeni ise Darülelhan kapsamında yapılan derlemelerin hatalar içermesidir (Alpyıldız, 2018: 24).

Derleme çalışmalarının ilkinde Sivas'ta Muzaffer Sarısözen, Ahmet Kutsi Tecer'in Halil Bedii Yönetken'e önerisi üzerine derleme girişimlerine dahil olmuştur. Ardından 1938'de "*Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşiv şefliği*" görevine getirilmiştir. Dördüncü derlemenin de sonlanmasıyla "*gezi başkanı*" unvanıyla hizmet vermeye devam etmiştir. Toplum içinden gelen biri olarak yakından tanınması, olumlu ilişkiler kurabilmesi, ezgileri mümkün olduğu oranda hızlı şekilde anlayıp notalara aktarma hususunda atik davranabilen müzik yönü ile derleme uygulamalarında hızlı ve sağlıklı ürünlerin elde edilmesini sağlamıştır (Alpyıldız, 2018: 26).

2.2.5. Ankara ve İstanbul Radyosu

Ankara Radyosunda canlı yayında Türk Halk Müziğini açıklamalı şekilde aktaran ilk kişi *Sadi Yaver Ataman*'dir. Sadi Yaver Ataman, Ankara Radyosundaki işinden ayrılmasının ardından 1938'de Ankara Devlet Konservatuvarı Folklor Arşivi Şefliği yapan Muzaffer Sarısözen tarafından görevlendirilmiş ve 1937 ile 1952 yılları arasında düzenlenen derleme çalışmalarının tümünde görev almıştır. Muzaffer Sarısözen'in liderliğinde bilinirlik kazanan çalışma grubu "*Yurttan Sesler*" adıyla toplum içinde ün kazanmıştır. Yurttan Sesler grubu 1947 yılında kurulmuştur. Bu süreçte canlı yayınlar yapılmış ve türküler sıklıkla Muzaffer Sarısözen'in kendisi tarafından seslendirilmiştir. Sonrasında halk müziği eserleri koro bilinciyle gündeme gelmiştir.

Cumhuriyetin ilan edilmesi sonrasında yapılan çalışmalar sonucunda Ankara Devlet Konservatuvarında arşiv oluşturulması sağlanmıştır. Kurulan arşivden derlenen ezgiler burada mum plaklarda saklanmıştır. Bunun yanında bu süreçte arşivden sorumlu olan Muzaffer Sarısözen mum plakların notaya aktarılmasını sağlamıştır. Bu işlemlerin ardından ezgilerin seslendirilmesi ile topluma duyurulması gereksinimi görülmüştür. Bu gereksinimden hareketle ilk ke radyo yayınları düşüncesi gündeme gelmiştir. Bu hedef doğrultusunda Ankara Radyosunda Türk Sanat Müziği sanatçılarına Muzaffer Sarısözen tarafından Türk Halk Müziği dersler verilmiştir (Ersoy, 1993: 22). Bu işlemlerin ardından ezgiler seslendirilmiş ve topluma duyurulmuştur. THM'nin büyük şehirlerde hangi bölgelerde sahnelendiği, Ankara Radyosu tarafından gerçekleştirilen çalışmalar, halk türkülerinin bilinmesi ve öğrenilmesi benzeri başlıklarla yayınlanan "*Radyo Mecmuası*" adlı dergi 1941'de yayınlanmaya başlanmıştır. 1950 yıllarında "*Ankara Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu*" toplumda beğeni toplamış ve halktan alınan dönütlere göre

geliştirilmiştir. Toplumun müzik istek ve ihtiyacına göre değiştirilmesi ve yeniliklere açık olması sağlanmıştır. Topluluk tarafından seslendirilecek türkü repertuarı, sıklıkla özellikli hançere yapısı istenmeyen, neşeli seslerden oluşan ve dinleyiciyi radyo dinlemeye çekecek, dinlerken sıkmayacak eserlerden seçilmeye çalışılmıştır (Güney, 2010: 53-54).

İstanbul Radyosu: Türkiye genelinde radyo, 1927 yılının ortalarında halkın hayatına dahil edilmeye başlanmış, öncesinde 1923'te öğretmen okulunda kimya öğretmenliği yapan Rüştü Uzel radyo denemesini birkaç öğrencisiyle beraber yapmıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'de bir gelişim ve değişim ortamı oluşmuş, yaşanan değişim ve gelişimlerle ilgili toplumun bilgilendirilmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda radyonun etkili bir araç olacağı düşünülmüş, radyonun dergi ve gazetelerden daha hızlı, daha etkin ve anlık hizmet verebileceği görülmüştür. Türkiye'de ilk radyo yayın denemesi 1920'de yapılmıştır. İstanbul Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yapan Rüştü Uzel kendi tasarımı olan radyo vericisi ile okulunda düzenlenen bir müzik konserini, üniversitenin farklı bir bölgesinde olan konferans salonuna dinletebilmiştir (Çankaya, 2015: 16-17).

1927'den itibaren düzenli ilk yayınların başlamasıyla beraber çeşitli türlerden müzik yayınları gündeme gelmiştir. Halk müziği yayınları değerlendirildiğinde oranın düşük olduğu görülmektedir. Bunun nedeni derleme uygulamalarının ülkede yeni gerçekleştirilmeye başlanması, halk müziğine yönelik repertuarın henüz yeterli olmaması, Anadolu'nun farklı bölgelerinden elde edilen eserlerin düzenlenmesi ve notaya aktarılması için yeterli zamanın henüz oluşmamasıdır. Müzik yayınlarının içeriklerinin de zaman içerisinde farklılık kazandığı şiir, ders ve konferans gibi temaların da radyo yayınlarına katıldığı görülmektedir. İstanbul Radyosu Türkiye ve Avrupa'ya hitap edebilmek için Türk müziği programlarının yanında Batı müziğine de yer vermiştir. Bu bağlamda toplum içinde Batı müziğinin de varlık göstermesinin etkenleri arasında İstanbul Radyosu öne çıkmaktadır. 1920 yıllarının en hızlı ve verimli haberleşme, iletişim araçları, telefon ve telgraftır. İstanbul Radyosu, özellikle iletişim hususunda ağların geliştirilmesinde araç olarak da kullanılmıştır. İletişim araçlarının altyapısının gelişmesi radyonun gelişimine de zemin hazırlamıştır (Avras, 2018: 412).

İstanbul Radyosu tarafından yapılan ilk yayın akışının müzik programlarına dair yapılması ve toplumun müzikle ilgilenmesi Radyoya olumlu tepkiler verilmesini

sağlamıştır. Bu kapsamda Radyonun toplumun müziksel beğenisini belirleme noktasında etkili olduğu düşünülmektedir.

2.2.6. Yurttan Sesler Korosu

Hizmet verdiği dönemde konservatuvar özelliği gösteren Ankara Radyosu, yayın ciddiyeti ve yayın kurallarının yüklediği sorumluluk ile ülkenin tüm alanlarında yetkin kişilerini bünyesinde barındırmıştır. Bu kapsamda radyoya stajyer olarak dahil edilen sanatçılar yoğun eğitimlere tabi tutulmuştur. Kurulduğu ilk dönemde koronun musiki dersleri Ruşen Kam, Halil Bedii Yönetken, Fahri Kopuz, Nurullah Taşkıran, Veli Kanık, Mesut Cemil; Türk dili derslerini ise Refik Ahmet Sevengil, Nurettin Sevin tarafından verilmiş, şan derslerini de Saadet İkesus ve Mesude Çağlayan vermiştir. Kurum kapsamında verilen şan dersleri Muzaffer Sarısözen'in başkanlığında kaldırılmıştır (Özdemir, 2008: 138).

Yurttan Sesler Korosu'nda bulunan sanatçıların teoride aldıkları eğitim pratiğe döküldüğünde bazı aksaklıkların yaşandığı gözlemlenmiştir. Koro sanatçılarının sanat müziğinden gelmiş olmaları ve halk müziğini türkülerin üslup ve tavırlarından uzak icra etmeleri, halk müziğinin kimlik kaybı yaşamasına neden olmuştur. Bu yüzden Muzaffer Sarısözen, sanatçıları Ankara Devlet Konservatuvarı arşivinde bir araya getirmiş ve derlenen ezgileri sanatçılara taş plaklarda dinleterek türkülerin karakteristik yapılarına uygun icra etmeleri gerektiğini göstermiştir. Muzaffer Sarısözen'in koro hatalarının giderilmesi için uyguladığı ikinci teknik de radyoya mahalli sanatçıların ve âşıkların türkü söylemeleri için getirilmesidir. Öncesinde de örnekleri bulunan Tamburacı Osman Pehlivan, Âşık Veysel, Aziz Şenses, Faruk Kaleli ve Picioğlu Osman gibi sanatçılar düzenlenen programlarda yerel ve bölgesel ezgileri seslendirmiştir. Bu durum Muzaffer Sarısözen ile birlikte "*misafir sanatçı*" ismiyle gelenek haline gelmiş ve modern döneme taşınmış radyo tutumları arasında yer edinmiştir. Taş plaklardan sanatçılara dinletilerek eserlerin yapısının korunmasında da misafir sanatçı uygulamasında da temel unsur, türkülerin icrasında üslup ve tavırlara dikkat edilmesinin gerekliliğini göstermektir. Koronun eğitiminde kullanılan teknikler arasında Muzaffer Sarısözen'in girişimi ile notaların kara tahtaya yazılması da bulunmaktadır. Bu yolla sanatçılara notaların gösterilmesi ve seslendirme noktasında hata payı en aza düşürülmektedir. Pedagojik eğitim sisteminin öğeleri arasında bulunan "*yazarak, görerek ya da duyarak*" öğrenmenin

kullanıldığı süreçte sanatçılar, kendilerine verilen türkülerini kendi defterlerine yazarak hem detaylarını öğrenmişler hem de repertuarlarına katmışlardır (Güney, 2010: 53-54).

2.2.7. Kültür ve Turizm Bakanlığı THM Koroları

Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Türk Halk Müziği Koroları XXI. yüzyıldan itibaren aylık düzenli konserler veren THM Koroları haline gelmiştir. Bakanlık kapsamında görev alan koroların TRT’de olduğu gibi yayın endişesi barındıran bir kuruluştaki bulunmaması sonucunda, yapılan uygulama ve çalışmaların “konser hazırlığı” olarak yürütüldüğü görülmektedir. Taşra korolarından naklen alma ya da geçici görevlendirme yoluyla Ankara Devlet THM Korosu’na dâhil olan sanatçılar, korolarda yeterli sanatçının olmamasından dolayı işlerin aksadığını görmüştür ve bu durum Ankara devlet THM Korosu’nda sanatçıların yoğunluk kazanmasına neden olmuştur. Gerçekleşen olumsuz senaryo sonucunda 2006’da yürürlüğe giren yönetmelikle geçici görevlendirme süreci üç ay ile sınırlı kalacak şekilde geçici görevlendirmeye uzun süreli Ankara’da görev alan sanatçı kadrolarının olduğu taşra kadrolarına geri dönüş yapılmıştır. 2006 yönetmeliğine dâhil edilen solist sanatçı unvanının kaldırılmasıyla bu döneme kadar solist sanatçı olarak hizmet veren sanatçıların da bulundukları birimlere dönerek koro içerisinde mesleki yaşamlarını sürdürmeleri sağlanmıştır (Emnalar, 1998: 27).

Günümüzde Türkiye’de Kültür ve Turizm Bakanlığı THM kadrolarının temelde hedeflediği THM’nin güncel perspektiflerle değerlendirerek ve çok sesli denemeler yaparak konserler düzenlemesi, radyo ve televizyon programlarına dâhil edilmesi, albüm çalışmalarının yanında yayınlar yapması gibi etkinliklerin amaçlanan yapıdan farklı uygulamalara yöneldiği görülmektedir. Çok sesli yapıdaki denemeler neredeyse tümüyle bırakılmıştır. Koro konserleri, THM repertuarı kapsamındaki türkülerin yanında halk müziği olarak bestelenen türkülerden, bazen de müzik piyasasında seslendirilen “popüler müzik ürünlerinden” oluşmaktadır. Konserler yapılması için ilk dönemde yararlanılan teatral öğelerden yararlanılması uygulamasından uzaklaşmıştır. Konserler, TRT THM topluluklarının belirlediği formata yakın olarak hazırlanmaya başlanmıştır. XXI. yüzyılda yaşayan, özellikle genç kesimin ilgisini toplamayı hedefleyen THM’nin koral icrasına renk katacak ve daha ilgi çekici hale getirecek denemeler yapma yoluna gidilmemiştir (Deniz, 2018: 24).

Orkestral anlamda THM Sazları'nın belirli tekniklere bağılı kalarak işlevsel hale getirilmesini sağlayacak ve notalarını en verimli şekilde duyurmaya yönelik kalıcı uygulamaların bulunmadığı dikkat çekmektedir. 2006-2007 yıllarında, Kültür ve Turizm Bakanlığı Koro ve Toplulukları kapsamında yetiştirilmek için stajyer sanatçı sınavı ile sanatçı alımları yapılmıştır. THM Koroları kapsamında uygulanan sınavlarda, sanatçı adaylarının “stajyer” niteliğinde alınmalarına karşın ses renk güzelliği, sesini verimli ve etkin kullanabilmesi, halk müziği nazariyesi, sahne uyumu hakkında bilgisinin olmasına ek olarak iyi seviyede nota bilgisinin bulunması özellikleri aranmıştır. Bunun yanında saz sanatçısı olarak başvuran kişilerin saz bilgisinin iyi derecede olması, sazına hâkim olması, halk müziği nazariyesine yönelik yeterli donanım barındırması ve sahne uyumunun bulunması gibi özellikler değerlendirilmiştir (Avşan, 1998: 21).

Sınav sonucunda başarılı olan sanatçı adayları bir yıllık staj dönemine girmişlerdir. Stajyerlik sürecinde koroların tüm sanatsal uygulamalarında daha önce yetiştirilmiş sanatçılar ile bir arada bulunmaları sağlanmıştır. Yurttan Sesler Korosu'nun kuruluş döneminden itibaren ses sanatçıları arasında gelenek olarak devam ettirilen hizmete henüz başlayan sanatçıların uzun süredir hizmet veren sanatçılar arasında yetişmesinin ardından mikrofon kullanması, Kültür Bakanlığı Devlet THM Koroları'nda devam ettirilmemiştir. Stajyer olarak alınan ses sanatçıları arasında solist ve korist değerlendirmeleri bir arada yapılmış, solistlik vasfı değerlendirilerek alınan sanatçılar, koro sanatçısı olarak görevlerini sürdürmüşlerdir (Feyzi vd., 2023: 405).

Koro icrasında amaçlanan çok sesli yapının oluşturulmasının başarıya ulaşmaması sonucunda THM, çalgı gruplarıyla beraber tek sesli icra eden topluluk haline gelmiştir. Devlet THM Koroları içerisinde iyi bir tını yakalayabilmek için ses sanatçısı dağılımında erkek ve kadın sanatçıların ses gruplarına uygun şekilde ve uygun miktarda sınıflandırması modern dönemde yapılmamıştır. Süreç içerisinde korolara katılan ses sanatçılarının birçoğu kadınlarda soprano, erkeklerde tenor ses grubunda değerlendirilen seslerden oluşmuştur. Koral icra gereği olarak beraber söyleme düzenleri bu korolarda kurulamamıştır. Ses sanatçılarının birçoğu koral icrada kullanılması planlanan ses şiddetlerini beklenenin üstünde ya da altında kullanmıştır. Ses sanatçılarının korist arkadaşlarının icralarını dinlemeden, koroda ferdi icra yapma yöneliminde oldukları görülmektedir. Bundan dolayı korodan iyi ve dengeli bir duyumun sağlanması güç hale gelmiştir. Korolarda görev alan sanatçıların sanatsal performanslarının değerlendirilmesi

için herhangi çalışma yapılmamıştır. 2006’da geçici görevlendirme uygulamasının sonlanmasıyla özellikle birçoğu Ankara’da görev alan sanatçılar, Sivas ve Şanlıurfa Korolarına geçiş yapmıştır. 2008’de İstanbul’da faaliyet göstermeye başlayan İstanbul Devlet THM Korusu ile İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu, Şanlıurfa ve Sivas’a giden sanatçılardan kurulan “çekirdek kadrolar” ile oluşturulmuştur. Kurulan yeni topluluk ve koro, Şanlıurfa ve Sivas’a geçici görevlendirmelerin sonlandırılması sonunda geri gelen sanatçılar ile büyük şehirlere gitmek isteyen diğer sanatçıların tümü için yeni fırsatların oluşmasını sağlamıştır. İzmir ve İstanbul’a yapılan tayinler sonrasında Şanlıurfa ve Sivas Devlet THM Koro’sunda kalan sanatçıların birçoğunun Şanlıurfalı ve Sivaslı sanatçılardan oluştuğu görülmektedir. İstanbul, Şanlıurfa ve Sivas Devlet THM Korolarında ortalama olarak 15-25 kişiden oluşan sanatçı grupları görev almaktadır. Gündeme gelen kadrolu sanatçı açığının bir bölümü, 4B kadrosu olarak hizmet veren sanatçılardan, bir bölümü misafir sanatçılardan bir bölümü de konserlere gönüllü hizmet veren genç sanatçı adaylarından giderilmiştir (Güney, 2010: 53).

2.2.8. TRT Türk Halk Müziği Koroları

1947’de Muzaffer Sarısözen’in girişimleriyle oluşturulan Yurttan Sesler Topluluğu ve Ankara Radyosu zamanla genişlemesinin yanında gelişerek XXI. yüzyıla kadar taşınmayı başarmıştır. Kurulduğu dönemin müzikal ve teknik şartlarının sağlayabildiği oranda THM iyi örnekler ile temsil edilmeye çalışılmıştır. Hedeflenen halk müziği icrası ilk olarak radyo, ardından televizyonla halka aktarılmaya çabalanmıştır. Radyo sanatçıları devlet desteği ile programlarını sürdürmüşler, televizyon ve radyo kanallarının bulunduğu kurumlarda doğrudan halk ile temas kurmuşlardır. 1990 yıllarına kadar ilk olarak Basın Yayın Genel Müdürlüğü, sonrasında TRT kapsamında bu görevlerini icra etmeye devam etmişlerdir. Fakat XXI. yüzyılın başlarında gelişen teknik olanaklar, çok sayıda özel radyo ve televizyon kanalının açılması, TRT’nin işitsel ve görsel yayıncılıkta “tek” olma niteliğini tümüyle yok etmiştir. Başka bir ifade ile insanların uydu yoluyla takip edebildikleri çok sayıda yabancı ve yerli televizyon kanalı, uluslararası ve ulusal radyolar, internet sayesinde çok sayıda müziğe ulaşma olanaklarına erişilmesi, TRT Radyo ve Televizyon kanallarının tek olma niteliğini ortadan kaldırmış ve toplumun ortak noktalarından biri olma niteliğini kısmen engellemiştir. Muzaffer Sarısözen döneminde oluşturulan THM toplu icra şekilleri XXI. yüzyıla kadar yenilikçi girişimler

uygulanmaksızın taşınmıştır. 1947’de bazı zilli def, zil, deblek, kaşık, cura, bağlama gibi sazlara yönelik çalışmalar yapan Yurttan Sesler Topluluğu’na zaman içerisinde farklı sazlar da dâhil edilmiştir. Bu sayede yöresel tavırların bir arada icra edilmesi hususunda farklı girişimler yapılmıştır. Fakat çalgı topluluğunun düzenli bir orkestraya dönüştürülmesi adına girişimler bulunmamaktadır. Buna benzer biçimde ses sanatçıları topluluğunda da değişimler meydana gelmiştir. 1947’de az sayıda ses sanatçısıyla uygulamalarına başlayan topluluk, XXI. yüzyılda İzmir ve İstanbul’da da şubeleri bulunan, dâhilindeki sanatçı sayısı artmış koro görünümü elde etmiştir. Bu süreçte yapılan kayıtlar değerlendirildiğinde ses kayıt teknolojilerinin sağladığı yenilikler dışında gelişim görülmemektedir. İlk dönemde THM’nin nazari bilgileri de değerlendirilerek meşk sohbetleri olarak yapılan canlı programların sonrasında farklı yörelere ait türkülerin birleştirilmesiyle 25’er dakikalık, sonrasında 20’şer dakikalık olarak kaydedilen standart bant kayıtları almıştır. Bu standart uygulamada kayda alınan eserler arşivlenerek, XXI. yüzyılda TRT Radyolarının çeşitli kanallarında belli saatlerde yayınlanmaya devam etmektedir (Yükselsin, 2015: 78).

Yayın hayatına televizyonun katıldığı dönemde topluluk ve koroların yaptığı, Bizim Eller, Ayın Konseri, Radyo Sanatçıları THM Konserleri, Bir Dilden Bir Telden, Elimizden Obamızdan, Türü Türkü Türkiyem gibi THM tarafından toplu icra örneklerinin bulunduğu televizyon prodüksiyonlarına genellikle yer verilmediği dikkat çekmektedir. Reyting kaygısıyla yayına koyulan programlar sıklıkla magazinsel öğeleri barındırmış ve uzun süreli olarak birbirinin tekrarı niteliğinde yayınlanmıştır. THM toplu programları da daha öncesinde olduğu oranda takip edilmemesinden kaynaklı yayın hayatına son verilen programlar arasında bulunmaktadır. TRT kanallarında THM toplu programlarının yerine, sıklıkla kurum dışı sanatçıların, bazı durumlarda da kurum sanatçılarının sunumuyla yapılan konuk sanatçıların bulunduğu müzik programları koyulmuştur. Son yıllarda toplu programlar yalnızca 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı, 18 Mart Çanakkale Zaferi gibi özel günlerde yapılmaktadır. Bu özel günlerde düzenlenen konserler de kadrolu sanatçı sayısının azlığından koroya gençlik kollarından takviye alınmasıyla sanatçı sayısının artırıldığı görülmektedir (Peker, 2018: 23).

2000 yılında son kez akit karşılığında kurumda görev alan sanatçılardan bazılarına kadro verilmiştir. 2003’te TRT kapsamında istisna akdi yoluyla sanatçı çalıştırılması tümüyle yasaklanmıştır. Bundan dolayı TRT THM topluluklarında sanatçı sayısı azalmış,

toplu programlar bazı zamanlarda durma noktasına kadar gerilemiştir. 2008’de hazırlanan TRT yasasında TRT sanatçıları kadrolarının Kültür ve Turizm Bakanlığı’na aktarılması hususu değerlendirilmiştir. Bu durum TRT sanatçıları arasında kurumlarında yaptığı çalışmaların sonlanacağı endişesiyle olumsuz karşılanmıştır. Bu madde sanatçılardan alınan olumsuz tepkiler sonucunda 2008’de çıkarılan TRT yasasından çıkarılmıştır (Eroğlu, 2018: 43).

2009’da yayına başlayan TRT Türkü kanalı TRT THM dâhilindeki sanatçıların radyo prodüksiyonları hazırlanarak topluma sunması hususunda radyo programlarına tekrar önem verilmesine imkân vermiştir. TRT Türkü Kanalı radyolarda kaydedilen tekli ve toplu program kayıtlarının yanında İzmir, İstanbul ve Ankara Radyolarında çok sayıda sanatçının hazırlayıp sunduğu THM programlarıyla da sanatçıların kendi düşüncelerini aktarabilmesi hususunda kaynak oluşturmuştur (Ayşan, 1998:8).

2.3. Türk Halk Müziği’nin Genel Yapısı

Türk halk müziği, Türkler tarafından yaşanan durumlar karşısında geliştirilen düşünce ve duyguların sosyal hayatlarının, göç, coğrafi konum ve tarihi olaylar gibi etkiler ile oluşan müzik ürünüdür. Bahsi geçen müzik türü “aşık müziği” olarak isimlendirilmektedir. Anonim ve folklorik bir karakteristik yapısı bulunmaktadır. Sıklıkla üreticileri belli değildir. Türk köylüleri tarafından Türk aşiretlerinin, kasabaların yerli ve eski halklarının Türk trubadurları ve bardları olan âşıkların müziği olarak kabul edilmektedir (Emnalar, 1998: 27).

Müzik, halk oyunları ve edebiyat tarih kapsamında iç içe bir yapı geliştirmiştir. Bahsi geçen üç sanatın hangisinin daha önce oluştuğuna dair düşünce geliştirilmesi hatalı kabul edilmektedir. THM, aktarılan olguların sözcüsü olarak hizmet vermektedir. Türk halk oyunlarının bölgesel çeşitliliğini değerlendirmenin yanında isimlerini saymak, bu kapsamda geliştirilen zenginliğe dair yeterli fikir sağlayabilmektedir. Türk duygularının deneyimlerden hareketle gelişen zenginliği söz sanatlarına da aktarılmıştır. Tecnis, divan, ciğa, hoyrat, koşma, mâni gibi halk edebiyatı ürünlerinin meydana gelişi ve süreklilik kazanmaları halk müziği ile uyumludur. Bu yöndeki çalışmalar değerlendirildiğinde yörelerin konuşma dillerinin bu alanda yapılan müziğe de doğrudan etki gösterdiği görülmektedir (Emnalar, 1998: 28).

2.4. Türk Halk Müziğinin Türleri

Çiftçi (2010) tarafından yapılan çalışmada, Türkiye’deki müzik çeşitleri şu şekilde listelenmektedir:

- Geleneksel Türk Halk Müziği
- Geleneksel Türk Sanat Müziği
- Popüler Müzik
- Askeri Müzik
- Dini Müzik Eğitim Müziği (Çiftçi, 2010: 151).

Diğer sanat alanlarında olduğu gibi müzik de toplumun ekonomik, tarihi ve sosyokültürel niteliklerine göre değişkenlik göstermektedir. Bunun yanında bölgesel ve yöresel çeşitlilikler farklı türlerin oluşmasına da neden olabilmektedir. Tüm toplumlarda olduğu gibi Türk toplumunun da farklı müzik türleri bulunmaktadır (Gök-Akyıldız, 2016: 9-10).

TRT THM repertuarı içerisinde bulunan Anadolu’nun tüm bölgelerine ait ezgiler sözsüz ve sözlü olarak iki türe ayrılmaktadır. Sözlü yapıda bulunan ezgiler, THM repertuarında bulunmaktadır ve türkü olarak isimlendirilmektedirler. Ancak THM’de bulunan formlar ile yöresel tavır niteliklerinden kaynaklı farklı isimler taşıyabilmektedirler. Bu bağlamda sözlü ezgiler, Maya, Kol Havaları, Sağma-Zahma, Bengi-Mengi- Karşılama, Semah, Halay, Zeybek, Deyiş gibi isimlerde bulunabilirken, sözsüz ezgiler de Türk halk müziği oyun havaları repertuarında Güvende, Bengi, Halay, Oyun Havası, Zeybek, Bar gibi isimlerle bulunabilmektedir (Eke, 2016: 38).

Savaş Ekici’nin savunmasına göre Türk halk müziğini oluşturan temel öğeler şu şekilde sınıflandırılmaktadır (Ekici, 2004: 28):

- Ritmik yapılar,
- Sözel yapılar,
- Melodik yapılar

Bahsi geçen üç yapı yöresel üslubun oluşumunu sağlayan etkenler olarak da değerlendirilmektedir. Türk müziği hususunda bahsi geçen yapıların dikkate alınması

gerekmektedir. Bu bilgilerden hareketle THM kapsamında tür ifadesinin ilk olarak ritmik yapıda değerlendirilmesi gerektiğini savunan Ekici; ritimsel yapının değerlendirilmesiyle şu sınıflandırmanın yapılabileceğini savunmaktadır (Demir, 2013: 21).

Tablo 2.1. Savaş Ekici'ye Göre THM'de Bulunan Türlere (Demir, 2013: 37-38)

Usullü Olanlar		Serbest Ritimli Olanlar	
Ankara Yöresi	Ordu-Tokat Yöresi	Harput Yöresi	Erzurum Yöresi
Kayseri-Yozgat Yöresi	Karşılama Havaları	Gazeller	Yol Havaları
Deyiş ve Semahlar	Karadeniz Havaları	Hoyratlar	Gurbet Havaları
Teke Havaları	Zeybek Havaları	Barak Havaları	Çamşılı ve Arguvan Yöresi
Bar ve Halay Havaları	Mut, Silifke Yöresi	Bozlak Havaları	Eğin Yöresi

Ali Uçan'ın savunmasına göre halk müziğine yönelik araştırmalar ve bu araştırmalarla ilgili bilimsel çalışmalar, gereksinimler ve zamanın koşulları dikkate alınarak değerlendirme yapılmaktadır. Bu kapsamda Ali Uçan (2005), halk müziğinin türlerini şu şekilde sınıflandırmaktadır.

Tablo 2.2. Ali Uçan'ın Savunmasına Göre THM Türleri (Demir, 2013: 38).

Yerleşik Halk Müziği	Yarı Yerleşik/ Yarı Göçebe Halk Müziği
Köylü Halk Müziği	Modern Halk Müziği
Kasabalı Halk Müziği	Geleneksel Halk Müziği
Kentli Halk Müziği	Göçebe Halk Müziği

Ali Uçan'ın sınıflandırmasına göre ilk kısımda “*yerleşik halk müziği*” başlığında değerlendirilen “*Köylü-Kasabalı-Kentli*” sınıflandırmasında toplumun yaşadığı coğrafi alanlar dikkate alınmaktadır. Yarı yerleşik ile yarı göçebe halk müziği sınıflandırmasında da “*Göçebe Halk Müziği ve Geleneksel Halk Müziği*” tasnifinde tarihsel süreçler değerlendirilerek incelemiştir. Ancak “*Modern Halk Müziği*” tasnifinin hangi teknik ile yapıldığı hususunda bilgi bulunmamaktadır (Gönül, 2018: 35).

Mehmet Özbek türkülerin türlere ayrılmasından ve türlerin de ezgilerine, şekil yapılarına ve konularına göre isimlendirilmesinin mümkün olduğundan söz etmektedir (Özbek, 1981: 66).

Ezgilerine göre türküler kırık hava ve uzun hava olarak tasnif edilmiş ve bunlar da “*tip*” ifadesiyle belirtilmiştir. Uzun havalar da içerdikleri ezgilere göre farklı isimlerle

aktarılmıştır: Kesik Kerem, Kerem, Aydos, Müstezad, Eğin, Garip, Çukurova, Türkmeni, Maya, Kayabaşı, Koşma, Hoyrat gibi (Demir, 2011: 52). Belirli usuller barındıran ezgilere Konya’da “oturak” adı verilirken Şanlıurfa’da “kırk hava” adı verilmektedir. Karadenizliler denizci türkülerine ve horonlara “yalı havası” derken, Ege’de “zeybek”, Harput’ta oyuna gelen türkülere “şıkıltım” denmektedir. Bunun yanında Trakya, Marmara, Giresun, Ordu’da “karşılama” ismi verilmektedir (Özbek, 1981: 68).

Türk halk müziği kapsamında tür, sözsüz veya sözlü, sözel ya da ezgisel ifadeleri aynı olan ezgilerin oluşturduğu öbek türleridir. Çalgısal ezgiler kırk hava şeklindeki türü temsil etmektedir. Bozlak ise uzun hava biçiminde kurulan bir türü yansıtmaktadır. Bozlak kendi içinde Çukurova, Türkmeni ve Avşar gibi farklı türlere de ayrılmaktadır (Demir, 2013: 43).

Atınc Emnalar’ın savunmasına göre Türk halk müziği içerisinde türler inançsal ve dünyasal kapsamda tasnif edilebilmektedir. Emnalar, Türk halk müziği türlerini şu şekilde tasnif etmektedir.

Tablo 2.3. Emnalar’ın Savunmasına Göre THM Türleri (Emnalar, 1998: 29)

Dünyasal Türk Halk Müziği		İnançsal Türk Halk Müziği
Genellikle Serbest Olanlar	Ritimli Genellikle Ritimli Olanlar	
Arguvan Havaları	Türküler • Yozgat • Teke • Rumelî • Konya • Karadeniz • Azeri	İlahiler • Gülbanglar • Savtlar • Nefesler
Baraklar Gurbet Havaları Divanlar Güvende Takımı Hotratlar Yol Havaları Müstezatlarda Mayalar	Barana Havaları Zeybekler Müzikli Öyküler Bozlaklar	Kalenderiler Ali Mevlidi Semahlar

2.5. Türk Halk Müziğinde Usuller

Usul, ölçü ifadesinin yerine de kullanılan bir ifade olarak görülmektedir. Bunun nedeni usul ifadesinin genellikle Türk Müziğinde ölçüye ek olarak üslubu ve tavrı belirlemesidir. Türk halk müziği kapsamında Güney Doğu'nun 5/8 paçaları ile Sümmani ya da Köroğlu'nun havasının 5/8'liğinin üslup ve tavır olarak birbirine benzemediği görülmektedir. Kavramsallaşmanın belirtilmesi gereken yönleri arasında usullerin ölçüyle değil belirli isimlerle belirtilmesi bulunmaktadır: Gökgili, Datdiri, Zortlatma, Karşılama benzeri isimler hızlı 9'lu vuruş içeren usulleri, zahma, Sağna, Sıkıldım, Metelik gibi dallar ise 2 vuruşlu usulleri belirlemektedir.

Türk Halk Müziğinin usullerinin üç kısımda incelenmesi mümkündür:

- Temel usuller
- Bileşik usuller
- Karma usuller

2.6. Türk Halk Müziğinde Sözlü Ve Yazılı Repertuvar

Türk halk müziği geleneğinde repertuvar yazılı ya da sözlü olabilmektedir. Repertuvarın sözlü olma özelliği “*sözlü kültür*” ya da “*sözlü gelenek*” ifadeleri ile ilişkilendirilmektedir. Sözlü kültür unsurları uzun süreler boyunca kuşaklar arası aktarılacak taşınan ve kültürel bellek oluşturan öğelerdir. Kültürel bellek en temel ifadesiyle toplumun kolektif bilinç ve kimliğini oluşturan geçmişe yönelik bütün birikimlerinin kuşaklar arası aktarılmasıdır. Geçmişe yönelik birikimler tekrarlar yoluyla canlı tutulmakta ile süreklilik sağlanmaktadır. Böylece birikimler yeni nesillere aktarılmaktadır. Bu hususta gündeme gelen anılar halkın geçmişteki deneyimleri ve birikimlerinin göstergesidir. Ortak kimliğin oluşturulması ve korunması kapsamında kuşaklar arası aktarımın sürekliliğinin oluşturulması, bunun yanında güncel şartlara uyum sağlanarak güncellenebilmeleri sadece kültürün korunması ve ortak belleğin oluşturulmasıyla mümkündür. Bundan dolayı kültürel bellek, toplumun geçmişiyle ilişki kurduğu, kültürel süreklilik, kimlik ve hatırlama öğeleri arasındaki bağı kuvvetlendiren ve halkın kendisi tarafından oluşturulan belleği belirtmektedir (Çiftçi ve Soyer, 2021: 28).

Türk halk müziği sözlü repertuarı, toplumda kültürel belleğin aktarılması, sürekliliğinin sağlanması ve canlılık göstermesi için önemli işlevleri oluşturmaktadır.

Bahsi geçen kültürel belleğin temel aktarıcıları olarak “usta-çırak” ilişkisi gösterilmektedir. Geleneğin bu kapsamda sürdürülmesinde ozanlar ve âşıklar büyük bir rol oynamaktadır. Sözlü halk ürünlerinin ezgilerini ve metinlerini oluşturan, icra eden ve aktaran halk müziği geleneğinin önde gelen gelenek unsurları arasında kaynak kişiler ve sözlü kaynaklar bulunmaktadır. Bahsi geçen gelenek unsurları tarafından oluşturulan eserler, kişisel yaratımlar olarak zaman içerisinde nesilden nesle, kulaktan kulağa aktarılacak ve yığın haline gelerek Türk halk müziğinin sözlü repertuvarını oluşturmuştur. Türk halk müziği repertuvarının yoğun bölümünü “anonim” eserler oluşturmaktadır. Yöresel söylem niteliklerini içeren Türk halk müziği, kendisine özel üslup ve tavırda söyleme ve çalım özellikleri bulunan anonimlik sürecini yaşayıp toplumun ortak malı olarak gündeme gelmektedir (Yücedağ, 2021: 12).

Halk müziği eserlerinin bazı durumlarda yaratıcısının bilinmesi mümkün olurken bazı durumlarda bilinmesi mümkün değildir. Yaratıcısının belli olmaması, oluşturulan eserlerin anonim hale gelmesine neden olmaktadır. Anonim eserler toplumun ortak malı olarak değerlendirilmektedir. Anonim olma niteliği Türk halk müziğinin yapısal nitelikleri arasında bulunmaktadır. Işık (2005) tarafından yapılan çalışmada anonim olma hususu şu şekilde ifade edilmektedir:

“Anonim olma özelliği söyleyeni belli olmamak şeklinde tanımlanabilmektedir. Ancak anonim kavramının iki temel anlamı bulunmaktadır. İlk anlamında; kişiselliğin bulunmadığı dönemlerde oluşturulmuş bir eser olduğu anlamını taşımaktadır. İkinci olarak oluşturan kişinin bilinmemesi anlamına gelmektedir. İlk anlamda insanlığın toplumsal ve tarihsel evrimiyle beraber gündeme gelen anonimlik bulunmaktadır. İkinci anlamda yaratıcı bulunmaktadır ancak bu yaratıcının imzası, mekân ve zaman değişkenlerinin etkisiyle tarih sürecinde unutulmuştur” (Işık, 2005: 90).

Artun (2013) tarafından yapılan çalışmada Türk halk müziğinde anonimlik hususunda türkülerin meydana geldiği zamanın ve yerin belli olmadığı ifade edilmektedir. Bunun yanında ülkenin belli bir yöresinde icra edilen türkünün süreç içerisinde farklı yörelere de aktararak yaygınlığının arttığı belirtilmektedir. Bu süreç içerisinde türkülerin değişime uğramasının mümkün olduğu aktarılmaktadır. Sözlü kültür

zeminlerinde oluşturulan ve sözlü aktarım yoluyla kişi ve toplumlara aktarılan halk bilgisi unsurlarının temelinde sözlü kaynaklar bulunmaktadır. Türk halk müziği unsurları usta-çırak ilişkisi ya da icranın sosyal boyutunun bileşenlerini temsil eden icracı ile dinleyici paylaşımında nesiller arası aktararak toplumun ortak malı haline gelmiş halk bilgisi ürünleridir. Bahsi geçen aktarım süreci, değişim olgusunu da içerisinde barındırmaktadır. Diğer halk bilgisi unsurlarına benzer şekilde müzikli yaratımlarda da bağlam özellikleri kapsamında değişkenlik görülebilmektedir. Müzikli halk unsurları yok olabilmekte, dönüşebilmekte ya da değişebilmektedir. Sözlü kültürde değişkenlik gösteren süreç içerisinde farklı şekillere dönüşen unsurların doğru şekilde aktarılabilmesi için yazıya aktarılması gerekliliği gündeme gelmiştir. Sözlü repertuvarın korunmasında hafızanın görevini notanın üstlenmesiyle beraber Türk halk müziği derleme çalışmalarının yapılması önem kazanmıştır. Halk müziği unsurlarının derlenmesinin gerekliliği farklı perspektiflerle açıklanabilmektedir. Ekici, toplum bilim çalışmalarının tespit edilmesi, derlenmesi ve temsil edilmesiyle sunulması süreçlerinde gerçekleştiğini belirtmektedir (Ekici, 2004:14-15).

Halk bilimi çalışmalarında “tespit aşaması” ismi verilen ilk aşamada halk bilimi kapsamında hangi unsurların bulunduğu belirlenmekte, sonrasında halk bilimi öğrencileri tarafından bu türlerden bir ya da birkaçı üzerinde çalışma yapılması beklenmekte ve öğrenci olsun ya da olmasın halk bilimi ile ilgilenen kişilerin kendi yaşadıkları yöre ya da bölgede türlerin durumunu belirlemesi beklenmektedir. Bu kapsamda ikinci boyutu “derleme aşaması” oluşturmaktadır. Derleme aşamasında yapılan işlemler, herhangi bir alanda varlığı belirlenen halk bilgisi unsurunun derleme tekniği ve belirli araçlarla kaydedilmesini kapsamaktadır. Bunun yanında kaydedilen unsurların kaydedicilerinin isteğine göre sınıflandırılması, arşivlenmesi ve düzenlenmesi de çalışmalarda yapılan işlemler arasında yer almaktadır. Üçüncü boyut “temsil ve sunum” ile alakalıdır. Bu boyutta halk bilgisi unsurlarının temsil edilmesinin yanında ilgililere sunulması hususunda yapılabilecek uygulamalar geliştirilmektedir. Üçüncü boyutun temelini yapılabilecek uygulamalar oluşturmaktadır. Halk bilimcilerin görevleri yalnızca var olan halk bilgisi ürünlerini belirlemek değildir. Halk bilimciler, belirlenen ürünlerin temsil edilmesi ve topluma sunulması hususunda da görev almaktadırlar. Halk bilgisi ürünlerinden bazılarının yerelden küresele ulaşmasının sağlanması adına çalışmalar da yapılabilmektedir (Ekici, 2004: 16).

Sözlü kültür ürünleri olarak gündeme gelen ve usta-çırak ilişkisinin yanında âşıklık geleneği ile aktarılan halk müziği unsurlarının tümünün kayıpsız biçimde aktarılmasının mümkün olmadığı görülmektedir. Bu hususta derleme, notaya aktarma, kaydetmenin önemi ve gerekliliği gündeme gelmektedir. Nitekim usta-çırak ilişkisi kapsamında nota ya da yazı gibi araçların kullanılmamasından kaynaklı eserlerden bazılarının nesiller arası aktarılamadığı görülmektedir. Kuşaklar arası aktarılmayan eserlerin olması mümkündür. Bahsi geçen unsurlar musiki çevresinde yayılma olanağı bulamayan eserler olmaktadır. Sistemin rutin ilerleyişinde eserlerin zaman içinde unutulması mümkündür. Yazma güfte mecmuaları çok sayıda ses kaybetmiş eser barındırmaktadır. Bahsi geçen eserler bestelenmelerinin ardından repertuvardan düşmüştür. Eseri meşk edecek kişilerin de bulunmaması eserin unutulmasına neden olabilmektedir. Eserin zor ya da uzun olması da çok sayıda kişiye aktarılmasının önünde bir engel olabilmektedir. Eseri bilen kişilerin kişisel beğeni ya da seçimlerinden bu eseri icra etmekten kaçınmaları da mümkün olabilmektedir. Eserlerin hangi nedenlerle aktarılamadığı yönünde çok sayıda fikrin öne sürülmesi mümkündür. Bunun yanında şifahi kültürlerde tüm eser kayıplarının eser seçimi, yenileme ve eleme anlamı da taşıdığı belirtilebilmektedir. Osmanlı ve Türk musikisi geleneğinin aktarım halkalarındaki eser kayıplarının temel nedeni ve repertuvarda uzun süre yerlerini koruyan eserlerin hangi elemelerden geçtikleri hususunda varsayımların yapılması mümkün olmasına karşın net ifadelerin kullanılması güçtür. Repertuvarın zaman içerisinde belirli aşınmalara uğraması halinde aşınmanın hangi eleme ve seçim kriterlerine dayandığının belirlenmesi önemlidir (Behar, 2019: 188-189).

Modern Türk halk müziği repertuvarında bulunan eserlerin sıklıkla Cumhuriyet döneminde yapılan derleme çalışmaları ile repertuvara dahil edildiğine yönelik ortak görüşün varlığından söz edilebilmektedir. Bunun yanında Cumhuriyet dönemi öncesinde de yapılan bazı derleme çalışmalarının bulunduğu görülmektedir. “*Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz*” isimli eserde Batı notasıyla yazıya aktarılan ilk Türk halk müziği örneklerini barındıran ve Polonya asıllı olan Ali Ufki Bey, Albert Bohowski’nin Türk müziği tarihindeki yerine dair Behar’ın (2016) ifadeleri şöyledir:

“17. yüzyıl İstanbul’unun kültür hayatında çok özel bir yeri olan Ali Ufkî Bey özellikle dil, din ve musikiyle ilgili çok çeşitli eserler kaleme almıştır. Ali Ufkî’nin ardında

bıraktığı elyazması eserlerden üç tanesi doğrudan doğruya musikiyle ilgilidir. Günümüz Türkiye'sinde Ali Ufkî'nin musikiye dair bu eserleri onun en önemli ve kalıcı eserleri olarak görülüyor. Ne var ki, Ali Ufkî'nin eserlerinin bir bütün olarak henüz yayınlanıp değerlendirilmediği göz önüne alınırsa bu yargı bizce şimdilik kuşkuyla karşılanmalıdır. Ancak onun musikiye ilişkin en kapsamlı eserinin Mecmua-yı Saz u Söz olduğu da şüphesizdir” (Behar, 2016: 9-10)

2.7. Türk Halk Müziği'nde Derleme Çalışmaları

Bu başlık altında THM kapsamında Cumhuriyetin ilanı öncesinde ve Cumhuriyetin ilanı sonrasında yapılan çalışmaların gösterilmesi hedeflenmiştir.

2.7.1. Cumhuriyet Öncesi Türk Halk Müziği ve Derleme Çalışmaları

Cumhuriyet öncesi dönemde halk müziğinin yaygınlaşması ve araştırılması konusunda Türkiye'de ilk olarak tarihçi ve dil bilimci olan Yazıksız (1986) girişimlerde bulunmuştur. XIX. yüzyılda milliyetçi düşüncelerin gündeme gelmesiyle beraber milli birlik düşüncelerini desteklemek adına ortaya atılan halkbilimi çalışmalarının bir kısmını oluşturan halk müziği araştırmaları, Yazıksız'ın söylem ve eserlerinde eski türküler ve eski şarkıları yayımlama ve derlemenin gerekliliği “*çoban şarkılarımızı, çöğür şairi ismi verilen yerli şairlerimizin eserlerini, eski şarkı ve türkülerimizi*” ifadeleriyle dile getirilmiştir. Bu dönem itibarıyla Yazıksız'ın düşünceleri çeşitli mecralarca desteklenmiş olmasına karşın resmi olarak faaliyete geçmemiştir. Halk müziğinin yaygınlık kazanması ve daha fazla araştırılmasının gerekliliğini dile getiren ilk isimlerden olmasının yanında müzik insanları arasında bu yönüyle önemli olan Rauf Yekta; 1898'de yayımladığı yazısında Anadolu bölgesinin farklı alanlarında etkileyici ve yanık nağmeler görüldüğünü aktarmış ve halk müziği eserlerinin notaları ile basılarak yayımlanmasının gerekliliğini belirtmiştir. Türk Halk Müziği dâhilinde ilk alan araştırması Gomidas Vartabed tarafından 1892 yılında yapılmıştır. Bu yönde yapılan araştırmada 69 türkünün derlendiği ve araştırıldığı görülmektedir. Gomidas, Kütahya'da Türkçe anlayabilen ve konuşabilen kendi akrabaları başta olacak şekilde toplamda 22 kişiden bildiği türküler derlemiş ve notaya geçirmiştir (Kaya, 2019: 17).

Türkiye içerisinde 1900 yıllarında gelişim gösteren ve yaygınlık kazanan “*Türkçülük*” hareketi ile “*folklor'un*” bilim olarak değerlendirilmesi düşüncesi

oluşturmuştur. Osmanlı'yı düşünsel bir zemine oturtturarak dağılmaktan kurtarma amacı da bulunan Türkçülük akımı, Türkiye'de halkbilimi araştırmaları yaparak çeşitli alanlarda gelişim sağlanmasına neden olmuştur. Halkbilimi konuları arasında bulunan halk müziği de halkın gündeme getirmesi gereken kültür unsurları olarak değerlendirilmiş ve bu yönde kurumsal ve bireysel girişimlerin önü açılmıştır (Alpyıldız, 2018: 67; Deniz, 2019: 41).

Türkiye'de Türkçülük akımının süreç içerisinde gelişimiyle beraber Türk kültür öğelerinin belirlenmesi ve bilinmesi hedefiyle 1908'de "*Türk Derneği*" kurulmuştur. Derneğin yaptığı ve yapacağı uygulamaları halka duyurmak, yapılan ve duyurulan uygulamaları kaydetmek ve daha geniş kitlelere erişmek adına "*Türk Derneği Mecmuası*" isimli yayın da Türk dünyasına kazandırılmıştır. Dergi yönetimi, okuyucularından kendilerinin yaşadığı alanlardaki sözlü kültür öğelerini derlemelerini ve dergiye göndermelerini talep etmiştir. 1912'de Türkçülüğün kuramcısı şeklinde de isimlendirilen Ziya Gökalp, Türkçülük alanında önemli gelişmelere neden olduğu düşünülen çalışmalar yapmıştır. Ziya Gökalp, Türkçülük alanında milli kültürün gündeme gelmesi ve milli bilincin öne çıkması hususunda Alman asıllı Filozof Herder'in düşüncelerine benzer şekilde toplum yaşamına gidilmesi gerekliliğini savunmuş ve bu fikirlerini "*Halka Doğru*" dergisi ile yaymaya çaba göstermiştir. Türkiye'de folklor ifadesini kullanan ilk yazı da Ziya Gökalp'e aittir. Gökalp, dergide yayımladığı "*Türk Şarkıları*" isimli yazısında okuyucularına çağrı yaparak tüm milletlerin destan, şarkı ve masallarının bir araya getirilerek yayımlandığını, bu girişimin vatanperverlik olduğunu savunmuş ve tüm okuyucularından bildikleri ve duydukları destan ve türkülerini yazarak kendisine göndermelerini istemiştir (Yıldırım, 1998: 36).

Türkiye'de folklor ismini taşıyan ilk yazı da 6 Şubat 1914'te Fuat Köprülü tarafından yayımlanmıştır. Köprülü, kaleme aldığı "*Yeni Bir İlim: Halkkîyat Folklore*" isimli yazısında, folkloru bir disiplin olarak değerlendirmiş ve Türk okuyucusuna bu disiplini tanıtmaya çaba göstermiştir. Türkülerin derlenmesi noktasına ilk yazı da Musa Süreyya tarafından kaleme alınmıştır. 5 Eylül 1918 tarihinde kaleme aldığı yazısında Ziya Gökalp, milli müzik hususundaki düşüncelerini belirtmiştir. 1922 yılında Gazimihal de "*Yeni Şark Gazetesi*" dahilinde kaleme aldığı yazısında halk kültürünün kendi bölgesinde derlenmesinin gerekliliğini belirtmektedir. Türkiye'de halk müziği araştırma ve çalışmaları hususunda ilk somut ve kurumsal girişimleri yapan kurum "*Darü-l Elhan*"

isimli müzik okuludur. 1914'te ilk resmi müzik okulu statüsü ile kurulan Darü-l Elhan, müziğin bilimsel olarak  ğretimi ve eğitimi, müzik zevkini tüm topluma kazandırma, Türk müziğinin zamanını, anlayış ve zevklere uygun şekilde gelişmesi ve kendine has niteliklerinin korunması ile sürekliğini sağlanması, bu özellikleri bilen ve saygı duyan sanatçıların yetiştirilmesi benzeri hedeflere hizmet etme gayesi ile kurulmuştur. Halk müziğinin derlenmesi kapsamındaki çalışmalara yönelik kurumsal hareketlerden ilki de 1920 yıllarında Darü-l Elhan'ın müdürlüğünü yapan Musa Süreyya ve yardımcısı Yusuf Ziya Demircioğlu'nun girişimleri ile yapılmıştır. Bu hedef doğrultusunda oluşturdukları 14 soruluk ankette, 2000 kadar fişle beraber Anadolu'da hizmet veren müzik öğretmenlerine ve müzikle ilgili çalışma gösteren kişilere göndermişlerdir. Yapılan anket çalışması üç yıl süre ile devam ettirilmiştir (Alpyıldız, 2018:68-69; Deniz, 2019: 44).

2.7.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği ve Derleme  alışmaları

Cumhuriyet öncesinde yapılan ve ilk çalışma niteliği taşıyan anket-derleme  alışmaları, Darü-l Elhan girişimleri sonucunda oluşturulmuştur. Darü-l Elhan tarafından oluşturulan anketler Anadolu'nun farklı bölgelerinde çalışan öğretmenlere yollanmıştır. Bu girişim sonucunda 100 kadar türkünün ezgileri notaya aktarılabilmemiştir. Elde edilen notalardan bazıları 1926'da iki defter olarak bir araya getirilmiş ve yayınlanmıştır. Bu süreçte anket çalışmaları sürdürülmüş ve 1925'te Türkiye kapsamında ilk resmi halk müziği derleme ve bir araya getirme gezisi Sezai Asaf ve Seyfettin Asaf tarafından yapılmıştır. Batı Anadolu bölgesinde ilk kez dikte yönetimi tekniğinin kullanımıyla bir araya getirilen ezgiler “*Yurdumuzun Nağmeleri*” ismiyle 1926'da yayımlanmıştır (şenel, 1999: 28; Deniz, 2019: 57).

1930 yıllarına gelindiğinde halk müziği yönündeki çalışmaların hız kazandığı görülmektedir. Kurum ve kişilerce yapılan araştırmaların bu dönemde arttığı dikkat çekmektedir. 1931'de Sivas bölgesinde önemli folklor dernekleri arasında sayılan “*Halk şairlerini Koruma derneği*” kurulmuştur. Sivas'ta 1931 yılında Muzaffer Sarısözen ile Ahmet Kutsi Tecer'in öncülüğünde Türkiye'de ilk defa Aşıklar Bayramı düzenlenmiştir. Yapılan etkinliğe Aşık Veysel de dahil olmak üzere toplamda 15 kişi davet edilmiştir. Aşık Veysel anıları içerisinde bu davette    gün süreyle türkü söylediklerini ve saz  aldıklarını, etkinliğin sonlanmasının ardından Ahmet Kutsi Tecer tarafından kendisine “*Halk şairi*” olduğunu gösteren bir belge verildiğini, saz ile görülmenin toplum içerisinde

ayıplandığı bu süreçte, bu belgeyle rahatlıkla saz ile dolaşabildiğini belirtmiştir (Alpyıldız, 2018: 74).

“*Halk Şairleri Bayramı*” ismiyle kurulan etkinlik, sonraki dönemlerde farklı bölgelerde “*Aşıklar Bayramı Şöleni*” ismiyle yapılan etkinliklere de zemin oluşturmaktadır. Bunun yanında bahsi geçen etkinlikler âşıklığın farklı kimlikler kazanmasına da imkân vermiştir. Aşık geleneğinin bilinmesi ve sürdürülmesine destek sağlamış ve aşıkların saz ile dolaşmasına olanak sağlayarak kent ve kasabalara girmesine olanak tanımıştır. Aşık geleneğinin bilinen, sevilen ve gelişen bir yapı olarak seyir kazanmasına yarar sağlamıştır. Toplum tarafından olumlu olarak değerlendirilen ve takip edilen bir alan olmasına olanak sağladığı da düşünülmektedir. 1932’de “*Türk Ocakları*” yerine kurulan Halk evleri, Cumhuriyet döneminin kültür kurumları arasında yer alarak hizmet sunmuştur. Halkevleri, 1940’ta resmi düzenleme kabul edilene kadar “*Edebiyat, Tarih ve Dil*” alanlarında uygulamalar yapmıştır. Folklor alanında hizmeti bulunmayan Halkevlerinin, “*Temsil*”, “*Müze ve Sergi*”, “*Güzel Sanatlar*”, “*Edebiyat, Tarih ve Dil*” şubeleri bulunmakta ve halkbilimi alanındaki çalışma ve araştırmalara destek vermiştir (Yılmaz, 2020: 35).

Bu kapsamda Halkevleri içerisinde “*Güzel Sanatlar*” şubesinin amaç ve görevi milli birlik ile beraberlik bilincini yüceltmek, toplumun ulusal şarkı ve marşlarını koruma altına alarak öğrenmesine destek sağlamak ve bunların özel günlerde söylenmesini sağlamaya çabalamaktır. Halkevlerinin görevleri arasında folklor derlemeciliği işinin toplum arasında değer kazanmasını sağlamak, bu iş için toplumun fertlerini teşvik etmek, toplumda köy ve kasaba gibi bölgelerde söylenmesine karşın korunmayan söz, nota ve ulusal oyunları belirlemek bulunmaktadır (Öztürkmen, 2014: 32). Bu yönde Halkevlerinin toplum kültürünü araştırma, bir araya getirme, icra etme benzeri işlevlerinin bulunduğu belirtilmesi hatalı olmamaktadır.

Türkiye’de Halkevleri halk müziğinin bilinmesinde, gelecek kuşaklara aktarılmasında ve yaygınlık kazanmasına âşıklık geleneğinin temsilcilerinden ve toplum içerisinde müzik işi ile uğraşan kişilerden yararlanmaktadır. Bu kişiler sahnelerde çeşitli konserler vermiş ve Halkevlerinde katılımcılara bağlama dersleri vermişlerdir. Bunun yanında halk müziği geleneğinin süreklilik kazanmasına destek sağladığı ve halk müzik geleneğine işlerlik kazandırdıkları görülmektedir (Alpyıldız, 2018: 76).

1930 yıllarında Türkiye’de bireysel ve kurumsal olarak halk müziğini araştırma çalışmaları sürerken Batılı müzikologlarca konferans verilmesi için girişimler yapılmıştır. İstanbul Belediye Konservatuari’nin tekrar yapılandırılması adına düşünceleri alınan Viyana Yüksek Musiki Mektebi’nin bu dönem müdürlüğünü yapan Joseph Marx, Eminönü’nde bulunan Halkevi’nde konuşma yaparak Almanya’dan gelen besteci ve müzik kuramcısı Paul Hinemith de “*Musiki Muallim Mekebi’nin*” konservatuar olarak hizmet verebilmesi adına rapor hazırlamış, köy ve kasabalarda halk müziği araştırma ve çalışmalarının hazırlanmasını ve müzik inkılabında Batı taklitçiliğinden uzak durulması gerektiğini belirtmiştir. 1936’da Ankara Halkevi tarafından davet edilerek Türkiye’ye gelen Macar asıllı Müzikolog Bela Bartok alan araştırmalarının ne şekilde yapılması gerektiğine dair pratik ve teorik bilgiler vermiştir. Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin’in katılımıyla oluşturulan birlik, eski Türk Müziği’nin niteliklerini barındırdığı düşünülen Türkmen aşiretlerin yaşam sürdürdüğü Çorum, Ankara ve Adana bölgesinde derlemeler yapmıştır. Yapılan derleme neticesinde Türk-Macar Halk müziğinin temellerinin Türk müziği kökenli olduğu belirlenmiştir (Elçi, 2018: 41).

Ankara Devlet Konservatuari’nin hizmete açılması, Cumhuriyet sonrasında oluşturulan derleme çalışmaları değerlendirildiğinde, Türk Halk Müziği ezgilerinin bir araya getirilmesi ve korunması kapsamında önemlidir. Atatürk, Nutuk konuşmasında Halk Müziği’nin bir araya getirilmesine ve Türk Müziği’nin geliştirilmesine yönelik çalışmaların yapılmasının gerekliliğini belirtmiştir. Bu kapsamda 1936’da “*Musiki Muallim Mektebi*” yerini “*Ankara Devlet Konservatuari*”na bırakmıştır (Elçi, 2001: 53).

Ankara Devlet Konservatuarının hizmete açılmasıyla kurum içerisinde “*Folklor Arşiv Şefliği*” kurulmuş ve kurulan birime Ahmet Kutsi Tecer’in önerisi ile Muzaffer Sarısözen görevlendirilmiştir. Bu kurumda da Darü-l Elhan’a benzer şekilde alan araştırması adına anket çalışmaları düzenlenmiş, 1937 ile 1953 yılları içerisinde sürekli devam eden derleme gezileri düzenlenmiştir (Kaya, 2014: 53).

2.8. Türk Halk Müziğinde Yöresel Aidiyetlik

THM içerisinde müzikal kimlik hususu değerlendirilmeden önce konu yönünde terminolojiye değinilmesi yarar sağlayacaktır. Müzikal kavramı etimolojik olarak incelendiğinde “müzik öğeleri barındıran” gibi anlamlara geldiği görülmektedir (Çankaya, 2015: 3). Kimlik kavramı ise kişinin kendisini tanıttığı esnada verdiği

bilgilerin tümü olarak nitelenebilmektedir. Fromm tarafından kimlik ifadesi, sosyal kapsamı da içerecek biçimde kişi veya gruplar ile özdeşleşme ile sağlanan kişi olma duygusu olarak ifade edilmektedir (Fromm, 1995: 134 akt: Oksal, 2018: 80). Bu durumda kişisel ve sosyal kimlik olarak iki temel boyutta değerlendirme yapılması mümkündür. Yöresel, etnik, ulusal ve kültürel kimliklerin de sosyal kimliğin alt sınıfı olarak değerlendirilmesi gerekmektedir (Bilgin ve Oksal, 2018: 85). Daha kısa bir ifadeyle modern dönemin en etkili kavramları arasında bulunan kimlik, öncelik olarak kişinin “*ben kimim*” sorusu karşılığında verdiği cevaptır. Bunun yanında toplumun da kişiyi nasıl gördüğüyle bağlantılı bir ifadedir. Kimlik, farkların bir ifadesi olmasının yanında kategorizasyon sürecini barındırmaktadır (Dalbay, 2018: 174).

Kültürel kimlik veya kültürel kimliğe bağlı meydana gelen kültürel aidiyet ifadeleri, kişinin doğumundan vefatına kadar uzanan süreci içerisinde barındırmaktadır. Kendisine özel geleneksel yeni kültürel iletişim, etkileşim, davranış, tutum ve örüntü şekilleri gibi kalıpların üyesi oldukları kültürel çevre tarafından biçimlendirilmesi ve bunların bireysel karakterin temel özelliği olarak ilerleyen süreçte benimsenmesidir (Paşaoğlu, 2005: 116).

Müzikal ve kültürel kimlik, kişinin dahil olduğu topluluk ya da toplumun müzik kültüründen kaynaklanmakta, ortam, zaman, ekonomik ve siyasi oluşumlar gibi farklı sosyo-kültürel etkenlerin etkisiyle biçimlenmesinin yanında bunlara bağlı değişim göstermektedir (Paşaoğlu, 2005: 3).

Müzikal kimlik birçok perspektifi içerisinde barındırmaktadır. Müzikal kimlik, müzik bilimi yönünden özellikle müzik eserlerindeki temel dinamiklerin ve eserin sınırlarının belirlenmesine imkân vermektedir. Birbirinden farklı karakterler barındıran müzik türlerinin ayrı başlıklarda sınıflandırılmasına imkân veren etkenler müzik türünün müzikal kimliği olarak gündeme gelmektedir (Haşhaş, 2017: 10). Müzikal kimlik, dünyadaki farklı müzik türlerinin birbirinden ayrı şekilde değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasından kaynaklı müzik kuramı adına önemlidir. Paşaoğlu (2009) tarafından yapılan tespitler şu şekilde listelenebilmektedir: Kişisel müzikal kimlik olgusu, kişinin dahil olduğu kültür ve bu kültürün müziğe yönelik içerdiği imajın yoğunluğu tarafından biçimlenmektedir. Ortam ve zaman gibi birincil etkenlerin yanında çok sayıda ikincil etkenin etkileri toplumu oluşturan insanlar tarafından benimsenmektedir. Tarih sürecinde farklı şekillerde tekrar biçimlendirilmektedir. Müzikal-kültürel kimliği oluşturduğu

düşünülen farklı basamaklar arasında ilki ve oluşan müzikal-kültürel kimliğin temelini oluşturan etken, kişinin dahil olduğu kültür tarafından geçmişten günümüze, kişinin doğumundan ölümüne kuşaklar arasında aktarılacak değişen ve gelişen müzik kültürü basamağıdır (Bilgin ve Oksal, 2018: 88).

Yukarıda bahsi geçen basamak, toplumsal müzik ve kültür miraslarından doğrudan etkilenen ve buna göre şekillenen müzikal kimliğin temelinde bulunmaktadır. Bu basamak tarafından oluşturulan temelde farklı iletişim ve etkileşim süreçleri sonucunda meydana gelen yakın müzik kültürleri, uzak müzik kültürleri ile popüler müzik kültürleri kapsamında farklı katmanların listelenmesi mümkündür. Bunun yanında bütünlük içinde olan müzikal kültür, toplumsal ya da kişisel müzik-kültürel kimlik olgusunun oluşumunu da sağlamaktadır. Müzikal kimlik özellikle toplumdan hareketle içerisinde bulunan toplulukların sosyo-kültürel hayatındaki dokularını da barındıran geleneksel müziklerde geniş altyapıya sahiptir. Ayrıca kültürel aidiyetlik duygularıyla süreklilik sağlayarak belleklerde yer edinebilmektedir. Bu şekilde yer edinen müzikal kazanımlar farklı müzik kültürleriyle etkileşim durumunda dinamik yapıda çevresini genişletmektedir (Haşhaş, 2017: 10).

Müzikal kimliğin tüm yönleri ile dahil olduğu kültürden temellendiğini düşünen Kaplan (2007), ozanların ve bestecilerin yaşadığı toplumların dil örgüleri, kültürel yapıları ve oluşturdukları eserlerini tecrübeleriyle oluşturduklarını ve içerisinde bulundukları kültürün temel dinamiklerini benimseyerek eserlerine aktardıkları için ortak beğeni oluşturduklarını ifade etmektedir (Kaplan, 2007: 960).

2.9. Türk Halk Müziğinde Yöresel İcra Şekilleri

Geleneksel Türk halk müziğini oluşturan temel öge yöresel niteliklerdir. Yöresel özellikler yöre özelinde kullanılan icra şekilleri, folklorik yapı, usul yapısı, çalgı türleri ve söyleyiş şekilleridir. Bahsi geçen dinamiklerin bir araya gelmesiyle geleneksel Türk halk müziğinin temelleri oluşmaktadır. Bu ifadelerin tanımları şu şekilde aktarılabilir:

Tavır ve Üslup: Türk halk müziğinin geleneksel yapısının parçaları arasında bölgesel ve yerel özellikler bulunmaktadır. Halk müziğinde bahsi geçen özelliklere genel olarak “üslup” adı verilmektedir. Yöresel değişkenler içinde özellikle bağlamada

kullanılan icra şekilleri “tavır” olarak isimlendirilmektedir. Ancak tavır sıklıkla kişiye göre değişkenlik gösterdiğinden üslup ifadesinin kullanılması daha uygun kabul edilmektedir. Yöresel üslup, bir alanda yaşam süren topluluk, grup ya da kişilerin hayat şekillerinden ve kültürel değişkenlerden gündeme gelen farklı özelliklerinin halk müziğine yansıma biçimidir. Farklı bir aktarımla bağlı bulunan yöre müziğinin karakterini göstermektedir (Eroğlu, 2017: 520).

Yöre üsluplarının genel nitelikleri değerlendirildiğinde farklı dize ve tonlarda oluşturulan ezgilerin farklı tartım ve düzümler ile işlenmesi sonucunda gündeme gelen kendine özel teknikle karakterize edilmektedir. Bahsi geçen üsluplar, yöresel sazlarda ya da bağlama sazında farklı icra şekilleri, tezene vuruşu ve farklı düzen özellikleriyle değerlendirilmektedir. Türk müziğinin yaygın sazları arasında bulunan bağlama, yöresel icra bakımından zengin bir yapı barındırmaktadır. Özellikle türdeki tezene vuruşları ile yapılarıyla gündeme gelmektedir. Yöresel ezgilerin seslendirilmesi hususunda tezene vuruşları vurma, sıyırtma, çiftleme, çırpma, çektirme, üçleme, dokunma, tarama, çekme gibi ifadelerle belirtilmektedir. Bahsi geçen üsluplar arasında Yozgat Sürmeli, Kayseri, Konya, Aşık, Deyiş ve Semah, Teke, Halay, Karşılama, Karadeniz, Azerbaycan gibi üsluplar da bulunmaktadır (Eroğlu, 2017: 520-521).

Yöresel Ağızlar (Avazlar): Türkü söyleme şekilleri yörelere göre değişkenlik göstermektedir. Türkü söyleme biçimlerine tarih sürecinde “ağız” adı verilmektedir. Ağız ifadesi genel olarak uzun havaların söyleniş biçimini belirtmektedir. Yörelere tüm icra şekillerinin “üslup” olarak, Türkü söyleme şekillerinin de “yöre avazı” ya da “avaz” olarak kullanılması önerilmektedir. Halk müziği içerisinde sesle icra edilen ezgilerde, toplumun çeşitli türkü söyleme şekillerini kabullendiği, geliştirdiği ve ezgilerini kendi topluluğunun duygularına uygun motifler ile süslediği görülmektedir (Bilgin ve Oksal, 2018: 90).

2.10. Türk Halk Müziği Çalgıları Ve Önemi

Bu başlık altında çalgıların Türk halk müziğindeki kullanım durumları ve birbirinden farklarının gösterilmesi amaçlanmıştır. Bu kapsamda farklı çalgılar başlıklar alt başlıklar altında irdelenmiştir.

2.10.1. Telli Çalgılar

Bağlama ve Ailesi: Anadolu'nun tüm yöre ve bölgelerinde yaygın icra edilen bağlama ve türevleri, Türk halk müziğinin yaygınlık kazanmasında ve sevilmesinde önemli etkenler arasındadır. Ayrıca yörelere göre farklı tavır ve düzenlerle çalınması bu sazı daha fazla alanda kullanılabilir hale getirmiş ve kullanıcılar için daha cazip hale gelmesine neden olmuştur. Bu çalgılar farklı isimler ve farklı boylarla Türk dünyasında yaygın olarak kullanılmıştır. Saz ailesinde bulunan çalgılara Türkiye'nin farklı bölgelerinde bağlama, divan sazı, saz, tambura, meydan sazı, bozuk, kopuz, cura on iki telli, çöğür gibi isimler de verilmektedir (Ozanoğlu, 2011: 64).

Bağlamanın gövde bölümü armut benzeri ağaçlardan oyularak yapılabileceği gibi dilimli şekilde de yapılabilmektedir. Tekne bölümünde tüm ağaçların kullanılması mümkündür. Uzun saplıdır, sap üstünde misina ya da kirişten 13-30 arası perde bağlanmaktadır. Perdelerin ileri-geri kaydırılmasına olanak vermesiyle bağlama, tüm müzik türleri için uyum göstermektedir (Açın, 1994: 89).

Meydan Sazı: Genel olarak meydanlarda ve toplu alanlarda çalındığı için bu isimle anılmaktadır. 12 telli olmasından 12 telli ismi de verilen sazda 30-32 arasında perde bulunmaktadır. Bas ses veren teller takılabilmektedir. Bu sazda kullanılan tellerin kalın olmasından çalınması güçtür. Davudi bir sesi bulunmakta ve genellikle sade çalınmaktadır. Fiziksel yapısı büyük olmasından icrası zorlaşmaktadır. Bundan dolayı icracılar genellikle meydan sazını kullanmaktan kaçınmaktadır (Emnalar, 1998: 59).

Divan Sazı: Meydan sazından daha küçüktür. Üçerli gruplar şeklinde toplamda 9 teli bulunmaktadır. Uzun havaların açılış kısımlarında mistik ve anlamlı bir hava oluşturmak için kullanılmaktadır. Divan sazının tel düzeni tanburanın bir oktav daha pesidir. 2 oktav ses genişliği bulunmaktadır (Emnalar: 1998: 60). İcracılarından bazıları altta üç, ortada iki ve üstte iki tel olacak şekilde toplam yedi telli kullanmaktadır. Bağlama ailesinde bulunan sazlarda genellikle alt tellerin akortları değiştirilmemektedir. Akortları değiştirilen teller üst ve orta tellerdir (Açın, 1994: 91).

Bağlama: Diğerlerine oranla daha sık kullanılan Türk halk çalgısıdır. Bundan dolayı diğer bağlama aletlerinin bulunduğu sınıf da bu isimle anılmaktadır. Bu çalgıya bazı yörelerde saz ismi de verilmektedir. Teller üçerli ya da ikişerli olabilmektedir. 18-24 arasında perde barındırmaktadır. Üst ve orta tellerin farklı düzenlere akort edilmesiyle

birçok düzende çalınması mümkündür. Bağlamanın 2 oktav ses genişliği bulunmaktadır. Üçerli gruplar halinde ikişerli olması durumunda 6 üçerli olması durumunda 9 tel takılabilmektedir (Emnalar, 1998: 60).

Tanbura: Bağlamanın bir boy küçüğü olan çalgıdır. Üç grup halinde toplamda altı teli bulunmaktadır. tüm gruplara tel oktavlı akort yapılmaktadır. Üst ve alt tellerin yanına sırma, orta telin yanında da cim teli takılmaktadır. 2 oktav ses genişliği bulunmaktadır (Emnalar, 1998: 60). Benzerliğinden dolayı bu çalgıya da halk arasında bağlama ismi verilebilmektedir (Açın, 1994: 94).

Çöğür: Tanbura ve cura arasında bulunan sazdır. Tanburadan küçük olmasının yanında Curadan büyüktür. Anadolu'nun birçok yöresinde çalınmaktadır. Uzunluğu 60-70 cm aralığında bulunmaktadır. Bağlama düzeni, aşık düzenidir. 15 perdesi bulunmaktadır (Emnalar, 1998: 60).

Cura Bağlama: Bağlamadan küçük curadan büyüktür. Sıklıkla çöğür ile karıştırılmaktadır. Fakat boy olarak çöğürden büyüktür. Seri çalınması gereken “oynak” olarak nitelenen melodilerin çalınması için etkili bir sazdır. Altı tellidir. (Emnalar, 1998: 61).

Cura: Tezeneyile çalınan ve bağlama ailesinde bulunan en küçük çalgıyı temsil etmektedir. Kastamonu'da küçük, bodur ve bulgara isimleri ile de bilinmektedir. Uzunluğu 50 cm'dir. 2 oktav ses genişliği bulunmaktadır (Emnalar, 1998: 61). 3-6 arasında tel barındırmaktadır (Açın, 1994: 93).

Üç Telli: İsmi takılan tel sayısından almaktadır. Uzunluğu 36-46 cm arasında değişmektedir. Tezene ile değil parmakla çalınmaktadır. Burdur bölgesinde boğaz havaları işaret parmağı kullanılarak çalınmaktadır. Bu çalma biçimine “*döğme*” adı verilmektedir.

İki Telli: Cura bağlama ile aynı büyüklüktedir. İki teli bulunmaktadır. Bu ismin halk arasında çiftetelli olarak isimlendirilen oyunla ilgisi olduğu düşünülmektedir (Ozanoğlu, 2011: 69).

Bulgari: Müslüman olan bazı Bulgar Türk oymakları Trakya Anadolu'ya gelerek Toroslara komşu bölgelerde bulunmuşlardır. “*Bulgari*” isimli sazın da bu kişilerden geçtiği düşünülmektedir. 2-4 telli ve 16 perdelidir (Açın, 1994: 92).

Tar: Başta Azerbaycan olmak üzere, Türkiye'nin Kars bölgesinde, İran, Gürcistan, Türkmenistan ve Özbekistan bölgesinde uzun süredir kullanılan müzik aletlerinden biridir. Bu çalgının sesi genel olarak buzuki ya da mandoline benzetilmektedir. Fakat ses rengi bu çalgılardan farklıdır. Tar, Türk halk çalgılarının hepsi ile birlikte kullanılabilir. En etkili uyumun iki ya da daha fazla tarın beraber çalınmasıyla elde edildiği düşünülmektedir (Emnalar: 1998: 91).

2.10.2. Telli- Yaylı Çalgılar

Kemençe: Kemençe yaylı çalgılar arasında bulunan bir çalgıdır. Türkiye'de Doğu Karadeniz bölgesinde sık kullanılmaktadır. Karadeniz bölgesinde genel olarak “*Karadeniz Kemençesi*” olarak adlandırılmaktadır. Kemençenin gövdesi ardıç, erik, dut ve kelebek benzeri göğsü köknar ve çam benzeri yumuşak ağaçlardan yapılmaktadır (Ozanoğlu, 2011: 144).

Kabak Kemane: Türk halk müziğinin deri kapaklı, yaylı ve telli sazlarının tek örneği olma özelliği göstermektedir. Genel olarak Ege, Marmara ve Güney Anadolu bölgesinde kullanılan çalgılardandır (Ozanoğlu, 2011:162). Arçın (1994)'e göre henüz gelişmekte olan kabak kemanenin tam, üç çeyrek, yarım şeklinde üç farklı boyutu bulunmaktadır (Arçın, 1994: 168).

Teltinlak çalgılar arasında bulunan kabak kemanenin gövdesi ardıç ağacı ve su kabağının oyulmasıyla elde edilmektedir. Dilimli teknelerde pelesenk, porsuk, okalıptüs, maun, gül ağacı, erik, ardıç ve akça ağaç benzeri araçlar kullanılmaktadır (Tetik-Işık ve Uslu, 2012: 21).

Tırnak Kemane (Hegit): Tahta kapaklı yaylı sazlar arasında bulunmaktadır. Çalgının icra ve yapımındaki güçlükten kaynaklı unutulmaya yüz tutmuştur. Bu çalgının eski ismi *Hegittir* (Ozanoğlu, 2011:170). Malatya, Teke Yöresi, Urfa, Antep, Antalya, Fethiye, Batı Toros Dağları, Batı Karadeniz'de kullanılmaktadır (Emnalar, 1998: 74).

2.10.3. Vurmalı Çalgılar

Davul: Türkiye'nin her bölgesinde farklı boy ve türde davul bulunmaktadır. Davul türleri üç sınıfta değerlendirilmektedir. Davulun bölümleri, davul derisi, çubuk, tokmak,

davul kayışı, deri çemberi, kasnaktır. Küçük (60 cm), orta (70 cm) ve büyük (80-90 cm) şeklinde de sınıflandırılabilir (Ozanoğlu, 2011: 52).

Koltuk davulu: Bilinen davulun daha küçük boyda olanıdır. Koltuk altına alınarak elle çalınan ritim sazı olarak kullanılmaktadır. Modern dönemde Azerbaycan oyunları ve türkülerinde de kullanımı artmıştır. Koltuk davulunun isimlerinden biri de “Doli”dir.” Azerbaycan Türkleri koltuk davuluna “nagara” demektedirler (Ozanoğlu, 2011: 80).

Tef: Büyüklüğüne oranla değişkenlik gösteren kasnağın bir yüzüne geçirilen deriden oluşmaktadır. El ve parmaklarla çalınan vurmali ritim çalgıları arasında yer almaktadır. Kasnağın orta bölümüne metal ziller takılabilmesinin yanında zili bulunmayan tefler de vardır. Çapı 30-40 cm arasında değişen kasnaklara gerilen derilerin oğlak derisinden olması gerek tını gerekse dayanıklılık adına tercih edilmektedir (Ozanoğlu, 2011: 108).

Darbuka: El ve parmaklar ile çalınan vurmali çalgılar arsında bulunmaktadır. Arapçada “dümbek” ismi verilen çalgı Türkiye içerisinde de yörelere göre devlek, deblek, debildek, debelek, dönbelek, dümbek, küp, güp, dümbek gibi isimler almaktadır (Ozanoğlu, 2011: 88).

2.10.4. Nefesli Çalgılar

Zurna: Gövde bölümü erik ağacından yapılan, tepe kısmından orta bölümüne kadar düz devam eden ve bu bölüme üstten yedi, arkadan bir olacak şekilde toplamda sekiz delik açılan çalgıdır. Gövde bölümü ucuna doğru daha geniş hale gelerek geniş yapılı bir ağız (kalak) oluşturmaktadır. 1.5 oktav ses sahası barındırmaktadır. Türkiye içerisinde Zurna doğudan batıya doğru daha büyük hale gelmektedir. Büyük zurnalar küçük zurnalara göre üç sınıfta değerlendirilmektedir (Açın, 1994: 53-54).

Zurnanın bölümleri: tahtadan yapılan kısım gövdeyi, üflenene kısım kamışı, kamışın gövdeye bağlandığı kısım metefi, kamışın dudaklardan kaymasını engelleyen kısım zaynak ya da avurtlak olarak isimlendirilmektedir (Gazimihâl, 2001: 21).

Kaval (dilli, dilsiz): İçi boş manasına gelen “kav” ifadesinden türetilmiştir. Genel olarak çoban sazı olarak değerlendirilen kaval, Anadolu’nun birçok bölgesinde ve özellikle göçebe Yörüklerde önemli bir çalgıdır. Kaval çalmayı bilen çobanlar sürüsünün hareket işlerini de kavalla yapabildiği kabul edilmektedir (Bedel, 2005: 1235).

Türkiye'nin bazı bölgelerinde Guvval-Govel ve Gaval şeklinde de ifade edilen kaval, genel olarak çoban sazı olarak değerlendirilmektedir. 30-80 cm arasında farklı boylarda bulunanları vardır. Metalden, ağaçtan, kemikten ve kamıştan yapılan kavallar da bulunmaktadır. Üst yüzeyine 7 delik, alt kısmına 1 delik olacak şekilde toplam 8 delikten oluşmaktadır. 2.5 ila 3 oktav arasında ses sahası bulunmaktadır (Açın, 1994: 46-47). Kavalın nefes üflenene kısmına “ağızlık”, icra esnasında yere sarkan bölümüne “kenar” denmektedir. Kavalın kenarları yapıldığı esnada ya kavalın kendisinden bir kalınlık bırakılmaktadır ya da sonradan bu kısma bir bilezik eklenmektedir. Eklenen bileziğe “halka” ismi verilmektedir. Halka kavalın zarar görmesini engellemesi için dahil edilmektedir (Yalçın, 1940: 19).

Dilsiz Çoban Kavalı: Bu kaval boru şeklinde ve içi boş şekilde yapılmaktadır. Boyu 35-85 cm arasında değişmektedir. Üst kısımda 7 alt kısımda 1 delik olacak şekilde toplam 8 delikten oluşmaktadır. Çoban kavallarının genel olarak diken ve erik ağacından yapıldığı belirtilmektedir (Bedel, 2005: 1235).

Çağırtı (cırtıma): Turna ve kartalın kanat kemiklerinden yapılan ve Eski Türklerde “Ötkeci-n” olarak isimlendirilen nefesli halk sazıdır. Boyu 20-30 cm arasında ve toplam delik sayısı 5-7 arasında değişmektedir. Bunun yanında dilsizdir (Açın, 1994: 47).

Sipsi: Nefesli halk sazları arasında yer almaktadır. Çalması en kolay olan çalgılar arasında kabul edilmektedir. Kamış ve kemikten yapılabilir. Uzunluğu 20 cm kadar olabilir. Çapı 1 cm kadardır. Cukcuk ve gövde ismi verilen farklı seslerin çıkarılmasına yarayan üst kısmında 5 delik, alt kısmında 1 delik olacak şekilde toplamda 6 deliği bulunmaktadır (Açın, 1994: 53).

Sipsinin perdeleri arasında bulunan deliklere “diatonik” adı verilmektedir. Sipside dil, diğ ve nefes vurgulaması ile diatonik olarak dizilen perdeler arasındaki bazı perdeler seslendirilebilmesine karşın tüm seste aktarımlı icra mümkün olmamaktadır. Sipsinin bölgesel kullanımının dışında yaygınlık göstermemesi, çalgının tümüyle yöre ezgilerinin niteliklerine göre gelişmesine bağlıdır (Karagenç, 2016: 658). Teke yöresinin müzik kültürü içerisinde üflemeli çalgılar arasında bulunan sipsi, çam düdüğü ve çift yöre halkında “uyguncaklı” olarak da isimlendirilmektedir. Ege bölgesinde kullanılan çalgılar arasında bulunan sipsi, özellikle köylerde sık kullanılmaktadır (Çınar, 2013: 242).

Gayda, Tulum: Tulum, keçi ya da koyunun derisi parçalanmadan etinin baş kısmından çıkarılmasının ardından geride kalan kısma verilen isimdir. Tulum Zurna; Ağızlık, deri ve nay olacak şekilde üç kısımdan meydana gelmektedir. Tulumun içindeki hava azaldığında, ağızlık bölümünden fasılalarla hava üflenmesi gerekmektedir. Tulum Zurna genel olarak Doğu Karadeniz’de kullanılan nefesli halk sazıdır (Açın, 1994: 60).

Balaban, Ney: Bu çalgının en güzel halinin erik ağacından yapıldığı kabul görmektedir. Gövde boyu 30-35-40 cm olmaktadır. 1 oktavlık ses sahası bulunmaktadır. Gövdenin üstünde yedi ve altında 1 delik olacak şekilde toplamda 8 delikten oluşmaktadır. Bu çalgının 9-10 deliklik olanına mey denmekte ve Türkistan ile Azerbaycan’da “*Balaban*” ismiyle bilinmektedir (Açın, 1994: 56).

2.11. Türk Halk Müziğinde Bağlamanın Yeri Ve Önemi

Türk halk müziği kapsamında kullanılan en yaygın telli çalgı bağlamadır. Bağlamanın tarihi oldukça eskilere dayandırılmaktadır. Bundan dolayı bağlama çalan aşıkların da soyları V. yüzyılda Attila Sarayından başlamaktadır. Bu ozanlar XV. yüzyıla gelinceye kadar kopuzları ile illerde ve saraylarda dolaşarak tarihi olayları aktarmışlardır (Memmedli, 2009: 417).

Tarih sürecinde değişkenlik göstererek modern dönemdeki haline evrilen bağlamanın atasının kopul olduğu düşünülmektedir. Türk toplumunun yaşam sürdüğü bölgelerde çalgı adıyla bütünleşen kopuz kelimesinin saplı, lut ailesinden olan, bölgelere göre değişkenlik gösteren, mızraplı, telli ve elle çalınan çalgı ailesinin genel adı olmasındandır. Bu çalgı ailesinde bağlama, THM sazlarının en bilinen örneğini temsil etmektedir. Eski çalgılar arasında yer alan kopuzun devamı olduğu kabul edilen bağlama, bazı Asur, Sümer ve Hitit kabartmalarında da görülebilen uzun saplı çalgıyla benzer yapıda bulunmaktadır (Thema Larousse, 1994: 1).

Kaşgarlı Mahmut’un da bahsettiği telli çalgılar arasında bulunan kopuz, üzerinde sık durulan ve Türk kültüründe önemli bir yer edinen çalgılardandır. Türk müzik kültüründe önemli bir yeri olan bağlama ve buna benzer çalgılar, Kaşgarlı Mahmut’un eserinde kopuz adıyla aktarılmaktadır. Bu kapsamda önemli kaynaklar arasında Dede Korkut destanları ve Divan-ı Lügati’t Türk bulunmaktadır. Türk müzik aletleri günümüzde çalgı bilimine tasnif edildiği şekilde Divan-ı Lügati’t Türk’te de

sınıflandırılmaktadır. Lügati't Türk'te yapılan sınıflandırma, vurmali, üflemeli ve telli şeklinde üç grupta bulunmaktadır (Asker ve Asker, 2008: 31).

Kopuz algısının devamı niteliğinde değerdendirilen bağlama, gelişim ve değışimini Anadolu'da tamamlamıştır. Kopuzdaki en temel değışim metal telin kullanılmasıdır. Kopuzda yapılan bu değışim çalgının icrasını ve tınısını doğrudan değışirmiştir. Buna benzer değışimlerle geliştirilen kopuz, modern döneme kadar değışerek bağlama haline gelmiştir. Dede Korkut destanlarında da bahsedildiğı şekilde kopuz, Türklerde en sık kullanılan enstrümandır. XXI. yüzyılda da kopuz Anadolu'nun tüm bölgelerinde farklı isimlerle kullanılmaktadır (Eravşar, 2012: 32). Bu bilgilerden hareketle bağlamanın kopuzla ilişkilendirilmesi mümkündür. Ancak yapılan ilişkilendirme Mezopotamya, Orta Asya, Anadolu ve Balkan bölgesinde dutar, dombra, bulgaari, ırızva, bağlama, saz, tanbura, bozuk, çöğür, efteli gibi çalgıların saplı lut çalgı ailesinden olmalarından ve bu ailedeki diğer üyelerle benzerliklerinden kaynaklanmaktadır. Sık kullanıldığı coğrafyalarda bahsi geçen algılar bir çalgı olarak değil “kopuz” genel ismiyle farklı biçimlerde oluşmuşlardır. Bu hususta “Kopuz ve Türk Dünyası Halk algıları” eserinin yazarı İrfan Gürdal'ın (2014) da belirttiğı şekilde:

“Türkler bin yıldan beri dünyanın birçok yerinde yayılmış ve çok farklı kültürlerle etkileşim içine girmişlerdir. Bu nedenle kopuz adı başlangıçta belki tek bir çalgıyı ifade ediyorsa da günümüzde farklı çalgılara isim olmakta ve yine farklı şekillerde yazılıp söylenmektedir.” (Gürdal, 2014: 165).

Bağlama, yüzyıllardır farklı coğrafyalarda, çeşitli medeniyetler ile etkileşimde kalarak XXI. yüzyıla ulaşmıştır. Bunun yanında bu süreçte değışerek varlığını sürdürmüştür. Anadolu'daki müzik geleneğinde modern döneme kadar gelişen bağlama, kendisine özgü icra yapısıyla önemlidir.

2.12. Bağlama Enstrümanının Tarihçesi

Türk halk müziğinin temel algıları arasında bulunan bağlam hem tarihi geçmişi hem de icrası yönünden halk müziğinin temellerini oluşturmaktadır. Tarih sürecinde çeşitli değışim ve gelişimlerle son halini alan bağlamanın kopuzun devamı niteliğinde

olduğu düşünülmektedir. Bundan dolayı ilk olarak kopuzun tarihçesinin değerlendirilmesinin yararlı olacağı düşünülmektedir.

Demirsipahi (1975) bağlamanın kökeninin kopuz olduğunu belirtmektedir. Kopuzun Orta Asya'dan önce Çin'e geçtiğini, sonrasında Kıpçaklara ve buradan da Avrupa'ya geçtiği, sonrasında Hunlardan Bizans'a geçtiğini aktarmaktadır. Oğuzların kullanımıyla Anadolu'ya getirildiğini savunmasının yanında Selçuklular ile Anadolu'da yerleşik hale geldiğini belirtmektedir (Demirsipahi, 1975: 165).

Kurulan medeniyetlerin çoğunda yer edinen kopuzun anlamının temeli değerlendirildiğinde farklı anlamların bulunduğu dikkat çekmektedir. Kelime anlamı olarak “kopuz”, “kopsamak” eyleminden gelmektedir. Bu eylem gerek fırlamak, kopmak seğirtmek, defetmek benzeri hareketleri belirten eylemleri gerekse kopuzu çalan kişinin parmak ve el becerilerini belirtmektedir. Kopuz kelimesi ve bu kelimedenden türetilen diğer eylemler değerlendirildiğinde; kopuzun Asya'nın Balasagun kısmında yaşam süren Müslüman Türk kültürüne ve Macaristan'da yerleşim sağlayan Hristiyan Kumanların müziklerine etki ettiği görülmektedir. Bunun yanında İlk Çağ'daki Çin kaynakları değerlendirildiğinde de kopuz kelimesi ve çalgıların bulunduğu görülmektedir (Gazimihal, 2001: 26).

Asya müzik kültürünün köklü uzantıları arasında Anadolu'ya aktarılan kopuz, medeniyetlerin beşiği olarak Anadolu topraklarının zengin kültüründe harmanlanarak, süreç içerisinde gelişerek modern dönemdeki halini almıştır (Parlak, 2000: 62).

Kopuzun Anadolu bölgesine gelmesi ve burada yaygınlık kazanmasına dair Gazimihal şu tespitleri yapmıştır: “*Ud tipli, tanbur tipli mızrap sazları Orta çağ'ın Orta Asya uygarlığında ve İslamiyet çağında Horasan'dan Anadolu'ya doğru tek asırdan çıkarak çeşitlenmiş demektir. Ülke uzlaşmaları onun haritasını Türkiye İmparatorluğu'nun inginliği haline getirdi*” (Gizmihal, 2001: 165).

Çalışma kapsamında bağlamanın temelde Orta Asya kökenli saz olan kopuz olduğu belirlenmiştir. Bu hususta yapılan çok sayıda çalışmada bağlamanın, kopuzun devamı niteliğinde olduğu savunulmaktadır.

Türklerde gelişen çalgı kültüründe Asya bölgesinden Anadolu bölgesine ve Rumeli boylarına, tüm Balkanlara ve Avrupa'nın bir kısmına kadar getiren çalgılar arasında bağlama bulunmaktadır. Bu çalgının atasının kopuz olduğu düşünülmektedir. Çöğür,

Çoğur benzeri isimlerle farklı türleri oluşturulmuş, aşık sazı olarak tekil çalma geleneğini sürdürmüştür. Farklı toplumlar arasında yaşanan din inanışlarına bağlı karşılaşmalar ve kaynaşmalarda bu çalgı sıklıkla kullanılmıştır. Bundan dolayı kısmen türüne bağlı kalmış, sonrasında Türk halk müziğinin farklı ağızlarına ortak çalgı olarak dahil olmuştur. Bu gelenek Totem ve Şaman kaynaşmalarının sonucu olmasının yanında Asya kıtasının etkili toplumları arasında dans ve fasıl takımları kurulmasının çağlar boyunca devamı niteliğinde olmuştur. Bunun yanında Türkistan saraylarında oluşturulan müzik topluluklarının sürekli birlikte yaptığı müzik şölenlerinden kalma olduğu da tarihi bilgiler arasında yer almaktadır. Çöğür ve Kopuzun tarihi ile bağlama geleneğinin eski ve köklü bir ilişkisi olduğu görülmektedir (Ataman, 2000: 416).

Kopuz, farklı aşamalardan geçmesinin ardından Asya'dan Anadolu'ya geçmiştir. Sonrasında bağlamanın temellerini oluşturarak değişim ve gelişimine devam etmiştir. Kopuz ve kopuz çalgısının devamı olan bağlama, en temel gelişim ve değişimini Anadolu'da geçirmiştir. Fiziksel özellikleri, çalma yöntemleri ve tınısıyla özgün karakteristik yapıları bulunan, buna ek olarak sürekli gelişerek yaygınlık kazanan sazın geleceğini ve meydana gelebilecek yeni gelişmelerin öngörülebilmesi modern dönemlerde de oldukça güçtür (Parlak, 2000: 62).

Bağlama çalgısının geçmişi kopuz yoluyla eskiye dayandırılmasına karşın bağlama, asıl değişim ve gelişimini Cumhuriyet döneminde yaşamıştır. Bağlama çalgısının tarihi geçmişine dair Haşhaş (2013) şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel şekilleri itibari ile ortalama yetmiş ile yüz yıllık geçmişleri olan sazlar olduğu saptanmıştır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, Cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir” (Haşhaş, 2013: 6).

Yukarıda verilen bilgilerden hareketle bağlamanın köklerinin kopuza dayandığının belirtilmesi, bağlama sazının tarih sürecinde icra dinamikleri ile yapısal değişimler geçirdiğinin söylenmesi mümkündür.

2.13. Bağlamanın Yapısı

Bağlama, yapısı gereği sap ve gövde olarak iki kısımdan oluşan telli bir çalgıdır. Gövde kısmı rezonatör işlevi gören tekne, ses tablası işlevi bulunan kapak, tellerin gövde bölümündeki bağlantısı olarak tek takozu ya da alt eşik, tellerin titreşimlerini kapağa aktarması için kullanılan orta eşik ya da köprü bileşenlerinden oluşmaktadır. Sap kısmında seslerin değiştirilebildiği klavye bulunmaktadır. Klavyede oluşturulan seslerin yerlerinin tespit edildiği ve sıklıkla konumları da değiştirilebilen perdeler, tellerin üzerinden geçtiği ve tel boyunu etkileyebilen üst eşik, tellerin gerilerek gevşetilmesi ile düzenlenmesini sağlayan burgular ile burguların dizildiği “*burguluk*” adı verilen bileşenlerden oluşmaktadır (Koç, 2000: 34).

Bağlamanın bölümleri arasında genellikle urgan, ağaç ve bağırsak benzeri doğal ürünler kullanılırken, modern daha uzun ömürlü yapılar için polyester, vernik, misina, çelik ve kompozit alaşımlar kullanılmaktadır. XXI. yüzyılda sık kullanılan bağlamalarda tekne kısmı “*yaprak*” adı verilen farklı ağaçlardan dilimlenmiş ahşaptan, kapak kısmı ladin, köknar ve sedir ağaçlarından yapılan burguluk ve sap kısımları, kelebek ya da gürgen ağaçlarından yapılan ahşaptan, burgular abanoz ya da gül ağacından yapılan ahşaptan ve son olarak teller de çelikten olacak şekilde üretilmektedir. Bu kapsamda ahşap malzemeler imalatçı ve kullanıcılar tarafından tercih edilerek istenen şekilde değiştirilebilmektedir. Burguların yapımı için mekanik bulguların kullanılması mümkündür. Tekne bölümleri geleneksel şekilde oyma yöntemi ile ya da farklı kompozit alaşımlardan kalıplara dökülerek üretilmektedir. Farklı istek ve gereksinimlere göre elektronik donanımlar dahil edilebilmektedir. Farklı tel alternatifleri ile çeşitli tınlar ve farklı oktavlarda sesler üretilmektedir. Tel grupları ile tel gruplarındaki tel miktarı istenen şekilde değiştirilebilmektedir. Kısaca çalgıların ve müziğin tanımlanması noktasında kullanılan materyallerin dinamik olması gerekmektedir (Demirkaya, 2023: 41).

2.14. Bağlama Enstrümanının Türleri

Meydan Sazı: Bu saz toplumsal kullanım alanlarında ve meydanlarda çalınmasından “*Meydan Sazı*” olarak isimlendirilmektedir. 12 teli bulunmasından bazı bölgelerde “*12 telli*” olarak isimlendirilmektedir. Sap kısmında 30-32 arasında

değişkenlik gösteren perde bulunmaktadır. XXI. yüzyılda kullanım miktarı azaldığı için “unutulmaya yüz tutmuş” sazlar arasında yer almaktadır (Açın, 1994: 90).

Divan Sazı: Meydan sazına oranla daha büyüktür. Üç altta, üç ortada ve üç üstte olacak şekilde dokuz teli bulunmaktadır. İcracılardan bazıları üç alta, iki ortaya ve iki üste tel takarak toplam yedi telli kullanmaktadırlar (Emnalar, 1998: 34).

Çöğür: Boyut olarak divan sazına yakındır. 6-9 arası tel takılmaktadır. 15 perdesi vardır (Açın, 1994:1).

Bağlama: Kullanım alanı ve sıklığı daha yoğun olduğu için bağlama ailesine isim veren sazdır. 17-24 arasında değişen perdesi bulunmaktadır. Üçerli gruplardan 6-9 arası tel takılması mümkündür (Emnalar, 1998: 34).

Bozuk: Bağlamaya benzer yapıdadır. 15-18 arasında değişkenlik gösteren perdesi bulunmaktadır. Üçerli gruplarda 9 teli vardır (Açın, 1994:91).

Aşık Sazı: Halk ozanlarının çaldığı bağlamaya verilen isimdir. Bağlama ile arasında yoğun bir fark bulunmamaktadır. Bağlama ve Aşık sazı arasındaki temel fark, aşık sazının sapının daha kısa olmasıdır (Emnalar, 1998: 35).

Tanbura: Bağlamaya oranla daha küçük yapılıdır. Divan sazının ses sahasından bir oktav daha tizdir. Bunun yanında divan sazının curası olarak benimsenmiştir (Açın, 1994: 92).

Cura Bağlama: Tanbura ve bağlamanın daha küçüğüdür. 6 teli bulunmaktadır. Seri çalınacak melodiler adına imkân veren bir sazdır (Emnalar, 1998: 35).

Cura: Bağlama ailesinde bulunan en küçük sazlar arasında yer almaktadır. 7-16 arasında değişen perdeleri ve 3-6 arasında değişen teli bulunmaktadır (Açın, 1994: 93).

2.15. Bağlamada Geleneksel İcra

THM ve bağlamadaki icra karakteristiklerinde genel olarak tek bir kişilik çalma ve söyleme geleneğinin bulunduğu görülmektedir. Bunun yanında kulaktan kulağa, babadan oğula ya da ustadan çırağa şeklinde aktarılacak varlık gösterdiği fakat Muzaffer Sarısözen liderliğinde oluşturulan Yurttan Sesler’le beraber daha sistemli yönetildiği görülmektedir. Bu konuda Ersoy’un savunması şu şekilde aktarılmaktadır:

“Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü Yurttan Seslerde, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematığa ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle Yurttan Sesler, kültürel kimliğe ilişkin (ses dizgesi, oturtum, üslup, ses dizgesi, tür vb.) sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır... 1940’lu yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği “toplu çalım” (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar” (Ersoy, 2014: 937).

Türk halk müziğinin modern hale gelmesinin yanında modernizmin temellerinin yerel kültürlerle eşdeğer ilerleme uğraşlarının 1940 yıllarında başladığını savunan Coşkun, halk müziğine dair topluluk oluşturma düşüncesinin ilk olarak 1940 yıllarında Yurttan Sesler Topluluğunun oluşturulmasıyla başladığını savunmaktadır. Bağlamanın ilk olarak toplu icra edildiği süreç de bu dönemlere karşılık gelmektedir. Toplu olarak bağlama çalma uygulaması, bu topluluk tarafından yapılan çalışmaların bir parçası olarak gündeme gelmektedir. Sonraki dönemlerde gelenek haline gelmiştir (Coşkun-Yamak, 2006: 23-24).

Pelikoğlu da Yurttan Sesler Topluluğunun oluşturulmasının tek kişilik çalma ve söyleme geleneğinden toplu icra ile kurumsallığın kabul edilmesi adına önemli gelişmeler arasında bulunduğunu belirtmiştir (Pelikoğlu, 2012: 13). Yurttan Sesler Topluluğunun oluşturulmasıyla beraber geçmişte genel olarak kişisel beceriler ve beğenilerle şekillenen bağlama icracılığında tek tip ve toplu çalmanın gerekliliği ile bu gereklilik sonucunda gelişen farklı icra kazanımlarına zemin hazırlanmıştır. Bunun yanında meydana gelen farklı icra arayışlarının modern döneme uzanan usta icracılık için ortam hazırladığı görülmektedir.

Tüm enstrümanlarda olduğu gibi bağlamanın da toplu icrasında belirli teknik ilkelerin olması gerekmektedir. Bu kapsamda oluşumun bağlama enstrümanlarına teknik icra seçeneğini oluşturan ilk adımlardan biri olduğu görülebilmektedir (Haşhaş, 2013: 2). Bundan dolayı Yurttan Sesler’in özellikle bağlama hususunda geleneksel yönde devam eden tek kişilik çalma ve söyleme geleneklerinin değişimi ve gelişimi adına önemli olduğu söylenebilmektedir. Bağlamanın icrası hususunda genel olarak süreç içerisinde kendisini kanıtlayan kişiler tarafından yapılan ve hafızalarda yer edinerek gelişen icra karakteristikleri düşünülmektedir.

Geleneksel bağlama icrasında bilginin ve yetkinliğin genel kuralları Benli’nin düşüncesine göre şöyledir:

“Günümüzde geleneksel manada bağlamada ileri icra, halk müziğinde tavır olarak tabir edilen tüm mızrap kalıplarını bilmeyi ve uygulamayı gerektirmektedir. Bunun yanı sıra bölgesel ve tematik çalım stillerine hâkim olmak, çalgıda kullanılan bütün akort biçimlerini bilerek, sazın frekans farkını gösteren farklı boyutlardaki çeşitlerini kullanmak, ileri icrada kaçınılmaz bir unsurdur. Çalgının mensup olduğu kültürün bileşenlerini bilerek ekolleşmiş usta icracıların özelliklerini icranın içinde barındırmak, çalgının teknik sınırlarını zorlamak ve her türlü çalım tekniğine hâkim olmak ileri icranın temel özelliklerini oluşturmaktadır” (Benli, 2016: 24).

Geleneksellik, temelde uygun olan icra’nın ustası olan kişiler tarafından yapılan ve günümüze kadar aktarılan performans kayıtları, bağlamanın geleneksel icra öğelerine kılavuzluk etmeleri ve gelecek nesillere öz dokuları aktarmaları adına önemlidir. Günümüzde bağlamaya yönelik tümüyle açıklayıcı yazılı kaynaklar eksik olmasına karşın THM kapsamında bilinen bazı türkü çeşitlerinin bağlamayla icrasındaki genel karakteristiklerin yüksek oranda sabit olduğu görülmektedir.

2.16. Bağlamada Yöresel Tavrılar

Halk müziğinin temel nitelikleri arasında yörelere has söylem ile icra biçimleri bulunmaktadır. Bağlamayla yapılan, yörelerin kendisine özel icra edilen tezene yöntemlerine de “*yöresel tavrılar*” ismi verilmektedir. Yörede yaşam süren topluluğun duygularına özel olarak gündeme gelen tezene yöntemleri yöreye özel eserlere zenginlik

katmaktadır. Geleneksel bağlama icrasında temel tavırlar arasında karşılama, horon, halay, Silifke-mut, Kayseri, Konya, Yozgat tavırları düşünülebilmektedir. Bahsi geçen tavırlarda kullanılan yöntemlere de farklı adlar verilmektedir. Yozgat tavrı kapsamında kullanılan yönteme “*tarama*”, Ankara’da “*takma*”, zeybekte “*çırpma*” ismi verilmektedir. Bu kapsamda tavır; takma, çırpma, tarama benzeri yöntemlerin kullanılmasıyla uygulanan, bu yöredeki eserleri icra ederken dikkate alınması gereken önemli bir öğedir. Öztürk (2006) tarafından yapılan çalışmalar sonucunda bağlamanın yalnızca melodi çalgısı olmadığı, ritim çalmaya elverişli ve zengin yapılı bir çalgı olduğu görülmüştür. Tavrılı çalma da ritmik yapının icrasına uyarlanma hedefiyle kullanıldığını belirtmektedir (Öztürk, 2006: 52).

Yukarıda verilen bilgilerden hareketle yöresel tavırların önemi belirtilmiş ve bağlamanın yalnızca melodi icrası adına değil bunun yanında tezene tavırlarının kullanımıyla ritmik ve çok sesli bir enstrüman özelliği kazandığı savunulmuştur. Bir yörede bulunan eserlerin icrasında önce bu yörenin tavırlarının bilinmesi gerekmektedir. Bunun yanında tezene tavırlarının icra edilmesi sırasında tezene haricinde, parmaklarla da yapılması gereken bazı bağlamalara özel yöntemler olabilmektedir. Bunlar kıstırmalar ve çarpmalar gibi tekniklerdir. Bağlama kapsamında yöresel tavırlar ufak farklarla beraber ayrılmaktadır. Tezenenin aşağıda ya da yukarıda bitmesi buna örnek olarak verilebilmektedir. Genelde bağlamadaki yöresel tavırlar yörelere göre özellikler içermelerine rağmen bir tavrın içinde diğer tavrın mızrabını görmek mümkündür (Algı, 2013: 29).

2.17. Bağlama İcrası Ve Yapımında Yenilikler

THM ifadesi kullanıldığında en temel çalgı olarak düşünülen bağlama gerek farklı etnik toplumlar tarafından üzerine yüklenen manevi değer gerekse Anadolu müzik kültürlerinin geçmişten modern döneme kadar en temel enstrümanlar arasında bulunması ve altyapısının zenginliği ile modern döneme kadar önemini sürdürerek gelmeyi başarmıştır. Geniş çaplı alanlara yayılan bağlama gerek düzen gerekse yapısal farkları ve boyutlarıyla birçok türünün olması, çeşitli yörelerde icra şekillerinin bulunması ve isimlerinin değişkenlik göstermesiyle modern dönemi de içerecek şekilde önemini korumaktadır. Bağlamanın içerdiği icra çeşitliliği, yöresel kapsamda nitelikli tavrı sahibi olması, çeşitli akortlar ve düzenlerle icraya imkân vermesi ve ustalar tarafından

geliştirilen icra şekilleriyle, geniş bakış açısıyla halk müziği kapsamında kullanılan temel saz olarak varlığını sürdürmüştür. THM özelinde bağlamanın icrasında genel olarak bir kişinin çalması ve söylemesi geleneğinin bulunduğu görülmektedir. Kulaktan kulağa ve ustadan çırağa iletilerek sürdürülen bağlama tekniği Muzaffer Sarısözen liderliğinde oluşturulan Yurttan Sesler Topluluğu ile daha sistemli bir yapıya evrilmiştir (Haşhaş, 2017: 90).

Konuya dair Ersoy (2014) çalışmasından elde ettiği sonuçları şu şekilde ifade etmektedir:

“Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü Yurttan Seslerde, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematığa ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle Yurttan Sesler, kültürel kimliğe ilişkin sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır... 1940’lu yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği “toplu çalım” (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar.” (Ersoy (2014:937).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli

Bilimsel araştırmalarda bilginin güvenilir kaynaklardan elde edilmesi önemli bir gerekliliktir. Elde edilmek istenen bilgi eğer otorite ya da başka bir ifade ile uzman görüşü gerektiriyorsa yapılan araştırmada uzman görüşlerinin alınması bilginin doğruluk ve geçerlik oranını artırır. “Bilgiye otoriteler aracılığıyla ulaşma yaklaşımında otoriteye güvenmenin sınırları ve ölçütleri vardır. Öncelikle bilgisine başvurulmuş kişinin her hangi bir konuda değil, başvurulmuş konuda uzman olması gerekir. Ayrıca bir konuda tüm uzmanlar fikir birliğine sahip olmayabilir.” (Christersen vd., 2005; neuman, 2014).

Bu araştırmada nitel araştırma desenine göre görüşme ve doküman inceleme gibi yöntemlerle verilere ulaşılmıştır. Yukarıda belirtilen yöntem ve desene göre Türk Halk Müziği Devlet Korosu bağlama icracıları ile görüşmeler yapılmıştır. Yapılan bu görüşmelerde araştırma kapsamı ve hedefi doğrultusunda önceden belirlenen sorular sorulmuş ve uzmanların bu sorulara verdiği cevaplar betimlenerek ortaya konulmuştur.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Türkiye’de bulunan Türk Halk Müziği Devlet Koroları bağlama icracılarını, örnekleme ise Şanlıurfa, Sivas ve Ankara Türk Halk Müziği Devlet Korolarında görev yapan bağlama icracılarından oluşmaktadır.

3.3. Sınırlılıklar

Tüm Türk Halk Müziği Devlet koroları yazılıp bu üç Şanlıurfa, Sivas ve Ankara THM Devlet Koroları ile sınırlanmıştır.

3.4. Sayıtlar

Bu araştırma kapsamında sınırlılıklarında belirtilen Şanlıurfa, Sivas ve Ankara Türk Halk Müziği Korolarında görev yapan bağlama icracılarının görüşlerinin güvenilirlik ve geçerlik kapsamında yeterli olduğu ve evreni temsil ettiği varsayılmaktadır.

3.5. Verilerin Tolanması

Bu araştırma kapsamında veriler literatür taraması ve uzman görüşleri alınarak betimlenmiş, ulaşılan bilgi ve veriler araştırmanın hedefi kapsamında yorumlanmıştır.

3.6. Verilerin Analizi

Bu araştırma kapsamında Türk Halk Müziği Devlet Korolarında görev yapan sekiz uzman görüşü alınmış, alınan görüşler alana özgü teknik bilgiler ile birleştirilerek betimlenerek ortaya konulmuştur.

3.7. İlgili Araştırmalar (Literatür Taraması)

Pelikoğlu (2007), “**Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi**” başlıklı yayımlanmamış doktora tez çalışmasında; “Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin isimlendirilmesinin değerlendirilmesi çerçevesinde karşılaşılan problemlerin ne olduğu; nasıl geliştiği; bu durumun kurum ve kuruluşlarda yapılan GTHM eğitiminin mesleki müzik eğitime olumsuz yansımaları; neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak problemin çözümüne yönelik önerilerin neler olabileceği konusunda bir yöntem belirlemeye çalışmıştır.

Şahin (2010), “Türk Halk Müziğinde Coğrafi Motifler ve Türküler Atlası” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Türkülerde görülen mekânsal farklılıkları, bilimsel yöntemlerle ortaya koymak ve bu farklılıkların oluşmasında yörenin coğrafi özelliklerinin ne derece etkili olduğunu tespit etmeye çalışmıştır. Bu amaçla TRT repertuvarında yer alan ve yayımlanmış olan tüm Türk Halk Müziği eserlerini söz ve usûl bakımından incelemek ve elde edilen bulguları analiz ederek türküler açısından benzerlik gösteren ve farklı olan yöreleri tespit etmiştir. Sonuç olarak coğrafi özellikler bakımından benzer özellikler ve dağılımlar gösteren yöreler, türküler açısından da benzer dağılımlar ve özellikler görüldüğünü söylemektedir”

Yılmaz (2011), “Bağlama Sazının Profesyonel İcra Alanında İcrasının Örnekleriyle İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Geleneksel bağlama çalma biçimi ile bugün profesyonel alanlarda çalınan bağlama tekniği örneklenmeye çalışılmış. Karşılaşılan kaynak sıkıntısı, hızla artan sayıda çalıcının bulunmasına karşılık, bu konuda yapılan bilimsel araştırma ve incelemelerin azlığı ve bu konudaki bilimsel çalışmaların

arttırılmasının şart olduğu ve doktora düzeyinde birçok araştırmanın yapılması gerektiği belirtmiştir. Bu konuda yapılacak daha ileri çalışmalara ve konunun bilimsel platformda yöntemsel olarak daha gelişkin bir şekilde incelenmesine temel olacağını söylemektedir.”

Düzenli (2012), “Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinde ezgiyi karakterize eden organizasyon yapılarına ilişkin özgün bir analiz gerçekleştirmiştir. Ayrıca Halk Müziğindeki ezgi organizasyonları ile makam kavramı arasındaki ilişki tartışılmış, bu noktadan yola çıkarak Geleneksel Türk Müziği’nde (GTM) ezgi organizasyonlarının temelini oluşturan makam kavramı ile ilgili GTM tarihi boyunca yapılan çalışmalar kısaca incelemiş ve son olarak yirminci yüzyıl kuramcılarının makama bakışları çeşitli tanımlamalarla ortaya koymaya çalışmıştır.”

Akdağ (2013), “Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları Ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama Ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Bağlamada akort çeşitliliğin çalgı eğitimi sürecinde yapılacak teknik çalışmalar aracılığı ile ilgili konularla ilişkilendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bağlamanın mesleki müzik eğitimi kurumlarında yer almasıyla birlikte çalgı eğitimi için önemli olan teknik çalışmaların bağlamada uygulanması ve eğitimin yeniden yapılandırılması ihtiyacı ortaya çıktığını ve bu ihtiyaçtan hareketle pozisyon uygulamaları üzerine çeşitli çalışmalar yapılmış fakat bağlamada kullanılan düzenlerin çokluğu sebebiyle ortak bir pozisyon yaklaşımı oluşturulmadığını söylemiştir.”

Kurubaş (2020), “Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci” başlıklı doktora çalışmasında; “Bağlama icracılığı bakımından geçmişten günümüze geleneksel icra tarzının ve geleneksel icranın değişim süreci ve bu süreçte oluşan yeni icra tarzlarının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Yapılan bu araştırma, geçmişten günümüze bağlama icracılığının tarihsel sürecinin, kaynaklarının ve zaman içerisinde sosyokültürel/sosyoekonomik koşullar altında gerçekleşen değişimi ele alınmıştır.”

Özdemir (2022), “Türk Halk Müziği Uzun Havalarında Bağlama İle İcra Edilen Açışların Göstergebilim Bağlamında İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Türk halk müziği formlarından birisi olan uzun havalar, Türkiye’nin hemen hemen her bölgesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu yaygınlığından dolayı yörelere göre oldukça

çeşitlilik göstermekte ve ait olduğu yörenin müzikal karakterine uygun olarak kendine has ezgi yapılanmalarına sahiptir. Bu doğrultuda uzun havalar hem vokal icrada hem de çalgısal icrada, ait olduğu yörenin tavrısal ve üslupsal karakterini yansıtmaktadır. Tezimizin kapsamı uzun hava türlerinde “doğaçlama” bir çalgısal icra biçimini yansıtan “açış” olgusunu içermektedir. Uzun havaların genelinde karşımıza çıkan açış pratiğinin, her bir tür için kendi içerisinde ortak motifler göstermesi tezin temelini oluşturan önermedir. Bu önerme “göstergebilim” kuramının “gösteren+gösterilen= gösterge” denklemi üzerine bina edilmektedir. Her bir uzun hava türü için “bağlama” ile icra edilen açışlarda ses örgüsü, icra teknikleri ve seyir özelliği gibi kriterlerde, ortaklığı sağlayan gösterenlerin ne olduğu, tezin en temel sorunsalını oluşturduğunu söylemektedir.”

Almaç (2023), “Yurttan Sesler Geleneğinden Günümüze Türk Halk Müziği Topluluklarında Değişim ve Dönüşüm: İzmir Yöresi Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde; “Sevinç, mutluluk, ölüm, gurbet, savaş, ayrılık, acı gibi yaşanmış duyguların, düşüncelerin, ezgiler ile doğaçlama olarak ifadesi sonucu oluşan Türk Halk Müziği, toplumun bütünleştiriciliği ve kaynaştırıcılığı bakımından önemli bir kültürel araçtır. Bu bağlamda araştırmanın konusu, Türk Halk Müziğinin sistematik ve kurumsal düzeyde aktarımı ve dönemin müzik politikası gereği, kültürel aracılık görevi doğrultusunda önemli bir işlev görmüş olan *Yurttan Sesler Geleneğinin* uğradığı değişim ve dönüşümlerin günümüz halk müziği topluluklarına etkileri bakımından incelenmesi, elde edilen verilerin betimlenmesi, bir sonuca ulaştırılması ve sonuçların durum belirleyici ve ilişki arayıcı bir yaklaşımla ortaya konmasını içermektedir. Bu çalışmanın amacı; radyo yayıncılığı içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği açısından önemli bir yere sahip olan Yurttan Sesler Geleneğinin, günümüzdeki yeri ve yine günümüzde faaliyetlerini sürdüren çeşitli kurum ve kuruluşların koro çalışma ve icralarına yansımaları bağlamında incelenmesi gerektiğini söylemektedir.”

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BULGULAR VE YORUM

Yapılan bu araştırma kapsamında; Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu ve Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu bağlama sanatçılarıyla yüz yüze ve online görüşmeler sağlanmıştır. Araştırmanın hedefleri doğrultusunda, görüşmelerde bağlama sanatçılarına sorulmak üzere önceden belirlenmiş 14 soru sorularak bağlama sanatçılarının görüşleri kaydedilmiştir. Sorulan sorular aşağıda belirtildiği gibidir.

Soru 1 : Müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız?

Soru 2 : Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir?

Soru 3 : Bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız?

Soru 4 : Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir?

Soru 5 : Mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz?

Soru 6 : Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz?

Soru 7 : Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı?

Soru 8 : Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz?

Soru 9 : Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız?

Soru 10: Mevcut çalgıların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu?

Soru 11: Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz?

Soru 12: Mevcut çalgıların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz?

Soru 13: Yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi?

Soru 14: Toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz?

4.1. Birinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına birinci alt problem olan “Türkiye’de üslup ve tavır bakımından bağlama icrasında örnek teşkil edebilecek icracılar kimlerdir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Babam “Zakirlik” yapardı ve âşıklık geleneğinin içinden gelen bir ailenin içinde büyüdüm. Şanlıurfa güzel sanatlar lisesinin ardından Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünden 2016 yılında mezun oldum. 2017 yılında Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğunun açmış olduğu sınavı kazanarak profesyonel müzik hayatıma başlamış oldum.

Birçok bağlama sanatçısından etkilendim. Bunların başında Erdal Erzincan, Çetin Akdeniz, Erol Parlak ve Metin Şengül hocalarımla yolunu takip etmeye çalıştım.

Dinamiklik olarak Çetin Akdeniz’i örnek almışımdır. Fakat yöre bakımından özellikle zeybekleri icra ederken Talip Özkan önemli bir yere sahiptir. Talip ÖZKAN zeybek çalarken aynı zamanda zeybek oyununu oynuyormuş gibi icra ediyor. Bu sayede zeybek tavrını içselleştirip dinleyicilerde daha olumlu bir etki bırakıyor.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Küçük yaşlarda müzik ile ilgilenmeye başladım. Şanlıurfa Güzel Sanatlar Lisesinden sonra Gaziantep Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler bölümünü 2009 yılında kazanarak 2013 yılında mezun oldum. 2014 yılında Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğunun açmış olduğu sınavı kazandım.

Ustalarımın ilk aklıma gelenler; Erdal Erzincan, Çetin Akdeniz, Arif Sağ hocalarımdan etkilendim.

Her yörenin kendine has öne çıkan sanatçıları var. Örneğin orta Anadolu dersek, Çekiç Ali, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş ve birçok isim söyleyebilirim. Deyişlerde Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Cengiz Özkan'ın çalışmalarını takip ettim. Konya tavrı ile ilgili yöre sanatçılarının icralarını dinledim.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“2004-2005 yıllarında Sivas'ın Gürün ilçesinde kendi imkânlarımla bağlamayı öğrendim. Sivas Güzel Sanatlar Lisesi sınavlarına girdim fakat sınavı kazanamadım ve gerekçe olarak babama “çocuğun müzik kulağı yok” denmişti. Bağlama çalmayı asla bırakmadım ve liseden sonra 2013 yılında Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Müzik bölümünü kazandım. Üniversite bittikten hemen sonra 2017 Sivas Devlet THM Korosu bağlama sanatçılığı sınavını kazandım.

Kürşat TAYDAŞ ilk hocam olduğu için ilk sırada olmalı. Sonra Erdal Erzincan, Hasan Genç, Mehmet Erenler, Mustafa İpekçioğlu, Çetin Akdeniz, Güray Hafıftaş.

Üniversitede bağlama hocam Kürşat Taydaş, Zeki Atagür'ü ve kitaplarını çok önerirdi. Aynı zamanda Mehmet Erenler'i unutmamak lazım.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Küçük yaşlarda başladım bağlama çalmaya. Belediye konservatuvarı ve sonrasında Sakarya üniversitesi konservatuvar ve ardından Sivas Cumhuriyet Üniversitesinde Yüksek Lisans yaptım. 1999 yılından beri Sivas Devlet THM Korosunda gönüllü ve sözleşmeli olarak görev yaptım. Bir süre ara verdim ve sonrasında 2010 yılından beridir Sivas Devlet THM korosunda bağlama sanatçısı olarak görev yapmaktayım.

Mehmet Erenler, Talip Özkan, Yılmaz İpek, Bayram Aracı, Erol Parlak, Ekrem Çelebi, Neşet Ertaş, Aşık Veysel gibi önemli icracıları örnek aldım. Fakat liste uzatılabilir.

Üslup olarak birincisi Aşık Veysel diyebilirim. Sonrasında Mehmet Erenler, Erol Parlak, Rıza Konyalı, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Memleketim Isparta fakat İstanbul’da doğdum. Ortaokul ve lise yıllarımda Ankara Hamamönü’nde bağlama kursu ve nota eğitimi aldım. Dernek çalışmaları ve gençlik korosunda yer alıp 1986 yılında Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçısı olarak göreve başladım.

Belli bir isim veremem pek çok kişiyi ve arşivleri dinledim. Yaş itibariyle ilk bağlama eğitimine başladığım yıllarda Ankara ve İstanbul radyolarındaki sanatçıları dinleyerek faydalandım.

Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş ve birçok ustaları dinledim.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“İlkokulda melodika ve org çalarak müzik ile tanıştım. Sonrasında TRT Ankara Gençlik Korosu ve 2012 yılında Ege Üniversitesi Devlet konservatuvarın kazanıp 2016 yılında mezun oldum. Ardından 2017 yılında Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosunda Bağlama sanatçısı olarak çalışmaya başladım. 2020-2023 yıllarında ise yüksek lisansımı tamamladım.

Orhan Gencebay, Talip Özkan, Mehmet Erenler, Bayram Aracı, Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Nida Tüfekçi.

Talip Özkan, Yılmaz İpek, Mehmet Erenler ve TRT'nin sözlü sözsüz eserlerinden esinlendim.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Benden daha iyi çalan arkadaşlarla bu yola çıktıktan sonra Musa Eroğlu müzik kursu ve Cem Güneş ile devam ettim. 2017 yılında Yıldırım Beyazıt Üniversitesi devlet Konservatuvarından mezun olduktan sonra 2024 yılında Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosuna bağlama sanatçısı olarak girdim.

Musa Eroğlu, Arif Sağ, Erdal Erzincan, Talip Özkan, Mehmet Erenler, Erol Parlak vb. adını hatırlamadığım birçok ustayı benimseyip her birinden bir polen toplayıp bal yapma gayreti gösterdim.

Musa Eroğlu, Erdal Erzincan, Arif Sağ ve Erol Parlak.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; müzik eğitiminize nerde ve nasıl başladınız? Örnek aldığınız bağlama sanatçıları kimlerdir? Üslup ve tavır yönünden örnek aldığınız icracılar kimlerdir? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Lise dönemimde Sabri Yener müzik öğretmenim idi ve yolumun onunla kesişmesi temel nokta olup teknik olarak bağlama tavrı ve beste çalışmalarım temellendi.

1984 yılında İstanbul devlet konservatuvarına başladım ve 1989 yılında mezun oldum. Ayrıca İstanbul Sosyal Bilimler Enstitüsünde yüksek lisans eğitimimi tamamladım.

1990 yılında Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği korosuna saz sanatçısı olarak girdikten sonra 1994 yılından itibaren koro şefliği yapmaya başladım. Daha sonrasında 2008 yılında Ankara Devlet Türk Halk Müziği korosuna katılarak böylelikle son 30 yılımı şeflik ile geçirmiş oldum.

Her profesyonel sanatçının hayatına dokunan ve ayağa kalkmasını sağlayan temel bir baston vardır.

1978 yılında Trabzon 'da başladığım müzik hayatıma Orhan Gencebay etkili olmuştur. Bağlama çalma olgusu beste yapmak için çok ön planda değildi ama Orhan Gencebay bu konuda etkilemişti beni. Bestecilik ve orkestra açısından yol haritası çizmiştir. Böylelikle 1990'lı yıllardan sonra kendi yol haritamı çizdim bende.

Talip Özkan, Yılmaz İpek, Nida Tüfekçi, Arif Sağ, Bayram Aracı, Çekiç Ali vb. bir çok ustalar birer kılavuz oldular. Bu ustaların yanı sıra bağlama tavrı konusunda Güray Taptık önemliydi benim açımdan.

Tek kişiye bağımlı kalmadım. Yöresel ve mahalli sanatçıların üzerimde çok etkisi olmuştur. Birçoğu hala araştırma ve inceleme konularımdır.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına birinci alt problem olan “Türkiye’de üslup ve tavır bakımından bağlama icrasında örnek teşkil edebilecek icracılar kimlerdir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Bu araştırmanın hedefi ve amacı doğrultusunda yapılan görüşmeler sonucunda Türk Halk Müziği Devlet Korolarında görev alan bağlama icracılarının örnek aldığı ya da etkilendiği icracılar; Erdal Erzincan, Çetin Akdeniz, Erol Parlak, Metin Şengül, Talip Özkan, Arif Sağ, Çekiç ali, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Cengiz Özkan, Hasan Genç, Mehmet Erenler, Mustafa İpekçioğlu, Güray Hafıftaş, Zeki Atagür, Kürşat Taydaş, Yılmaz İpek, Ekrem Çelebi, Aşık Veysel, Bayram Aracı, Rıza Konyalı, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Muhlis Akarsu, Hacı Taşan, Nida Tüfekçi, Güray Taptık, Orhan Gencebay gibi Türkiye’nin önde gelen bağlama icracılarından oluşmaktadır. Yukarıda belirtilen isimler incelendiğinde hemen her bağlama icracısının dinlediği, etkilendiği ve örnek aldığı bu isimler tespit edilmiştir. Yapılan görüşmelerde bu isimlerin dışında özellikle solo ve toplu icralarda Ankara ve İstanbul radyolarında bağlama icracısı olarak görev yapan ismi ön plana çıkmamış fakat icra kabiliyetleri dikkat çeken sanatçılardan da etkilenildiği tespit edilmiştir.

4.2. İkinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına ikinci alt problem olan “Bağlama icrasına etki eden teknik çalışmalar nelerdir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Sağ bilek çalışması için ayrı bir çaba sarf ettim. Bunun yanı sıra bütün çalışmalarında gerek tezene gerek etüt olsun hepsinde düşük metronom ile çalışmaya gayret gösterdim.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bağlama ailesinde kısa ve uzun kol düzeninde her yöreden her ustadan dinleyip bire bir kayıt alıp teknik olarak çalıştım. Bunun yanı sıra uzun bir süre bas bağlama sanatçılığı da yaptım.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Mızrap geliştirme teknikleri, etüt çalışmaları, parmak pozisyonları ve yöre tavırlarına ağırlık verdim.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Dikey ve yatay pozisyonlar ve tavırlara ağırlık verdim.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Orta Anadolu ezgileri başta olmak üzere geleneksel icra çalışmaları ve yöre özelliklerini yansıtan mahalli sanatçıları dinleyerek çalıştım.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Tezeneli bağlama çalma ve açık el tekniği ile ilgili yöntem oluşturup çalışmalar yaptım.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hem mızraplı hem de mızrapsız tekniklerin icra edilmesine yönelik konular üzerinde çalıştım.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; bağlama icrasında hangi teknik çalışmaları uyguladınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“1990’lı yıllarda bağlamanın armonik bir yapısının olduğunun farkına vardıktan sonra tavırlar ve armonik çalışmalarım oldu. Bozuk düzen ve aşık düzeni çok önemli! Müstezat düzeni ve makamsal özellikleri açısından önemli farklı olan misket düzeninin pozisyonlarını keşfetmeye çalıştım. Bozuk düzen ve misket düzenini birleştirerek “bozuk misket kara düzeni” geliştirdim. Bunun yanı sıra Atatürk’ün Ankara’ya gelişini anlatan “Kızılca gün” adlı bir eser ürettim.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına ikinci alt problem olan “Bağlama icrasına etki eden teknik çalışmalar nelerdir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Araştırma kapsamında uzmanlarla yapılan görüşmeler neticesinde bağlama icrasına etki eden teknik çalışmaların başında sağ bilek kondisyonunun başka bir deyişle tezene vuruş ve rotasyonlarının ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Bağlama icrasında üslup ve tavır yönünden yörelerin yansıtılması için sağ bilek tekniği ve tezene vuruş rotasyonları büyük önem arz etmektedir. Sağ bilek kondisyonunun yöreleri ifade etmede yetersiz kalmaması için icracıların düzenli ve sıklıkla sağ bilek çalışmalarına ağırlık vermeleri

önem arz etmektedir. Bununla birlikte toplu icralarda birlikte çalan icracıların benzer teknik çalışmalarla yöresel unsurlarla tezene vuruşlarına yansıtması önemli görülmüştür. Mevcut bağlama metotları ve teknik etüt çalışma içeren yayınlar incelendiğin de yukarıda bahsedilen ve önem arz eden konuların gelişimi için yeterli sayıda kaynak olmadığı fakat günümüzde bu araştırmada dahil olmak üzere yapılan çalışmalar neticesinde sağ bilek kondisyonunu geliştirecek teknik çalışmaların sayısı artacağı düşünülmektedir.

Bağlama icrasında teknik çalışmaların yanı sıra üslup ve tavır bakımından yerel icracıların (özellikle yörelerinde kabul görmüş) yöreyi bağlama icrasında nasıl yansıttıkları önemli görülmüştür. Yapılan bu araştırma da görüş bildiren uzmanların çoğunluğu teknik çalışmalarında tanınmış yerel icracıları sıklıkla dinlemenin önemli ve gerekli olduğunu belirtmişlerdir. Yapılan bu araştırmada sağ el teknik çalışmaların yanı sıra sol el teknik çalışmalarında bireysel ve toplu icralarda çok önemli olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra bağlama ailesine dahil olan uzun sap, kısa sap, cura, divan, bas bağlama ve dede sazı gibi akort sisteminden sol el ve parmak pozisyonlarına kadar farklılıklar gösteren geniş bir yelpazede görülmektedir. İrcacıların yukarıda bahsedilen bağlama ailesine ait çalgıların tercihen yöre özelliklerine göre çalabilmeleri ya da en azından fikir sahibi olacak düzeyde icra etmelerinin önemli olduğu tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde daha önce belirttiğimiz gibi son yıllarda teknik çalışma yöntemlerinde geliştirilen teknik çalışmalara şu şekilde örnek verilebilir; Geleneksel Türk Halk Müziği bağlama icrasında geçmişten günümüze kadar iki farklı yol izlenmiştir. Birincisi; en yaygın olan şekliyle bağlama icrasının yöresel özelliklere göre tezene ile icrası, ikincisi ise; tezene kullanmadan sağ el ve sol el parmaklarının kullanımıyla şelpe denilen teknik kullanılmıştır. Son yıllarda her iki tekniği birleştiren açık el tekniği olarak adlandırılan yeni bir icra yaklaşımı ve tekniği ortaya çıkmıştır. Açık el tekniği tezene ile icra ve şelpe icrasını birleştirerek bağlamanın yapısı itibarıyla izin verdiği farklı bir tını, duyuş ve zaman zaman çok seslilik olgusunu bağlama icrasına yansıtılmasını sağlamıştır.

4.3. Üçüncü alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına üçüncü alt problem olan “Yöre özelliklerini

bağlama icrasına yansıtmak için yapılması gerekenler nelerdir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hemen hemen bütün yöreleri icra etmeye çalışırım. Ağırılık olarak zeybek icra etmişimdir.

Öncelikle yörenin kültürünü tanımak gerek. Üniversitedeyken Gökhan Ekim ve Çakırcalı Mehmet Efe'nin “Zeybek nedir?” adlı kitabını okumuştum. Ardından yörenin kültürünü anlatan kitaplar ve makaleler okuyup birkaç araştırmamdan sonra o yöreyi daha iyi anlayıp kavramıştım. İcrayı doğru yapma açısından kültürü tanımının önemli ve gerekli olduğunu düşünüyorum.

Bence kayseri tavrı tezenesinin icrasında oval ve kıstırma ile tril yapma günümüz şartlarının teknik çalışmalarına göre uygun olmadığını ve kolaylık olması açısından çalındığını düşünüyorum.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hemen hemen her yöreden eser çalmak zorundayız. Uzun yıllar yapmış olduğum çalışmaların neticesinde 2009-2012 yılları arasında solo çalma birinciliğine layık görüldüm. Zeybek başta olmak üzere aktif olarak bütün yöreleri icra etmeye çalışıyorum.

Yöreyi icra etmeden önce o yöreyi iyi bilen icracıları dinlemek gerekir. Örneğin, zeybek oynarken zurna ile uyumuna bağlamaya nasıl icra etmişse o yolu izledim. Yöre ustalarını çok dinlemek gerektiğini düşünüyorum.

Mevcut yöre özelliklerinin yöreleri yeteri kadar yansıttığını düşünüyorum.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hemen hemen tüm yöreleri icra etmeye çalıştım ve koroda da tüm yöreleri icra ediyoruz.

Devamlı çalışmak ve dinlemek.

Eksiklik olduğunu düşünmüyorum. Kuralcı kalmayı tercih ediyorum.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Öncelikle Şarkışla denildiğinde Aşık Veysel ile eşleşmiş bir fotoğraf var. Birçok yöreyle birlikte bozlak ağır basmaktadır.

Birinci kuralım orijinali dinlemektir. İlk elden dinlemeyi tercih ederim. “ela gözlü benli dilber” değil de “ ala gözlü benli dilber” olması gibi. Nota sadece bir araç olduğu için duyguyu yansıtmaz.

Yöre türkülerimizi icra ederken vurgulamak istediğimiz kalıpları araç olarak kullandığımız nota sistemi karşılayamamaktadır. Tamamen hissiyat devreye girmektedir. Belki de geçmişten günümüze kadar devlet güvencesinde olan halk müziği yöre eserlerimizi yaşatmak adına çoğu şeyler traşlanmış durumda. Bunu nota sistemine bağlaya biliriz. Aslında araştırma yaparken şehirdeki müzik kültürünü kaybetmişiz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hemen hemen her yöre ilgi alanıma girmiştir. Ağırlık olarak Orta Anadolu ezgileri, deyiş zeybek vb. birçok yöreyi çalıştım.

Öncelikle icra etmek istediğim eseri belirleyip aynı akort ve düzeni seçerek yavaşlatma programlarıyla teknolojiiden faydalandım. Yöreyi bilmek çok önemli ve tavrı oturtmak için ayrıntılara dikkat ederek dinliyorum. Gerekirse notaya alıp kendimi yansıtacağım özgür bir alan yaratıyorum.

Anadolu’da yapılan müzik ortak bir kültür olduğu için birbirine benzer olsa da üsluplar farklıdır. Karakterler değişiyor ama kültür değişmiyor.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Açıkkası tek bir yöre olmadı. Geniş bir repertuvara sahip olan coğrafyamızın hepsini elimden geldiğince geçmeye çalıştım. 7 yıldır Kültür Bakanlığı bünyesinde bu işi yapmaya devam ediyorum.

Kayda değer ciddi bir sıkıntımız olmadı. Koroda ya şef ya da tecrübelerimize dayanarak ortak karar alıp yol izliyoruz.

Farklı bir şey söylemek doğru olmayabilir bu nedenle yöre tavrı ve eserlerimizin yerinde olduğunu düşünüyorum.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Yöresel tavır ve üslupların hemen hemen hepsinin üzerinde çalışmalar yaptım. Genellikle Doğu ve İç Anadolu başta diyebilirim.

Aynı yörede birden fazla icracı dinleyip bu icracıların ortak noktalarını yol olarak kişisel yorumlarımı icra etmiş oldum.

Bir yöreyi icra ederken sadece sağ el tekniklerine dayalı olmadığını ve sol el tekniklerinin de fazlasıyla nüans barındırdığını düşünüyorum.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; mesleki yaşantınızda hangi yörelere yönelik icralarda bulundunuz? Yöre özelliklerini icraya yansıtmak için hangi yolu izlediniz? Yöre özelliklerine ait farklı görüşleriniz var mı? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bir şef olarak bütün yörelerde çalışmalarımız oldu. Bütün coğrafyanın müziği alanımın içindedir. Halk müziği çalışmalarımda Şanlıurfa için yapmış olduğum “Göbekli tepe” (saz semaisi formunda), “Harput ahengi”, “Ordu karşılaşması” gibi bestelerim oldu. Bunun yanı sıra 25-30 yıl önce yapmış olduğum “Yorgun efe” adlı çalışmam vardır. İcrasal anlamda bütün yörelere ilgilim ve analizlerim var. Zamanım yettikçe yörelerin tavrısal özelliklerine göre uğraşmaya çalışıyorum.

İki yol oldu; hem ağız hem de çalma tekniği üzerinden beste veya eser üretmek. Yeni formlar ve tasviri olan eserler yaptım. Bir balıkçının yaşantısını anlatan (1 günlük) eser, Ali Ekber Çiçek’in “Ondörtbin yıl gezdim (Haydar Haydar)” adlı eserden esinlenerek “Bir çaycının rüyası” adlı ve Orta Anadolu yöresi ile ilgili çalışmalarım oldu. Atatürk’ün İstanbul’dan Ankara’ya gelişini anlatan “Paşanın Düşü” adlı 9 dakikalık bağlama senfonisi çalışmam oldu. Türklerin Asya’dan Avrupa’ya göçünü düşsel bir yolculuk olarak anlatan Çanakkale köprüsü (1915) adlı eser spesifik olarak yaptığım en önemli çalışmamdır.

Bir defa icrasal anlamda sahne sanatları müziği yapıyorum. Bir zamanlar yöre türküleri Yurttan seslerin yapmış olduğu bir müzik modeli ve dönemin koşullarında sunum biçimiydi. Oysa daha senfonik bir yapıyla çalışılması çok önemli ve yeni bir olgusal boyut kazanılmalıdır. Türk müziğinin sentezlenmesi açısından çokseslilikte yeni armonik yapıların keşfedilmesi önemli olduğu için yeni beyinleri harekete geçirmemiz gerekiyor.

Cumhuriyet ilan edildikten 50 yıl sonra 1976 yılında Türk Halk Müziği konservatuarı kuruluyor. Büyük bir gecikme var ve cumhuriyetin başından itibaren olsaydı farklı çalışmalar ortaya çıkacaktı.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına üçüncü alt problem olan “Yöre özelliklerini bağlama icrasına yansıtmak için yapılması gerekenler nelerdir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Türk Halk Müziği söz konusu olduğunda her yörenin kendi gelenek, görenek ve kültürünü yansıtan icra çeşitlilikleri görülmektedir. Yöre özelliklerini ve müzik kültürünü tam manasıyla bilmeden özümsemeden yapılan icralarda duygu ve ifade eksikliği görülebilir. Özellikle bağlama icrasında bu eksikliğin hissedilmemesi için yörenin müzik kültürünü sağlıklı bir şekilde özümsemesi gerekmektedir. Örneğin; bir zeybek oyun havasının zeybek kültürünü tam olarak bilmeden icra edilmesi zeybek tavrını tam olarak yansıtmakta bir takım zorluklara neden olabilir. Bununla birlikte zeybek oyunlarını ve zeybek kültürünü tam olarak bilen ve özümseyen icracıların bu yöreye has özellikleri bağlama icrası sırasında daha kolay ve daha doğru bir biçimde ifade ettiklerini de söylemek mümkündür. Yöresel icralarda bir müzik kültürünü yansıtan ve yalnızca o yöreye ait olan üslup ve tavır özellikleri notaya alınırken yörenin müziksel özelliğini, tınısını ve dinleyicilerin beğenisini kazanmak için yeterli olmayabilir. Çünkü nota veya notasyon sistemleri bir eserin çoğu zaman sadece unutulmasını ya da kayda geçirilmesini sağlayan bir araçtır. Buna karşın icra edilen eserin ifade ettiği duyguyu ve müziksel ifadeyi kaynağından yani mahalli (yerel) icracıdan dinlemenin ve ona göre icra etmenin önemi büyüktür.

Araştırma kapsamında bağlama icracıları ile yapılan görüşmelerde yöresel özellikleri dinleyerek notası olmayan eserleri kendi yeterliklerine göre notaya alıp kendilerine özgür bir alan açarak yeniden yorumlama yoluna gittikleri tespit edilmiştir. Fakat geleneksel icra söz konusu olduğunda geleneği yeniden yorumlayarak farklı icraya yönelmek geleneksel tavrı ve otantik yapıyı bozacağından çok tercih edilen bir yöntem olmamalıdır.

Yapılan görüşmelerde geleneksel icrayla ilgili olarak yenilikçi fakat yöre özelliklerini yansıtan yeni çalışmalar, beste ve düzenlemeler yapılması önemli görülmüştür. Türk Halk Müziğinin yöresel özelliklere göre devamlılığının sağlanması ancak yöre özelliklerini tam olarak yansıtabilen yeni eserler ve yenilikçi bakış açısıyla mümkün olabilir.

4.4. Dördüncü alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına dördüncü alt problem olan “Bağlama icrasında birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat edilmelidir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Usül ve hız bu durum için çok önemlidir. Ayrıca bağlamanın yanında o yöreyi temsil eden çalgı ile eşlik ederim.

Elbette çoğaltılabilir. Farklı tavırlar uygulamak bölge icralarını genişletebilir.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Usüller, tezenenin takma süreleri, rotasyonları ve ritim kalıplarının dizilimi önemli bir rol oynar.

Türk halk müziğinin icra edildiği bütün coğrafyaları göz önüne alırsak çok geniş bir fiziki alana yayıldığını görürüz. Bu nedenle sayı vermek zor ama çok zengin bir üslup tavır söz konusu. Yöresel icra özelliklerini belirlemede de üslup ve tavır diğer unsurlardan bir adım daha öne çıkıyor.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi

hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Şöyle ayırt ediyorum, parçaları ustalardan dinleyerek ve hissederek yapmaya çalışıyorum.

Değişmez diye düşünüyorum. Her yörenin oturmuş bir tavrı ve düzeni vardır.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bir defa Silifke, Konya, Karadeniz, Sürmeli, Ankara vs bunların hepsi birer tavrı. Örnek verecek olursam; bir zeybeği diğerinden ayıt eden melodi zenginliğidir. Eserin sürelerine dikkat ederim ve yöreyi tamamen dinlemeye çalışırım.

Yapılanlar zaten uygundur. Yörelere ait kilit isimler vardır ve bu isimleri bol bol dinleyip düzgün ve güzel çalıp birinci elden aktarabilirsek problem olmaz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Ana çatı ne kadar benzese de melodik farklılıklar var. Sağ bileğin çok önemli olduğunu düşündüğüm için belirgin farklılıklar oluşuyor. Örnek verecek olursam; Azeri bir eseri icra ederken tarın tarzını bağlamaya uyarlıyorum. Karakteri belirleyecek olan nüans ve çarpmaları ve yörenin ritmik gidişini kendime uyarlıyorum.

Üslup anlamında yörenin içinde farklılıklar oluyor. Temel bölgelerde mutabık oluyorum fakat kendi içinde büyük bir değişiklik oluşuyor yöre türkülerinde.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Örnek verecek olursam, Azeri bir eser çalarken Azeri tezenesi kullanmıyorum. O yöreyi yansıtacak tezene ile ritmik yapısını bir arada kullanarak icra etmeye çalışıyorum Bunun gibi farklı unsurlara odaklanabiliriz.

Her bölgenin içerisinde farklı durumlar var. Lokal özellikleri ele alınca çok fazla yöre tavrı ortaya çıkıyor ve yüzlerce olabilecek şekilde.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Genellikle birbirine çok yakın olan minik farklar barındırır. Çok dinleme yaparak üzerinde farklı icracılardan daha fazla eserler dinlemeli ve kısacası hakim olmak gerekir.

Kars-Ardahan, Yozgat-Kayseri, Sivas, Barak bölgesi, Arguvan, Emlek yöresi, Kırıkkale-Kırşehir, Ankara, Mersin-Mut-Silifke, Doğu Karadeniz-Giresun, Rumeli-Ege diye ayırabilirim.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; Birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat ediyorsunuz? Türkiye genelinde yöre özelliklerine göre bir dağılım yapılırsa kaç yöreye ayırırsınız? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hassasiyetlerimizi korumamız, kaynak kişilerin kimliklerine sahip çıkmamız ve disiplinlerin birbirine karıştırılmaması gerekiyor. Örneğin Elazığ’da klarnet hâkim fakat klarnet Şanlıurfa’da da yerel alt yapıda kabul görmüş bir enstrümandır. Üslup ve tavır konusunda yöreleri karıştırmamalı ve enstrümanları ayırt etmeliyiz. Yeni bir beste de sorun yok ama geleneksel de bu olmamalı. Yani enstrüman ve fonetik yapılar önemlidir.

Yörelerin içine girdikçe çok yönlü durumlar ortaya çıkabildiği için net bir şey söylemek mümkün değil.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına dördüncü alt problem olan “Bağlama icrasında birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesinde hangi hususlara dikkat edilmelidir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Her yörenin müzik kültürüne ve geleneklerine uygun farklı farklı çalgılar ön plana çıkmaktadır. Örneğin; Karadeniz’de kemençe ve tulum gibi çalgıları göz önüne aldığımızda bu çalgıların yansıttığı melodik yapı ve tını bağlamaya aktarıldığında yöre tavrını ifade etmekte zorluklar yaşanabilir. Fakat ön plana çıkan bu yerel çalgıları bağlama icrasında gerek akort gerekse ritmik yapısı bakımından tezene vuruşlarıyla taklit etmek yörenin müziksel özelliklerini yansıtmakta kolaylık sağlayabilir. Bağlama akort sisteminde laz akordu denilen bağlamanın alt telinde tellerden birini 5’li akort çekerek kemençeyi ve yörenin tınısını yakalamak mümkündür.

Birbirlerine çok yakın olan yörelerin müziksel özelliklerine göre ritim kalıpları ve tezene rotasyonları önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü bağlama icrasında tını olarak alt tezene vuruşu ile üst tezene vuruşu arasında duyuşsal olarak farklılıklar hissedilmektedir.

Yöresel icrada müzik kültürü, melodik ritmik yapı ve ön plana çıkmış yöresel çalgıların dışında Türk Halk Müziği icrasını etkileyen bir başka etken de yörenin fonetiği yani şive ve ağız yapısı çok önemlidir. Örneğin; TRT repertuvarında önemli bir yere sahip olan Arguvan havaları ya da Karadeniz bölgesinde yaygın olan laz havaları gibi tamamen fonetik yapıya dayanan ve fonetik yapının temel oluşturduğu üslupsal özellikler ön plana çıkmaktadır.

Bu araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde birbirine yakın olan yöre icralarında uzman görüşlerinden biri de yöresel çalgıların (kabak kemane, kemençe, zurna ve tar gibi) yöreye has çalgıların bağlama çalgısının imkan verdiği oranda taklit edilmesi yoluyla yöre özellikleri, benzerlik ve farklılıkları belirli bir oranda ifade edilebilir.

4.5. Beşinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarında beşinci alt problem olan “Bağlamanın mevcut yapısı ve akort sistemi her yörenin icrasına uygunluğu nasıldır?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Değil. Mevcut enstrümanlar her yöreyi çalmaya yeterli olmayabilir. Örnek verecek olursam, deyiş çalarken bağlamadan başka enstrümana gidilmez. Oysa İzmir’in Kemal Paşa – Çınar Köyü Alevileri deyişleri klarnet ile çalarlar ve bu durum bende farklı bir iz bırakmıştı.

Türkiye genelinde tüm yörelere ait olan çalgıların yöreye faydalı olduğunu düşünüyorum.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Ses yapısına göre duyumunu yansıtması açısından önemlidir. Şanlıurfa’da ki zurna ile Ege yöresindeki zurna arasındaki yapı farklılığı gibi.

Faydalı olduğunu düşünüyorum. Her yörede yaygın olarak kullanılan çalgılar var. Bu çalgılar genellikle yörenin özelliklerine göre akort ediliyor ya da kullanılıyor. Bu bakımdan aynı çalgılar farklı yörelerde farklı düzenlerde akort edilebiliyor. Diğer yandan okuyucuların ses özellikleri ve ses sınırlarına göre de akort farklılıkları olabiliyor.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bence değil. Bir yöre türküsü düşünelim ve bağlama motiflerini kemana uygulayalım. Kemancılar için olumsuz bir durum oluşacaktır kuşkusuz. Bir zeybek tavrını keman ile çaldırttığımızı düşünürsek oturmayacağını göreceğizdir.

Mesela, bir deyiş çalacağımız zaman kısa kol bağlama çok önemlidir. Klarnet, keman, ud vs. gerek yoktur.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bence değil. Bir enstrüman bir yörenin enstrümanına aykırı olabilir. Her enstrümanın bütün yöre türkülerinde çalınmasına karşıyım.

Karadeniz’i öğreneceksek kemençeyi dinleyeceğiz. Deyiş çalacaksak kısa kol bağlama kullanmalıyız.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Daha çok tek sesli müzik yaptığımız için hemen hemen her enstrümanla her şey çalınabiliyor. Akortların değiştirilmesi yeterli.

Her enstrüman her yöreye uygun olmayabilir. Zeybek icra ederken Mey’i kullanırsak sıkıntı bir durum olduğunu görebiliriz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bağlama üzerinde uygun ve bu noktada yeterli. Diğer enstrümanlar toplu icrada çok sesli olarak yapılabilir.

Yeterli ama nasıl yaptığımız ile alakalı ve iyi bir tespit yaparak bilinçli kişilerin ele alması ile güzel bir durum çıkabilir.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bazı yörelerde uygun durmaz. Renk enstrümanlar ile tam karşılamaya bilir. Ama %90 dan fazlası karşılar durumda.

Koro müziğinde mahalli icra beklememek lazım. Sahneye uyarlıyoruz yani başka bir zemine oturtuyoruz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi her yöreyi çalmaya uygun mu? Mevcut enstrümanların yapısı ve akort sistemi yöresel icraya faydalı olduğunu düşünüyor musunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Milli çalgılar orkestrası olması gerekiyor bunun yanı sıra halk çalgılarımızın icra eden kişilerin kabiliyetiyle alakalıdır.

Başka bir örnek verecek olursam; Tar, bağlama ve kabak kemane bütün yöreleri çalabiliyor. Fakat yöre özellikleri öne çıktığında özel enstrümanına başvuruyoruz.

Az kullandığımız çalgılar tulum, Kastamonu kemençesi vs. bunları orkestra sazı olarak kullanmıyoruz. Zurna daimi çalgımız ama her yerde kullanmıyoruz. İhtiyaca göre farklı enstrümanlar kullandığımız için yeterli.

Obuanın halk müziğine girmesi tarafındayım. Akordeon ve garmon kazandıramadığımız çalgılar arasındadır.

Renk olarak kullandığımız çalgılardan kabak kemaneyi daha pes seslere girmesi açısından 5 telli olarak yaptırıldı. Yeni bir üslup olarak Anadolu da 200 yıldır keman çalınıyor. Alevi Cem’lerinde ve Ordu ilimizde kemençe tarzında

çalınmıştır. Orta Anadolu da bağlama ile yan yana olmasından ötürü kazanılması gereken bir enstrümandır.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarında beşinci alt problem olan “Bağlamanın mevcut yapısı ve akort sistemi her yörenin icrasına uygunluğu nasıldır?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Yapılan bu araştırma kapsamında bağlama çalgısının temel ve yaygın olan akort sistemleri dışında zaman zaman farklı akortlama ile yöresel özellikleri ifade etmede önemli görülmüştür. Araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde uzman görüşleri farklılıklar gösterse de günümüzde kullanılan akort sistemleri bazı yörelerin ön plana çıkan renk sazlarında, olduğu gibi tam olarak ifade etmediği görülmektedir. Her ne kadar Türk Halk Müziği toplu icralarında monodik yapı ön planda olsa da yöresel üslup ve tavır söz konusu olduğunda kabul görmüş yöresel çalgılar (kabak kemane, kemençe, zurna, sipsi ve tar gibi) yöreyi çok daha net ve anlaşılır kılmaktadır. Bu konuda uzman görüşleri ikiye ayrılmaktadır. Birincisi; akort değiştirerek yöre özelliklerinin ifade edilebileceği, ikincisi ise; yöresel çalgı ya da renk saz diyebileceğimiz çalgıların ön plana çıktığının ifade edilmesidir.

4.6. Altıncı alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarında altıncı alt problem olan “Yöre özelliklerine göre bağlamada kullanılan farklı akort düzenleri nelerdir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Koro çalışmalarımızda bozuk düzen, bağlama düzeni, misket ve müstezat akortlarını kullandım.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Koro çalışmalarında genel olarak, bozuk düzen, bağlama düzeni, misket düzeni, müstezat düzeni kullanmışımdır. Bunun yanı sıra cura ile ters telleme ve bas bağlama (5’li sistem) ile farklı eşliklerde bulundum.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Koro çalışmalarında standart radyo akordu kullanıyoruz. Farklı bir akort düzeni çalınacaksa da bir saz ayrı olarak geliyor.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Korolarda genel radyo akordu “do” kullanıyoruz fakat korolar enstrüman olarak zenginleştiği için farklı akortlar kullanıyoruz. Ama yöre akortlarından ziyade solistlerin ton değişimi sorunu var.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Koroda genelde bağlama ve bozuk düzen akortlar kullanıyoruz. Nadiren de olsa müstezat ve misket düzeni de olabiliyor.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Genel olarak bağlama düzeni ve bozuk düzeni kullanıp Do ve Fa Karar uyguluyoruz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bozuk ve bağlama düzeni sabit kullanıyoruz. Bundan farklı olarak Nesimi, hüdayda, abdal, misket ve müstezat düzeni yeri geldiğinde sık olmamakla beraber kullanıyoruz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; Yöre özelliklerine göre kaç farklı akort kullanıyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Koroda en yaygın olarak bozuk ve misket düzenini kullanıyoruz. Zaman zaman müstezat düzeni bazen de bağlama düzeni kullanıyoruz. Diğer düzenleri yöreye özel durum var ise ya da solistlik özellikler olduğunda sınırlı olarak kullanıyoruz.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına altıncı alt problem olan “Yöre özelliklerine göre bağlamada kullanılan farklı akort düzenleri nelerdir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir;

Bu araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde, uzmanlar toplu icrada bağlama akordunun genellikle do karara sabitlendiğini ve büyük oranda do karar akordu ile toplu icraların yapılabildiğini belirtmişlerdir. Fakat toplu icralarda renk sazların ve keman, kanun, klarnet, kemençe ve sipsi gibi farklı akort sistemine dahil yöresel çalgıların toplu icraya dahil etmesi durumunda, bağlama çalgısının akortlarında da farklı sistemlere ihtiyaç duyulduğu görülmektedir. Bu farklılıklara örnek olarak bozuk düzen, bağlama düzeni, misket, müstezat, ters telleme, Nesimi, hüdayda, abdal düzeni gibi düzenler yöresel özellikleri ifade etmekte ön plana çıkmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle yöresel icralarda solist katılımcıların ses aralıklarının durumuna göre yaygın olarak kullanılan akortların dışına da çıkılabilmektedir. Buna örnek olarak toplu icrada, do kararlı bir koro düzenine göre icrada erkek ve kadın solistlerin ses rengine göre zaman zaman fa karar, sol karar ya da mi karar gibi akortlar da toplu icrada karşılaşılan durumlardır. Buna karşılık olarak ses aralığının bağlama perde sistemine göre farklılaşabilen karar seslerinde örneğin re kesik gibi farklı akort sistemine sahip çalgılar da kullanılmaktadır.

4.7. Yedinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarının yedinci alt problem olan “Bağlama ile yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütlerinin yeterlik durumu nasıldır?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Hayır, yeterli değildir. Aksine yöre türkülerini icra ederken birçok motiflerin etüt tarzında olduğunu düşünüyorum. Örneğin, Konya tavrını çalmak için eser çalışmak gerek. Yörenin motifleri üzerinde çalışarak geliştirmek lazım. En önemlisi ise bolca dinlemek.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Dijital platformların birçok imkânı sağladığı için yeterli olduğunu düşünüyorum.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Yeterli bence ama bizler yeterli olamayabiliyoruz. Bu parça tamam oldu deyip çok geçmişliğimiz oluyor. Süreleri devamlı tekrar ederek doğruyu bulacağımızı düşünüyorum.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“En eksik taraf bence, akademik olarak bir üst kademeye atlayacağım diye bir sürü çalışma yapılmış. Ama melodi ile tavrı birleştirip yazılmış bir metot görmedim. Çalışma içerisinde hem yöre tavrını hem de kimliğini gösteren bir

metot olmalı. Yani yöre melodilerini hatırlatacak tekniklerle yazılmış metot lazım.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bu konuda yazılmış etütler ve kişisel çalışmalar çok yeterli değil.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Çok çalışmalar var ve kondisyon olarak çok güzel etüt çalışmaları yapılmış durumda.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Yeterli değil. Yöresel ezgi örnekleri ya da yöresel küçük temaları belirleyip egzersiz kitapları çıkartılabilir. Akademik olarak yansıtmak için küçük temaları kullandırılması yoluyla mahalli sanatçıları dinlemeliyiz.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütleri yeterli mi? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Metot olmadan orkestra disiplinine girmek mümkün değil. Bir şey yapılmamış demek haksızlık olur ama kat edeceğimiz çok yol var.”

Güray Taptık hocamın metotlarından faydalandım. Kendime ait çalışmalarım da ayrıca bulunmaktadır”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına yedinci alt problem olan “Bağlama ile yöresel icraları tam yansıtabilmek için teknik çalışma etütlerinin yeterlik durumu nasıldır?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Halk şarkılarının öğretim ve öğreniminde en önemli kaynak Türk Halk şarkılarının barındırdığı melodik ve ritmik yapıdır. Bundan dolayı çalgı icrasına dönük etüt çalışmalarının türküler üzerinden genişletim/daraltım yoluyla, yöresel tavrı özellikleri ve hançere gibi değişkenler de göz önüne alınarak hazırlanmalı ve çalışılmalıdır.

Araştırma kapsamında yapılan görüşmelerde Türkiye’de günümüzde mevcut olan metot kitaplarında yöresel melodik ve ritmik yapı ile yöresel tavrı birleştiren teknik çalışmaların sayısının az olduğu ifade edilmektedir. Buna karşılık olarak araştırma kapsamında görüşme yapılan uzmanlar her yöreye ait özelliklerin ön plana çıkartıldığı yöre ezgileri üzerinden teknik çalışmaların ve etütlerin yazılmasını önemli görmektedirler.

4.8. Sekizinci alt probleme ilişkin bulgu ve yorumlar

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına sekizinci alt problem olan “Toplu bağlama icrasında yöreyi yansıtabilmek için nasıl bir yol izlenmelidir?” sorusuna alınan cevaplar şunlardır;

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Barış ACET ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Öncelikle yöre türküsünü orijinal metronomunda çalmaya çalışıyorum. Yörenin ağız ve telaffuzuna dikkat ediyorum. En önemlisi ise bizzat kaynağından dinleyerek icrasını yapmaya çalışıyorum.”

Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu Bağlama Sanatçılarından Yunus DENİZ ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“O yöreye ait en iyi alınan (arşivden) notaya bakıyoruz. Yine en iyi şekilde düzenleyip yazacak korodan arkadaşlar varsa yazıp getiriyorlar. Enstrümanlar bireysel ama herkes birbirini duyarak aynı nüans ve vurgu üzerinde çalışma gerçekleştiriyorlar.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Ufuk Yüksel ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bir kere koro çalışmalarında nota ne ise onun aynısını çalmamız gerekiyor. Provalardan önce bağlamacılar oturup hep beraber tüm nüans ve pozisyonlar aynı gelsin diye defalarca çalışıyoruz.”

Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Gamber Karakuş ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Yöreyi tam olarak yol alıyor ve yöreye has enstrümanlara ağırlık veriyorum.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Erkan ŞÖLEN ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Önümüze gelen nota tavır ile yazılmışsa uyguluyoruz. Eğer yazılmamışsa genel olarak bağlama gurubu birbirileri ile nerde ve neler yapılabilir ortak karar verildikten sonra bağlama icra eden arkadaşlar geleneksel birikimlerini ortaya koyuyorlar.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Engin Emre ASRAV ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Öncelikle ritmik yapısına dikkat ediyoruz. Eseri belirten ifadeler çok önemli bizim için.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Bağlama Sanatçılarından Sedat AKDAĞ ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Yöre eseri tavrı ile nota da yazılmışsa uyguluyoruz yoksa spesifik sol ve sağ el tekniği birleştiriyoruz. Bağlama nazlı bir enstrüman olduğu için toplu olduğunda daha da nazlı oluyor ve bu yüzden nüansları temizlemek lazım.”

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korusu Koro Şefi ve Bağlama Sanatçısı Necmi Kıran ile yapılan görüşmede; toplu icrada yöreyi yansıtabilmek için hangi yolu izliyorsunuz? Sorularının yanıtları alınmıştır.

“Bir defa Anadolu’da ki yöresel birikimlere hem vokal hem de enstrüman olarak ihtiyaç var. Bir eser icra edilirken hangi eserin eşlik etmesi gerektiğini bilmek gerek. Disiplinler arası karmaşıklığa düşmemek için yörenin özelliklerini iyi bilmemiz ve hem yerel hem de üst düzey müzikal bilgiye ihtiyacımız var. Yani genel olarak geleneksel müziği sahneye taşıma işlemi yapıyoruz.”

Yapılan bu araştırmada Türk Halk Müziği Devlet korolarında bağlama icracısı olarak görev yapan devlet sanatçılarına sekizinci alt problem olan “Toplu bağlama icrasında yöreyi yansıtabilmek için nasıl bir yol izlenmelidir?” sorusuna alınan cevapların yorumu şu şekildedir.

Yöresel icralarda yerel sanatçıların, kaynak kişilerin ve belli bir yöreye ait yetkinlik kazanmış icracıların icralarının sıklıkla dinlenmesi önemli arz etmektedir.

Türk Halk Müziği yöresel dinamikler, farklılıklar ve benzerlikler bağlamında düşünüldüğünde solo icra bakımından ifade edilebilirliği kolay olmaktadır toplu icralarda yöre özelliklerinin (melodik ritmik yapı, tezene rotasyonları ve renk sazların ön plana çıkması gibi) yansıtılması bir takım zorlukları da beraberinde getirmektedir. Toplu icrada bulunan bağlama icracılarının icra ettikleri yörenin kültürel özelliklerini üslup ve tavrını ve hançere gibi özel yapılarını iyi bilmesi gerekir. Bireysel olarak bu özellikler iyi bilinse bile toplu icralarda bağlama topluluğundaki her icracının bu özellikleri iyi bilmesi ve sıklıkla birlikte çalışıyor olması önemli görülmektedir. Bu sayede yöre müziğinin toplu icra olarak sahnede dinleyicilere doğru olarak yansıtılabilmesi mümkün görülmüştür.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırma kapsamında ulaşılan veriler ışığında elde edilen sonuçlar şu şekildedir; yorumlardaki her konuya bahset. Mesela; yöre icralarında yerel sanatçıların icracıları, TRT notasyonundaki icrayı yapma. Eksik kalıyor tavır.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı devlet Türk Halk Müziği koroları, milli kültür ve değerlerimizi gerek sözlü gerek sözsüz yöre eserlerini adeta bir koruma çatısı altına aldığı ve Devlet Türk Halk Müziği korolarındaki bağlama sanatçılarının kültürel aktarım işlevi gördüklerini gözlemlemekteyiz. Bu nedenle koro sanatçılarının aktarım sürecinde yapmış oldukları hem icraları hem de müzik hayatlarına nasıl başladıkları ve kimlerden etkilenip ve nasıl devam ettirdikleri dikkat çekmektedir. Şanhurfa Devlet Halk Müziği ve Sıra Gecesi Topluluğu, Sivas Devlet Türk Halk Müziği Korosu ve Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu sanatçılarıyla yüz yüze ve online yapılan görüşmeler sonucunda en çok örnek alınan sanatçıların Erdal ERZİNCAN ve Arif SAĞ olduğu tespit edilmiştir. Erol PARLAK, Çetin AKDENİZ, Talip ÖZKAN, Çekiç Ali, Mehmet ERENLER de ismi sıkça geçen sanatçılardandır.

Birey kimlik ve kişiliğini oluştururken içinde doğup büyüdüğü kültürün tutum, değer ve düşünce sisteminden etkilenir. Barış ACET kitap ve makaleler yoluyla icrasını geliştirdiğini ifade ederken Yunus DENİZ o yöreyi iyi bilen icracıları dinlemeyi tercih etmiştir. Ufuk YÜKSEL kuralcı bir şekilde devamlı çalışma ve dinlemenin kendisini başarıya ulaştırdığını söylemiştir. Gamber KARAKUŞ orijinali ilk elden dinlemenin önemine vurgu yapmaktadır. Erkan ŞÖLEN ise teknolojiden faydalananarak yavaşlatma programlarıyla ayrıntılı dinlemenin gelişmeyi sağladığını düşünmektedir. Sedat AKDAĞ birden fazla icracı dinleyip bu icracıların ortak özelliklerini baz alarak kendine ait kişisel yorumunu oluşturduğu kanısındadır.

Yaşamış olduğumuz coğrafyanın kültürel farklılıkları beraberinde yörelerin icralarında bazı zorluklar ve keşfedilmeye açık yeni olguların olabileceği, bağlama icracılarının yapmış olduğu bu çalışmalarla birlikte mesleklerini icra ederken karşılaştıkları sorunlar öne çıkmaktadır. Uzman görüşlerden alınan cevaplar doğrultusunda birçok sorunların birbirine benzediği dikkat çekmektedir.

Yöre türkülerini icra edebilmenin en önemli unsurlarından birisi olan üslup ve tavır yönünden yörelerin yansıtılması önemli bir rol oynamaktadır. “Yöre özelliklerini ve müzik kültürünü tam bilmeden, özümsemeden yapılan icralarda duygu ve ifade eksikliği görülebilir.” diyen Necmi KIRAN yörenin duygu, ifade ve hissiyat üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Bağlamanın kendine has teknikleri ile birlikte kondisyon ve sağ/sol bilek çalışmalarının önemli olduğu ve ayrıca yörenin kültürünü tanımak, usta icracıları dinlemek ve o yöreye ait arşiv kaynaklarına ulaşip en sağlıklı bilgilere sahip olmanın beraberinde birçok yenilikleri getireceği gözlemlenmektedir.

Kültür Bakanlığına bağlı devlet koroları bağlama icracılarının koro çalışmaları haricinde yapmış oldukları bireysel araştırma ve çalışmalar yine yöre kültürüne katkı sağlamıştır. Koro çalışmalarında, bağlama icracılarının yöre türkülerinin icra edilişi bakımından karşılaştıkları bazı sorunları çözümlemeye giderken yapmış oldukları kişisel çalışmalar ve araştırmalar yöre türkülerinde yorum yapabilme kabiliyetlerini olumlu olarak ortaya koyduğunu görmekteyiz. Dolayısıyla birbirine yakın olan yöre türkülerinin ayırt edilmesinde kişisel tecrübelerin önemli ölçüde faydalı ve yararlı olduğu belirtilmektedir. Uzmanlar ile yapılan görüşmede birbirine çok yakın olan yöresel tavırların ayırt edilmesine yönelik ortak görüş, ana çatı olarak benzemesine karşın çok yakın minik melodik farklılıkların var olduğu gerçeğidir. Bu minik farklılıkların ayırt edilmesi noktasında ise farklı görüşler mevcuttur. Parçaları ustalardan dinleme ve hissetme, eserin sürelerine dikkat etme ve yöreyi tamamen dinleme, nüans ve çarpmalar ile yörenin ritmik gidişini kendine uyarılama, farklı icracılardan daha fazla eser dinleme ve olaya hakim olma verilen cevaplardan bir kaçıdır. Ayrıca ustalar, yörenin mahalli sanatçılarını dinlemek ve bölgeyi araştırmanın faydalı olacağı söylemektedir.

Disiplinlerarası karmaşıklığı önlemek için yörenin kültürel özelliklerinin, üslup ve tavırlarının iyi bilinmesi gerekir. Bu duruma ek olarak hem yerel hem de üst düzey müzikal bilgiye sahip olmak durumu kolaylaştıracaktır. Toplu icralarda bireysel olarak iyi bilmek yetmez her icracının duruma hâkim olması, özellikleri bilmesi ve sıklıkla çalışıyor olması önem arz etmektedir. Toplu icralarda yöreyi yansıtabilmek için Yunus DENİZ, Ufuk YÜKSEL, Erkan ŞÖLEN ve Sedat AKDAĞ ekip çalışmalarından yararlandıklarını ifade etmişlerdir. Gamber KARAKUŞ yöreye has enstrümanlara ağırlık verirken Necmi KIRAN yörenin özelliklerini iyi bilmenin öneminden bahseder. Barış ACET türküyü orijinal metronumunda çalmaya ve bizzat kaynağından dinleyerek icrasını

yapmaya önem vermektedir. Engin Emre ASRAV ise ritmik yapıya dikkat çeker. Eseri belirten ifadelerin çok önemli olduğunu savunur.

5.1. Öneriler

- Türk Halk Müziği eğitiminde bağlama akort sistemlerinde standardizasyon meselesinin ele alındığı çalıştaylar düzenlenmesi,
- Bağlama icrasında sağ ve sol el tekniklerine yönelik geliştirici, yenilikçi ve evrensel teknik çalışmaların yazılması,
- Yöresel icrayı yansıtacak teknik çalışmaların ayrı ayrı ele alınarak ait olduğu yöreye has özellikler, melodik ve ritmik yapılar açısından etütlerin yazılması,
- Türk Halk Müziği eğitimi veren kurumlarda yerel icracıların bilgi ve birikimini aktaracak atölye çalışmaları (workshop) yapılmalıdır. Aynı zamanda bu atölye çalışmalarında Türkiye genelinde kabul görmüş ve otorite olarak değerlendirilen sanatçılara yer verilmelidir. Bununla birlikte zaman zaman bağlama lutiyerlerinin Türk Halk Müziği eğitim kurumlarında bağlamanın yapısal özellikleri hakkında bilgi vermesi sağlanmalı,
- Türk Halk Müziği eğitimi veren kurumlarda dönem dönem kurumlaşmış Türk Halk Müziği topluluklarının etkinliklerine yer verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basım Evi.
- Algı, S. (2013). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda geleneksel Türk Sanat Müziği destekli bağlama öğretiminin öğrencilerin bağlama çalma becerisi ve tutumlarına etkisinin incelenmesi.
- Akdağ, A. K. (2013), *Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları Ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama Ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Almaç, B. (2023), *Yurttan Sesler Geleneğinden Günümüze Türk Halk Müziği Topluluklarında Değişim ve Dönüşüm: İzmir Yöresi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, Aydın.
- Alpyıldız, E. (2018), *Yurttan Sesler, Ankara Radyosu'ndan Türkiye'ye Açılan Pencere*, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Altınay, R. (2004). *Cumhuriyet dönemi Türk halk müziği*. İzmir: Meta Basım.
- Asker, R., Asker L. (2008). Kaşgarlı Mahmut ve 11. Yüzyıl Musıkîsi Üzerine. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 8(1), 31-34.
- Aşaoğlu, S. (2005), *Müzikal-kültürel kimlik oluşumunda okul müzik eğitiminde kullanılan halk türkülerinin rolü: Türkiye, Bulgaristan, Macaristan örneği* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Ayşan, K. (1998). Türk Halk Müziğinin Eğitimdekiyeri Ve Önemi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (4).
- Bedel, M. (2005). Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval. 1. *Burdur Sempozyumu Bildirileri*. Cilt-2.
- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal* (Vol. 46). Yap Kredi Yayınları.
- Bilgin, A., Oksal, A. (2018), Kültürel Kimlik ve Eğitim, *Academy Journal Of Educational Sciences*, 2(1)1, 82-90.

- Brenet, M., Chardon, M. (1917). French Military Music in the reign of Louis XIV. *The Musical Quarterly*, 3(3), 340-357.
- Büyükyıldız, H. Z. (2023). *Türk Halk Müziği: Ulusal Türk Müziği* (Vol. 229). İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Christersen, L.B. Johnson, B. Turner, L.A. (2015) Araştırma Yöntemleri: Desen ve Analiz. (A. Aypay, Çev. Ed.) Anı.
- Coşkun-Yamak, S. (2006), “*Türk Halk Müziğinde Oluşturulan Geleneksel ve Modern Çalgı Topluluklarının Yapısal Analizi*, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.
- Çankaya, A. B. (2015), *Müzikaller ve müzikal oyunculuğu üzerine bir inceleme* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çankaya, Ö. (2015). *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi TRT 1927-2000*, Ankara: İmge Kitabevi
- Çınar, S. (2013). Female Representatives of Traditional Folk Instruments (Saz): in The Representation of Sipsili, Uyguncaklı Düdük, Delbek and Bağlama. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1), 236-257.
- Çiftçi, D., Soyer, F. (2021). Kültürel Bellek Mekânı Olarak Sözlü Kültür ve Müzik: Kıbrıs Havaları. *Erciyes İletişim Dergisi*, (2), 27-44.
- Çiftçi, E. (2010). Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi*, 12(2), 149-161.
- Dalbay, R. S. (2018). “Kimlik” ve “Toplumsal Kimlik” Kavramı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 161-176.
- Demir, S. (2011). *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. İstanbul: Usar Yayınları.
- Demirkaya, E. (2023). *Çocuklarda bağlama eğitimine yönelik uzman görüşlerinin değerlendirilmesi* (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

- Deniz, Ö. Ü. Ü. (2018). Rauf Yektâ Bey'in Türk Halk Müziği Hakkındaki Görüşleri.
- Deniz, Ü. (2016). *Millî Mûsikî ve Türk Beşleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Deniz, Ü. (2019). *Dârü'l-Elhân. Türk halk müziği derleme faaliyetleri ve derleme defteri*. Akademisyen Kitabevi.
- Düzenli, E. (2012) *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Eke, M. (2016). Türk Halk Müziği Ezgilerindeki Motifler ve İşlevleri. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 37-47.
- Ekici, M. (2004). Halk bilim araştırmalarında üçüncü boyut. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (16).
- Elçi, A.C. (2001), *Atatürk Dönemi Belli Başlı Halk Müziği Araştırmacıları, Sanatçıları ve Kaynak Kişiler*, *Uluslararası Atatürk ve Güzel Sanatlar Sempozyumu* Ankara: Cumhuriyet Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayınları.
- Elçi, A.C. (2018), Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları, *Milli Folklor*, yıl. 20, (78), 42.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Eravşar, R. (2012). Âşıklık Geleneği Bağlamında Bağlamanın Anadolu'daki Yayılma Alanları. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*, 2(1), 31- 35.
- Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi Öz. *The Journal Of Academic Social Sciences*, (41).
- Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), 513-527.
- Ersoy, i. (1993). *Cumhuriyetten Günümüze Kadar Türk Halk Müziğindeki Değişim*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi.

- Ersoy, İ. (2014), Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler, Topluluğu, *International Journal Of Human Sciences*, 11(2).
- Feyzi, A., Sümbüllü, H. T., & Turhan, S. (2023). Darülelhan derlemeleri ve Anadolu halk şarkıları külliyyatının melodi, ritim ve güfte açısından incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (57), 403-421.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Hava Kurumu Basımevi.
- Gök Akyıldız, S. (2016). *Burdur Yöresi Türk Halk Müziği ve Özellikleri*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gönül, M. (2018). Türk Mûsikîsinin Tasnîf ve Tesmiyelerine Bir Bakış. *İstem*, (31), 35-46.
- Güney, E. (2010). *Türk Halk Müziğinde Koro Uygulamalarının İncelenmesi* (TRT ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Örneği) Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi.
- Güney, E. (2010). *Türk halk müziğinde koro uygulamalarının incelenmesi (TRT ile Kültür ve Turizm Bakanlığının örneği)* (Master's thesis, Sakarya Üniversitesi (Turkey)).
- Gürdal, İ. (2014). Kopuz ve Türk Dünyası Halk Çalgıları. *Yeni Türkiye*, 10(57), 165-175.
- Haşhaş, S. (2017). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları: Doğu Anadolu Bölgesi Örneği* (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Hoşsu, M. (1997), *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, İzmir: Peker Ambalaj.
- Işık, C. (2005). Sözlü gelenek eserlerinin özellikleri. *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (SBED)*, (9), 89-105.
- İnan, Afet (2007), *Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler*, (Baskıya hazırlayan Arı İnan), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaplan, A. (2007). Etnografik Müzik Araştırması. *Karadeniz Araştırmaları*, (12), 113-126.

- Karagenç, M. (2016). Sipsi ve Sipsi Yapımcısı Mehmet Bedel. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 11(2), 653-664.
- Kaya, C. (2019), *TRT Bir Dünya Müzik Dergisi*, 45
- Kaya, C. V. (2014). *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Halk müziği alan araştırmaları kataloğu*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Koç, A. (2000). Bağlama eğitiminde görülen problemler ve bunların çözüm yolları.
- Kuloğlu, Ü. (2009). *Müzik Türkiye Cumhuriyeti ve Türk müzik kültürü*. Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Kültür Turizm Bakanlığı.
- Kurubaş, B. (2020). *Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Memmedli, İ. (2009). Türkiye ve Azerbaycan Müziğinde Bağlama ile Saz'ın Yeri ve Önemi [Bildiri] Aynur Koçak (Ed.). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyum Bildirileri*, (s.416-420) İstanbul Motif Vakfı Yayınları.
- Neuman, N.L. (2014). *Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar (CİH 1)*.
- Ozanoğlu, Tanju. (2011). *Kültür Bakanlığı Anadolu Halk Çalgıları 2 Yaylı Çalgılar*. Cilt-2. Ankara: Hazal Matbaacılık.
- Önalan, U., Şen, Ü. S. (2022). Mesleki Müzik Eğitimi Kurumlarında Verilen Geleneksel Türk Halk Müziği Derslerinde Âşıklık Geleneğinin Yer Alma Durumu. *Current Perspectives in Social Sciences*, 26(1), 31-46.
- Özbek, M. (1981). *Folklor ve Türkülerimiz*. Ötüken Yayın Evi.
- Özdemir, E. (2022), *Türk Halk Müziği Uzun Havaalarında Bağlama İle İcra Edilen Açışların Göstergebilim Bağlamında İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Okan Üniversitesi Müzik Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Özdemir, Nebi, (2008), *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık

- Öztürk, T. (2006), Sosyal Bilgiler Öğretmen Adaylarının Eğitimde Teknoloji Kullanımına Yönelik Yeterliliklerinin Değerlendirilmesi (Balıkesir Örneği). Ankara, Gazi Üniversitesi.
- Öztürkmen, A. (2014). *Türkiye'de folklor ve milliyetçilik*. İstanbul: İletişim.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye 'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Peker, Ö. (2018). *Üniversitelerimizde amatör Türk halk müziği korolarının eğitimi* (Yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Pelikoğlu, M.C. (2007), *Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Ankara.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1981) *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
- Şahin, M. (2010), *Türk Halk Müziğinde Coğrafi Motifler ve Türküler Atlası*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Coğrafya Ana Bilim Dalı, Kahramanmaraş.
- Şenel, S. (1999), *Cumhuriyet Dönemi Türk Halk Müziği Araştırmaları*, Folklor Edebiyat Dergisi.
- Théma Larousse Tematik Ansiklopedi. (1993-1994). Cilt 6, Milliyet Yayınları.
- Tüfekçi, N. (1983). Türk Halk Müziği. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 6, 1482-1488.
- Uluskan, S. B. (2022). Alaturka Musiki Yasağı Akabinde Düzenlenen İlk Ulusal Müzik Yarışması (1 Ocak-15 Mayıs 1935). *Atatürk Yolu Dergisi*, (71), 43-67.
- Uzun, M.O. (2011), *Mey Metodu*, Afyonkarahisar: Dinar Belediyesi Yayınları,1.
- Yalçın, R. (1940). *Cenupta Türkmen Çalgıları*. Adana: Seyhan Basımevi.

- Yeşilyurt, R. (2021). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları 'Ege Bölgesi Örneği'*. (Yayımlanmış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Yıldırım, D. (1998), *Türk Birliği*. Ankara: Akçağ Yayınları,
- Yılmaz, A. (2011), *Bağlama Sazının Profesyonel İcra Alanında İcrasının Örnekleriyle İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Yılmaz, Ç. (2020). Trabzon Halkevi Dergisi İnan'da Yayımlanan Folklor Metinleri Üzerine Bir İnceleme. *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(19), 33-47.
- Yücedağ, B. (2021, Haziran). *Türk Halk Müziğinde Gelenek ve Geleneğin Dönüşümü*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Sakarya.
- Yükselsin, İ. (2015). Bir 'Kültürel Aracı'olarak Muzaffer Sarısözen Ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü. *Yedi*, (14), 77-90.