



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Doktora Tezi

**ERDAL ERZİNCAN'IN BAĞLAMA AÇIŞLARININ TEKNİK VE MÜZİKAL
ANALİZİ, BAĞLAMA EĞİTİMİNE YÖNELİK EGZERSİZLERİN
OLUŞTURULMASI VE ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ**

Ahmet AKIN
ORCID: 0000-0001-8798-8514

Danışman
Prof. Dr. Hüseyin Serdar ÇAKIRER
ORCID: 0000-0003-0770-6287

Konya – 2023

TEŞEKKÜR

Tez izleme jürisinde yer alan hocalarım: doktora öğrenimim boyunca, gerek ders gerekse tez sürecinde emeğini esirgemeyen, desteğini her zaman yanımda hissettiğim tez danışmanın Prof. Dr. Sayın Hüseyin Serdar ÇAKIRER'e, çalışmanın her aşamasında, yaşadığım inişli çıkışlı dönemlerde yol göstericiliği, akademik katkıları ve kişisel duruşuyla süreci yöneten ve yönlendiren Prof. Dr. Sayın Ersin BOZKURT'a, çalışmanın daha sağlam ve akademik bir zeminde ilerlemesi noktasında kıymetli görüş ve önerilerinden istifade ettiğim Doç. Dr. Sayın Nilay ÖZAYDIN'a sonsuz saygılarımı ve şükranlarımı sunarım. Tez savunma jürisinde bulunan hocalarım: akademik ve mesleki donanımından istifade ettiğim, özellikle Türk Makam Müziği teorisinde ki birikim ve tecrübelerini benimle paylaşan, emeğini hiçbir zaman esirgemeyen Prof, Dr. Sayın Sühan İRDEN'e, lisans, yüksek lisans ve doktora öğrenimim boyunca öğrencisi olduğun Doç. Dr. Sayın Özlem ÖZALTUNOĞLU'na sonsuz saygı ve şükranlarımı sunarım.

Her fırsatta görüş ve tavsiyelerine başvurduğum kıymetli Doç. Dr. Sayın Alper BÖREKÇİ ile Dr. Öğretim Görevlisi Sayın Hakan AYKURT'a, katkılarından dolayı Doç. Dr. Sayın Burak KURUBAŞ'a, Dr. Öğretim Üyesi Sayın Ali Orhan DÖNMEZ'e ve Dr. Öğretim Görevlisi Sayın Yunus YAPALI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Nota yazımı, tekniklerin belirlenmesi ve icrası sürecinde, emeği ile beni yalnız bırakmayan kıymetli kardeşim, dostum müzik öğretmeni Cem CULHA'ya, notaların bilgisayar ortamına aktarılmasında emeği geçen İbrahim KAYA'ya ve Onur ERDEM'e, süreçte yardımlarını esirgemeyen Yılmaz ÖZTUTAN'a ve kıymetli öğretmen arkadaşlarım Hüseyin KAYA ile Hamide YILDIZ'a, çalışmaktan büyük keyif aldığım çalışma grubu öğrencilerine, kısıtlı vaktini bana ayırarak görüşleriyle çalışmaya katkı sunan ve değer katan, bağlama virtüözü Sayın Erdal ERZİNCAN hocama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Son olarak çalışmanın bitmesini sabırla bekleyen aileme, tüm dost ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Ahmet AKIN

Aralık- 2023

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TABLOLAR LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	ix
EKLER LİSTESİ.....	xiv
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU.....	xv
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ.....	xvi
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xvii
ÖZET	xviii
ABSTRACT.....	xix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	4
1.1.1. Problem cümlesi.....	8
1.2. Araştırmanın Amacı.....	10
1.3. Araştırmanın Önemi.....	10
1.4. Varsayımlar.....	11
1.5. Sınırlılıklar	11
1.6. Tanımlar.....	12
2. ALAN YAZIN	14
2.1. Kültür	14
2.1.1. Sanat.....	19
2.1.2. Müzik	20
2.1.3. Müzik kültürü.....	25
2.1.4. Geleneksel Türk halk müziği (GTHM).....	27
2.1.5. Türkü.....	31
2.2. Erdal ERZİNCAN Kimdir?	33
2.3. Bağlamanın/Sazın Tarihsel Serüveni	46
2.3.1. Bağlama/saz çalgısının kökeni.....	50
2.3.2. Bağlama/saz çalgısının yapısal özellikleri ve meydana gelen değişimler	56
2.3.3. Bağlama/saz çalgısına dair isimlendirmeler	66
2.3.4. Bağlama/saz çalgısının eğitimi ve öğretimi	69
2.3.5. Bağlama/saz ailesi.....	92
2.3.6. Bağlamada/sazda düzenler.....	96
2.3.7. Bağlama/saz çalgısında yöresel icralar (Tavırlar).....	101
2.4. Makam Tanımları, Tarifleri	110

2.4.1. Rast makamı ve terkîbi	116
2.4.2. Hüseyini makamı ve terkîbi	117
2.4.3. Necid hüseyini makamı ve terkibi	118
2.4.4. Muhayyer makamı ve terkîbi	119
2.4.5. Uşşak makamı ve terkîbi.....	120
2.4.6. Hicaz makamı ve terkîbi	121
2.4.7. Hümayun terkibi	122
2.4.8. Uzzal terkibi.....	122
2.4.9. Hicaz Türki terkibi.....	123
2.4.10. Nevâ makamı ve terkîbi	123
2.4.11. Nevrûz terkibi	125
2.4.12. Gerdaniye makamı ve terkibi.....	125
2.4.13. Hûzi terkibi	126
2.4.14. Tahir makamı ve terkibi.....	126
2.4.15. Arabân makamı ve terkibi.....	127
2.4.16. Hisar makamı ve terkibi.....	128
2.5. Egzersizlerin Dayandığı İlkeler	129
2.6. İlgili Araştırmalar.....	132
3. YÖNTEM	139
3.1. Araştırmanın Modeli.....	139
3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi.....	140
3.3. Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri	141
3.3.1. Güvenilirlik ve geçerlilik	143
3.4. Verilerin Toplanması	145
3.5. Verilerin Çözümlemesi	152
4. BULGULAR.....	155
4.1. Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama/Saz Açışlarının Müzikal Özelliklerine İlişkin Bulgular.....	155
4.1.1. Açışların hangi makamda veya makamlarda icra edildiğine ve açışların seyir özelliklerine ilişkin bulgular	155
4.1.2. Açışların ses genişliğine ve perdelerin kullanım sıklığına ilişkin bulgular	168
4.2. Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama/Saz Açışlarında Kullandığı Çalım Tekniklerine İlişkin Bulgular	181
4.2.1. Açışlarda kullanılan tezene/mızrap tutan el (tezene/mızrap) tekniklerine ilişkin bulgular	182
4.2.2. Açışlarda kullanılan bağlama/saz klavyesini tutan el (parmak) tekniklerine ilişkin bulgular	192
4.3. Erdal ERZİNCAN'a Göre Kendi Bağlama/saz Açış İcralarından Hareketle Bağlama/Saz Öğretimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulmasına İlişkin Bulgular	219

4.4. Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama/saz Açış İcralarından Hareketle Oluşturulan Egzersizlerin Öğrencilerin Bağlama/saz İcra Performansları Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular	223
4.4.1 KÖ1 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular	227
4.4.2 KÖ2 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular	230
4.4.3 KÖ3 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular	232
4.4.4 KÖ4 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular	234
4.4.5 KÖ5 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular	236
5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	239
5.1. Tartışma	239
5.2. Sonuç.....	240
5.2.1. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açışlarının müzikal özelliklerine ilişkin sonuçlar	240
5.2.2. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açışlarında kullandığı çalım tekniklerine ilişkin sonuçlar	246
5.2.3. Erdal ERZİNCAN'a göre kendi bağlama/saz açış icralarından hareketle bağlama/saz öğretimine yönelik egzersizlerin oluşturulmasına ilişkin sonuçlar	249
5.2.4. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarından hareketle oluşturulan egzersizlerin öğrencilerin bağlama/saz icra performansları üzerindeki etkisine ilişkin sonuçlar	251
5.3. Öneriler	253
KAYNAKÇA.....	255
EKLER	271

TABLolar LİSTESİ

Tablo 2.1. Erdal ERZİNCAN' ın 1992-2020 arası yapmış olduğu albüm çalışmaları... 39	
Tablo 2.2. Türkiye de bağlama öğretim metodolojisi alanındaki bazı örneklerin kronolojik sıralaması..... 84	84
Tablo 2.3. Bağlama ailesi ve ölçüleri. 93	93
Tablo 2.4. Bağlama ailesi ve ölçüleri. 94	94
Tablo 3.1. Araştırma örneklemini oluşturan albümler ve açış icraları. 140	140
Tablo 3.2. Üç uzmanın katılımcı öğrencilere verdikleri ön test puanları arasındaki korelasyon değerleri..... 144	144
Tablo 3.3. Her teknik için oluşturulan 3. egzersizlerde kullanılan açışlar..... 149	149
Tablo 3.4. Notasyonda kullanılan simgeler. 149	149
Tablo 3.5. Deneysel süreç takvimi..... 152	152
Tablo 4.1. Açışlarda karar olarak kabul edilen la (dügâh perdesinin) sesinin gerçek frekansları. 170	170
Tablo 4.2. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin cinsiyete göre dağılımları..... 223	223
Tablo 4.3. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin yaşa göre dağılımları..... 223	223
Tablo 4.4. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz çalmaya kaç yaşında başladınız?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 224	224
Tablo 4.5. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz çalmaya ya da öğrenmeye bağlamada/sazda hangi düzen ile başladınız?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 224	224
Tablo 4.6. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda ana düzenlerden biri olan <i>bağlama düzenini</i> kaç yıldır çalılıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 224	224
Tablo 4.7. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamaya/saza haftada kaç saat ayırıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar. 225	225
Tablo 4.8. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz eğitim ve icracılığında kimleri örnek alılıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 225	225
Tablo 4.9. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda icra performansınızı arttırmaya yönelik ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 225	225
Tablo 4.10. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda kişisel icra karakterinizi oluşturmaya ya da geliştirmek için ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar. 226	226
Tablo 4.11. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN' ı dinler misiniz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar. 226	226
Tablo 4.12. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN' ın müzikal gelişiminizdeki rolü nedir?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar..... 226	226
Tablo 4.13. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN' ın eğitimci yönü hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar. 227	227

Tablo 4.14. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz icracılığı hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.	227
Tablo 4.15. KÖ1 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.	228
Tablo 4.16. KÖ1 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	228
Tablo 4.17. KÖ1 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	229
Tablo 4.18. KÖ1 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	229
Tablo 4.19. KÖ2 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.	230
Tablo 4.20. KÖ2 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	231
Tablo 4.21. KÖ2 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	231
Tablo 4.22. KÖ2 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	231
Tablo 4.23. KÖ3 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.	232
Tablo 4.24. KÖ3 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	233
Tablo 4.25. KÖ3 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	233
Tablo 4.26. KÖ3 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	234
Tablo 4.27. KÖ4 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.	234
Tablo 4.28. KÖ4 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	235
Tablo 4.29. KÖ4 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	235
Tablo 4.30. KÖ4 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.	236
Tablo 4.31. KÖ5 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.	237

Tablo 4.32. KÖ5 için BPDF'nin "tezene/mızrap tutan el teknikleri" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.....	237
Tablo 4.33. KÖ5 için BPDF'nin "klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.....	238
Tablo 4.34. KÖ5 için BPDF'nin "müzikal" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.....	238
Tablo 5.1. Açışların icra edildikleri perde düzenleri, makam ya da terkipler.	243
Tablo 5.2. Açışların ses sahası ve icralarda kullanılan perde sayıları.	245
Tablo 5.3. Açışlardaki pozisyon kullanımları.....	248

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Erdal ERZİNCAN .	33
Şekil 2.2. Concerto For Bağlama albüm kapağı ve Arif SAĞ trio .	35
Şekil 2.3. Erdal ERZİNCAN 2004 Viyana’ da senfoni orkestra ile konser öncesi solo performans sergiliyor .	36
Şekil 2.4. Erdal ERZİNCAN ve Kayhan KALHOR .	36
Şekil 2.5. Erdal ERZİNCAN ve Gezici Bağlama Atölyesi öğrencileri .	38
Şekil 2.6. Telli sazların doğuşu .	51
Şekil 2.7. Kopuz örnekleri .	53
Şekil 2.8. İnandık vazosundaki kabartmada bir erkek, bir kadın müzisyen .	54
Şekil 2.9. Bağlamanın bölümleri .	60
Şekil 2.10. Bağlama ailesi .	94
Şekil 2.11. Bağlama ailesi .	95
Şekil 2.12. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni .	96
Şekil 2.13. Bağlama/saz düzenlerinden bazı örnekler. .	100
Şekil 2.15. Bağlama/saz perde isimleri .	112
Şekil 2.16. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni .	113
Şekil 2.17. Hicaz perde düzeni .	114
Şekil 2.18. Arabân perde düzeni. .	114
Şekil 2.19. Hisar perde düzeni .	114
Şekil 3.1. Taba-Tyler program geliştirme modeli merkeze alınarak hazırlanan “etüt yazma modeli” şeması .	147
Şekil 3.2. Araştırmanın işlem basamakları. .	154
Şekil 4.1. Açış 1 ezgisel hareket görünümü. .	155
Şekil 4.2. Açış 2 ezgisel hareket görünümü. .	156
Şekil 4.3. Açış 3 ezgisel hareket görünümü. .	156
Şekil 4.4. Açış 4 ezgisel hareket görünümü. .	157
Şekil 4.5. Açış 5 ezgisel hareket görünümü. .	158
Şekil 4.6. Açış 6 ezgisel hareket görünümü. .	159
Şekil 4.7. Açış 7 ezgisel hareket görünümü. .	159

Şekil 4.8. Açış 8 ezgisel hareket görünümü.....	160
Şekil 4.9. Açış 9 ezgisel hareket görünümü.....	160
Şekil 4.10. Açış 10 ezgisel hareket görünümü.....	161
Şekil 4.11. Açış 11 ezgisel hareket görünümü.....	162
Şekil 4.12. Açış 12 ezgisel hareket görünümü.....	162
Şekil 4.13. Açış 13 ezgisel hareket görünümü.....	163
Şekil 4.14. Açış 14 ezgisel hareket görünümü.....	164
Şekil 4.15. Açış 15 ezgisel hareket görünümü.....	164
Şekil 4.16. Açış 16 ezgisel hareket görünümü.....	165
Şekil 4.17. Açış 17 ezgisel hareket görünümü.....	166
Şekil 4.18. Açış 18 ezgisel hareket görünümü.....	166
Şekil 4.19. Açış 19 ezgisel hareket görünümü.....	167
Şekil 4.20. Açış 20 ezgisel hareket görünümü.....	167
Şekil 4.21. Açış 21 ezgisel hareket görünümü.....	168
Şekil 4.22. Açış 1’de perdelerin kullanım sıklığı.	170
Şekil 4.23. Açış 2’de perdelerin kullanım sıklığı.	171
Şekil 4.24. Açış 3’te perdelerin kullanım sıklığı.	171
Şekil 4.25. Açış 4’te perdelerin kullanım sıklığı.	172
Şekil 4.26. Açış 5’te perdelerin kullanım sıklığı.	172
Şekil 4.27. Açış 6’da perdelerin kullanım sıklığı.	173
Şekil 4.28. Açış 7’de perdelerin kullanım sıklığı.	173
Şekil 4.29. Açış 8’de perdelerin kullanım sıklığı.	174
Şekil 4.30. Açış 9’da perdelerin kullanım sıklığı.	174
Şekil 4.31. Açış 10’da perdelerin kullanım sıklığı.	175
Şekil 4.32. Açış 11’de perdelerin kullanım sıklığı.	175
Şekil 4.33. Açış 12’de perdelerin kullanım sıklığı.	176
Şekil 4.34. Açış 13’te perdelerin kullanım sıklığı.	176
Şekil 4.35. Açış 14’te perdelerin kullanım sıklığı.	177
Şekil 4.36. Açış 15’te perdelerin kullanım sıklığı.	177

Şekil 4.37. Açış 16'da perdelerin kullanım sıklığı.	178
Şekil 4.38. Açış 17'de perdelerin kullanım sıklığı.	178
Şekil 4.39. Açış 18'de perdelerin kullanım sıklığı.	179
Şekil 4.40. Açış 19'da perdelerin kullanım sıklığı.	179
Şekil 4.41. Açış 20'de perdelerin kullanım sıklığı.	180
Şekil 4.42. Açış 21'de perdelerin kullanım sıklığı.	180
Şekil 4.43. Açış 1'den bir örnek.	183
Şekil 4.44. Açış 16'dan bir örnek.	183
Şekil 4.45. Açış 21'den bir örnek.	184
Şekil 4.46. Açış 5'ten bir örnek.	184
Şekil 4.47. Açış 3'ten bir örnek.	184
Şekil 4.48. Açış 3'ten bir örnek.	184
Şekil 4.49. Açış 13'ten bir örnek.	184
Şekil 4.50. Açış 13'ten bir örnek.	185
Şekil 4.51. Açış 8'den bir örnek.	185
Şekil 4.52. Açış 8'den bir örnek.	185
Şekil 4.53. Açış 16'dan bir örnek.	186
Şekil 4.54. Açış 4'ten bir örnek.	186
Şekil 4.55. Açış 5'ten bir örnek.	186
Şekil 4.56. Açış 4'ten bir örnek.	187
Şekil 4.57. Açış 20'den bir örnek.	187
Şekil 4.58a. Açış 2'den bir örnek.	188
Şekil 4.58b. Açış 2'den bir örnek.	189
Şekil 4.59. Açış 8'den bir örnek.	189
Şekil 4.60. Açış 8'den bir örnek.	190
Şekil 4.61. Açış 14'ten bir örnek.	190
Şekil 4.62. Açış 8'den bir örnek.	191
Şekil 4.63. Açış 20'den bir örnek.	191
Şekil 4.64. Açış 1'den bir örnek.	192

Şekil 4.65. Açış 2'den bir örnek.	193
Şekil 4.66. Açış 5'ten bir örnek.	193
Şekil 4.67. Açış 20'den bir örnek.	194
Şekil 4.68. Açış 9'dan bir örnek.	194
Şekil 4.69. Açış 10'dan bir örnek.	195
Şekil 4.70. Açış 12'den bir örnek.	195
Şekil 4.71. Açış 12'den bir örnek.	196
Şekil 4.72. Açış 13'ten bir örnek.	196
Şekil 4.73. Açış 14'ten bir örnek.	197
Şekil 4.74. Açış 16'dan bir örnek.	197
Şekil 4.75. Açış 16'dan bir örnek.	198
Şekil 4.76. Açış 1'den bir örnek.	199
Şekil 4.77. Açış 6'dan bir örnek.	199
Şekil 4.78. Açış 10'dan bir örnek.	199
Şekil 4.79. Açış 13'ten bir örnek.	200
Şekil 4.80. Açış 15'ten bir örnek.	200
Şekil 4.81. Açış 4'ten bir örnek.	201
Şekil 4.82. Açış 13'ten bir örnek.	201
Şekil 4.83. Açış 20'den bir örnek.	202
Şekil 4.84. Açış 18'den bir örnek.	202
Şekil 4.85. Açış 12'den bir örnek.	203
Şekil 4.86. Açış 20'den bir örnek.	203
Şekil 4.87. Açış 1'den iki örnek.	204
Şekil 4.88. Açış 6'dan bir örnek.	205
Şekil 4.89. Açış 9'dan bir örnek.	205
Şekil 4.90. Açış 7'den bir örnek.	205
Şekil 4.91. Açış 9'dan bir örnek.	206
Şekil 4.92. Açış 9'dan bir örnek.	206
Şekil 4.93. Açış 6'dan bir örnek.	207

Şekil 4.94. Açış 15'ten bir örnek.	208
Şekil 4.95. Açış 19'dan bir örnek.	208
Şekil 4.96. Açış 15'ten bir örnek.	209
Şekil 4.97. Açış 9'dan bir örnek.	209
Şekil 4.98. Açış 5'ten bir örnek.	210
Şekil 4.99. Açış 16'dan bir örnek.	210
Şekil 4.100. Açış 10'dan bir örnek.	211
Şekil 4.101. Açış 17'den bir örnek.	211
Şekil 4.102. Açış 21'den bir örnek.	212
Şekil 4.103. Açış 1'den bir örnek.	212
Şekil 4.104. Açış 3'ten bir örnek.	213
Şekil 4.105. Açış 10'dan bir örnek.	213
Şekil 4.106. Açış 21'den bir örnek.	214
Şekil 4.107. Açış 12'den bir örnek.	214
Şekil 4.108. Açış 13'ten bir örnek.	215
Şekil 4.109. Açış 14'ten bir örnek.	215
Şekil 4.110. Açış 11'den bir örnek.	216
Şekil 4.111. Açış 4'ten bir örnek.	217
Şekil 4.112. Açış 18'den bir örnek.	217
Şekil 4.113. Arif Sağ, Erdal Erzincan göre bağlamada pozisyonlar	218
Şekil 5.1. Açışların icra edildikleri perde düzenlerine göre dağılımları.	242
Şekil 5.2. Açışların icra edildikleri terkiblere göre dağılımları.	244
Şekil 5.3. Parmak vurma tekniğine yönelik hazırlanmış çalışmalar.	251

EKLER LİSTESİ

EK-1: Erdal ERZİNCAN ile Yapılan Görüşmenin Deşifresi	271
EK-2: Görüşme Soruları	277
EK-3: Fotoğraf (02.12.2022)	278
EK-4: Etik Kurul Kararı	279
EK-5: Necmettin ERBAKAN Üniversitesi Araştırma İzni Resmi Yazısı.....	280
EK-6: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Araştırma İzni Resmi Yazısı.....	281
EK-7: Katılımcı Öğrenci Tanıma Formu	282
EK-8: Bağlama Performans Değerlendirme Formu	283
EK-9: Serbest Açış Notaları	284
EK-10: Erdal ERZİNCAN'ın Kullandığı Çalım Tekniklerinden Hareketle Oluşturulan Egzersizler.....	315
EK-11: Türküler.....	355

TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi, Bağlama Eğitimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi başlıklı tez çalışmamın toplam **254** sayfalık kısmına ilişkin, 3/01/2024 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%19** olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyanname sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil
8. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

3/01/2024

Ahmet AKIN

Prof. Dr. Hüseyin Serdar ÇAKIRER

BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynakça listesine eklendiğini beyan ederim.

3/01/2024

Ahmet AKIN

SİMGELER VE KISALTMALAR

Kısaltmalar

akt	: Aktaran
çev	: Çeviren
EEMM	: Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi
edt	: Editör
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
GTM	: Geleneksel Türk Müziği
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
KÖ	: Katılımcı Öğrenci
KBT	: Klasik Batı Müziği
KÖTF	: Katılımcı Öğrenci Tanıma Formu
KTM	: Klasik Türk Müziği
TDK	: Türk Dil Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
TMDK	: Türk Müziği Devlet Konservatuarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyonu
TSM	: Türk Sanat Müziği

ÖZET

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Doktora Tezi

ERDAL ERZİNCAN'IN BAĞLAMA AÇIŞLARININ TEKNİK VE MÜZİKAL ANALİZİ, BAĞLAMA EĞİTİMİNE YÖNELİK EGZERSİZLERİN OLUŞTURULMASI VE ÖĞRENCİ BAŞARISINA ETKİSİ

Ahmet AKIN

Bu araştırmanın amacı, Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz ile yaptığı serbest icraları yani açışları, müzikal ve teknik açılarından ele alarak incelemek: icraların müzikal yönden makamsal yapısını, teknik yönden çalım şekillerini belirlemektir. Buradan hareketle açış icraları üzerinden GTHM ezgilerinin makamsal yapısı ortaya konmak istenmiştir. Dahası usta bir bağlama/saz icracısının çalım şekillerini referans alarak mesleki müzik eğitimine dönük egzersizler oluşturarak bağlamanın/sazın eğitim öğretim repertuarına katkı sağlamak ve mesleki müzik eğitimi alan, ana çalgısı bağlama/saz olan lisans öğrencilerinin akademik ve mesleki başarılarına katkı sunmak istenmiştir. Bunun için öncelikle Erdal ERZİNCAN'ın 1994-2018 yılları arasında ortak çalışmaları dışında kalan müzik albümlerinde, bağlama düzeninde tezeneli/mızraplı icra şekli ile seslendirdiği açışlar dikte edilmiş ve bu dikteler üzerinden açışların makamsal özelliklerine ve icra biçimlerine ya da çalım tekniklerine dönük bulgular elde edilmiştir. Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişime geçilmiş, üstadın görüş ve önerileri doğrultusunda araştırma şekillendirilmiş ve desteklenmiştir. Erdal ERZİNCAN'ın icra biçimi, kişisel üslubu ya da tavrı üzerinden bağlamada/sazda teknik icrayı geliştirmeye dönük egzersizler araştırmacı tarafından oluşturulmuş ve çalışma (deney) grubunu oluşturan lisans öğrencileri ile uygulanmıştır. Egzersizler, literatür taraması ve Erdal ERZİNCAN'ın görüşleri paralelinde hazırlanmıştır. Erdal ERZİNCAN'ın araştırma kapsamında incelenen açış icralarında kullandığı çalım tekniklerini içeren ve araştırmacı tarafından düzenlenerek notaya alınan üç türkü, deneysel işlemden önce ve sonra çalışma gurubunu oluşturan 5 lisans öğrencisi tarafından seslendirilmiştir. Karma araştırma modelindeki çalışmanın nitel bölümünde açışların makamsal özellikleri yani agaz (başlangıç) ve karar perdeleri, seyirleri, perde kullanım sıklıkları, perde genişlikleri betimlenerek ayrıntılı biçimde açıklanmış, sayısal ifadeler tablollaştırılmıştır. Açışlar üzerinden Erdal ERZİNCAN'ın kullandığı çalım teknikleri ayrıntılı biçimde betimlenmiştir. Nicel bölümde ise deneysel sürecin sonunda katılımcı öğrencilerin icra performanslarındaki olası değişimleri ölçmek amacıyla araştırmacı tarafından uzman görüşleri ve araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulan “Bağlama/saz Performans Değerlendirme Formu” kullanılmıştır. Deneysel süreç video kamera ile kaydedilmiştir. Çalışma grubu öğrencilerinin ön test ve son test performansları biri doçent, ikisi doktor öğretim üyesi olmak üzere toplam 3 alan uzmanı tarafından puanlanmıştır. Ön test ile son test arasında ki korelasyon “non-parametrik” yöntemler kullanılarak yorumlanmıştır. Elde edilen bulgular ışığında: Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarının farklı makam veya terkib (birleşik makam) nağmelerinden oluştuğu, agaz-seyir-karar olgusuyla, perde düzenleri içinde ele alınan açışlardaki makamsal yapının “ezgisel hareket tarzını” merkeze alan geleneksel makam nazariyesi ve anlatımlarıyla birebir örtüştüğü sonuçlarına ulaşılmıştır. Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarında birden çok ve farklı tezene/mızrap ve parmak tekniği ki: 5 tanesi tezene/mızrap tekniği, 8 tanesi klavyeyi tutan el (parmak) tekniği olmak üzere toplam 13 farklı çalım tekniği kullandığı, bu tekniklerden bazılarının yoğun kullanımlarına bağlı olarak öne çıktığı görülmüştür. Eğitim öğretim sürecinin ve bu süreci oluşturan dinamiklerin, hedefler yani amaçlar doğrultusunda planlandığında istendik davranışların kazandırılmasında önemli katkı sağladığı deneysel süreç sonunda ortaya konmuştur. Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal boyutlarında katılımcı öğrencilerin tamamının bağlama/saz performansları üzerinde olumlu yönde katkı sağladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Bağlama/saz Eğitimi, Erdal ERZİNCAN, Bağlama Düzeni, Açış, Teknik ve Müzikal Analiz, Egzersiz.

ABSTRACT

Necmettin Erbakan University, Graduate School of Educational Sciences
Department of Fine Arts Education
Music Education Program
Doctoral Thesis

TECHNICAL AND MUSICAL ANALYSIS OF ERDAL ERZİNCAN'S BAGLAMA OPENINGS, CREATION OF EXERCISES FOR BAGLAMA EDUCATION AND ITS EFFECT ON STUDENT SUCCESS

Ahmet AKIN

The purpose of this research is to examine Erdal ERZİNCAN's free performances with baglama/saz, that is, the openings, from a musical and technical perspective: to determine the musical mode structure of the performances and their technical playing styles. Based on this, we wanted to create exercises for vocational music education by taking the playing styles of a master baglama/saz player as a reference, thus contributing to the educational repertoire of baglama/saz and contributing to the academic and professional success of undergraduate students who receive vocational music education and whose main instrument is baglama/saz. For this purpose, first of all, the openings performed by Erdal ERZİNCAN in music albums other than his joint works between 1994 and 2018, with the plectrum performance style in the baglama order, were dictated and findings regarding the modal characteristics of the openings and their performance styles or playing techniques were obtained through these dictations. Personal communication was established with Erdal ERZİNCAN, and the research was shaped and supported in line with the master's opinions and suggestions. Exercises aimed at improving technical performance in baglama/saz, based on Erdal ERZİNCAN's performance style, personal style, or attitude, were created by the researcher and applied with the undergraduate students who constituted the study (experiment) group. The exercises were prepared in parallel with the literature review and Erdal ERZİNCAN's opinions. Three folk songs, which included the playing techniques used by Erdal ERZİNCAN in the opening performances examined within the scope of the research and were arranged and noted by the researcher, were performed by 5 undergraduate students who formed the working group before and after the experimental procedure. In the qualitative part of the study in the mixed research model, the maqam characteristics of the openings, that is, the agaz (initial) and decision pitches, their progressions, pitch usage frequencies, and pitch widths, are described and explained in detail, and numerical expressions are tabulated. The playing techniques used by Erdal ERZİNCAN are described in detail through the openings. In the quantitative section, the "Bağlama/Saz Performance Evaluation Form", created by the researcher in line with expert opinions and the purposes of the research, was used to measure possible changes in the performance performances of the participating students at the end of the experimental process. The experimental process was recorded with a video camera. The pre-and post-test performances of the study group students were scored by a total of 3 field experts, one of whom was an associate professor and two of whom were faculty members. The correlation between the pretest and posttest was interpreted using "non-parametric" methods. In light of the findings obtained: It has been concluded that Erdal ERZİNCAN's opening performances consist of different maqam or composition (combined maqam) tunes, and that the maqam structure in the openings considered within the pitch patterns, with the phenomenon of agaz-seyir-karar, matches exactly with the traditional maqam theory and expressions. In his opening performances, Erdal ERZİNCAN uses multiple and different plectrum and finger techniques; 13 different playing techniques, 5 of which are the plectrum technique and 8 of which are the hand (finger) techniques holding the keyboard, and some of these techniques stand out due to their intense use has been seen. At the end of the experimental process, it was revealed that the education and training process and the dynamics that constitute this process make a significant contribution to the acquisition of desired behaviors when planned in line with the goals. It was observed that the exercises created by taking Erdal Erzincan's opening performances as a reference contributed positively to the baglama/saz performances of all participating students.

Key Words: Baglama/Saz Training, Erdal ERZİNCAN, Baglama Order, Opening, Technical and Musical Analysis, Exercise.

BÖLÜM 1

1. GİRİŞ

Araştırma üç temel dayanak üzerine kurgulanmıştır. Bunlar: geleneksel müzik kültürünün aktarılması, Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarında kullandığı çalım tekniklerinin belirlenmesi geleneksel çalgılarımızdan bağlamanın/sazın öğretimi ve icrasına yönelik, usta bir icracının referans alınarak eğitim/öğretim materyali oluşturma çabasıdır. Bu doğrultuda 1. Bölüm de konu ile ilgisi olduğu düşünülen açıklamalara ve tanımlamalara yer verilmiştir.

Ulusal kültürümüzün nüvelerinden “Geleneksel Türk Halk Müziği” (GTHM)'nin zengin ve çeşitlilik arz eden yapısını, doğal olarak GTHM'yi oluşturan unsurlarda da görmek mümkündür. Halk çalgılarımız ve GTHM'nin başat çalgısı bağlama/saz, bu çeşitliliğe güzel bir örnektir. Bağlama, kültürel zenginliğimizin özetidir. Bağlama/saz geleneği, kökleri ana yurt Orta Asya' ya dayanan, tarihsel birikimi ile gelişen, Anadolu ve komşu coğrafyalarda çeşitlenen ve zenginleşen Türk Kültürünün, Türk Müzik Kültürünün birleşim noktasıdır.

“Bağlama farklı fiziki boyutlara sahip, bu boyutlara ve yörelere göre farklı isimler alan bir çalgı olmasının yanı sıra; çeşitli akort sistemleri yani “düzen” veya farklı çalım teknikleriyle icra edilen bir çalgıdır” (Akın ve Culha, 2021, s. 8). “Bağlama, geleneksel çalgılarımız arasında en yaygın olanıdır. Perde sistemi, ileri düzey icra tekniğini sergileme ve buna bağlı olarak virtüöziteye uygunluğu, geniş ses sahası, Türk halk müziği ve geleneksel tezene/nızrap tavırlarını icra etmede diğer geleneksel çalgılarımız arasında kendine has bir yere sahiptir.” (Kınık, 2011b, s. I).

“Ulusal kültürümüzü içinde barındıran bağlama/saz çalgısı, Anadolu'nun her köşesine yayılarak, Anadolu insanının ruhunu yansıtan sözlü kültür ürünü Türk halk müziği ezgilerinin icrasında ana çalgı durumundadır. Bu bağlamda hem inanç, hem de sohbet ve eğlence kültürü içinde önemli bir yer edinmiştir” (Yaşar, 2015, s. 1). “Bağlama, Türk halkının en soylu ve en yaygın sazlarından biridir. Asırlarca Türk halkının elinde bir bayrak gibi dolaşmıştır, dolaşmaktadır. Âşıkların/ozanların yanında geleneği sürdürmüş, sonraları Türk halk müziğine çeşitli ağızlara eş ve ortak saz olarak girmiş ve gittikçe gelişerek takımlar halinde toplu icra geleneğini oluşturmuştur” (Açın, 1994, s. 89).

Bağlamanın/sazın, GTHM icrasında kullanımının yanı sıra, farklı müzik türlerinde de (!) kullanımı yaygınlık kazanmıştır. Şüphesiz bu durum çağımızın getirdiği bireysel, toplumsal, müzikal ve estetik birçok amaç ve ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Buna paralel olarak, bağlamanın/sazın, form yapısı, tınısı ve ses sahası, icra teknikleri gibi özellikleri değişmiş, teknik kapasitesi gelişmiş ve çalgı repertuarı genişlemiştir. Bu değişimlerin ve gelişmelerin, geleneksel müziğimiz, müzik kültürümüz ve milli sazımız bağlama açısından olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurduğu ve yeni tartışmaları da beraberinde getirdiği göz ardı edilmemelidir. “Bağlama bugünkü görünümüyle farklı coğrafi bölgelerin, farklı kültürel ve siyasal grupların, değişik yaş ve cinsiyetlerin, farklı müzikal türlerin bir eritme noktasıdır, Bağlama “yerel” deki haline göre; belki yapısal olarak değiştirilmiş olabilir. Ancak bu sazın Türk simgesi olma durumu değişmeyen bir gerçekliktir. Günümüzde müzikal bir öge olarak ulusal kimliğimizin başat temsilcilerinden birisidir” (Ersoy, 2009, s. 276).

Hint kültürü için sitar, Grek/Yunan kültürü için arp ya da buzuki, İspanyol kültürü için gitar, Avrupa (batı) kültürü için keman ya da piyano bir simgedir. Bu simge Türk kültürü, Türk müzik kültürü ya da Anadolu Uygarlığı için ise “bağlamadır/sazdır”. Bağlama/saz, kültürel evrende temsil gücü en yüksek ve GTHM’yi diğer müzik türlerinden ayıran temel halk çalgımızdır. Bağlamanın/sazın Türk kültürü içindeki yeri ve önemine değinen Stokes (2016), Türk müziğini anlamak için bağlama çalmaya başladığını ve arkadaşlarının kendisine artık bir Türk gibi davrandıklarını söylemekte ve ilave etmektedir: “Sanat müziği geleneğinden gelenler de dâhil olmak üzere birçok müzisyene göre, Türk müziğini anlamak isteyen bir yabancı bağlamayla başlamalıdır” (s. 109).

GTHM’ yi ya da türküleri, yalnızca bir müzik türü, eğlence aracı ya da bağlamayı/sazı salt bir çalgı olarak düşünmek son derece yanlış olur. GTHM tüm unsurlarıyla bizatihi kültürün ve geleneğin kendisidir. Geleneğin yaşatılması, aktarılması, yeniden üretilmesi ise geleneği öğrenmek, bilmek, yaşamak ile mümkündür. Geleneği yaşayan, bilen, öğreten yani gelenek içinde yetişmiş usta icraların, sanat, müzik ve kültür insanların izinden gitmek, onlardan feyz almak, müzik eğitimi süreçlerini bu bakış açısı ile planlamak kültürel ve müzikal kimliğimiz için bir zorunluluktur. Ali Fuat AYDIN’ın geleneksel icranın aktarımı ile ilgili şu ifadeleri önemlidir: “Geleneksel Türk Müziği’nin (GTM) geleneksel çalım şekillerinin

devam edip gelecek kuşaklara aktarılması, ilgililerin geleneksel icraları öz değişle gelenekten yetişmiş icracıları dinleyip onları meşık etmesine, icralardan sazına veya sesine bir şeyler katabilmesine ve zaman içinde kişisel icra anlayışını oluşturabilmesine bağlıdır” (<http://www.turkuler.com/yazi/GTMusta.asp>, erişim, 12.03.2021).

“Tarih boyunca çalgıyı en çok kullanan ve en çok çalgı çeşidine sahip olan toplumlardan birisi olmamıza karşın çeşitli nedenlerle saz müziğimiz yeterince gelişme gösterememiştir. Saz müziğimiz genellikle söz müziğimize eşlik ve onu taklit eder durumunda kalmış, önemi ve gerekliliği genel anlamda ihmal edilmiştir” (Kahyaoğlu, 2015, s. 58).

Bağlama/saz, gelenek içinde solo bir çalgıdan çok eşlik sazı olarak süregelmiştir. Âşıklık/ozanlık geleneğinde bağlama, şiirin tamamlayıcısı konumundadır ve Âşıklar/ozanlar şiirlerini bağlama olmadan üretmez ve söyleyemezler. “Öğretim ve intikalini usta-çırak ilişkisi içerisinde günümüze kadar sürdürmüş ozanlık/âşıklık geleneğinde, söz unsurunun ön planda olması, bağlama çalmanın ancak bu yapıya yardımcı bir unsur olarak sadece eşlik durumunda kalmasına sebep olmuştur. Bu durum; âşıklık geleneğinde sözün hâkim olduğu algısını ve gerçekliğini ortaya koymaktadır” (Kurubaş, 2020, s. 36). Köy yaşantısı içinde, tarihsel derinliğe sahip köklü ve zengin bir geleneği oluşturan ve taşıyan bağlama/saz, Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen süreç içinde, eğitimine ve icrasına yönelik yapılan eğitsel ve akademik çalışmalar ve sosyal, kültürel deneyimler ile şehirlerdeki geleneğini oluşturmaya başlamıştır. Bu doğrultuda bağlamanın, sözü taşımanın yanı sıra, çalgı müziğinin de bir parçası olması gerekliliği günümüzde şüphe götürmez bir gerçekliktir. Dahası GTM’ye (Geleneksel Türk Müziği) “virtüözite” kavramının XX. yüzyılda girmiş olması çalgı müziğimizin gelişmesinin gecikme sebeplerinden birisidir. Tüm bunlar ışığında, çalgı repertuarı, eğitimi ve icrası özelinde milli sazımız bağlama için yapılacak eser, etüt ve egzersiz çalışmalarının daha da önem kazandığı söylenebilir.

“İcra, müzik kültüründen soyutlanarak salt teknik düzeye indirgenmemelidir. Geleneksel müzik, kültürel bağlam ve özelliklerini yitirmeksizin değerlendirilmeli; kendi üretici işlev ve dinamiklerinden koparılmamalıdır. “Kültür içinde müzik” anlayışı, geleneksel çalgı ve özelde de bağlama eğitimine temel alınmalı; bunu sağlayacak üstaplara, eğitimde öncelikli bir rol verilmelidir” (Öztürk, 2016, s. 140).

Kurubaş (2020), doktora tezi çalışmasında, elde ettiği bulgulardan hareketle: “Geçmişten günümüze geleneksel bağlama icracılığının kaynakları açısından, bu araştırmada yer alamayan fakat her biri ayrı değere ve öneme sahip usta icracıların, repertuvarları ve icra karakteristikleri araştırılarak, geleneksel icraya yeni katkılar verilebileceği” (s. 238) önerisinde bulunmaktadır. Başka bir çalışmada Yahya Kaçar ve Aydın (2020), “Avşar Bozlağına Yapılan Dört Farklı “Açış” İcra Örneğinin Motif Tabanlı Biçim Tahlili” isimli makalesinin sonuç bölümünde, açış konusuna ilişkin olarak şu öneride bulunmuştur: “Usûllüz ezgilerimize ait nota örnekleri, usûllü ezgilerimize oranla bir hayli az sayıdadır. Açış geleneğini farklı bağlamlarda ele alarak değerlendirecek yeni çalışmalar ile söz konusu icra geleneğinin gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlanmalıdır” (s. 1797). Burada konu ile ilgili olarak literatürdeki boşluk dile getirilmektedir.

Bu araştırmanın konusu ve sınırlılıkları bağlamında, araştırmanın temelini oluşturan *bağlama düzeni* ile ilgili olarak: Özbek (1992), bağlama öğretiminde ki metod ihtiyacından bahsettiği çalışmasında bir bağlama metodu planı önermiştir. Bu plana göre beş bölümden oluşan metodun. son bölümü başlı başına bağlama düzeni için tasarlamış ve “bozuk düzeninden sonra en yaygın ve pratik değeri olan bağlama düzeni ayrı bir bölüm olacağı gibi, müstakil bir kitap olarak da işlenebilir” (s. 459-461) ifadesini kullanılmıştır. Özbek’ in bu yaklaşımı, araştırmanın önemini ve gerekliliğini ortaya koymaktadır.

1.1. Problem Durumu

Bağlama/saz çalma geleneği, tarihsel süreçte âşıklar/ozanlar ve mahalli sanatçılar ile gelenek halinde, meşk yöntemi ve usta çırak ilişkisi içerisinde öğretilerek, öğrenilerek ve icra edilerek günümüze kadar gelmiştir. Bu yöntem, günümüzde hem GTHM, hem de KTM (Klasik Türk Müziği) için önemini, gerekliliğini ve varlığını sürdürmektedir. GTHM deki örgütlenme ve süreklilik kazanma, başka bir deyişle kurumsallaşma cabalarını XIX. yy Osmanlı dönemine kadar götürmek mümkün olsa da; bağlama/saz icrasının ve eğitiminin, özellikle XX. yüzyılda, Cumhuriyet Dönemi ve sonrasında çok hızlı bir değişim ve gelişim sürecine girdiği söylenebilir. Bu süreç GTHM’ yi tüm yönleriyle kapsamaktadır. Süreç içinde Dârülelhan (1914), Maarif Vekâleti (1923), Türk Halk Bilgisi Derneği (1928), Halk Evleri (1932), Ankara Devlet Konservatuarı (1936), Köy Enstitüleri (1940) gibi kurum ve kuruluşlar halk müziği

adına derleme, eğitim-öğretim, yayın-yayım ve folklorik etkinlikler gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan bu dönemde GTHM ve onun temel çalgısı bağlama/saz açısından çağın en etkin iletişim araçlarından biri olan radyo yayınları son derece önemlidir. Cumhuriyet döneminden günümüze kadar geçen zaman dilimi içinde, GTHM ve bağlama/saz icrası ya da eğitimi paralelinde üç dönüm noktasından söz edilebilir:

1-Muzaffer SARISÖZEN öncülüğünde, Ankara radyosun da bir halk müziği yayını olarak başlayan “Bir Türkü Öğreniyorum”, daha sonra topluluğa dönüştürülen “Yurttan Sesler” in Türkiye Radyo Televizyonu (TRT) bünyesinde kurulması. Bu toplulukta usta ses ve saz icracılarının varlığı ve kurum içinden yeni icracıların yetişmesi (topluluğun aynı zamanda bir eğitim kurumu haline gelmesi) ve toplu icra ile “radyo geleneği” nin oluşması,

2-Ülkemizde ve dünya da 1960’ lı yıllarda yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle, ülkemizde oluşan sosyal ve kültürel ortam ile GTHM ve bağlamanın kentleşme sürecine girmesi, elektro bağlamanın ortaya çıkışı ve bağlamanın, GTHM dışındaki müzik türlerinde de kullanılmasına bağlı olarak icrasındaki yenilikler ve değişim. Aynı dönemde bağlamanın öğretimine dönük bireysel anlamda meted çalışmalarının ivme kazanması,

3-İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarının (TMDK) 1975’ te açılmasıyla birlikte akademik anlamda bağlamanın eğitime ve icrasına başlanması, usta icracıların üniversite çatısı altında toplanması, bu kurum bünyesinde yeni icracıların yetişmesi ve 1980’ li yıllardan itibaren kısa saplı (!) bağlamanın yaygınlaşmaya başlaması, İzmir ve Gaziantep te TMDK’ların açılması.

Konuyla ilişkili başka bir dönemlendirme ise:

“1-1920’lerden 1950’lere kadar GTHM’ nin devlet eliyle icadı ve kurumlaştırılması,

2-1960 ve 1970’ler popüler müzik endüstrisi ve müzisyenlerin GTHM’ yi keşfi,

3-1990’lardan günümüze GTHM uyanışı” (Erol, 2009b, s. 77).

İTÜ TMDK'nın ardından sonraki dönemde Türk müziği eğitimi veren kurumların yaygınlaşması ile bu kurumlarda yetişen sayısız usta icracı ve öğretici, bağlama eğitimine ve icrasına yön vermeye başlamışlardır. Kuşkusuz bu icracılardan biriside son 25-30 yıla damgasını vuran Erdal ERZİNCAN'dır.

“Özellikle son 15-20 yıllık süreçte, tarihsel ve zengin bir kültürel geçmişe sahip, müzik kültürümüzün başta gelen müzik türlerinden biri olan “Türk Halk Müziği”, onun en temel çalgısı ve icracıları yani âşıklar/ozanlar, halk sanatçıları ve halk müziği ilgilileri aracılığı ile bir kültür taşıyıcısı olan bağlamanın, icrası ve eğitimine dönük kişisel veya kurumsal bazda sayısız araştırma ve metod yayınlanmıştır, yayınlanmaktadır” (Akın ve Culha, 2021, s. IV). Bağlama eğitiminde ki bu süreci, geleneksel yöntemlerin yanı sıra metodlaşma çabalarına bağlı olarak gerek akademik, gerekse akademi dışı serbest çalışmalarda görmek mümkündür. Usta bir icracının ve açış icralarının referans alınarak teknik ve müzikal bir inceleme yapılması ve geleneksel icraya bağlı kalarak, bu tekniklerin öğretim materyali olarak kullanılması bağlama/saz eğitimi açısından önemli ve gerekli bir araştırma konusudur.

“Bağlama performanslarındaki maharete bakıldığında önemli icracıların, teknik ve yorum itibarıyla model alınmalarındaki ilginin düzeyi, süreci anlamamıza yardım edecektir. Sözelimi bir Topal Koşma'yı Arif Sağ gibi, Kocaarap Zeybeğini Talip Özkan gibi, Haydar Haydar'ı Aki Ekner ÇİÇEK gibi, Yozgat Sürmelisi'ni Nida Tüfekçi gibi çalmak vs. önemlidir. Çünkü onların çalışması, etkili ve farklıdır. Üstadlar gibi çalmayı denemek, onların kullandıkları teknikleri tanımayı, öğrenmeyi ve uygulamayı gerektirir. Onların icralarını dinlerken duyulan haz, zaman içinde silsile yoluyla kuşaktan kuşağa geçerek ifadesini ve değerini bulacaktır” (Öztürk, 2006, http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html erişim, 12.01.2022).

“Teknik ve müzikalite bakımından üstün seviyeli icracıların yetişebilmesi için bu zamana kadar yetişmiş en önemli icracıları incelemek, çaldıkları eserlerde kullandıkları teknikleri tespit ederek bu icra seviyesine ulaştıracak etüt veya egzersizler yazmak son derece önemlidir. Zamanla bu çalışmaları geliştirmek ve tüm bu bilgi ve tecrübeleri bir çalgı metodu olarak öğrencilerin hizmetine sunmak gereklidir” (Beşiroğlu, 1999, s. 60). “Bir sanatkarın tavrının ortaya çıkarılabilmesi için icraları üzerinden sürdürülecek ayrıntılı analizlere ihtiyaç vardır. Bu analizler, icracının sanatsal

birikimi ve icra edilen sazın fiziksel özellikleri dikkate alınarak yapılmalıdır. İcracının sazı ve sanat birikimini yansıtmada gösterdiği müzikal birikimi melodik analizde ele alınırken, bu birikimi ifade esnasında sazını kullanım tarzı ise, teknik analiz kapsamına girmektedir” (Gönül, 2010, s. 32).

“Saz mûsikîsi açısından geleneğin intikâli ve devamı, usta icracıların kişisel motiflerinin, icra (saz-söz, usullü-usûlsüz) sırasında kullandıkları nota dışı süsleme unsurlarının, motiflerdeki vurguların, tartım kalıplarının ve perde baskılarının tespit edilerek sonraki icracılara aktarılması ile mümkün olacaktır” (Kazazoğlu, 2018, s. 27).

Gerek KTM gerekse GTHM kültürü içinde yetişmiş ve kendisini kanıtlamış usta icracıların çalım tekniklerine yönelik yapılan araştırmaların birçok açıdan müzik kültürümüzün gelişimine katkı sağladığı açıktır. Araştırmanın konusu bağlamında usta icracıların çalım tekniklerinin incelenmesinin geleneksel çalgılarımızın eğitimi için bir zorunluluk olduğu kesindir. Özellikle mesleki müzik eğitimi açısından bu durum daha fazla önem kazanmaktadır. Öztürk’ün (2018), çalışmasında usta icracıların kişisel motifleri ve kullandıkları süsleme tekniklerinin, yeni icrâ tavırlarının oluşabilmesi ve dolayısıyla bu icraların öğretiminin gerçekleşmesine dair soruya Gülçin YAHYA KAÇAR’ın cevabı önemlidir. “Bu bir tavır uygulamasıdır. Tavrın nota üzerine yansıtılmasıdır. Beraberinde ekol olma, ekol oluşturma bilincinin oluşmasını da sağlamaktadır. (...) Aynı durum yöresel icrâ örnekleri ve icrâcıları için de geçerlidir. Sistemleşme olgunlaştığında, zamandan kazanılmış, daha bilinçli ve neyi ne için çaldığını, bastığını, yaptığını bilen icracıların yetişmesine katkı sağlayacaktır” (s. 100).

Beyter (2013), çalışmasının öneriler kısmında şu ifadelerle yer vermektedir: “Mehmet ERENLER gibi günümüzde gelenekten yetişmiş, geleneğin temsilcisi olmuş, teorik ve pratik anlamda kendini kanıtlamış tüm usta sanatçıların icraları bilimsel yöntemlerle incelenip, icraya en yakın biçimde notaya alınmalıdır” (s. 59). Çalgı müziğimizin gelişmesini sağlayabilmek adına (Yahya, K, 2009, s. 100; Kahyaoğlu, 2009, s. 2), çalışmalarında “Çalgı öğretim metotlarının oluşturularak çalgı müziğinin ve eğitiminin icra açısından geliştirilmesi, çalgı repertuvarlarının oluşturulması, çalgı müziği bestecilerinin yetiştirilmesi, çalgılarda standartların belirlenmesi, nitelikli çalgı eğitimcilerinin yetiştirilmesi ve eğitimin her kademesindeki kurumlarda çalgı eğitiminin özendirilmesi” tavsiyelerinde bulunmuşlardır.

Literatür taraması sonucunda konuya dair ulaşılabilen bazı kaynakların, Gündüz, 2019; Kaya, 2019; Güneş, 2017; Algi, 2013; Beyter, 2013; Kurubaş, 2015; Kınık, 2010, 2013; Gerekten, 2020; İnanıcı, 2013, 2017; Apaydın ev Algi, 2020; Yiğiter, 2017; Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021; Ekici, 2012; Gönül, 2010; Aydemir, 2010; Bilgin, 2011; Çakırer ve Koyuncuoğlu, 2014; Demirdirek, 2018; Gülmez, 2020; Işıktaş, 2011; Yahya, 2000 olduğu görülmektedir. Bağlama/saz eğitimi ve icrasına yönelik olarak: GTHM repertuarının kullanılması, KTM saz eserlerinden yararlanılması, GTHM dışındaki müzik türlerinden ya da başka çalgı repertuarlarından faydalanılması, yine başka bir çalgı için yazılmış etüt ve egzersizlerin kullanılması, bağlama/saz için özgün çalgı repertuarı ve etüt ya da egzersizlerin hazırlanması, bağlamanın farklı düzen ve çalım tekniklerine (şelpe) yönelik çalışmalar, yöresel tavırların öğretimine dönük metotlar, tez, makale, kitap gibi çalışma ve kaynaklar tespit edilmiştir. Klasik Türk Müziği çalgıları için usta icracıların konu alındığı çalışmalar mevcuttur. GTHM ve bağlama/saz çalgısı için, KTM'deki bu çalışmalara benzer çalışmaların varlığının yanında, bir ustanın, belli bir yöre müzik kültürünün ya da serbest icraların referans alınarak açış (Klasik Türk Müziğinde “taksim”) icralarından hareketle eğitim materyali oluşturma çabasının sınırlı sayıda olduğu görülmüştür.

Çağımızın getirdiği teknolojik koşullar içerisinde özellikle sosyal medya üzerinden ulaşılabilen bağlama/saz eğitime yönelik sesli veya görüntülü içerikler, halk müziği ilgilileri arasında oldukça ilgi görmektedir. Bu mecralarda üstadların (Neşet ERTAŞ, Arif SAĞ...) icra karakterlerine yönelik anlamtımların yer aldığı içerikler göze çarpmaktadır. Bu içerikler, ilgililere bir nepze olsun faydalı olurken beraberinde terminolojik, pedagojik veya niteliksel sorunlarada neden olmaktadır. Bu paralelde üstadların icra karakterini akademik bağlamda konu edinecek araştırmaların toplumsal ve kültürel bir ihtiyaç ve zorunluluk olduğu görülmektedir.

1.1.1. Problem cümlesi

Buraya kadar ki tüm anlatılardan hareketle araştırmanın problem cümlesi: *“Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarının teknik ve müzikal yapısı nasıldır? ve Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı tekniklerden hareketle bağlama/saz eğitime yönelik materyaller nasıl geliştirilebilir?”* şeklinde belirlenmiştir.

Bu noktada “*teknik ve müzikal*” ifadesinin araştırma açısından ne anlama geldiğinin açıklanmasında yarar vardır. “Analiz: bir bütünü, kendini oluşturan öğelerine ayırtmak olarak tanımlanır. Müziksel analiz ise: bir müzik eserini, kendisini oluşturan öğeleri ayırarak, o öğeleri tek tek ele alıp incelemek, böylece o eserin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktır. Buradan hareketle müziksel analizin konusu içine, müzik eserini oluşturan ses, motif, ezgi, ritim olguları ve bunların değişimlerinin incelenmesi yanında, cümlecik, cümle ve bölümlerinin incelenmesi, kısacası biçimin incelenmesi girer. (...) Bir müzik eserinin çözümlenmesi genel ve özel olmak üzere iki gurubta incelenmektedir. Bir eserin, bestecisi, türü, makamı, usulü ya da ölçüsü, biçimi ve sözel yapısı genel başlığı altında incelenirken, özel başlığı altında, eserin makamsal ve usul anlayışı, biçimi, türü, estetik ve sanatsal özellikleri ve sözel yapısı ele alınmaktadır” (Akdoğu, 2003, s. 131-132-133).

Teknik kelimesinin TDK Türkçe sözlükte yer alan 4 farklı anlamından biri “bir sanat, bir bilim, bir meslek dalında kullanılan yöntemlerin hepsi” (Online erişim: 17.04.2021) şeklindedir. Müzikal bir ifade olarak ise performansa dönük bir anlam içermekte ve icranın niteliğinin belirtmektedir. Müzikal özellikler denildiğinde bir müzik eserindeki melodik yapı, ritmik yapı, üslup ya da tavır akla gelmektedir. Araştırma kapsamında teknik kelimesi, Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz performanslarında kullandığı değişik çalım şekillerini ve bu çalım şekillerinin kullanılış biçimini, müzikal kelimesi ise melodik yapıyı araştırmanın sınırlılıkları doğrultusunda ifade etmektedir.

Tura (1987), melodik yapıyı oluşturan öğeleri; aralıklar, cinsler ve diziler, sesler ve perdeler, seyir, seyirde yer alan başlangıç-durak-karar perdeleri, genişlemeler, genişlik ve ses sahası, süslemeler, seslerin süreleri ve ritmik özellikleri” (s. 294) şeklinde sıralamaktadır. Melodik yapıyı oluşturan öğelerin bir kısmı araştırmanın alt problemleri ve sınırlılıkları doğrultusunda araştırma kapsamında incelenmiştir.

Araştırmanın problem cümlesinden hareketle araştırmanın alt problemleri ise şöyledir:

1. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarının müzikal özellikleri nelerdir?
 - a) Açışlar hangi makamda veya makamlarda icra edilmiştir?. Açışların makamsal seyri nasıldır?

- b) Açışların ses genişliği ne kadardır?, perdelerin kullanım sıklığı nedir?
2. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açışlarında kullandığı çalım teknikleri nelerdir?
- a) Açışlarda kullanılan tezene/mızrap tutan el (tezene/mızrap) teknikleri nelerdir?
- b) Açışlarda kullanılan bağlama/saz klavyesini tutan el (parmak) teknikleri nelerdir?
3. Erdal ERZİNCAN'a göre kendi bağlama/saz açış icralarından hareketle bağlama/saz öğretimine yönelik egzersizler nasıl oluşturulabilir?
4. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarından hareketle oluşturulan egzersizlerin öğrencilerin bağlama/saz icra performansına etkisi nedir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Usta bir bağlama icracısı olan Erdal ERZİNCAN referans alınarak bağlama/saz öğretimine yönelik eğitim öğretim materyali oluşturmak,

Bağlamanın/sazın çalgı ve eğitim repertuvarına ve literatüre katkı sağlamak,

Erdal ERZİNCAN'ın bağlama açışlarının makamsal yapısı, seyri ve ses genişliği gibi müzikal özellikleri hakkında bilgi sahibi olmak,

Erdal ERZİNCAN'ın bağlama açışlarında kullandığı çalım tekniklerini belirlemek ve bu teknikleri ayrıntılı biçimde incelemek,

Açış icralarının notaya alınması ile GTHM ilgililerine, bağlama icracılarına ve öğrencilerine, serbest icralar yapabilme becerisi kazanma ve bu icraları geliştirebilme noktasında, Erdal ERZİNCAN'ın belirlenen açış icraları üzerinden icraları dinlerken takip edebilecekleri somut bir materyal sunabilmek,

Oluşturulan egzersizler ile mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin, bağlama düzeninde tezeneli icra becerilerini geliştirmek, okul ve mesleki başarılarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırma, bağlama/saz eğitim ve öğretimine yönelik, usta bir bağlama icracısının referans alınarak öğretim materyali hazırlanması ve özellikle GTHM için sayılı çalışmalardan olması,

Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarını inceleyen ilk çalışma olması,

Bağlamanın/sazın çalgı ve eğitim repertuvarına katkı sağlayacak olması,

Bağlama icracılığı ve eğitimi için önemli bir yere sahip, birçok açıdan (müzikalite, teknik icra, öğretmenlik, geleneğe bağlılık...) kendisini ispatlamış, tüm halk müziği ilgilileri tarafından kabul görmüş ve hayranlıkla takip edilen bir usta: Erdal ERZİNCAN hakkında bilgiler vermesi,

Uzun uğraş ve zaman isteyen açış icrasının geliştirilmesi noktasında ilgililere yardımcı bir kaynak ve referans olması ile açış kavramının daha iyi anlaşılabilmesine katkı sağlaması,

Konu edinilen açışlarda ki makamsal yapıların “ezgisel hareket” bağlamında ele alınarak geleneksel anlatımlarla açıklanmaya çalışılması,

Özellikle GTHM alanında bu çalışmadan sonra yapılacak benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi yönünden önemlidir.

1.4. Varsayımlar

Araştırmada kullanılan yöntem ve tekniklerin araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,

Araştırma örnekleminin evreni temsil edebilecek sayıda ve nitelikte olduğu,

Katılımcı öğrenci grubunun bu çalışma için uygun ve hazırbulunuşluklarının yeterli olduğu,

Açış icralarının GTHM müzikal özellikleri hakkında yeterli bilgi sağlayabilecek nitelikte olduğu,

Oluşturulan egzersizlerin uygulandığı öğrenci grubunun ön test ve son test sınav performans sonuçlarının diğer mesleki müzik eğitimi alan bağlama öğrencilerini temsil edebileceği varsayılmaktadır

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma, Erdal ERZİNCAN'ın 1994-2018 arasındaki ortak çalışmalarının dışında kalan kendisine ait 11 adet müzik albümü ile,

Kendisinin uzun ve kırık havalardan önce bağlama/saz ile icra ettiği 21 serbest açış icrası ile,

Erdal ERZİNCAN'ın bağlama düzeninde yaptığı açışlar ile,

Açış icralarının müzikal açıdan alt problemler de belirtilen boyutları ile,

Tezeneli icralar ile,

Araştırmanın konusu bağlamında ulaşılabilen her türlü yazılı, görsel ve işitsel kaynaklar ile,

Çalışma grubunu oluşturan ana çalgısı bağlama/saz olan 5 kişilik lisans öğrencisi ile,

Egzersizlerin uygulanma süreci yani 13 hafta ve hafta da bir ders saati (40 dakika) ile sınırlıdır.

Ayrıca uzun ve kırık havaların, ilk kıtaları/sözel bölümleri ya da enstrümantal olarak icra edilen eserlerin usûllü bölümlerine kadar yapılan serbest icralar araştırma konusu kapsamında değerlendirilmiştir. Eserlerin sözleri arasında ya da enstrümantal eserlerin içinde usûllü icralar arasında yapılan serbest icralar araştırma kapsamının dışında tutulmuştur.

1.6. Tanımlar

Açış: “Açışlar herhangi bir makam dizisi içerisinde, bir çalgı ile icra edilen, usulsüz, yani serbest ölçülerle yapılan ezgilerdir” (Yurtçu, 1996, s. 22). GTHM’de açış icraları, kendinden sonra icra edilecek kırık ya da uzun havanın ezgisel, ritmik, icrasal başka bir deyişle yöresel özelliklerinden izler taşımaktadır, taşımalıdır.

Âğâz: “Gerek makamlarda gerekse terkiplerde başlangıç belirtir. Bu başlangıç, belirli bir perde ya da o perdeye yakın bir bölgeyi ifade etmektedir” (İrden, 2020, s. 22).

Egzersiz: "Çoğunlukla aynı perdede ya da yakın perdelerde yapılan parmak alıştırmaları veya çeşitli perdelerde sürekli tekrar edilen küçük motiflerdir (Türkoğlu’ dan akt, Gerekten, 2020, s. 42).

Etüt: "Genellikle sıkça karşılaşılan önemli zorlukları yenmek ve belirli bir teknik beceriyi geliştirmek amacıyla pratik yapma materyali olarak hazırlanmış, sözsüz müziksel kompozisyondur. Etütler aynı zamanda, çalgı tekniğini ustalık düzeyinde geliştirmekle birlikte, müzikal değerlere de ağırlık veren, araştırmacı nitelikte olgun alıştırmaya parçalarıdır" (Say, 2009, s. 189).

Gelenek: "Eski çağlardan beri yerleşmiş olup, kuşaktan kuşağa geçerek gelen ve topluluğun üyeleri arasında ortak ve özel bir ruh ve dolayısıyla sağlam bir bağ meydana getiren her türlü ilişkidir. (...) Başka bir ifade ile maddi olmayan kültürdür" (Artun, 2014, s. 202).

Geleneksel: "Gelenek yolu ile bugüne ulaşmış, eski zamanlardan aktararak gelmiş olan uygulamalara verilen addır" (Artun, 2014, s. 203).

Halk Kültürü: "Halkın oluşturduğu kültüre denir. Toplumların genel özellikleri kültürleri ile belirlenir. Söz konusu genel özellikleri paylaşan toplumu oluşturan bireylerin tümüne de halk denir" (Artun, 2014, s. 237).

Karar: "Karargâh kelimesindeki "gâh" yer demektir. "Karar yeri" ile "karar" aynı anlamda kullanılıp bir makam veya terkinin "durması", "sonlanması", "bitmesi" anlamında kullanılır" (İrden, 2020, s. 23).

Kırık Hava: "Belli bir ölçü ve düzümü olan halk ezgilerinin genel adı" (Özbek, 1998, s. 115).

Seyir: "Âğâz ile karar arasında kurulan nağmeye göre bazen seyahat edilen perdeleri, bazen asıl makamları, bazen terkinleri, bazen asıl makamların ve terkinlerin de içi içe kullanıldıkları daha büyük terkinleri temsil eder" (İrden, 2020, s. 22).

Uzun hava: "Serbest ritimli, belirli bir makamsal seyir ve kalıp ezgilere sahip veya sondaki müzik cümlesini askıda bırakan ve tekrarlanan terennüm katmalı olabilen, ritimli ezgilerle içi içe görülebilen halk ezgileridir" (Şenel, 1992, s. 59). Uzun havalar yörelere göre farklı isimler alan (bozlak, maya, hoyrat...) ve ait olduğu yöreye göre farklı üslup ve tavırlarla icra edilen eserlerdir.

BÖLÜM 2

2. ALAN YAZIN

Bu bölümde, araştırma konusu ile ilgili olduğu düşünülen tanımlar, açıklamalar, anlatımlar ve yorumlar ile Erdal ERZİNCAN'ın hayatı, müzikal kişiliği, eğitimci yönü ve araştırmaya konu olma durumu hakkında bilgi ve açıklamalar yer almaktadır.

2.1. Kültür

Kültür: kendisini oluşturan tüm unsurları, iç ve dış dinamikleri ve köklü tarihsel derinliği ile çok geniş bir kavramdır. Kültürün kapsam genişliği, kendisini oluşturan öğelerinin çeşitliliği ve bu öğelerin de başlı başına bir kültür oluşturmasından (sanat kültürü, bilim kültürü, müzik kültürü, yazım kültürü, halk kültürü, sözlü kültür, alt kültür, üretim ve tüketim kültürü...) ileri gelmektedir. Söz gelimi “kültür”, onun bir ögesi olan “sanat”, sanatın bir çeşidi “müzik”, müziğin bir türü “Geleneksel Türk Halk Müziği” (GTHM), Geleneksel Türk Halk Müziğinin bir türü “uzun hava”, uzun havanın bir türü “bozlak” ve daha da özele indirgeyebileceğimiz bu kavramlar ya da terimler silsilesi kültür kavramının geniş ve girift yapısını araştırmanın konusu üzerinden örneklemektedir. Dahası kültürün ve öğelerinin aktarımları, şekillenmeleri, çeşitlenmeleri ve değişimleri iletişim ve eğitim ile gerçekleşmekle birlikte, her toplum, sınıf ve bireyde farklılaşmaktadır. Yakın ve uzak çevre, iç ve dış dinamikler, doğal ve yapay etmenler kültürün kendi içerisinde dairesel bir döngüye sahip olmasına neden olur. Bu da kültür kavramını karmaşık ve girift bir yapıya sokmaktadır. Tüm bunlar kültürün algılanmasını zorlaştırmış buna paralel olarak'ta tek ve kesin bir kültür tanımı yapılmamış, yapılamamış, her disiplin ya da düşünür kendi bakış açısı ile bu kavramı anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır. “Alfred Kroeber ve Clyde Kluckhohn farklı kaynaklardan faydalanarak yaptıkları çalışmalarında 164 değişik kültür tanımı vermişlerdir” (Oğuz, 2011, s. 125).

“Kültür, “Sosyal/Kültürel Antropoloji” nin başat ya da temel kavramı olmasına rağmen, antropolojinin kavramları içinde tanımlanması en güç olanıdır. Kültür kavramındaki bu zorluk onun çok farklı alan ve bağlamlarda kullanılmasından ileri gelmektedir. Kültür kavramı, uygarlık, eğitim ve güzel sanatlarla eşanlamlı kullanılabilirdiği gibi, etimolojik kökeni itibarıyla üretme/yetiştirme karşılığına da

indirgenebilmektedir. Kavramın antropolojik anlamı, onun en geniş kavranma biçimine sahiptir” (Emiroğlu ve Aydın, 2009, s. 520).

Kültür kavramının tarihsel süreç içerisindeki gelişimine bakılacak olursa: kültür kavramı, insanın düşünce ve duygu gelişimine, bilimsel ve teknolojik ilerlemelere ve toplumsal olaylara/süreçlere paralel olarak gelişimini ve değişimini sürdürmüştür, sürdürmektedir. Önce somut içerikli kullanılmış, daha sonra soyut anlamlar ilave edilmiş ve son olarak soyut ve somut anlamlar bir arada kullanılmaya başlanmıştır. “Colere; işlemek, onarmak, özen göstermek, iyileştirmek, eğitmek, ekip biçmek, inşa etmek vb farklı anlamlara gelmektedir. Bu fiilden üretilen cultura terimi, ilk kez tarımsal etkinlikleri nitelemekte kullanılmıştır. Romalılar cultura terimini doğada kendiliğinden yetişen bitkiler ile insan eliyle tarlada ekilerek yetiştirilen bitkileri adlandırmak ve ayırt etmek için kullanmışlardır. Bu terime Türkçe karşılık olarak önerilen ekin terimi, colere fiili referans alınarak türetilmiştir. Kültür kelimesinin tarımla ilgili kök anlamı sonraları ona yüklenen diğer anlamları ve kullanımları etkilemiştir” (Özlem’ den akt, Oğuz, 2011, s. 125). Kültür bu somut anlamının yanı sıra daha sonraları soyutlaşarak insan zihninin oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi ile insanın kendini zihinsel ve ahlaki acıdan arındırması, terbiye etmesi şeklinde de algılanmaya başlanmıştır. Günümüzde günlük konuşmalar içinde “kültürlü insan” diye bahsedildiğinde o kişiyi farklı açılardan: bilgi, beceri, görgü, tecrübe... donanımlı olduğu kastedilir ve bu kullanım kültürün soyut anlamı ile bağlantılıdır. Bu durum kültür kavramının tarihsel serüveni içerisindeki en belirgin değişimi olmuştur.

Kültürün günümüzde yapılan tanımlarının ve algı biçimlerinin temelinde bu kavramın tekil ve çoğul kullanımları yatmaktadır. Burada kültürün bireylerin, sınıfların ve toplumların tüm arzu, istek ve ihtiyaçları ekseninde doğduğu, geliştiği ve çeşitlendiği, insanı bir eylem alanı olduğu ve insan etkinlikleri ile insan üretiminin bir sonucu olarak varlığını sürdürdüğü düşüncesi yaygınlık kazanmıştır. Bu doğrultuda kültüre: “kendisini oluşturan tüm unsurlarla birlikte tümüyle bir yaşam tarzıdır” demek yanlış olmaz. Bu yaşam tarzını hem bireysel, hem de toplumsal olarak değerlendirmek mümkündür. Öte yandan toplum ile kültür arasındaki neden–sonuç ilişkisi de göz önüne alınmalıdır. “Toplum, insanların doğa ile ilişkilerinin ve kendi aralarındaki ilişkilerinin bir bütünüdür” (Ergun, 1993’ ten akt, Coşkun, 2008, s. 20). Ya da “toplum, belirli bir bölgede yaşayan insanlardan oluşmuş ve üyelerinin ortak bir yaşayış tarzını

benimsedikleri veya paylaştıkları en büyük insan grubudur” (Dönmezer, 1999, s. 6). Bireyin kültürü, içinde yaşadığı toplumun kültürü ile şekillenirken, toplumsal kültürde bireylerden, sınıflardan ve topluluklardan teşekkül eder. Başka bir ifadeyle birey ya da sınıf kültürü toplumsal kültürden soyutlanamayacağı için toplum bilimleri açısından kültür kavramını çoğul ve bütüncül bir şekilde düşünmek genel kabulü oluşturmaktadır. Üstelik kültür kavramına bütüncül bir bakış acısıyla yaklaşmak onu anlamayı ve tanımlamayı kolaylaştırmaktadır. Ayrıca kültürü anlama ve tanımlama sürecinin devam ettiğini de burada vurgulamak gerekmektedir. Oğuz (2011), konuya ilişkin olarak (Williams, 1976/2005, s.110)’ dan şunları aktarır: “Tarihsel süreçte kültürün üç farklı kullanımı göze çarpmaktadır. İlki 18. yy dan itibaren estetik, zihinsel ve manevi gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan kültür, ikincisi özel ya da genel biçimde kullanılsın bireyin, toplulukların ya da toplumun yaşam tarzını anlatan kültür ve sonuncusu düşünsel ve sanatsal etkinliğin ürünleri anlamında kullanılan kültürdür” (s. 128).

“Kültür, insanlığın yaşam süresince oluşturduğu, aktardığı, maddi manevi olgular ve yaşamını biçimlendiren tüm ürünlerdir” (Nacakcı, 2013, s. 20). “Kültür, bir insan topluluğunun, doğal ve toplumsal çevresiyle etkileşim süreci içinde ürettiği maddi ve manevi öğelerin toplamına denir” (Ozankaya, 1992, s. 218).

“Bilimsel anlamda kültür, dini, sanatı, yapıp ettiğimiz her şeyi içine alan karmaşık bir varlık alanıdır. O bütünlük içinde yer alan her şey, her şeye bağlı ve bağımlıdır. Gözle görülmeyen, elle tutulmayan bu bağları, insanlar eğitimle öğrenir; dil ve iletişimle kurar ve sürdürür. Özetle, Bilimsel anlamda kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve öğrettiği maddi ve manevi her şeyden oluşan karmaşık bir bütündür” (Güvenç, 1997, s. 14).

“İnsan toplumunun sosyal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi ve madnevi ürünlerin tamamı, (...) kültürün bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bir bütün olduğu söylene bilir” (Cevizci, 2011, s. 273).

Birey, kültürün değer ve normlarını davranış haline getiren toplumun bir parçasıdır. Birey içinde yaşadığı kültürden öğrenmiş olduğu davranışları içselleştirip, kendine has yorumlar ekleyerek kültürü yeniden inşa eder/canlandırır. Her birey kendi

çağına göre kültüre eklemelerde ya da çıkarımlarda bulunur. Bu durum ise kültürün ne kadar devingen olduğunu gösterir.

“Kültür, bünyesinde pekçok öğeye barındıran yumuşak bir kavramdır, Bu yüzden şartlara bağlı biçimde farklılaşarak kimi zaman ulusal değerleri ve sınırları aşip daha da genişlemekte, kimi zaman da daralarak ait olduğu toplumun çeşitli kesimlerinin öne çıkan özelliklerini ifade etmektedir” (Coşkun, 2008, s. 13). Bu durum kültür kavramına yüklenen anlamlar içerisinde değerlendirildiğinde kültür kavramı, medeniyet veya uygarlık kavramları ile eş anlamlı düşünülebilir ya da kavram bir toplumu oluşturan yerel unsurları, sınıf veya toplulukları ifade etmek için kullanılabilir.

“Kültür denilince daha ziyade bir milletin tarihi boyunca yarattığı eserler anlaşılır. Kültürel öğelerin hemen hepsi, zaman içinde nesillerin işlemesi ile meydana gelir ve mükemmeliyete ulaşır. Sanat, bilim ve siyaset kurumlarını incelediğimizde bu durumu açıkça görebiliriz” (Kaplan, 1987, s. 19).

Burada kültür kavramının geniş kapsamlı, günümüzde yaygın kullanılan ve görece tanımları verilmeye çalışılmıştır. Kültür kavramı nasıl tanımlanırsa tanımlansın şüphesiz bu tanımlar kültürün sahip olduğu özellikler etrafında şekillenmiştir. Kültürün özelliklerini (Emiroğlu ve Aydın, 2009), “kültür aktarılır, iletilir yani geçişkendir, kültür insana hastır, kültür tarihsel ve süreklidir, kültür toplumsaldır, kültür toplulukların çevreye uyum gereksinimi ile biçimlenir, kültür değişime tabidir, kültür birleştirici ve bütünleştiricidir, kültür bir soyutlamadır” (s. 521-522-523) sıralamaktadır. Ek olarak kültür, parçalardan meydana gelmiş bir bütündür. Kültür tanımlarını çoğaltmak elbette ki mümkündür. Bu noktada kültürün unsurları ve özellikleri dikkate alındığında maddi ve manevi kültür kavramları karşımıza çıkmaktadır.

Kültür, çok nedenli, çok değişkenli, karmaşık bir olgudur. Bu yüzden onu anlamak, tanımlamak ve sınıflandırmak oldukça güçtür. Kültür tanımındaki bu çeşitlilik kendisini oluşturan unsurların belirlenmesini ve sınıflandırılmasını da zorlaştırmıştır. Farklı yaklaşımlar olsa da genel kabul dikkate alındığında, kültürü oluşturan unsurlar temelde maddi ve manevi öğeler şeklinde sınıflandırılmıştır. Maddi ve manevi kültür olarak da isimlendirilen bu unsurlar bir bütün olarak kültürü oluştururlar. Dahası her iki kültür ögesi birbirleriyle sürekli olarak karşılıklı etkileşim içerisinde. “Maddi kültür, insan çalışmasının gerçekleştirdiği, ürettiği tüm nesnelere, araç ve gereçleri anlatır. (...)

Manevi kültür ise bu maddi kültür ile etkileşim içinde biçimlenen düşünceler, değer yargıları, davranış kuralları ve biçimleri, gelenek-görenekler, dinsel, siyasal, felsefi inançlardan oluşan uyumlu bütünlüğün adıdır” (Ozankaya, 1992, s. 219-220).

Kültürü oluşturan unsurlar ile ilgili olarak tıpkı kültür kavramının tanımında olduğu gibi farklı görüşler bulunmaktadır. Söz gelimi kimi toplum bilimciler (Gökalp, 1976; Topçu, 1961) kültürün manevi öğelerden, medeniyetin ise maddi öğelerden oluştuğunu ileri sürmüşler ve kültür ile medeniyet kavramlarını ayırmışlardır. “hars milli, medeniyet beynelmiledir” (Gökalp’ten akt, Arslanoğlu, 2000, s. 243). “Medeniyet, insanlığın çalışarak ortaya koyduğu teknik eserlerin tamamıdır. Kültür’ise, bir toplumun kendi tarihi içinde oluşturduğu değer yargılarının bütünüdür” (Topçu, 1961, s. 196). Diğer taraftan kültür ve medeniyet kavramının kesin olarak ayıramayacağını ve kültürün maddi ve manevi öğelerin birleşimi olduğunu savunan düşünürler de (Abadan, 1956; Ersöz, 1963) mevcuttur. “Sosyolog ve Antropologların büyük bir kısmı “kültür” kavramını tercih ederek “medeniyet” kavramını kullanmazlar. Kimine göre bu iki kavram eş anlamlıdır, kimine göre farklıdır” (Meriç’ten akt, Arslanoğlu, 2000, s. 243).

Kültürün temel taşı manevi kültür öğeleridir. Fakat kültürün yalnızca manevi öğelerden oluştuğunu söylemek ya da maddi kültür öğelerinden ayırmak mümkün değildir. Maddi ve manevi kültür öğeleri bir toplumda karşılıklı olarak birbirini destekler, şekillendirir ve geliştirir. “Karasabana dayalı tarımın yaygın olduğu bir toplumun düzeni ile traktöre dayalı tarım yapan bir toplumun düzeni aynı olmayacaktır. (...) Olağan gelişimini engellemesiz sürdürebilen toplumlarda manevi kültür, maddi kültürü takip eder, onunla uyum içinde kalarak maddi kültürü destekler ve yeni formlara bürünür” (Ozankaya, 1992, s. 218-219).

“Fransız düşünür Pierre Levy’e göre, “teknik ve kültür birbirinden ayrı olarak asla var olamazlar. Tek başına bir anlamı olmayan teknoloji, ancak bir kültür içinde değer kazanır ve mana bulur bulur’. Bu bakımdan teknoloji, icat edeni, kendini kullananı, kullandıkça değiştireni ve değiştirdikçe geliştireni olmaksızın bir işe yaramaz. Bu döngü sürekli biçimde ihtiyaçlara göre kendini yeniler ve toplumların gelişmeleriyle doğru orantılı olarak ilerler. Bu ilerlemenin hızını ise içinde bulunulan dönem ve ortam koşulları belirler” (Koç, 2016, s. 112). Burada kültür manevi öğeleri, teknoloji maddi öğeleri karşılamaktadır.

“Bir toplumun maddi kültürünü inceleyerek onun manevi kültürü hakkında bir düşünceye sahip olabiliriz” (Arslanoğlu, 2000, s. 251). Manevi kültür, insanlar arasındaki etkileşim sonucu ortaya çıkması, milletleri birbirinden ayırma imkânı vermesi ve bir milletin tüm soyut değer yargılarını (duygu, düşünce, davranış, inanç...) içerisinde barındırması gibi özellikleri ile girift ve her millette farklılık gösteren kültür kavramı içinde öne çıkmaktadır. Görülüyor ki farklı görüşler olsa da önemli olan kültürün veya medeniyetin tarihsel bir birikim sonucu oluştuğu, nesilden nesle aktararak maddi ve manevi öğeler ile hayatîyetlerini koruyup, varlıklarını sürdürebilmeleridir. Kültür, her toplumda farklıdır ve kendine özgüdür; yani kültür, milli bir niteliğe sahiptir. Kültür farklılaşması toplumlar arasında olduğu gibi, bir toplumun içinde’ de olabilir. Her ulus, tarihsel süreç içerisinde kültürleri ile var olmuş ve bu varlığını, kültürel unsurları ile sürdürmüştür, sürdürebilmiştir. Maddi ve manevi kültür öğelerinin birbirleriyle uyum içinde gelişmeleri ulusal kültür oluşumunda ön koşuldur.

2.1.1. Sanat

Kültürü ulusal çerçevede ele aldığımızda kültürü oluşturan unsurlar içerisinde “sanat” tüm dallarıyla çok önemli bir manevi kültür ögesidir. Öyle ki sanat, kültür kavramı ile eşanlamlı kullanılabilmektedir. (!) Fakat her sanat olayı bir kültür olgusu olsa da her kültür varlığı sanat değildir. Bu yüzden sanatın ve kültürün özdeş olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. “Sanat toplum kültürünün somutlaşmış, form almış şekilleridir” (Ünver’ den akt, Akın, 2017, s. 4) Sanat bir toplumun/ulusun ruhunu, duygu ve düşünce dünyasını, estetik veya güzellik algısını ortaya koyan, başka bir ifadeyle kültürün manevi yönünü temsil eden, içinde yaşadığı kültür ile şekillenen, değişen, gelişen ve ulusun/toplumun genetik kodlarını bünyesinde barındıran bir fenomendir. Sanat kelimesi zengin ve bir o kadar’ da farklı çağrışımlar yapan bir kavramdır. Sanat, fonetik sanatlar, plastik sanatlar ve dramatik sanatlar şeklinde sınıflandırılmıştır. Fonetik sanatlardan olan müzik ise kültürün başat ürünlerinden birisidir.

“Bir duygunun, bir tasarımın, bir güzelliğin ortaya konulmasında kullanılan yöntemin tümü ve yaratıcılık” (İslimyeli, 1976, s. 710). “Genel olarak her hangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat denir” (Akdoğan, 2001, s. 213).

“Sanat, insan ruhuna ulaşarak duygusal etkiler bırakan, haz veren ve yaratıcılıklarını harekete geçiren yaratımsal faaliyetler bütünüdür. Bazen bir resimle bazen müzikle bazen de bir dansla veya edebiyatla bu coşkuyu yaratan sanat, bireyler arası düşünsel bir aktarım aracıdır. Bu aktarım, hiç karşılaşmayan, karşılaşmayacak olan kuşaklar arasında bir iletişim ya da köprü oluşturmaktadır” (Şişman, 2006, s. 5).

“Sanat ürünleri geçmişten bugüne kültürel varlık evrenini meydana getiren elemanlardır. Geçmişe bakmak bu ürünlerle mümkün olurken, sanatın her türü kendi lisaniyla konuşur” (Ünver, 2016, s. 872). “Sanata dair tüm kayıtları, hem somut hem de soyut kültürel miras ürünleri olarak düşünmek mümkündür. Başka bir ifadeyle kültür ve sanat iç içe girmiş biçimde birbirini tamamlayan, toplumun düşünce ve yaşam tarzının aynasıdır” (Batuş, 1992’den akt, Soysaldı, 2018, s. 309-310). Ulusların/milletlerin varlıklarını sürdürebilmeleri sanatsal birikimlerin kuşaktan kuşağa aktarılması ile mümkündür. Bu da hiç şüphesiz eğitim ile geekleşmektedir.

2.1.2. Müzik

Ulusal kültürümüzün kuşaktan kuşağa aktarılması, kültürümüzün, zamana bağlı olarak değişen toplumsal yapı içerisinde özünü kaybetmeden yeniden inşası ve bu sayede ulusal kültürümüz ile toplumumuzun varlığını sürdürebilmesi noktasında eğitim, sanat eğitimi, müzik eğitimi ve Türk müziği eğitimi hayati derecede öneme sahiptir. “Kültürel alanın en temel dalı güzel sanatlardır; güzel sanatların en etkin ve en yaygın bir kolu’ da müziktir” (Sun, 1969, s. 3). “Müzik akla ve duyguların üst katlarına hitap etmemiş olsaydı ona sanat diyemezdik. (...) Müzik, sanat dalları içinde yapısı gereği insan duygularını en çok avucu içine alabilen, fiziksel olarak insanı büyüleme gücü en yüksek olandır. Seslerin aklın üstünde mutlak bir egemenlik kurması, hareketin duyguları taşıması, bilgili ama çığırından çıkmış bir müziğin insanda bırakacağı duyu sarhoşluğu müziğin başlıca niteliğidir” (Nietzsche’den akt, Lasserre, 1997, s. 9). Müzik, birçok açıdan bireyler ve toplumlar üzerinde sahip olduğu etki alanları, yaygınlığı ve işlevselliği ile diğer sanat dalları içinde öne çıkmaktadır.

“Kültürün varlığı topluma ve toplumun sürekliliğine bağlıdır. Bu süreklilik içinde zamanla kalıplaşan değerler ise kültürel yapıyı oluşturmuştur. Kültürel yapının paralelinde kendisini ifade etmek isteyen bireyin estetik duygulara ve algılara yönelişi ve bunu ifade etme biçimini sanatı doğurmuştur. Bu ifade etme biçimindeki çokluk sanatı çeşitlendirmiş, sessel boyutta müzik olmuştur” (Kaptan, 2015, s. 143). “Müzik özünde

kültürel bir eylemdir. Kültürün oluşmasında değişmesinde ve gelişmesinde başrolde oynar. Kültür'ün hem nedeni hem de sonucu olan insanın ortak değerlerini dile getirir. Tarih içinde her topluluk ya da halk, kendi müzik kültürünü inşa etmiştir. Özetle müziksiz insan, müziksiz toplum olmaz, olamaz” (Say, 2008, s. 17-18). Müzik, sanat dalları içerisinde çok önemli bir kültür ürünü ve ögesidir.

“Hemen bütün dillerde mûsikî kelimesi Yunanca’ dan alınmıştır. Yunanca’ da “mus/müz ’lerin san’atı” manasında musike kelimesi Latince’ ye musica, Arapça’ ya mûsikîy şeklinde geçmiştir” (Öztuna, 2000, s. 274). Orta Asya Türklerinde müzik, küy, ır, yır, küğ şeklinde, ezgi, nağme, hava, beste, türkü anlamlarında kullanılmıştır. “Eski Türkler söyledikleri besteye ‘Ir’ veya ‘Yır’, sazlarla çalınan melodilere (Sözsüz ezgilere) Küg (Küg-Küy) diyorlardı” (Kafesoğlu’ dan akt, Eroğlu, 2017a, s. 83). Dilimize İslamiyet’in kabulü ile Arapça’ dan “mûsikî”, 19.yy’ da hız kazanan batılılaşma hareketleri ile Fransızca’ dan “müzik” şeklinde geçen bu iki kelime, günümüzde yaygın olarak birbirlerinin yerine kullanılmaktadır.

“Müzik, hangi çağda ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılırsa yapılsın ve adına ne denirse densin fiziksel bir fenomen olan seslere dayanır” (Erol, 2009b, s. 12). Öte yandan, müzik, ses’ e dayalı bir eylem alanı olmasının yanı sıra, insana özgü kültürel bir edim ve olgu olduğu için; her toplumda ya da bireyde farklı algılanmakta ve ona farklı anlamlar yüklenmektedir. Aynı zamanda müziğin, bireysel, toplumsal ve kültürel işlevleri, onun farklı şekillerde tanımlanmasına da neden olmaktadır. Müzik, onun temel malzemesi olan sesler üzerinden düşünüldüğünde, öz deyişle fiziksel bir olgu olarak ele alındığında tüm kültürlerde aynıdır. Fakat bu şekildeki bir yaklaşım ile müziği anlama ya da tanımlama çabası, çabaları yetersiz kalacaktır. Ögleki sesler kültürlerin estetik, duygu ve düşünce süzgecinden geçerek bir ifadeye bürünür. Her kültür ihtiyaç duyduğu sesleri alır ve amacı ya da estetik, güzellik algısı içinde onları işler. ”Blacking’ in ifade ettiği gibi: müziksel biçimler, doğanın insanları nasıl etkilemiş olmasından çok, insanların doğadan neyi seçip tercih ettiklerine dayanmaktadır” (Erol’dan akt, Şenel, 2014, s. 849).

Eylem olarak müzik, hem araç, hem de amaç olma durumlarıyla insanlık ile birlikte yürümüştür. Bir sanat dalı olmasının yanı sıra, kendine has kuralları yani teorisi/nazariyatı, terminolojisi ve alt disiplinleriyle müzik, aynı zamanda bir bilimdir. Ünlü müzikolog ve teorisyen Kantemiroğlu Türk müziği nazariyatını konu edindiği

“Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı” adlı edvarında, sözlerine “Musiki İlmine Giriş” diyerek başlamış ve musikinin mükemmel şekilde icra edilebilmesinin; onun kurallarını bilmekle mümkün olacağından bahsetmiştir. Tarihsel değişim ve gelişim süreci içinde müzik, doğayı taklit etmekten sanatsal bir eylem olarak üretilme, algılanma ve tüketilme boyutuna gelinceye dek insanlar arasında haberleşme, büyü, evreni anlama, kutsal varlıklar/ruhlar ya da ilahi güçlerle iletişim kurma... gibi amaçlar için kullanıla gelmiştir. Bu durum kimi toplumlarda kısmen, kimi toplumlarda aynen devam etmektedir. “Kültürün önemli bir ögesi, sanatın fonetik dallarından olan müziği tanımlamak tıpkı kültür ve sanatı tanımlamak gibi güç ve karmaşıktır. Çünkü müzik denildiğinde kültür ve kültür farklılıkları karşımıza çıkar. (Keammer 1993, akt, Erol, 2009a, s. 76).

“Müzik üretilmesinden tüketilmesine kadar çok geniş anlamlar, kavramlar, işlevler ve görüşler içermektedir. Farklı bilim ve sanat alanlarıyla sürekli temas halinde olduğu için müziği tanımlamak oldukça güçtür” (Akın, 2017, s. 7). Her disiplin veya sanat dalı ve akımı müzik ile kurduğu ilişkinin boyutuna, potansiyeline, zamanına, mekânına bağlı olarak onu anlamaya, açıklamaya ve değer vermeye çalışmaktadır. Başka bir deyişle tercih edilen perspektif, müziğin tanımını ya da anlatımını değiştirmekte, sınırlarını belirlemektedir. Bu durumda ise yapılan tüm tanımlar ya da anlatımlar herhangi bir yönden eksik kalmaktadır, kalacaktır.

Çağımızda gelişen teknoloji ile birlikte müzik, çok kolay ve kısa bir süre içerisinde yayılmakta ve geniş kitlelere ulaşabilmektedir. Böylece müzik, bir iletişim aracı olmakta ve kendi endüstrisini oluşturmaktadır. Bu bağlamda müzik, bir meta olarak düşünülmekte ve ekonomik amaçlar doğrultusunda kullanılmaktadır. “Günümüzde müzik, kültürel yönüyle dünden bugüne müziksel ortak mirası aktaran, bireysel yönüyle insanların duygu evrenini zenginleştiren, toplumsal yönüyle kitleleri bir arada tutan ve ekonomik yönüyle iş dünyasının önemli bir sektörü durumundadır” (Özgür ve Aydoğan, 1999, s. 2).

Müzik farklı şekillerde tanımlansa, algılansa ya da farklı amaçlar için kullanılsa dâhi insana özgü sanatsal bir eylem olarak onun temel işlevinin, tüm sanat dallarında olduğu gibi yaşama dair tüm duyguları, düşünceleri ifade etmesi ya da açığa çıkarması olduğu söylenebilir. “Müzik tanımlamasındaki çeşitlilik söz konusu olduğunda herhangi bir zammada veya mekânda müzik diye adlandırılan bir olgunun karakteristik

özelliklerini içine alan, ilgili bütün değişkenleri ve kriterleri kapsayan bir tanım yapmak imkânsızlaşır. Üzerinde uzlaşma sağlanan bir tanım yapmak müzik incelemecisinin önünde aşılması güç bir sorun olarak varlığını korur” (Merriam’dan akt, Özer, 1997, s. 10). Bu bağlamda en sade ve genel bir ifadeyle “müzik bir kültürdür” demek yanlış olmayacaktır.

“...her ad’ ın tanımını ne kadar zor, tanımlanan şeyin kapsamından uzak olduğunu ve yapılan tüm tanımların tanımlanan ögeyi ne denli sınırlandırdığını, yapılan tanımların bir kavramı tam olarak tanımlayabilmesini olanaksız olduğunu belirtmek gerekir. Başka bir deyişle, yapılan bir tanımdan çok şey beklenmemelidir, ancak tanımlanan ögeyi genel hatlarıyla betimleyebilmesi, eş deyişle genellemesi beklenmelidir. Bu noktadan hareketle müzik, estetik, ayinsel, semiyolojik, eğitsel, tedavi edici vb amaçlarla, toplumsal normlar ve kişisel yaratıcılığın birleştirildiği bir denklik ile seslerin müziksel ilkelerle düzenlenmesini sağlayan insana özgü kültürel bir eylem ve olgudur” (Mustan D, 2014, s. 46, 51).

“En yalınç tanımıyla müzik, malzemesi ”ses” olan bir sanattır. (...) Müzik, insanın duygu ve düşüncelerini seslerle anlatma olanağı veren bir “dil” dir” (Say, 2008, s. 15). “Müzik (Yun> Fr. Musique, Ar. mûsıkî) Duygu, düşünce, heyecan ve hayalleri sesler aracılığıyla anlatma sanatı, bu amaçla seslerin belli bir anlayışa göre seçilip düzenlenmesinden meydana gelen ürün; musiki: ‘Müziğin ezgi (melodi) ve düzum (ritm) olmak üzere iki temel ögesi vardır. Çok sesli müzikte buna uyum (armoni) da eklenir” (Özbek, 1998, s. 140). “Seslerle düşünme, sesler aracılığıyla yaşamı anlama ve keşfetme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı” (Selanik, 2010, s. 20). ”Duygu, düşünce ve imgeleri teksesli ya da çoksesli olarak anlatma sanatı” (Sözer, 2005, s. 489). “Ses üzerinde kurulmuş bir san’ at. Güzel san’ atların en mühim ve en güçlülerinden biri. Musiki’ de esas insan sesi ile, insan sesini takliden yapılmış sazlardır. Bütün güzel san’ atlar gibi musiki de, ne kadar geri olursa olsun, en iptidai toplumlarda bile mevcuttur” (Öztuna, 2000, s. 274).

“Müzik belli bir sanat ve güzellik anlayışı içerisinde her tür duygu ve düşünceyi veya doğal olayları, uyumlu seslerle, usullü veya usulsüz anlatma sanatıdır. Müziğin oluşumundaki güzellik anlayışı kişiden kişiye, toplumdan topluma, dönemden döneme değişmektedir. Bu nedenle, “hiçbir müzik çeşidi evrensel değildir”. Evrensel olan ilkel

kabilelerden en ileri toplumlara kadar, müzik ihtiyacı, müzik üretme olgusu ve müzik tekniği gibi müzikal unsurlardır” (Büyükyıldız, 2009, s. 85).

“Müziğin evrenselliği özellikle Batı sanat müziğiyle uğraşanların öne sürdüğü, modası geçmiş ve yalıtık bir görüştür. Mozart’ın tüm dünyada tanındığı ya da tanınması gerektiği savı yaygındır. Fakat Mozart’ın Fas’da dinlenmediği ya da Wagner’in Türkiyede çok az bilindiği gerçeği, bu görüşü savunanların hiç değerlendirmedeği bir durumdur” (Kutluk, 2022, s. 91).

“Müziğin evrensel olduğu savını, sosyal Darwinizm veya Hegelci tarihselcilik perspektifinden ele alıp savunanlar da mevcuttur. Dahası müziğin evrensel olduğu kanaatinin dini söylemler içine yerleşmiş çok derin köklerinin olduğu da göz ardı edilmemelidir” (Ayas, 2023, s. 23, 26). Konuya bu paralelde yaklaşan ilgililer, müzikte evrenlilik ölçütü olarak “Klasik Batı Müziğini ve kültürünü” kıstas almaktadırlar. Fakat evrenselin, “kültürler üstü, herkes için geçerli olan, istisna tanımayan” karşılıkları ve müziğin, kültürün hem nedeni hem de sonucu olduğu gerçeği dikkate alındığında onun evrenselliğinden bahsetmek güçleşmektedir. Üstelik müziğin evrensel olup olmadığı: hangi müzik?, hangi zaman ve mekânda ki müzik?, kimin müziği evrenselidir? ... gibi soruları akla getirirken, herhangi bir müziğin biricikliği de dikkatlerden kaçmamalıdır. Kişisel bağlamda her bireyin dinlediği müziği dilediği gibi tanımlama, anlamlandırma ve değer verme özgürlüğüne sahip olması da müziğin evrensel olamayacağını göstermektedir. Herhangi bir müzik tarzına ait olan veya herhangi bir müzik kültürünün simgesi olmuş bir eser, içine doğduğu müzikal sınırlarının dışına çıkıp, kendisine tahsis ettiği tanınma, anlaşılma, beğenilme, haz ya da tat alma evrenini genişletebilir. Fakat kültürler ötesi bağlamda onun evrenselleştirdiğini söylemek pek de mümkün değildir. Benzer şekilde farklı müzik kültürleri, başka başka değişkenler içinde ortak bir paydada buluşabilseler dahi evrenselliğin tekilliğinde kaybolurlar. Müziğin evrenselliği günümüzde eskimiş bir tartışma konusudur. Buna karşın söz konusu görüşün hali hazırdaki yaygınlığı bu tartışmaları diri tutmaktadır, tutacaktır. Bu noktada müziğin evrensel olmadığı veya olamayacağı ama ontolojisinin, onu üretme ve tüketme ihtiyacının ve müzikal bazı teknik ifadelerin evrensel olduğu veya olabileceği yorumu yapılabilir.

2.1.3. Müzik kültürü

Müziği tanımlamak zor olsa da, değişmeyen ve kesin olan “insan-kültür-müzik” ilişkisi ve buna paralel olarak ortaya çıkan, gelişen ve değişen “müzik kültürü” olgusudur. “Dünyanın var olması ve varlığını sürdürebilmesi için nasıl ki “hava-su-toprak-ateş” dört önemli element ise, bu döngüde, “insan-kültür-müzik-müzik kültürü” vazgeçilmez unsurlardandır” (Nacakcı, 2013, s. 27). “Müzik kültürü ait olduğu toplumun müzikal yaşam biçimidir” (Uçan, 2005, s. 9).

“Müzik kültürü, bireyin genel kültürünün yanında kazandığı müzik sanatına dair bilgi, beceri, tutum ve davranışlar ile müzikal mekânlarda geçerli ahlak kuralları, ritüeller ve benzeri diğer yetenek ve alışkanlıkları içine alan kompleks bir bütündür” (Günay, 2006, s. 98, 100). “Müzik kültürü, esas olarak kavrama yetisine sahip bir yapıdır. Özdeğişle bir müzik kültürü, ancak insanların kendi kültürleri için kabul edilebilir müzik ürünlerini algılamak, icra etmek ve yaratabilmek için bilmeleri veya öğrenmeleri gereken normlar olarak nitelenebilir” (Güray, 2012, s. 10). “Müzik kültürü, insanlığın zamanla oluşturduğu, maddi manevi olgular üzerine biçimlendirdiği, geliştirdiği ve aktardığı müzikal ürünlerin tamamı” (Nacakcı, 2013, s. 28).

Müzik kültürü, bireyin ya da toplumun müzikal davranış, bilgi ve düşünceleridir. Toplumun ya da bireyin müziğe dair edindiği her olgu müzik kültürü içinde yer alır, olabilir. Dahası müzik kültürü, tarihsel süreç içerisinde bireysel ve toplumsal yaşantılar sonucunda oluşan bir birikimdir. Bu kavram kendisini oluşturan tüm detaylarını ele alan sosyolojinin ve müziğin alt disiplini olan müzik sosyolojisi ile yakım bir ilişki içindedir. Müzik kültürü: müzik yapma/üretme ve tüketme alışkanlıkları, müzikal algı, duygu ve düşünceler, ulusal kültürün ürünü olan ulusal müzik türleri, bu müziğin/müziklerin melodik ya da armonik özellikleri, ritmik yapısı, ses sistemleri, sözel unsurlar, müziği anlama, algılama ve tanımlama şekilleri, müziksel ortamlar, çalgılar, müzik formları, müzik türleri, müzik eğitimi yöntemleri ve kurumları, müzik beğeni ve tercihleri şeklinde ifade edilebilir. Sosyal-kültürel yapı, dini inançlar, tarihsel süreçte meydana gelen tüm toplumsal yaşantılar, coğrafi koşullar ve müziğin üretici liderleri toplumların müzik kültürleri üzerinde doğrudan etkiye sahiptir. Kültür farklılıkları, müzik kültürünün’ de farklılaşmasına yol açmaktadır. Müzik kültürü tıpkı kültür gibi toplumlara has/özgü bir yapıdadır; yani millidir ve toplumsaldır. Aynı zamanda müzik kültürü, yaş, cinsiyet, eğitim durumu, kişisel kültür, bilgi ve görgü birikimi, ruh hali,

kişilik ve karakter, zekâ düzeyi, kişisel ilgi, yetenek ve beceriler... kısacası uzun ya da kısa dönemli müzik beğeni ve tercihleri ya da müzikal düşünce gibi etmenlere bağlı olarak ta kişiseldir. Özdeyişle bireyin müzik kültürü, hayatı boyunca bilinçli ya da bilinçsiz, istedik ya da istem dışı karşılaştığı tüm müzikal fenomenlerin toplamıdır. Müzik kültürü bakımından donanımlı, diğer bir ifadeyle estetik bakış açısına sahip bireyler yetiştirmek ve buna paralel olarak gelişkin bir toplum ve kültür yapısı inşa etmek her ulus için bir zorunluluktur. Bu da tüm yönleriyle (teorik ve pratik) ve her türüyle (genel, özenen, mesleki) nitelikli bir müzik eğitimi ile sağlanabilir.

“Türk müzik kültürü, kabaca Türklerin müziksel yaşam tarzıdır. Türklerin müziksel yaşam biçimi süreç ve ürün yönüyle bir bütündür. Bu bakımdan Türk müzik kültürü, Türklerin kendi kendileriyle, yakın ve uzak çevreleriyle olan müziksel etkileşimlerinin bir sonucudur. Türk müzik kültürü kendinehas bir evrendir ve bu evren, Türk kültürünün odak noktasında yer alır” (Uçan, 2005, s. 9).

Görülüyor ki Türk müzik kültürü, Türk kültürü ile eş anlamlı kullanılmaktadır ve Türk kültürünün en önemli parçasıdır. Bu yüzden Türk müzik kültürünün oluşum, gelişim, değişim ve dönüşüm süreci Türk siyasi ve kültür tarihi ile paralellik gösterir. Bu süreç bazen yavaş bazen hızlı, bazen seyrek bazen sık, bazen sığ bazen derin bir şekilde fakat çok eski dönemlerden; Altaylardan günümüze kadar kesintisiz ve devamlı süre gelmiştir. “Taklitten üretime-kültüre, kültürden sanata giden süreçte yüksek seviyeli bir uygarlık inşa etmiş Türkler, müziklerini çeşitlendirip geliştirdiler. Bu köklü kültürün en önemli parçalarından olan müzik, kompleks bir külliye olarak müzik araştırmalarının önde gelen çalışma alanlarından biri olmuştur” (Eroğlu, 2017a, s. 89). “Türk Müzik Kültürü, çağlar boyu süregelen müzik kültürleri içinde en önemli, en etkili, kalıcı ve sürekli bir yere sahiptir. Türk Müzik Kültürü, sadece Türk Dünyası ile sınırlı kalmamış, geniş bir coğrafi-kültürel etki alanı ile belirleyici müzik kültürlerinden biri olmuştur” (Kaptan, 2018, s. 19).

Buraya kadarki anlatımlar ışığında: kültür, sanat, müzik ve müzik kültürü kavramlarının oldukça geniş kapsamlı, tanımlanmaları güç ve ayrı ayrı birer araştırma konusu oldukları söylenebilir. Adı geçen kavramlar, iç içe geçmiş, birbirlerini tamamlayan, geliştiren, yücelten, değiştiren, birbirlerinden soyutlanamaz ve hatta aynı anlamda kullanılır, kullanılabilir durumdadır. Bu kavramlar tanım ve içerik olarak birbirlerine bağımlı bir şekilde müzikolojik, folklorik, etnografik, arkeolojik,

antropolojik, sosyolojik, organolojik, filolojik araştırmalar ile elde edilen veya edilecek yeni bulgular doğrultusunda ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle değişmektedir, değişecektir. Aslında dairesel bir döngü içerisinde, başlangıç noktası yani “kültür” kavramı ile başlayan anlatılar tekrar kültür kavramına dönmektedir. Kısaca: “Devir ilk başladığı yere döner” (Güray, 2012, s. 9).

2.1.4. Geleneksel Türk halk müziği (GTHM)

Müzik ve onun bir türü olan Geleneksel Türk Halk Müziği kültürümüzün en insancıl ve en öznel parçasıdır. Çağdaş Türk romancı, öykücü ve şair Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “biz bu türkülerin milletiyiz” sözü geleneksel müziğimizi özetlemektedir. Yahya Kemal Beyatlı ise: “ok insan anlayamaz eski musikimizden ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden” diyerek kültür-müzik ilişkisini vurgulamıştır. Denilebilir ki: toplumların varlık sebeplerinden bir tanesi de, kendi kültürlerinin ürünü olan ulusal mzikleridir. Türküler “ana sütü gibidir” metaforu toplumumuzun yaşamak için ihtiyaç duyduğu temel gıdanın, Geleneksel Türk Halk Müziğin’ de var olduğunu göstermektedir. Bunu tersten okumakta mümkündür. Yani kültürümüzün genetik kodları Geleneksel Türk Halk Müziğinin eserleri olan türkülerde ve geleneksel çalgımız bağlama da saklıdır.

“İnsan kültürle doğmaz, kültüre doğar ve onu yeniden üreterek tarihini yaşar ve yazar. Birey doğduğu andan itibaren ait olduğu kültürün gelenekselleşmiş müzikal ürünleriyle mutlaka karşılaşacaktır, karşılaşmaktadır. Avrupa müzik kültürü de bu olgu ekseninde doğmuş ve olgunlaşmıştır. Seçkin müzik eserleri, kendi kültürü ve tarihi içerisinde üreticisi, tkedicisi ve yorumcu ile birlikte gelişmiştir” (Ayan, 2011, s. 44). Bu açıdan bakıldığında: GTHM Türk kültürünün tarihsel belleği niteliğindedir ve müzik eğitiminin temelini oluşturmaktadır, oluşturmalıdır.

“Halk Müziği, halk kesimlerinde ağızdan ağıza yayılan, notalarda bulunmayan ve notalardan öğrenilmeyen müziktir” (Yener, 1983: 84). “Bir sanat endişesi taşımadan, halkın duygu ve düşüncelerini, yaşanan toplumsal olayları, sade fakat içten gelen ezgilerle anlatabilen ve halkın ortak yaratma gücünün ürünü olan müzik eserleridir” (Arseven, 1992, s. 15).

“Halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın ürettiği, öte yandan sevdiği ve benimsediği, çoğunlukla dinlediği, yörelere, kişilere ve kullanılan sazlara göre farklı

tavır, üslup ve tekniklerle karşımıza çıkan köklü bir müzik. Halk müziği geleneğe bağlı olması nedeniyle müziğe ilişkin kuram ve teknikleri bozmadan günümüze taşımıştır. Halk müziği anonim ve bireysel olmak üzere iki başlık altında toplanır” (Özbek, 1998, s. 88; Tokel, 2000, s. 14).

“Halk müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman yaşayan, halk sanatçıları tarafından hiçbir sanat endişesi taşımadan yakılmış, yaratılmış-bestelenmiş, değişimler ve yoğrulmalarla kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müzik veya ortak halk verileridir” (Büyükyıldız, 2009, s. 91; Pelikoğlu, 2012, s.18).

Bu özellikler veya tanımlamalar, temelde benzeşelerde; kültürden kültüre ya da toplumun, ülkenin demografik yapısına göre içerik ve değer yönünden farklılaşabilmektedir. Anonimlik, yaygınlık ve kuşaklar arası aktarım halk müziklerinin en temel üç özelliğidir. Halk müziğinin sahip olduğu yöresellik ve yerellik karakteri, onu diğer müzik türlerinden ayıran en önemli yanıdır. Bu yönüyle halk müziğini, “yöresel müzik repertuarı” şeklinde ifade etmek mümkündür. Süleyman ŞENEL, halk müziğini: “geleneksel müzik malzemesini hafızasında, belleğinde yaşatan insanların ağzından, sazından alınan, derlenmesiyle birlikte sözel varlıktan yazınsal varlığa dönüşen müzik olgusudur” (<https://www.youtube.com/watch?v=BVEMN33MUPI&t=9411s>, Erişim, 30.06.2022) şeklinde tanımlamaktadır. Burada “anonim” kavramına GTHM paralelinde değinmek yerinde olacaktır.

“Çok ortaklı” anlamıda içeren, Fransızca kökenli anonim kelimesi halk bilimi terminolojisi içinde: söyleyeni bilinmeyen, unutulmuş olan anlamlarında kullanılmaktadır. “Ortakça: bir yörede ki geniş halk kesimleri arasında yaygın olduğu halde, sahibi (yakan kişi) bilinmeyen, herhangi bir şahsın değil bir yörenin veya grubun müzikal kimliğine bürünmüş ezgileri ve bu ezgilerin ortak yaratının ürünü olduğunu niteleyen terimdir. Anonim ile aynı anlama gelen bu terim, geçmişten beri bilinen ve benimsenmiş (eski) ezgileri ifade etmektedir” (Duygulu, 2014, s. 349).

GTHM’yi besleyen ve üreten, türkü yakıcıları/halk sanatçıları ve âşıklar/ozanlar GTHM’ nin iki ana kaynağını oluştururlar. Söz gelimi GTHM’ de yakıcısı unutulmuş, bilinmeyen anonim türkülerin yanı sıra, yakıcısı, bestecisi ya da kaynak kişisi bilinen türkülerde mevcuttur. Pir Sultan Abdal, Karacaoğlu, Dadaloğlu, Yunus Emre, Şah

Hatayi gibi halk ozanları ve onların şiirleri veya türküleri, gelenek içerisinde, güncelliklerini kaybetmeden asırlara meydan okumuşlardır. Yakıcısı belli olsun ya da olmasın önemli olan türkünün, halk tarafından benimsenmesi, halkın ortak müzikal beğeni ve ifadesine bürünmesi, kuşaklar arasında aktarılması yani halk içinde yaygınlaşması; kısaca, halkın ortak malı olması gerekliliğidir. Erol PARLAK, sözü ve müziği kendisine ait türkü formundaki bir eseri seslendirdikten sonra şu ifadeleri kullanmaktadır. “Sanatın doğası, insanın doğası böyledir. Ustalar, mahalli sanatçılar, âşıklar/ozanlar, destancılar devamlı bir üretim (eser, türkü) içinde olmuşlar. Sonrasında söylene söylene müşterek bir öze kavuşmuş. Bizde (kendisini kast ederek) naçizane bu yolda birisi olarak kendi doğamız, kendi yaşımız gereği bireysel üretimlerimizi ortaya koymaya gayret ediyoruz. Tek ölçüsü var. Ne kadarını halkımız benimserse, bir gönüle girerse o kadarı var diyoruz. Onun dışındakiler duruyor” (<https://www.youtube.com/watch?v=HK1q3TZRSoc>, Erişim, 12.07.2022).

Halk müziği kavramı, tanım ve içerik olarak sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal, teknolojik gelişmeler ve ilerlemelere bağlı olarak kendini güncellemektedir. Örneğin GTHM icra ortamları, icra şekilleri, üretimi ve tüketimi... günümüz şartlarına göre değişmiş durumdadır. Teknolojik imkânlar, nota yazımı ve GTHM'nin/türkülerin şehirlere taşınması gibi sebepler XX. asırdan bu yana bu değişimlere neden olmuştur. Bu değişimlerin tümü, bir anlamda kaçınılmaz, zorunlu ve başlı başına bir araştırma konusu olacak kadar geniş ve çok yönlüdür. Ayrıca günümüzde özellikle müzikoloji veya etno-müzikoloji disiplinleri açısından halk kelimesi farklı bağlamlarda ele alınmaktadır.

“Ülkemiz, halk müziği açısından dünyada eşi az bulunur bir zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Orta Asya'dan batıya doğru göç eden Türkler, yanlarında taşıdıkları zengin müzikal unsurlarını, Anadolu'daki kültürel birikimlerle harmanlayarak Anadolu topraklarında zenginleşmişlerdir” (Büyükyıldız, 2009: 93).

Türk halk müziği, Türkçenin konuşulduğu ve Türk kültürünün, Türk müzik kültürünün yaşadığı tüm coğrafyalara yayılmıştır (Bu noktada araştırma içerisinde kullanılan “*Geleneksel Türk Halk Müziği*” ifadesiyle Anadolu ve yakın/çevre coğrafyalardaki müzik pratiklerinin kastedildiğini vurgulamak gerekmektedir). GTHM, Türk halkının bütün boyutlarıyla hayatından kaynaklanan duygu, düşünce ve estetik zevklerini içinde barındıran, insana ve doğaya özgü her türlü konuyu/olayı anlatan, dile

getiren, kültürümüzden izler taşıyan, yerel ya da yöresel nitelikteki her türlü sözlü sözsüz, usullü usûlsüz, oyunlu oyunsuz ezgilerin tamamını kapsar. Halk müziğimiz, türküler, halk sanatçıları ve ozanlar/âşıklar tarafından çeşitli toplumsal ya da bireysel yaşantılar sonucunda oluşan duygulanmalar ile herhangi bir sanat anlayışı ya da kural kaygısı gözetilmeden üretilir, kulaktan kulağa, nesilden nesle gelenek halini alarak aktarılır ve halkın içinde çağları aşarak varlığını sürdürür. Ayrıca GTHM' nin ya da türkülerin, bireysel değil toplumsal olduğu söylenebilir. Usta halk müziği sanatçı ve icracısı Özay GÖNLÜM' ün "*halk denen usta, ne demiş bu hususta*" ve ulu ozan Neşet ERTAŞ'ın "*Muharrem usta yaktığı hiçbir türküye benim demezdi*" ifadeleri GTHM' nin toplumsal oluşunun en sade anlatımıdır. Anonim yapıdaki türkülerin ve âşıkların/ozanların eserlerini, içine doğdukları yörenin müzikal anlayışı ve beğenisi doğrultusunda üretilmeleri, üretmeleri bu durumun göstergesidir. "... anonim özelliğiyle halk müziği, bireyi değil, toplumu temsil eder; toplumun bölgesel ya da yöresel dil ve tavır özelliklerini, özgün üslubunu dile getirir" (Say, 2008, s. 204).

GTHM'nin sanatsız, kuralsız veya düzensiz olduğunu düşünmek ya da değerlendirmek son derece yanlıştır. Günümüzde suni bir biçimde ayrılmış olan GTHM ve KTM bir bütün olarak Geleneksel Türk Müziğini (GTM) ve geleneğini oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle, halk ve sanat müziklerimiz, geleneksel müziğimizin iki ana damarıdır. Bu sebeple GTHM' yi Geleneksel Türk Müziği (GTM) nazariyesi içinde düşünmek ve ele almak gerekmektedir. "Türk Halk ve Sanat Müzikleri, birbirinden farklı nazari sistemler üzerine değil, tek bir sistem üzerine kurulmuştur. Fakat bu sistem, asrımızın başından itibaren, nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmış, Arel-Ezgi nazariyesiyle aslından tamamen uzaklaştırılmıştır. Sistemin aslı, Türk Halk Müziğinde de saklı kalmıştır. Türk Müziği ses sistemi, Türk halk Müziği ses sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir uzlaşma içindedir" (Tura, 1992, s. 322). "Bağlama, yapısı, perdeleri, telleri, uygulanışı ile halk müziğinin temel sazıdır. Türk müziği ses sistemine uygun yapısıyla yaygınlaşmıştır. Türk müziğinde kullanılan sesler komalarıyla birlikte bünyesinde vardır" (Kurt, 1989, s. 25). Türk Makam Müziğinin bir parçası olan GTHM ezgilerinin yerel, yöresel karakterinin yanında, makamsal yapısı da göz ardı edilmemelidir.

Müziğin teorik yani nazari kısmı, müzik uygulamaları, pratikleri doğrultusunda oluşmaktadır, şekillenmektedir ve değişmektedir. Kısacası teori, pratiğe bağlıdır. GTHM eserleri incelendiğinde yöresel karakterinin yanı sıra, makamsal, icrasal, ritmik ve form açısından çok zengin bir çeşitliliğe ve yüksek bir sanatsal seviyeye sahip olduğu görülmektedir. Âşık/ozan ya da türkü yakıcıları ile bestekârlar, farklı mekânlarda (köy, kent) olmalarına bağlı olarak sosyo-kültürel açıdan ya da kullandıkları çalgılar ekseninde ayrışsalarda, öz de aynı kültür ikliminde yaşadıkları unutulmamalıdır. “Halk sanatlarının birçoğunun yaradılışında sanat ve bilim şuuru yoktur, fakat bu onların kuralsız olduğu anlamına gelmez. Sanatta, kuralların eserlerden çıktığını unutmamak gerekir” (Özbek, 2014, s. 985-986).

Halk müziğimiz başka bir ifadeyle türküler, anonim bir yapıya sahip olsun ya da olmasın Türk halkının ortak malı olmuş, yöresellik özelliği taşıyan, kaynağını kırsal kesinden ve yerel kültürlerden alan bir kültür ögesidir. GTHM‘ nin yerel karakteri onu çalgı, icra, üslup, söz, melodi ve ritim bakımından zenginleştirmiş ve çeşitlendirmiştir. “Tarih içinde kendi köklü geleneğini oluşturarak, Türk halkının duygu ve düşüncelerini dile getiren geleneksel müziğimizdir. Yalın, çoşkulu ve içtenlikli anlatımıyla Anadolu halkının yaşam ve beğeni biçimi temsil eder. Halk müziğimiz, yüzyıllar içinde oluşan zengin dağarı ile halk şiiri geleneğimiz ile iç içedir” (Kaptan, 2018, s. 8).

2.1.5. Türkü

Gerek Türk halk edebiyatı, gerekse Türk halk müziği ekseninde açıklanan ve farklı özelliklerine göre sınıflandırılan, tasnif edilen “türkü” terimi, GTHM‘nin müzikal ürünleri olduğu gibi, kültür zenginliğimizin en önemli öğelerinden birisidir. Bu terim, ilk kez XV. yy’ da Doğu Türkistan da görülürken, Anadolu sahasında XVI. yy’ da Öksüz Dede de karşımıza çıkmaktadır. GTHM bağlamında değerlendirilecek olursa türkü: halk işi, sözlü, sözsüz, usullü usulsüz, Türk insanına özgü her türlü duygu ve düşünceyi içinde barındıran tüm halk ezgilerine, şarkılarına verilen isimdir. “Türkü terimi Türk halk müziği, Klasik Türk müziği ve Türk halk edebiyatı alanlarında çoğu kez birbiriyle ilişkili, zaman zamanda farklı anlamlar içermektedir. Türkü teriminin “Türk’ e ait” anlamında olan Türki’ den dönüşerek bugünkü hale geldiği konusunda neredeyse tam bir mutabakat vardır” (Duygulu, 2014, s. 436). “Türk Halk Müziğinde her müzik eserine Türkü denilmektedir. Türküler sözlü ve sözsüz, ölçülü veya ölçsüz

oluşlarına, her yörede yaşanan olaylara, toplumsal ilke ve kurallara, coğrafi şartlara göre şekillenmektedir” (Ekici’ den akt, Eroğlu, 2017b, s. 517).

Çobanoğlu ise (2010) türküyü: “Türk ‘e ait ezgi” olarak tanımlamaktadır. “Bugün “türkü” olarak söyleyip yazdığımız bu kelime, yaygın olarak bilindiği gibi, eski cönk ve mecmualarda “türkiy” şeklinde dar ünlüyle söylenilmekte ve yazılmaktadır. Bizim kanaatimize göre “türkiy”in daha önceki formu “Türk ezgileri” veya “havaları” anlamında “türk küy” olmalıdır. Ancak arka arkaya gelen “kk” sesleri “y” sesinin daraltıcı tesirleriyle bitişerek önce “türkiy” e, daha sonra da “türkî” ye dönüşmüştür” (2010, s. 47).

“Türkü, bir şiir türü veya bir müzikal form değildir. Türk’e ait her şiir türünün Türkü’ ye söz olabildiğini, müzikal açıdan ise Türkü’ nün geleneksel özellik taşıyan farklı formlardan oluştuğunu söylemek mümkündür. Buradan hareketle türkü: kökeni kam törenlerine dayanan, zaman içinde, içeriği ve anlamı bakımından değişen, şekillenen ve gelişen; Türk Müziği bünyesinde geleneğe bağlı olarak çeşitli şekillerde üretilen; “Kırık-Kıvrak”, “Uzun”, “Sözlü”, “Sözsüz”, “Oyun Havası”, “Ağıt”, “İlahî” ve “Nefes”, “Tekerleme” ve “Sayışmaca” gibi bütün müzik eserlerine “Türkü” denir” (Eroğlu, 2017a, s. 89-90).

2.2. Erdal ERZİNCAN Kimdir?



Şekil 2.1. Erdal ERZİNCAN (www.google.com.tr/search?q=erdal+erzincan&sxsrf=, erişim, 04.05.2021).

1971’de Erzurumda doğan Erdal ERZİNCAN, küçük yaşlardan itibaren yaşadığı yörenin halk kültürünü öğrenmeye başladı ve bağlamayla da o yaşlarda tanıştı. ERZİNCAN: bağlamayla tanışması ile ilgili olarak “Türkü life” (2017) dergisindeki söyleşisinde şunları aktarmaktadır:

Kendimi bildim bileli bağlamayla tanışıyorum. Yani bağlamayla tanışmadığım dönemi hatırlamıyorum desem daha doğru olur. Tabii ki 4-5 yaşında bir şey üretmiyor, çalamıyordum ama dokunuyordum. 6-7 yaşlarıma geldiğimde artık bir şeyler çalmaya başlamıştım. İlk sazımı dayım aldı. Babamın çok büyük katkısı oldu. Babam biraz da dedemin ona sağlamadığı imkânları bana sağlama gayretindeydi. Çok özel bir gayret sarf etti. O ne kadar abartılı bir destek verdiyse, o yönde bir reaksiyon geldi benden de. Her misafir geldiğinde bana saz çaldırırdı. Hem de aşkla çalmamı isterdi, bu çok zor bir şey. Şimdi 7-8 yaşında, 10 yaşında çocuklara böyle bir baskı uyguladığınız zaman %90 ters teper. Bende ters tepmedi ve benim için o okul böyle başladı. O tedrisattan geçtim uzunca bir dönem. Babam iyi bir müzik dinleyicisidir. Beni de her gün dinler, - sürekli ısıtıp, ısıtıp aynı türküleri söyleme- ikazı yapardı. Babamın bu tutumu benim

kendimi ve repertuarımı yenilememi sağladı. Her gün yeni bir arayış içine girmek zorundaydım. Hala o ruhla devam ediyorum. Geriye dönüp baktığımda bana o aşığı babamın yaptığını net olarak görebiliyorum (Ayın Konuğu, s. 13). Erdal ERZİNCAN'ın müzik yaşamı üzerinde, aile desteğinin ve içine doğduğu kültür ortamının etkisi göze çarpmaktadır.

1981'de ailesi ile İstanbul'a yerleşen ERZİNCAN, burada kültürel bir bocalama yaşar. Doğduğu yörede herkes bağlama/saz çalıp türkü söyler/dinler iken, İstanbul da bağlama çalan, türkü söyleyen/dinleyen kimseyi bulamaz. Bu anlamda yalnızlaşır. 1985 yılında Arif SAĞ müzik kursunda ders almaya başladığında kendisine yakın ve özlemine duyduğu bir kültürel ortama girer ve saza daha çok sarılır. Arif SAĞ müzik kursu, ERZİNCAN'ın hayatındaki dönüm noktalarından birisidir. Bir okul niteliğinde ki bu müzik merkezi, kendisine konservatuvarın kapılarını açmıştır.

1989'da İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü'nde yükseköğrenimine başladı. Okul yıllarında "Tezenesiz (şelpe) Bağlama Çalım Tekniği" ile ilgili araştırmalar yaptı. "Parmak Vurma Tekniği' nin Bağlamadaki Uygulanışı ve Notasyonu" konu başlıklı çalışmasıyla lisans öğrenimini tamamladı. Notayla henüz tanışmadığı bir dönemde konservatuvarda müzikal ve düşünsel bakımdan kendisini geliştirdi. Okul yıllarında "halk bilgesi" olarak nitelendirdiği Nida TÜFEKÇİ, Yücel PAŞMAKCI ve Arif SAĞ gibi ustalardan etkilendi. Günümüzde de farklı kurumlarda devam ettiği bağlama öğretmenliğine 1990 yılında kendi adını taşıyan, "Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi" ni (EEMM) açarak başladı.

"Erdal Erzincan, 1990 yılından itibaren bağlama dersleri vermeye başlar. Önceleri düzensiz aralıklarla verdiği bağlama derslerini sonradan sistemli bir hale dönüştürebilmek adına ilk dershanesini İstanbul Maltepe'de açar. Pasaj içinde 18m² alana sahip olan bu mekânda bağlama derslerini yürütürken öğrenci sayısının artmasıyla iki kez yer değişikliği yapar ve dersane bugün bulunduğu noktaya taşınır. Kurum, yine Maltepe'de bulunan bugünkü kurs binası ile çok daha geniş bir kullanım alanına kavuşmuş olur. Kurs, 2001 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde faaliyet göstermeye başlar" (Keleş, 2016, s. 159-160).

1996'da Köln'de Almanya Cumhurbaşkanı Roman Herzog'un desteğiyle Arif Sağ ve Erol Parlak ile birlikte; Betin Güneş yönetimindeki Köln Filarmoni Orkestrasıyla

bir konser verdi. Bu konserin repertuarı da; "Concerto for Bağlama" adı altında albüm olarak (1998) piyasaya çıktı. Konserde Klasik Batı Müziği armonisi ile düzenlemeleri yapılan, Anadolu'nun farklı yörelerine ait türküler, geleneksel dokusu bozulmadan icra edilmiştir. Tezeneli icranın yanı sıra "şelpe" tekniğinin de örneklendiği konser, o dönem içinde bağlama icrası ve GTHM'nin yurtdışında temsiliyeti açısından bir devrim niteliğindedir. "Concerto for Bağlama", o zaman kadar yayınlanan sayılı "enstrümantal" halk müziği albümlerinden birisi olması bakımından son derece önemlidir.



Şekil 2.2. Concerto For Bağlama albüm kapağı ve Arif SAĞ trio (Çalışkan, 2018, s. 12).

2004 yılının ilk yarısında Viyana' da; Avusturya Cumhurbaşkanı Heinz Fischer' in desteğiyle Wiener Konzerthaus' ta, Russell McGregor yönetimindeki Ambassade Senfoni Orkestrasıyla birlikte bir konser verdi. Konserde önce solo performans sergileyen ERZİNCAN, ardından Ambassade Senfoni Orkestrası ile birlikte türküler seslendirdi. Bağlama düzeninde, tezeneli ve tezenesiz (şelpe) icra tekniklerini örnekledi. "Classic Cem" adıyla gerçekleştirilen bu konser ayrıca Hollanda' da iki farklı orkestrayla sahnelendi.



Şekil 2.3. Erdal ERZİNCAN 2004 Viyana’ da senfoni orkestra ile konser öncesi solo performans sergiliyor (<https://www.google.com/search?q=erdal+erzincan+viyana+konseri>, erişim, 30.05.2021).

Yine 2004’te İranlı kemança sanatçısı Kâhyan Kalhor ile konserler düzenledi. Proje Amerika ve Avrupa da verdikleri konserler ile başladı ve “The Wind” isimli albüme ve albümlere dönüştü. İkili daha sonraki süreçte, farklı zamanlarda konserler düzenlemeye devam etti. Bu konser serilerinin en önemli yanı ise; icraların ağırlıklı olarak çalgısal olmasıdır. Aynı yıl (2004) kendi öğrencilerinden oluşan 25 kişilik “Erdal ERZİNCAN Bağlama Orkestrası” nı kurarak yurtiçi ve yurtdışında konserler verdi. 2013 yılında ise Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası adlı bir albüm yayımladı.



Şekil 2.4. Erdal ERZİNCAN ve Kayhan KALHOR (www.google.com/search?q=erdal+erzincan+kayhan+kalhor, erişim, 31.05.2021).

2009 yılında Arif SAĞ ile birlikte “Bağlama Metodu” isimli II ciltlik kitabı, her düzeyden GTHM ilgisinin ve bağlama icracısının hizmetine sundu. Bağlama düzeni ile

sınırlandırılan kitap, tezeneli ve tezenesiz (şelpe) icra tekniklerinin öğretimine yönelik etütler ve örnek halk müziği eserlerinden oluşmaktadır.

2018’ de “Gezici Bağlama Atölyesi” projesini büyük bir fedakârlık ve özveri ile hayata geçirdi. Erzurum, Erzincan ve Tunceli illerini kapsayan projede, 8-12 yaş arası 25 çocuk yer almaktadır. Her ay bu üç ilden birinde (bir köyde) çocuklara bağlama dersi vermeye başladı. Bu projeden hareketle, 23 Nisan 2021 tarihinde çıkardığı “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” kitabını tüm çocuklara armağan etti. 7-12 yaş grubu çocuklara yönelik, bağlama düzeninde, tezeneli ve tezenesiz icra tekniklerini içeren kitap, bu alanda öncü olma niteliği taşımaktadır. Erdal ERZİNCAN, “Gezici Bağlama Atölyesi” projesi ile ilgili şunları aktarmaktadır:

Bu proje benim doğduğum topraklara borcumdu. Doğduğum topraklara geri dönüp, konserler vermeye başladığımda çocukluğun aklıma geldi. Büyük şehirlere sıkışmış olan bağlama eğitimini, doğduğum topraklara, ülkemizin doğusuna, aslında bu işin merkezine nasıl götürebilirim düşüncesiyle yola çıktığımı söyleyebilirim. 5-6 yıl kafamda bu işi tasarladım Öncelikle burada müzikle uğraşan kişilerle, öğretmenlerle bir toplantı yaptım ve projeyi anlattım. Güzel ve beni destekleyen dönüşler oldu. Erzurum, Erzincan ve Tunceli de bu projeyi yapmaya karar verdim ve bir seçme sınavı yaptım. 250-300 kadar çocuk katıldı sınava ve yetenekli olduğuna inandığım 25 çocuğu seçtim. Dersleri üç yıl sürecek şekilde planladık. Eşimde bana her konuda olduğu gibi burada da çok yardımcı oluyor. (www.youtube.com/c/ErdalErzincanTemke%C5%99FM%C3%BCzik12/playlists, erişim, 04.06.2021).

Bizim buradaki derslerimiz tabi ki bağlama üzerine. Fakat sadece bu değil. Bağlamanın hatırlattığı her şeyi derslerimizde konu ediniyoruz. Halk kültürünü yani folklor’ u tüm öğeleriyle çocuklara anlatmaya çalışıyoruz. Çocukların, eğer folklor’ u özümseyebilirlerse, bağlamaya daha sıkı tutunacaklarına ve daha iyi çalacaklarına inanıyorum. Çünkü bağlama, yalnızca bir çalgı değil. Projede köy köy geziyoruz. Köyler bizim için birer derslik niteliğinde. Çocukların tek hocası ben değilim. Bu coğrafyada saz çalan, türkü söyleyen icracılar ya da kaynak kişilerde çocuklara ders veriyor. İnternet üzerinden notaları gönderiyorum. Her hafta ders yapılıyor, ben de ayda bir defa buraya geliyorum ve tüm gün ders yapıyoruz. Yalnızca bağlama dersi değil tabi ki. Oyunlar oynuyoruz, yöredeki kaynak kişilerle çocukları buluşturuyoruz, hikâyeler, masallar fıkralar anlatıyoruz. Benim şöyle bir hedefim var: İstanbul da kendi

öğrencilerimden bir bağlama orkestrası oluşturmuştum. İşte o orkestranın bir benzerini bu çocuklarla kurmak istiyorum ve gidebildiğim her yerde konserler vermeyi hedefliyorum. Projenin başka bir amacı da fırsat eşitsizliğini ortadan kaldırmak. Ben bu projeyi gerçekten önemsiyorum ve herkesin kendi alanından, halka dokunması gerektiğine inanıyorum (https://www.youtube.com/watch?v=_dXuuBxW67U, erişim, 01.06.2021).



Şekil 2.5. Erdal ERZİNCAN ve Gezici Bağlama Atölyesi öğrencileri (Erzincan, 2021, s. 3).

“Bu proje benim bu topraklara borcumdu. Bu proje ile vicdanımı rahatlattığımı söyleyebilirim. Yaklaşık 4 yıldır aynı öğrenci grubu ile çalışıyorum. Çok yetenekli olanlar var. Ayda bir yüz yüze ya da online ders yapıyorum. Bölge halkıda bana güvendi, inandı. Artık orada bir sistem kurduk. Ben gitmeden ders için tüm hazırlıklar yapılıyor. 2023 yılında tekrar öğrenci seçerek yeni bir grup oluşturmayı planlıyorum. Dershanede (EEMM’yi kast ederek) çocuklardan oluşan bir grup almıştım. Onlar ile yaptığım çalışmalarla şekillendirdiğim “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” (2021) bu proje ile ortaya çıktı” (Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022).

2019’da “Bağlama İçin Besteler” isimli kitabı hazırladı. Kitap, bağlamada/sazda kullanılan, “ana düzenler” şeklinde sınıflandırılan *bağlama, bozuk, misket ve müstezat* düzenleri için çalgısal eserlerden oluşmaktadır. Kitapta yer alan tüm eserler Erdal ERZİNCAN’ a aittir ve kitap, bağlamanın çalgı repertuvarına katkı sunma ve icra tekniklerini geliştirme amacı taşımaktadır. Bağlama Metodu kitabında olduğu gibi tezeneli ve tezenesiz (şelpe) icra tekniklerini içermektedir. Kitapta eserlerin icralarının yer aldığı birde cd yer almaktadır

2019’ da “beş bağlama” isimli seri konserlerde farklı boyut ve düzenlerdeki bağlamalar ile icralar sergiledi. Konserlerde icra ettiği bağlamalar ve düzenler hakkında açıklamalar yaptı ve geleneği taşıyan ustalardan bahsetti. Aynı yıl “şelpe” ve 2020’ de “iki telin izinden” isimli, tamamı şelpe tekniğinde icralardan oluşan albümleri yayınladı

1994’ten itibaren sözlü, enstrümantal, solo, öğrencileri ya da usta icracılar ile birlikte albümler yayınlamaya başladı. (1994-2020: 26 yılda toplam 19 albüm) Hem solo, hem de farklı çalgı/çalgi toplulukları eşliğinde (Klasik Batı Müziği Orkestrası, gitar, kemanca...) ya da usta icracılar ile birlikte (Arif SAĞ, Sabahat AKKİRAZ, Erol PARLAK, Kayhan KALHOR...) ortak çalışmalarla dünyanın birçok yerinde sayısız konserler verdi. Çeşitli televizyon/radyo programları ile müzikal proje, festival ve etkinliklerde ve de birçok albüm çalışmasında, icracı ya da müzik yönetmeni olarak yer aldı. Yurtdışında ve yurtdışında çeşitli üniversite ve eğitim kurumlarının bünyesinde atölye çalışmaları düzenledi. Sayısız öğrenci yetiştiren ve yetiştirmeye devam eden: Erdal ERZİNCAN, günümüzde de aktif şekilde tüm bu müzikal faaliyetleri sürdürmektedir. 2000’de kendisi gibi bağlama icracısı olan Mercan ERZİNCAN ile evlenmiştir. Ali isminde bir çocuk babasıdır. (Sağ ve Erzincan, 2013a; Türkü Life, 2017; Erzincan, 2019; Erzincan, 2021).

Tablo 2.1. Erdal ERZİNCAN’ ın 1992-2020 arası yapmış olduğu albüm çalışmaları.

ALBÜM ADI	YILI	TÜRÜ	İÇERİĞİ
Grup Arayış	1992	Atila Meriç ve Nurettin Özcan ile birlikte	Sözel, 13 eser
Töre	1994	Solo	Sözel, enstrümantal 12 eser
Garip	1996	Solo	Sözel, enstrümantal 11 eser
Türküler Sevdamız	1997	İsmail Özden ve Tolga Sağ ile birlikte	Sözel 11 eser
Concerto for Bağlama	1998	Arif Sağ ve Erol Parlak ile birlikte	Enstrümantal 6 eser
Gurbet Yollarında	1999	Solo	Sözel, enstrümantal 12 eser
Anadolu	2000	Solo	Enstrümantal 9 eser
Türküler Sevdamız 2	2001	Tola Sağ ve Yılmaz Çelik ile birlikte	Sözel 17 eser
Al Mendil	2002	Solo	Sözel, enstrümantal 10 eser
Türküler Sevdamız 3	2005	Tola Sağ, Muharrem Temiz ve Yılmaz Çelik ile birlikte	Sözel 16 eser
Kervan	2006	Solo	Sözel, enstrümantal 15 eser

The Wind	2006	Kayhan Kalhor ile birlikte	Enstrümantal
Giriftar	2008	Solo	Enstrümantal 13 eser
Girdab-1 Mihnet	2011	Solo	Sözel 16 eser
Erdal ERZİNCAN Bağlama Orkestrası	2013	Bağlama Öğrencileri ile birlikte	Sözel, enstrümantal 14 eser
Karasu	2016	Solo	Enstrümantal 13 eser
Döngü1-2	2018	Solo	Sözel, enstrümantal 39 eser
Şelpe	2019	Solo	Enstrümantal 10 eser
İki Telin İzinden	2020	Solo	Sözel, enstrümantal 14 eser

Tablo 2.1’ e göre: Erdal ERZİNCAN ‘ ın 1992-2020 arası yapmış olduğu toplam 20 albümün, 13 tanesi solo, 7 tanesi ise başka icracılar ile birlikte ortak çalışmalardan oluşmaktadır. Albümlerin 6 tanesi yalnızca enstrümantal, 9 tanesi sözel, enstrümantal ve 5 tanesi de yalnızca sözel eserlerden oluşmaktadır. Albümlerin çoğunda, tezeneli ve tezenesiz icraları bir arada kullanılmıştır. Ayrıca Erdal ERZİNCAN, başka icracıların (Sabahat AKKİRAZ, Mercan ERZİNCAN, Özcan TÜRE, Gülcihan KOÇ, Gülten BENLİ...) albümlerinde de icracı veya müzik yönetmeni olarak yer almıştır. Son dönemlerde verdiği konserler, (Beş Bağlama Konserleri, Cemal Reşit Rey Konseri) ve tek parçalık çalışmaları (single) dijital ortamlarda albüm niteliğinde yayınlanmıştır. Bu çalışmalar da göz önüne alındığında, albüm sayısının arttığı ve ERZİNCAN’ın icracı yönünün öne çıktığı söylenebilir.

Bir ustanın bağlama icrasında kullandığı tekniklerin belirlenip, bağlama/saz öğretiminde kullanılması noktasında, Erdal ERZİNCAN’ın “neden?” araştırma konusu olarak seçildiğine değinmek faydalı olacaktır.

Erdal ERZİNCAN’ın usta bir icracı ve bağlama virtüözü oluşu, toplumun tüm kesimleri tarafından kabul görmüş bir gerçekliktir. Bağlama icrasına getirdiği, kazandırdığı yenilikler ve üst düzey teknik hâkimiyeti ile bağlamanın sınırlarını zorlayarak özellikle *bağlama düzeninde* bağlamayı/sazı düşünsel, duyuşsal, icrasal ve teknik açıdan çok ileri seviyelere çıkarmayı başarmıştır. Gelenekte varlığını sürdüren, fakat unutulmaya yüz tutmuş ve tezeneli icranın gölgesinde kalmış olan *el ile bağlama çalma* “şelpe” tekniğini Arif SAĞ, Erol PARLAK, Hasret GÜLTEKİN gibi usta icracılar ile birlikte tekrar gün yüzüne çıkarmış ve de bu tekniği geliştirmiştir. Tezeneli ve tezenesiz icra tekniklerini bir arada kullanmış, bu sayede tezeneli icrayı ileri boyutlara taşımıştır. Bilhassa bağlama düzenindeki icralarıyla, pozisyon zenginliğini

(klavyeyi tutan elin konumu) artırmıştır. Böylece GTHM ilgililerinin ve her seviyeden bağlama icracısı ya da öğrencisinin hayranlığını kazanmış ve geniş kitleleri derinden etkilemiştir. GTHM'nin otantik ve yerel yapısına bağlı kalarak, gerek bağlamada farklı akortlarda, düzenlerde gerekse bağlama dışındaki halk çalgılarıyla icra edilen GTHM eserlerini bağlama düzenine uyarlamıştır. Dahası bağlama/saz için farklı düzenlerde, akortlarda özgün eserler üretmiştir. Bu sayede hem bağlama/saz eğitim ve çalgı repertuvarına katkı sağlamış, hem de bağlama düzeninin sınırlarını genişletmiştir. Teknik açıdan usta bir icracı olmasının yanı sıra, besteci, derlemeci, sanat yönetmeni, eğitimci, halk kültürünü ve GTHM'yi çok iyi bilen ve üst düzey bir yorumcu olan Erdal ERZİNCAN, GTHM için bir otorite konumundadır. Bunun en güzel ispatı ise yaptığı ve yapmaya devam ettiği çalışmalarıdır.

Keleş (2017), EEMM' de gerçekleştirdiği etnografik alan araştırmasında, kurstaki müzikal söylem ile ilgili olarak şunları aktarır: “EEMM’de etkin müzikal söylem olarak iki ifade öne çıkmaktadır. İlk söylemin ana düşüncesi, doğru kaynaklardan beslenmek üzerine kuruludur. Fikrin en yaygın ifadesi kursta sık sık tekrarlanan “suyu kaynağından içmek gerek” özdeyişidir. Bu metaforik söylem aracılığıyla nitelikli bir icranın ancak belli üstadların takip ve taklit edilmesi veya örnek alınması ile mümkün olacağı dile getirilmektedir. Müzikal deneyimi ifade etmeye yarayan bu tür metaforlar, eğitim sürecinde, özellikle Erdal Erzincan tarafından etkin biçimde kullanılmaktadır. Kursta ki ikinci etkin söylem ise “Kimden dinledin?” sorusudur. Bu soru ile amaçlanan icracıyı veya öğrenciyi doğru kaynaklara yönlendirmektir” (s. 1655). Bu müzikal söylemler, araştırmanın konusu bakımından son derece önemlidir. Ayrıca Erdal ERZİNCAN'ın geleneksel icrayı benimsediğinin de bir göstergesidir.

“Müzikte üstadlar teorik ve pratik olarak müziği çok iyi bilen, sanatında en üst düzeye erişebilecek yetide olan insanlardır. Bu kişiler saz veya ses ile başarılı icralar yapabilirler. Bu kişileri üstad olarak niteleyen esas ölçüt ise, müzik adına gerçekleştirdikleri her eylemin farkındalığına sahip olmalarıdır” (Öncel’ den akt, Öztürk, 2020, s. 381). Burada “müzik adına gerçekleştirilen her eylemin farkındalığına sahip olmak” ifadesi son derece önemlidir. Erdal ERZİNCAN'ın hazırladığı bağlama metod ya da egzersiz kitaplarındaki notasyon, geliştirdiği işaretler, simgeler, bağlama düzeninde yaptığı uyarlama eser notasyonları veya uyarlama eserlerin icrası ve serbest

açış icraları onun hem eğitimci, hem de müzikal farkındalık yönünü göstermektedir. Bu farkındalık gerek uygulamada, gerekse teoride karşımıza çıkmaktadır.

Her kültür ya da müzik kültürü, sahip olduğu sanat, estetik ve güzellik anlayışı içerisinde, kendi kurallarını, sistemini ve terminolojisini oluşturmuştur. “...müzikal yeteneklere sahip olma yetisi, üst düzeyde gelişme gösterdiği zaman, her toplumun kendi müzikal kültür oluşumunun sonucu olarak farklı farklı tanımlar göze çarpar. Bir çalgıyı en üst seviyede icra edebilme yeteneğine sahip kişilere batı müziği kültüründe virtüöz, Türk müziği kültüründe ise usta icracı veya üstad gibi sıfatlar verilmektedir” (Taşçeşme, 2019, s. 11). Bu iki terim aynı anlama geliyor gibi görünse de, kültürel algı ve farklılıklar içerisinde ayrışırlar. Bu araştırmada, geleneksel kültürümüz dikkate alınarak Erdal ERZİNCAN için “*usta icracı ya da üstad*” nitelemesi yapılmış ve bu terminoloji kullanılmıştır.

Türk müzik kültürü içerisinde usta icracılar yani “*üstadlar*” birçok açıdan büyük bir öneme sahiptirler. Üstadlar, kültürümüzün, müzik kültürümüzün aktarılması, çalgı eğitimi ve icrası, eser üretimi gibi kültürel ve müzikal süreçlere yön veren sanatkarlardır. GTHM açısından “usta icracılar”, “mahalli sanatçılar”, bu kültürün temel örneklerini teşkil etmektedirler. Geleneksel müziğin bireysel yoruma muhtaç doğası, GTHM’ de üstadlık kültürünün ayrıcalıklı bir yere sahip olmasının da başlıca gerekçesini oluşturmaktadır. “Bağlama icra geleneği bakımından üstad, her hangi veya sıradan bir icracı değildir. Üstadlık, geleneksel beğeniye uygun olma, gözde olma, takdir edilme, onaylanmış olanların onayını alma, gibi yol ve süreçler içinde gelişme gösterir. Yetenek, üstadlığın olmazsa olmaz vasfıdır. Ancak yetenek, tek başına üstadlık kültürü açısından geçer akçe değildir. Üstad, temsilcisi olduğu müziği özümsemiş, kültürüne, sanatına, inceliklerine ve felsefesine vakıf olmuş kişidir” (Öztürk, 2016, s. 126, 131). Öztürk aynı çalışmasında, “Türkiye de bağlama icrası ve eğitimi açısından dört ana üstad kuşağı” şeklinde verdiği listede, Erdal ERZİNCAN’ı “dördüncü kuşak, 1960-1979 doğumlular” başlığı altında göstermektedir (2016, s. 137).

“Usta icracı; sazında doğru tutuş, seslendirme ve iyi ton çıkarabilme konularında yetkin, sağ ve sol el hâkimiyetini en üst seviyeye taşımış, transpozisyon konusunda kendini yetiştirmiş, farklı tarzlarda müzikleri icra edebilen, müzikal yaratıcılığa sahip, solo performansta hem teknik hem de artistik yönde kendini kanıtlamış, iyi bir eşlikçi, müzik genel kültürünün yanında entelektüel bir bakış açısına sahip ve yeniliklere açık

olan, dünya müziğini ve müzisyenlerini takip eden, icrasında kendine ait bir tavrı edinmiş, doğaçlama gezintiler yapabilme olgunluğa ulaşmış kişidir” (Kaya, 2013, s. 356).

GTHM de herhangi bir eserden önce sergilenen serbest veya usulsüz icralar yani açışlar, müzikal anlamda bilgi, birikim ve tecrübeye sahip olmak ile belli bir düzeyde çalgı tekniğine erişmiş olmayı gerektirmektedir. Ayrıca açışın niteliği ve özgünlüğü, icracının irticalen çalabilme becerisine ve yorumlama gücüne bağlıdır. Usta icracı, açışın ya da taksim kendisine sunduğu icra özgürlük alanı ile ustalığını sergileyebilmekte; kendisini, çalgısını ve geleneği güncellemekte ve geliştirmektedir. Bu noktada akla şu soru gelmektedir: Açış icraları üzerinden bir icracıyı usta yapan ya da diğer icracılardan ayıran özellik nedir? Bu sorunun cevabı icracının bilişsel, duyuşsal ve psiko-motor donanımında saklıdır.

Üstünlük, salt teknik beceri ya da süratli çalmak şeklinde düşünülmemelidir. Usta bir icracıyı, diğer icracılardan ayıran ve üstünlüğün temel vasfı olan özellik, icrada kullanılan tekniklere icracının ruh verebilme yetisidir. Üstad, çalgısına teknik yönden hâkim olacağı gibi çalgısının, felsefesini, geleneğini, öz değişle çalgısını anımsatan her öğeyi özümsemelidir. Dahası doğaçlama yeteneği ve buna bağlı olarak icralarda tekrara düşmeden, her defasında kendinden bir şeyler katmak/katabilmek son derece önemlidir. Kısacası üstünlükler, müzik kültürünün üst-düzeydeki temsilcileri, virtüözleri ve güçlü yorumcularıdır. Ayrıca üstünlükler, icralarıyla çağının ilerisinde olan, bu nedenle kültürün, müzik kültürünün öncüsü durumundaki kişilerdir. Erdal ERZİNCAN, usta çırak ilişkisi içerisinde geleneksel kültürü ve müziği öğrenmiş, takdir edilmiş, çaldığı ve söylediği dinlenen usta bir icracıdır yani üstünlüktür.

“Bizim geleneğimizde üstünlük çok kıymetli. Batıdaki virtüöz kavramının bizdeki karşılığı üstünlüktür ve bizde virtüöz diye bir şey yok. Çünkü üstünlük ve virtüöz arasında çok ince bir çizgi var. Virtüözlük, yalnızca icracılığın teknik yanını, beceri seviyesini gösterir. Fakat üstünlük dediğimiz zaman o enstrümanın bir yaşam tarzı var, felsefesi var, geleneği var; o gelenekten haberdar olmak ve enstrümanda yetkinlik göstermek anlaşılmalı. Yani üstünlüğün yan unsurları çok önemli. Başka bir ifadeyle bağlama çalan bir üstünlük onun yalnızca teknik yanına bakmaz. Bağlamayı hatırlatan her şeye bakar. Bu özelliğiyle üstünlüğün kompleks bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Üstünlüğü bir kenara attığınızda elinizdeki enstrüman sadece bir enstrüman olur. Burada bir enstrümandan

fazlası var. İşte o fazla tarafın karşılığında üstadlık var. Üstadlığı çıkardığımızda meselemiz daralır. Bir enstrümanın bütün özgünlüğü üstadlık ile ortaya çıkar. Virtuözlük ise yalnızca enstrümanın teknik tarafıdır” (Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). Buna göre, geleneksel kültürümüz bağlamında her üstadın bir virtüöz; fakat her virtüözün bir üstad olmadığı söylenebilir.

“Alanında sanatının doruğuna ulaşmış müzik sanatçısı, usta icracı” (Uluç, 2013, s. 185) şeklinde tanımlanan virtüöz/virtüöz terimi, Latince iktidar, mükemmellik, erdem, üstünlük anlamlarına gelen “*virtus*” kelimesinden türemiştir. Terim 17.yy’ a kadar kadın müzisyenler, ses sanatçıları, bestekârlar ve usta icracıları amatör müzisyenlerden ayırt etmek için kullanılmıştır. Daha sonra çalgı icracıları için de kullanılan terimin tanımı üzerinde, 18. ve 19. yy’larda ciddi tartışmalar ve değişimler olmuştur. Bazı müzik araştırmacıları ve besteciler virtüöz sıfatını taşıyan bir müzisyenin parmak ustalığının yanı sıra üstün bir yorum kabiliyetine de sahip olması gerektiğini savunmuşlardır. 19. yy’ da ülke ülke dolaşan, hayranlıkla takip edilen, müzik yaşamında önemli bir rol oynayan, teknik yönde kusursuz ve hatta olağanüstü mükemmellikte olan müzikçilere bu isim verilmiştir. Günümüzde ise bu terim teknik üstünlük yanında müzikaliteyi de yansıtan çalgı müziği yorumcuları için kullanılmaktadır (Aktüze, 2010; Gazimihal, 1961).

“Virtüöz olarak nitelendirilen icracıların özellikleri: teknik yetenek sahip ve bu yeteneği pratik bir biçimde sergileyebilen, repertuvar bilgisine sahip, çalgısında nitelikli bir tını ve acelite icra sunabilen, müzikal üretimler yapabilen, konser çalışmaları yapabilen, kendi izlerkitesini oluşturabilmiş, çalgı öğretim yöntemlerine hâkim, iyi bir çalgı eğitimcisi gibi özellikler taşıması bu nitelik için şarttır” (Taşçeşme, 2019, s.15). Erdal ERZİNCAN, üst düzey teknik icra performansı, güçlü yorumculuğu ve tüm bu özellikleri taşımasıyla bir bağlama virtüözüdür.

Son olarak Erdal ERZİNCAN’ın eğitimci kimliği araştırma açısından diğer bir kriterdir. 1990’ dan bun yana EEMM’yi kurarak öğrenciler yetiştirmesi, Arif SAĞ ile birlikte “Bağlama Metodu” isimli II ciltlik kitabı (2009), 2018’de başlattığı ve devam ettirdiği “Gezici Bağlama Atölyesi” projesi, “Bağlama İçin Besteler” (2019), “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” (2021) ERZİNCAN’ın bağlama eğitimi ve icrasına yaptığı katkıları ve eğitimci yönünü göstermektedir. Üstadın bağlama/saz icra ve eğitimi üzerine yaptığı şu tavsiyeler araştırmanın konusu ve gerekliliği açısından son derece

önemlidir. “Öncelikle çok ve düzenli çalışmak lazım. Özellikle mahalli sanatçıları dinlemek ve nüansların farkına varmak gereklidir. Bağlama düzeni için icra tekniklerinin özümsemesi, bu düzeninin icracıya sunduğu sınırların farkında olunması yani bağlama düzeninin tanınması, yaratıcılığın ortaya çıkarılması noktasında arayış içine olunması gerekmektedir. Özellikle sağ ve sol el teknikleri geliştirmeli ve uyarlama mantığı anlamaya ve uygulamaya çalışılmalıdır” (Demir, 2008, s. 71).

Geleneksel bağlama icrası bünyesinde yer alan çalım teknikleri ve “yöresel tavırlar”, (başka sebeplere de bağlı olmakla birlikte) gelenek içinde usta icracıların daha nitelikli, etkili veya gösterişli çalma ihtiyacı ve isteğine bağlı olarak ustalığı, yeteneği, mahareti sergileme, sergileyebilme düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Bu teknikler, aktarılma sürecinde taklit ve benimsenme ile yaygınlaşmış ve geliştirilmiştir. Açış icraları ise; bir icracının müzikal ve teknik birimini, becerilerini, yeteneklerini, çalgı hâkimiyetini ve duygu yoğunluğunu göstermesi, gösterebilmesi bakımından önemli, uzun uğraş ve emek isteyen performanslardır. Kısacası açış icraları, bir ustalık belirtisi (belirtilerinden birisi) ve kriteridir. Ayrıca serbest açış icraları, bir çalgının solo karakterini ortaya koymakta, teknik kapasitesini geliştirmektedir. Behar (2015) ve Özgen (2012) taksim formu için şu ifadeleri kullanırlar: “Çalgı icracısının hem teknik hem de üslup-tavır anlamında ehliyetini en belirgin şekilde sunabileceği en önemli form taksimdir” (akt. Çiftçi, 2022, s. 80). Kuşkusuz bu ifadeler açışlar içinde geçerlidir.

GTHM’de yol gösterme, gezinti, dolaşma da denilen açış, irticalen yapılan, serbest ölçülü, belirli yöresel ezgi yapılarına ve icra biçimlerine bağlı kalarak kırık ya da uzun havalardan önce sergilenen performanslardır. Açış, kendisinden sonra gelen esere hazırlık niteliği taşımaktadır. Nitelikli bir açış, yöresel müzik kültürüne ya da kültürlerine, makamsal yapıya ve çalgıya hakim olmayı gerektirir. Yine açış ya da taksim icralarının niteliği, performansın tekrar edilemez olması ile paralellik gösterir. Bir icracı yaptığı açışı bir daha birebir tekrarlayamaz. Tekrarlamamalıdır da. Belirli kurallar içerisinde kalarak, açış ya da taksimin, tekrara düşmeden ve amacına uygun şekilde yapılması son derece önemlidir. Bu noktada doğaçlama yeteneği ön plana çıkmaktadır. Özetle açış: belli kurallara ve amaçlara bağlı kalarak, serbest usûlde icra edilen, bir defaya mahsus çalgısal bir formdur. Şerif Muhiddin Targan’ın dediği gibi ”taksim boş gevezelik etmek değildir”.

“Taksim öğretilmez, öğretilemez, ama; taksimin oluşturulmasıyla ilgili bilgi ve kurallar öğrenilmeden de taksim yaratılmaz” (Akdoğu, 2006, s. 1). Bu durum açışlar içinde geçerlidir. Özellikle mesleki müzik eğitimde ve profesyonel icralarda önemli bir çalışma alanı olan açış icralarının öğretimi, usta çırak modeli ile yapılmalı, görsel-işitsel eğitim materyalleriyle (ses ve video kayıtları, nitelikli nota yazısı) desteklenmelidir. “Halk müziğinde taksime karşılık gelen açış, çalınacak veya söylenecek bir uzun hava veya kırık havadan önce, o ezginin seyrini verecek şekilde bir halk çalgısıyla ezgiyi hazırlayıcı özgür bir ölçü gösteren, usulsüz, müzikal motif yönünden zengin doğaçlama çalınan ezgilerdir” (Pelikoğlu ve Özşen, 2015, s. 56; Aydın, 2020, s. 1773, 1778).

“(…) Anadolu müzik kültürünün, farklı türlerinde doğaçlama ürünü olan düzensiz kalıp ritimli ezgiler, yani genel söyleyişle uzun havalar halk sanatının en incelikli eserlerinden olup, güzel uzun hava okumak ya da okunacak uzun havaya etkili bir açış yapmak belirli bir seviyede birikim ve doğaçlama yeteneği gerektirmektedir. Açışlar belirli kalıplara bağlı kalınarak doğaçlama yoluyla üretilmiş ezgilerdir. Dolayısıyla açışlar, icracıların kişisel özelliklerini yansıtır. Herhangi bir türdeki bir esere yapılan açışın niteliği; icracının müzik kültürü, icra sırasındaki ruh hali, duygu yoğunluğu ve açış yapılan çalgının teknik imkânlarıyla orantılıdır” (Uslu, 2014, s. 47).

Açışın niteliğini belirleyen parametrelerden biri de, şüphesiz icracının irticalen çalma yetkinliğidir. Bu yetkinliğin, yalnızca serbest icralar için önemli olduğu düşüncesi yanlıştır. Parlak (2012), Neşet ERTAŞ’ın ustalığı ile ilgili olarak şunları aktarmaktadır: “Neşet Ertaş’ın en önemli özelliklerinden biri de doğaçlama gücüdür. Üstad, bir eseri her çaldığında farklı hisseder ve her defasında eseri bambaşka bir kimliği büründürür. Hatta bu özellik bir eserin icrası boyunca bile hissedilir. Tekrara düşünmeden, sürekli yenileyerek yaptığı doğaçlama icra, onun üstün sanatkârlığının en önemli yönlerindedir” (s. 310).

2.3. Bağlamanın/Sazın Tarihsel Serüveni

Müziğin ve ona bağlı olarak çalgıların, doğuşuna ilişkin eldeki bulgulardan hareketle, kesin olmamakla birlikte 19.yy ‘dan itibaren günümüze değin araştırmacılar, farklı teoriler öne sürmüşler ve çeşitli yorumlar yapmışlardır. Müziğin kökenine ilişkin tartışmaların tez, anti-tez olgusuyla devam ettiği günümüzde her yeni söylen ya da düşünce beraberinde yeni karşıtlıkların fitilini de ateşlemektedir. “Müziğin ilk kıvılcıklarının öğrenilebilmesi için, ilk çağların kalıntılarını bulup aydınlığa

çıkarmak gerekir. Ayrıca duvar resimleri, heykeller, destan ve halk hikâyeleri araştırma ve incelemeler yoluyla ilkel müzik hakkında bilgi sahibi olunabilir. Ancak kazılardan müzik alanında çok aza şey bulunabiliyor. Öte yandan, taş çağı adamlarının şarkıları yok olmuş gitmiş” (Akkaş, 1996, s. 11).

Erol (2009), müziğin doğuşuna ilişkin teorileri: Evrimci perspektif, Etnomüzikolojik perspektif, Biyomüzikolojik perspektif, Dilsel perspektif, İletişimsel perspektif, Arkeolojik perspektif çatıları altında gruplandırmakta ve konunun ele alınmasının ya da açıklanmasının oldukça zor olduğunu ifade etmektedir. “Farklı disiplinlerin kollektif ya da tekil çalışmaları sonucunda müziğin kökenine ilişkin elde edilen bulgular ışığında on bin yıl önce yaşayan insanların müziğinin neden, nasıl ve ne zaman ortaya çıktığına karar vermek gerçekten güçtür” (s. 65). Elbette her disiplin kendi bağlamında konuya yaklaşmaktadır. Öte yandan bu yaklaşımlar, elde ettikleri bulgu ve belgelerle bir diğerini dışarda bırakmaz ve yalnızca küçük farklılıklarla birbirlerinden ayrışırlar.

“Sanatın bir dalı olarak müzik, diğer sanat dalları arasında en ilkel ve en temel güdülerden kaynaklanmış olanıdır. İlk insanın doğada var olan tüm sesleri kendi sesiyle taklit etmeye çalışması ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur” (İlyasoğlu ‘dan akt, Akkaş, 1996, s. 9-10). “Müzik, şarkı söylemekle başladı. Kendi sesine düzenli bir biçim vermek isteyen insanoğlu, iki farklı, daha doğrusu iki karşıt ifade şekli buldu. Birincisi sözlerin egemen olduğu logogenik yol, öteki, sözlere çok az bağlı pathogenik yoldur” (Sachs, 1965, s. 3).

“İnsanlık tarihi ile müziğin doğuşunu birlikte başlatmak yanlış olmayacaktır. Çevresini değiştirmeye ve kendi adına geliştirmeye başlayan insanoğlu, süreç içinde sanatı ortaya çıkarmış ve ardından onu çeşitlendirmiştir. Müzik ise sanatın çeşitliliği içinde kendisini yaşamın vazgeçilmez bir parçası olarak ayrıcalıklı bir yerde bulmuştur. Önceleri müzik, şiir, dans ve büyücülükle birlikte doğaya egemen olmanın yolu olarak sayılırken, zamanla doğa üzerindeki maddi egemenliğin artmasıyla büyü zayıflarken müzik, şiir ve dans gelişerek güçlendi ve sanatsal bir eylem alanı oldu” (Kaygısız, 2017: 68).

"İnsanoğlunun ses çıkarması ve kendi sesi ile çevresindeki sesleri algılayıp ayırt etmesi, edebilmesi müziğin her zaman var olduğunun kanıtıdır. Bu insanlar doğayı ve

yakın çevrelerini çok iyi biliyorlardı. Bildikleriyle beraber duygularını dile getirmek için de müzik gerekiyordu. Hayatın rutini içinde bu insanların her türlü duygu ve düşünce dünyaları vardı. Müzik aslında bu duygu ve düşünce dünyalarından doğmuştur diyebiliriz. Mutlak bir sessizliğe kimse katlanamaz. Kısacası, insanlar o dönemde sıkça şarkı söylerlerdi” (Pamir’ den akt, Say, 1997, s. 33).

“İlk çağlardan günümüze çalgıların çeşitliliği ve sayısı bizi şaşırtır. Çünkü geçmişten bugüne insanoğlu eline geçen her uygun gereci ses çıkaran bir araç yapmıştır. Kemik düdük, türlü kamışlar, içi boş ağaç dalları, ceviz ve midye kabukları, ağaç gövdeleri, hayvan derileri... Ancak herhangi bir yerde bu yolla üretilmiş çalgılar, müzik yapmak değil, büyü amaçlarına yarayacaktır. Bu çalgılar, korku veren büyü araçları olmaktan çıkıp, vakit geçirmek ve tat almak için kullanılan müzik araçları oluncaya dek uzun yolların aşılması gerekecekti” (Sachs, 1965, s. 2-3).

“İlk insan uzuvları ile yarattığı ölçülü iskeleti gitgide çeşitli seslerle doldurdu. Zamanla basınçlı hava sütununun tınısını buldu, onu bir tüp içinde titreştirmeye başladı, delik bir öküz boynuzu, içi oyuk bir kamış ya da kemikten uyumlu nesnelere çıktı. Zengin üfleme çalgıları böyle doğdu. Avcılıkta kullanılan gerilmiş yayın çıkardığı ses, telli çalgılar grubunun doğmasına yol açtı. Böylece vurmali, üfleli ve telli çalgılardan oluşan, en iptidai olanından en gelişmişine kadar günümüz modern orkestraların temeli, klasik üçlü tamamlandı” (Selanik, 2010, s. 21).

İnsanoğlu, çalgısını kendine benzetmeyi arzu etmiştir. Yakın çevresindeki malzemeleri kullanarak, toplumsal, kültürel ve müzikal anlayışı ve ihtiyaçları doğrultusunda çalgısını/çalgılarını üretmiş ve geliştirmiştir. Burada çalgıların çevresel adaptasyon ürünleri olduğunu söylemek yanlış olmaz. İlk insandan günümüze şüphesiz en mükemmel çalgı, insan sesidir. Öyle ki insanoğlu, kendi sesiyle doğayı taklit etmiş, kendi sesini yaptığı çalgılardan duymayı amaçlamıştır. “İnsanoğlunun ilk çalgısı, kendi sesi olmuştur. Müziğin ortaya çıkışı ise yine insanın sesi ve dilinin sayesinde” (Koç, 2000, s. 1).

“Çalgı, müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli tını, form ve kullanım özellikleri olan alet olarak tanımlanabilir. Kökenlerinin ne kadar eskiye dayandığı tam olarak bilinmese de, çalgıların zaman içindeki biçimsel gelişimleri

araştırıldığında özellikle telli çalgılar arasında sıkı bir ilişkinin olduğu görülmektedir” (Kaptan ve Yöndem, 2010, s. 23).

Farklı anlam ve kullanımlarının yanında, bir müzik terimi olarak çalgı: “müzik yapmak için kullanılan aletlere verilen genel addır. “Çalgıbilim” şeklinde dilimize geçmiş olan, herhanig bir çalgı ile ilgili tüm içerik ve konuları ele alan bilim dalına “organoloji” denir. (...) Çalgılar temelde: telli çalgılar, üflemeli çalgılar, vurmali çalgılar, kendiliğinden ses veren çalgılar ve transpozeli (aktarımlı) çalgılar olmak üzere beş grupta toplanabilir” (Say, 1992, s. 401-402).

Bağlamanın/sazın geçmişi, çok eski tarihsel dönemlere dayanmaktadır. Çalgının, günümüzde sahip olduğu morfolojik (yapısal) özelliği ve ulaştığı icrasal (teknik) seviye (her iki açıdan da değişimini ve gelişimini sürdürmektedir) köklü tarihsel geçmişi içerisindeki; bireysel ve toplumsal birçok ihtiyacın ya da yakın veya uzak kültürel etkileşim süreçlerinin bir sonucudur. TDK Türkçe Sözlük te değişim: “bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin tümü, değişme” şeklinde tanımlanmaktadır. Bağlama/saz çalgısında meydana gelen tüm değişimler ve gelişimler, tarihsel süreçte, neden sonuç ilişkisi ile hiyerarşik bir sıra içerisinde, kesintiye uğramadan ve Türk tarihi, kültürü ya da müzik kültürü ile paralel bir biçimde gerçekleşmiştir.

“Bağlama, GTHM’ nin tüm yörelerine ait ezgilerin ve tavırların çalınmasına imkân sağlamaksı ve Türklerin Orta Asya’ dan beri süre gelen köklü bir kopuz geleneğine sahip olmaları bu sazı Türk halk çalgıları arasında en yaygın olma durumuna sokmuştur. Bağlama, GTHM çalgıları içerisinde telli, mızraplı, tahta kapaklı olan grupta yer alırken ihtiyaçlara göre, çeşitli boy ve çalınış biçimlerine ve farklı türlere sahiptir” (Ekim, 2002, s. 31).

“Uluslararası çalgı sınıflandırma sistemine (Sachs-Horbostel) göre bağlama, “uzun lutlar” (long-luthes) sınıfına girmektedir. Yapı olarak, sap boyuna göre daha küçük bir gövdeden oluşan bu tip çalgıların, oldukça uzun bir geçmişi bulunmaktadır” (Öztürk, 2005, s. 15).

"Bağlama/saz, Türk çalgı kültürünü ana yurt Orta Asya'dan çok geniş coğrafyalara süzerek getiren en soylu ve yaygın çalgılarımızdan biridir. İnşa ettiği geleneğinin, Anadolu müzik tarihinde, Türk ezgi folklorunun tarihi kadar eski olduğu

kaydedilmiştir. Bölgelere yayılışı çok kuvvetli olmuştur. Denilebilir ki bu çalgının yayılış haritası millet sınırlarını aşacak kadar engindir” (Ataman, 1992, s. 416-417).

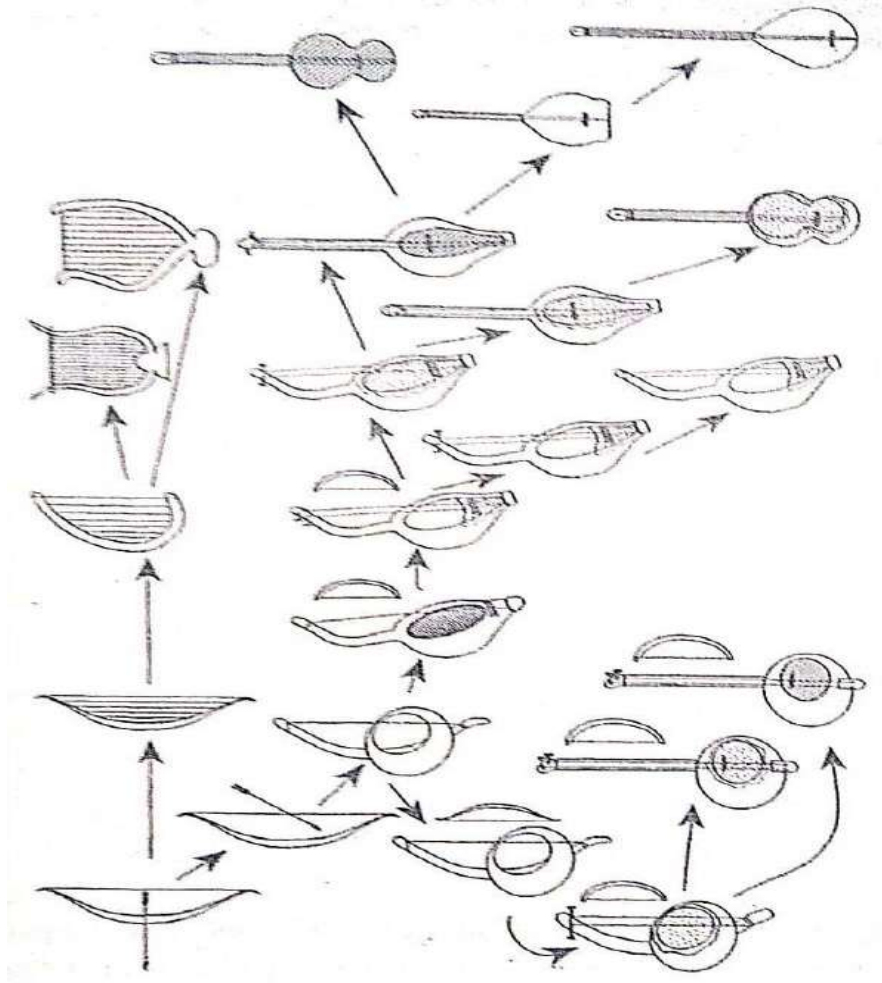
2.3.1. Bağlama/saz çalgısının kökeni

Bağlama/saz çalgısının kökeni ile ilgili olarak farklı görüşler bulunmaktadır. Bunlardan ilki, birçok araştırmacı tarafından da kabul görmüş olan bağlama/saz çalgısının Orta Asya kökenli olduğudur.

Bağlamanın/sazın atası olarak kabul edilen kopuz’ un kökenine dair yaygın söylemlerden biri şöyledir: “İlk insanların doğa ve hayvan seslerini taklit etmelerinin veya farklı ruh hallerinde çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği ileri sürülmektedir. Başlangıçta bilinçsizce yapılan bu eylem, daha sonra sesleri bilinçli şekilde çıkarmaya dönüşmüştür. Okun yaya sürtünmesiyle oluşan yapıyla “okluğ”, ardından okluğun ucuna su kabağı vb. eklenerek “ıklığ” elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri, bu deri üzerinden geçirilmiş, sesin daha net çıkması sağlanmış, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece yaylı ve yaysız (telli) sazların iptidai biçimleri ortaya çıkmıştır. Kopuzun su kabağından yapılan gövdesi ile deri olan kapağı zamanla ağaç malzemelerden yapılmış, kiriş teller yerini metal tellere bırakmıştır” (Parlak, 2000, s. 7; Ekici, 2012, s. 39; Koç, 2000, s. 6-7).

Diğer bir söylemde ise tesadüfi bir bulgudan söz edilir; Efsaneye göre iskelet haline gelmiş bir at kafasına atın yelesindeki kılların dolanması ile rüzgârda ses çıkmaktadır. Tesadüfen oradan geçen bir yiğit bu sesi duyar ve kurukafayı alarak üzerine dolanmış olan kıla parmaklarını vurarak sesler çıkarmaya başlar. Çıkardığı sesler hoşuna gitmiştir. Böylece ilk telli sazın bulunduğu söylenir (Kurt, 1989, s. 11).

Yukarda verilen bilgiler ve açıklamalar, mevcut araştırmalar ile ulaşılan sınırlı bilgilerden hareketle farklı araştırmacıların kabul ettiği söylem, yorum veya efsanelere dayanmaktadır. Günümüzde ve ilerleyen dönemlerde, yapılacak bilimsel araştırmalar sonucunda elde edilecek yeni belge, bulgu veya kanıtlar ışığında konunun daha da netleştirilmesi gerektiğinin ümidi ve kanaati içerisindeyiz.



Şekil 2.6. Telli sazların doğuşu (Parlak, 2000, s. 8).

Anadolu’da yapılan arkeolojik kazılar sonucunda milattan önceki dönemlere kadar uzanan bulgularda günümüz bağlamasına benzeri çalgılara rastlanılmıştır. Fakat bu çalgıların bağlama çalgısının ilk şekli olup olmadığı netlik kazanamamıştır. Araştırmalar bağlamanın Asya kökenli “kopuzdan” geldiğini ortaya koymaktadır. Orta Asya’da yaygın biçimde kullanılan ve “kopuz” denilen çalgının bağlamanın ilk şekli olduğu yapılan araştırmalar sonucunda ileri sürülmektedir. Geniş bir sahaya yayılan kopuz, Asya kültürünün yanı sıra, Anadolu kültürü içinde çok önemli bir yere sahip olmuş ve kültürlerin birer sembolü haline gelmiştir (Koç, 2000, s. 5; Parlak, 2000, s. 5).

“Kopuz, tarih içindeki seyahati sırasında onu kullanan toplulukların müzikal kimliklerine göre şekillenmiş, Türk boylarının ve başka toplulukların çalgılarıyla karşılaşarak değişen kopuz, farklı bazı sazlar da kendi ismini vermiştir. Türklerin milli sazı konumundaki kopuz, kendi asli şeklini her yerde koruyamamıştır. Kopuz’ un Orta Asya’ dan çıkışı ile ilgili olarak: “Ud ve tambur tipli mızrap sazları Ortaçağın Orta Asya uygarlığında ve ilk İslamiyet çağında Horasan’dan Anadolu “ya doğru tek asıldan

çıkarak çeşitlenmişler demektir. Ülke uzaklaşmaları onun haritasını Türkiye imparatorluğunun enginliği haline getirmiştir demektir” (Feyzioğlu, 2006, s. 237; Gazimihal, 2001, s. 61).

Kopuz, Orta Asya kökenli, telli, yay veya parmakla çalınan, farklı çeşitleri olan Türklerin kutsal saydıkları milli sazıdır. Kopuz, genel bir deyim olarak birden fazla telli saz türünü kapsamaktadır. Eş deyişle kopuz, “saz/çalgi” demektir. Bu anlayış günümüzde de devam etmektedir. ”Kopuz teriminin belli bir müzik aletinden ziyade, tıpkı günümüzde saz teriminin kullanımında olduğu gibi müzik aletlerinin tümüne verilen bir adlandırma olduğu söylenebilir. Bu durum her müzik kültürünün ya da toplumun kendi dilinde müzik aleti ifadesini karşılamak için kullandığı sözcük ya da terimin aynı zamanda o kültüre ait geleneksel sazının adı olmasından ileri gelmektedir” (Akın, 2020, s. 145). “Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Anadolu’da, İç Asya ile Kuzey Asya Türklerinde musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden tek çalgı kopuzdur” (Ögel, 1991, s. 240).

“Gerek Gazimihal’in, gerek Kemal Eraslan’ın görüşlerindeki ortak nokta, “kopuz” teriminin, “kop” kökünden türemiş olabileceği yolundadır” (Parlak, 2005, s. 35). “Kelime olarak kopuz, “kopsamak” fiilinin kökenden gelmektedir. Bu fiil hem kopmak, fırlatmak, seğirtmek, defetmek gibi hareketi ifade eden fiilleri, hem de kopuzu çalanın el ve parmak becerilerini anlatmaktadır”(Gazimihal, 2001, s. 17).

Orta Asya Türk kültüründe inanç sistemini oluşturan Şamanizm ritüelleri içinde kopuzun önemli ve ayrıcalıklı bir yeri olduğu bilinmektedir. Şamanlar dinsel veya din dışı tüm törenleri kopuzu ile birlikte yönetmekteydi. Ulu ozan Dede Korkut’ a ve kopuza gösterilen saygı ve atfedilen kutsallık, Oğuz efsanelerinde, Yunus Emre, Kaygusuz Abdal gibi mutasavvıf şairlerini şiirlerinde ve Evliya Çelebide görülmektedir. Bu düşünce ya da inanç geleneğinin Orta Asya dan günümüze geldiği ve bağlama/saz ile devam ettiği görülmektedir. Öte yandan, bu geleneğin, birçok uygarlıkta var olduğunu ve Türklere has bir durum olmadığını belirtmek gerekir. “Sümerler Asurlular Babilliler ve Mısırlılar gibi en eski uygarlıkların dinî ve kutsal törenlerinde mutlak suretle bir müzik aleti ve rahip, büyücü, şifacı gibi meziyetlere sahip icracısı vardı” (Sönmez’ den akt, Akın, 2020, s. 139).



Şekil 2.7. Kopuz örnekleri (Açar. 2019, s. 9).

Türklerin geleneksel çalgısı olan kopuz, milli kültür mirasımızı işleyip geliştirerek, Türk Musikisi organolojisinin temelini oluşturan bağlama ailesi, ud ve tambur gibi çalgıları günümüze taşımıştır. Aynı zamanda, tarihsel olarak kopuzun kullanıldığı şamanlık ve destan anlatma geleneğini, âşıklık geleneği olarak günümüze kadar sürdürmüştür (Feyzioğlu, 2006, s. 244).

Bağlamanın/sazın kökeni hakkındaki diğer bir görüş ise: bağlamanın/sazın Anadolu, Mezopotamya, Ön Asya kökenli olduğudur.

“5. yy’ a ait mozaikler üzerinde, "pandura" adı verilen, üç telli ve perdesiz çalgı örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Bu mozaik Türklerin Anadolu' ya gelişlerinden önce de, bu tür çalgıların Anadolu coğrafyasında var olduğunu kanıtlamaktadır. Bağlama benzeri çalgıların günümüzde ve eski çağlarda yaygın olduğu bölgelerde ki paralellik dikkat çekicidir. Tarihsel gelişmenin etkileriyle yayılmanın yönünün, daha çok doğudan batıya doğru olduğu söylenebilir. Günümüzde, Balkanlardan başlayarak Asya' ya uzanan geniş bir coğrafyada görülebilen bu tür çalgıların yayılmasında, Osmanlı Türklerinin rolü büyüktür.” (Öztürk, 2005, s. 16-17).

“Bağlamanın kökenine ilişkin öne sürülen görüşlerden birisi de Asya göçleriyle Anadolu'ya gelen "kopuzun" burada "saeş ya da şaş" isimli Sümerlerin ve Akadların kullandığı bir çalgıyla karşılaşmış olmasıdır. Kutsal sayılan bu çalgılar çalgı yapımcılarının ve ozanların elinde birleşerek tek bir çalgıya dönüşmüşlerdir" (Birdoğan, 1988, s. 77-78).

“Boğazköy ve Alişar’da Eski Hitit Çağına ait kabartmalı vazo parçalarındaki bir eğlence töreninde saz çalan adamın sazı tutuş biçimi de, Anadolu halk ozanlarının kullandığı sazla yakın bir benzerlik taşımaktadır. Karkamış orthostatlarının birinde gösterilen bir ziyafet sahnesinde, çalınan sazların uzun saplarından bir ip sarkmaktadır;

buradaki ipin işlevinin, sazı duvara asmak (günümüzde ki gibi) olduğu açıktır” (Alp, 2011, s. 73-74). Alp, bu bilgilerden hareketle bugün ki bağlama ile Hitit Çağına ait saz arasında bir ilişki kurmaktadır. Fakat Alp, aynı kaynakta Hitit Çağına ait çalgıların bağlama, cümbüş, lavta, gitar, ud olup olmadığı ayrımının yapılamayacağını da belirtmiştir.



Şekil 2.8. İnandık vazosundaki kabartmada bir erkek, bir kadın müzisyen (Alp, 2011, s. 70).

Ülkemizde ki yaygın görüşe göre, saz kopuzdan türemiş bir çalgıdır ve bu nedenle kopuz sazın atası sayılır. Bu görüşler herhangi bir araştırmaya dayanmaz. Bazı kaynaklar sazın kopuzdan türemediğini, Orta Asya’da kopuz ve sazın çok uzun süre aynı zamanda ve yan yana var olduğunu gösteriyor. Saz ve kopuz görünüşte, çalınıştta, çıkardıkları seste ve gerekse yapılışlarında birbirine çok benzemeyen iki ayrı çalgıdır. Türklerden önce Mezopotamya ve Anadolu’da” iki telli, tezene ile çalınan, orta uzunluktaki kolu üzerinde perdeleri olan, sapında püskül bağı bugünkü saza çok benzeyen bir çalgının varlığı bilinmektedir. (Erdener, 2015, s. 27-28, 31, 33) Erdener, Mezopotamya ve Anadolu Uygarlıklarına ait çalgının, çalgıların günümüz bağlama/saz çalgısına çok benzediğini, bağlamanın/sazın kopuz dan türemediğini, bu çalgıların, yan yana yürüdüğünü ve Anadolu da zaman içerisinde kopuzun kaybolduğunu ileri sürmektedir.

Bağlama/saz çalgısının kökenine ilişkin farklı görüşler ve yorumların olduğu açıktır. Bu durumun temelinde, Türklerin Orta Asya dan batıya doğru göçleri sırasında ve sonucunda gerçekleşen kültürel etkileşimler, kopuz çalgısının geniş coğrafyalara yayılması ve farklı uygarlıklara ev sahipliği yapan Anadolu’nun tarihin ilk devirlerine

kadar uzanan köklü bir kültürel birikime sahip oluşu yatmaktadır. Tartışmaların sürdüğü günümüzde genel kabul; bağlamanın/sazın, Orta Asya’da kullanılan kopuzun Anadolu’daki devamı olduğu yönündedir. “Türkleri Orta Asya’da kopuzla meydana getirdiği geleneğin, bugün Türkiye de bağlama/saz ile aynı duygu birliği içerisinde devam ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Saz kopuzun tarihin süzgecinden geçmiş, kıtaları aşmış ve çeşitli kültürlerle yoğrulmuş Anadolu yorumudur” (Parlak, 2005, s. 33).

Konuya, kökenden çok gelenek açısından bakmak daha net sonuçlar verebilir. Bağlama/saz geleneği, Orta Asya Türk topluluklarına kadar uzanmaktadır. Bu gelenek, asırlar boyu özünü korumuş, yalnızca kabuk değiştirmiştir. Bağlamaya/saza püskül takmak, onu yöresel figür veya işaretler ile süslemek, duvara asmak, bağlamayı/sazı insana benzetmek (kol, göğüs, kulak) bağlama/saz geleneği ile ilk çağlardan günümüze taşınmıştır. Bağlama/saz geleneği, şamanlık ile başlamış, âşıklık/ozanlık ile devam etmiş, Orta Asya dan Anadolu ya ve farklı coğrafyalara yayılmıştır. Asırlar boyu Türk kültürü ve Türk müzik kültürü içindeki kutsallığını, temsil gücünü, önemini ve değerini her daim koruyan bu gelenek, kültürel bellek olma özelliğini kaybetmemiş, icracısı ile birlikte kültürel mirası muhafaza etme, aktarma ve güncelleme görevini hiçbir zaman bırakmamıştır. “İnsanlar birbirine benzer çünkü kültürleri benzerdir; insanlar birbirine benzemez çünkü kültürleri benzer değildir” sözünden hareketle Türk müzik kültürü içinde milli sazımıza yani bağlamaya ilişkin bu anlayış, şüphesiz diğer uygarlıklarla benzerlikler gösterebilir. Türk kültürü’nün Anadolu ile özdeşleştiği ve bu topraklarda yükselmiş bir mozayik olduğu unutulmamalıdır. “Türklerden önce Anadolu’da farklı birçok uygarlık yaşamış, fakat Anadolu onların değil onlar Anadolu’nun malı olmuşlar. Anadolu bizim olduğu için bizim fethettiğimiz için değil. Fethedende biziz, fethedilende. Biz bu toprakları yoğurmuşuz, bu topraklarda bizi. Onun için en eskiden en yeniye ne varsa yurdumuzda öz malımızdır bizim” (Eyupoğlu, 1994: 9). Bağlama, günümüzde ne Orta Asya daki ne de Anadolu daki saz değildir artık. En önemlisi Türk kültürünün nüvelerinden biri olan bağlama/saz, kökeni neresi olursa olsun geçmişte ve günümüzde milli halk sazımız, çalgımız olmuş durumdadır.

Çalgılar, ortaya çıktıkları toplumların kültürel bir aynasıdır. Müziğin bir ifade kültürü olmasına bağlı olarak her kültür, kendine has olan bu ifadeleri seslendirebilmek maksadıyla; kendi kültürel değerleri evreninde, farklı tınılar üretebilen farklı

malzemelerden, farklı biçimlerde çalgılar meydana getirmiştir. Bu bağlamda üretilen çalgılara her kültür kendi içinde farklı anlamlar, değerler yüklemiştir. Kültürel kimliği yansıttığı düşünüldüğünde kimi çalgılar ulusal simge haline getirilmiştir. Bağlama denilince müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir. Başka bir ifadeyle kültürel kimlik evreninde bağlama/saz Türk kültürünün başat sembollerindendir (Ersoy, 2009, s. 270; 2012, s. 91, 98).

2.3.2. Bağlama/saz çalgısının yapısal özellikleri ve meydana gelen değişimler

Bağlama/saz, morfolojik açıdan ele alındığında, günümüzde farklı birçok ağaçtan yapılan, yörelere veya kullanım amacına göre, farklı boyutları ve adlandırmaları olan, perdeli, metal ve sırma telli bir çalgıdır. Perde ve tel sayıları değişkenlik gösterse de, en yaygın şekli ile bir 8’li (oktav) içerisinde 12 veya 17 perdeli, 6 veya 7 (ikişerli veya üçerli, 3 grup halinde) tellidir. Tekne büyüklüğüne göre tel kalınlığı değişmekte, tezene, mızrap ya da el (parmak) ile icra edilmektedir.

“Türk Halk çalgısı denince, halkın kendi imkânları içerisinde ve basit araçlarla elde yaptığı, akustik kanunlara uymayan, standart ölçü ve kalıpların dışında, etnografik özelliği olan çalgılar anlaşılmaktadır. Anadolu’nun her yöresinin kendine özgü, karakteristik özellikler taşıyan çalgılarıdır” (Uysal’ dan akt, Ekici, 2012: 37; Artun, 2014, 224).

“Kopuzun morfolojik unsurlarından olan “burgu, burma ve kulak” sözcükleri Türk çalgı terminolojisinde birlik gösteren terimlendendir” (Parlak, 2005, s. 36). “Halk sazlarının özelliklerinden biri de halkın kendi sazını kendi imkânları ile yapabilmesidir. Halk kendi çalacağı bağlamasını yöresinin şartlarına göre yapmış, tel ve perde sayılarını yöresinin müzikal yapısının ihtiyacına göre takmış ve bağlamıştır. Bu durum yörelere göre farklı özelliklerdeki bağlama türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Halk bağlamayla kendisinin bütünleştirmiş, bölümlerine organ isimleri vermiştir. Gövde, göğüs, kol, yanak, kulak, dil, diş gibi” (Kurt, 1989, s. 12, 14).

“Çalgılar, ait oldukları toplumların yaşam alanları ve ihtiyaçları ekseninde doğal şartlar tarafından şekillenmekte ve gelişmektedir. Konargöçer toplumlarda çalgı üretmek zorunluluklara (taşınabilirlik, kolay ulaşılabilirlik gibi) bağlı iken, yerleşik düzene geçmiş toplumlar için çalgı estetik gereksinimlerden (müzik zevki, yaratma gücü, kültürel alt yapı gibi) doğar” (Parlak, 2000, s. 43).

”Bağlamanın/sazın atası olduğu düşünölen kopuzun su kabağından yapılan gövdesi, zamanla armudi şekilde oyulan ağaçlardan yapılmış ve üstüne yine deri gerilmiştir. Ardından yayın kavisli sırtının zaman içinde kavis özelliğini kaybederek, düz bir sapa dönüşmesi, kopuzun gelişimindeki önemli noktalardan biri olmuştur. Sapın düzleşmesinden sonra zaman içinde sırasıyla burgu sisteminin keşfedilmesi, tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması gerçekleşmiştir. Eşik, önceleri basit olarak teli gerdirmek için kullanılmış, göğsün deri ile kaplanmasının ardından özel bir yapıya kavuşturulmuştur. İlk zamanlarda ağaç eşik yerine kemik kullanıldığı bugüne kadar ulaşan rivayetlerdendir. Kopuza ikinci telin ne zaman takıldığı, burgu sistemine ne zaman geçildiği ve ilk kez ne zaman perde bağlandığı henüz kesinlik kazanmamıştır. Uzun bir süre iki telli olarak kullanılan bu sazda üçüncü tel gereksinimi. ikinci telin farklı bir ses akortlaması ile eşlik düşüncesinin olgunlaşması ve nağmelerin çeşitlenmesine bağı olarak ortaya çıkmıştır” (Parlak, 2005, s. 28, 31-32).

Bağlamanın/sazın gelişiminde diğeri bir husus, metal tellere geçiştir. Çalgı’ da sırasıyla at kılı, bağırsak (kiriş), ipek ve metal teller kullanılmıştır. “Fiziksel yapısı ve ses rengi daha önceki malzemelerden çok farklı olan madeni tel, kopuzda büyük olasılıkla önceleri-kirişlerle birlikte ve az sayıda kullanılmıştır” (Parlak, 2000, s. 63). Tellerin değişim süreci, diğeri gelişmeler gibi zaman içinde uzun yıllar almıştır. Halk sazlarına metal telin ilk ne zaman takıldığı henüz bilinmemektedir. Bağlama/saz çalgısında ise, metal tellerin ilk kez 14. yy. da kullanılmaya başladığı yaygın görüştür. İlk zamanlar bağırsak ve metal teller bir arada kullanılmıştır. Takribi 17. yy ‘da tüm teller metal olmuştur. Anadolu’da gerçekleşen bu gelişme bağlama/saz çalgısının, yapısı ve icra karakteristiği üzerinde köklü değişimlere neden olmuştur. ”Madeni tellerin kirişlerle bir arada kullanılması sazların tınlayış özelliklerini değiştirdiği gibi, yapım, kullanılış ve çığır itibariyle de sazlara başkallıklar getirmiştir” (Gazimihal, 2001, s. 81).

Bağlama/saz çalgısında meydana gelen köklü değişimlerin göstergesi olarak, günümüzde “bağlamada yöresel tezene kalıpları” şeklinde adlandırılan icra tekniklerinin tarihsel süreçte kökenini, silsile yolu ile (metal tel-mızrap-çeşitli icra şekilleri) 14. yy. da başlayan metal tele geçiş sürecine kadar götürebiliriz. Metal tellerin kullanımı ile çalgının tınısını, ses genişliğini ve yüksekliğini sazlık vızıltılarına benzeten gelenek, çalgıya zaman içinde “saz” adını vermiştir.

Metal tel kullanımı ile icra anlamında bağlamayı/sazı, farklı maddelerden yapılan araçlar (mızrap ya da tezene) ile çalma fikri doğmuştur. Öyle ki tezeneli icra, Anadolu da el (parmak) ile çalım geleneğinin önüne geçmiş, onu unutturacak kadar yaygınlaşmıştır. “Anadolu ve Rumeli’ de bağlamanın tellerine vurularak ses çıkartmaya yarayan araçlara “mızrap” ya da “tezene” denilmektedir. Arapça mızrap terimi, bu aracın Osmanlı Sarayı ve çevresindeki ilk adıdır. İstanbul’dan önce Anadolu şehirlerine, oradan da köylü halk müziğine girmiştir. Mızrap kavramını ve terimini kolay benimseyemeyen halk sanatçıları, bu terime karşılık “tezene” terimini üretmiştir. Günümüzde bu iki terimin de kullanımı yaygındır” (Parlak, 2000, s. 72). El ile yapılan icralarda tellerin tümüne vurularak ritmin ön planda olduğu icra karakteristiği, tezeneli icra ile zamanla tellerin ayrıştırılarak yatay ve dikey şekilde melodi/ezgi karakteristiğine dönüşmüştür.

Metal tellere geçişin ardından sazın göğsünü kapatmak için kullanılan hayvan derisi yerine, ağaç malzemeler tercih edilmeye başlamıştır. “Kopuz’da metal telin kullanımı ile bu sazda meydana gelen köklü değişimlerden birisi de ağaç göğse geçilmesidir. Metal tellerin kullanımı ile artan basınca dayanamayan ve ısıya karşı hassas olan deri yerini ağaç’a bırakmıştır (Parlak, 2000, s. 64).

“Kopuz ve ondan türeyen telli sazların değişmelerinde ve gelişmelerinde şu hususlar göze çarpmaktadır. Farklı malzemeden tellerin kullanılması, tel sayılarının artırılması, toplu icra geleneğinin olgunlaşması ile birlikte mızrap fikrinin doğması, perde sayısının artması ve farklı formlardaki sazların ortaya çıkması. Kopuzdan türeyen çalgıların büyük bir çoğunluğu (buna sazda dâhildir) önemli gelişmelerini Anadolu da sağlamıştır” (Parlak, 2005, s. 32).

Çalgı yapım sanatının, dünya tarihinde 17. yy başlarında, ülkemizde ise 20. Yy ortalarında başladığı görülmektedir. Bu noktada geç kalmışlığın neden olduğu problemler, günümüzde henüz çözülememiştir. Mevcut durumda ülkemizde çalgı yapımı, hem usta çırak yöntemi, hem de üniversitelerimizin çalgı yapım bölümlerinde akademik anlamda yürütülmektedir. “GTHM sazlarının, yapısı ve özellikleri, icracıların görüşleri veya bu enstrümanların yapımcıları tarafından ortaya atılan görüşler doğrultusunda eskiden beri ustadan çırağa yöntemi ile günümüze kadar ulaşmaktadır” (Açın. 2005, s. 76). “Bağlama/saz, morfolojik açıdan henüz standart ölçülere ulaşmış

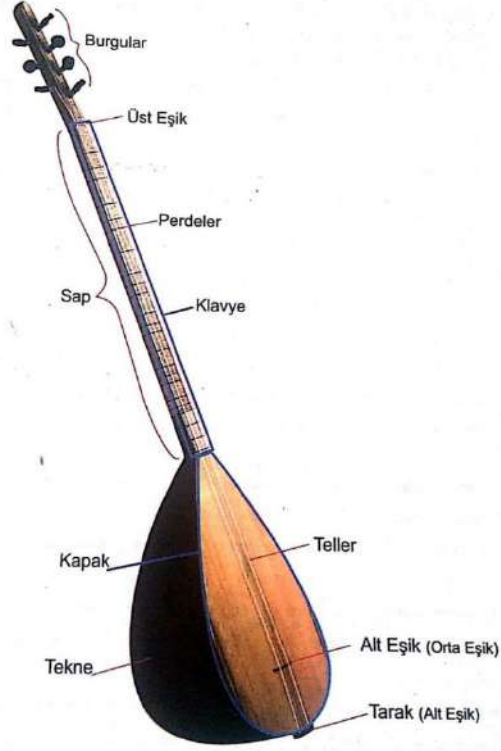
değildir. Günümüzde halen ampirik yöntemlerle yapılan bu çalgı her yapımıcının elinde farklı niteliklerde veya ölçütlerde üretilmektedir” (Çiçekçioğlu, 2021, s. 58).

“Bağlama yapımında iyi ses veren, kaliteli ve estetik yapımın yanı sıra, belli standartlar aranmaya başlanmıştır. Konuya ilişkin ilk bilimsel ve akademik çalışmalar 1975’te İTÜ TMDK bünyesinde açılan “Çalgı Yapım Bölümünün de Cafer AÇIN öncülüğünde başlamıştır. AÇIN yaptığı çalışmalarda, bağlamanın ölçülerine bir standart getirmeye gayret göstermiştir. Bu çalışmalarda AÇIN, çıkan seslerin frekansları, bağlama ailesi boyları ve kullanılacak tel kalınlıkları, perde aralıklarının hesabı gibi hassas ölçümler yapmıştır. Günümüz bağlama yapımıcıları, kendi yöntemleri ile AÇIN’ın ölçümlerini kullanarak, belirli ölçütlerde bağlama yapmaktadırlar” (Kurt, 1989, s. 16).

Günümüzde bağlama/saz imalinde, üç farklı yöntem kullanılmaktadır. İlki, Cafer AÇIN’ın formüle ettiği (1/5) yöntemi, ikincisi, Erkan Oğur ile Kemal Eroğlu’nun yaptığı çalışmalar ile bir uyarılma olan altın oran yöntemi (1/4), üçüncüsü ise, bu iki yöntemin arası olarak bilinen ve yaygın şekilde kullanılan (1/4,5) şeklinde adlandırılan yöntemdir. Bağlama/saz imaline dair hesaplamaların eşiğin konumuna göre yapılması, bu yöntemlerin ortak noktasıdır. Bağlama/saz yapımıcıları arasındaki yaygın kabulünden dolayı 1/5 yöntemin gelenekselleştiği söylenebilir (Çiçekçioğlu, 2021, s. 60, 62).

Bağlama/saz, tekne (gövde), kapak (göğüs), sap (kol), burguluk ve burgular (kulak), eşik (üst, orta, alt), perdeler ve teller olmak üzere 7 bölümden oluşmaktadır.

Bağlamanın/sazın gövde kısmı (tekne) oyma ve yaprak olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Gövde yapımında genellikle sert ağaçlar tercih edilmektedir. Oyma tekneler, tek bir ağacın oyulması ile yaprak tekneler ise, dilim şeklindeki ağaç parçalarının birleştirilmesiyle elde edilmektedir. Göğüs (kapak), düzgün damarlı, yumuşak ağaçlardan, kol (sap) ve kulak (burgular) gövde gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. Perdeler ise, sap üzerine bağlanan, bir çeşit ip olan misinadandır.



Şekil 2.9. Bağlamanın bölümleri (Yaşar, 2015, s. 6).

Bağlamanın/sazın yapımında önemli olan, uygun ağaç seçimi ve usta işçiliğidir. Ağaç seçiminde belli bir standartın olmadığı da söylenebilir. Konuya ilişkin Eroğlu şu ifadeleri kullanır; “Sert bir ağaç kullanılarak yapılan bağlama teknesine, yine ona benzer bir göğüs tahtası takmanın çok iyi ses vermediğini tecrübelerime dayanarak söyleyebilirim. Esasen bu durum ağaçların birbirleriyle uyumlu olmalarıyla ilgilidir. Birbirine yakın tondaki ağaçlar kullanılırsa, bağlamanın ses seviyesi biraz daha üstün olur. Ben ağaçlar arasındaki bu uyuma dikkat ediyorum. Bağlama yapımcıları bunun için “ağaçların birbirini sevmesi” deyişini kullanırlar. Günümüzde hesaplamaları bilgisayarla yapmakta mümkün elbette. Doğru budur diyemem, çünkü hala sazın yapımına dair arayışlar devam etmekte” (Eroğlu’ dan akt, Kurubaş, 2015, s. 38).

Erdoğan (2018), “Sivas’ta Bağlama Yapımı ve Ustaları” isimli çalışmasında, Sivas ta faaliyet gösteren bağlama yapım ustaları (lutiyele) ile yaptığı görüşmelerden hareketle şunları aktarmaktadır: “Bağlama yapım aşamasında kullanılacak ağaçlar için ustaların görüşleri birbirine yakındır. Nitelikli bir bağlama/saz teknesinin oyma dut, kapağının ladin, klavyesinin meşe, akgürgen veya kelebek kulaklarının ise pelesenk olmasının uygun olacağı düşüncesi öne çıkmaktadır. Aynı zamanda bağlama/saz yapım ustaları durumun çok da standart olması gerekmediğini söylemekteledir” (s. 82).

“Günümüz bağlamalarında 2-2-3 düzümünde üç gurublu toplam 7 çelik tel kullanılmaktadır. Alt tel gurubunda iki çelik bir bam, orta grubta iki çelik ve üst grubta ise bir çelik bir bam teli bulunur” (Açar, 2019, s. 20-21). Ayrıca günümüzde kullanılan metal teller, 15, 18, 20, 22, 25, 28, 30 numara olarak adlandırılmakta ve 0,15 mm, 0,18 mm, 0,20 mm, 0,22 mm, 0,25 mm, 0,28 mm, 0,30 mm kalınlığında kullanılmaktadır. Kalınlığına göre numaralandırılan teller daha kalın ya da ince tercih edilebilmektedir. Bam telinden daha kalın tellere bam bam ismi verilmektedir.

”Günümüzde kullanılan ve yaygın kabulün sonucu olarak üretilen standart formlardaki bağlamanın/sazın gelişim serüvenini, Cumhuriyet dönemine götürmek mümkündür” (Haşhaş, 2013, s. 6), “Bağlamanın/sazın tarihsel değişim ve gelişiminde özellikle 1950’ den sonrası göz önüne alındığında somut olarak tespit edilen önemli hususlar şunlardır:

1. Bağlamada/sazda teknenin şekli (formu)
2. Bağlamanın/sazın ses tablosundaki bombenin önemi ve miktarı
3. Bağlamada/sazda ses delikleri
4. Bağlamanın/sazın sap bölümündeki burguluğun geriye doğru eğik kullanımı
5. Bağlamanın/sazın perdeleri
6. Bağlamanın/sazın sapına kazandırılan esneklik payı
7. Dilimli sazların açmış olduğu çığır” (Açın, 2005, s. 80).

Bağlamanın/sazın yapısal değişimi ile ilgili olarak: teknesinin (gövde) daha derin, armudi veya damla biçimine dönüşmesi ve oyma teknenin yanı sıra dilimli (yaprak) teknenin de tercih edilmesi, kapağının (göğüs) son dönemlerde parçalı değil, yekpare takılması ve kapaktaki bombenin düşürülmesi, teknesinin arka ya da üst kısmına veya kapağına delik açılması, burguluğunun düz değil sapa göre geriye doğru eğik yapılması, perde yerlerinin daha belirgin hale gelmesi ve perde sayısının artması ya da azalması, tellerin sapa yapacağı baskı göz önüne alınarak sapına esneklik kazandırılması söylenebilir.

“Bağlama perdelerinin nasıl bir ölçüm ile belirlendiği henüz netlik kazanmamıştır. Bağlamanın perdelerinin icra edildiği yörenin müzik kültüne göre şekillendiği ya da bağlandığı yaygın kabulü oluşturmaktadır. Ayrıca icracılar, çaldıkları

ezgiye göre yeni perdeler bağlamakta veya mevcut perdelerin yerini değiştirmektedirler. İcracıların bağlama yapım ustalarının bağladığı perdelere pratikte yaptığı bu işlem, icracılar ile bağlama yapım ustaları arasındaki ortak mutabakatı oluşturur” (Özbek ve ark, 1989, s. 37-38). Günümüz bağlamalarında, bir sekizli içinde 17 perde, (karar perdesinin oktavı ile 18 perde) yaygın kabul ve kullanıma sahiptir.

Bağlama/saz perdelerinde gerek bağlanmış veya sıralanmış gerekse sayıca meydana gelen değişimleri, Cumhuriyet dönemi ile başlayan ve günümüzü de içine alan süreçte değerlendirmek gerekmektedir. Cumhuriyet dönemine kadar bir sekizlide 12 adet, yöre müzik kültürüne bağlı olarak sıralanmış ve sabit olmayan bağlama/saz perdelerinin sayısı Cumhuriyet dönemi ile birlikte birçok sebebe bağlı olarak artmış, azalmış ve günümüzde genel kabul olarak bir sekizli içinde 17 (karar perdesinin oktavı ile 18) olmuştur. Bu değişimin sebepleri arasında, temelde kültür ve sanat politikaları, Yurttan Sesler Topluluğu yani Radyonun etkisi ile Klasik Türk Müziği ve perde anlayışının etkisi sıralanabilir.

Perdelerin sayısındaki, sıralanışındaki ve isimlerindeki değişim sürecini Cumhuriyet dönemi ile ivme kazanan GTHM araştırmalarında ve 1965’ten günümüze yayımlanan tüm bağlama/saz metotlarında gözlemek mümkündür. Konu ile ilgili olarak kaynaklarda yıllara göre, hatta aynı metodun ilk ve daha sonraki baskılarında farklı bilgiler mevcuttur. Süreç içinde bu kitaplarda perde sayıları bir sekizli içinde 12, 13, 14, 15, 16 ve son olarak 17 şeklinde verilmektedir. Perde sayılarındaki bu farklılıkların bir nedeni de (başka sebeplere de bağlı olarak) büyük ikili (tanini) aralığının farklı şekillerde bölünmesinden kaynaklanmaktadır. Yine süreç içinde bazı usta icracıların (Neşet ERTAŞ, Bayram ARACI gibi) bağlamalarına 17’den daha fazla perde bağladıkları görülmektedir. Bağlama/saz perdelerini bir sekizlide 12’den 14’e çıkararak veren ilk kaynak Mahmut Ragıp GAZİMİHAL’in Hulusi Suphi KAREL ile birlikte 1939 yılında yayımladıkları “Ankara Bölgesi Musiki Folkloru” isimli kitaptır. Daha sonra Muzaffer SARISÖZEN (1952), “Yurttan Sesler “ isimli çalışmasında, bağlama/saz perde sayısını 17 olarak vermekte ve ilk defa nota yazısı içinde değiştirici işaretlerin koma değerlerini (si bemol 2, mi bemol 2...) rakamlarla belirtmektedir. 17’li perde dizgesi ile ilgili ilk ciddi çalışma ise, Sabri YENER’in ilk baskısı 1987 yılında yayımlanan “Bağlama Öğretim Metodu 1-2-3” isimli kitabında karşımıza çıkmaktadır. Ardından (1989) İrfan KURT ”Bağlamada Düzen ve Pozisyon” isimli çalışmasında,

Yener'e paralel bilgiler vermektedir. Özetle 1990'lı yılların başından itibaren bağlama/saz perdelerinin bağlanması ve sayısına dair ortak bir görüşün oluştuğu söylenebilir.

Çalgıların sahip oldukları perde sayısı ve bu perdelerin bağlanması, sıralanış amacı ve bilinci, müzik kültürlerinin kullandıkları ses malzemesi ve buna bağlı olarak müzik kuramı yani nazariyatı hakkında bilgi vermektedir. Bağlama/saz perdeleri, hem KTM hem de GTHM'nin asırlardır süren perde dizgesi tartışmalarına ışık tutması bakımından da son derece önemlidir. Konu ile ilgili olarak Onur AKDOĞU şu tespiti yapmaktadır.

“(...) perde sayısındaki bunca değişimden sonra varılan on yedili dizge günümüzdeki Geleneksel Halk Müziği eğitiminde de yaygınlaşmaya başlamıştır (yaygınlaşmıştır). Değişik yörelerde özellikle kırsal kesimde on ikili dizgenin hala kullanıldığını da göz ardı etmemek gerekir. (...) on ikili sistem, alışkanlıkları ya da seslendirilecek yöresel ezgiyi veya yöresel ezgi anlayışını yansıtabilecek bir sistem olarak yeterli olmasına karşın, tümüyle bir bilinç ürünü olan on yedili sistemde ülkemizin tüm yörelerine ait ezgileri seslendirebilme olanağına sahip oluşumuz bu dizgenin müzik bilimi içinde ele alınmış olduğunun göstergesidir. Dolayısıyla ülkemizin tüm yörelerinin ezgilerini seslendirebilme gereksinimi nedeniyle on ikiden önce on üçe daha sonrada günümüzdeki yirmi dördü dizgeye bir gidiş gösteren bağlamanın perde dizgesi, yine bu gereksinme sonucu uygulamaya yönelik binlerce deneyimin içinden süzülüp gelerek on yedili şekline kavuşmuştur. Bu olgu, ülkemiz geleneksel müziğinin on yedili dizgeyle seslendirilebildiğinin kanıtı olup, yüzyıllar önceden Safiyüddin'in verdiği dizgeye aynen varıldığını göstermesi açısından da büyük önem kazanmaktadır” (Akdoğan, 1999, s. 55).

“Halk müziği icraları, gerçek hayata ait icralardır. Bu düzlemde bireysellik ve yöresellik asıl belirleyiciler olarak ortaya çıkar. (...) Radyoculuk, sahne hayatı ve plak piyasasının gelişmesiyle beraber, özellikle bağlamanın temel alındığı halk müziği icralarında süreç içinde bir standartlaşma geliştiği, (...) oktavda on sekiz perde bulunduran bir sistemin Halk müziği açısından yeterli ve gerekli olduğu doğrultusunda yaygın bir pratik ve kanaat oluşmuştur. Bu standart eğilime rağmen günümüzde bile muhtelif icracıların, genelde daha fazla perde kullanımına dönük bir icra yaptıklarına da tanık olunur” (Öztürk, 2022, s. 48).

“Yakın tarihte ve günümüzde, bağlamanın icra tarzına yönelik arayışları devam ederken, çalgının fiziksel yapısında da çeşitli denemelerin sürdüğü görülmektedir. Bağlamanın sesini elektrik aracılığıyla artırmak için yapılan çalışmalar ile bağlamanın şehre taşınması ile farklı müzik türlerinde kendine yer edinme cabalarının sonucunda icat edilen “elektrosaz” ve bu sazın üç veya dört telli kullanımı özellikle 1960’lı yıllardan günümüze yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. 1970’li yılların sonunda Özey GÖNLÜM’ ün Cafer AÇIN’ a yaptırdığı “yaren” isimli yekpare gövdeli, cura, bağlama ve çöğür’ den oluşan üç kollu çalgı, aynı dönemde Türk Halk Müziğinde ve çalgılarında yeni ses ve tını arayışları doğrultusunda batı müziğinde kullanılan bas sesli çalgılardan yola çıkılarak, bas sesli ve bağlama formunda yapılan, dört telli bir eşlik sazı olan “bas bağlama” isimli çalgı, 1992’de Erkan OĞUR tarafından tasarlanan ve Kemal EROĞLU’nun yaptığı “Oğur Sazı ya da Altı Telli” isimli altı tek sıra telli çalgı” (Koç, 2016, s. 117; Sancak, 2019, s. 41).

Bu çalışmalara ilave olarak şu tespitler yapılabilir.

Bağlama/saz çalgısında, tekne boyuna göre farklı kalınlılarda metal ve sırma teller kullanılmaktadır. Farklı amaç ve icralara göre bu teller, birlikte veya yalnızca metal ya da sırma teller kullanılmaktadır. Farklı tını ve ses yüksekliği arayışları, soliste daha geniş ve rahat bir icra sağlama gayreti doğrultusunda ters düzen adıyla yaygınlaşan alt tel gurubunun ortaya, orta tel grubunun alta takılması son dönemdeki değişimlerdendir. “Ters Düzen” terimi ile anlatılmak istenen, yeni bir akort şekli değil, tellerin yerlerinin değiştirilmesidir. Bunun dışında günümüzde, bazı icracıların yeni düzen/akort denemeleri ve farklı icra yaklaşımları da görülmektedir.

Culha (2022), çalışmasında, ters düzeni ilk defa deneyen ve kullanan Divriğili gelenek temsilcilerinden Adem Aslandoğan’dan şunları aktarır: “Ters düzen, bizim müzisyenlerimizin kendi arasında çıkan bir adlandırma oldu. Haklılar. Çünkü ters düz ettik. Orta teli, alt tele taktık; üstleri de alttaki cim teli dediğimiz tellere sıraladık. Bunları ben yıllardır denedim ve kafamda oluşturdum. Eski âşıklarımızı, ozanlarımızı dinlerken tekne boyutunun ne olabileceğini sorguladım” (s. 64).

Bağlamanın/sazın akordunun sürekli ve kolay bozulmasını önlemek amacıyla burgularda (kulak) ağaç dışında farklı malzemelerin kullanımı ya da gitar çalgısının burguluğu örnek alınarak yapılan “gitar burguluk” çağımızdaki denemeleri/arayışları

örneklemektedir. Günümüzde, farklı fiziki yapılara, tasarımlara ve kullanım amaçlarına sahip bu sazlar (bağlama) üzerine çeşitli akademik çalışmalar, yapılmıştır/yapılmaktadır.

“Lutiyerlerin yeterli bilgi ve tecrübe sorunsalı, toplumdaki nitelikli çalgıya oluşma ve talep etme kültürünün eksikliği, çalgı standartları konusunda devlet elinde ve denetiminde yapılmış çalışmaların bulunmaması, usta-çırak modeliyle aktarılan bilgilerin genellikle bilimsel bir dayanağının olmaması bağlamanın/sazın yapımı ile ilgili göz önüne alınması gereken sorunlardır. Ayrıca bağlama/saz yapımı konusunda bazı batı sazları üzerinde yapılan denemelerden yola çıkılarak deneysel yöntemlerle ses ve tını özelliklerine dair çalışmaların yapılması gerekmektedir” (Özgül, 2002’ den akt, Özdek, 2005, s. 22; Koç, 2000, s. 39). Günümüzde bu problemlerin çözümüne yönelik çalışmalar yapılmakta ise de, sorunlar tam olarak çözülememiştir.

Bağlamanın/sazın yapımındaki standardizasyon eksikliğinin entonasyon, düşük dayanıklılık başka bir ifade ile çalgıda çok sık ve kısa sürede meydana gelen deformasyonlar gibi problemlere neden olduğu söylenebilir. Daha da önemlisi bu durum, standart bir bağlama ailesinin oluşmasına da engel olmaktadır.

“Bağlama/saz, yapısı ve yapımı konusundaki standart eksikliklerine karşın, kendine has çalım teknikleriyle melodinin yanında ritmin işleyişini de duyurabilmekte ve yapısı itibarıyla GTHM’nin tüm ihtiyaçlarına cevap verebilen taşınabilir bir çalgı olarak günümüzde Anadolu’nun her köşesinde yaygınlık kazanmıştır. Bağlamanın üretmiş olduğu sesin niceliği, onun bir salon ya da oda müziği çalgısı olmasına neden olmuştur. Diğer yandan günümüzde elektronik cihazlar yardımıyla hem kapalı mekânlarda hem de açık havada düzenlenen etkinliklerde rahatlıkla kullanılmaktadır” (Özdek, 2005, s. 24).

Bağlamanın/sazın morfolojisindeki değişimler, usta icracıların ya da bağlama/saz yapım ustalarının kişisel deneyimleri ve estetik anlayışları ile çağın getirdiği her türlü gelişme ve müzikal ihtiyaçlar doğrultusunda gerçekleşmiştir, gerçekleşmektedir. Bağlama/saz çalgısında meydana gelen veya gelecek tüm yapısal, icrasal ve işlevsel değişimlerin ne tür sonuçlar doğuracağı, geleneğin ve müzik kültürümüzün bu değişimlere vereceği tepkiye bağlıdır.

2.3.3. Bağlama/saz çalgısına dair isimlendirmeler

Bağlamanın/sazın isimlendirilmesinde farklılıklar karşımıza çıkmaktadır. Çok eski tarihlerden günümüze, değişik coğrafyalardaki yaygın kullanımı ile bu çalgının isimlendirilmesinde ve sınıflandırılmasında terminoloji açısından farklılıkların görülmesi doğal bir sonuçtur. Dahası çalgıya verilen farklı isimlendirmelerin nereden geldiği konusunda kesinlik kazanmamıştır. “Bağlama, geçmişten günümüze, yapılarına, boy ve ebatlarına, düzenlerine, tel ve perde sayılarına, çalınış biçimlerine, kavim ve aşiretlere, bölgelere göre birçok farklı isimlerle anılmıştır” (Kurt, 2009, s. 411).

“Anadoluda bağlama ailesine mensup çalgıların isimlendirilmesinde, farklı yöntemler uygulanmıştır. Sözelimi tel sayısına göre, boyuta göre, çalındığı akorda ve hatta çalındığı yere göre yapılan adlandırmalar yaygındır. Önceleri "ikitelili" den "onikitelili" ye kadar değişen ve tel sayılarına göre yapılan adlamanın yerini, giderek çalgının boyuna, çalındığı akorda ya da çalındığı yere göre yapılan adlamanın aldığı görülür. Örneğin cura, ırızva, bağlama, bozuk, tanbura, çöğür, divan sazı, meydan sazı gibi adlar, bu dönüşümde karşımıza çıkmaktadır. Bağlama, bozuk gibi adlar, hem özel bir tür, hem de bir akort bildirmektedir. Divan sazı, meydan sazı gibi örnekler, çalgının, mekânsal büyüklüğüne de çağrışım yapan adlamalara örnektir” (Öztürk, 2005, s. 17).

Bağlama/saz, köklü yapısal değişimler geçirdiği Anadolu coğrafyasında, farklı şekillerde adlandırılma sürecini de yaşamıştır. “Anadolu’ da kopuzdan sonra, tambura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan terimler “saz” ve “bağlama” dır. Aslen Farsça olan ve Farsça’ dan Türkçe’ ye geçen saz terimi, halk sanatçılarının şiirlerini söylerken çaldıkları telli çalgının genel adıdır” (Parlak, 2000, s. 55).

“Farsça “sâz” cihaz demektir. Nitekim o dilde geçerlilikteki “sâzende” nispetinin ana anlamında yapıcı, imal edici demektir. Hâlbuki uzatımsız “saz” sözü, sazlık yerlerdeki hasır uzun saplı bitkilerin sürekli rüzgâr altında yerli yerinde çıkardıkları vızıltı ve sızıltılardan mülhem bir onomatope (yansıma) dir. Sâz kelimesi pek eskiden Batı Türkçesine girmiştir. Farsça da sâz kelimesinin dokuz farklı anlamı vardır ve bunlardan birincisi âlet ve özelliklede musiki âleti demektir. Türkçeye diğer sekiz anlamı hemen hiç geçmemiştir. Bunun sebebi Türkçe “saz” onomatopesti yüzünden olduğu söylenebilir” (Gazimihal: 1961’ den akt, Parlak, 2000, s. 57-58).

“Çalgı için kullanılan bir diğer terim olan “bağlama” ya, saz teriminden sonra rastlanılmaktadır. Bağlama terimi, içeriği itibariyle daha dar bir çalgı grubunu kapsamaktadır. Bağlama teriminin nasıl ortaya çıktığı ve hafızalara yerleştiği kesin olarak bilinmemektedir. Tel takmaya Anadolu da bağlama denir. Çalgının sapının üzerinde perdelerin bağlanması sonucunda bağlama adının verildiği yaygın bir görüştür. Kopuzun çeşitlerinden olan kolca kopuzun yani kollu kopuzun koluna perde bağlanmasıyla ortaya çıkan bu tür kopuza daha sonraki dönemlerde bağlama denmiştir. Bununla beraber diğer bir görüş ise, önceleri deri olan göğse daha sonraları ağaç kullanılması dolayısıyla, bağlanması (Anadolu’nun 14. yy metinlerine doğru gidildikçe bağlamak fiili kapatmak anlamıyla kapıyı kapatmak şeklinde kullanılmıştır) neticesinde bu adın kullanılmaya başladığıdır. Ancak, bu görüşler, bazı soruları beraberinde getirmektedir. Yaklaşık 17. yy’ dan sonra kullanılmaya başlanan bağlama sözcüğü, eğer sapa perde bağlanması ile ilgili ise, sazlarda perde fikrine yakın bir zamanda geçilmiştir. Ayrıca bu doğrultuda sapına perde bağlanan diğer sazların adının neden bağlama olmadığı akla gelmektedir” (Koç, 2000, s. 10; Parlak, 2000, s. 60; Gazimihal, 2001, s. 106; Kurt, 2009, s. 411).

“Deste Bağlama” geleneği, zamanla hem sazın kendisine hem de sazın çalındığı düzene (akort) adını vermiştir. Bu geleneğin bir parçası olan bağlama düzeni, destenin bağlanma sürecinde kullanılan akort türü olarak toplumun geniş kesimleri tarafından kabul görmüş ve Bağlama Düzeni olarak adlandırılmıştır. Bu terim, mecaz-ı mürsel ile desteyi bağlama aracı anlamında da saza atıfta bulunarak zaman içinde sazın adı haline gelmiştir. (Kurt, 2015, s. 61).

Gelenekte bağlama/saz, genellikle solo karakterde veya nağme çalgısı olarak değil, "söz" ile ilişkilendirilerek kullanılmıştır. Geleneksel anlayışa göre saz, sözü bazen birbirine bağlayan bir unsur olarak işlev görürken, bazen de söze eşlik etmektedir. Bağlamanın adının, sapındaki perde bağlarından ziyade, gelenekteki kullanım amacından kaynaklandığı ifade edilmektedir. (Akbulut’ tan akt, Algi, 2013, s. 39).

Bu çalgının geniş bir coğrafyada yaygın olarak kullanıldığı düşünüldüğünde, "bağlama düzeni" adı verilen akort türünün sadece Türkiye’de öne çıkması, dikkat çekici bir özelliktir. Bu düzen, karar sesin orta tele denk gelmesi ve bu sesin alt tele göre 4 ses daha pes olması nedeniyle belirli bir pozisyonda dizilerin neredeyse bir oktava yakın bir bölümünün çalınabildiği anlamına gelmektedir. Bu sözcük, bir noktada takılıp kalmayı

veya beklemeyi anlatan bir anlam içerdiğinden, "eli bağlamak" ifadesiyle ilişkilendirilebilir. Bu bağlamda, zaman içinde "bağlama düzeni" teriminin, düzeni ifade etmek yerine genellikle "eli bağlamak" çağrışımıyla anıldığı ve halk arasındaki kullanımlar aracılığıyla anlaşıldığı belirtilebilir. Kullanımlarda genellikle düzenin özellikleri göz ardı edildiğinden, vurgu daha çok "bağlama" kelimesine yönelmiş ve bu terim genellikle bir çalgı adı olarak algılanmıştır. (Erzincan, 2016, s. 137-138). Burada üstadın, bağlama adının düzenden, düzenin ise icra sırasında parmakların klavye üzerindeki konumundan kaynaklandığını ifade etmektedir.

Anadolu da kopuz ismi, 16. yy' a kadar kullanılmıştır. 13. ve 14. yy' larda Anadolu da kopuz ismi varlığını korurken, 15. yy' da kopuz, saz, tambura ve bağlama terimlerinin tamamına rastlanılmaktadır. 16. ve 17. yy lar kopuz adından bağlama adına geçişin gerçekleştiği dönem olarak söylenebilir. Çalgıya ait bu isimlendirmeler ve değişimler, halk edebiyatında, günlük yaşamda ve atasözlerinde net şekilde görülmektedir.

Saz ya da bağlamaya geçiş sırasında kullanılan bir terim de "tanbura" olmuştur. Bu bağlamda, Anadolu'nun belirli yörelerinde bağlamanın bu isimle anıldığı gözlemlenmektedir. 17. yüzyıla ait kayıtlarda, bu çalgının perdeli ve telli bir saz olduğuna dair bilgilere rastlanmaktadır. Bu durum, muhtemelen kopuzdan saza geçişte kullanılan bir terimin de "tanbura" olduğunu düşündürmektedir (Akın, 2020, s. 146). "Kopuz ve Tanbur daha çok kitaplarda geçen çalgı adlarıdır. (...) 16. yy Osmanlı ve eski Anadolu kitapları, tanbur sözünü, kopuz sözü ve anlayışıyla karşılarlar" (Ögel, 1991, s. 149). "Tanbura ismi, daha çok şehir merkezlerinde kullanılmıştır. Kırsal kesimde ve âşık geleneğinde tanbura ismi yer almamaktadır" (Kurt, 2009, s. 413). Tanbura veya tambura ismi, günümüzde de yaygın şekilde kullanılmaktadır.

Günümüzde tüm bu terimler (kopuz, saz, bağlama, tanbura ya da tambura) varlığını korurken, bağlama veya saz, halk arasında bu çalgıyı isimlendirmede kullanılan en yaygın iki terimdir. Gelenekte kopuzun birden fazla çalgıyı ifade etmesinde olduğu gibi saz, genel olarak çalgı anlamına gelmekte ve bağlama ile bağlama ailesini de ifade etmektedir. Bağlama terimi ise, gerek bir akort (düzen) şeklini gerekse tek bir çalgıyı/çalgı ailesini karşılamaktadır. "Saz terimi, Orta Anadolu da özellikle Kırşehir, Ankara, Niğde, Konya vb. yörelerde çalgının hem düzenini hem de

ebadını belirtmektedir. 17. yy. dan sonra yaygın olarak kullanılan bağlama adı ise, günümüzde bağlama ailesindeki sazların genel adı olmuştur” (Kurt, 2009, s. 411-412).

2.3.4. Bağlama/saz çalgısının eğitimi ve öğretimi

Bağlama/saz çalgısının eğitimi ve öğretimi denildiğinde, geleneksel usta-çırak yöntemi ve meşk sistemi ile metodolojik yöntem veya yaklaşımlar akla gelmektedir. Konu ile ilgili olarak öncelikle eğitim, öğretim, müzik eğitimi ve çalgı eğitimi kavramlarından kısaca bahsetmek faydalı olacaktır.

İnsanın sahip olduğu donanımın ve doğasının gereği olarak, eğitim ve öğretim kendisi için bir zorunluluktur. Dahası insanoğlu, öğrenme içgüdüsünün, isteğinin ve biyolojik, kültürel ve toplumsal bir varlık olmasının etkisiyle doğal çevresiyle sürekli etkileşim içerisinde kalarak, bir bakıma keşfetmeyi, araştırmayı, öğrenmeyi, bilgi sahibi olmayı ve problem çözmeyi arzu etmiştir. Etmektedir. Eğitim sözcüğü, köken olarak beslemek, ortaya çıkarmak, ilgilenmek anlamlarına sahiptir. Öğretim ve öğrenim, eğitimin temel öğelerindendir. Yani eğitim, öğretim ve öğrenimi içine alan daha kapsamlı/geniş bir kavramdır. Eğitim, yaşam boyu sürerken öğretim, belli bir dönem içinde yapılmaktadır. Eğitimin tanımı, felsefi görüşlere göre değişmektedir. Genel anlamda bireyde davranış değiştirme süreci olmasından hareketle eğitimin “bireyde kendi yaşantısı ve kasıtlı kültürleme yoluyla istenilen davranış değişikliğini meydana getirme süreci” (Demirel, 2006, s. 6) şeklindeki tanımı, genel kabul görmektedir.

”Eğitim, bir insanın yetilerini, davranışlarını geliştirmek ve içinde yaşadığı toplumun iyi değerlerini benimsetmek için uygulanan yollar” (Koç, 2000, s. 15).

“...İnsan kendi yaşam etkinliğinin önce farkına varır, sonra bilincine erişir, sonra bilgisini oluşturur. İnsan, davranışla doğar, yaşar ve ölür. (...) İnsan, davranışlarıyla eğitir ve eğilir. Bu özelliğiyle insan, eğitimin en temel öğesidir, ana odağıdır, ana özeğidir. (...) Yalın ve özlü anlamıyla eğitim, bireyin davranışlarında, kendi yaşantısı yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecidir. Eğitim, temelde bir davranış değiştirme sürecidir. Birey, içinde yaşadığı doğal, toplumsal ve kültürel çevresiyle sürekli etkileşim halindedir. Bu etkileşimin, eğitim yoluyla daha düzenli, daha etkili, daha verimli ve daha yararlı olması beklenir” (Uçan, 2018, s. 29, 45- 46).

“Eğitim, toplumsal yaşamın biyolojik, ekonomik devamlılığı, iletişim ve gençlerin arzulanan biçimde yetişkin olarak yaşama katılabilmelerini sağlayan evrensel bir konudur ve kültürleme başlığı içine girer” (Emiroğlu ve Aydın, 2009, s. 250). “Eğitim tanımlarındaki anahtar sözcüklerin, birey, yaşantı, kültürleme, davranış ve süreç” (Demirel, 2006, s. 6) olduğu görölmektedir.

İşleyiş, amaç, sunum, süre, içerik gibi değişkenlere göre farklı şekillerde sınıflandırılan eğitim, genel anlamda örgün, yaygın ve algın olmak üzere üçe ayrılır. Örgün eğitim, ilköğretimden üniversiteye kadar olan süreçte, ayrıca özel konularda ve kurumlarda kademeli bir şekilde yapılandırılmış ve kronolojik sıralama ile derecelendirilmiş öğretim ve mesleki yetiştirim olarak tanımlanmaktadır. Algın eğitim kavramı, bireylerin çevrelerindeki günlük deneyimlerden, kişisel veya toplumsal yaşantılardan, iletişim ve etkileşim içinde olduğu her türlü zaman, mekân, kişi veya kişilerden ve kitle iletişim araçlarından tutumları, değerleri, becerileri ve bilgileri hayat boyu edinme sürecini ifade eder. Yaygın eğitim ise, belirli bir gruba özgü amaçlar doğrultusunda var olan örgün eğitim sisteminin dışında kalan ve bağımsız olarak düzenlenen eğitimsel etkinlikleri kapsayan bir kavramdır (Coombs ve Ahmed 1973’ ten akt, Duman, 2003).

“Öğretim, belirli bir amaca göre gereken bilgileri verme işi tedris, tedrisat, talim” (TDK Türkçe Sözlük, Online erişim). “İnsanı toplumsal bir varlık yapan ve onu diğer canlılardan ayıran en önemli özelliklerinden biri, öğrenme yeteneğine sahip olmasıdır. Doğduğu zaman bilinçli hiçbir davranış göstermeyen insanoğlu, yaşamı için gerekli olan tüm davranışları çevresinin etkisiyle ve doğuştan sahip olduğu güçlerin yardımıyla öğrenir. Öğrenme: yaşantı ürünü, kalıcı izli davranış değişikliği; müzik öğrenme ise yaşantı ürünü, kalıcı izli, müziksel davranış değişikliğidir” (Tarman, 2016, s. 35-36).

Eğitim kavramı üzerinden değerlendirildiğinde, müzik eğitimi, bireye kendi yaşantısı aracılığıyla belirli müziksel davranışları kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, dönüştürme, geliştirme ve yetkinleştirme süreci olarak tanımlanabilir. Bu süreç, genellikle eğitim gören bireyin kendi müzikal yaşantısını temel alır. Bu temel üzerinden, belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir, bu yolculuk sonucunda ise belirli hedeflere ulaşılır. Müzik eğitimi, genel, özengen ve mesleki olmak üzere üç ana türe

ayrılmaktadır. Genel müzik eğitimi, her yaş, düzey ve aşama dahil olmak üzere herkese yönelik olup, herhangi bir ayırım yapmaksızın sağlıklı ve dengeli bir yaşam için temel müzik kültürünü kazandırmayı hedefler. Özengen (amatör) müzik eğitimi ise, müziğe özgü ilgi, istek ve yetenekle hareket eden bireylere odaklanarak etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamayı amaçlar. Mesleki (profesyonel) müzik eğitimi ise, müzik alanında meslek seçme eğiliminde olan, bu alanda belli bir yetenek düzeyine sahip bireylere yöneliktir. Bu tür eğitim, müzik alanının gerektirdiği davranışları, yeterlilikleri ve birikimi kazandırmayı amaçlar (Uçan, 2018, s. 11, 41-42).

Müzik eğitiminin uygulamaya yönelik alanlarından biri olan çalgı eğitimi, esasen bir çalgıyı çalma yeteneğini öğrenme, geliştirme ve etkili bir şekilde kullanma hedeflerini içermektedir. Bu amaçlar, genel olarak fiziksel, teknik ve müzikal kategorilere ayrılabilir. Çalgı eğitimindeki temel hedef, öğrenciyi çalgısında daha yüksek nitelikli bir düzeye ulaştırmaktır. Bu bağlamda çalgı eğitimi, bireyin kendi çalgısı üzerinden istenen müziksel davranış değişikliklerini kazanmasını amaçlamaktadır. Çalgı müziği ve eğitimi, birbirine sıkıca bağlı iki unsur olarak birbirinden etkin bir şekilde yararlanmaktadır (Kınık, 2010, s. 27).

“Çalgı eğitimi, Bireyin çalgısı üzerinde bir öğretici kontrolünde, beceri kazanma, değiştirme ve geliştirme süreci olarak tanımlanabilir” (Kaptan ve Yöndem, 2010, s. 24). “Çalgı eğitimi, bireye çalgısında yetenek ve becerilerini daha derli toplu hale getirerek geliştirmesi için sistemli ve amaçlı olarak davranış değişikliği kazandırma sürecidir” (Algı, 2013, s. 20). “Çalgı eğitimi, bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan, yöntemler bütünüdür. Bireysel olarak yapılan çalgı eğitiminde temel amaçlar, öğrencilere, çalgısı üzerinden teorik ve pratik müzikal beceri ve bilgiler kazandırmak ve müzik kültürü bağlamında geliştirmektir” (Parasız, 2009, s. 4).

Başarı elde etmek için herhangi bir müzik enstrümanını çalarken, bedensel ve ruhsal yeteneklerin birbirleriyle entegre bir şekilde gelişmesi gerekmektedir. Yani, bedensel yeteneklerin gelişimiyle birlikte kültürel anlayışımız, estetik tercihlerimiz ve hayal gücümüzde de ilerleme kaydetmemiz önemlidir. İyi bir teknik, sağlam bir bilgi temeline dayanmadığı sürece etkili olamaz; benzer şekilde, güçlü bir teknikle donatılmamışsa, derin müzikal bilgilere dayalı üretimler ortaya koyamaz (Fenmen, 1997, s. 25). Nitelikli bir çalgı eğitiminin ve icrasının, teori ve uygulama arasındaki ilişkiye ve farkındalığa bağlı olduğu söylenebilir. Ayrıca çalgı eğitiminin ve icrasının

kültürel boyutu da dikkate alınmalıdır. Özellikle ulusal kültürümüzün simgesi olan bağlama/saz çalgısının eğitim ve icrasında, geleneği, halk kültürünü öğrenmek ve yaşamak son derece önemlidir. Çalgı eğitimi, bireyin çevresiyle etkileşim kurarak sosyal bağlarını güçlendirmesine katkıda bulunur. Sanat eğitimi, disiplinler arası bir yaklaşım ile eğitim sistemi içinde yer alarak, içinde bulunduğu toplumun kültürel zenginliklerine ve birikimlerine katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksel çalgı eğitimi alan bireylerin, yaşadıkları toplumun kültürel unsurlarına dair algı ve gözlemlerinin, edindikleri bilgi ve deneyimleriyle sanat etkinliklerine yansımaları beklenmektedir (Kınık, 2010, s. 59). Çalgı eğitimcisinin, sahip olduğu donanım (bilgi birikim, çalgı icra seviyesi, eğitimci kişiliği...), öğrencinin psikolojik ve müzikal hazır bulunurluğu, süreçte kullanılacak çalgının/çalgıların kalitesi, çalgıdaki yapısal ve icrasal gelişme ve değişimlerin takibi, yanlış öğrenilmiş davranışların düzeltilmesinin zorluğu, kullanılacak eğitim- öğretim programı ile programın içeriği... başlangıçtan itibaren çalgı eğitiminin sürecini, niteliğini ve seviyesini ya da türünü belirleyen ve etkileyen diğer faktörlerdir

Çalgı eğitiminde etüt ya da egzersizlerin önemi ve gerekliliği şüphesiz tartışılmaz. Öyle ki KBM çalgıları için yazılmış etüt ya da egzersizler, zaman içinde başlı başına birer eser niteliği kazanmış, yazıldığı çalgıya ait eğitim ve eser repertuarını zenginleştirmiştir. Etüt niteliği taşıyan eserlerin kökeni, 15. yüzyılda org öğretiminde kullanılmak üzere yazılan eğitim amaçlı parçalara dayanmaktadır. Bu eğitim parçaları, zaman içinde evrim geçirerek prelüd ve toccata gibi formları anımsatan ve bu nedenle "kompozisyon" değeri taşıyan kısa eserlere dönüşmüştür. Bu eski eğitsel örnekler, etüt türünün ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Say, 2009, s. 189-190). XX. yy'de Türk müziği çalgı eğitimindeki metodlaşma cabaları ile birlikte bu öğretim materyalleri geleneksel çalgılarımız; özellikle bağlama/saz öğretiminde yaygınlık kazanmıştır. Etüt ve egzersiz yazmak veya başka bir ifadeyle bestelemek, farklı pek çok bağlam içerdiğinden karmaşık ve sistemli bir çalışma sürecini kapsamaktadır.

Çalgı çalma eylemi, psiko-motor bir durumu ifade eder. Bedenin hareketi, uyumu ve koordinasyonu çalgı çalma pratiğinde hayati önem taşır. Bu bağlamda, çalgı çalma eyleminin değişimi ve gelişimi, becerilerin değişimi ve gelişimi ile yakından ilişkilidir. Çalgı çalma becerisi, birbirini izleyen davranışların bir bütünüdür ve bu bütünün, kronolojik olarak süreç içinde kazandırılması gerekmektedir. Bu süreç, çalgı

eğitimi olarak adlandırılır. Bu karmaşık srec için başarılı bir öğreticinin, öğrenmeye hazır ve yetenekli bir öğrencinin yanı sıra uygulanacak düzenli bir programa ihtiyaç duyulmaktadır. (Kaptan, 2007, s. 16, 21).

Çalgı eğitiminin önemine dair Uslu'nun (1999) alışmasında sunulan görüşlere göre, çalgı eğitimi, insanların ve toplumların yaşamında müziksel ve sanatsal açıdan önemli etkiler yaratan bir eğitim alanıdır. Bu eğitim sayesinde bireyler, fiziksel, duyuşsal ve bilişsel potansiyellerini fark edebilir veya keşfedebilirler. Çalgı eğitimi, bireyin sağlıklı, başarılı ve mutlu bir yaşam sürmesine katkıda bulunurken, müziksel bilgi birikimi sağlamaya ve var olan bilgi birikimini artırmaya olanak tanır. Aynı zamanda çalgı eğitimi, öğrenme-öğretme etkileşimi ve eylemi aracılığıyla bireyin müzik ve müzik dışı konularda eğitilmesine katkı sağlayabilir. Çalgı eğitimi, kültürel ve sanatsal alanda gelişmiş toplumlarda büyük önem taşımaktadır ve bu nedenle ülkemizde de benzer bir yaklaşımın benimsenmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Çalgı eğitimi, uygar insan ve toplum olma yolunda etkin bir rol oynayan temel sanat eğitimi alanlarından biridir ve bu bağlamda ülkemizde çalgı eğitimine verilen önemin zorunlu olduğu belirtilmektedir (Uslu, 1999, s. 42).

2.3.4.1. Bağlama/saz çalgısının eğitimin ve ğretiminde geleneksel yöntemler

Bağlama/saz, 20. yy başlarına kadar usta ıracak yöntemi ve meşk sistemiyle/usulüyle, geleneksel anlayışını ve yapısını koruyarak günümüze ulaşmıştır. Geçmişte ve günümüzde varlığını, önemini ve işlevselliğini koruyan meşk sistemi ile usta ıracak ilişkisi, yalnızca bağlama/saz çalgısının ve aşıklık geleneğinin değil, aynı zamanda Klasik Türk müziği ile Türk Askeri Müziği geleneklerinin kısacası tüm boyutlarıyla geleneksel müzik kültürümüzün, kltrlerimizimizin aktarım ve ğretim biçimidir. “Meşk, Türk müziğinin ve buna bağlı oluşan kültürel değerlerin ve davranışların bütününün, kuşaktan kuşağa veya bir yerden başka bir yere aktarımında, korunmasında, dönüştürülerek gclendirilmesinde ve yeniden üretilmesinde rol oynayan bir kültürel aracıdır” (U. Çuhadar, 2020, s. 833).

Tarihsel süreçte geleneksel müziklerimizin eğitimi ve aktarımı noktasında, meşk sistemi ve usta-ıracak modelinin yanı sıra geleneksel müziklerimizin bilimsel yönünü oluşturan kuramsal yani nazari bilgileri üzerine teorisyenlerce yazılmış edvar kitaplarının önemini vurgulamakta yarar vardır. Bu kitaplar, müziğimizin icra, üslup ve yorum bakımından ğretiminde yetersiz kalmış olsalar dahi, icradan kaynaklanan müzik

kuramının aktarımında ve yazıya geçirilmesinde oldukça önemli bir görevi yerine getirmişler. “Geleneksel Türk Musikisinde icra ve kuram bilgi aktarımı, ya usta-çırak yöntemine dayalı meşk sistemi ile ya da edvarlar ve risaleler ile gerçekleştirilmiştir” (İrden, 2020, s. 11). “Tatbikatı çok eskilere giden Türk müziği nazariyatı üzerine bilinen ilk kaynak (edvar) Safiü’l-din Abdülmü’min Urmevi (1216-1294) tarafından kaleme alınan Kitabü’l-Edvar isimli eseridir” (Tura, 1988, s. 174). Bu noktada edvar kitaplarının veya müzik risalelerinin temel amacının müziğimizi öğretmek olmadığına belirtilmesi gerekmektedir. “Harf nota yazıları unutmaya karşı eserleri bir bakıma kayıt altına alabilmek ve ezginin genel hatlarını ortaya koyabilmek amacıyla geliştirilmiş, edvar da müziğe nazari ve sistematik bir içerik kazandırmak adına yapılan bireysel bir entelektüel uğraş alanından öteye geçememiş çalışmalardır. Öyle ki çoğaltılmamış ve yaygınlaşmamış olmaları da eğitsel boyutun dışında kaldıklarının kanıtıdır ” (Coşkun, 2013, s. 150).

Anadolu'daki geleneksel müzikler, hafızayı temel alan meşk geleneği aracılığıyla bir kuşaktan diğerine aktarılmıştır. Bu aktarım zincirinin temeli olan gelenek tarih boyunca devam etmiş, kuram ise icra pratiğine uygun bir şekilde oluşturulmuştur. Bu geleneğin makam kuramını kapsayan geniş kaynaklar arasında Edvar adını taşıyan el yazması kitaplar yer almaktadır. Bu eserler, genellikle Orta Çağ İslam ve Osmanlı'da sıklıkla rastlanan önemli kaynaklardır. 15. yüzyıla kadar Arapça ve Farsça olarak yazılan Edvarlar, daha sonraki dönemlerde özellikle 16. yüzyıldan itibaren yoğun bir şekilde Türkçe olarak kaleme alınmıştır. Edvar terimi, kelime anlamı olarak "devirler" veya "daireler" anlamına gelir ve bu kaynaklardaki makam nazariyesinin daireler ile açıklandığı bir yapıya işaret eder. Edvar ismi buradan gelmiştir (Güray, 2012, s. 9).

GTM kültürü içinde, 20. yüzyılın başlarına kadar müzik öğrenimi ve icrasında genellikle nota kullanılmayan bir uygulama benimsenmiştir. Bu dönemde, müzik öğrenimi, eser ve icra pratiklerin genellikle meşk usulüyle gerçekleştirildi. Meşk etme eylemi, müzik eserlerini talebelere aktarma anlamına gelir ve bu süreç "eser geçme" olarak adlandırılır. Behar'a (2012) göre, eser geçme, eserleri veya repertuarı hocadan talebeye aktararak, müziği bir kuşaktan diğerine taşıma, gelenek zincirinin devamını sağlama anlamına gelir (s. 19). Öztuna'nın (1974) tanımına göre ise, meşk, bir usta tarafından müzik parçasının yavaşça çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesini ifade eder (s. 27).

“Hat sanatından musikîye geçmiş bir kavram olan meşk, bir harfin veya yazının bir hoca denetiminde defalarca tekrarı ile öğrenilmesi anlamına gelir. Soyut olarak ders ya da genel öğrenim anlamında da gelen meşk terimi, yazı örneği, yazı alıştırmaları ya da yazı karalaması demektir. Meşk, hattatın talebesine ders olarak verdiği yazı örneği ya da karalamasıdır. (...) Kullanım alanı zamanla daralan meşk sözcüğü, Osmanlı'nın son iki yüz yılında yalnızca güzel yazı ve müzik öğrenimine atfedilmiştir. (...) Gelenekte musiki meşki için usta ile çırağın karşı karşıya, yüz yüze gelme zorunluluğunun olması ve hat meşkinde repertuvar kavramının yer almayışı; musiki ve hat meşkini birbirinden ayırmaktadır” (Behar, 2012, s. 15-16-17; Beşiroğlu, 1998, s. 137).

Türk müziğinde notanın kullanılmadığı dönemlerde, meşk adı verilen müzik eğitimi ve öğretimi yöntemi, özel bir öneme sahipti. Bu gelenek, Türk musiki ustaları tarafından sürdürülmüş ve bu sayede belirli üsluplar zaman içinde aktararak, müzik eserleri hafızadan hafızaya geçirilmiş ve unutulmaktan kurtarılmıştır. Klasik Türk müziği geleneğinde, özellikle hafıza önemli bir yer tutar ve bir sanatçının değerlendirilmesinde ezberlediği eser sayısı ölçü olarak kullanılmıştır. Bir eserin hafızaya alınması, onun doğru bir şekilde yorumlanması ve sanatçının tavır zenginliğinin belirlenmesi anlamına gelir. Hafızanın müzik alanında taşıdığı bu önem, müzik eğitim sistemini şekillendiren ve "meşk" olarak adlandırılan bir müzik eğitim sistemini ortaya çıkaran faktörlerden biridir (Demirgen ve Sazak, 2013, s. 30).

Sözlü kültür bağlamında müzik öğretme ve öğrenme konusunda ilk akla gelen, genellikle vokal türler olarak bilinen halk şarkılarıdır. Ancak sözlü kültürde müzik öğrenme sadece sözlü unsurları içermemekte, aynı zamanda yazının kullanılmadığı, belleğin temel taşıyıcı olduğu çalgı öğretim süreçlerini ve bu süreçlere ilişkin davranış biçimlerini de kapsamaktadır. Bu kültürlerde müzik öğretimi genellikle sosyal öğrenmenin önde gelen örneklerinden biri olan usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleşmektedir. Özellikle Türk Halk Müziği ve Âşıklık geleneğinde, sözlü gelenekte usta-çırak ilişkisinde öğretim, belirgin bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır (Kalyoncu ve Özata, 2009, s. 420-421).

Âşıklık geleneğinin ana çalgısı olan bağlamayı çalma becerisi, geleneksel olarak ustadan çırağa geçerken, öğrenme süreci genellikle dinleme ve öykünme şeklinde gerçekleşen bir aşamayı içermektedir. Bu dönemde nota sistemi veya metot gibi eğitim araçlarından yoksun olduğu göz önüne alındığında, geleneksel bağlama çalma

öğretiminde karşılıklı etkileşim, gözlemlene ve tarif etme gibi uygulamaların sıklıkla kullanıldığı anlaşılmaktadır (Ayşan 1999' dan akt, Özdek, 2005, s. 34).

Meşk, geleneksel müziklerimizin felsefi ve estetik anlayışını, repertuarını (sözel-çalgısal, dini-dindışı) ve usûllerini, asırlarca taşımıştır. Üstadın (bestekâr, halk sanatçısı, âşık/ozan) müzikal anlayışını ve insani yönünü, halk müziğimizin yöresel tavırlarını, sabrı, meşakkati, itaati, liyakati, gururu, sadakati, örfü-töreysi kısacası ahlakı içinde saklamıştır. Bazı olumsuz yönlerine rağmen meşk, geçmişte ve günümüzde geleneksel kültürümüzün, müziklerimizin ve çalgılarımızın eğitimi ve öğretimi sürecinde ana ve en önemli kültürleme yöntemidir. “(...) 16. yy ortalarından itibaren meşkin bilinen tek müzik öğretim yöntemi olduğunu belgelemek mümkün. Zaman içinde sanırım pek az değişikliğe uğramış ve sayısız müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan harcı oluşturmuştur” (Behar, 2012, s. 12, 29). Öyle ki 19. yy. da batı notasının yaygınlaşması bile meşk sisteminin önemini ve geçerliliğini etkileyememiştir. Zekai Dede gibi büyük bir üstadın, portreli nota yazısını bildiği halde musikî öğretiminde notayı kullanmayıp, musikî meşk ettiği görülmektedir. Mutlu TORUN'un ifadesiyle: “ezbere icranın deşifreden üstünlüğü tartışılmaz”.

Meşk sisteminin temelini, hafıza, taklit ve tekrar oluşturmaktadır. Meşk uygulamasında eserlerin, özümsebilmesi, yorumlanabilmesi, çırağın kişisel bir üslup geliştirebilmesi ve üstadlık yolunda ilerleyebilmesi taklit ve tekrar ezbere, ezber de, (özellikle sözlü eser meşkinde) usûl vurmaya bağlıdır. “Meşk geleneğinde bir üstad dan istifade etmenin önemi çok büyüktü. Meşkte hocadan alınacak ilk unsur; eseri hafızaya kaydetmek ikinci unsur ise eseri yorumlamaktır” (Beşiroğlu, 1998, s. 137).

“Osmanlı topraklarında 15. ve 16. yy. da kaleme alınmış müzik teori kitaplarında (edvar'larda) musikinin kullandığı sesler, makam ve usuller uzun uzun açıklanır. Ancak iş fiilen musikî öğrenmeye gelince, tüm bu kitaplar yetersizliklerini açıkça itiraf ederler ve kendilerini inkâr edencesine musikinin kitaptan değil her zaman bir üstaddan öğrenilmesi gerektiğine vurgu yaparlar. (...) Nota okuyup yazan, yaptıkları besteleri notalarını yazarak yayan ve konservatuvarlarda hocalıkta etmiş olan Münir Nurettin SELÇUK, Alaattin YAVAŞÇA, Mutlu TORUN, Bekir Sıtkı SEZGİN... gibi 20. yy ve günümüz geleneksel müzik kültürünün önemli saz ve ses üstadları da her şeye rağmen meşk 'in vazgeçilmezliğini vurgularlar” (Behar, 2012, s. 34,182).

Nida TÜFEKÇİ konuya ilişkin şu ifadeleri kullanır: “Halk geleneğinde kâğıtla çalışma yoktur. Siz notadan yararlanın ama icracılıkta mümkünse ezberleyerek çalışın. Çünkü gelenek böyledir, tavrı ve yorumu böyle verebilirsiniz. Yoksa sadece şekilci olursunuz. Eserleri ezbere çaldığınız zaman yorum da beraberinde gelecektir” (Ersoy, 2011, s. 74). Ekici (2012), Sağ ve Erzincan (2013), Öztürk (2016) çalışmalarında müziğin ve çalgının (bağlama/saz) bir hocadan, üstattan öğrenilmesi gerektiğini ifade etmişlerdir.

Bağlamanın kültürel zenginliği en iyi şekilde yansıtan temel bir çalgı olması, bu çalgının öğretimini müzik ve kültür birikimi üzerinden değerlendirmeyi gerekli kılar. Bağlama eğitiminde, teknik ve müzikal becerilerin yanı sıra, öğrencinin bir eğitimle birebir etkileşimde bulunması, doğru tavırları ve üslupları dinleyerek öğrenmesi, taklit etmesi ve bu süreçte bol bol tekrar yapması önemlidir. Bu bağlamda, geleneksel "usta-çırak" sistemi, çağdaş eğitim anlayışına uygun bir şekilde sürdürülmelidir (Kaptan, 2011, s. 177-178).

“Üstünlük kültürü, Türk Müziğinin temsili ve gerçekleştirilmesi bakımından temel niteliktedir. Bağlama çalma açısından yaklaşıldığında, bilinen tüm yerel teknik ve yorumların, aslında belirli üstadların icra karakteristikleri, yorumları ve tekniklerinin benimsenerek yinelenmesi, yaygınlaşmasının bir ürünü olduğu açıktır. Bu nedenle çıraklar tarafından izi sürülen üstadlar, bağlama geleneğinde icrayı hem oluşturan hem de dönüştüren; icraya yeni boyut ve işlevler kazandıran en önemli aktörlerdir. Bir süreç olarak ele alındığında bağlama icrasındaki pek çok önemli tarzın “kültürü belirleyen koşullar içinde” yaşayan üstünlüklere bağlı olarak gelişme gösterdikleri görülmektedir” (Öztürk, 2016, s. 140).

Ekici'nin (2012) çalışmasına göre, GTHM ve bağlama/saz çalgısı icrası ile eğitimi-öğretimi bağlamında, usta icracıların rolü büyük önem taşımaktadır. Yazar, yöre tavırlarının tam anlamıyla öğrenilebilmesi ve başarılı bir icranın gerçekleştirilebilmesi için, nota veya sözle ifade edilemeyen müzikal unsurların bilinmesinin gerekliliğini vurgular. Başarılı icra, bu müzikal ifadelerin anlaşılmasıyla mümkün hale gelir ve bu noktada mahalli sanatçıların dinlenmesi, halk oyunlarının izlenmesi ve müzik icra ortamının doğrudan deneyimlenmesi önemli bir rol oynar. Bu tür deneyimlerin öğretilemez veya anlatılamaz olduğu, yalnızca doğrudan kaynaktan görerek veya dinleyerek öğrenilebileceği vurgulanmaktadır (s. 4).

“Basitlerinden başlayarak elden geldiğince çok sayıda eseri ezberine almadan musikiyi (yani usulleri, makam bilgisini, beste formlarını, beste tekniğini) öğrenmek, zaten tamamen imkânsızdı. Repertuarı hıfzederken bu pratik bilgi ve birikimler doğal olarak meşk edilen eserlerle birlikte aktarılmış oluyordu. (...) Meşk’ e bir an için öğretim ve aktarım yöntemi olarak baktığımızda şu soruyu sorabiliriz: Meşk yöntemini kusur ve sakıncaları yok muydu? Vardı tabii, hem de bugünden geriye baktığımızda hiç de küçümsenemeyecek çok önemli eksiklikleri vardı. Bunlar, meşk sisteminin bizzat yapısından ve işleyişinden doğan sakıncalardır” (Behar, 2012, s. 161). Bu noktada KTM repertuarının başat eserlerinden olan Kâr-ı Nâtık’ın, makam ve usûl öğretiminde ki öneminden bahsetmek faydalı olacaktır. Form olarak birçok makam ve usûl geçkisinin yapıldığı, “Konuşan Kâr” anlamındaki bu büyük formlu eserler, didaktik yani öğretici bir niteliğe sahiptirler. “Bu form için özel olarak yazılmış güftesi içinde yer alan makam ve varsa usûl adlarının geçtiği yerde, bestecinin o makamı göstermesi ya da o usulü kullanması şarttır. (...) Kâr-ı nâtık, “konuşan, kendi kendini anlatan eser” demektir ve bestecinin sanat ilhamından ziyade öğreticiliği ve ustalık göstergesini ön plana aldığı bir tür beyin jimnastiğidir” (Tanrıkorur, 2005, s. 50).

Meşk’ in sakıncalarını, eser kayıpları (?), üslup kayıpları (?) ve pedagojik sorunlar olmak üzere temelde üç başlıkta toplamak mümkündür. Bu noktada eser ve üslup kayıplarına ihtiyatlı yaklaşmakta fayda vardır. Öyleki meşk geleneği içinde oluşam repertuar havuzu hiç azalmamış, kaybolan eserlerin yerine yenileri eklenmiştir. İcra üslubu ise günümüzde dahi üstad-irşad modeli ile aktarılmaya devam etmektedir. Sistemin aksayan temel yönü pedagojik kısmıdır. Meşk ‘in uzun zaman alması, notanın kullanılmamasından dolayı öğretici ve öğrencinin hafıza yeteneğine bağlı oluşu, usta bir saz veya ses icracısının yetişmesindeki güçlük, saz eserleri meşkinin ses eserleri meşkine göre daha zor ve meşakkatli oluşu, eğitim-öğretim materyali olarak yalnızca saz ve ses repertuarının kullanımı ve meşk uygulamalarının her düzeydeki/seviyedeki (başlangıç, orta, ileri) öğrenci (çırak) için aynı olması meşk yönteminin sakıncalarına örnek gösterilebilir.

Geleneksel anlayış içinde sazın, insan sesine bir eşlik aracı olarak kullanılmasının paralelinde, salt ses ve saz tekniğini geliştirmeye yönelik ya da eser icralarına hazırlayıcı çalışmaların (etüt, egzersiz) olmayışı, geleneksel müziklerimizde, çalgı repertuarını ve eğitimini olumsuz yönde etkilemiştir. Bu anlayışa bağlı olarak

Türk Müziği çalgılarında, solo icra karakteri, çalgıda virtüözlük kavramı ve çalgı eğitiminde metodolojik anlayışlar, ancak 20. yy. da gelişme gösterebilmiştir.

“THM ‘ de enstrümantal türler, genellikle yöresel halk oyunlarına eşliklerde icra edilen veya çeşitli halk çalgılarıyla özdeşleşerek geçmişten günümüze süregelen sözsüz ezgilerdir. THM repertuarının büyük bir bölümünü sözlü türler oluşturmaktadır. TRT THM arşivinde 2014 kayıtlarına göre 4974 adet sözlü, 682 adet enstrümantal (sözsüz) eser notasının kayıt altına alınmış olması bu durumun açık bir göstergesidir. THM’nin genel karakterine bakıldığında zaman, müzik öğesinin genellikle ikinci planda olduğu görülmektedir. THM’nin beslendiği en önemli kaynak olan âşıklık geleneğinde bu durumu açıkça görmek mümkündür. Âşıklık geleneği içerisinde usta çırak modeli ile çalgısını icra eden ve öğrenen çırak (usta adayı), genellikle içten gelen duygulanmalarla çalgısını çalmakta ve türkülerini seslendirmektedir. Adı geçen icracılar çalgı becerilerini, gelenekten gelen çeşitli ezgisel hareketleri benzetme veya usta çırak ilişkisinde tekrar, taklit yöntemiyle/yöntemleriyle kazanmaktadırlar” (Haşhaş, 2020, s. 19).

“Ali Ufki’ den öğrendiğimize göre, bütün gün açık bulundurulmuş Topkapı Sarayındaki meşk hanede musiki üstadlarıyla içoğlanları her gün öğleden sonra karşı karşıya otururlar, usûl vurarak hocalar talebelerine musiki meşk ederlermiş. Ali Ufki, zaman zaman aynı meşk hanede mehter mensupları, halk musikisi çalgıcıları ve rakkaslarında eğitim gördüklerini belirtir” (Behar, 2012, s. 32).

Üstünlük kültürünün temel unsurlarından biri olan üstad-irşad (usta-çırak) modelinin sürdürüldüğü geleneksel toplantıların önemi büyüktür. Ahilik anlayışı ve oturak, cümbüş, sıra, barana, muhabbet, sohbet, yarenlik, gezek... gibi geleneksel müzik, kültür ve sosyal ortamlar/mekânlar kültürleme, kültürlenme ve kültürleşme zeminini oluşturmaktadırlar. Öte yandan cem toplantıları da bu kültürel mekânlar arasında sayılabilir. Fakat cem törenlerinde usta çırak modelinin varlığı sürse de; burada ki temel amacın bağlama/saz çalmak ya da çalmayı öğretmek değil, Alevi-Bektaşî inanç ritüelleri doğrultusunda ibadet etmek ve kültürün aktarılması ile korunması olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Usta çırak ilişkisinin en yoğun yaşandığı diğer mekânlar ise, bağlama/saz yapım atölyeleri ve özel müzik kurslarıdır. Cumhuriyet dönemi sonrasında bağlama/saz

öğretimine ve icrasına yönelik yapılan kurumsal (Yurttan Sesler) ve kişisel (özel kurslar, dernekler ve saz yapım atölyeleri) girişimler neticesinde sayıları artan bu mekânların, olumsuz yönlerine karşın, özellikle 1975 İTÜ TMDK'nın kurulmasına kadar ki dönemde bağlama/saz eğitiminin-öğretiminin devamlılığı, yaygınlaşması ve usta-çırak yönteminin sürdürülmesi noktasında önemi büyüktür. “Geleneksel kültürün kentleşme ve kurumsallaşma sürecinin merkezi konumuna gelen, saz yapımının geleneksel bir kola dönüştüğü, ustaların atölyelerinin işlevi yalnızca bununla da sınırlı kalmamış, aynı zamanda saz çalmanın da öğretildiği ilköğretim yerleri olma sıfatını kazanmıştır” (Parlak, 2016, s. 214).

Günümüzde, kitle iletişim araçları vasıtasıyla herhangi bir usta icracının performansı, geleneksel usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi tekrar-taklit yöntemiyle öğrenilebilmektedir. Ancak, bu bağlamda öne çıkan farklılık, öğrencilerin usta icracıların performans kayıtlarına bireysel olarak erişerek elde ettikleri müzikal kazanımlardır. Bu durum, "sanal usta-çırak ilişkisi" olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle, günümüzde bağlama öğretimi ve öğrenimi, hala usta-çırak ilişkisi çerçevesinde etkin bir şekilde devam etmekle birlikte, bu ilişki çağın sunduğu çeşitli teknolojik olanaklar sayesinde evrilen bir yapıya dönüşmüştür (Haşhaş, 2016, s. 39).

Çağımızın getirdiği değişim, yenilik ve imkânlar içerisinde farklılaşan meşk uygulama ve anlayışına ilişkin olarak Behar (2012), şunları aktarmaktadır: “Sanal Meşk türleri, bugün mümkün hale gelmiştir artık ve bu türlerin sayısı da zaman içinde artacaktır. Meşk, vardır bir anlamda. Ama geleneğin yerleştirdiği özü boşaltılmış olarak. Çünkü bu sanal meşkte öğrenimin, çıraklığın, ustalığın insani ilişki boyutu ortadan kalkmıştır. Taklit edilen bir usta vardır. Öğrenmeye çalışan bir çırak ta vardır elbette. Ama bu sanal meşkte usta-çırak ilişkisi tamamen ortadan kalkmıştır. (...) Basit ve anlaşılması kolay bir müzikal etkilenme olayı ile meşk arasındaki fark buradadır. Bu müzikal etkilenmenin teorik bir çerçeveye oturtulabilir olması veya pratik açılardan incelenebilir olması durumu değiştirmez. Ayrıca günümüzde musiki eserlerini sadece notadan öğrenme sürecine veya birkaç müzisyenin beraberce sazlı ve sözlü olarak eser icra etmelerine meşk etmek denilmektedir. Bütün bu yanlış kullanımlar, meşk kelimesinin hiç değilse musikide, Osmanlı döneminde kazandığı anlam zenginliğini ve derinliğini tamamen kaybetmekte olduğuna delalet ediyor olabilir” (s. 192-193).

Günümüzde, örgün ve yaygın müzik eğitim kurumlarında usta çırak modeli, meşk yöntemi varlığını sürdürmektedir.

2.3.4.2. Bağlama/saz çalgısının eğitim ve öğretiminde metodolojik yöntem ve yaklaşımlar

Bağlama/saz çalgısının icra ve eğitimine yönelik metodolojik yöntem ve yaklaşımların, Cumhuriyet dönemi ile başladığı söylenebilir. Bağlama/saz, sahip olduğu müzikal imkânları, zengin icra çeşitliliği, simge bir çalgı olarak, Türk kültürünü temsil gücü, yaygın kullanımı ve yapısal özelliklerinden dolayı halk sazlarımız arasında ilk ve en fazla metot çalışmasının yapıldığı çalgıdır. Hatta Halk Müziği çalgılarıyla ilgili metodolojik çalışmaların büyük bir kısmının bağlama için yapılmış olduğu söylenebilir. Dahası mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda (Gazi Eğitim Enstitüsü ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı) eğitimi verilen ilk halk çalgımız, bağlama/sazdır.

“Mantıkta, maksada erişmek için takip edilmesi icap eden yol. Daha dar bir tarife göre, ilimlerin, kendi mevzuları üzerinde kullanılan hususi usuller heyeti. (...) Musikide, bilhassa iki sahada metod dan bahsetmek lâzımdır. Birincisi müzikolojide, ikincisi ses ve saz eğitiminde” (Öztuna, 2000, s. 258). Çalgı eğitimi açısından bakıldığında metot kavramı ile ilgili olarak birkaç tanıma yer vermek faydalı olacaktır.

“Metod kelimesinin kökeni Yunanca olup, Meta-Hodos, bir şeyi aşıp geçmek için izlenen yol anlamına gelmektedir. Aynı zamanda amaca ulaştıracak işlemler ve bir işin sistemli bir şekilde düzenlenmesi olarak da tarif edilebilir. Bir amaca ulaşmak için düzenli bir yol seçmek bir metottur ve metotlu çalışmanın faydaları da verimlilik, daha az zamanda daha çok işi daha iyi bir şekilde yapabilmektir. (...) Bir çalgıyı morfolojik yönden tanımaya ve teknik özellikleri hakkında bilgi sahibi olmaya ek olarak, çalgının nasıl icra edildiği ve bu icranın nasıl öğretilbileceği müzik eğitiminin başat sorunlarından. Çalgı metodları bu sorunlara dair başvurulabilecek yardımcı eserlerdir” (Beşiroğlu, 1999, s. 57).

Metot: “Sanatını veya bir saz sanatını tahsile mahsus olmak üzere tertipli kitap” (Gazimihal, 1961, s. 155). “Çalgı öğretiminde başlangıç aşamasından itibaren kullanılan, tutarlı bir eğitsel çizgi içeren nota örnekli kitaplar” (Say, 2009, s. 124). “Metot, çalgı öğreniminin ya da ses eğitiminin temel yöntemlerini ve örnek çalışmalarını içeren eğitim kitaplarıdır” (Sözer, 2005, s. 465).

”Çalgı çalma sanatının teknik ve müzikalite yönlerini bilimsel bir yöntemle öğretebilmek için her çalgının kendi özelliklerine göre hazırlanmış çalgı eğitim kitabıdır. Bir çalgı metodu, ilk olarak o çalgının teknik imkanlarını bilimsel bir netlikte ortaya koyar, böylece çalgının sınırları genişler, teknik ve müzikalite gelişir, icralar yükselir. (...) Her çalgının ses çıkarma ve perde sistemi, teknik olanakları, yapısı ve diğer özelliklerine bağlı olarak değişir. Çalgı metoları sesin nasıl çıkarılacağından başlayarak virtüöziteye kadar uzanır” (Sun, 1969, s. 158).

“Bağlama/saz öğretimi, onun tarihsel serüveni bağlamında ele alındığında; Orta Asya’dan Anadolu’ya yapılan yolculuk sırasında geleneksel usta-çırak yönteminin kullanıldığı, âşıklık geleneğiyle birlikte yürüdüğü ve Cumhuriyet döneminde bağlama/saz yapım atölyelerinde çok kısıtlı ve sınırlı imkânlarla değişim ve gelişim sürecinin devam ettiği söylenebilir. “Yurttan Sesler Korosunun” yaptığı çalışmalarla yaygınlaşan bağlama/saz öğretimi, bireysel ve kurumsal bazda birçok eğitim-öğretim merkezinin açılmasına sebep olan amatör çalgı eğitiminin sınırlılıklarıyla uzunca bir süre nitelikli ve akademik temelli yaklaşımların dışında kalmıştır” (Özdek, 2005, s. 39).

"Türk Müziği okullarının geç açılmış olması, bu müziğin eğitim ve öğretimine yönelik sistemleşme ve kurumsallaşma çabalarının yetersizliğine bağlı olarak Türk Müziği ile ilgili birçok sorun günümüze kadar süregelmiştir. Yeni yetişen nesil(in) de bağlama/saz çalgısının eğitim ve öğretiminden çok icrasına yönelmeleri performans paralelinde bağlamanın/sazın gelişmesini sağlarken, eğitim noktasında mevcut problemleri çözümsüz bırakmıştır" (Ekici, 2012, s. 5).

“Ülkemizde halk müziği çalgılarına yönelik metodoloji çalışmalarının çok geç başladığı ve çoğu halk müziği çalgısında henüz metotlaşmanın gerçekleşmediği ortadadır. Bu durum çalgıların eğitim kurumlarına geç girmesi ve akademik dünyada yeni olmaları, her seviyedeki icracının metodoloji konusundaki yetersizlikleri ve eksiklikleri ile açıklanabilir. Bağlama/saz çalgısı özelinde ise bu çalgı için hazırlanmış metod kitaplarında 2000 li yılların başından itibaren akademik niteliği, pedagojik ve metodolojik özellikleri olan çalışmalarda umut verici bir artış olduğu görülmektedir” (Özdek, 2012, s. 206).

“1940’lı yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği programlarıyla başlayan “toplular” olgusu, uyum konusunu da beraberinde getirir.

Bağlama/saz icrasına yönelik sistemli çalışmalar bu dönemde başlar” (Ersoy, 2009, s. 273). “İlk defa Ankara radyosunda, Muzaffer Sarısözen ile başlayan toplu icra kültürü, bağlama öğretimine dönük sistematik çalışmalar ve standartlaşmaya yönelik uygulamalar zaman içinde gelenekselleşmiştir. Radyodaki bu pratikler sonraları farklı kurum ve kuruluşlarca rağbet görüp yaygınlaşmıştır. Müzik öğretmeni yetiştiren Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde bağlama/saz öğretimine 1973’ten itibaren başlanmıştır. 1976’da İstanbul’da TMDK’nın kurulması Türk müziği’nin kurumsallaşması noktasında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Buradaki akademik çalışmalar sayesinde bağlama öğretimi konusunda önemli ilerlemeler sağlanmıştır. Çalışmaların sistemli fakat uygulamaya dönük olması ve kitap (metot) haline dönüştürülmemesi önemli bir eksiklidir” (Yener, 1987, s. 1).

Bu noktada kurumsallaşmanın, bağlama/saz çalgısına yönelik metodolojik çalışmalar için son derece önemli olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Mesleki müzik eğitimi veren kurumların artması ile bağlama/saz çalgısının eğitim ve öğretimine ilişkin yeni yöntem ve teknik arayışları hız kazanmış, sistematik biçimde ki icra ve öğretimi yaygınlaşmıştır. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlardan yetişen bağlama/saz icracıları ve eğitimcileri özellikle son 20-25 yıl içerisinde bağlama/saz icra ve eğitimine yön vermişlerdir. Bağlama eğitimi sürecinde, geleneksel usta-çırak yönteminin yanı sıra devlet konservatuvarlarının kurulması, genel anlamda bir öğretim yöntemi arayışını beraberinde getirmiştir. Bu kurumlardan mezun olan bireyler, bağlama çalgısı üzerindeki eksiklikleri fark ederek yeni bir öğretim sistemini benimseme ihtiyacını hissetmişlerdir. Özellikle İstanbul Teknik Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi gibi kurumlarda faaliyet gösteren Türk Musikisi Devlet Konservatuvarları (TMDK) ve müzik öğretmeni yetiştiren diğer kurumların öğretim elemanları tarafından geliştirilen bu yöntemler, günümüzde hala etkin bir şekilde kullanılmaktadır (Yaşar, 2015, s. 8).

Ülkemizde bağlama öğretimine yönelik ilk metodolojik çalışmalar, 1950’li yılların sonrasında ortaya çıkmıştır. Bu dönemde, Şevki Boz, Veli Asan, ve Durmuş Özaltay tarafından "notasız bağlama metodu" hazırlanmıştır. Şemsi Yastıman’ın "Sazdan Bilgiler" ve "Sazdan Düzenler" adlı eserleri de birer metot niteliği taşımaktadır. Bağlama pratiğini nota ile bir arada sunan metot yazarları arasında Yılmaz İpek, Ahmet Günday ve Güray Taptık öne çıkmaktadır. Dr. Şener Önal, "nota ile bağlama

öğretimi" konusunda bir eser kaleme almıştır. Ayrıca, Şinasi Özel ve İbrahim Çiftçi de bağlama öğretimi için metodolojik çalışmalarıyla bu sürece katkıda bulunmuşlardır (Yener, 1987, s. 1).

Bağlama eğitim metotlarını tarihsel süreç içinde iki ana evrede değerlendirebiliriz: İlk evre, notanın kullanılmadığı, çalınma ilişkin kavramların türetilmediği dönemi kapsar. İkinci evre ise notanın kullanıldığı, çalınma ilişkin kavramların türetildiği metotları içerir. İlk dönemdeki tüm metotlar genellikle birbirine benzer nitelikteydi. İkinci dönem metotlarında ise, nota ve müzikal kavram kullanımı açısından görece bir gelişme eğilimi gözlenmektedir. Bu metotlarda, folklor, Türk halk müziği ve temel nota bilgilerinin yanı sıra, bağlamaya dair farklı açıklamalar içeren çalışmalar bulunmaktadır. Ayrıca metotların son bölümlerinde, Türk halk müziği dizileri ve Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler de yapılmıştır (Ersoy, 2009, s. 274). Ersoy' un bu değerlendirmesine ek olarak, son 15-20 yılı ve günümüzü kapsayan, farklı düzen ve icra pratiklerine yönelik, içerik, eğitim yöntemi, pedagojik, estetik... bakımdan daha nitelikli metodolojik eserlerin yayınlandığı, yayınlanmaya devam ettiği üçüncü bir evreyi de sayabiliriz. Son evrede ise, çeşitli açılardan eksikliklerine rağmen, metot çalışmalarının olumlu yönde ilerlediği ve geçmiş dönem metotlarına göre epey yol kat edildiği söylenebilir. Fakat bağlama/saz eğitimine dönük yayımlanan tüm kaynaklar göz önüne alındığında, nitelikli eserlerin yetersiz oluşa da göz ardı edilmemelidir. Tablo 2.2'de Türkiye'deki bağlama/saz öğretim metodolojisi alanındaki örneklerden bazıları görülmektedir.

Tablo 2.2. Türkiye de bağlama öğretim metodolojisi alanındaki bazı örneklerin kronolojik sıralaması.

Eser	Yazar	Yayın Yılı
1. Bozuk Düzen	Mehmet Koç	1964
2. Uygulanmış Türkülü Bağlama Metodu	İbrahim Sarıçiftçi	1965
3. Bağlama Metodu	Şevket Ünalı	1966
4. Bağlama Büyük Metodu	Güray Taptık	1972
5. Kendi Kendine Saz Öğrenimi	Yılmaz İpek	1974
6. Sazdan Düzenler	Şevki Yastıman	1975
7. Bağlama Metodu	Veli Asan	1976
8. Notaları ve Tavırlarıyla Türküler I-II	Güray Taptık	1977
9. Bağlama Metodu	Şinasi Özel	1978
10. Pratik Bağlama Metodu	Şevki Boz	1979
11. Saz Böyle Çalınır	Veli Aslan	1979
12. Bağlama Metodu	Ahmet Günday	1979
13. Bağlama Büyük Metod I-II-III-IV	Güray Taptık	1982

14. Bağlama Öğreniminde Devir	Durmuş Özaltay	1983
15. Pratik Bağlama Metodu	Veli Nartürker	1983
16. Notalı ve Pratik Bağlama Metodu	Özkan Çakan	1983
17. Bağlama Öğretim Metodu I-II-III	Sabri Yener	1987
18. Uygulanmış Temel Bağlama Eğitimi	İbrahim Sarıçiftçi	1988
19. Bağlamada Düzen ve Pozisyon	İrfan Kurt	1989
20. Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi	Nevzat Altuğ	1990
21. Okullarda Bağlama Çalma Metodu	Muammer Uludemir	1991
22. Temel Teknik Bağlama Öğretimi	Nevzat Altuğ	1992
23. Bağlama-I	Mehmet Semiz	1993
24. Yeni Bağlama Metodu-I	Bahattin Turan	1993
25. Uygulamalı Bağlama Metodu	Hüseyin Yektaş	1994
26. Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu	Sadık Ziypak	1994
27. Çöğür Metodu	Bahattin Turan	1997
28. Teknik Bağlama Eğitimi Düzenler	Nevzat Altuğ	1997
29. Karadüzende Bağlama Eğitim Metodu	Ahmet Saçan	1998
30. Bağlama Düzeni Pozisyonlar Teknikler Metodu	Ahmet Saçan	1998
31. Çöğür Metodu	T. Hakkı Karahasan	1998
32. Uzun Sap Bağlama Metodu I-II-III	T. Hakkı Karahasan	1998
33. Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu	Sadık Ziypak	1998
34. En Yeni Tekniklerle Bağlama Metodu	Nedim Çiçek	1998
35. Okullarda Bağlama Eğitimi	Bahattin Turan	1999
36. Uygulamalı Bağlama Metodu I-II-III-IV	Nevzat Altuğ	1999
37. Bağlama Öğrenim ve Eğitim Metodu (U.S.)	Mehmet Saçan	1999
38. Kısa Saplı Bağlama Metodu	Mehmet Saçan	1999
39. Bağlama İçin Etütler ve Tezene Çalışmaları	Savaş Ekici	2000
40. Şelpe Tekniği Metodu	Erol Parlak	2001
41. Modern Bağlama Metodu I-II-III	Hakan Akmaz	2001
42. Modern Bağlama Metodu (Kısa Sap)	Hakan Akmaz	2001
43. Elle Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu I-II	Erol Parlak	2001
44. Temel Bağlama Eğitimi I	Yusuf Kemal Zülal	2001
45. Temel Bağlama Metodu I	Sabri Uysal	2002
46. Bağlama Metodu I	Turabi Değerli	2003
47. Buram Buram Anadolu Bağlama Metodu Karadüzen	Temel Hakkı Karahasan	2003
48. Kısa Sap Bağlama Metodu	Volkan Konya	2004
49. Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu I	Yaşar Kemal Alim Mustafa Aydın Atalay	2004
50. Bağlama Metodu	Gazi Erdener Kaya	2005
51. Uzun Saplı Bağlama Metodu	Turabi Değerli	2005
52. Bağlama Düzeninde 100 Türkü	Zakir Arafat	2006
53. Kısa Saplı Bağlama (Çöğür) Metodu	Mehmet Saçan	2006
54. Bağlama Metodu I	İsmet Doğan-Abdullah Sözen	2007
55. Bağlama Metodu	Kenan Durul	2007
56. Bağlama Metodu (2 cilt)	Arif Sağ - Erdal Erzincan	2009
57. Temel Bağlama Metodu	Mehmet Demirtaş	2009
58. Bozuk Düzeni Metodu I	Zeynel Sönmez	2009

59. Temel Bağlama Eğitimi	Levent Keskin- Cemalettin Kalender	2010
60. Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem	Can Karahan	2010
61. Notaları İle En Sevilen 60 Türkü Bağlama Öğreniyorum	Uğur Kavcı	2010
62. Bağlama Egzersizleri	Zeki Atagür	2011
63. Bağlamada Yöresel Tezene Tavırları	Hüseyin Yükrük	2011
64. Bağlama İçin 100 Etüt	Mehmet Kınık	2011
65. Bağlama İçin Denemeler	Kemal Dinç	2012
66. Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikler	Savaş Ekici	2012
67. Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları	Ali Kazım Akdağ	2012
68. Bağlama Metodu (Etütler-Pozisyonlar-Tavırlar)	Ahmet Tufan Gültaş	2012
69. Geliştirilmiş Kendi Kendine Çift Tonda Bağlama Eğitimi Metodu	Ahmet Evsen	2013
70. Bağlama İçin Etüt, Egzersiz ve Eserler	Atilla Özdek	2014
71. Temel Bağlama Öğretimi Yöntem ve Teknikler	Servet Yaşar	2015
72. Çocuklar İçin Bağlama Metodu	Hakan Çakmak	2015
73. Bağlama İçin Do Minör Egzersizler ve Tartımlar	Zeki Atagür	2016
74. Perde Perde Bağlama	Can Karahan	2016
75. Bağlamada Tonalite	Ümit Ülperen	2016
76. Çocuklar İçin Bağlama Metodu	Zekeriya Kaptan	2016
77. Tel Tel Bağlama	Can Karahan	2017
78. Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk düzeni)	Sinan Haşhaş	2017
79. Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim	Zeki Atagür	2017
80. Bağlama Bir Müzik Enstrümanı I	Zeki Çağlar Namlı	2017
81. Bağlama Egzersizleri II. Baskı	Oğuzhan Açıkgöz	2017
82. Kaza Düzen Bağlama Metodu	Doğan Elmalı	2017
83. Bağlamada Bozuk Düzeni	Kenan Durul	2018
84. Bağlama Metodu Kısa Sap	Bülent Kılıçaslan	2018
85. Bağlama Metodu Uzun Sap	Bülent Kılıçaslan	2018
86. Kısa Sap Bağlama (çöğür) Metodu	Ümit Çiçekçioğlu	2018
87. Bağlama Düzeni Metodu 1. Kitap Bağlamaya Başlangıç	Cengiz Kurt	2018
88. Bağlama İçin Besteler	Erdal Erzincan	2019
89. Bağlama Metodu I	Ali Kazım Akdağ	2020
90. Anadolu'nun Ezgi Hazineslerinden Alıştırmalar	Sinan Ayyıldız - Salih Gündoğdu	2021
91. Açış-Uzun Hava Yöntemi	M. Cemal Sari	2021
92. Bağlama Düzeni İçin Etütler ve Egzersizler	Ahmet Akın - Cem Culha	2021
93. Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi	Erdal Erzincan	2021
94. Şelpe Repertuarı-1	Sinan Ayyıldız	2021

Bağlamanın çalgı eğitimi kapsamında mesleki müzik eğitimine girişi ile ilgili (Ekici, 2012, s. 5; Yener, 2009, s. 699-700; Şen, 2009, s. 618) şu tespitlerde bulunurlar: Gazi Eğitim Enstitüsü'nde 1974-1975 eğitim-öğretim yılında bağlama dönemlik çalgı, ileriki yıllarda da (1978) ana çalgı (meslek çalgısı) olarak öğretim programlarında yer almıştır. Aynı yıl, öğretim programında geleneksel müziklere Geleneksel Türk Halk Müziği adı altında ilk kez yer verilmiştir. (...) 1976'da İTÜ TMDK'da, 1988'de KTÜ bünyesindeki Müzik Eğitimi Bölümü'nde bağlama ana çalgı olarak öğretim

programlarında yer almış ve bunu diğer bazı müzik bölümleri takip etmiştir. Günümüzde yükseköğrenim kurumlarının birçoğunda bağlama, ana çalgı veya seçmeli ders niteliğinde yer almaktadır. Akademinin dışında yaygın eğitim kurumlarında ve müzik derneklerinde de bağlama öğretimi yaygınlaşmış ve önem kazanmış durumdadır.

Bağlama icra ve öğretiminde yaygın olan usta-çırak ilişkisi, çalgı tekniğine yönelik etüt ve egzersizlere yeterince önem vermemiş, bu nedenle nitelikli bir icra tekniği geliştirmek için gerekli çalışmalar ihmal edilmiştir. İyi bir çalgı icracısı olmanın temeli, uygun çalgı tekniği çalışmalarını yapmaktan geçer. Geleneksel bağlama öğretiminde genellikle türkü notalarının kullanılması, nihayetinde öğrencinin türkü repertuarını öğrenmesi amaçlanmıştır. Ancak her çalgının kendine özgü öğretim tekniğine sahip olması gerektiği unutulmamalıdır (Atalay ve Alim, 2004, s. 3).

Günümüzde bağlama/saz çalgısının öğretim ve metodlaşma süreci, sebep sonuç ilişkisi içerisinde birçok eğitim-öğretim problemini de beraberinde getirmektedir. Günümüzde (bütün müzik eğitimi türlerinde) bağlama/saz öğretiminde karşılaşılan problemleri genel olarak şöyle sıralamak mümkündür:

1. Türk müziğinin nazari sorunlarından kaynaklanan problemler
2. Bağlama/saz çalgısının yapısal özelliklerinden kaynaklanan problemler
3. Nitelikli bağlama/saz icracısı ve eğitimcisi ile nitelikli öğrenci eksikliğinden kaynaklanan problemler
4. Eğitim-öğretim ortamına bağlı sorunlardan ve eğitim-öğretim materyali ve yöntemi eksikliğinden kaynaklanan problemler
5. Eğitim ve kültür politikalarına bağlı sorunlardan kaynaklanan problemler

Ana başlıklar halinde verilen bu problemlerin her biri, alt başlıklara ayrılarak ele alınabilir, alınmalıdır. Araştırma konusu ile ilgili olarak, eğitim-öğretim ortamına bağlı sorunlardan ve eğitim-öğretim materyali ve yöntemi eksikliğinden kaynaklanan problemler başlığını irdelemek faydalı olacaktır. Bu başlık altında sayılabilecek başat problem, nitelikli bir bağlama/saz metodu ve öğretim yöntemi eksikliğidir. Günümüzde iyi niyetli ve umut verici çalışmalar olsa da bağlama/saz çalgısında istenilen metodolojik seviyeye ulaşılamamıştır.

Mevcut bağlama/saz metot kitaplarının eksiklikleri ve buna bağlı olarak eğitim-öğretim sürecinde karşılaşılan problemler ile ilgili şu tespitler yapılabilir:

- Metot kitaplarının birçoğunda amacın yeterince belirgin olmaması ya da belirtilmemesi
- Metot kitaplarında bütünlüğün bulunmaması
- Kullanılan terminolojideki yanlışlıklar
- Metodun yani takip edilecek yolun belirlenmemesi ya da belirtilmemesi
- Metot kitaplarının birçoğunda, yer alan etütlerin, egzersizlerin, türkülerin ya da özgün eserlerin eğitim-öğretim ilkelerine uygun sunulmaması
- Kullanılan notasyon veya diğer şekillerin anlaşılır ve öğrenmeyi kolaylaştırıcı nitelikte olmaması
- Görselliğin ikinci plana atılması
- Metotların genellikle başlangıç seviyesi için hazırlanmış olması, özdeyişle orta ve ileri seviye kitapların azlığı ya da kitabın hangi seviyeye uygun olduğunun net biçimde ifade edilmemesi
- Metot kitaplarının çoğunlukla yetişkinler için hazırlanması, çocuklara yönelik kitapların azlığı veya kitaplarda hedef kitlenin net şekilde ifade edilmemesi
- Farklı çalım tekniklerine (şelpe) veya düzenlere/düzenlerde (misket, müstezat) yönelik/hazırlanmış metot kitaplarının azlığı
- Metot kitaplarının birçoğunun ticari kaygılar ile üretilmesi ve bilimsellikten uzak olması
- Metot kitaplarının birçoğunda, bağlamanın kendisinin değil, türkü öğretiminin referans alınması
- Bağlama/saz öğretimine hangi düzenle ya da hangi tür/boyut bağlama/saz ile başlanması gerektiği sorunsalı
- Metodun hangi ebatla bağlamaya göre yapıldığının belirtilmemesi
- Bağlamanın/sazın farklı düzenlerde ya da farklı tekniklerle icra edilmesinin sonucu olarak metot hazırlamanın zorluğu

Türk müzik kültürü ve geleneksel anlayış içerisinde, çalgı öğretiminde en önemli öğretim materyalinin eser repertuarı olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda gerek geleneksel gerekse metodolojik bağlama/saz öğretiminde temel eğitim malzemenin, halk ezgileri yani türküler olduğu söylenebilir. Metotlaşma sürecine bağlı olarak, bağlama/saz için eğitsel bir repertuar oluşturmak ise zorunluluk haline gelmiştir. “Bir

sazın eğitsel repertuarı, onun eğitimine, teknik gelişimine ve icrasına katkı sağlayacak nitelikteki her türlü malzemeden oluşur. Asırlar boyu örgün eğitimde yer almamış bir halk sazı için, modern eğitimde karşılaşılan en büyük sıkıntılardan birisi, doğal olarak eğitsel repertuar eksikliğidir. (...) Bugün için modern bağlama eğitiminde, eğitsel repertuar oluşturmada genel olarak dört ayrı yol izlenebilir:

1. Halk ezgilerini konularına göre tasnif edip metodik sıralama yapmak
2. Halk ezgilerinin dokusundan yararlanmak
3. Başka sazların repertuarından bağlamaya aktarmak
4. Bağımsız olarak yeni teknik alıştırmalar ve eserler üretmek” (Yener, 2016, s. 238).

Metot kitabı yazacak kişinin, halk müziği konusunda derin bir bilgiye sahip olması gerekmektedir. Bu bilgi yöreler, musiki, nota ve usul gibi unsurları kapsamalıdır. Ayrıca, Türkçe diline hakimiyet ve dil kurallarına uygunluğun yanı sıra eğitim formasyonunu edinmek te önemlidir. Metot yazmanın ciddi bir iş olduğu bilincinde olmalı ve sadece maddi kazanç amacıyla metot yazmamalıdır. Yazılan metotların bir bilim kurulu tarafından değerlendirilip nitelikli olanlarının yayınlanması, metot içeriğinin belirli ölçütler ve standartlara uygun olarak düzenlenmesi gerekmektedir (Atılğan, 2001, s. 138).

“Geleneksel çalgıların ait oldukları kültürün temsilcisi durumunda olmalarına bağlı olarak öğretimlerinde bu bağlamda yapılması gereklidir. Bunun yanında geleneksel çalgı eğitiminin geliştirilmesi için gelenek ile metodolojinin birlikteliği oldukça önemlidir. Bu noktada ülkemiz’de geleneksel çalgı icrasının iyi bir durumda olduğu ancak geleneksel çalgı eğitiminde eksikliklerin bulunduğu ve bu eksikliklerin giderilmesine yönelik akademik çalışmalara ihtiyaç duyulduğuda açıktır” (Kınık, 2010, s. 47). Metodolojik bağlama eğitimi ve geleneksel bağlama eğitiminin harmanlanmasıyla oluşturulacak metot kitaplarının bağlama/saz eğitiminde kullanımı bu noktada son derece önemlidir.

Notanın müzik eğitimi ve çalgı icrasında araç olarak kullanılması, algılanması ve bu şekilde geleneksel usta-çırak yöntemi ile bütünleştirilmesi müzik kültürümüz ve geleneksel çalgılarımız için hayati öneme sahiptir. Notanın üç temel işlevi göz önüne alındığında ki bunlar: eserleri kayıt altına alma, hatırlamaya yardımcı olma ve iletişim

sağlama geleneksel çalgı eğitim yönteminin (meşk) yapısından ve işleyişinden kaynaklanan bazı sorunlara çözüm sunabilir. Çalgısına, müzik teorisine, pedagojiye, hâkim tecrübeli bir eğitmen rehberliğinde, usta-çırak modeli etkin biçimde kullanılarak, içerik olarak tutarlı, işlevsel, anlaşılır notasyon ve işaretlere sahip, bilimsel nitelik taşıyan, işitsel ve görsel materyallerle desteklenmiş bir metot ile bağlama/saz eğitimi ve öğretimi daha nitelikli hale gelebilir.

“Batı müzik kültüründe metodlaşma çabaları yüzyıllar içinde olgunlaşmıştır. Bu çabaların sistemli ve disiplinli bir şekilde uygulamaya geçirilmesi sonucunda çalgı müziğinde ve eğitiminde ciddi ilerlemeler kaydedilmiştir. Dahası çalgı eğitimi için hazırlanan çalışmalar görkemli müzik yapıtlarının oluşumuna kaynaklık etmiştir” (Kınık, 2005, s. 334).

Türkiye'nin, çalgı metotları konusundaki gelişimini ilerletmek istemesi durumunda, uluslararası standartlardan faydalanarak çeşitli çalgı metotlarını oluşturması ve bu metotları eğitimde kullanması gerekmektedir. Çünkü metotlar, çalgı kültürünün oluşturulmasında ve yayılmasında kritik öneme sahip faktörlerdir (Saydam, 1988, s. 421). Türk müziğinde uzun bir geçmişe dayanan usta-çırak geleneği günümüzde de sürmektedir ve devam edecektir. Ancak, öğrenilmek istenen sazın tüm özelliklerini dikkate alarak hazırlanan bir metodun ve bir öğretmenin rehberliğinde yapılan sistemli bir çalışmanın, öğrenme sürecini daha etkili kılacağı açıktır (Aksüt, 1988, s. 415).

"Çalgı eğitiminde üst seviyelere ulaşmış müzik kültürlerinde çalgı öğretim yöntemleri incelendiğinde öğrencinin seviyesine göre etüt veya egzersizlerin tasarlandığı görülmektedir. Üstelik kullanılan etüt ve egzersizlerin yalnızca başlangıç düzeyi için değil çalgı eğitimi alan kişinin ulaşabileceği her türlü seviyeye uygun biçimde ayrı ayrı yazıldığı ve eğitim sürecinin bu doğrultuda şekillendirildiği söylenebilir” (Türkoğlu, 2005, s. 47).

Bedensel yeteneğin gelişimi, yalnızca çalgı üzerinde düzenli olarak gerçekleştirilen günlük çalışmalarla mümkündür. Reflekslerin etkili bir şekilde işlemesi, disiplinli bir çalışma yöntemi ile elde edilebilir. Çalışmanın temel hedefi, tüm hareketleri otomatikleştirmek ve bunları en kolay, vücudu en az yoran şekilde gerçekleştirebilmek becerisine ulaşmaktır. Çalgı tekniğini refleks seviyesine getirebilmek için, bilinçli ve devamlı bir çalışma gereklidir. Çalgı tekniğinin esası,

bilinçli bir otomatizmdir ve bu temel ilkenin akılda tutulması önemlidir (Fenmen, 1991, s. 25).

Türk müziği çalgılarının teknik gelişimini sağlamak ve Türk Musikisi repertuarı içinde kalıcılıklarını sürdürebilmek, yazılacak metodların ve bestekârların bu metodları destekleyen ve geliştiren yeni eserler sunmalarına bağlıdır. Bu şekilde Türk Müziği çalgı repertuarı zaman içinde daha da zenginleşecektir. Aynı zamanda, "Meşk" sistemi olarak tanımlanan, bir hocayla bire bir çalışma, çeşitli tavır ve üslupları dinleme ve tekrarlayarak öğrenme yöntemi, günümüz sosyal ve eğitim yapısına uygun bir şekilde devam etmeli ve usta-çırak ilişkisi, diğer sanat dallarında olduğu gibi, müzik sanatının eğitim sistemi içindeki konumunu korumalıdır (Beşiroğlu, 1999, s. 62).

Kaptan ve Yöndem (2010) tarafından yapılan çalışmada, bağlama/saz öğretimine dair şu sonuçlara göre: Bağlama öğretim yöntemlerinde anlatımın öne çıktığı, görerek/izleyerek öğrenmenin etkin ve etkili olduğu, öğretmenin öğrenmede model olduğu, öğretimin hafıza ve bellek üzerinden gerçekleştirildiği, öğretimde emprovizasyon/doğaçlamanın önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bağlama öğretim yöntemleri bağlamında öğretim tekniklerinde ise dinlemenin/duymanın önemli olduğu, öğrenmede taklit almanın gerekli olduğu ve öğrenimin tekrara dayandığı sonuçlarına varılmıştır (s. 44).

Teknolojik gelişme ve imkânlarla bağlı olarak sosyal ağ ve uygulamaların, günümüzde çalgı eğitiminin nispeten yeni ve yaygın mekânları olduğu söylenebilir. COVID 19 salgın sürecinin de etkisiyle bu mekânlara yönelim ivme kazanmış, sosyal ağ ve uygulamalar, kişisel ve toplumsal hayatın merkezine oturmuştur. Çok geniş bir araştırma konusu ve çağımızın getirdiği bir zorunluluk olan bu duruma, bağlama eğitimi ve öğretimi açısından bakıldığında, olumlu ve olumsuz yönlerdeki etkileri tartışılabilir, tartışılmalıdır. Sosyal medya ve ağlarda yayınlanan, bağlama/saz eğitimi ve öğretimine dönük her türlü yazınsal, işitsel ve görsel materyal bağlama/saz öğretimi sürecinin içerisine dâhil olmuştur. Bu materyallerin, nitelik, eğitim formasyonu, yöntem, seviye, bilimsellik ve eklenebilecek daha pek çok açıdan incelenmesi ve değerlendirilmesi bağlama/saz eğitim-öğretimi için son derece önemlidir. Diğer taraftan, kitle iletişim araçları ile bilgiye ulaşmanın çok kolay, paylaşımının çok hızlı olduğu günümüzde, artık neyin doğru neyin yanlış olduğunu bilmek, buna karar vermek ve fazla zaman ve emek harcamadan seçmek oldukça güçleşmiştir. Bu noktada sosyal medya ve ağlardaki

bağlama/saz öğretimine dönük içeriklerin denetimden uzak olması ve doğru bilgiyi bulabilme sorunsalı, günümüzde bağlama/saz eğitim-öğretimi açısından yeni sorunlar taşımaktadır.

“Milli sazımız olan, günümüzde örgün ve yaygın eğitim sürecinde özengen ve profesyonel amaçlarla değişik platformlarda eğitimi verilen bir çalgı olarak bağlama, halk arasında notalı-notasız usta çırak ilişkisi içinde öğretilmekte ve öğrenilmektedir. Dahası mesleki müzik eğitimi veren çok sayıda ve farklı kurum ve kuruluşlarda artan sayıdaki öğretici ve öğrencisiyle geleneksel müziklerin icra ve aktarım sürecinin ana karakteri durumundadır” (Gereken, 2020, s. 44). Gereken, bu ifadelerle günümüzde bağlama/saz icrası, eğitimi ve öğretimindeki durumu özetlemeye çalışmıştır.

2.3.5. Bağlama/saz ailesi

Bağlama/saz ailesi adıyla nitelendirilen çalgıların, oluşmaya ve çeşitlenmeye başladığı dönem, şüphesiz GTHM ve bağlama/saz çalgısını her açıdan etkileyen Cumhuriyet’in ilanı ile başlayan süreçtir. Bağlama/saz ailesi çalgılarının çeşitliliğinde, GTHM’nin yerel karakteri ve yöresel özellikleri ile kurumsallaşmaya bağlı olarak Yurttan Sesler Topluluğu ana etkenlerdir.

Yapılan literatür taramasında, bağlama/saz ailesine dönük çalışmalarda konuya dair farklı yaklaşımların ve sınıflandırmaların olduğu görülmüştür. Bu durumun ise, temelde bağlama/saz yapımındaki standart eksikliğinden kaynaklı olduğu söylenebilir. Dahası benzer hatta aynı yapısal özelliklerdeki çalgıların yöreden yöreye farklı şekilde isimlendirilmeleri, bağlama/saz ailesinin sınıflandırılmasını güçleştirmektedir. Varlığını sürdüren veya yaygın kullanılan çalgılar referans alınarak ya da benzer çalgıların birlikte verilmesiyle veya düşünülmesiyle, bağlama ailesi oluşturulmaya çalışılmaktadır. Araştırmacılar ve ilgililer “Bağlama ailesi” çalgılarını, aileyi oluşturan veya oluşturacak sazların çeşitli ölçüt veya özelliklere göre sınıflandırmaya çalışmışlardır. Fakat bu sınıflandırmanın neye göre olduğunu açıklayamamışlar ve bağlama/saz ailesine dair ortak bir kabulde buluşamamışlardır (Özdemir 1990, s. 33).

Türk halk çalgıları içinde ses sahası, reng ve boyut açısından bir aile oluşturabilen tek halk çalgımız bağlamadır. Aile ile çeşitli müzik eserleri seslendirilebileceği gibi bu aile üyelerinden oluşan bir orkestrada meydana getirilebilir. Oluşturulan bu orkestra, ihtiyaç duyulacak ses sınırları içerisinde en tizden en pese ton,

tını ve renk ihtiyacını karşılamada noktasında yeterli olacaktır. (Kınık, 2011a, s. 224). Bağlama/saz ailesinin sahip olduğu ses genişliği, farklı icra teknikleri ve düzenlerin kullanımını bağlama ailesinin avantajları olarak öne çıkılmaktadır.

Bağlama ismi, TRT Radyo korolarının oluşturulmasıyla birlikte resmi bir biçimde popülerlik kazanmış ve son yıllarda medyadaki ifadelerin yanı sıra üniversitelerin ilgili bölümlerinde disiplinleştirilmiş bir şekilde "Bağlama Ailesi" kavramı öne çıkmıştır. Bu bağlamda, "Divan Bağlama", "Cura Bağlama", "Tambura Bağlama" gibi terimler de literatüre yavaş yavaş giriş yapmıştır. Günümüzde genel olarak kabul gören terim ise "Bağlama Ailesi"dir. (Kurt, 2016, s. 58-59). Cumhuriyet dönemi ile birlikte bağlamanın kentlere yayılması ve özellikle TRT gibi çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda GTHM'nin icra edilmeye başlanmasıyla süreç içinde ortaya çıkan ihtiyaçları karşılamak adına saz boylarının standartlaştırılmasına ve bir bağlama ailesinin grup oluşturacak şekilde yapılandırılmasına yönelik bir eğilim söz konusu olmuştur (Parlak, 2000, s. 61).

Bağlama ailesine ait sazlar arasında yapısı ve çalınışı konusunda kesin bilgilere sahip olduğumuz çalgılar şunlardır: Meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, âşık sazı, tambura, cura bağlama, cura, iki telli, üç telli, bulgari, ırızva ve karadüzen (Açın, 1994, s. 90-93; Ekim, 2002, s. 31; Emnalar,1998, s. 59-60-61).

Tablo 2.3. Bağlama ailesi ve ölçüleri.

Bağlama Ailesi	Tekne Boyu	Sap Boyu	Tel Boyu
Tambura curası	22,5 cm	30 cm	48 cm
Bağlama curası	26,5 cm	35 cm	56 cm
Tanbura	38 cm	50 cm	80 cm
Bağlama	42 cm	55 cm	88 cm
Divan sazı	49 cm	65 cm	104 cm
Meydan sazı	52,5 cm	70 cm	112 cm

(Açın, 1994, s. 94).

Bağlama ailesinde yapısal olarak en küçük ve ince sesli çalgı cura, en büyük ve kalın sesli çalgı ise divan olarak adlandırılmaktadır. Günümüzde, bağlamanın eğitimde

ve toplu çalışmalarda kullanılabilmesi adına, ton ve ses rengi gibi özellikleri dikkate alınarak belirli standart boyut ve ölçüler tespit edilmiştir (Ekici, 2012, s. 47).

Tablo 2.4. Bağlama ailesi ve ölçüleri.

Adı	Tekne Boyu	İki Eşik Arası Uzaklık
Cura	23-28 cm	49-60 cm
Bağlama curası	30-36 cm	64-77 cm
Tambura	39-43 cm	83-90 cm
Bağlama	44-47 cm	94-100 cm
Divan	49-52 cm	105-111 cm

(Ekici, 2012, s. 47).

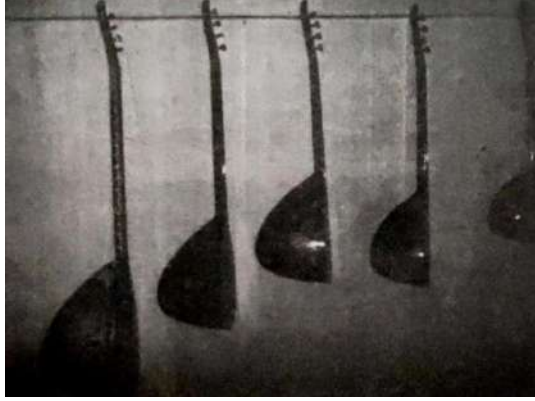
Özbek ve ark (1989) çalışmalarında, bağlama ailesini oluşturan çalgıların yöreden yöreye farklı isim, ebat ve çalınış şekillerine sahip olduğunu belirtmişlerdir. Ülkemizde yaygın olarak kullanılan ve adları genelde kabul görmüş üç ana çalgıyı referans alarak bağlama ailesini sıralamışlardır. Bu çalgılar şunlardır: Cura, bu ailenin en küçük boylu ve en ince ses veren çalgısıdır. Tambura, curadan daha büyük ve curaya göre bir oktav kalından ses veren bir çalgıdır. Bu çalgıya yaygın olarak bağlama da denilmektedir. Ailenin en büyük boylu ve en kalın ses veren çalgısı olan divan ise tamburaya göre bir oktav kalından ses verir (s. 36).



Şekil 2.10. Bağlama ailesi (Özbek vd, 1989, s. 60).

“Günümüz toplu icralarında yapıları, ölçüleri, formları belli bağlama türleri kullanılır. (...) Bağlama ailesindeki türler, hem değişik seslere akort edilebilir hem de bu seslerde değişik düzenler yapılabilir. Bu icracının isteği ile bağlamanın kapasitesine bağlıdır. Ancak profesyonel icralarda hepsinin kullanım amacı farklıdır. Amaca uygun

kullanım için belli bir ses ve aralığa göre birbirleriyle uyum sağlayabilecek şekilde düzenlenir, akort edilirler. (...) Divan, tanbura, cura birbirlerinin oktavı şeklinde ve bozuk düzen diyeceğimiz düzene göre akort edilir. Bağlama ise bağlama düzenine göre akort edilir. Karar sesini LA kabul ettiğimiz bu akort şeklinde bağlama ailesi sazları çalınacak ezgiyi, aynı karar sesleri ile farklı tını ve renklerde icra eder” (Kurt, 1989, s. 21-22-23).



Şekil 2.11. Bağlama ailesi (Kurt, 1989, s. 22).

Bağlama ailesinin bir üyesi olarak sayılabilecek diğer bir çalgı da bas bağlamadır. İlk olarak 70’li yıllarda fikir ve tasarım aşamasında Yavuz TOP ve Kayseri doğumlu olan Dr. Recai ÖZDİL tarafından, basgitar örnek alınarak, GTHM’de bas ses ihtiyacını karşılamak amacı ve eşlik sazı düşüncesiyle üzerinde çalışmaların yapıldığı bu çalgı, günümüzde profesyonel ve toplu icralarda yaygın şekilde kullanılmaktadır. “Halk müziğinin geleneğinde bu türde bir bağlama çeşidi yoktur. (...) Bas bağlamada, bağlamalarda olduğu gibi tavır icra edilmez, amaç sadece ritim ve bas sesleri duyurmaktır” (Kurt, 1989, s. 24).

Günümüzde bağlama ailesi sazları olarak nitelendirilen ve yaygın biçimde kullanılan çalgılar, küçükten büyüğe: cura, kısa sap bağlama (!), uzun sap bağlama (!) ya da tanbura ve divan sazıdır. Standart bir forma, tekne büyüklüğüne ve sap uzunluğuna sahip olmayan bu sazlar, GTHM’nin başat çalgıları olma rolünü sürdürmektedirler. Gelenekte, kısa ya da uzun sap şeklindeki adlandırmalar ya da ayrımlar söz konusu değildir. Bağlamanın/sazın formunda meydana gelen değişimden başka bir şey olmayan bu durum günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş fakat yeni tartışmalara da neden olmuştur. Âşık Veysel bağlama düzeni, Ali Ekber ÇİÇEK bozuk düzeni, Neşet ERTAŞ bozuk düzende re karar (görece nota ile) çalıyordu. Başka bir ifadeyle bağlama/saz, farklı düzenler yani akortlarla icra ediliyordu, Buradaki önemli

nokta, bağlama düzeninin artık günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş “kısa saplı bağlama” şeklinde adlandırılan ve 18 ya da 19 perdeli sazla özdeşleşmiş olmasıdır.

Esasen tartışmalar, 1980 li yılların başında, Arif SAĞ’ın birtakım kültürel, siyasal ve sosyolojik nedenler ve müzikal ihtiyaçlar paralelinde, bozuk düzeni ile bağlama düzeni arasındaki kısır çekişme ortamının etkisinde, bağlama düzenini ön plana çıkartma amacı ile bu düzeni etkin biçimde kullanabilmek adına 18-19 perdeli, o zamana kadar kullanılmamış bir formda yapılan sazla başlamaktadır. “(...) Kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına göre bazı icracılar tarafından yapımcılardan sapı kısa olan sazlar geçmişte de sipariş edilmiş ancak kısa saplı bağlama sistematik olarak Arif Sağ’ın fikri öncülüğünde üretilmiştir” (Cemal, 1996’dan akt, Özdemir, 2018, s. 369).

Parlak (2000), konuya farklı yaklaşmış ve 1983’ten beri "kısa saplı saz" adı verilen yeni bir saz türünün gündemde olduğunu aktarmıştır. Ancak bu saz türü müzik çevrelerince yeni bir gelişme olarak algılanmış ve bağlama düzenine yönelik olması nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştır. Tarih boyunca bu saz çeşidine rastlanılmaktadır. Yurttan Sesler’in ilk kullandığı sazların da kısa saplı olduğunu ve eksik perdelerin göğüse eklenen perdelerle telafi edildiğini belirtmekte fayda vardır (s. 100). Günümüzde kısa saplı bağlamanın pratikte ve teorideki toplumsal karşılığını göz ardı etmek mümkün değildir. Gelenekte olmayan bu kabul, artık olgusallaşmıştır denilebilir.

2.3.6. Bağlamada/sazda düzenler

Geleneksel Türk Müziğinde perde düzeni ve tel düzeni olmak üzere iki tür düzen kullanılmaktadır. Aynı mantıkla kullanılan bu düzenlerde, perdeler, tize-peste oynatılmakta, teller, tizleştirilip pestleştirilmektedir. Öztürk (2014), perde düzenleri kavramının, geleneksel perde dizgesinin (GPD) belirli makamlara veya makam ailelerine göre düzenlenmesi ve ayarlanması anlamına geldiğini ifade ederek bu yaklaşıda, makamların ve nağmelerin, öncelikle GPD içinde var olma, bu dizge içinde konum alma ve burada şekillenme temeline dayandığını belirtmektedir (s. 31). Rast perde düzeni, GTM’de ana perde düzenidir.



Şekil 2.12. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni (İrden, 2020, s. 17; Öztürk, 2022, s. 21).

Tel düzenleri ise, en az iki teli olan çalgılarda müzikal yapı veya kişisel ihtiyaçlar sonucu ortaya çıkan teller arasındaki mesafe ilişkisidir. Bağlama/saz da düzen denildiğinde tel düzenleri akla gelmektedir.

Düzen kavramı, bağlama/saz icra ve eğitimi açısından son derece önemlidir. Bağlama/saz icrasında düzen, çalgıyı akort etmek anlamına geldiği gibi, özel bir akort sistemini, şeklini de ifade etmektedir. GTHM'nin yerel karakterini ve yöresel özelliklerini, düzenlerde net şekilde görmek mümkündür. Bağlama/saz da düzen anlayışı, çalgıdaki tel sayısının artması ile ortaya çıkmış, melodik yapının gelişmesiyle değişik düzenler yapılmaya başlamış ve usta icracılar ile yaygınlaşmıştır. Farklı birçok sebebe bağlı olarak kullanılan ve çeşitlenen bağlama/saz düzenlerinin; temelde, türkülerin makamsal karakterine göre, karar sesini güçlendirme anlayışı sonrası dem sesi ihtiyacından, özdeyişle dem veya ahenk olgusundan ve farklı halk çalgılarının bağlama/saz ile taklit edilmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Düzenlerde, değişen yalnızca tellerin sesleri değil, aynı zamanda icra şekli, tavır ve makamsal yapı düzenlere bağlı olarak farklılaşmaktadır. Ayrıca düzenler, bağlama/saz icrasında yöresel icra şekilleri (tezene kalıpları) ile birlikte bir ustalık göstergesidir.

Dem sesi ya da dem tutma olgusunu GTM açısından önemi ile ilgili olarak Gerekten (2020). Öztürk ile yaptığı kişisel görüşmeden şunları aktarmaktadır: Dem sesi kavramı, ezginin karar sesini duyurmayı ifade eden bir eylemden başka bir şey değildir ve geniş makam coğrafyası içinde tarihsel olarak önemli bir icra pratik alanını içermektedir (s, 53). Evrensel bir "duyum ihtiyacı" olan dem tutma olgusu, makam coğrafyası başta olmak üzere birçok müzik kültürü içinde farklı isimlerle varlığını sürdürmektedir.

Sazlarda tel sayısının artması ve üç telli döneme geçiş, özellikle üçüncü telin işlevinin büyük önem taşıdığı bir evreyi işaret etmektedir. Bu anlayış, sazın temel fonksiyonlarını zorlamış, armonik yapısını değiştirmiş ve ezgi yapısını etkilemiştir. Bu aşamanın kuruluş sürecine odaklanmak, günümüzde karşılaşılan "düzen" adı verilen üç telli saz akort şekillerinin temelini anlamak açısından önemli bir gerekliliktir (Parlak, 2000, s. 78). Geleneksel Türk halk müziğinde seslendirilecek eserin makamı gözetilerek, telli çalgılarda tellerin belirli bir sese ayarlanması sonucu oluşan akort şekline "düzen" adı verilmektedir (Akdoğan, 2003, s. 160).

Müzik aletlerinin seslerinin belirli bir standart ya da sistem üzerinde düzenlenmesi işlemine genel olarak "akort" adı verilir. Anadolu kültüründe "düzen" terimi, sadece geçinmek, uyuşmak, tertip, nizam, eğitim gibi anlamlar içermekle kalmaz, aynı zamanda Türk halk sazları için özel bir anlam da taşımaktadır. "Düzen" terimi, sadece tellerin belirli bir sistem çerçevesinde akort edilmesi ya da seslerinin uyumlu hale getirilmesi anlamına gelmez. Aslında burada bahsedilen "düzen" yapılan farklı akortların adını ifade eder. Bu bağlamda halk, kendisine yabancı gelen "akort" terimini kullanmak yerine ısrarla "düzen" terimini benimsemiştir. Bazı durumlarda ise akort yerine "kaynaşma", "uyuşma", "bağdaşma" gibi ifadeler de tercih edilmiştir. Düzen kelimesi, sadece teller için değil, sazın genel dengesi ve ayarı için de kullanılmıştır; örneğin perde düzeni, sap düzeni, eşik düzeni gibi. Ayrıca, düzen terimi dizi ve makam anlamında da kullanılmıştır (Kurt, 1989, s. 25; Parlak, 2000, s. 79).

Düzenlerin bazıları benzer olup, çeşitli yörelerde farklı isimlerle anılmaktadır. Diğer bazı düzenler ise sadece belirli ezgileri çalmak amacıyla oluşturulmuştur. Belirli ezgilere dayanan düzenlerin zaman içinde kullanımları azalmış ve daha sonra bu düzenler unutulmuştur (Ekim, 2002, s. 39). Geleneksel bağlama çalımında ve günümüzdeki profesyonel icralarda düzen yapma yeteneği ve düzeni anlama, bağlama sanatını başarılı bir şekilde icra etmek için önemlidir. Kaliteli bir bağlama sanatçısının düzen yapma konusunda bilgi sahibi olması gereklidir. Bu gereklilik, yöresi için de geçerlidir (Kurt, 1989, s. 26).

Halk müziği geleneğinde düzen kavramı, uygulamada veya teoride farklı ihtiyaçlardan doğmuştur. Bağlama/saz icra geleneğinin aynı zamanda GTHM'nin makamsal, ezgisel, ritimsel, icrasal bakımdan zenginliğini gösteren bu kavramın: icra edilecek eserin makamsal yapısına göre, ritmik yapıya göre, bağlama/saz tavırlarına göre, kişiye, topluluğa veya yöreye göre, bağlamanın/sazın formuna göre ortaya çıktığı ve kullanıma göre yaygınlaştığı söylenebilir.

Bağlama/saz da düzenler yapılırken genellikle alt tel sabit kalmakta, orta veya üst teller düzeni oluşturan duruma bağlı olarak değiştirilmektedir. Teller arasındaki bu değişiklik durumuna göre ana düzen ve tali düzen kavramları karşımıza çıkmaktadır. Üç grup telin farklı seslere ayarlandığı düzene ana ya da temel düzenler, üç tel grubundan ikisini aynı sese ayarlandığı düzene tali ya da yan düzenler denilmektedir. Bağlama/saz düzenlerindeki bu ayırmda ana düzenden kasıt farklı perdelere, seslere akort edilen tüm

tel gruplarının etkin biçimde kullanılması iken, yan düzenlerde öncelik dem sesi ihtiyacının karşılanması ve belli bir tel grubuna yoğunlaşılmasıdır. “Ana düzenler: Bozuk (kara) düzen, Misket düzeni, Müstezat düzeni, Bağlama düzeni; bozuk düzenin varyantları ya da tali düzenler: Abdal (bozlak) düzeni, Fidayda (hüdayda) düzeni, Kemeçe düzeni, Müstezat (DO) düzeni, Acem düzeni, Kayseri düzeni, İrizva düzeni” (Kurt, 1989, s. 31).

“Bağlama icrasında tespit edilmiş bazı düzenler: Ümmi düzeni, Hüseyini düzeni, Acemaşiran düzeni, Hüzzam düzeni, Alevi düzeni, Kütahya düzeni, Abdal düzeni, Bağlama düzeni, Avşar düzeni, Rast düzeni, Eviç düzeni, Kara düzen, Fidayda düzeni, Müstezat düzeni, Misket düzeni, Kayseri düzeni, Sabahi düzeni, Bozuk düzeni, Yeksani düzeni, Zilgüle düzeni, Segâh düzeni, Abdal düzeni, Âşık düzeni, Çargâh düzeni, Şûr düzeni” (Demirsipahi, 1975, s. 178,183; Açın, 1994, s. 95-96; Emnalar, 1998, s. 63).

Geleneksel isimlendirmeye ve görece notaya göre bağlamada/sazda bazı düzen örnekleri Şekil 2.13’te verilmektedir:

TEL DÜZENİNİN ADI	Alt Tel Grubu	Orta Tel Grubu	Üst Tel Grubu
Bozuk Düzeni, Ana Düzen, Kara Düzen, Sol Müstezat Düzeni, Ferai Düzeni, Zeybek düzeni, Çargah Düzeni.			
Misket Düzeni, Karanfil Düzeni			
Fa Müstezat Düzeni, Acem Düzeni, Kervan Düzeni			
Bağlama Düzeni, Alevi Düzeni, Veysel Düzeni, Aşık Düzeni, Arif Düzeni, Avşar Düzeni			
Rast Düzeni, (Do) Müstezat Düzeni			
Ümmi Düzeni			
Hüseyini Düzeni			
Acemaşiran Düzeni			
Hüzzam Düzeni			
Kütahya Düzeni, Fidayda Düzeni, Hidayda Düzeni, Zurna Düzeni			
Abdal Düzeni, Bozlak Düzeni, Çöğür Düzeni			
Evç Düzeni, Azeri Düzeni			
Sabahi Düzeni			
Yeksani Düzeni, Sürmeli Düzeni			
Zirgüle Düzeni			
Kayseri Düzeni			
Segah Düzeni			
Şür Düzeni			

Şekil 2.13. Bağlama/saz düzenlerinden bazı örnekler.

Bozuk düzeni ve bağlama düzeni, Anadolu'nun yer yerinde bilinen ve kullanımı en yaygın iki düzendir. "Bu düzenlerde, "akort şekli, belli makamlar eksen olarak düşünülmediğinden GTHM'nin tüm yöreleri ve ezgileri seslendirilebilir" (Ekim, 2002, s. 39). Repertuvar zenginliğinin yanı sıra, bu iki düzenin usta icracılar tarafından tercih edilmesi ve bu düzenlerden birinde ihtisaslaşmaları (bağlama düzeninde Arif SAĞ... bozuk düzeninde Mehmet ERENLER...) ve köklü tarihsel geçmişleri bozuk ve bağlama düzenlerini ön plana çıkarmıştır. Bağlama/saz eğitimindeki metodlaşma sürecine bakıldığında, yayımlanan kitapların son dönemdeki çalışmalar dışında büyük çoğunluğunun bozuk ve bağlama düzenleri ile tezeneli icraya yönelik olduğu görülmektedir. Bu durum bağlama ve bozuk düzenlerinin yaygınlığını, neden sonuç bağlamında ortaya koymaktadır.

Bozuk düzenin, transpozeye elverişli yapısı, yöresel tavırların (tezene/mızrap kalıplarının) icrasına yatkın oluşu ile farklı düzenlere rahatlıkla geçiş yapılabilmesi ve Yurttan Sesler topluluğunun icralarında baskın şekilde bozuk düzeninin kullanılması, bu düzenin yaygınlaşmasının sebepleri arasındadır. Bağlama düzeninde ise, üç tel grubunun etkin biçimde kullanımı ile oluşan pozisyon zenginliği, bu düzene has tezeneli icra tekniklerinin geliştirilmesi ve tezenesiz (şelpe) icra tarzının etkin şekilde uygulanması bu düzeninin yaygınlık kazanmasında etkili olmuştur. Parlak (2000), çalışmasında Anadolu kopuzunun (bağlamasının) kendine has karakterini, alt ve üst telleri kapsayan milli aralık diyebileceğimiz dörtlü (LA-RE) aralığa sahip olan iki telli saza, kopuz geleneğinde bulunan bir tam beşli (LA-Mİ) eklenmesiyle elde edilen "LA-RE-Mİ" akordunun oluşturduğunu söylemektedir. Ayrıca üç telli LA-RE-Mİ akordunda geleneksel olarak alt tel birinci derece karardan sonra, aynı anda orta tel birinci dereceye de basılmasıyla, kullanım, tını ve anlayış olarak kopuzun en eski köklerine kadar uzanan "Bağlama Düzeni" adı verilen yapının oluşturulduğunu ifade etmektedir (s. 79).

Gerek tezeneli gerekse tezenesiz (şelpe) icralarıyla bağlama düzenini hem duyumsal hem de düşünsel anlamda ileri boyutlara taşıyan ve araştırmamızın temel konusu olan Erdal ERZİNCAN'ın, bağlama düzeninin yaygınlaşmasındaki rolü çok önemlidir.

2.3.7. Bağlama/saz çalgısında yöresel icralar (Tavırlar)

Araştırmada tavrı kavramı, GTHM'de bir yöreye ait ezgilerin, müzikal yapısı ile icra biçimlerinin tümünü ifade etmek için kullanılmıştır. Sözlük anlamı: "1. Durum,

vaziyet, hâl, 2. Bir olay, bir durum karşısında kişinin takındığı davranış, 3. Kişiden beklenen davranış biçimi” (TDK Türkçe Sözlük, Online erişim: 09. 01.2022) olan bu kavram, kendine yüklenen farklı anlamlar ile gerek KTM’de gerekse GTHM’de değişen şekillerde algılanmakta ve tartışılmaktadır. Tavrı kelimesi, tekil ya da çoğul kullanımına bağlı olarak Geleneksel Türk Müziği içinde çeşitli biçimlerde kavramsallaştırılmaktadır.

A. Akbel (2021) çalışmasında, tavrı teriminin tanımıyla ilgili farklı görüşleri ortaya koymuş ve bu terimle ilgili terminoloji sorunlarına vurgu yapmıştır. Çalışmasında, terimin çalgılara ya da sese özgü mü veya genel bir kavrama mı ait olduğu; ayrıca bölgesel mi, kişisel mi olduğu gibi konularda çeşitli görüş ayrılıkları olduğuna dikkat çekmiştir (s. 946).

Türk müziğinde okuyuş üslup ve usulü, büyük hanende ve sazandelerin kendilerine özgü tavrıları vardır ve peyrevleri (izinden gidenler) tarafından taklit edilir (Öztuna, 2000, s. 474). “Musiki ’de tutulan şahsi ve üstadane tarz” (Develioğlu, 2008, s. 1245).

Tavrı; sanatçının, bir bölgenin veya bir topluluğun kendine özgü düşünce, hissetme, anlama ve ifade etme biçimi olan söyleyiş tarzı ya da biçem; bir başka deyişle, bir bölgenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk şarkılarının, coğrafi bölgelere, topluluklara ve bireylere özgü değişen söyleyiş özelliği, mahalli üslup. Bir türkünün, yöresinin, türünün ve formunun gerektirdiği şekilde çalınmasını sağlayan icra yöntemi. Bu yöntemi kullanırken sergilenen davranışlar, duruş ve genel tutumun bütünü olarak tanımlanmıştır (Özbek, 1998, s. 178-179).

Yerel icra ve söyleyiş biçimi; Türk Halk Müziği terminolojisinde makro ölçekte, çalgının, çalgıların yöresel çalma özelliklerini belirtirken, mikro ölçekte ise, tezene vuruşunu, yay çekmeyi/sürtmeyi, tokmak veya çubuk vurmaya, üfleme biçimlerini vurgular. Bu unsurlar, tavrı kavramının temel özelliklerini oluşturur. Yörelere müzikal açıdan birbirinden ayıran özellikler de, tavrı teriminin kapsamında değerlendirilir. Ezgilerin ritmik karakteri, ezgi yapıları ve sözsöz özelliklerinin tamamı yöresel tavrı üzerinde belirleyici unsurlardır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren tavrı terimi, daha dar bir çerçeveye sıkıştırılarak, bağlama çalımında tezene veya parmak vuruşlarının yörelere göre değişen çeşitliliği üzerinden tanımlanma eğilimine geçilmiştir (Duygulu, 2014, s. 419-420).

Terzi (2016) tarafından yapılan çalışmada, tavrı kavramı, bölgesel ve türel icra tarzlarının otantik değerleri açısından enstrümantal, vokal veya vokal-enstrümantal olarak aslına uygun bir şekilde çalınıp söylenmesi olarak tanımlanmıştır. Terzi'nin vurguladığına göre, Türk halk müziğinin şehrli katmanlarında yer alan sanatçılar ve akademisyenler arasında "tavrı" kavramının, "üslup" kavramıyla yer değıştirdiğı ve eğitim diline bu algıyla yerleştiiğı gözlemlenmiştir. Terzi, sazlı ve sözlü icrada karşımıza çıkan çalış ve söyleyiş biçimlerinin, sözlü müzik kültüründeki yöresel ve bölgesel ağız ve hançere tekniklerinin tamamının gelenekselleşmiş icra tarzları olduğunu belirtirken, "tavrı" teriminin bu tarzlar ve çığır içinde yetişmiş sanatçıların özgünlüğünü ifade ettiğini belirtmiştir (s. 147, 151).

Nida Tüfekçi, halk müziğinde olması gereken özellikler arasında 'yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması' sayarak, tavrı kavramının GTHM deki anlamına ve önemine değinmektedir. Buradan hareketle tavrın, vokal icrada tavrı ile çalgısal icrada tavrı şeklinde ikiye ayrıldığını ve yöreler arasındaki müzikal farklılaşmayı ifade ettiğini söyleyebiliriz. GTHM tavrılarını, geleneğin içinden gelen üstatların eliyle oluşmuş gelenekselleşmiş müzikal kurallar şeklinde nitelemek mümkündür. Yani tavrın; GTHM açısından toplumsal ve çoğul bir anlam içeriğine sahip olduğu söylenebilir.

Üslup terimi, halk müziğı bağlamında bir "ortaklık" ifadesi olarak ele alındığında, genellikle yöresel (Orta Anadolu Üslubu, Ankara Üslubu vb.) veya bir topluluğun müzik kültürüne özgü bir icra özelliğini (Abdal ses icrası üslubu, Rum kemeñçe icrası üslubu) nitelendirmek amacıyla kullanılabilir. Türk halk müziğı açısından, tavrı terimi genellikle eserin kişisel ifade şeklini yöresel üsluba bağılı olarak tanımlanır. Ancak bu terimin, saz icrasında yörelerle özdeşleştirilerek kullanılan bazı mızrap kalıplarına "radyo" çevresinde "tavrı" denilmesi, ve bu terimin "radyo kültürü" etrafında şekillenen eğitim kurumlarında da "yöresel tavrılar" şeklinde yaygın olarak kullanılması konuyu daha da karmaşık hale getirmektedir (Ayyıldız, 2020, s. 1292).

Vokal icrada tavrı denildiğinde yöre ezgilerine mahsus dil, ağız, ezgi ve hançere özellikleri ve vokal seslendirme biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Yerel söyleyişler, Türk Halk Müziğini karakter ve kişilik bakımından diğere müzik türlerinden ayırdığı gibi; aynı coğrafyayı paylaşan toplulukların halk müziklerini de ince çizgilerle birbirinden ayırmaktadır (Aktı 1995 akt, Oral, 2010, s. 16). GTHM'de ağız, iki farklı

anlamda kullanılmaktadır. Birincisi dilin yöreselliğini ifade ederken, ikincisi müzikal olarak serbest ezgilerde (uzun havalarda) ezgi yapısının farklılığını belirtmektedir.

Ağız; Türk lehçelerinde, çeşitli yörelerdeki şivelerin kelimelerdeki harf ve söyleyiş-telaffuz farklılıklarına verilen isimdir. Halk dilinde genellikle "şive" olarak adlandırılan bu terim, lehçeler ve şiveler arasında morfolojik ve biçim farklılıklarına işaret eder. Ağız terimi aynı zamanda halk dilinde belirli bir ezgi tavrını ifade etmek için de kullanılır. Örneğin, Azeri ağızı, Harput ağızı gibi özel ağızlar, köken itibarıyla "Ozanlama ağızına" kadar uzanır. Ozan ağızı terimi, Anadolu'da "Ozanlama" ve "Uzun Hava" şekilleriyle tanımlanan ezgi türlerini içerir. Bu ezgi türleri, ince seslerden başlayarak giderek pest ve kaba seslere düşmesiyle bilinir (Özgül, Turhan ve Dökmetaş, 1996, s. 37).

Bir dilin içinde yer alan ve bölgeler arasında değişen telaffuz farklılıklarına ağız denir. Bu farklılıklar, özellikle vokal icrada önemli bir belirleyici durumundadır. Ağız, Türkçe dil yapısını korumuş fakat farklı yörelerde değişik telaffuzlara maruz kalmıştır. Türk Halk Müziği'nde bu durum, ağız yapısı olarak adlandırılır. Örneğin, Karadeniz ağızı, Ege ağızı, Rumeli ağızı gibi genel bölgesel ağız farklılıklarının yanı sıra Arguvan ağızı, Çamşılı ağızı, Azeri ağızı gibi daha spesifik yöresel ağız farklılıkları da bulunmaktadır. Halk, yaşam tarzını, duygu ve düşüncelerini kendi konuşma diliyle ifade eder; bu nedenle türküsünü de kendi ağız yapısıyla seslendirir (Oral, 2010, s. 16).

Çalgısal icrada tavır ise, herhangi bir yöre ezgisinin icrasında kullanılan çalgıların ve çalgı veya çalgılar ile yapılan icra pratiklerinin yöreden yöreye farklılaşması şeklinde görülmektedir. Demir (2013) çalışmasında, Silifke'de, ritim, klarnet, keman gibi çalgıların, bağlama kadar yerel kültürle bütünleştiğini ve kendilerine özgü çalım teknikleri geliştirdiklerini söyler ve bu çalgıların, diğer müzik türlerinde kullanılmayan özel icra tarzlarına dikkat çeker. Ege ve Trakya Bölgesi'nde zurnanın, Harput-Elazığ ve Konya'da kanun ve ud'un, yine Harput-Elazığ, Malatya-Arapgir, Erzincan-Eğir'de klarnetin kullanımı, yöresel icra farklılığının önemli örneklerini sunmaktadır (s. 68).

Yörelerdeki çalgısal tavırlar, yörede baskın şekilde kullanılan çalgıların teknik ve müzikal özellikleri ve yöre ezgilerindeki ritmik yapı doğrultusunda ustaların eliyle şekillenmektedir. Ayrıca bir yöredeki vokal veya çalgısal icra üslubunun ya da tavrının,

yörenin müzik kültürü ekseninde karşılıklı olarak şekillendiğini ya da belirginleştiğini de söylemek mümkündür. Konu ile illiği olarak Ayyıldız (2020), keman, akordeon ve klarnet gibi çalgılar, yerel müzik kültürüne sonradan dâhil olmalarına rağmen, farklı özellikleriyle yöresel icralarda kendilerine yer bulmuşlardır. Bu çalgıların sanatçıları, yöredeki diğer çalgıların ve vokal icraların yerel üslubun etkisi altındaki özelliklerini benimseyerek, kendilerini çalgılarıyla birlikte yöresel müzik kültürüne kabul ettirdiklerini vurgular ve Harput klarnet üslubunun oluşmasında yöredeki vokal icranın taklit edilmesinin bu durumun belirgin bir örneği (s. 1293) olduğunu ifade eder. Benzer şekilde Teke Yöresi repertuarına ait vokal bir tür olan boğaz havalarının, bu yöreye ait hemen her çalgıda, vokal icranın taklit edilecek bir biçimde icra edilmesi çalgısal tavrın başka bir örneğini teşkil eder. Bağlama/saz tavrı ise tüm yöre ezgilerinin bağlama/saz ile icrasını mümkün kılmaktadır.

Bağlama/saz icrasında herhangi bir yörenin yerel karakterini ortaya koyabilmek için kullanılan çeşitli sağ ve sol el icra teknikleri, başka bir ifadeyle tezene/mızrap kalıpları “bağlama/saz da yöresel tavrılar” olarak adlandırılmakta ve GTHM’de tavrın, çalgısal boyutunu oluşturan bileşenlerden birini karşılamaktadır. Bu tezene/mızrap kalıpları, icrada ritmik yapıyı ön plana çıkarmaktadır. Yani ritmik yapı, yöresel ezgiler üzerinde uygulanmaktadır. Bağlamada tavrın büyük bölümünü tezene/mızrap tutan el ortaya çıkarır. Ancak tavrın oluşmasında tezene/mızrap vuruşları tek başına yeterli değildir. Sap üzerindeki elin fonksiyonu da tezene/mızrap tutan el kadar önemlidir. Çekme, çarpma, kaydırma, kıstırma vb. gibi klavye üzerinde parmaklar ile yapılan çalım teknikleri bağlamada tavrın oluşmasında önemli rol oynamaktadır. Bağlama/saz tavrılarının, yöre müzik kültürüne bağlı olarak farklı düzenlerde de icra edildiğini söylemek gerekmektedir. Örneğin fidayda, misket, bozuk... düzenlerde zeybek tavrının icrası gibi.

Bağlama/saz da yöresel icra teknikleri, bağlama/saz çalgısı ile diğer halk sazlarının ya da vokal icraların taklit edilmesi ve üstatların, daha etkili, daha gösterişli, daha ustaca, daha estetik çalma isteğiyle ortaya çıkmış; Yurttan Sesler topluluğunun etkisi ve üstatların icralarına bağlı olarak yaygınlaşmıştır. Söz gelimi Zeybek tavrı, zeybek icralarının başat çalgıları olan zurnanın ve davulun bağlama/saz ile taklidi (parmaklar zurnayı, tezene/mızrap davulu) sonucunda oluşmaktadır. Sürmeli/Yozgat tavrının, Nida Tüfekçi’nin tiril ya da tarama denilen ve seri tezene/mızrap vuruşlarına

dayanan icra şeklini etkin biçimde kullanmasıyla oluştuğu söylenebilir. Bağlama/saz tavrı birkaç küçük ayrıntı ile birbirlerinden ayrılırsa da, bazı tavrıların iç içe geçtiği ve benzer tezene/mızrap kalıplarına sahip oldukları görülmektedir. Zeybek tavrı ile Konya tavrının benzerliği bu durumu açıkça göstermektedir. Tavrılı çalmak bir üstatlık göstergesi olduğu gibi bağlama icrasında ki ritmik, melodik ve çok sesli (polifonik) yapıyı zenginleştirmekte, farklı süsleme tekniklerini geliştirmektedir. Böylece çalgı, daha gelişkin bir kullanım aracı haline gelmektedir.

Bağlama/saz icrasında tavrıların oluşması, çeşitlenmesi ve yaygınlaşması sürecinde Yurttan Sesler topluluğu bünyesinde toplu çalıma bağlı olarak tezene/mızrap birlikteliği düşüncesinin etkisi büyüktür. Ekim (2019), konuya ilişkin şunları aktarmaktadır: 1976 yılında kurulan ilk Türk müziği konservatuarı, bağlamanın akademik eğitim ve öğretiminin yapıldığı bir merkez olarak faaliyete geçmiştir. Bu konservatuarda radyo ekolünden gelen icracılardan oluşan bir yapı, Yurttan Sesler ekolünü sürdüren Türk Halk Müziği eğitim kadrosunu oluşturmuştur. Bu eğitim kadrosu, bağlama eğitim-öğretiminde "tavır" odaklı yaklaşımlarını konservatuar düzeyinde sürdürmüştür. Daha sonrasında, yurt genelinde yaygınlaşan ve mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda yetişen bağlama icracıları, yöresel tavrıların başarılı bir şekilde icra edebilmeyi, profesyonel icra için önemli bir kıstas olarak benimsemişlerdir (s. 2239).

Türk halk müziğinde, eserlerin bağlama ile icra edilirken bazı yöre müziklerinin kendine özgü tekniklerle çalınması işlemi, tavır olarak adlandırılmaktadır. Bu icra şekli geleneksel anlamda "tavır atmak" olarak nitelendirilmektedir (Demir, 2013, s. 68). "Yöresel tavrıların çoğu birden fazla tel üzerinde meydana gelir. Genel karakteristiği tek tel üzerinde olan tavrılarda dahi tüm tellere temas eden noktalar bulunmuş ve geleneksel çalıda tavrın genel karakteristiği ile bütünleşmiş gibi görünmektedir" (Yılmaz, 2015, s. 36).

Mızrap kavramının ortaya çıkmasından sonra, çeşitli vuruş teknikleri gelişmeye başlamış ve zamanla melodiler ayrılmış, tezeneye bağlı melodik yapılar çeşitlenmiştir. Bu gelişme sonucunda, tezene temelli ve çeşitli tınlar üzerine kurulu tezene kalıpları ortaya çıkmıştır. Bu kalıpların belirli öğeler için karakteristik özellikler taşımasıyla birlikte, bu yapılar bütünüyle "tavır" olarak adlandırılmıştır (Parlak, 2000, s. 74). Yurttan Sesler Topluluğu'nda bağlamanın, diğer yerel çalgıların rollerini üstlenerek

neredeysi tek söz sahibi olduğu bir süreçte, "tavır" adı verilen kavram, tezene vuruşlarındaki yerel, ezgisel ve ritmik unsurların stilize edilmesini ifade eden en önemli kavramlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Ekim, 2019, s. 2239).

Erdal ERZİNCAN, toplumsal, kültürel ve müzikal bir olgu olan zeybekler üzerinden tavır kavramı ile ilgili olarak şunları söylemektedir: *Tavrı belirleyen asıl unsur, zeybekleri ilk duyduğumuzda karşılaştığımız davul ve zurna ifadesidir. Bağlamada bu ifadeyi ne kadar başarılı bir şekilde iletebilirseniz, o kadar tavırlı çaldığımızı söyleyebiliriz. Tavır sadece tezeneyle sınırlı kalmamalıdır. Aynı zamanda yörenin bütün özelliklerini yansıtan bir kavram olmalıdır. Tavır özgünlüğü anlatmalıdır. Bu özgünlük içinde tabii ki tezene de bulunur. Ayrıca yörenin veya eserin, gırtlak, melodik ve ritmik yapısı gibi unsurları içermelidir ki bu unsurlar da son derece önemlidir. Bu özellikler tavrı oluşturan önemli unsurlardır* (Akt, Özdemir, 2008, s. 25-26).

Tavır, temelde geleneksel icra sanatının tüm inceliklerini içeren teknik bir kavramdır. Bağlama icrası paralelinde düşünüldüğünde, çalınan ezgi veya türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Bu bağlamda, tezene tutma biçiminden başlayarak, tezene vuruşları, tellerin kullanımı, parmakların perdelere basışı gibi unsurlar önem kazanır. Bu uygulamalardaki karakteristik özellikler ise, tavrı şekillendiren temel unsurları oluşturur. Bağlama çalan biri için tavır, sağ ve sol elde uyguladığı, yerel repertuvar üzerindeki hâkimiyetini sergilemede sıkça başvurduğu karakteristik teknikleri içerir (Öztürk, 2006, http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html erişim,12. 01.2022).

Tavır, GTHM'nin sözel ve çalgısal türlerinde belirli bir türü ifade eden önemli bir öğedir. Bu bağlamda, zeybek türünü belirleyen öğelerden biri de zeybek tavidir. Tavır oluşturmanın ilk aşaması, uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek yeni kümeler oluşturmaktır. Geleneksel Türk Halk Müziği'nde bu süreler, bağlama türü çalgıların tellerine bölüştürülerek seslendirildiğinde, tavır oluşumunun ikinci aşaması gerçekleşir ve bu şekilde tavır belirgin hale gelir (Akdoğan, 2003, s. 159-160).

Tavırlar, bağlamanın/sazın ulusallaşmasında önemli bir işleve sahiptir. Bazı yöre veya bölge müzik kültürlerinde örneğin: Karadeniz, Urfa, Elazığ, Diyarbakır, Sivas/Zara... geleneksel icralarda farklı çalgıların kullanımı bağlama/sazın önüne

geçmiştir. Bağlama/saz dışındaki çalgılarla icra edilen yöre ezgileri, bağlama tavırlarıyla bağlama/saz ile de çalınır hale gelmiştir. Bağlama tavırları ile yöreden yöreye icra teknikleri taşınmıştır. Diğer taraftan bağlama/saz icrası, geleneksel anlamda yaygın ve çok kullanıldığı yöreler içinde bir teknik gelişme kaydetmiş, tezene tavırları oluşmuştur.

Tavır kavramı, bağlama icrasında taşıdığı kritik önemle birlikte, Türk Halk Müziği repertuarını bağlama aracılığıyla seslendirmede merkezi bir rol oynayarak bağlamaya ulusal bir kimlik kazandırır. Çünkü sadece 'tavır' kullanıldığında, ilgili eser başarıyla icra edilebilir ve bu icra toplum tarafından kabul gören meşru bir performans olarak değerlendirilir. Tavır, bu bağlamda adeta bir tür 'icazet' belgesini temsil eder. Tavır kavramı, TRT GTHM repertuarını, ulusal bağlama repertuarına dönüştürmektedir (Ersoy, 2009, s. 275).

Tavır eğitimi, geniş kapsamlı ve karmaşık bir süreç olması nedeniyle uzun, özverili ve meşakkatli bir yol gerektirir. Başka bir deyişle, tavır sadece uzun ve inci bir süreci temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda bu sürecin zahmetli bir kısmını da ifade eder. Eğitim sürecinde sadece özel vuruş kalıplarını, parmak baskılarını ve ritim yapılarını öğrenmek yeterli değildir; aynı zamanda her yöresel repertuarı anlamak ve tekniklerin türkülere nasıl uygulandığını kavramak da gerekir. Dolayısıyla, bu konuda başarılı olmak için kararlılık ve azim gereklidir (Öztürk, 2006, http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html erişim, 12.01.2022).

Bağlama tavırlarının öğretiminde, usta çırak modelinin ve meşk sisteminin çok önemli hatta vazgeçilmez olduğu söylenebilir. Yöresel icraların dinlenmesi, kaynak kişilerin, usta icracıların ya da donanımlı eğitimcilerin takip edilmesi, örnek alınması veya imkânlar ölçüsünde yüz yüze temas kurulması bu noktada hayatidir. Bağlama/saz icrasında kullanılan belli başlı tavırlar; Zeybek, Konya, Teke, Yozgat, Kayseri, Karşılama, Ankara, Âşıklama, Silifke, Azeri, Karadeniz tavırlarıdır. Adı geçen tavırlar, Şekil 2. 14 te verilmektedir.

Tavrın Adı	Tavrın Oluşumu
Zeybek Tavrı	
Konya Tavrı	
Silifke Tavrı	
Yozgat Tavrı	
Ankara Tavrı	
Teke Tavrı	
Âşıklama Tavrı	
Karadeniz Tavrı	
Karşılama Tavrı	
Azeri Tavrı	

Şekil 2.14. Bağlamada/sazda belli başlı tavr örnekleri.

Öztürk (2006)' e göre; Bağlamanın geleneksel tavrılarının büyük ölçüde terk edilmeye başlandığına dair bir değişim yaşanmakta ve icrada önemli bir evrim gözlenmektedir. Ancak, bu değişimin çoğunlukla geleneksel icra geleneğine karşı olduğu, bir tür standartlaşmaya doğru evrildiği görülmektedir. Geleneksel icranın yerini alarak, genellikle "piyasa üslubu" olarak adlandırılabilir bir icra tarzı ortaya çıkmıştır. Tavrıların icrasında bütün tellere vurma gerekliliği, piyasa orkestrasyonunun kısıtlamaları nedeniyle, ezginin tavrı uygulanmaksızın tek telli icrasını zorunlu hale getirmiştir. Son yirmi yıl içinde bağlamanın "kısa sap" travmasına uğratılması, makam-

tavır ve düzenlerin dar bir ses sahasına hapsedilmesi, geleneksel çeşitliliğe önemli bir tek tipleşme ve sığlaşma getirmiştir. Tezene tekniklerinin yerini giderek parmak "şelpe" tekniklerinin alması, icrada bir gelişmeye işaret etse de tavırlar açısından önemli bir gerilemeye neden olmaktadır. Bu süreçte, bağlamanın geleneksel icrasında kullanılan bazı kuralsız çoksesli çalma uygulamalarının yerine, sistematik akor ve arpejlerin kullanıldığı farklı bir anlayışın benimsenmeye başlaması, halk müziği ve bağlama icrasında yeni bir dönemin eşiğinde olduğumuzu düşündürmektedir. Bu değişimlerle birlikte, geleneksel müzik tavırlarındaki detaylara olan ilgi ve bu detaylara gösterilen özenin bu süreç içerisinde azaldığı önemli bir gerçeklik olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, bilinen geleneksel tavırların unutulmaması kadar, aynı zamanda yeni tekniklerin geliştirilmesine de odaklanmanın önemini hatırlamak gerekmektedir (http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html erişim, 12.01.2022).

2.4. Makam Tanımları, Tarifleri

Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarının Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân perde düzenlerindeki Rast, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Hisar ve Arabân makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiblerinde (birleşik makam) olduğu görülmektedir. Açışların ezgisel hareket tarzları ile ilgili olarak bulgular bölümünde yapılan anlatımların, betimlemelerin daha anlaşılır olması bakımından bu bölümde bağlama/saz perdelerinden, açışların icra edildiği perdelerden, perde düzenlerinden, makamlardan ve terkiblerden bahsetmek faydalı olacaktır.

GTHM ilgilileri arasında uzun süredir devam eden ayak-dizi-makam tartışmaları: halk müziği ezgilerinin nasıl adlandırılması gerektiği, bu terimlerin hangi anlamda kullanıldıkları, neyi, niçin ifade edecekleri ve birbirlerinin yerine kullanılabilirlikleri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bu tartışmaların veya problemlerin dizi merkezli makam anlayışı ve açıklamalarından, halk müziğindeki terminoloji sorunlarından ve akademik araştırmaların azlığından kaynaklandığı söylenebilir. Yöresel karakterdeki GTHM ezgilerinin makamsal niteliği, onun bütüncül bir yaklaşımla Türk Makam Müziğinin bir parçası olduğunun kanıtıdır. Özellikle yakın geçmişte ve günümüzde yapılan bilimsel araştırmalar; GTHM'yi makam, ayak, dizi tartışmalarının uzağına taşımayı başarmıştır. Fakat GTHM bağlamında görüş

ayrılıklarının tam anlamıyla ortadan kalkmadığı ve sürdüğüde açıktır. Türk Makam Müziği nazariyesi/teorisi, günümüzde ya da geçmişte farklı anlayışlar ile ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır. Bu durum, doğal bir tarihsel süreç ve sonuçtur. Buradaki kritik nokta geleneğin içindeki farklı yaklaşımlar değil, Osmanlı Devlet’inde 19. yy. da ivme kazanan Batılılaşma hareketleri doğrultusunda ortaya çıkan gelenekten uzaklaşma durumudur. Cumhuriyet Dönemi ile hızlanan bu batılılaşma süreci beraberinde gelenekten kopuşa, geleneği inkâra ve Türk müziğinin de TSM-THM biçimde türsel bir ayrıma gidilmesine neden olmuştur. Dahası müziğimizde ki terminolojik ve teorik sorunlar artmış ve de günümüze kadar süre gelmiştir. Özellikle yakın tarihte Türk müziği nazariyesine bütüncül bir yaklaşım getirmeye dönük görüş ve araştırmaların yanında (Tura, 1988; İrden, 2020, 2022; Öztürk, 2022), bu ayrımın hem nedeni hem de sonucu (başka etkenlere bağlı olmakla birlikte) olan, günümüzde yaygın biçimde kabul gören ve öğretilen “Arel-Ezgi-Uzdilek” ses sistemi veya teorisi, nazariyatı pek çok açıdan sorgulanmakta ve GTHM ezgilerini makamsal yönden açıklamada yetersiz kalmaktadır.

Anadolu halk müziği repertuarı, çeşitli makam nazariyeleri bakımından henüz detaylı bir şekilde araştırılmamıştır. Oysa makam nazariyesi tarihi, farklı teorik modellerin kullandığı yaklaşımlar ve yöntemlerle ilgili çeşitli zenginliklere sahiptir. Bununla birlikte, halk müziği alanında "nazarî" perspektiften bakma ve açıklama amacıyla çeşitli görüşler ortaya konulmaya çalışılmaktadır (Öztürk, 2015, s. 1-2).

Türk müziğinin yeni bir teoriye ihtiyacı yoktur. Türk müziği uzmanlarının, ilgililerinin var olan teorileri ve repertuvardaki eserleri, bu eserlerin yazıldığı dönemdeki teorik anlayışa bağlı olarak anlamaları, yorumlamaları ve zaten var olan kadim bilgileri olduğu gibi kabul ederek bozmamaları gerekmektedir (İrden, 2022, s. 103).

“Anadolu âşıklık kültüründe somut örnekleri görülen makam/hava anlayışı, her şeyden önce somut ezgilerle ve bu somut ezgilerin sahip olduğu hareket tarzlarıyla öne çıkar. (...) Hatırlatılmalıdır ki mevcut dağarlar olmaksızın makam nazariyatının gelişmesi mümkün olmazdı. Bu ezgilerin belirli perde düzenleri içinde başlangıç ve bitişleri bakımından hareket tarzlarına referans teşkil eden yerlere dönük bir dikkat ve tarif çabası, makam nazariyatının gelişmesindeki ana unsurlardan birini oluşturmaktadır. Makam nazariyatında “elit” uzmanlaşma, perdelerin ve nağme

tarzlarının isimlendirilmesi, tarif edilmesi ve sınıflandırılması sürecinde zaman ve muhit etkenlerine bağlı olarak belirleyici olmuş ve şekillenmiştir. Meselenin bu yönü, türkülerin makam olarak araştırılmasında sadece 20. yy teorik modelleriyle yetinilmesinin mümkün olmadığını ve olamayacağını açık bir şekilde gösterir” (Öztürk, 2022, s. 43-44).

“THM ile TSM arasında aşılmaz bir uçurum yaratma isteği, Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında bir takım ideolog ve müzikologlar tarafından hareketle ileri sürülmüş bir takım iddiaların sonucudur. Bu iddia sahiplerine göre, Alaturka diye adlandırılan ve soylular ile aydınlar arasında rağbet gören müzik Arap, Acem, Bizans kökenlidir. Türklerin asıl müzikleri ise halk ezgilerinde yer almaktadır. Çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratacak genç sanatçılar, ilhamlarını halk ezgilerinden alacak, onları çok seslendirerek yeni Türk ekolünü oluşturacaklardır” (Tura, 1997, s. 420).

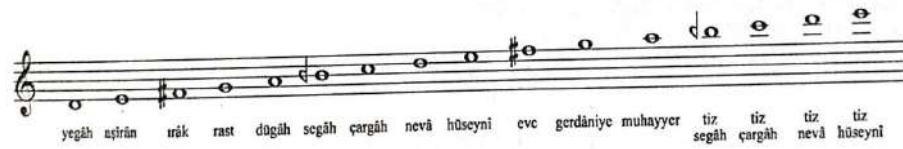
Öztürk (2015), çalışmasında makam nazariye tarihinin dört temel modelden oluştuğunu ki bunlar: **1. Devir/daire/şedd Modeli**, **2. Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli**, **3. Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli**, **4. Tonaliteye Dayalı Makam Modeli** tespit etmiş ve şu sonuca varmıştır. “Dört farklı yaklaşımın, makam nazariyesi alanına dönük en önemli katkısı, makam kavramının, “tek” bir nazarî modele bağlı kalınarak anlaşılması zorunluluğu bulunmadığını ortaya çıkarması ve bu bağlamda “bilme/anlama/açıklama modelleri” içinde kavramın kazandığı kavrayış çeşitliliğine dikkat çekmesi olmuştur. Başka bir deyişle, makam konusu, geçmiş dönemlerde, hep aynı şekilde anlaşılmamış; temelde “dizi-merkezli” veya “ezgi-merkezli” yaklaşımlarla açıklanmıştır. Belirtilen modellerden birinci ve dördüncüsü “dizi-merkezli” iken, ikinci ve üçüncüsünün “ezgi-merkezli” modeller oldukları görülmektedir” (s. 5).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
dügâh	nihavend / kürdî	segâh	buselik	çargâh	hicazî (rest hicaz)	hicaz / soba	pençigâh / neva	bayatî	hisar	hüseynî	acem	evîç	muhur	gerdaniye	şehnâz	üzürî	muhayyer
	b	h			##	##/b		b	b		b	h			##	b	

Şekil 2.15. Bağlama/saz perde isimleri (Öztürk, 2022, s. 49).

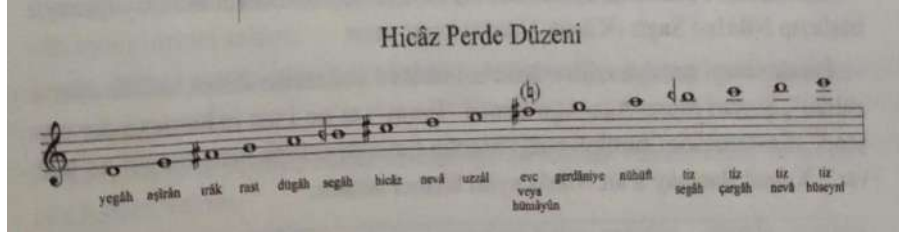
Şekil 2. 15'te günümüzde ortak bir uzlaşma ile yaygın biçimde kullanılan bağlama/saz perdelerinin isimleri görülmektedir. “Halk musikisinde “si bemol 2” olarak kullanılan perdenin “segâh” değil “uşşak” perdesi olduğunun bilinmesi gerekir. Uşşak makamını var eden asıl unsurun “uşşak” perdesi olduğu asla unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 28).

“Türk müziğinin yüzlerce yıldır geçerli olan temel bir ses sistemi vardır ve bu sistem icra alanında önemli özgünlük ve özgürlük alanlarına sahiptir. Sistemin ilkesel unsurları birer “perde” olarak mevcut iken, “söyleyiş/seslendiriş” boyutlarında icracıların muhtelif seçenekleri var etmelerine de geniş bir kapı aralanmış durumdadır. (...) Halk müziği icraları, makamlar ve ihtiva ettikleri perdelerin seslendirilişi bakımından tipik bazı eğilimler barındırır. Bunların başta geleni segâh ve eviç perdeleriyle alakalıdır. Perde sisteminin bu iki ana perdesi, belirli perde-merkezleşmeleri ve nağme-bağlantıları doğrultusunda dikleşme veya pestleşme eğilimi gösterir. (...) Bu tür uygulamalarda makama işaret eden nağme hareket tarzının korunduğu, ancak entonasyon bakımından tizleşme sergilediği bir durum ortaya çıkar. Bazı yörelerde, belli nağme bağlantılarında belirtilen perdelerde pestleşmelerle de karşılaşılabilir” (Öztürk, 2022, s. 49-50).



Şekil 2.16. Rast perde düzeni. Tam perdeler düzeni (İrden, 2020, s. 16; Öztürk, 2022, s. 21).

“Türk makam musikisi ilminde makamların ve terkiplerin oluşturulabilmesi için tam ve yarım perdelerin (seslerin, notaların) harekete başlayıp seyahat edebilecekleri (gezinebilecekleri) ve karara varabilecekleri perde yollarına ihtiyaç vardır. Bu perde yollarına “Perde Düzenleri” denir. Rast Perde Düzeninde yegâh, aşırân, irâk, rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyni, evç, gerdaniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyni olmak üzere on altı tam, arızasız, doğal, organik, natürel perde bulunur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir” (İrden, 2020, s. 16, 27). GTM'nin ana perde düzeni “Rast Perde Düzeni” dir. Bu perde düzeninde birçok makam icra edilebilmektedir.



Şekil 2.17. Hicaz perde düzeni (İrden, 2020, s. 17).

“Çargâh perdesi yarım perde tiz çekilirse Rast Perde Düzeni Hicaz Perde Düzenine dönüşmüş olur. Evç perdesinin acem perdesine dönüşmesi çıkıcı ve inici nağmelerdeki icra uygulamalarından dolayı doğal bir dönüşüm olarak düşünülmelidir. Hicaz perde düzenindeki perdeler: yegâh, aşiran, ırâk, rast, dügâh, segâh, hicaz, neva, uzal, evç, gerdaniye, nühüft, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva, tiz hüseyni’dir. Hicaz Perde Düzeninde görülen segâh perde kullanımını standart bir frekansı değil perdeye ait bir bölgeyi temsil ettiği için XVIII. yüzyıla kadar değiştirilmeden segâh perde adıyla kullanılmıştır. Fakat XVIII. yüzyıldan sonra Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki dik kürdi perde adıyla kullanılır olmuştur” (İrden, 2020, s. 47).

“Arabân perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, nihavend veya kürdi, çargâh, neva, arabân, evc, gerdaniye, muhayyer, sünbüle veya tiz segâh, tiz çargah, tiz neva, tiz hüseyni” (İrden, 2022, s. 79).



Şekil 2.18. Arabân perde düzeni (İrden, 2020, s. 63).

“Hisar perde düzenindeki perdeler şu şekilde yer alır: yegâh, aşiran, ırak, rast, dügâh, segâh, çargâh, hisar veya nevâ, hüseyni, eviç veya acem, şehnâz, gerdaniye, muhayyer, tiz buselik, tiz çargâh, tiz nevâ, tiz hüseyni” (İrden, 2020, s. 55).



Şekil 2.19. Hisar perde düzeni (İrden, 2020, s. 18).

Günümüzde birçok acıdan tartışılan fakat yaygın şekilde kabul gören “Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi” ne göre makam: “Dizi makamın temelini oluşturur. Fakat dizinin makam hüviyetine kavuşabilmesi belli kurallara bağlı kalınarak gezintinin yapılmasına bağlıdır. Yani dizi durağan, makam aktiftir. Başla bir ifadeyle makam, bir dizide durak, güçlü, asma karar münasebetidir. Dizin her sesinin (derecesinin) bir kimliği (hüviyeti), bir de görevi vardır. Kimlik veya görevin bulunduğu sesteki başka bir sese geçmesi halinde mutlaka bir makam geçkisi var demektir” (Özkan, 2006, s. 94). Görülüyor ki tonalitenin referans alındığı bir terminoloji ve yaklaşım ile makam kavramı açıklanmaktadır. Oysa Kantemiroğlu ve Nasır Dede’nin makam anlatılarının bu anlayışın tamamen dışında olduğu görülmektedir. “Makam ve terkipli kavramı konusunda geçmişle bugün arasında köprü kurabilecek açıklamaları Abdülbaki Nasır Dede (1794), Kantemiroğlu (1700?) ve Kadızâde Tirevî (1492) yazmış oldukları edvar ve risalelerde aramak gerekir” (İrden, 2020, s. 13).

Abdülbaki Nasır Dede ye göre makam: “Sonrakilerin (müteahhirin) ve sonrakilerin eskilerinin (kudemâ-i müteahhirin) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 2006: 35). Nasır Dede’nin tanımına yakın bir makam tanımını da onu referans alarak İrden (2020: 23) yapmaktadır.

“Belli bir perde düzeni içinde tipik agaz/başlangıç, seyir/gidiş ve bitiş/karar özellikleriyle tarif edilen nağmelerdir. Her bir makam, tarif ettiği nağme bakımından benzersiz ve karıştırılmaz niteliktedir. Makamlar, perde, düzen ve nağmeleri itibarıyla birbirinden ayrılır” (Öztürk, 2022, s. 12).

Kantemiroğlu makamı şöyle tarif etmektedir: “Sekiz tam perde arasından herhangi birini kendi perde çemberine kutb alıp, gerek ince seslerden kalınlara, gerek kalın seslerden incelere doğru hareketiyle, kutb edildiği perdenin makamı olduğunu kendi başına gösteren, başka makamlardan şübheye yer bırakmayacak şekilde ayrılan, kutbuna bağlı öteki terkipleri kendine bağlayan, kendi karar yerine geldikten sonra orada makam tamlamasıda yapabileceğini gösteren makama basit makam denir” (Tura, 2001, s. 40-41).

Tanburi Küçük Artin (1730) makamla ilgili olarak “Size bir teşbihçik edeyim. Beyaz boya kırmızı boya renkleri kendilerine mahsusdur, beyaza kırmızı denmez, kırmızıya beyaz denmez. Bunların ikisi bir tarz da olsa ikisini bir yere karıştırırsan pembe zuhur eder. Aslından ikisi, biri birinden ayrı iken pembe ismi yoğudu, ikisi bir yere gelmesi için pembe zuhur etti. Ya bu boyanın ikisini, üçünü, dördünü bir yere karıştırırsan türlü ve türlü renkler zuhur eder” (Judetz, 2002, s. 27) şeklinde bir tarif vermektedir.

Kantemiroğlu terkiib kavramını şöyle tarif etmektedir. “Çıkarılan sesler, birkaç perde üzerinde gezinip birkaç makama uğradıktan sonra, bu makamlardan birinin karar perdesine varır ve orada karar verirse o makamın terkiibi veya o makama tabi olan, uyan bir terkiib (...) İki, üç veya dört makamın bir araya gelmesinden doğar. Birkaç makamın perdelerini birbirine karıştırarak gezindikten sonra o makamlardan birinin karar perdesine gelip orada kalır” (Tura, 2001, s. 40-41).

Abdülbaki Nasır Dede ise terkiib kavramı için: “iki ya da daha fazla asıl makamın birleşmesinden, bir makama başka bir ezgi eklenmesinden ya da bileşimlerden oluşarak ayrı bir kol meydana getiren ezgilere bileşim (terkiib) denir. Bileşimde iki türdür; biri, birbirini tamamlayan, birbirine eklenerek, öteki, birbiriyle karışarak oluşan bileşimdir” (Tura, 2006, s. 41) demektedir. Bu kavrama benzer bir yaklaşımda Kantemiroğlu (2001), Abdülbaki Nasır Dede (2006) ve Kadızade Tirevi’ den (1990) referansla İrden (2020, s. 24) göstermektedir.

“Farklı makamların birleştirilmeleri, karıştırılmaları ve katıştırılmaları yoluyla elde edilen karışım ve bileşim halindeki nağmelerdir. Terkiib nitelikli nağmeler, kendilerini oluşturan makamlara bölünebilir niteliktedir. Terkiibler, karışım niteliğinde olmaları nedeniyle çok merkezlilik sergiler” (Öztürk, 2022, s. 13). Özetle tüm bu tanımlamalar ışığında makamların bölünemez, terkiiblerin ise bölünebilir veya farklı nağmelerden oluştuğu söylenebilir.

2.4.1. Rast makamı ve terkiibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan rast perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan rast perdesine gelip orada karar verir. Rast makamının aslı budur” (İrden, 2020, s. 27).

Abdülbaki Nasır Dede ise Rast makamını: “Rast perdesinden başlayıp düğâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner. Segâh ve düğâh ile rast perdesine inerek burada karar verir. Çargâh perdesinden yukarı nevâ, hüseyni, acem, gerdaniye perdesine kadar; Rast perdesinden aşağı ırak, aşirân ve yegâh perdesine dek gezinebilir” (Tura, 2006, s. 37) şeklinde tarif etmektedir. “Tam perdeler düzenindeki tek merkezli makam nağmelerindedir. Agaz ve karar rast perdesinde gerçekleşir. Teori kitaplarında perdelerin, perde düzenlerinin ve makamların ilki olarak anlatılmıştır” (Öztürk, 2022, s. 110).

Kantemiroğlu’ na göre, Rast makamının perde dairesindeki merkezi rast perdesidir. Ses vermeye, kendi perdesinden başlayarak, kalın veya ince yönde hareket ederken üç tam perdeyi geçip tekrar kendi perdesine ulaşır ve kendini ortaya koyar. Tam perdeler arasında dolaşarak, kendi perdesinden tiz hüseyniye kadar çıkabilir. Bu noktadan aynı yola yegâh perdesine inebilir, oradan dönerek kendi perdesine gelir ve nihayet kendi perdesinde sabitlenir (Tura, 2001, s. 48-49).

Rast makamı seyre, rast perdesinden veya civarından başlar ve rast perdesini merkez alarak tam perdelerle seyrederek. Tiz bölgeye doğru yaptığı hareket sırasında bazen evc perdesi yerine acem perdesini tercih eder. En sonunda tam perdelerle rast perdesine gelerek burada karar verir (Hatipoğlu, 2019, s. 104).

2.4.2. Hüseyni makamı ve terkîbi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan hüseyni perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan hüseyni perdesine gelip orada karar verir. Asıl Hüseyni makamı budur. Hüseyni perdesinden başlayıp diğer perdelerde geçici karar vermeden düğâh perdesinde karar verirse Hüseyni terkibi oluşur” (İrden, 2020, s. 37).

Kantemiroğlu hüseyni makamı için şu ifadeleri kullanır: “Hüseyni denen makam tam perdelerin makamları arasında, üstünlüğü ve sözü geçerli oluşuyla mühim bir yer tutar ve benim gözümde, öteki bütün makamlardan daha üstün, yüce, değerli, azametli ve büyüktür. Bu yüzden bütün makamlar ve terkibler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar. Makam tarifi kanünuna göre sesleniş hareketine düğâh perdesinden başlar, segâh, çargâh ve neva perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip

kendini gösterir ve yine tam perdelerle inip düğâhta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden tiz hüseyini perdesine kadar hükmü vardır ve öteki bütün makamları ve terkibleri kendine bağlamıştır” (Tura, 2001, s. 62-63).

“Sadece Halk müziğini değil, Türk müziğini ve özellikle de Anadolu’yu temsil bakımından en temel, en yaygın ve hiç kuşkusuz en karakteristik makamdır. (...) Tarihsel nazari kaynaklarda kimi makamlar hakkında farklı şekillerde görülebilen açıklama tarzları, Hüseyini makamı söz konusu olduğunda tam bir tutarlılık sergiler. Tam perdeler düzeninde altıncı ana perde olan şeşgâh/hüseyini perdesinden agaz edip düğâh perdesinde karar eder. (...) Makamın alamet-i farikalarından birini, özellikle agaz kesitlerinde düğâh hüseyini perdeleri arasında gerçekleşen atlama oluşturur. Bunun ilginç çeşitlerinden bir diğerini ise düğâhtan gerdaniyeye yapılan atlamayı müteakip eviçle hüseyiniye iniş oluşturur. Halk ezgi ve türküleri arasında son derece karakteristik örnekleri mevcuttur” (Öztürk, 2022, s. 65).

Abdülbaki Nasır Dede ise Hüseyini makamını: “Hüseyini perdesinden başlayıp neva, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip orada karar verir. Hüseyiniden yukarı evç, gerdaniye, muhayyer perdelerine çıkabilir. Düğâhtan aşağıda rast perdesine inebilir. Bu makamın üzerinde eskilere göre daire konusundan başka görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 37) tarif eder.

Hüseyini, tam perdelerin oluşturduğu ve seyrine hüseyini perdesini merkez alarak başlayan bir makamdır. Hüseyinide tam perdeleri kullanarak kalışlar yaptıktan sonra, tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder. Seyir sırasında acem perdesini de kullanır (Hatipoğlu, 2019, s. 142).

2.4.3. Necid hüseyini makamı ve terkibi

“Hüseyini asıl makamının acem perdeli kullanımından sonra Hüseyini terkibi şeklinde karar vermesidir” (İrden, 2020, s. 37).

Terkib, hüseyini seyrinde evc perdesi yerine acem perdesinin kullanılmasıyla oluşmaktadır. Hüseyini perdesini merkez alarak başlayan seyirde acem perdesini kullanarak merkez perde etrafında dolaşır. En sonunda tam perdelerle düğâha iner ve burada karar verir (Hatipoğlu, 2019, s. 329).

2.4.4. Muhayyer makamı ve terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir. “Rast Perde Düzeninde kendi evi olan muhayyer perdesinden başlayıp (âğâz edip) herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan muhayyer perdesine gelip orada karar verir. Asıl muhayyer makamı budur. Muhayyer asıl makamıyla başlayıp hüseyini asıl makamıyla seyir edip uşşak asıl makamıyla karar verirse muhayyer terkibi olur. (...) Bugün muhayyer sadece inici seyreden bir hüseyini olarak bilinmektedir. Fakat muhayyer terkibi inici bir uşşak olarak da kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 39-40).

“Rast düzenindeki temel nağme tarzlarından biri olup, tiz düğâhtan agazla düğâhta karar eder. 13. Yüzyıldan beri nazariyat kaynaklarında tanıtılan temel makamlardandır. (...) Halk müziği dağarında tiz rast/gerdaniye, şeşgâh/hüseyini, pençgâh/neva veya çargâh gibi perdelerin geçici karar olarak kullanıldığı örneklere de tesadüf edilir Uygulaması hüseyini makamındaki gibidir” (Öztürk, 2022, s. 95).

Abdülbaki Nasır Dede muhayyer makamını, “Muhayyer perdesinden uşşak yapmaya başlayıp hüseyini (şeklinde) karar verir. Burada görüş ayrılığı yoktur” (Tura, 2006, s. 57) şeklinde tarif etmektedir. Kantemiroğlu ise bu makam için: “Muhayyer perdesi (düğâh’ın ince seslisi) tiz düğâh perdesidir. Muhayyer makamı sesleme hareketine hüseyini perdesinden başlar ve incelere doğru üç perde çıkıp kendini gösterir. Fakat tam manasıyla icra edilmiş olmadığından, tam perdelerle inip düğâh perdesinde karar verir. Kendi perdesinden (muhayyer) tiz hüseyiniye dek çıkar ve aşırân’a doğru iner, sonra dönüp düğâh’ta karar kılar. Sözü edilen makam, ulu ve değerli bir makamdır” (Tura, 2001, s. 69) ifadelerini kullanmaktadır.

Hüseyini makamının muhayyer perdesinden başlamasıyla oluşan muhayyer tekibi, seyir muhayyer perdesini merkez alarak başlar. Bu perde üzerinde uşşak seslerinde dolaşır ve önce muhayyer, sonrasında hüseyini perdelerinde kalışlar yapar. Tam perdeleri kullanarak düğâha iner ve bu perdede karar verir. Seyir esnasında acem perdesini kullanabilen muhayyer terkibi, muhayyer perdesi üzerindeki Uşşak makamı ile yerinde Hüseyini makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2019, s. 340).

2.4.5. Uşşak makamı ve terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde düğâh perdesinden veya nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir edip “uşşak” perdesini duyurduktan sonra düğâh perdesine gelip orada karar verir. Uşşak makamı birden fazla makam veya terkiib ile birleşirse Uşşak terkiibi oluşur. Uşşak terkiibi, Uşşak asıl makamıyla başlayıp arada farklı asıl makamlarla veya terkiiblerle seyir etse bile sonunda dönüp tekrar Uşşak asıl makamı ile karar verir” (İrden, 2020, s. 28). Ayrıca İrden, Uşşak makamını “Düğâh-ı Kadim” olarak da isimlendirmektedir.

Abdülbaki Nasır Dede Uşşak makamı ile ilgili olarak: “Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve düğâh perdesine iner ve orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, acem, gerdaniye, muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makam aslında sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makam, eskilerinse Nevruz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır” (Tura, 2006, s. 39) ifadelerini kullanmaktadır.

“‘Düğâh kadim’ ya da ‘Düğâh asıl’ makamındaki ezgilerin temel özelliği nağmelerin bütünüyle tam perdeler düzeninde şekillenmesi ve agaz kesitlerinde mutlak suretle düğâh perdesini merkez alan nağmelerin bulunmasıdır. ‘Düğâh kadim’ makamını, günümüzdeki yaygın şekliyle aynı zamanda ‘Uşşak cedid’ olarak anlamak ve adlandırmak mümkündür. (...) Düğâh merkezilikle başlayıp ilerleyen nağme kesitlerinde hüseyini perdesine atlama veya yönelmelerle gelişme gösteren örneklerin, halk müziği dağarı açısından önemli bir yaygınlık sergilediğinin altına çizmek gerekir” (Öztürk, 2022, s. 60).

Kantemiroğlu ise Uşşak makamının aslında “Düğâh makamı” olduğunu söylemekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Sekiz perdelik daireye kutb (merkez) olarak düğâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye gerekse inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. (...) Biz Uşşakın Düğâhtan başka bir şey olmadığını, düğâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icra edilen makamında Uşşak olduğunu sağlam delillerle ispat ettik” (Tura, 2001, s. 51-52).

“Uşşak asıl makamı, Rast perde düzeninde düğâh perdesinden başlayıp “uşşak” perdesini duyurduktan sonra çargâh perdesine çıkıp orada durmadan geri dönerek tekrar

“uşşak” perdesini duyurarak seyir ettikten sonra düğâh perdesine gelip orada karar verir” (İrden, 2022, s. 24).

Uşşak veya Düğâh-ı Kadim makamı seyrine, genellikle düğâh perdesini merkeze alarak başlasa da, seyre nevâ perdesi veya civarından başlayan eserlerde mevcuttur. Çoğunlukla seyrini karar perdesi civarında oluşturur. Tam perdelerde dolaşırken nevâ ve çargâh perdelerinde kalışlar tercih edebilir. Makam, tam perdeleri kullanmasının yanında tiz bölgeye doğru acem perdesini kullanır. En sonunda düğâh perdesine gelerek burada karar eder. Seyir günümüzde ister düğâhtan ister nevâdan başlasın; artık adı: Uşşaktır (Hatipoğlu, 2019, s. 117-118).

2.4.6. Hicaz makamı ve terkîbi

Hicaz perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledi: “Hicaz perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp kendi perdesini olan hicaz perdesini duyurduktan sonra segâh perdesini duyurup düğâh perdesine gelip orada karar verir. Rast perdesinden başlayıp düğâh, segâh, hicaz ve nevâ perdelerini duyurduktan sonra aynı perdelerle geri dönüp düğâh perdesine gelip orda karar verdiği de hicaz makamı olur. Asıl Hicaz makamı budur. Hicaz asıl makamı birden fazla makamla bir araya gelerek birleşirse Hicaz terkibi oluşur. Hicazla en çok bileşen makam Nevâ asıl makamıdır” (İrden, 2020, s. 48).

Abdülbaki Nasır Dede Hicaz makamını şöyle tarif etmektedir: “Nevâ perdesinden başlayıp hicaz’a, segâh’a sonra düğâh perdesine gelip orada karar verir, ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, eviç, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Düğâh perdesinden aşağıya rast perdesine inebilir. Bu makam üzerinde daire konusundan başka, bir de hicaz perdesinin kullanılması konusunda görüş ayrılığı vardır. Eskiler hicaz yerine sabâ perdesi kullanırlardı. Bu şekilde hicaz perdesi kullanımı sonrakilerin eskilerinin buluşur” (Tura, 2006, s. 38).

“Hicaz düzeni ve nimine adını veren makamdır. Düzen yönteminde hicaz perdesi, bir nim olarak, çargâh perdesinin tizleştirilmesiyle elde edilmekteydi. Giriftli yöntemin yaygınlaşmasıyla, çargâh ve pençgâh/nevâ perdeleri arasına bağlanan ilave perde olarak sistemde yerini aldı. Hicaz makamı, beşinci ana perdeden pençgâh/nevâ agaz edip düğâhta karar eden tipik çift merkezli makamlardandır. Halk müziği dağarında, Anadolu ve Trakya’nın bütününde karşılaşılan en yaygın makamlardan

biridir. Makamın adıyla anılan hicaz perdesi, yöresel kullanılışta entonasyon açısından çeşitlilik sergiler. Genellikle Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinde hicaz aralığı dar kullanılırken, diğer yörelerde orta ve geniş halleri yaygındır” (Öztürk, 2022, s. 224).

Hicaz makamı, seyre ister nevâ ister düğâh perdesi veya civarından başlasın ilk hareketini hicaz ve dik kürdi perdelerini kullanarak düğâh ile nevâ perdesi arasında yapar ve genel olarak nevâ perdesini merkez alır. Tize doğru genişlemelerde acem ve evc perdelerini kullanır. Kendine has perdelerle dolaştıktan sonra düğâh perdesinde karar verir. Karara varmadan rast veya zengüle perdelerini kullanır (Hatipoğlu, 2019, s. 201).

2.4.7. Hümayun terkibi

Hicaz perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki acem perdesi Hicaz perde düzeninde hümayun perdesi adına dönüşür. Hümayun, Hicaz asıl makamıyla agaz edip Acem’li Nevâ makamıyla seyir ettikten sonra Hicaz asıl makamıyla karar vererek oluşur” (İrden, 2020, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Hümayun makamını şöyle tarif etmektedir: “İsfahan ile Hicaz’ın bileşimidir. Hicazla karışık isfahan yapmaya başlayıp hicazla karar verir. Bununda gecikenlerin buluşu olması uygundur” (Tura, 2006, s. 57).

Terkib, nevâ perdesini merkez alarak seyre başlar. Hicaz ve acem perdelerini kullanır ve segâh veya buselik perdelerini de seyre katarak ısfahân edasıyla nevâ perdesinde kalışlar yapar. En sonunda hicaz makamıyla karar verir. Karar verirken rast veya zengüle perdelerini de kullanabilir. Terkin, ısfahân ve hicaz makamlarının birleşiminden oluşmaktadır (Hatipoğlu, 2019, s. 579).

2.4.8. Uzzal terkibi

Hicaz perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzenindeki hüseyini perdesi Hicaz perde düzeninde uzal perdesi adına dönüşür. Hicaz perde düzeninde uzal perdesinden yolculuğa başlayıp Hicaz asıl makamıyla karar verirse Uzzal olur” (İrden, 2020, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Uzzal makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyini perdesinden başlayıp uzal perdesinde çokça durarak hicaz yapar ve karar verir; ama hüseyini perdesinden başladığında, eviç ve gerdaniye perdelerine de gitmesi gerekir. Bu

bileşim üzerindeki görüş ayrılığı Hicaz makamı konusundaki görüş ayrılıklarıdır” (Tura, 2006, s. 47).

Kantemiroğlu ise aynı makam için: “Pençgâh ve çargâh arasına bir perde bağlandıktan sonra hüseyini perdesinden ses vermeye başlar ve gelip düğâh perdesinde karar kılar. (...) Uzzal makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar ve segâh ’a çıkar. Oradan çargâh perdesini atlayıp kendi perdesine basar. Oradan nevâ ’ya, hüseyini ’ye ve eviç ’e çıkıp eviçten sonra dilerse gerdaniye, dilerse şehnaz perdesiyle tiz uzal ’a, tiz hüseyini ’ye dek uzanabilir. Oradan gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve karar verir. Düğâh perdesinden daha aşağıya inmek isterse dilerse zilgüle perdesiyle, dilerse rast perdesiyle hareket ederek kaba uzal perdesine dek inebilir ve gene aynı yoldan dönüp karar yerine düğâh perdesine gelir” (Tura, 2001, s. 79-80, 154) demektedir.

“Hicaz düzeninde şeşgâh ile agaz edip, düğâhta karar eder. Bu yüzden eski kaynaklarda agaz bakımından makamın perdesi konumunda olan şeşgâh, uzal perdesi olarak anılır. En eski makamlardan olan uzal makamı, Kantemiroğluna göre o yıllarda hicaz makamından daha yaygın durumdadır. Kantemiroğlu bu yüzden hicaz perdesini uzaal olarak anar. Halk müziği dağarında yaygın görülen uzal makamındaki türkülerde acem giriftine sahip olanların bir hayli fazladır. Anadolu’nun hemen her yöresinde bilinen makamlardan birisidir” (Öztürk, 2022, s. 229).

Uzzal terkibi, seyirde hicaz makamından farklı olarak kendine hüseyini perdesini merkez alır ve tizden nerme doğru yaptığı seyirde evc perdesini kullanarak hüseyini edasıyla hüseyini perdesinde kalışlar yapar. Evc perdesinin yanı sıra seyirde acem perdesini de sıkça kullanır. Bu durumda Necid-i Uzzal adını alır. Hicaz sesleri ile düğâha iner vu burada karar verir. Hicaz makamında olduğu gibi düğâhta karar vermeden önce rast veya zengüle perdelerini kullanabilir (Hatipoğlu, 2019, s. 560).

2.4.9. Hicaz Türki terkibi

“Hicaz perde düzeninde eviç perdesiyle agaz edip, hicaz asıl makamı ile karar eden bir terkiptir” (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 17 Haziran 2022).

2.4.10. Nevâ makamı ve terkîbi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde kendi evi olan nevâ perdesinden başlayıp herhangi bir perde evinde durmadan seyir

ettikten sonra tekrar kendi perde evi olan nevâ perdesine gelip orada karar verir. Nevâ makamının aslı budur. Aynı seyir evc perdesi yerine acem perdesi kullanılarak yapıldığında Acem’li Nevâ makamı olur. Nevâ perdesiyle başlayıp çargâh, segâh perdeleriyle seyir ettikten sonra düğâh perdesinde karar verirse Nevâ terkibi oluşur ki XIII. yüzyılda Safiyyüddin buna Nevrûz tabakası, cinsi, dörtlüsü demiştir. (...) Nevâ perdesi bazen de kararlardan önce hicaz perdesi tamamlayıcı perde olarak kullanılabilir” (İrden, 2020, s. 33-34).

Abdülbaki Nasır Dede Nevâ makamını şöyle tarif etmektedir: “Evc perdesinden başlayıp hüseyini, nevâ ve hicaz perdesine inip sonra yine nevâ ya dönerek oradan çargâh ve segâh perdesiyle düğâh perdesine gelerek orada karar verir. Evc perdesinden yukarı gerdaniye ve muhayyer perdelerine dek çıkabildiği gibi, düğâh perdesinden aşağı rast perdesine kadar inebilir. Bu gönül okşayıcı makamın sonrakilerin buluşu olduğu sanılmaktadır” (Tura, 2006, s. 36-37).

“Nevâ makamının asıl perdesini ve aynı zamanda tek merkezli perde-makam ilişkisini somut olarak göstermesi nedeniyle dikkat çekici makam nağmelerinden biridir. Agaz ve kararı pençgâh/nevâ perdesinde gerçekleştiğinden nevâ perdesinin makam olma özelliğini en iyi şekilde gösterir. (,,,) Halk müziği dağarı, en somut örnekleri ihtiva eder. Bu yönüyle halk müziği dağarının makam araştırmaları bakımından taşıdığı önemi bariz şekilde ortaya koyan makamlar arasında yer alır” (Öztürk, 2022, s. 80).

Kantemiroğlu Nevâ makamı ile ilgili şu ifadeleri kullanır: “Nevâ, yegâh perdesinden yukarı çıkıldıkta sekizinci (tam) perdedir, (...) kutb olarak düğâh perdesini alır ve ses vermeye oradan başlar. Segâh ve çargâh perdelerine basarak çıkıp nevâ perdesinde kendini gösterir. Tiz perdeler tarafından gelinir ise o zaman da basit makam tarifi hükmünce üç perde ile kendini gösterir. Sözü edilen makamın üç karargâhı vardır. Biri düğâh, öbürü nevâ, üçüncüsü de aşiran perdesidir. Düğâh, bizzat Nevâ makamının karargâhıdır. Nevâ perdesi asma kalış yaptığı yerdir. Aşiran perdesinde ki kalış ile de Nevâ Aşiran terkibi oluşur. Düğâh perdesinden hareket edip, nevâ perdesinde kendini gösterdikten sonra daima tam perdelerde gezinmek suretiyle tiz hüseyiniye dek çıkıp, kalın sesli Nev3a ya yani Yegâh’ a dek inebilir ve gelip düğâh perdesinde karar verir” (Tura, 2001, s. 60-61).

Nevâ makamı seyrine, ister düğâh ister nevâ civarından başlasın, nevâ perdesini kendine merkez alır. İlk seyrini nevâ perdesi etrafında tam perdelerle gösterir. Seyri sırasında acem ve nadir olarak hicaz perdelerini kullanır. Tam perdelerle düğâha inerek burada karar eder (Hatipoğlu, 2019, s. 130).

2.4.11. Nevrûz terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp çargâh ve segâh perdesiyle seyir ettikten sonra düğâh perdesine gelerek orda karar verir. Nevrûz asıl makamı budur. Nevrûz asıl makamı bugün artık Nevâ terkibi olarak kullanılmaktadır” (İrden, 2020: 34).

“Pençgâh/nevâ perdesinden agaz eder ve düğâhta karar eder. (...) Hüseyini gibi halk müziği dağarında en yaygın görülen makamlardan birini oluşturur. Halk müziği dağarı 13. yy nazariyat kitaplarında Nevrûz ailesinden muhtelif nağmelerin en karakteristik örneklerine sahiptir. (...) Nevrûz yerine neva isminin geçişi 17. yy ortalarından sonra kesinleşmiş görünmektedir. Elazığ/Harpur yöresinde Nevrûz, bir makam adı olarak yöre dağarının sınıflandırılmasında halen kullanılmaya devam eder ki bunun tipik bir tarifi, Kemani Hızır Ağa'nın risalesinde yer alır” (Öztürk, 2022, s. 75).

2.4.12. Gerdaniye makamı ve terkibi

Rast perde düzenindeki makamın, terkinin bazı tarifleri şöyledir: “Rast perde düzeninde kendi evi olan gerdaniye perdesinden başlayıp herhangi bir perdede durmadan seyrine devam ettikten sonra dönüp tekrar kendi evi olan gerdaniye perdesine gelip orada karar verir. Asıl gerdaniye makamı budur. Gerdaniye başlayıp uşşak karar verirse Gerdaniye terkibi olur” (İrden, 2020, s. 39). “Gerdaniye terkininde, özellikle türkülerde hüseyini ve nevâ perdelerinin kutb olabildiği görülmektedir” (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 17 Haziran 2022). Abdülbaki Nasır Dede Gerdaniye makamı için: “Gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlayıp Uşşak karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45) ifadelerini kullanmaktadır.

“Nağmesi itibarıyla tam perdeler düzeninin temel makamlarından olup, tipik olarak tiz rasttan agazla düğâhta karar eder. Mahur (Gerdaniye Kadim) makamı ile aynı ezgi hareket tarzına sahip olan gerdaniye makamı, kullandığı perdeler ve bu perdelere bağlı olarak perde düzeni ile Mahur makamından ayrılır. (...) Gerdaniye türkülerde

hüseyini ve çargâhın asma karar olarak kullanılışı halk müziği dağarı bakımından yaygın görülen bir özellik arz eder” (Öztürk, 2022, s. 105).

Kantemiroğlu, Gerdaniye makamını şöyle tarif etmektedir: “Gerdaniye perdesi (bir sekizli) ince sesli rast perdesidir ve bu perdenin makamı, rast perdesinde karar kıldığı takdirde ince sesli perdelerde gezinen bir Rast makamı icra edilmiş olur, Gerdaniye makamının Rast makamından pek farkı kalmazdı. Onun için Gerdaniye makamı seslendirilirken gerdaniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle yani: eviç, hüseyini, nevâ, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip, dügâh perdesinde karar kılınır” (Tura, 2001, s. 67-68).

Gerdaniye terkibi, seyrine gerdaniye perdesini merkez alarak başlar ve tam perdeleri kullandıktan sonra gerdaniye perdesinde kalışlar yapar. Nevâ makamının edasını gösterdikten sonra rast perdesine kadar iner ve dügâhta karar verir. Seyirde acem ve hicaz perdelerini tercih edebilmekte ve gerdaniye perdesindeki kalışlarda sümbüle perdesini kullanabilmektedir. Terkib, nevâ, gerdaniye ve rast makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir (Hatipoğlu, 2019, s. 311-312).

2.4.13. Hûzi terkibi

Rast perde düzenindeki terkinin bazı tarifleri şöyledi: “Rast makamı yapmaya başlayıp Uşşak makamıyla karar veren bir terkiptir” (İrden, 2020, s. 29). Abdülbaki Nasır Dede Hûzi terkinine ilişkin olarak: “Gerekli süsleyicileriyle birlikte rast yapmaya başlayıp onun karar yeri olan rast perdesine gelince dügâh perdesi gösterip dügâh perdesinde karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ve zamanımızda bu adla tanınmaktadır ve bu bileşime bu adın verildiği herkesçe bilinmektedir” (Tura, 2006, s. 60) demektedir.

Hûzi terkibi seyrine, nevâ veya dügâh perdesi civarından başlar ve tam perdelerle seyrini gösterir. Seyirde rast perdesini vurgular ve en sonunda dügâh perdesinde karar verir. Kısaca hûzi terkibi, rast ve uşşak makamlarının birleşiminden oluşmaktadır denilebilir (Hatipoğlu, 2019, s. 408).

2.4.14. Tahir makamı ve terkibi

Rast perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: İki türlü tâhir vardır. Biri tâhir-i Seğir (küçük tâhir), diğeri Tâhir-i Kebir (büyük tâhir) dir. Erdal ERZİNCAN’ın açış 9 da Tâhir-i Kebir makamını kullandığı görülmektedir. “Tâhir-i

Kebir (Büyük Tâhir), gerdaniye perdesinde Huzi terkibi ile başlayıp, muhayyer perdesinde durduktan sonra, önce tiz nevâ perdesinden gerdaniye perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle, daha sonra muhayyer perdesinden nevâ perdesine Pençgâh-ı Asıl Terkibiyle inerek nevâ perdesinde karar verir. Tahir muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle oluşmaz. Bu yüzden gerdaniye perdesi üzerinde Hûzî veya evc perdesinden tiz segah perdesine kadar çıktından sonra muhayyer perdesinde karar veren başlangıç nağmelerini tercih eder. Burada amaç muhayyer perdesi üzerinde Uşşak nağmeleriyle Muhayyer asıl makamı yapmaktan kaçınmak olmalıdır. (İrden, 2020, s. 40; 2022, s. 49).

Abdülbaki Nasır Dede Tâhir-i Kebir terkiğine ilişkin olarak: “Bir gerdaniye ve bir muhayyer perdesi gösterdikten sonra tiz çargâh perdesinden rast yapmaya başlayıp bir eviç ve bir hüseyni, yine bir eviç ve bir gerdaniye sonra yine bir eviç perdesi gösterip gerdaniye perdesinden rast yapmaya başlar ve nevâ da biraz eğlenerek Tâhir-i Segir şeklinde karar verir. Bu da sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45).

Terkib ile ilgili başka bir tanımlamada Öztürk (2022), terkibi Tâhir ya da Baba Tâhir makamı adıyla vermekte ve şu ifadeleri kullanmaktadır: “Muhayyer makamına oldukça benzeyen bu makam muhayyerden agaz ederek pençgâh/nevâ perdesini asma karar olarak kullanır. Halk müziği dağarında en çok görülen makamlardandır” (s. 100).

Kantemiroğlu, Tâhir terkiğini şöyle tarif etmektedir: “Baba Tâhir, ses verme hareketine muhayyer perdesinden başlar ve Muhayyer makamının nağmelerini güzelce gösterdikten sonra bayati yüzünden nevâ perdesine gelir. Nevâ da biraz kaldıktan sonra Bayati makamını gösterdikten sonra tam perdelere basarak düğâh ta karar kılar” (Tura, 2001, s. 109).

Tahir-i Sagîr ile gerdaniye makamlarının birleşmesiyle oluşan Tahir-i Kebir terkibi, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki kalışların ardından nevâ makamıyla karara varır (Hatipoğlu, 2019, s. 325).

2.4.15. Arabân makamı ve terkibi

Arabân perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Arabân perde düzeninde nevâ perdesinden başlayıp arabân, eviç ve gerdaniye perdelerine çıkıp herhangi bir perde evinde durmadan seyrine devam ettikten sonra aynı perdelerle dönüp nevâ perdesinde karar verir. Araban, evc perdesiyle arkadaşlık ettiğinde var olup neva

perdesinde karar veren bir makamdır. Evc perdesi kullanılmadığında araban perdesinin bayati perdesi adına dönüştüğü unutulmamalıdır” (İrden, 2020, s. 63; 2022, s. 80). Abdülbaki Nasır Dede Arabân terkiğine ilişkin olarak: “Gerdaniye perdesinden başlayıp hicaz ile gezinip, Uşşak ile karar verir” (Tura, 2006, s. 49) ifadelerini kullanır.

Nevâ üzerinde hicaz veya hümayun yapmaktan ibaret olan Arabân terkiği, seyre gerdaniye perdesini merkez alarak başlar. Nevâ perdesine hicaz’lı inişler yapar ve bu perdede karar verir (Hatipoğlu, 2019, s. 658).

2.4.16. Hisar makamı ve terkiği

Hisar Perde düzenindeki makamın bazı tarifleri şöyledir: “Hüseyni perdesi üzerinde Segâh asıl makamı gösterip karar verir. Başka bir değişle hüseyini agaz edip, hisar, hüseyini, acem, hüseyini, hisar seyirettikten sonra hüseyini karar eder. Böyle bir nağmede hüseyini perdesinin hisar tamamlayıcı perdesiyle seslendirildikten sonra kararı hisar perdesiyle Hisar makamının yaratmış olur” (İrden, 2020, s. 55).

Abdülbaki Nasır Dede Hisar makamına ilişkin olarak: makamı terkiğ olarak ifade etmekte ve “hisar perdesinden başlayıp eviç, hüseyini, hisar, çargâh, segâh ve düğâh gösterip, gerdaniye perdesine inip, muhayyer perdesinden hicaz yapmaya başlayıp, hüseyini ve hisar perdelerini gösterdikten sonra düğâh karar eder” (Tura, 2006, s. 47-48) şeklinde bir tarif vermektedir. Abdülbaki Nasır Dede’nin bu tarifi İrden (2020, s. 55) “hisar terkiği” tarifleriyle örtüşmektedir. Öztürk (2022) ise makama farklı biçimde yaklaşmakta, Hisar-ı Kadim olarak isimlendirmekte ve Rast perde düzeni içinde yer aldığını belirtmektedir. “ Tam perdeler düzeni içinde yer alan Hisar, zaman içinde radikal konum değişikliğine uğramış perdeler arasındadır. Bu yüzden makamdan bahsederken hisar perdenin eski konumu temel alınmalı ve agaz konumundaki bu perdenin makama da ismini verdiği göz önünde bulundurulmalıdır. Makam hisar perdesinden agaz edip segâh perdesinde karar etmektedir” (s. 145).

Kantemiroğlu, Hisar makamını şöyle tarif etmektedir: “Hüseyni ile nevâ’nın arasındaki yarım perdeye hisar perdesi denir Hisar makamı ses verme hareketine düğâh perdesinden başlar. Çargâh, hisar ve hüseyini perdeleriyle kendini gösterir; gene aynı yoldan geri dönüp düğâh perdesinde karar kılmakla tastamam icra edilmiş olur. Hisar makamı kendi perdesinden daha ince sesli perdelere hareket ederken şehnaz perdesi ile

çok iyi uyuşur. Bu makam, gayet dar bir makamdır ve pek az terkibe maliktir” (Tura, 2001, s. 78-79).

Terkib, hüseyini perdesini merkez alarak seyre başlar, Bu seyirde hisar perdesini kullanarak hüseyini üzerinde zengüle terkibinin seyriyle dolaşır. Ardından Necid Hüseyini veya Uşşak edasıyla düğâhta karar verir (Hatipoğlu, 2019, s. 632).

Verilen makam ve terkib tariflerinde farklı anlatımlar göze çarpsada açıklamaların tümü “ezgisel hareket tarzı” nı merkeze almaktadır. Makam nazariyesi kendisini oluşturan unsurları ile birlikte zamana bağlı olarak sürekli farklı kavrayışlara uğramıştır. Makam ya da perde adları, terkibler, usuller ve türler nicelik ve nitelik olarak her dönemde değişmiştir. Bu durumun geleneksel müziğimizin canlılığının bir sonucu olduğu yorumu yapılabilir Nasır Dede’nin şu ifadeleri kıymetlidir. “Her kavmin kendi deyimi vardır” sözünü düşünürsek bizden öncekiler bizim Yegâh dediğimiz perdeye Pençgâh, Aşiran dediğimize Acem ve daha başkalarına da buna benzer isimler kullanmışlardır. Hatta uygulamada olan bazı nazariyat kitaplarındaki pek çok tanımda görülen çelişki ve uyuşmazlıkların sebebi de budur” (Tura, 2006, s. 34). “Bu kadar değişkenliğin sebebi kullanılan nağme yapılarıyla ilgilidir. O yüzden kullanılan perdeler sürekli esneyerek değişir ve dönüşebilirler. Bir nevi hayat gibi her şey değişir ve her şey dönüşür” (İrden, 2022, s. 79).

2.5. Egzersizlerin Dayandığı İlkeler

Literatür taraması, Erdal ERZİNCAN’ın görüşleri ışığında ve araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulan eğitim materyallerinin yani egzersizlerin, ilkesel anlamda doğru temellere dayandırılması ve bu ilkelerin ifade edilmesi son derece önemlidir.

“(…) eğitimci ya da eğitici ders sırasında öğrencinin zihnine değil bedenine seslenmelidir. Elbette çalgı eğitiminde özel olarak bedenin en etkili organları eller olduğu için, eğitimci öğrencinin zihnine değil, ellerine yönelmelidir. Ellerine odaklanmalıdır, önce ellerin doğru davranışı yapması sağlanmalıdır. Tüm öğretme stratejileri, pekiştirme tarifeleri ellere ve ellerin faaliyetlerine odaklanarak düzenlenmelidir. Örneğin ders sırasında eğitimci “şuraya şu şekilde basmalısın.” ya da “bu pasajı şu şekilde çalmalısın” dediğinde, öğrenci, “evet, ne demek istediğinizi anladım.” dediğinde değil, anladığı şeyi bizzat icraatıyla sergilediğinde

pekiştirilmelidir” (Alıcı, ?, s. 6 (PDF) Çalgı Eğitiminde Alıştırma / Egzersiz Sürecine Yakından Bakmak | Sezin Alici - Academia.edu, Erişim, 29.08.2022). Burada tekniklerin öğreniminin kalıcı olması ve uygulanabilmesinin yani performansın önemi açıkça görülmektedir.

“Çalgı eğitiminde her çalgıya ve düzeye yönelik özel olarak yazılan (bestelenen) etütler, teknik ve müziksel sorunların çözülmesinde ve çalgı tekniğine yönelik becerilerin kazanılmasında çok önemli materyallerdir. Bu sebeple etüt yazımına hedefleri olan ve programlanması gereken bir süreç olarak yaklaşılması gerekmektedir. (Yalçınkaya, 2012, s. 22, 32). “Program geliştirmenin amacı, yazılı bir doküman hazırlamak değil, uygulamayı araştırma yoluyla geliştirerek öğrencide istendik davranış değişikliğini sağlamaktır” (Perk, 2008b, s. 18).

“Hedef, içerik, öğretme-öğrenme süreci ve değerlendirme, eğitim programının ana öğeleridir. Program geliştirme ise bu dört öğe arasındaki dinamik ilişkilerdir. Süreç içinde hedef boyutunda bireyleri niçin ve neden eğitiyoruz?, içerik boyutunda ne öğretilim? ve öğretme-öğrenme sürecinde nasıl öğretilim? sorularına cevap aranır. Ölçme-değerlendirme boyutunda ise eğitimin kalitesi sınıranır” (Demirel, 2006, s. 32, 45). Buna göre, araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin oluşturulma, deneme ve değerlendirme süreçlerinin bir planlama ile düzenlenmesi ve izlenecek yolun yani program belirlenmesinin zorunlu olduğu söylenebilir. Bu noktada “Taba-Tyler Program Geliştirme Modeli” merkeze alınarak (Yalçınkaya, 2012) hazırlanan “Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli” tercih edilmiştir.

“Ekol oluşturmuş ülkelerin, hedeflerini doğru belirleyerek eğitim sistemlerini dolayısıyla müzik eğitimlerini bu hedefler ışığında düzenledikleri, ulusal ezgilerinden hareketle hem yeni eserler ürettikleri hem de bu ezgileri referans alan çalgı metotlarını ürettikleri gözlenebilir. Bu şekilde oluşturdukları çalgı metod ve repertuarları ile çalgı eğitimi ve icrasında başarılı oldukları söylenebilir. Bu durum, uzak hedeflerin doğru ve değişmez olgular biçiminde belirlenmesinin eğitimde ne kadar önemli olduğunu göstermektedir” (Yalçınkaya, 2010, s. 34). Buna göre, egzersizlerin uzak hedeflerini:

- Geleneksel müzik kültürümüzü özümsemiş ve gelenekten beslenen bireyler yetiştirmek

- Geleneksel çalgılarımızın icra ve eğitiminde geleneksel kuralara bağlı bireyler yetiştirmek
- Gelenekten gelen usta icracıları referans alan bireyler yetiştirmek

şeklinde sıralamak mümkündür.

Genel hedefler uzak hedeflerin anlamlı hale getirilmiş, biraz daha somut ve özel ifadelerdir” (Perk, 2008, s. 65). Uzak hedeflerle tutarlılık göstermesi gerekmektedir. Buna göre, egzersizlerin genel hedeflerini:

- Bağlama/saz geleneksel icra şekillerine (tavır) hâkim ve bu icra şekillerini etkin biçimde uygulayabilen bireyler yetiştirmek
- Bağlama/saz icrasında usta icracıların kullandıkları çalım tekniklerini etkin şekilde uygulayan bireyler yetiştirmek
- Kendi bağlama/saz icralarında ustaların icra üslup ya da tavırlarını benimsemiş bireyler yetiştirmek
- Bağlama/saz açış icralarında kalıplaşmış yöresel ezgi dağarcığına hâkim ve bu dağarcığı açış icralarında etkin biçimde kullanan bireyler yetiştirmek

şeklinde sıralamak mümkündür.

“Öğrenciye kazandırılması öngörülen özellikler ile ilgili hedeflere özel hedefler denilmektedir. Özel hedefler, planlı olarak öğrencilere kazandırılacak davranışsal özelliklerdir” (Yalçınkaya, 2010, s. 35). “Genel hedefler doğrultusunda belirlenen dersin hedefleridir. Bir ders düzeyinde öğrencilerin kazanması gereken özellikler ve bir disiplin ya da bir çalışma alanı için hazırlanmış olan hedeflerdir” (Perk, 2008, s. 65). Buna göre, egzersizlerin özel hedeflerini:

- Bağlama düzenini etkin biçimde kullanabilme
- Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı tezene/mızrap tutan el (tezene/mızrap) tekniklerini etkin biçimde uygulayabilme
- Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı bağlama/saz klavyesini tutan el (parmak) tekniklerini etkin biçimde uygulayabilme
- Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı müzikal motifleri ya da nağmeleri etkin biçimde uygulayabilme

- Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı pozisyonları (parmakların bağlama/saz klavyesi üzerindeki konumu) etkin biçimde uygulayabilme
- Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarını referans alarak kendi icra karakterini oluşturabilme
- Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarında kullandığı tezene/mızrap, parmak tekniklerini ve pozisyonları yeni durumlara uydurabilme

şeklinde sıralamak mümkündür.

2.6. İlgili Araştırmalar

Açıkgöz, S. (2017). "Ankara yöresinde bağlama düzeni ile icra edilen ezgilerin çalım tekniklerinin incelenmesi" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, yörede bağlama düzeni ile icra edilen eserlerde uygulanan çalım tekniklerini incelemiş ve nota üzerinde açıklamaya çalışmıştır.

Ayyıldız, S. ve Gündoğdu, S. (2021). "Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar-1" isimli kitapta, yazarlar, projenin temel amacını: belirli bir müzik kültüründeki yerel saz (bağlama) üstatlarının icralarından yola çıkarak saz icrası eğitiminde icra üsluplarına yönelik bir alıştırma kitabı sunmak olduğunu belirtmişler ve çalışmalarında bağlama/saz teknikleri üzerine detaylı bir inceleme yapmışlardır. Bir seri olarak yapmayı planladıkları çalışmalarının bu ilk kitabında "Orta Anadolu Abdal Türkmen" saz icra üslubunu merkeze alarak bu üsluba özgü alıştırmalara odaklanmışlardır.

Beyter, E. (2013). "Mehmet ERENLER' in Bağlama İcrasının Altı Zeybek Üzerinde Analizi ve Notaya Aktarılması" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, Mehmet ERENLER ile birlikte belirlediği altı zeybeğin video kaydını yapmış ve elde ettiği veriler neticesinde her bir zeybeği ayrıntılı biçimde incelemiştir. Kayıtlar üzerinden icraları bağlama metodlarından faydalanarak notaya almıştır. Notalar üzerinde Mehmet ERENLER 'in kendine has tezene ve parmak tekniğindeki ayrıntıları sembollerle göstermiştir. Araştırma sonunda Mehmet ERENLER'ın icra tarzını ortaya koymaya çalışmıştır.

Bilgin, K. (2011). "Necdat Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tanbur Etüdüleri" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, 20. yy damgasını vurmuş bir müzisyen olan ve

serbest yapıdaki taksim formunda hem üslub ve melodik yapı olarak benzersiz, hem de teknik olarak çok üstün taksimler icra eden Necdat Yaşar'ın taksim icralarından hareketle tanbur eğitimine yönelik temrin ve etüdler oluşturarak tanbur öğrenimi için bir yardımcı metod önerisi getirilmeyi amaçlamıştır. Bunun için Necdet Yasar'ın taksimlerinden temrin ve etüd yazımında faydalanılabilecek kısımlar tesbit edip notaya almış, sonrasında bu parçalardan faydalanılarak temrin ve etüdler oluşturmuştur. Bu temrin ve etüdlere metodik bir sıralamaya tâbî tutmuştur, Bunları yapabilmek için, ilk olarak tanburda kullanılan teknik hareketleri incelemiş, ardından bu tekniklerin notaya aktarılmasında kullanılan işaretleri gereken yerlerde örnekleriyle açıklamıştır.

Börekci, A. (2020). “Türk Halk Müziğinde Uzun Havaların Müzikal Analizi ve Öğretimine Yönelik Analitik Bir Yaklaşım” isimli doktora tezi çalışmasında, Türk halk müziğindeki uzun hava kültürünün araştırmanın alt problemleri çerçevesinde hangi türlerden oluştuğunu ve bu türlerin ülkemizde hangi bölgelerde görüldüğünü, edebi açıdan nasıl bir yapı içerdiğini, hangi sazlar eşliğinde icra edildiğini, türlere ait müzikal özelliklerin neler olduğunu tespit etmeği ve öğretimine ilişkin hem yüz yüze hem de uzaktan eğitimde kullanılabilecek materyal tasarımları geliştirmeyi amaçlamıştır. Araştırma betimsel ve fenomenolojik bir desende yürütülmüştür. Sonuç olarak, uzun havaların, etimolojik, kültürel, edebi ve icrasında kullanılan çalgılar açısından incelemelerini yapmış; müzikal olarak dokuz katmanlı bir analiz basamağı çerçevesinde analitik olarak analizleri yapmıştır. Uzun havaların öğretiminde kullanılmak üzere uzun hava türlerine ilişkin elde ettiği müzikal bulgular ile alan uzmanlarıyla yaptığı görüşmelerden elde ettiği bulguları harmanlayarak dört katmanlı bir yapıda oluşturulan öğretim materyalleri tasarlamıştır. Son olarak elde ettiği tüm bulgular doğrultusunda, uzaktan eğitimde kullanılmak üzere yine araştırma kapsamında geliştirdiği bir Uzun Hava Öğretim Modülü' ne aktarmıştır.

Börekci, A. ve Nacakçı, Z. (2018). “Çekiç Ali'nin Bozlak Açışlarının Müzikal Analizi” isimli makalesinde, Çekiç Ali'nin bozlak açışlarının müzikal analizini yapmış, bu çerçevede ve yörede bu yönde yapılan icralardaki müzikal derinliği ortaya çıkarmak ve Türk Halk Müziği icrasına yönelik literatüre katkı sağlamayı amaçlamıştır. Çekiç Ali'nin havalandırdığı ve icra ettiği 13 adet ses kaydına ulaşmış, bunların içerisinden analiz için elverişli olan 9 tanesini seçmiştir. Elde ettiği kayıtları bilgisayar ortamında yavaşlatarak dinlemiş ve icrasını kendisinin yaptığı 9 adet uzun havanın ilk ve ara açış

bölümlerini notaya almıştır. Notaya alınan bu uzun havaların bölümlerinin, dizi, seyir, yapılan süsleme teknikleri ve perde hareketleri yönünden içerik analizlerini yapmıştır. Elde ettiği veriler ve yaptığı analizler sonucunda Çekiç Ali'nin bozlak açışlarının bağlama icrasında kullanıldığını için önerilerde bulunmuştur.

Demir, B. (2008). “Bağlama Düzeninde İcra Edilen Ezgilerde Değişik Çalım Tekniklerinin İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, bağlama icrasında kullanılan performans geliştirici teknikleri incelemiştir. Halk müziği ilgililerince kabul görmüş icracılardan Erdal Erzincan, Rıza Kılıç ve Baran Özer'in bağlama düzenindeki icralarını incelemiş ve bu icracıların görüşlerine yer vermiştir. Araştırma ile bağlama icrasında kullanılan tekniklerin icraya ve icracıya kazandırdığı özellikleri ortaya koymuştur. Kullanılan bu tekniklerin geleneksel çizgiden çıkmadan, bağlama müziğine yapacağı katkıları belirlemeye çalışmıştır. Adı geçen icracıların kullandıkları çalım tekniklerinin bağlama eğitimde kullanılmasının öneminden bahsetmiştir.

Demirdirek, B. S. (2018). “Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, TRT keman sanatçısı Hakkı Derman'ın keman taksimlerinde kullanmış olduğu süsleme tekniklerini, yay tekniklerini, tartım özelliklerini, sıklıkla kullandığı motifleri, konum kullanımlarını inceleyerek elde ettiği bulgular ekseninde keman eğitiminde kullanılabilecek, Hakkı Derman'ın tavrını yansıtan alıştırmalar oluşturulmayı amaçlamıştır. Oluşturduğu alıştırmaları uzman görüşleri doğrultusunda değerlendirmiştir. Notaya aldığı ve incelediği 12 taksiminden hareketle sanatçının kişisel motif, tartım ve tüm tavır özelliklerine yönelik 36 tane alıştırma oluşturmuştur. Taksim icraları üzerinden Hakkı Derman'ın kullandığı çalım tekniklerini belirlemiştir. Hazırladığı alıştırmaları uzman görüşüne sunarak alıştırmaların Hakkı Derman'ın üslubunu yansıttığını ortaya koymuştur.

Düzün, E. (2019). “İzzettin Ökte' nin Tanbûr Taksimlerinin Tahlili” isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, İzzettin Ökte'nin farklı makamlardaki 10 adet taksimini, amaçlı örneklem yöntemi ile seçmiş ve bu taksimleri notaya almıştır. Araştırmasında, notaya aldığı taksimleri, Ökte'nin icrâ tavrını ortaya koymaya yönelik ele almış ve incelemiştir. Tarama modeline dayalı araştırmasında doküman inceleme ve belgesel tarama tekniklerini kullanarak veriler elde etmiştir. Elde ettiği verileri, içerik analizi yönteminin kategorizel türünü kullanarak analiz etmiştir. Buradan hareketle

İzzettin Ökte' nin taksim icralarında 6 farklı süsleme tekniği kullandığı ve tek mızrap ile birden çok ses elde ettiği sonuçlarına varmıştır.

Gereken, S. E. (2020). “Bağlamada/sazda Misket Düzeni İçin Egzersiz ve Etütlere Dayalı Öğretim Modeli Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi” isimli doktora tezi çalışmasında, Türkiye'de mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda bağlamada misket düzeni öğretiminin mevcut durumunu belirlemeye ve tespit ettiği problemlere çözüm üretmek adına bağlamada misket düzeninin öğretime dönük kromatik pozisyon yaklaşımı doğrultusunda egzersizler ve etütler üreterek bu çalışmalarını sınamayı amaçlamıştır. Araştırmasında verileri elde etmek amacıyla nitel bölümünde uzman görüşü alarak yarı yapılandırılmış görüşme formu, deneysel bölümde ise katılımcıların ön test ve son test puanlarının değerlendirilebilmesi için yine uzman görüşleri doğrultusunda performans değerlendirme formunu oluşturmuş ve kullanmıştır. Misket düzeninin öğretimi ve icrasına yönelik hazırladığı öğretim modelinin öğrencilerin icra performans başarılarına belirgin biçimde katkı sağladığını belirlemiştir.

Gönül, M. (2010). “Nevres Bey’ in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” isimli doktora tezi çalışmasında, ud icracılığına yeni ufuklar katmış bir icracı olan Nevres Beyi konu edinmiş ve sanatkârın ud ile yaptığı 20 taksim icralarını incelemiştir. Buradan hareketle Nevres Bey tavrı ışığında ud eğitim metodunu besleyebilecek bir kaynak oluşturmayı ve belirli bir seviyeye gelen ud icracılarına, dinleyerek takip edebilecekleri bir başvuru kitabı sunmayı amaçlamıştır.

Gürel, M. (2016). “Nubar Tekyay’ın Keman Taksimlerinin Tahlili” isimli doktora tezi çalışmasında, keman ile Türk Mûsikîsi icrâcılığında taksim geleneğinin oluşmasına katkıda bulunmuş, keman icrasındaki teknik ve tavrîsal ustalığı ile ekol olarak kabul edilmiş Nubar Tekyay’ ın taksim icralarının teknik, melodik ve nazarî özelliklerini incelemiştir. Araştırma, betimsel nitelikte, genel tarama modeline dayalıdır. Araştırma sonucunda, Nubar Tekyay’ın icrâ tavrını ve onu ekol yapan özelliklerini ilgililerin yararlanabilmesi için kullanımlarına sunmuştur.

Kazazoğlu, İ. (2018). “Vecihe Daryal’ın Kanun Taksimlerinin Tahlili” isimli doktora tezi çalışmasında, XX. yüzyıl Klâsik Türk mûsikîsi kânun icrâsında ekol olarak kabul edilen ve kendisinden sonra gelen icrâcılara yol gösteren Vecihe Daryal ve taksimlerini konu edinmiştir. Araştırmasında, Daryal’ ın taksimlerinde kullandığı

perdeleri ve bu perdelerin kullanım sıklığını saptamayı, taksimlerdeki seyir anlayışı ile nazariyat hocası olan Rauf Yekta Bey'in nazariyat anlayışını karşılaştırmayı, taksimlerdeki makamların ara perdelerinin frekans analizlerini yaparak günümüzde kullanılan 6'lı mandal sistemindeki kânunlarda karşılığı olan mandal sayılarını tespit etmeyi, taksimlerden hareketle sanatkârın kullandığı süsleme tekniklerini, tartım kullanımını, kişisel motiflerini belirlemeyi amaçlamıştır. Araştırma, betimsel nitelikte, genel tarama modeline dayalıdır. Sonuç bölümünde sanatkârın icrâ tavrını elde ettiği bulgular doğrultusunda somutlaştırmıştır.

Köroğlu, G. N. (2017). "Klasik Kemeçe' de Saz Semailerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği" isimli doktora tezi çalışmasında, klasik kemeçe eğitiminde kullanılan saz semailerini belirleyerek bu saz semailerinin III. hanelerinin icrasına yönelik alıştırmalar oluşturmayı ve klasik kemeçe eğitiminde uygulanabilirliğini sınamayı amaçlamıştır. Araştırma nitel ve nicel verilerin birlikte kullanıldığı karma modelli bir çalışmadır. Araştırmacı saz semailerinin III. hanelerinin icrasında karşılaşılan başlıca güçlüklerin makam/çeşni geçişleri ve pozisyon geçişlerinden kaynaklandığını tespit etmiştir. Dahası deneysel süreç sonunda hazırladığı alıştırmaların öğrencilerin icradaki başarılarına katkı sağladığını belirlemiştir.

Moran, Ö. (2015). "Emlek Ağzı Uzun Havalara" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, Emlek yöresinin tarihi ve kültürel dokusunu, inanç özelliklerini, âşıklık geleneğini, edebi ve müzikal yapısını tanımlayarak akademik literatüre kazandırmayı amaçlamıştır. Müzikal açıdan Emlek Ağzı uzun havalarına benzeyen Arguvan ve Çamşılı Ağzı uzun havalarını karşılaştırmıştır. Elde ettiği bulgulardan hareketle bu iki yöre arasındaki benzerlikleri ve farkları ortaya çıkartmıştır.

Öztürk, S. (2016). "Klarnet İcracısı Mustafa Çalar' ın İcralarının Tahlili ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma" isimli doktora tezi çalışmasında, yöresel klarnet icrasının önemli temsilcilerinden Mustafa Çalar' ın icralarından hareketle Türk Müziği klarnet eğitimine katkı sağlamayı amaçlamıştır. Çalışma analitik bir araştırmadır. Alan araştırması, kaynak tarama ve doküman analizi yöntemlerini kapsamaktadır. Mustafa Çalar'ın icra ettiği 72 adet sözsüz eser tespit etmiş, sanatkârın eserlerde kullandığı süsleme tekniklerini ve bu tekniklerin kullanım sıklığı ile her eser için benzerlik-farklılık durumlarını saptamaya çalışmıştır. Saptadığı

Mustafa Çalar'a özgü motifleri farklı besteleme teknikleri kullanarak çeşitlendirmiş ve Türk müziği klarnet eğitiminde kullanmaya çalışmıştır.

Sari, M. C. (2021). "Yeni Başlayanlar ve Öğrenciler İçin Açış-Uzun Hava Yöntemi" isimli kitabında, Türk halk müziği ilgililerine, bağlama/saz ile uzun hava ya da açış yapabilme mantığını kazandırmayı amaçlamıştır. Kitap 4 bölümden oluşmaktadır. İlk 3 bölümde, kolaydan zora doğru, uşşak, hüseyini, hicaz, kürdi-muhayyerkürdi makamlarında serbest/usûlsüz alıştırılmalar yer almaktadır. 4. bölümde, farklı yöreler ait uzun hava notalarına yer verilmiştir. Alıştırılmalar, bağlama ve bozuk düzeni için hazırlanmıştır.

Uslu, E. (2014). "Neşet ERTAŞ'ın İki Bozlak Açışı Çözümlemesinin İcraya ve Eğitime Katkısı" isimli makalesinde, ERTAŞ'ın icra ettiği iki bozlak açışını notaya almış ve müzikal çözümlemelerini yapmıştır. Yaptığı bu çözümleme ile açış icralarının öğretimine katkı sağlamayı amaçlamış ve bu sayede daha nitelikli icraların yapılabileceğini vurgulamıştır.

Yahya Kaçar, G. ve Aydın, A. (2020). "Avşar Bozlağına Yapılan Dört Farklı "Açış" İcra Örneğinin Motif Tabanlı Biçim Tahlili" isimli makalesinde, Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Ekrem Çelebi ve Neşet Ertaş'ın, Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri adlı bozlağa yaptıkları açışların, motif ve cümle özelliklerini, biçim tahlili yaparak ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. İcralarda ustaların kullandığı ortak motiflerin yanı sıra kişisel icra üsluplarını gösteren çalım tekniklerini ve müzikal cümleleri belirlemiştir. Ayrıca açışın zengin bir nağme yapısına sahip olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Yalçınkaya, B. (2010). "Flüt Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik oluşturulan "Etüt Yazma Modeli" ve Bu Modelle Bestelenen "Özgün Etütler" in Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri" isimli doktora tezi çalışmasında, flüt eğitiminde Geleneksel Türk Müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik bir model oluşturmayı ve bu modelle oluşturulan özgün etütlerin öğrenci başarısı üzerine etkilerini belirlemeyi amaçlamıştır. Taba-Tyler Program Geliştirme Modelini esas alarak bir "Etüt Yazma Modeli" oluşturmuştur. Araştırma iki ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar: Etüt Yazma Modelinin Oluşturulması ve bu modelle oluşturulan özgün etütlerin öğrenci başarısı üzerine etkilerinin belirlenmesidir. Araştırmacı Etüt Yazma Modelini oluştururken betimsel yöntemler kullanırken modelin uygulanması aşamasında ise

deneysel yöntem kullanmıştır. Yalçinkaya Etüt Yazma Modelinin ve bu modelle oluşturulan özgün etütlerin, öğrenci başarısı üzerinde teknik ve müziksel açıdan oldukça büyük oranda olumlu etkiler yarattığı ve Geleneksel Türk Müziği eserlerini oldukça başarılı seslendirdikleri sonucuna ulaşmıştır.

Yiğiter, M. E. (2017). "Bağlama Öğretiminde Bozlak İcrasına Yönelik Bir Alıştırma Modeli ve Uygulamadaki Görünümü (Orta Anadolu Bölgesi Örneği)" isimli doktora tezi çalışmasında, Türk Halk Müziği'nin uzun hava türlerinden biri olan bozlakların bağlama çalgısı ile geleneksel çalınış biçimlerini ve müzikal karakteristiklerini yöre sanatçılarının icralarına ait ses kayıtlarından yola çıkarak analiz etmeyi amaçlamış ve bozlakların bağlama çalgısı ile icralarında geleneksel özelliklerine en yakın biçimde seslendirilmesine yönelik bir model oluşturmuştur.

Yurtçu, C. (1996). "Tokat Çevresindeki Ezgilere Yapılan Açışların İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, açış kavramını çeşitli yönlerden ve bazı müzik adamlarının görüşleri doğrultusunda incelemiş ve Tokat/Reşadiye yöresine ait 3 açışın analizini yapmıştır. Yaptığı analizler doğrultusunda model olabilecek bir açış örneği vermiştir. Açış yapma konusunun sadece pratikte değil, nazari bilgilerle' de desteklenmesi gerektiğini vurgulayarak Tokat/Reşadiye yöresinde yapılan açışları inceleyerek tüm ilgililere fayda saylamayı amaçlamıştır.

Yürümez, E. (2019). "Uzun Hava Türleri (Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim)" isimli yüksek lisans tezi çalışmasında, literatür taramasıyla uzun havalar ile ilgili bilinen yanlışlıkları belirlemeye, yazılı ve işitsel materyallerden faydalanarak uzun hava türlerini birbirinden ayıran özellikleri ortaya koymaya çalışmıştır. Araştırma tarama modeline dayanmaktadır. Yürümez çalışmasında uzun havaların sistematik müzikoloji çerçevesinde notasyonunun ve metodolojik eğitiminin nasıl olması gerektiği konusunda detaylı bir anlatım yaparak ilgililere sistematik bir yöntem sunmuştur.

BÖLÜM 3

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, veri toplama kaynakları ve yöntemi/yöntemleri, verilerin analiz yöntemi/yöntemleri, araştırmada izlenen işlem basamakları ile ilgili bilgiler verilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırma hem nitel hem de nicel yapıdadır. Tarama ve deneme modellerine dayalı, betimsel ve deneysel yöntemlerin birlikte kullanıldığı karma bir çalışmadır. “En geniş çerçevede yöntem bilgi kuramsal bir kavramdır ve bilginin üretiliş biçimini betimler. Bilim, herhangi birşeyi belli bir ele alış olduğuna göre, yöntem de ele alışın temel tasarımı anlamına gelir” (Özer, 1997, s. 33). “Karma araştırma, aynı araştırma projesinde nicel verilerin yanı sıra nitel verilerin de önemli bir öge olarak yer aldığı desenlere odaklanan yöntemler kullanır” (Robson, 2017, s. 188).

“Betimleme yöntemi ile olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların ne olduğunu betimlemeye ve açıklamaya çalışılır. Betimleme araştırmaları mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır. Bu yönetime dayanan araştırmalarla durum nedir? , neredeyiz? , ne yapmak istiyoruz? Nereye hangi yöne gitmeliyiz? Oraya nasıl gideriz? Gibi sorulara, mevcut zaman kesiti içinde olduğu düşünülen verilere dayanarak cevap bulunmak istenir” (Kaptan, 1998, s. 59).

“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları ile içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir. Tarama modellerinde amaçların ifade edilişi genellikle, soru cümleleri ile olur. Bunlar: “Ne idi?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi sorulardır” (Karasar, 2012, s. 77).

“Deneme modelleri, neden- sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği

araştırma modelleridir. Tarama modelleri ile var olan durum gözlenirken, deneme modellerinde, gözlenmek istenenlerin araştırmacı tarafından üretilmesi söz konusudur. Deneme modelleri bir araştırmada, amaçlar, genellikle, denence (hipotez) şeklinde ifade edilir. Böylece, olayların olası nedenlerine ilişkin yargılar sınanmış olur. Bu ise, kuram geliştirme yönünde atılmış bir adımdır. (...) Deneme modeli ile yapılan her araştırmada, mutlaka bir karşılaştırma vardır. Bu, belli bir şeyin kendi içindeki değişimleri ya da “şey” ler arası ayrımların karşılaştırılması anlamında olabilir” (Karasar, 2012, s. 87-88).

3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Nitel boyutta araştırmanın evrenini, Erdal ERZİNCAN’ın uzun ve kırık havalardan önce bağlama ile icra ettiği açışlar; örneklemine ise Erdal ERZİNCAN’ ın 1994-2018 arasındaki ortak çalışmalarının dışında kalan 11 müzik albümünde, bağlama düzeninde kendisi tarafından icra edilen 21 tezeneli/mızraplı açış icrası oluşturmaktadır.

Tablo 3.1. Araştırma örneklemine oluşturan albümler ve açış icraları.

Albüm	Yılı	İcra
Töre	1994	Açış 1: Güzel Seni Gözler İçin Severin isimli uzun hava icrası Açış 2: Töre isimli kırık havadan önce yapılan icra
Garip	1996	Açış 3: Hozalı Gelin isimli kırık havadan önce yapılan icra
Gurbet Yollarında	1998	Açış 4: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 5: Gurbet Yollarında isimli kırık havadan önce yapılan icra
Anadolu	2000	Açış 6: Azeri Oyun Havası isimli kırık havadan önce yapılan icra
Al Mendil	2002	Açış 7: Zöhrem Gelmedi isimli uzun hava icrası
Kervan	2006	Açış 8: Kuleden Gel isimli uzun hava icrası Açış 9: Kara Camışlar isimli kırık havadan önce yapılan icra
Giriftar	2008	Açış 10: Beşik isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 11: Meyrik isimli uzun hava icrası
Girdab-ı Mihnet	2011	Açış 12: Gideren Van’a Doğru isimli uzun hava icrası Açış 13: Girdab-ı Mihnet isimli uzun hava icrası Açış 14: Karadır Kaşların isimli uzun hava icrası
Karasu	2016	Açış 15: Veled Bey isimli uzun hava icrası
Döngü 1-2	2018	Açış 16: Döndüm Yaradana isimli uzun hava icrası Açış 17: Kara Yer isimli uzun hava icrası Açış 18: Gam Elinden isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 19: Nem Kaldı isimli kırık havadan önce yapılan icra Açış 20: Yola Gel isimli uzun hava icrası Açış 21: Zöhre isimli uzun hava icrası

Tablo 3.1’e göre: araştırmaya konu olan açış icralarının 9 tanesi kırık havalardan, 12 tanesi uzun havalardan önce icra edilmiştir. Tabloda ki eserler, albümlerde geçen isimleriyle verilmiştir.

Nicel boyutta araştırmanın çalışma gurubunu, amaçlı örnekleme yoluyla seçilen, 2022-2023 Eğitim Öğretim yılında Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Müzik Öğretmenliği bölümünde öğrenim gören ve ana çalgısı bağlama olan 5 lisans öğrencisi oluşturmaktadır. Egzersizlerin uygulanması sürecine 9 lisans öğrencisi ile başlanmıştır. Sürec içinde ülkemizde yaşanan deprem felaketleri sebebiyle çalışma 5 lisans öğrenciyle tamamlanmıştır.

Çalışma gurubu oluşturma sürecinde katılımcı öğrencilerin gönüllülüğü esasına göre belirlenmelerine dikkat edilmiş ve öğrencilere araştırmanın basamakları, amacı, önemi ve deneysel işlem süreci ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin seçiminde uzman görüşünün yanı sıra, “YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı” ve bireysel çalgı “bağlama” ders içeriği dikkate alınmıştır. Deneysel süreç için Necmettin ERBAKAN Üniversitesinden “Etik Kurul” ve Sivas Cumhuriyet Üniversitesinden “Araştırma İzni” kararları alınmıştır.

“Bireysel Çalgı Eğitimi 3. ve 4. Yarıyıl” (lisans 2. sınıf) incelendiğinde bağlama ders içeriğindeki şu ifadeler araştırmanın amacı için son derece önemlidir. “(...) Bağlama düzenine ait temel pozisyonlar, dizi çalışmaları, bağlama düzenine yönelik hazırlanmış etütleri seslendirir. (...) Bağlama düzeninde ileri düzey pozisyon çalışmaları yapabilmek, bu çalışmalara yönelik etüt ve sözlü-sözsüz eserleri seslendirme” (YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı, <https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari>.Erişim: 02.10.2022).

“Bazı durumlarda araştırmacı işine en çok yarayacak bilgileri elde edebilmek için, bilgi kaynağı olacak kişileri doğrudan doğruya tayin edebilir (amaçlı örneklem)” (Kaptan, 1998, s. 119).

3.3. Veri Toplama Araç ve/veya Teknikleri

Nitel boyutta veri toplama aracı ya da veri kaynağı olarak yayımlanmış kaynaklar ile ses ve görüntü kayıtları kullanılmıştır. Erdal ERZİNCAN’ın 1994 2018 yılları arasında (ortak çalışmaları hariç) kendisinin çıkardığı müzik albümlerinde; kendisi tarafından icra edilen açışlar dikte edilerek notaya alınmış ve böylelikle araştırmanın veri kaynağı oluşturulmuştur. Araştırmanın konu başlığı ile ilgili olduğu düşünülen tüm konular, bilgiler, anlatımlar ve veriler literatür taraması ile elde edilmiştir. Bunun için ulaşılabilecek her türlü yazılı, görsel ve işitsel kaynaktan (kişisel kütüphane, bilimsel makale ve tezler, gazete, dergi TRT arşivleri, dijital müzik

platformları, internet siteleri...) faydalanılmıştır. Diğer taraftan veri toplama yöntemi/tekniki olarak da nitel veri toplama yöntemlerinden birisi olan gözlem tekniği türlerinden “dolaylı gözlem” yöntemi kullanılmıştır.

“Dolaylı gözlem yöntemi ile araştırma ile ilgili veriler doğrudan gözlemlenecek birey ve objeden alınması yerine, konu ile ilgili yayımlanmış her türlü kaynağın taranması ile elde edilir. Özellikle tanıtlayıcı, betimleyici (dezkriptif) araştırma türlerinde dolaylı gözlem (veri toplama) tekniği kullanılır” (Aziz, 2013, s. 73).

“Literatür taraması, sizin ilgilendiğiniz konuya ilişkin bilgileri bulmanızı, araştırmanıza kuramsal bir temel kazandırmanızı ve sizinkine benzer çalışmaların sonuçlarını görmeyi sağlar” (Büyüköztürk ve ark, 2009, s. 43).

Araştırmanın amacı doğrultusunda Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişime geçilmiş ve araştırmacı tarafından hazırlanan sorular kendisine yöneltilmiştir. Görüşme soruları iki müzik alan uzmanı, bir Türk dili alan uzmanı ve bir eğitim bilimleri alan uzmanının görüş ve tavsiyeleri alınarak oluşturulmuştur. “Görüşme, sözel ifadelerden yola çıkarak veri elde etme, konuyu derinlemesine ele alma, kültürel bağlama dair fikir ve bilgi edinme için kullanılan bir yöntemdir” (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2018, s. 69). “Sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Görüşme veya mülakat, çoğunlukla yüz yüze yapılsa da teknolojik ses ve görüntü araçlarıyla da gerçekleştirilebilir. Ayrıca sağır ve dilsizlerle gerçekleştirilen hareketli iletişimde görüşme sınıfına girer. Uzman kişilerle yapılan görüşmelerle belli uzmanlık alanlarında teknik bilgi toplanır” (Karasar, 2012, s. 165, 167). Araştırmanın konusu bağlamında uzman kişi veya kişilerle bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Nitel boyutta veri toplama aracı olarak: çalışma grubu ile yapılan uygulama sürecinde, ön test ile son test sonuçlarının karşılaştırılması, değerlendirilmesi için; araştırmacı tarafından deneysel süreçte çalışma grubuna kazandırılmak istenen teknik ve müzikal beceriler ile bağlama düzeni referans alınarak oluşturulan “Bağlama/saz Performans Değerlendirme Formu” kullanılmıştır. Formun oluşturulma evresinde, bir eğitim bilimleri alan uzmanı, iki müzik alan uzmanı ve bir Türk dili alan uzmanından görüş ve tavsiyeler alınmış, buna göre forma son şekli verilmiştir. Uzmanlara araştırmanın konusu, amacı ve yöntemi hakkında bilgiler verilmiş, tez izleme komitesinin görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırmada kullanılan “Bağlama/saz Performansı Değerlendirme Formu” derecelendirme ölçekli araçlardan likert (çok maddeli) ölçeğidir. “Çok maddeli ölçeklerden biri de Likert ölçekleridir. Ölçekte birçok madde bulunduğundan bir bireyin puanı onun bu maddelerden ne kadarına katıldığı ya da doğru cevap verdiği göre değişir. Dolayısıyla yüksek bir puan ölçülen yapının yüksek bir düzeyine belirtir. Bu tür ölçeklere toplamalı derecelendirme ölçekleri (summated rating scale) adı da verilir. Neden? Çünkü bir bireyin puanı, onun doğru cevapladığı ya da belli bir tarzda cevapladığı soruların-maddelerin puanları toplanarak hesaplanır” (Balcı, 2020, s. 131).

“Sıralama (derecelendirme) ölçeği, nesnelere ya da bireyleri herhangi bir özelliğe sahip oluş miktarı bakımından sıraya koymak için kullanılır. Bu tür ölçeklerde, objeler ya da nesnelere belli bir boyutta büyükten küçüğe, küçükten büyüğe, iyiden kötüye, kötüden iyiye veya en değerliden en değersiz doğru bir sıraya konur. Bu sıralar, birinci, ikinci... şeklinde sayı, A B C D... şeklinde harf ya da pekiyi, iyi, orta, kalır, geçer gibi sıfatlarla ifade edilebilir” (Kaptan, 1998, s. 211).

Veri toplama tekniği ise: araştırmanın problem cümlesine uygun olduğu düşünülen deneysel desen türlerinden “tek gruplu ön test-son test desendir”.

“Deneysel işlem sonrasında yapılan ölçümün yanı sıra öncesinde de aynı değişkenle ilgili ölçümün yapılması söz konusudur. Başka bir ifadeyle bir deney grubuna ön test uygulanır, müdahale uygulanır ve test bir kez daha uygulanır” (Robson’ dan akt, Gereken, 2020, s. 130).

3.3.1. Güvenilirlik ve geçerlilik

Araştırmada kullanılan “Bağlama/saz Performans Değerlendirme Formu” nun güvenilirliğini test etmek amacıyla tüm katılımcılar için üç uzmanın üç farklı türküye verdikleri ön test puanları karşılaştırılmıştır. Bunun için korelasyon hesaplama tekniklerinden “Spearman sıra farkları korelasyon katsayısı” testi kullanılmıştır. Tablo 3.2’de uzmanların katılımcılara her bir türküde vermiş oldukları ön test puanları arasındaki korelasyon değerleri görülmektedir.

Tablo 3.2 Üç uzmanın katılımcı öğrencilere verdikleri ön test puanları arasındaki korelasyon değerleri.

	Uzman I – Uzman II	Uzman I – Uzman III	Uzman II – Uzman III
KÖ1- Türkü 1 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.761**	.548**	.556**
KÖ1- Türkü 2 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.642**	.733**	.649**
KÖ1- Türkü 3 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.629**	.528*	.463*
KÖ2- Türkü 1 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.624**	.633**	.428*
KÖ2- Türkü 2 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.458*	.677*	.542**
KÖ2- Türkü 3 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.542**	.588**	.471*
KÖ3- Türkü 1 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.843**	.694**	.843**
KÖ3- Türkü 2 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.636**	.756**	.567**
KÖ3- Türkü 3 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.733**	.561**	.582**
KÖ4- Türkü 1 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.549**	.549**	1.00**
KÖ4- Türkü 2 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.623**	.567**	.690**
KÖ4- Türkü 3 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	1.00**	.690**	.690**
KÖ5- Türkü 1 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.690**	1.00**	.690**
KÖ5- Türkü 2 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.466*	.638**	.598**
KÖ5- Türkü 3 için Ön Test Puanları Arasındaki Korelasyon	.516**	.649**	.796**
	* $p < .05$	** $p < .001$	

Tablo 3.2’de uzmanların her bir türkü için katılımcı öğrencilere vermiş olduğu puanlar arasındaki korelasyon katsayısı verilmiştir. Uzmanların her bir türkü için vermiş olduğu puanlar arasındaki korelasyon değerleri incelendiğinde genel olarak uzmanların vermiş olduğu ön test puanları arasındaki pozitif yönlü, orta kuvvet ve üstü şekilde istatistiksel olarak anlamlı olduğu tespit edilmiştir. Bu sonuç çalışmaya katılan uzmanlar arasındaki uyumu göstermektedir. Aynı zamanda çalışmadaki katılımcı öğrenci grubunun homojen bir yapıda olduğu söylenebilir.

Geçerlilik, "Bir testin, ölçmek istediği niteliği gerçekten ölçme derecesidir" (Sönmez, 2004, s. 420) şeklinde tanımlanmaktadır. "Testlerin, yapı geçerliğini, belirlemede kullanılan yollardan biri de test maddelerinin uzman kişilerce incelenmesidir" (Turgut'tan akt, Demirel, 2004, s. 201). Bu doğrultuda araştırmacı tarafından hazırlanan “Bağlama/saz Performans Değerlendirme Formu” nun her bir maddesi gerek formun hazırlanma sürecinde gerekse hazırlandıktan sonra 4 uzman

tarafından değerlendirilmiştir. Uzmanlar maddelerin kapsam ve yapı geçerliği yönünden yeterli olduğu yönünde görüş bildirmişlerdir. Görünüş geçerliliği için ise Türk dili uzmanından görüş alınmıştır.

3.4. Verilerin Toplanması

Nitel boyutta araştırmanın konusu, problemleri ve yöntemi doğrultusunda öncelikle literatür taramasına başlanmıştır. İlgili yurtiçinde yapılmış tezler, YÖK tez tarama sitesinden, ilgili yurt içi makaleler scholar.google.com adresinden ve hakemli dergilerin internet sitelerinden erişilmiştir. Ayrıca, konu ve alan ile ilgili bilimsel ya da ders içerikli kitaplar ve bağlama/saz metotlarından faydalanılarak veriler toplanmıştır.

Erdal ERZİNCAN'ın 1994-2018 arasında ortak çalışmaları dışında kalan, bireysel olarak çıkardığı 11 müzik albümüne youtube.com internet sitesinden ve dijital müzik uygulaması spotify üzerinden ulaşılmıştır. Albümlerde gerek uzun havalardan, gerekse kırık havalardan önce icra edilen toplam 21 açış icrası tespit edilmiştir. Bu icralar dikte edilerek notaya alınmış ve Erdal ERZİNCAN'ın icra sırasında kullandığı teknikler belirlenmeye çalışılmıştır. Yine açış notaları üzerinden açışların makamsal unsurları, ses genişlikleri, perde kullanımları ele alınmıştır. İcra teknikleri betimlenmiş, notalar ve simgeler ile gösterilmiştir. Böylece veriler yazılı bir doküman haline dönüştürülmüştür.

Albümlerin ses kayıtlarında herhangi bir belirsizlik, eksiklik ya da hata olmadığı görülmüştür. Bu yüzden açış icralarının notaya alınma sürecinde bu anlamda herhangi bir zorluk yaşanmamıştır. Dijital uygulamanın ve internet sitesinin ses kayıtlarını yavaşlatma opsiyonu kullanılarak dikteler hatasız şekilde yapılmaya çalışılmıştır. Yazılan dikte notaları alan uzmanları tarafından kontrol edilmiştir. Dikte yazım sürecinde, benzer çalışmalar yapan araştırmacılar ve sanatçılar ile iletişime geçilmiş, fikirleri alınmış ve tecrübelerinden faydalanılmıştır.

Açış notaları ile bağlama çalım tekniklerini gösteren tüm işaretler, tekniklerin öğretimine dönük hazırlanan çalışmalar (egzersiz) ve açış notaları “finale” ve “sibelius” nota yazım programları ile bilgisayara aktarılmıştır. Açışların dikteleri sol anahtarı kullanılarak GTHM' de bağlama/saz çalgısında karar olarak kabul edilen “la/dügâh” sesi/perdesi üzerinden yazılmıştır. Ayrıca yazılan notalarda açışların icralarında

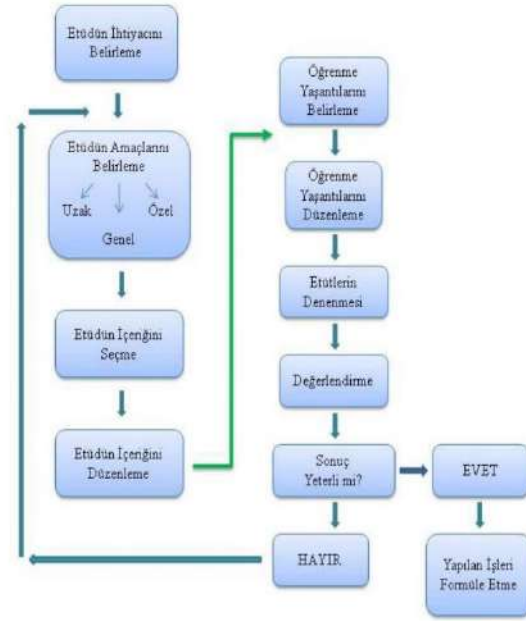
kullanılan çalgının (bağlama/saz) karar sesinin 440 frekansta diyapazonda hangi seste tınladığı belirtilmiştir. Açışlar görece notasyon ile yazılmış ve incelenmiştir.

Bağlama/saz eğitim ve öğretimine dönük literatürde yer alan farklı ölçeklerdeki akademik çalışmalarda veya metod ya da eğitim bağlamındaki kitaplarda, bu çalgının icrasında kullanılan tekniklerin farklı açılardan ele alındığı, terminolojik ve simgesel bakımdan farklı kavram, ifade ve şekillerin kullanıldığı, öğretim sürecinde farklı yolların izlendiği görülmektedir. Bu noktada araştırmada bağlama/saz tekniklerine dönük yapılan açıklamalar, anlatımlar ve uygulama sürecinde kullanılan terminoloji ile notasyonda yer alan simgeler için Arif SAĞ ve Erdal ERZİNCAN'ın birlikte hazırladıkları “Bağlama Metodu I-II”, Erdal ERZİNCAN'ın “Bağlama İçin Besteler” ile “Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi” isimli çalışmaları ve bağlama düzeni referans alınmıştır. Ayrıca çalışmada, parmak vurma ve parmak çekme teknikleri için kullanılan simgelerden hareketle notasyonu daha anlaşılır kılmak adına, 2 tel gurubuna aynı anda yapılan parmak vurma ve parmak çekme tekniklerini ifade etmek için literatürde karşılaşılmayan ve araştırmacı tarafından ilk kez bu çalışmada kullanılan simgelerde yer almaktadır.

Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişime geçilmiş ve araştırmacı tarafından araştırmanın amaçları doğrultusunda hazırlanan sorular kendisine yöneltilmiştir. Erdal ERZİNCAN ile yüz yüze gerçekleştirilen görüşme, kendisinin onayı alınarak kayıt altına alınmış, ayrıca görüşmeye dair araştırmacı tarafından notlar tutulmuştur. Görüşmenin ses kayıtları ve tutulan notlar deşifre edilerek bu deşifreler üzerinden veriler elde edilmiştir.

Nicel boyutta ilk önce Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak egzersizler oluşturulmuştur. Bu egzersizlerin yazılma sürecinin dayandığı ilkelerin, kullanılan yöntem ve tekniklerin bilimsel bir düzlemde ele alınması noktasında araştırmanın 3. alt problemi paralelinde elde edilen bulgular ışığında ve “Taba-Tyler Program Geliştirme Modeli” merkeze alınarak (Yalçınkaya, 2012) hazırlanan “Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli” tercih edilmiştir. Bu süreçte alan uzmanlarının görüş ve tecrübelerinden faydalanılmıştır. Egzersizlerin oluşturulma süreci, amacı ve ilkeleri Erdal ERZİNCAN ile paylaşılmış, kendisinin de tavsiye ve görüşleri alınmıştır.

“Taba-Tyler Modeli, 1950’li yıllardan günümüze kadar program geliştirme alanında kabul edilen görüşlerden biridir. Model, program geliştirmede tümevarım yaklaşımını ele alan “Taba Modeli” ile bu modele göre daha geniş bir kapsam içeren“ Tyler Modelinin ortak yönlerini birleştirerek geliştirilmiştir. Tümevarım ilkesini benimseyen bu model, sorunlardan başlayarak genel sonuçlara varma prensibine sahiptir” (Yalçınkaya, 2012, s. 23; Perk, 2008b, s. 38).



Şekil 3.1. Taba-Tyler program geliştirme modeli merkeze alınarak hazırlanan “etüt yazma modeli” şeması (Yalçınkaya, 2010, s. 44).

İçeriğin seçilmesi “ne öğretelim?” sorusuna yanıt arandığı aşamadır. İçeriğin oluşturulması ve düzenlenmesinde “Modüler Programlama Yaklaşımı” tercih edilmiştir. “İçerik seçiminde en önemli nokta hedef davranışlarla içeriğin tutarlılığının sağlanmasıdır. Öğrenme konuları üniteler şeklinde modüllere ayrılır. Öğrenme üniteleri aşamalı olup olmadığına bakılmaksızın anlamlı parçalara ayrılarak düzenlenir. Bu modellerin birbirleriyle ilişkili olması zorunlu değildir. Konuların sıralaması esnek, birbirine bağlı değildir. Her parça kendi içinde doğrusal, sarmal ya da farklı yaklaşımla düzenlenebilir” (Perk, 2008b, s. 86, 92).

“Egzersizlerin yazım sürecinde ihtiyaçların belirlenmesi için ihtiyaç belirleme tekniklerinden bir ya da birkaçı kullanılabilir. Bunlar: “anket, gözlem, meslek analizi, ölçme araçları-testler, görüşme-grup toplantıları, kaynak tarama ve analizdir”

(Yalçınkaya, 2012, s. 25). İhtiyaçların belirlenmesi için araştırmanın alt problemleri ve sınırlılıkları doğrultusunda görüşme tekniği ile kaynak tarama ve analiz tekniklerinin kullanılmasının uygun olduğu görülmektedir. Yazılacak egzersizler mesleki müzik eğitimi alan ve ana çalgısı bağlama/saz olan lisans öğrencilerine yönelik olduğundan, özellikle GTHM ekseninde literatürdeki (Gündüz, 2019; Kaya, 2019; Güneş, 2017; Algi, 2017; Beyter, 2013) çalışmalardan usta bir icracının çalım tekniklerinden hareketle oluşturulacak egzersizlerin gerekliliği ve hali hazırda mesleki müzik eğitiminde bu bağlamdaki egzersizlerin yetersizliği anlaşılmaktadır. Analiz tekniği ile Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları üzerinde yapılan makamsal ve teknik incelemelerle egzersizlerin içeriğinin ne olması gerektiği belirlenmiştir. İhtiyaçlardan hareketle “hedeflerin belirlenmesi” sürecin en temel aşamalarından biridir. Araştırmanın alt problemleri ve sınırlılıkları çerçevesinde kazandırılmak istenen davranışların somut biçimde ifade edilmesi ve egzersizlerin bu doğrultuda hazırlanması, çalışmanın etkinliğini artırması noktasında oldukça önemlidir. “Eğitimde hedefler genelde yetiştirilecek insan özelliklerini belirleyen ifadelerdir. Özelde ise, yeterliğe dayalı, gözlenebilir ve denenebilir öğrenci özellikleridir” (Karaağaçlı, 2002, s. 50). Hedefler, uzak, genel ve özel olmak üzere üçe ayrılır.

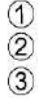




Her teknik için 3 egzersiz olmak üzere toplamda 39 egzersiz oluşturulmuştur. Bu egzersizlerin ilk iki tanesi kazandırılmak istenen davranışlara hazırlayıcı nitelikte, sonuncusu Erdal ERZİNCAN'ın açışlarından seçilen motif, nağme ve teknikleri içerecek biçimde üretilmiştir. Birinci çalışma, 2. pozisyonda, en fazla 5 perde içinde, temel ritim kalıpları ile ve tüm teller kullanılarak; ikinci çalışma, 2, 3, 4 pozisyonlarda, 1 oktav ses genişliğinde (8 perde) ve tüm teller kullanılarak hazırlanmıştır. Son çalışma ise Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarında teknikleri kullandığı biçimleriyle oluşturulmuştur. 2. ve 3. egzersizler açış icralarına odaklanarak, agaz-seyir-karar olgusuyla, konu edinilen açış icralarının en çok hüseyini, muhayyer, nevrüz makam ve terkiplerinde olmasına bağlı olarak, bu terkiplerin yalnızca birinde veya birkaçında hazırlanmıştır. Egzersiz yazım sürecinde ve sonrasında literatürden faydalanılmış, uzman görüş ve tavsiyeleri alınarak egzersizlere son şekli verilmiştir. Tablo 3.3'te 3. egzersizler oluşturulurken kullanılan açışlar görülmektedir. Burada çalışılacak tekniğin sipesifik olarak yer aldığı açışlar tercih edilmiştir.













Tablo 3.3. Her teknik için oluşturulan 3. egzersizlerde kullanılan açışlar.

Teknik	Kullanılan açış
Sıyirtma Tezene-Tekniği 3. egzersiz	1-4-5-8-16
Tarama Tezene-Tekniği 3. egzersiz	3-4-6-12
Takma Tezen-Tekniği 3. egzersiz	14-20
Çırpma Tezene-Tekniği 3. egzersiz	2
Tezene Trlli 3. egzersiz	8-14-20
Parmak Vurma Tekniği 3. egzersiz	1-5-10-14-16
Parmak Çekme Tekniği I 3. egzersiz	2-8-10-13-15
Parmak Çekme Tekniği II 3. egzersiz	12-13-20
Bağlı Çalma Tekniği 3. egzersiz	1-7-8-12-18
Kaydırma Tekniği 3. egzersiz	9-15-19
Susturma-Staccato Tekniği 3. egzersiz	16-17
Parmak Trili 3. egzersiz	3-8-11-14-16
Bend ve Vibrato Tekniği 3. egzersiz	1-4-12

Deneysel süreçte kullanılan egzersizlerin ve türkülerin notasyonunda yer alan simgeler ve terminoloji Erdal ERZİNCAN referans alınarak kullanılmıştır. Tablo 3.4'te simgeler açıklamalarıyla verilmiştir.

Tablo 3.4. Notasyonda kullanılan simgeler.

	Tel numarası
0 1 2 3 4 5	Parmak numarası
	Tezene/mızrap vuruş yönü
	Sıyirtma tezene tekniği
	Tarama tezene tekniği
	Takma tezene tekniği

	Çırpma tezene tekniği
	Tezene trili
	Parmak vurma tekniği
	İki tele aynı anda parmak vurma
	Parmak çekme tekniği
	Parmak çekme tekniği II
	İki teli aynı anda parmak çekme
	Bağlı çalım tekniği
	Kaydırma tekniği
	Parmak trili
	Staccato tekniği
	Bend tekniği
2p	Klavyeyi tutan elin (parmakların) klavye üzerindeki konumu

Egzersizlerin uygulanma sürecinde “sunuş yoluyla öğretim stratejisi”, “anlatım” ve “gösterip yaptırma” yöntemleri kullanılmıştır. “Yaygın biçimde kullanılan sunuş yoluyla öğretim stratejisi, bilginin aktarılması, ilke, kavram ve genellemelerin açıklanmasında kullanılmaktadır. Bu stratejide öğretmen ile öğrenci arasında yoğun bir ilişki vardır. Öğretmen merkezli bir öğretim yöntemi olan anlatma yöntemi, öğretmenin bilgiyi öğrenenlere aktarması sürecini içermektedir. Gösterip yaptırma yöntemi ise, bir işlemin uygulanmasını, bir araç gerecin çalıştırılmasını önce gösterip açıklama, sonra da öğrenciye alıştırmaya ve uygulama yaptırarak öğretim yoludur. Bu yöntem, öğrencilerin devinışsel beceriler kazanmalarında etkilidir” (Demirel, 2006, s. 74, 77, 81).

Uygulama sürecinde ön ve son test olarak katılımcı öğrencilerden Erdal ERZİNCAN’ın açışlarında kullandığı teknikleri içeren ve araştırmacı tarafından

düzenlenerek notaya alınan 3 türküyü icra etmeleri istenmiştir. Bu türkülerin seçiminde ve düzenlemelerinde uzman görüşlerinin yanı sıra,

- Bağlama düzeni ile özdeşleşmiş olmaları
- Tüm tekniklerin seçilen türküler içinde uygulanabilme durumları
- Egzersizlerin makamsal özellikleri ile tutarlı olmaları
- Literatürde (Aykurt ve Börekçi, 2020) bağlama eğitimi için önerilmiş olmaları

dikkate alınmıştır. Başlangıç düzeyinde Sivas yöresinden “Uzun ince bir yoldayım”, orta düzeyde Erzurum yöresinden “Daldalan barı” ve ileri düzeyde Sivas yöresinden “Ötme bülbül ötme” isimli türküler belirlenmiştir.

Araştırmacı gözetiminde, 13 hafta boyunca, (ön ve son testler ile 15 hafta) haftada 1 ders saati (40 dakika) süresince, her katılımcı ile ayrı ayrı egzersizler çalışılmıştır. Ön testin ardından 13 haftalık uygulamanın sonunda katılımcı öğrenciler son teste (ön test tekrarı) tabi tutulmuş ve ön test ile son test puanları karşılaştırılmıştır. Ön ve son testlerin puanlaması araştırmacı dışında 3 alan uzman tarafından yapılmıştır. Katılımcı öğrencilerin performanslarını ölçmek ve değerlendirmek amacıyla araştırmacı tarafından hazırlanan “Bağlama/saz Performans Değerlendirme Formu” kullanılmıştır. Deneysel işlem sürecinin tamamı video kamera ile kayıt altına alınmıştır. “Müzik eğitiminde müziksel performansı vurgulayan davranışların ölçülmesinde performans testleri kullanılmaktadır. Çünkü müzik eğitiminde edimi, yapımı vurgulayan davranışlar, sözel olarak verilen bilgiler ya da yapılan açıklamalarla ölçülemez” (Uçan, 2018, s. 120). Tablo 3.5’te deneysel süreç takvimi görülmektedir.

Tablo 3.5. Deneysel süreç takvimi.

ÖN TEST	
1.Hafta	Sıyırtma Tezene/Tekniği 1 ve 2. Egzersizler Tarama Tezene/Tekniği 1 ve 2. Egzersizler
2.Hafta	Takma Tezene/Tekniği 1 ve 2. Egzersizler Çırpma Tezene/Tekniği 1 ve 2. Egzersizler
3.Hafta	Tezene Trili 1 ve 2. Egzersizler Parmak Vurma Tekniği 1 ve 2. Egzersizler
4.Hafta	Parmak Çekme Tekniği I 1 ve 2. Egzersizler Parmak Çekme Tekniği II 1 ve 2. Egzersizler
5.Hafta	Bağlı Çalma Tekniği 1 ve 2. Egzersizler Kaydırma Tekniği 1 ve 2. Egzersizler
6.Hafta	Susturma ve Staccato Tekniği 1 ve 2. Egzersizler Parmak Trili 1 ve 2. Egzersizler
7.Hafta	Bend ve Vibrato Tekniği 1 ve 2. Egzersizler Sıyırtma Tezene/Tekniği 3. Egzersiz
8.Hafta	Tarama Tezene/Tekniği 3. Egzersiz Takma Tezene/Tekniği 3. Egzersiz
9.Hafta	Çırpma Tezene/Tekniği 3. Egzersiz Tezene Trili 3. Egzersiz
10.Hafta	Parmak Vurma Tekniği 3. Egzersiz Parmak Çekme Tekniği I 3. Egzersiz
11.Hafta	Parmak Çekme Tekniği II 3. Egzersiz Bağlı Çalma Tekniği 3. Egzersiz
12.Hafta	Kaydırma Tekniği 3. Egzersiz Susturma ve Staccato Tekniği 3. Egzersiz
13.Hafta	Parmak Trili 3. Egzersiz Bend ve Vibrato Tekniği 3. Egzersiz

SON TEST

3.5. Verilerin Çözümlemesi

Veriler betimsel analiz yöntemi ile tanımlanmış ve ardından açıklanmıştır. Bu şekilde “ne” sorusuna cevap verilmeye çalışılmıştır. Betimleme. “tasarlama, bir şeyi sözle veya yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, tasvir” (TDK Türkçe sözlük, erişim: 28.08.2022) şeklinde tanımlanmaktadır. Yapılan deneysel çalışma ile ön ve son testler arasındaki farklar gözlenerek veriler betimlenmiş ve analiz edilmiştir.

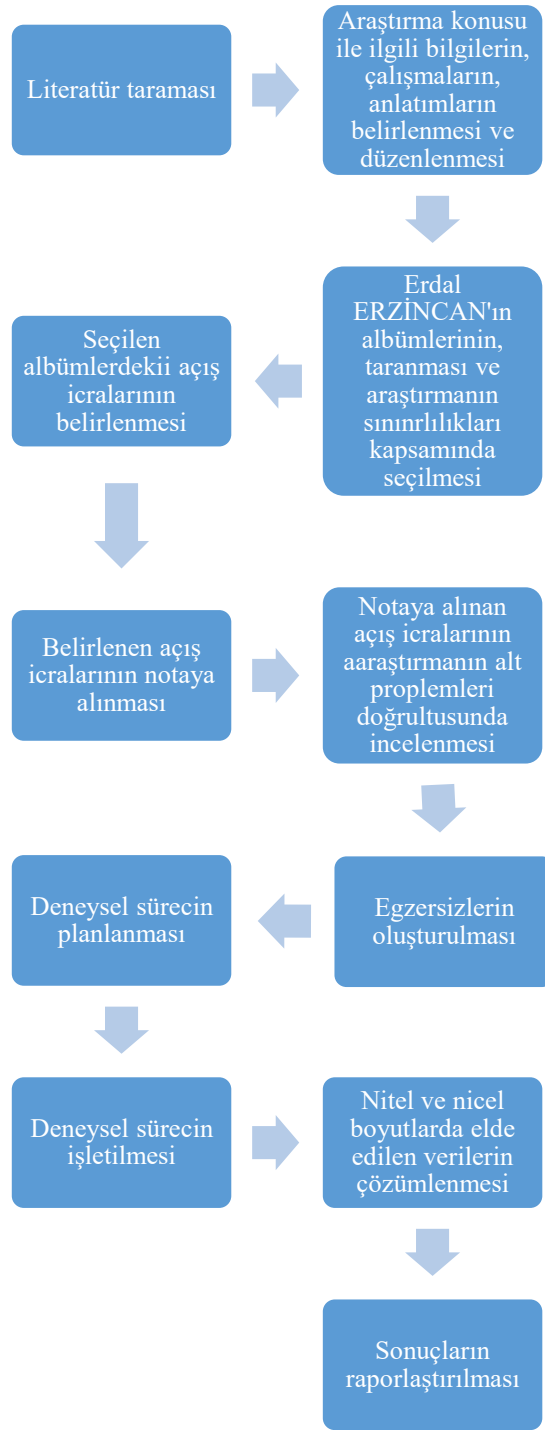
Açıların betimlemeleri geleneksel makam anlatımları paralelinde şekillenmiştir. “Ezgisel hareket” tarzını referans alarak makam tariflerini, Tura,2001, 2006; İrden,

2020; Öztürk, 2022) başlangıç ve bitiş noktaları, kullanılan perdeler ve perde düzenleri, seyir yönleri ve ses genişlikleri bağlamında anlatan edvar kitaplarından (Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nasır Dede) hareketle, araştırmada makam anlatım ve betimlemelerinde perde düzenleri dışında nota kullanılmamıştır. Açışların makamsal yapıları, geleneksel perde düzenleri içinde, ezgisel hareket tarzı ve makamın asıl unsurları olan âgâz-seyir-karar olgusu ve anlayışıyla betimlenmeye çalışılmıştır. Açış icralarının ses genişlikleri ve kullanılan perdeler ile bu perdelerin kullanım sıklığına ilişkin bulgular tablolaştırılmış ve sayısal verilere üzerinden çözümlemeler yapılmıştır. Açış icralarında kullanılan teknikler notalar üzerinde gösterilmiş ve betimlenerek açıklanmıştır. Uygulama süreci sonunda elde edilen verilerin analizinde SPSS programından ve nonparametrik yöntemlerinden faydalanılmış, “Wilcoxon testi” kullanılmıştır.

Nonparametrik yöntemler: “herhangi bir dağılıma bağlı olmayan ya da dağılımı bilinmeyen toplumlarda kullanılan ve genellikle nitel verilere uygulanan parametrik olmayan istatistiksel yöntemlerdir” (Daşdemir, 2019, s. 135).

“Wilcoxon testi: dağılımı bilinmeyen toplumlarda eşleştirilmiş iki örneğe ilişkin farkların büyüklüklerine dayanarak aynı topluma ait olup olmadığını test etmek amacıyla geliştirilmiş bir yöntemdir. t-testinin parametrik olmayan karşılığıdır” (Daşdemir, 2019, s. 138).

“Performans değerlendirme, öğrencilerin zekâ, öğrenme türleri gibi bireysel özellikleri dikkate alınarak bunları eyleme dönüştürmelerini sağlayacak (gerçek yaşama aktaracak) durum ve ödevler olarak tanımlanabilir. Performans değerlendirme, gözlenebilen bir performans (müzik parçası çalma) ya da somut bir ürünle (harita çizme) sonuçlanmalıdır” (Perk, 2008a, s. 65).



Şekil 3.2. Araştırmanın işlem basamakları.

4.1.1.2. Açış 2

Erdal Erzincan'ın Töre isimli albümündeki “Töre” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde çargâh ve nevâ perdeleriyle hüseyni perdesine gelinerek başlandığı anda düğâh perdesinden dem alındığı, hüseyni perdesinde tekrarların yapıldığı, düğâh, nevâ, hüseyni ve acem perdelerinden oluşan nağmeler /ezgiler ile seyrin devam ettiği ve hüseyni, nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdeleriyle seyir edildikten sonra düğâh perdesine inilerek karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Necid Hüseyni terkîbi ezgileriyle icra edildiği ifade edilebilir.

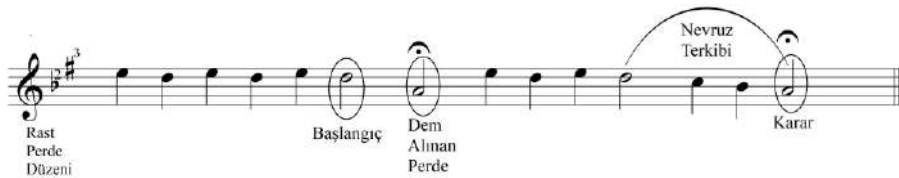


Şekil 4.2. Açış 2 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.3. Açış 3

Erdal Erzincan'ın Garip albümündeki “Hozalı Gelin” isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde hüseyni perdesinden nevâ perdesine gelerek başladığı, nevâ perdesinde sürekli tekrarlar ile bu perdenin gösterildiği, düğâh perdesinden dem alınarak hüseyni, nevâ ve çargâh perdelerinden oluşan motifler ile nağmelerin oluşturulduğu, sırasıyla nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve düğâh perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesine gelinerek çargâh asıl makamının gösterildiği, oradan uşşak perdesine inilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevruz terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir.



Şekil 4.3. Açış 3 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.4. Açış 4

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki “Yola Gel” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde nevâ perdesiyle başladığı, nevâ perdesinden çargâh

perdesine inilip tekrar nevâ perdesine gelindiği, ezgi hareketinin bu şekilde tekrarlı motiflerle devam ettiği ve nevâ perdesinden çargâh, ardından da uşşak perdesine inilerek seyir edildiği ve uşşak (si bemol 2) perdesinin gösterildiği, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye, düğâh, uşşak ve çargâh perdeleri ile nevâ perdesine çıkıldığı, yukarıda anlatılan ezgisel hareket tarzının küçük değişikliklerle tekrarlandığı ve nevâ perdesinde kalış yapılarak Nevâ asıl makamının gösterildiği, ardından nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inildiği ve düğâh perdesinin gösterildiği işitilmiştir. Küçük motif değişiklikleriyle ezgisel hareket tarzının benzer şekilde tekrarlandığı, nevâ, çargâh, uşşak perdeleri gösterilerek düğâh perdesine inildiği, düğâh, uşşak, çargâh ve nevâ perdeleriyle oluşturulan çıkıcı ve inici ezgi hareketinin tekrar düğâh perdesine indiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevrûz terkîbi ezgileriyle icra edildiği düşünülmektedir.



Şekil 4.4. Açış 4 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.5. Açış 5

Erdal Erzincan'ın Gurbet Yollarında albümündeki “Gurbet Yollarında” isimli kırık hava dan önce icra ettiği açışında, Rast perde düzeninde neva ardından hüseyini perdesi ile başladığı hüseyini perdesinde ısrarlı biçimde tekrar ettiği, düğâh perdesinden dem alındığı, sıkça kullanılan acem perdesinden hüseyini perdesine Necid Hüseyini terkîbiyle seyire devam edildiği, hüseyini perdesinden neva perdesine inilerek çargâh, uşşak (si bemol 2) perdeleri ile ezgisel hareketin sürdüğü ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Ezgisel hareket tarzının yukarıda anlatıldığı biçimde küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, fakat düğâh perdesine inişte neva perdesinin daha sık kullanılarak Nevrûz (Nevâ+Uşşak) terkîbiyle düğâhta karar edildiği ve son satırda neva düğâh aralığı kullanılarak rast perdesi ile karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Necid Hüseyini terkîbi ezgileriyle icra edildiği söylenebilir.

Önemli Not: Bugün Arel-Ezgi sisteminde nevâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri görünümü her ne kadar Uşşak dörtlüsü olarak tanımlansa da nevâ başlayıp çargâh ve

segâh (uygulamada dik uşşak basılarak) seyir edip düğâh karar eden ezginin Nevruz terkibi olduğu bilinmelidir. Bu sebeple de Arel-Ezgi sisteminde hüseyini beşlisi olduğu iddia edilen beşlinin içinde Uşşak dörtlüsü değil Nevruz terkibinin olduğu unutulmamalıdır.



Şekil 4.5. Açış 5 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.6. Açış 6

Erdal Erzincan'ın Anadolu albümündeki “Azeri Oyun Havası” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Hicaz perde düzeninde eviç perdesinden başladığı, düğah, kürdi, hicaz, nevâ, uzzal ve hümayun perdelerinde yoğunlaşan seyrin nevâ perdesini gösterdikten sonra düğâh perdesine gelerek karar ettiği, gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine doğru başlayan seyrin bu perdeyi gösterdiği, muhayyer, gerdaniye, eviç, acem ve nevâ perdelerinde ki nağmelerin eviç perdesini kutb aldığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, tiz buselik perdesinin eklenerek benzer motifler ile seyrin bu perdelerde devam ettiği, tiz çargâh perdesinden inici yönlü hareketle tiz buselik perdesi ile muhayyer perdesine oradan da gerdaniye perdesine gelindiği ve yukarıda anlatılan seyrin küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, nevâ perdesini gösterdiği işitilmiştir. Eviç perdesinden gerdaniye perdesine gelerek devam eden seyrin, gerdaniye, hümayun (Hicaz perde düzenindeki fa natürel perdesi), uzzal (Hicaz perde düzenindeki mi natürel perdesi), nevâ perdelerinde yoğunlaştığı, inici yönlü nağmelerle hicaz ve kürdi perdelerine geldiği, önce hicaz perdesinin sonra da nevâ perdesinin gösterildiği işitilmiştir.

Özetle açışın Eviç başlayıp düğâh perdesinde Hicaz karar verip 15. yüzyılda Seydi'nin El Matla edvârında Hicaz düzeninde tanımlanan Hicaz-1 Türki veya Türki Hicâz terkibinde icra edildiği düşünülmektedir.



Şekil 4.6. Açış 6 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.7. Açış 7

Erdal Erzincan'ın Al Mendil albümündeki “Zöhrem Gelmedi” isimli uzun hava açışında sıkça Necid Hüseyini (Acem’li Hüseyini) terkîbiyle başlayıp , Acem’li Nevâ terkîbi seyir edip Uzzal terkîbinde karar verildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Necid Hüseyinî’li bir Uzzal terkîbi gibi icra edildiği söylenebilir.



Şekil 4.7. Açış 7 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.8. Açış 8

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki “Kuleden Gel” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) perdesinden gerdaniye perdesine çıkılarak başladığı, seyrin nevâ, pest eviç, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, nevâ perdesinde yapılan tiriller ile bu perdenin gösterildiği, ezgisel hareketin bu şekilde birkaç kez tekrar ettikten sonra nevâ perdesinden inici yöndeki ezgisel hareketin uşşak (si bemol 2) ve çargâh perdelerinden düğâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Benzer nağmenin bir kere daha tekrarlanmasından sonra tekrar gerdaniye perdesinin gösterildiği işitilmiş ardından seyrin, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaştığı, müzik cümlelerinin devamlı nevâ perdesini gösterdiği, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine inilerek karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdâniye terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 4.8. Açış 8 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.9. Açış 9

Erdal Erzincan'ın Kervan albümündeki “Kara Camışlar” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında, Hicaz asıl makamıyla başlayıp, daha sonra Tâhir terkibi, Hisar asıl makamı ve Sünbüle’li Araban terkîbiyle seyir ettikten sonra Araban asıl makamıyla karar verdiği görülmektedir.

Önemli Not: Açış 9’da birbirinden farklı terkîb ve asıl makamlar bileşerek daha büyük bir terkîb nağme bütünü oluşturulduğu ifade edilebilir. Makamın durmak fiilini temsil etmesi sebebiyle de Açış 9 Araban terkîbi şeklinde tanımlanabilir.



Şekil 4.9. Açış 9 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.10. Açış 10

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki “Beşik” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesiyle başladığı bu perdedeki tekrarların ardından nevâ perdesine gelindiği, nevâ-gerdaniye atlaması ile pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleriyle muhayyer perdesine doğru gidildiği, düğâh perdesinden dem alındığı, hüseyini, nevâ perdeleri gösterildikten sonra çargâh perdesinde seyir edildiği, gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine gelindiği, hüseyini perdesinin sıkça tekrar ettiği ve gerdaniye, pest eviç, hüseyini, nevâ perdeleri arasında devam eden ezgisel hareket tarzının hüseyini ve nevâ perdelerinden çargâh perdesine indiği ve burada karar ettiği işitilmiştir. Pest eviç perdesinden gerdaniye perdesine gidildiği, gerdaniye perdesindeki tekrarların ardından pest eviç perdelerinden nevâ perdesine inildiği, nevâ perdesi gösterildikten sonra hüseyini perdesini inildiği, hüseyini

perdesinden nevâ perdesine gelindiği ve bu perdenin gösterildiği, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde seyir edildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyni terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.

Önemli Not: Sühan İrden Rast perde düzeninde hüseyni perdesinden başlayıp diğer perdelerde durmadan seyir ettikten sonra hüseyinî perdesinde karar veren ezgilere Hüseyni asıl makamı tanımlamıştır. Hüseyni asıl makamı başlanıp seyir bölgesinde farklı makam veya terkîblerde seyir yapıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşak makamı kalıplara ise Hüseyni terkîbi tanımlamıştır. Açış 10 dakikalık eser bu yüzden Hüseyni terkîbi olarak tanımlanmıştır. Çünkü İrden'e göre Havada Bulut Yok Türküsü de Hüseyinî terkîb olarak tanımlanmıştır.

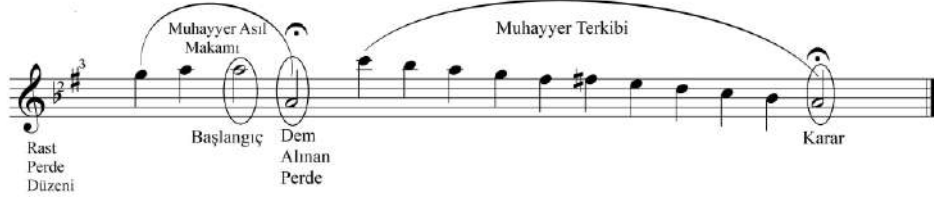


Şekil 4.10. Açış 10 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.11. Açış 11

Erdal Erzincan'ın Giriftar albümündeki “Meyrik” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (Fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başladığı, düğâh perdesinden dem alındığı, tiz çargâh perdesinden inici yönde devam eden ezgi hareket tarzında sırasıyla: uşşak (si bemol 2), muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyni, neva perdelerini gösterdikten sonra çargâh perdesine inilerek seyir edildiği, ardından neva, çargâh ve tekrarlı biçimde uşşak perdesi gösterilerek düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Tekrarlarda yukarıda anlatılan başlangıç ve seyirlerin kullanıldığı ve düğâh perdesinde karar verildiği görülmektedir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı söylenebilir.



Şekil 4.11. Açış 11 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.12. Açış 12

Erdal Erzincan'ın Girdab-ı Mihnet albümündeki “Giderem Van’a Doğru” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde rast perdesinden başladığı düğâh, segâh (si bemol 1), çargâh perdelerini gösterdikten sonra nevâ perdesine çıkıldığı, çargâh ve uşşak perdeleri gösterildikten sonra tekrar nevâ perdesine dönüldüğü, yine rast perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki hareket tarzının nevâ perdesine gelerek tekrarlı biçimde bu perdeyi gösterdiği ve çargâh perdesi gösterilip nevâ perdesinde seyir edildiği düğâh perdesinden dem alındığı işitilmiştir. Çargâh perdesinden başlayarak uşşak, çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinden oluşan nağmelerin inici yönde hareket ederek düğâh perdesinde karar ettiği, çargâh perdesiyle başlayan ezgisel hareket tarzının küçük motif değişiklikleriyle tekrar ettiği, ardından çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hûzi terkibî ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir.

Önemli Not: Pencğâh-ı asıl terkîbi = Rast başlayıp Nevâ karar veren veya Nevâ başlayıp +Rast karar veren terkîbidir.

Rekb / Çargâh-ı Rekb = Çargâh başlayıp Uşşak karar veren terkîbidir.

Hûzi = Rast başlayıp Uşşak karar veren veya Pencğâh-ı asıl terkîbi başlayıp Uşşak veya Rekb / Çargâh-ı Rekb karar veren terkîbidir.

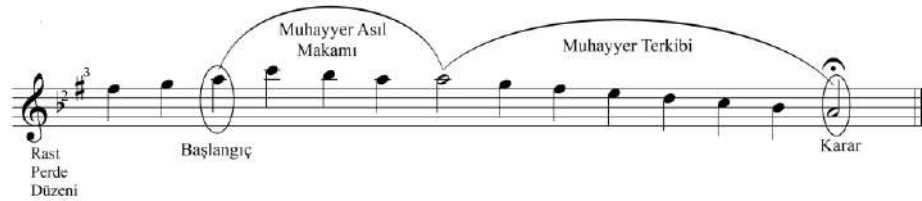


Şekil 4.12. Açış 12 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.13. Açış 13

Erdal Erzincan'ın Girdab-1 Mihnet albümündeki “Gidab-1 Mihnet” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarlar ile muhayyer asıl makamının gösterildiği, tiz çargâh, tiz uşşak (tiz si bemol 2) muhayyer ve gerdaniye perdelerinden oluşan ezgi hareketinin muhayyer perdesine gelerek karar ettiği, düğâh perdesinden dem alındığı, nevâ, hüseyni, pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdeleri ile çıkıcı yöndeki hareket tarzının muhayyer perdesine geldiği, tiz çargâh, tiz uşşak, muhayyer ve gerdaniye perdelerindeki nağmeler ile seyir edildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdelerinde yapılan tekrarların ardından muhayyer perdesinde karar edildiği işitilmiştir. Yine nevâ perdesinden başlayan çıkıcı yönlü hareket tarzının, tiz uşşak perdesinden geri döndüğü, sürekli biçimde düğâh perdesinden dem alındığı, sırasıyla muhayyer, gerdaniye, pest eviç, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, uşşak perdeleriyle inici yönde yaptığı seyrin düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir. Nevâ perdesinde yapılan tekrarların ardından, hüseyni, nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh perdelerinin gösterildiği motiflerin ardından uşşak perdesinden düğâh perdesine gidildiği ve burada karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 4.13. Açış 13 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.14. Açış 14

Erdal Erzincan'ın Girdab-1 Mihnet albümündeki “Karadır Kaşların” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde pest eviç (fa diyez 3) ve gerdaniye perdelerinden muhayyer perdesine doğru çıkıcı bir hareketle başlandığı, muhayyer perdesindeki tekrarların ardından pest eviç ve gerdaniye perdesinden hüseyni perdesine inildiği, sırayla hüseyni, nevâ ve çargâh makamlarının gösterildiği, gerdaniye ve pest eviç (fa diyez 3) perdelerinde seyir edildikten sonra sırasıyla hüseyni ve nevâ perdeleri gösterildikten sonra gerdaniye perdesinde geçici karar edildiği, nevâ perdesindeki tekrarlar ile devam eden seyrin çargâh perdesiyle uşşak perdesine indiği ve uşşak

makamının gösterildiği ve rast perdesinde geçici kalış yapıldığı işitilmiştir. Nevâ perdesinden hüseyini perdesine çıkıldığı ve bu perdede ki tekrarların ardından inici yöndeki seyir ile nevâ, çargâh ve uşşak makamları gösterildikten sonra düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 4.14. Açış 14 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.15. Açış 15

Erdal Erzincan'ın Karasu albümündeki “Barak açış” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde gerdaniye perdesinden başlandığı, pest eviç (fa diyez 3), gerdaniye ve muhayyer perdelerindeki seyirin, inici hareketle hüseyini, nevâ ve çargâh perdelerine yöneldiği ve uşşak (si bemol 2), çargâh, nevâ, hüseyini, acem perdelerinde yoğunlaşan nağmelerin, uşşak perdesinde sonlandığı ve düğâh yani karar perdesinden sürekli dem alındığı işitilmiştir. Aynı seyirin küçük değişikliklerle tekrar ettiği, ardından seyirin, hüseyini, acem, gerdaniye ve muhayyer perdelerinde yoğunlaştığı, çıkıcı yönlü hareket tarzında pest eviç, inici yönlü hareket tarzında acem perdesinin sıkça kullanıldığı, nevâ ile çargâh perdelerini gösterdikten sonra uşşak perdesinde sonlandığı işitilmiştir.

Özetle açışta Gerdaniye terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



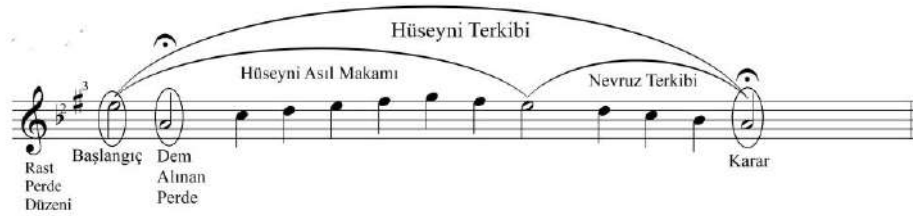
Şekil 4.15. Açış 15 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.16. Açış 16

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Döndüm Yaradana” isimli uzun hava açışında, Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem

aldığı, çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinde yoğunlaşan seyrin çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, pest eviç (fa diyez 3) ve gardaniye perdelerinden tekrar hüseyini perdesine gelindiği, küçük motif değişiklikleri ile ezgisel hareketin üç kez tekrar ettiği ve çargâh perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, seyrin bir perde peste inerek nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, uşşak perdesine doğru yönelen nağmelerin bu perdeyi gösterdiği, uşşak perdesinden de düğâh perdesine inerek karar ettiği, nevâ perdesinden hüseyini perdesine gelindiği, baştaki nağmelerin tekrar ettiği ve düğâh perdesinde karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkîbi ezgilerinin kullanıldığı ifade edilebilir.



Şekil 4.16. Açış 16 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.17. Açış 17

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Kara Yer” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde hüseyini perdesinden başlandığı, düğâh perdesinden dem aldığı, nevâ, hüseyini, pest eviç (fa diyez 3) ve gardaniye perdelerinde yoğunlaşan ezgisel hareketin, nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği, seyrin küçük motif değişiklikleriyle bu perdelerde devam ettiği, hüseyini ve gardaniye perdelerinden oluşan motiflerin sürekli biçimde hüseyini perdesini gösterdiği, düğâh perdesinden dem alındığı çargâh, nevâ, hüseyini ve gardaniye perdelerinde yoğunlaştığı ve nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden başlayan çıkıcı yöndeki ezgisel hareketin, nevâ perdesine geldiği ve bu perdeyi gösterdikten sonra inici yönde bir hareketle nevâ, çargâh ve uşşak (si bemol 2) perdelerinde yoğunlaştığı, çargâh ve uşşak perdeleriyle düğâh perdesine geldiği ve bu perdede karar ettiği, hüseyini ve düğâh perdelerindeki nağmeler ile hüseyini perdesini tekrar gösterdiği ve düğâh perdesinde karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Hüseyini terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.

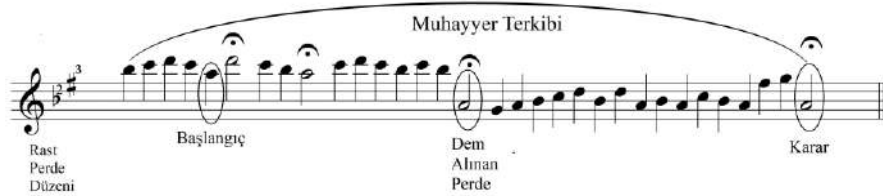


Şekil 4.17. Açış 17 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.18. Açış 18

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Gam Elinden” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir. Dügâh perdesinden rast perdesine inildiği, bu perdeden çıkıcı yönlü hareketle dügâh, uşşak ve çargâh perdeleriyle nevâ perdesine gelinerek bu perdenin gösterildiği, dügâh perdesinden dem alındığı, seyrin nevâ, çargâh, uşşak (si bemol 2) ve dügâh perdelerinde yoğunlaştığı ve inici yönlü hareket tarzı ile çargâh ve uşşak perdelerinden dügâh perdesine geldiği, dügâh perdesi gösterildikten sonra pest eviç ve gerdaniye perdeleriyle tekrar dügâh perdesine geldiği ve burada karar ettiği işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 4.18. Açış 18 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.19. Açış 19

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Nem Kaldı” isimli kırık havadan önce icra ettiği açışında Rast perde düzeninde Muhayyer başladığı işitilmiştir, dügâh perdesinden dem alındığı ve bu perdede karar edildiği, dügâh, tiz uşşak (si bemol 2), tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerindeki ezgisel hareketin devam ettiği, sırasıyla tiz çargâh ve tiz uşşak perdelerinde seyir edildikten sonra tiz uşşak perdesi ile muhayyer perdesine gelindiği ve karar edildiği işitilmiştir. Çıkıcı yöndeki ezgisel hareketle dügâh, uşşak (si bemol 2), çargâh perdeleri ile nevâ perdesine gelindiği, nevâ perdesinin gösterildiği, inici yöndeki seyir ile çargâh ve uşşak perdelerinde seyir edildiği, ardından karara gelindiği, hüseyini perdesi ile başlayan, hüseyini, nevâ, çargâh, uşşak ve dügâh

perdeleriyle yapılan inici yöndeki ezgisel hareket tarzının, nevâ, çargâh ve uşşak perdelerinde seyir ettikten sonra çargâh ve uşşak perdeleriyle karara yöneldiği, uşşak perdesinde kaldığı işitilmiştir.

Özetle açışta Muhayyer terkîbi ezgilerinin kullanıldığı düşünülmektedir.



Şekil 4.19. Açış 19 ezgisel hareket görünümü.

4.1.1.20. Açış 20

Erdal Erzincan'ın Döngü albümündeki “Yola Gel” isimli uzun hava açışında Rast perde düzeninde nevâ perdesinden başladığı, bu perde de yapılan tiriller ile perdenin gösterildiği, uşşak (si bemol 2), çargâh, nevâ ve hüseyini perdelerinde yoğunlaşan seyirin, düğâh perdesine geldiği, rast perdesinden başlayarak çıkıcı yöndeki hareketle düğâh, uşşak ve çargâh perdelerinden tekrar nevâ perdesine geldiği, nevâ perdesini gösterdiği, düğâh perdesinden dem alındığı ve seyirin aynı perdeler üzerinde motif değişiklikleriyle tekrar ettikten sonra yine nevâ perdesine geldiği işitilmiştir. Düğâh perdesinden rast perdesine inerek başlayan ve nevâ ile çargâh perdeleriyle uşşak perdesine gelen tekrarlı nağmelerin, önce düğâh sonra pest eviç (fa diyez 3) perdelerini gösterdiği, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşak perdelerinden oluşan nağmelerin nevâ perdesine gelerek bu perdeyi gösterdiği, nevâ perdesinden de düğâh perdesine atlandığı ve bu perde de karar edildiği işitilmiştir.

Özetle açışta Nevrûz terkîbi ezgileriyle oluşturulduğu söylenebilir.



Şekil 4.20. Açış 20 ezgisel hareket görünümü.

yöresel farklılıkları gibi bir çok alanda bilgi edinmemiz kolaylaşır ve bunun sonucunda ampirik bilgilerimiz kuramsallaşır” (Yalçınkaya, 2007, s. 859).

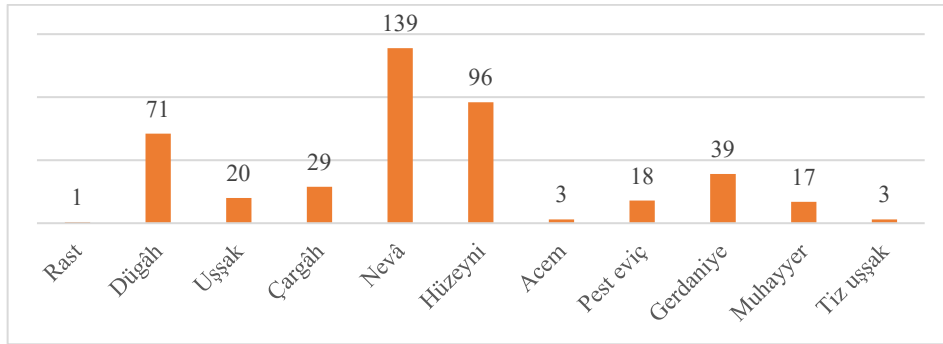
Cem BEHAR, “Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları” isimli kitabında, Kantemiroğlu’nun müziği ve Türk Müziği makamlarını nasıl ele aldığına dair şunları aktarmaktadır. “(...) hocasından öğrendiği teşrih işlemini tıp terimlerini musiki makam ve terkiplerine uygulayarak Kantemiroğlu da yapmıştır. Hem de insan anatomisinin muhtelif unsurlarını müzik teorisine zemin teşkil etmek için bilinçli bir şekilde bir metafor olarak kullanmak suretiyle. (...) Bu işlem (teşbih), henüz gözle görülemeyen bazı gerçekleri defalarca denenmiş, kesin, şaşmaz, üstünlüğü ispat gerektirmeyen ve itiraz kabul etmez bir yöntemle ayan beyan ortaya çıkarma, gözle görünür hale getirme işlemidir. Kantemir’in yaptığı da budur zaten; önce makamları tasnif etmek, sonra da her bir makamı bileşenlerine ayırmak, bu parçaları tanımlamak ve her birinin işlevlerini tarif etmek, dolayısıyla da onları gözle görülür değilse bile kulakla duyulur hale getirmek” (2017, s. 35-36). Araştırmanın bu bölümündeki anlatımlar, bu bakış açısı ile yapılmaya çalışılmıştır.

Açışların dikteleri görece nota ile yazılmıştır. Görece nota, görülen nota yazısıyla işitilen notalar arasındaki frekans farkını ifade etmektedir. Bu durum ise uzun bir süredir Türk müziğinin çözüm bekleyen sorunlarından birisidir. Erdal ERZİNCAN’ın açış icralarına ait nota yazısında la (dügâh) olarak görülen ya da kabul edilen perdenin gerçek frekansının, ustanın ses karakterine, açışların ses genişliğine, farklı tını ve nüans arayışlarına ve açışlarda kullandığı farklı formlardaki bağlamaya/saza göre değiştiği görülmektedir. Tablo 4.1’de açışların notasyonlarında la (dügâh) olarak kabul edilen, görünen perdenin gerçek frekansları gösterilmiştir.

Tablo 4.1. Açışlarda karar olarak kabul edilen la (dügâh perdesinin) sesinin gerçek frekansları.

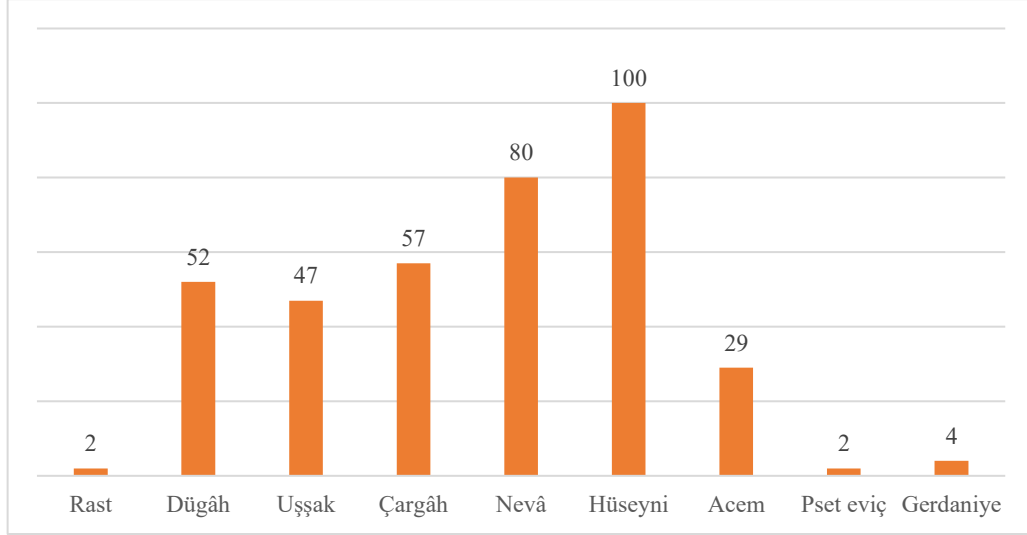
Açış	Gerçek frekans
Açış 1	Do
Açış 2	Do
Açış 3	Do
Açış 4	Do
Açış 5	Do
Açış 6	Si
Açış 7	Do
Açış 8	La diyez
Açış 9	Si
Açış 10	Do
Açış 11	Do
Açış 12	Re diyez
Açış 13	Si
Açış 14	Si
Açış 15	La
Açış 16	Do
Açış 17	Do diyez
Açış 18	Do diyez
Açış 19	Do
Açış 20	Re
Açış 21	Do

Tablo 4.1'e göre açışların la (dügâh) kabul edilen sesin gerçek frekanslarının: en kalın la diyez, en ince re diyez, en fazla do (11 açış) olduğu söylenebilir.



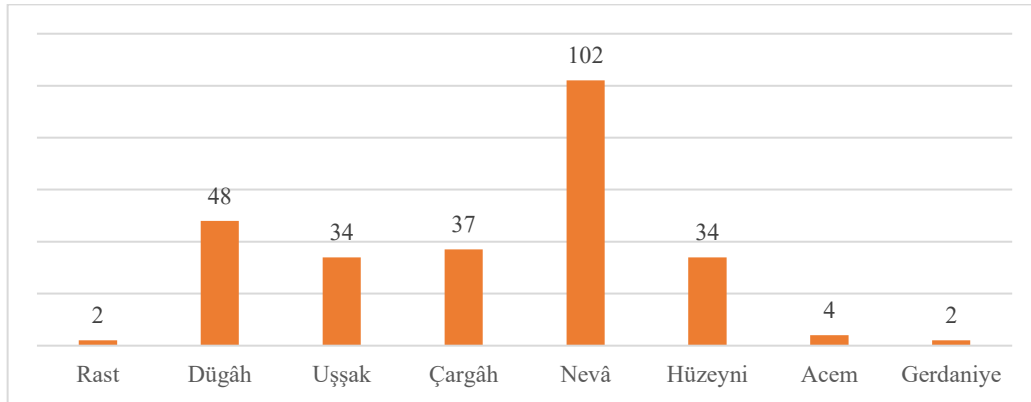
Şekil 4.22. Açış 1'de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.22'de rast perde düzeninde icra edilen açış 1'de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 139 kez nevâ, en pest perde rast, en tiz perde tiz uşşaktır. Ayrıca açışın, 10 perdelik ses sahası içinde 11 perde ile icra edildiği, nağmelerin nevâ ve hüseyini perdeleri etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



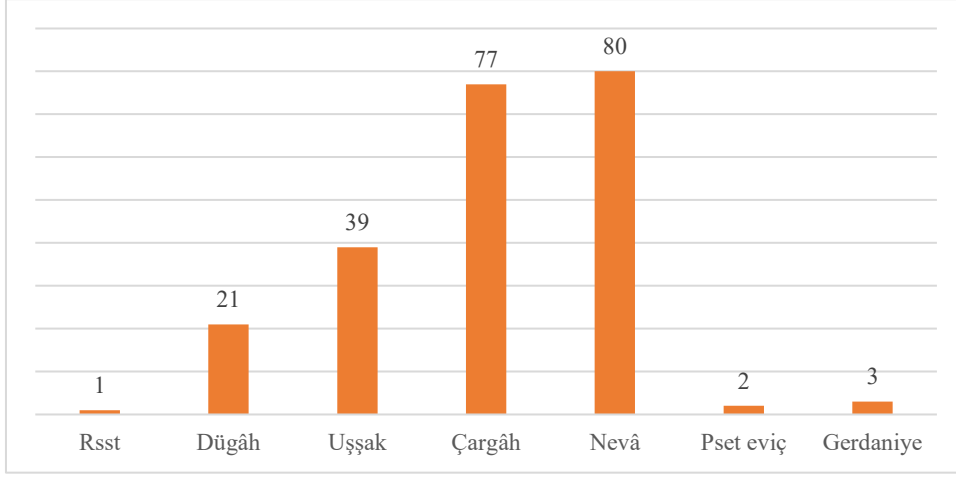
Şekil 4.23. Açış 2’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.23’te rast perde düzeninde icra edilen açış 2’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 100 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde gerdaniyedir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden acem, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahası içinde 9 perde ile icra edildiği, nağmelerin hüseyini, nevâ ve çargâh perdeleri etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



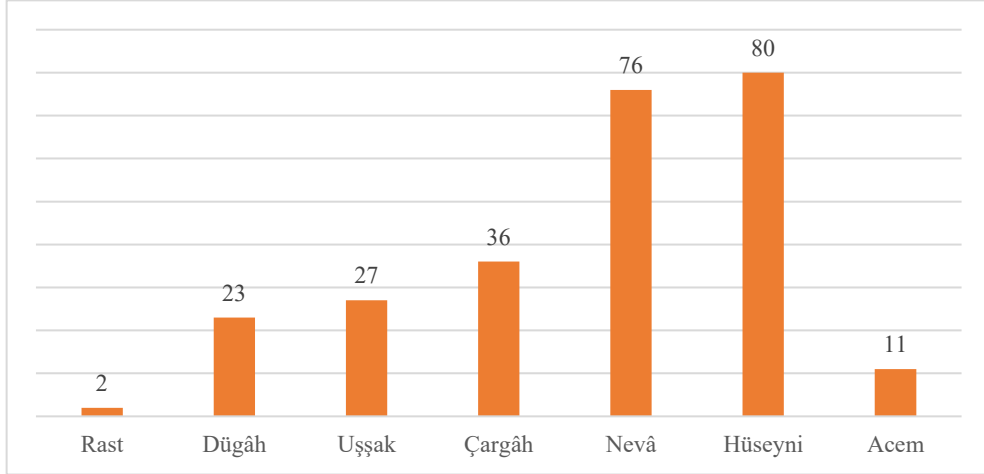
Şekil 4.24. Açış 3’te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.24’te rast perde düzeninde icra edilen açış 3’te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 102 kez nevâ, en pest perde rast, en tiz perde gerdaniyedir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin nevâ perdesi etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



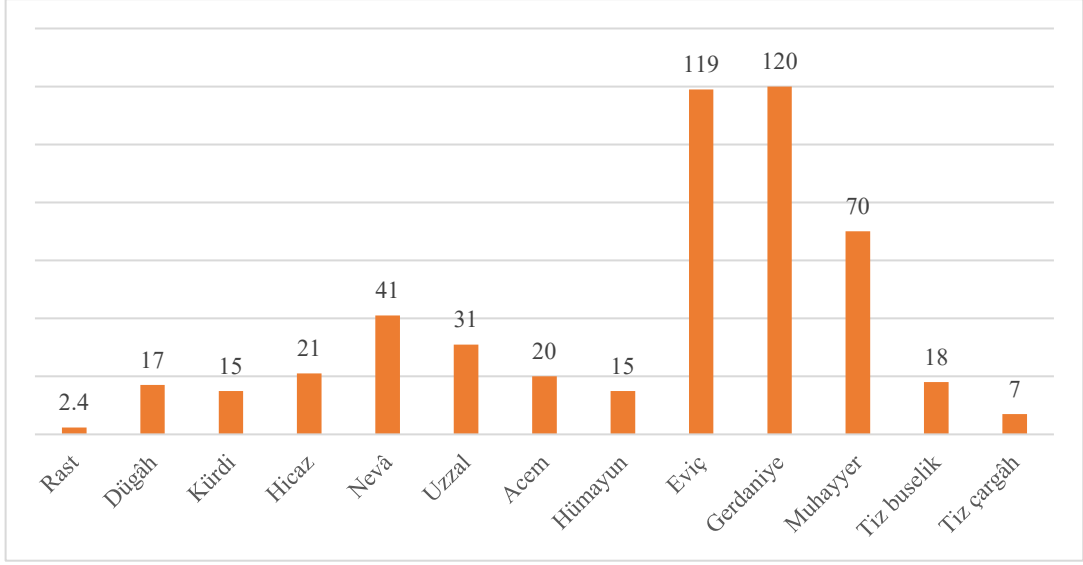
Şekil 4.25. Açış 4'te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.25'te rast perde düzeninde icra edilen açış 4'te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 80 kez nevâ, en pest perde rast, en tiz perde gerdaniyedir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahası içinde 7 perde ile icra edildiği, nağmelerin nevâ perdesi etrafında yoğunlaştığı, dahası icranın 4 perde de nevâ, çargâh, uşşak ve dügâh başka bir deyişle dar bir ses sahası içinde gerçekleştiği, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



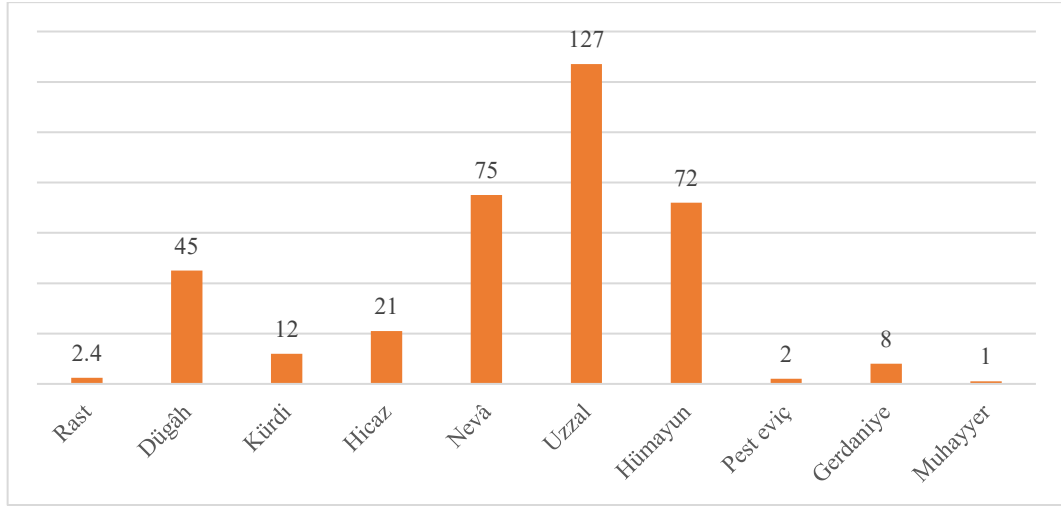
Şekil 4.26. Açış 5'te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.26'da rast perde düzeninde icra edilen açış 5'te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 80 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde acemdir. Ayrıca açışın, 7 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin hüseyini ve nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



Şekil 4.27. Açış 6’da perdelerin kullanım sıklığı.

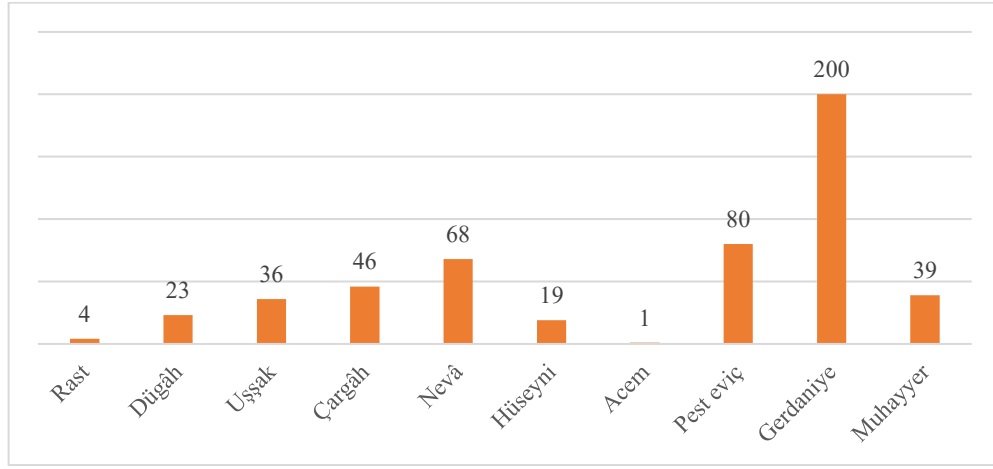
Şekil 4.27’de hicaz perde düzeninde icra edilen açış 6’da perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perdeler 119 kez eviç, ve 120 kez gerdaniye, en pest perde rast, en tiz perde tiz çargâhtır. Ayrıca açışın, 11 perdelerlik ses sahası içinde 13 perde ile icra edildiği, nağmelerin eviç ve gerdaniye perdeleri etrafında yoğunlaştığı söylenebilir.



Şekil 4.28. Açış 7’de perdelerin kullanım sıklığı.

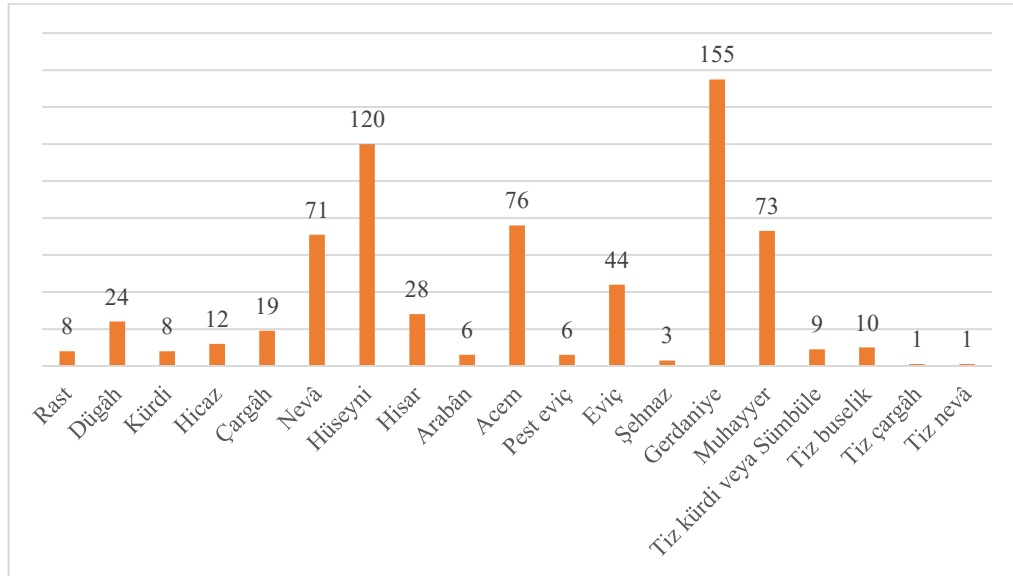
Şekil 4.28’de hicaz perde düzeninde icra edilen açış 7’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 127 kez uzzal, en pest perde rast, en tiz perde muhayyerdir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden hümayun, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 9 perdelerlik ses sahası içinde 10 perde ile icra

edildiği, nağmelerin uzal, hümayun ve nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani düğâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



Şekil 4.29. Açış 8’de perdelerin kullanım sıklığı.

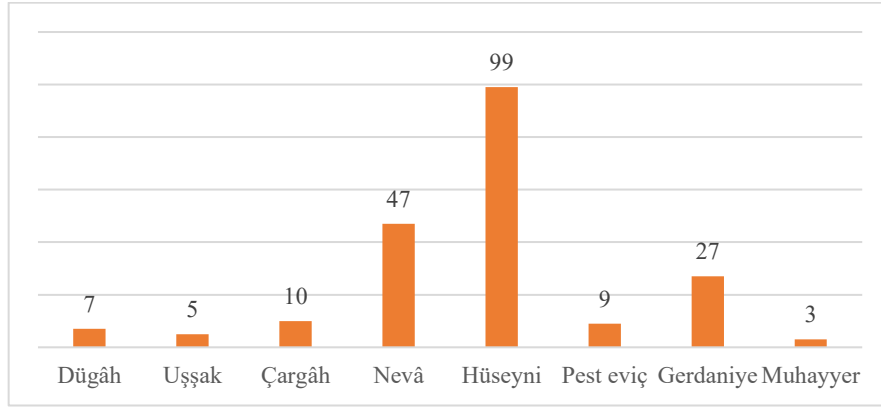
Şekil 4.29’da rast perde düzeninde icra edilen açış 8’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perdeler 200 kez gerdaniye ve 80 kez pest eviç, en pest perde rast, en tiz perde muhayyerdir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden gerdaniye, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 9 perdelik ses sahası içinde 10 perde ile icra edildiği, nağmelerin gerdaniye, pest eviç ve nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı söylenebilir.



Şekil 4.30. Açış 9’da perdelerin kullanım sıklığı.

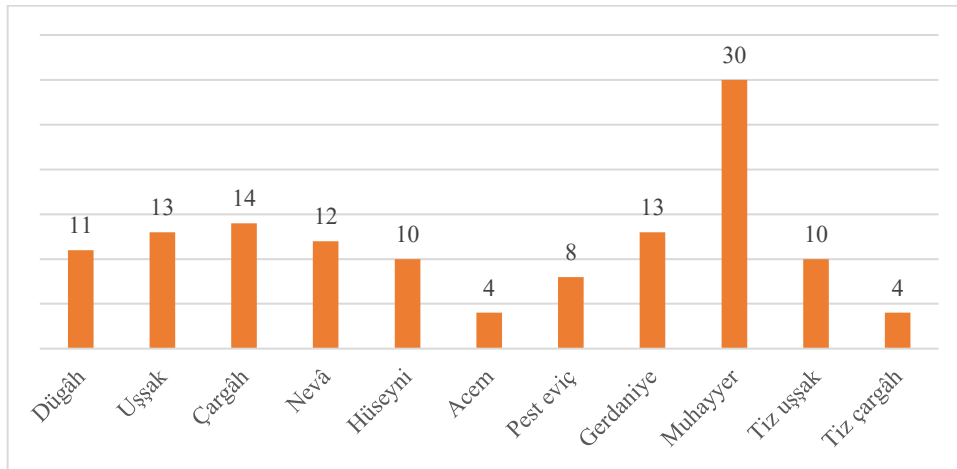
Şekil 4.30’da rast, giriftli rast, hisar, arabân ve hicaz perde düzenlerinde icra edilen açış 9’da perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar

eden perdeler 155 kez gerdaniye, 120 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde tiz nevâdır. Açışın farklı perde düzenlerinde ve farklı makamlarda veya terkiblerde icra edildiği göz önüne alındığında kullanılan perde sayısının fazlalığı dikkat çekicidir. Perdeler makamların ayrışmasında son derece önemlidir. Örneğin araban ve hisar terkibleri için hisar, nevâ asıl makamı için nevâ ve hicaz, tahir makamı içinse nevâ, gerdaniye, muhayyer ve tiz buselik perdeleri oldukça önemlidir. Açışın, 12 perdelik ses sahası içinde 19 perde ile icra edildiği görülmektedir.



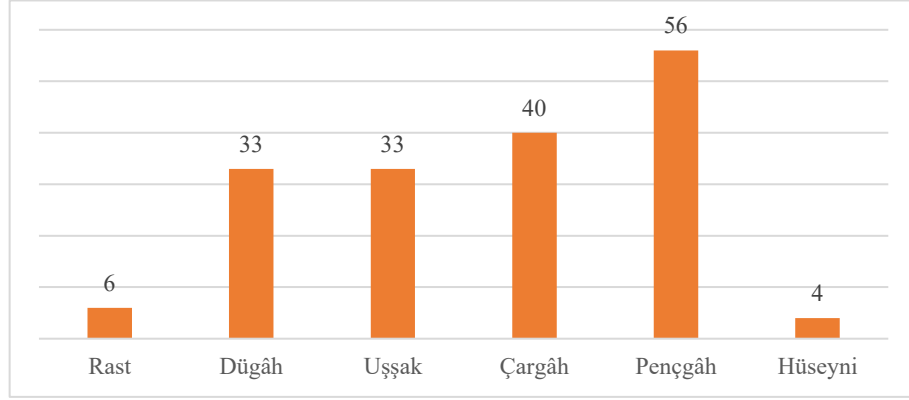
Şekil 4.31. Açış 10'da perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.31'de rast perde düzeninde icra edilen açış 10'da perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 99 kez hüseyini, en pest perde dügâh, en tiz perde muhayyerdir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden hüseyini, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin hüseyini ve nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı söylenebilir.



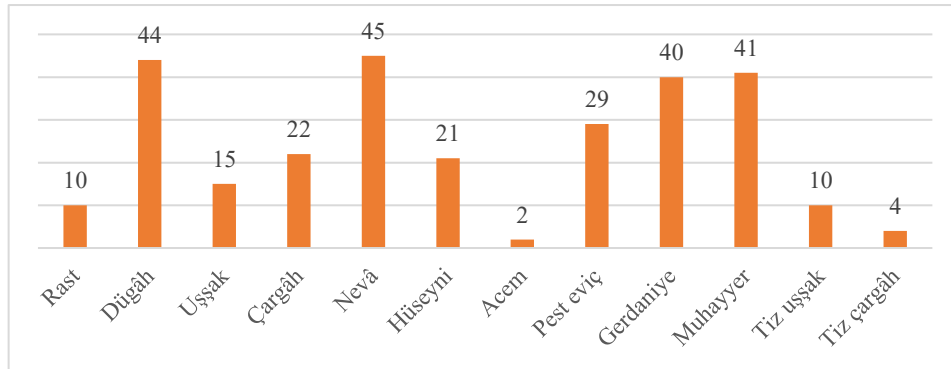
Şekil 4.32. Açış 11'de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.32’de rast perde düzeninde icra edilen açış 11’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 30 kez muhayyer, en pest perde düğâh, en tiz perde tiz çargâhtır. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden muhayyer, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 10 perdelik ses sahası içinde 11 perde ile icra edildiği, nağmelerin muhayyer perdesi etrafında yoğunlaştığı, perdelerdeki dağılımın birbirine yakın olduğu söylenebilir.



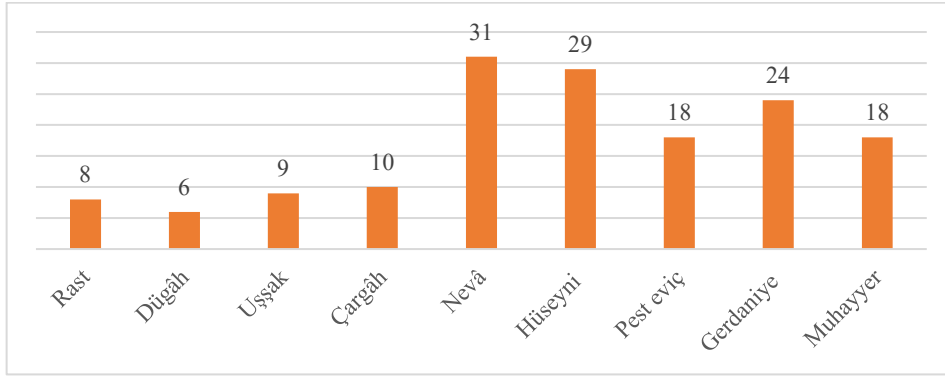
Şekil 4.33. Açış 12’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.33’te rast perde düzeninde icra edilen açış 12’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 56 kez pençgâh, en pest perde rast, en tiz perde hüseynidir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden pençgâh, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 6 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin pençgâh perdesi etrafında yoğunlaştığı, dahası icranın 4 perde de pençgâh, çargâh, uşşak ve düğâh başka bir deyişle dar bir ses sahası içinde gerçekleştiği, bu perdeler arasındaki dağılımın birbirine yakın olduğu, dem sesinin yani düğâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



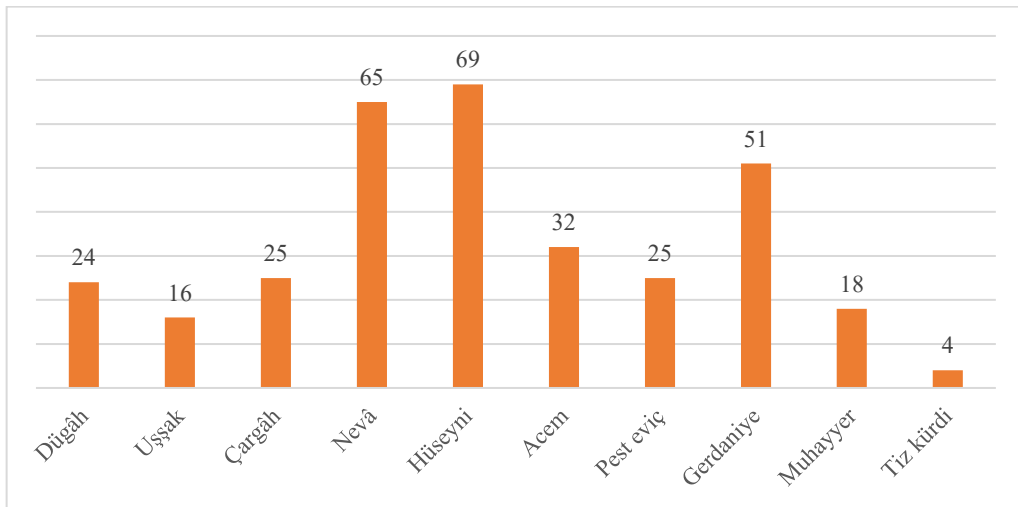
Şekil 4.34. Açış 13’te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.34'te rast perde düzeninde icra edilen açış 13'te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 45 kez nevâ ile 44 kez düğâh, en pest perde rast, en tiz perde tiz çargâhtır. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden muhayyer ve nevâ, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 11 perdelik ses sahası içinde 12 perde ile icra edildiği, nağmelerin muhayyer ve nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı, perdelerdeki dağılımın birbirine yakın olduğu, dem sesinin yani düğâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



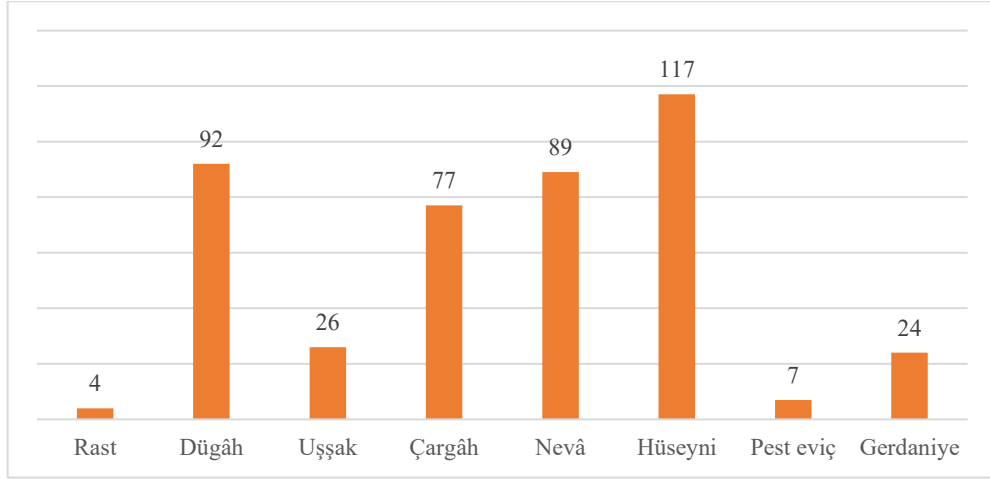
Şekil 4.35. Açış 14'te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.35'te rast perde düzeninde icra edilen açış 14'te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 31 kez nevâ ile 29 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde muhayyerdir. Ayrıca açışın, 9 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin nevâ ve hüseyini perdeleri etrafında yoğunlaştığı, perdelerdeki dağılımın birbirine yakın olduğu söylenebilir.



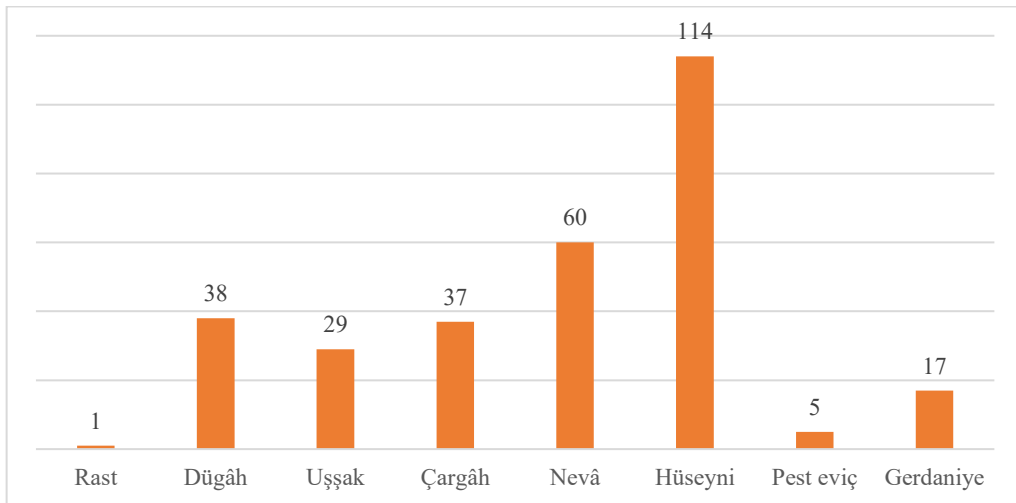
Şekil 4.36. Açış 15'te perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.36’da rast perde düzeninde icra edilen açış 15’te perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perdeler 69 kez hüseyini ile 65 kez nevâ, en pest perde dügâh, en tiz perde tiz kürdidir. Ayrıca açışın, 9 perdelik ses sahası içinde 10 perde ile icra edildiği, nağmelerin nevâ, hüseyini ve gerdaniye perdeleri etrafında yoğunlaştığı, perdelerdeki dağılımın birbirine yakın olduğu söylenebilir.



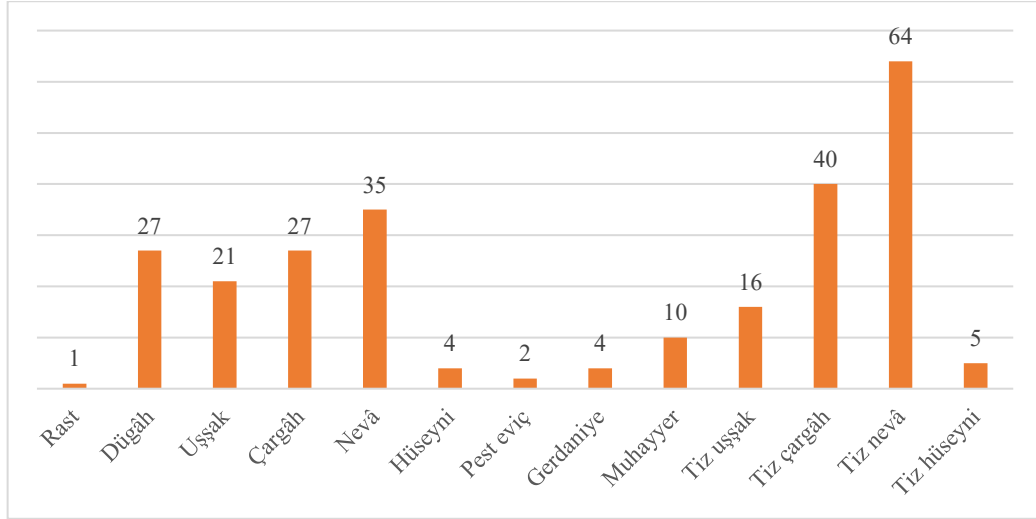
Şekil 4.37. Açış 16’da perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.37’de rast perde düzeninde icra edilen açış 16’da perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 117 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde gerdaniyedir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden hüseyini ve nevâ, dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin hüseyini perdesi etrafında yoğunlaştığı, dem sesinin yani dügâh perdesinin bolca duyurulduğu söylenebilir.



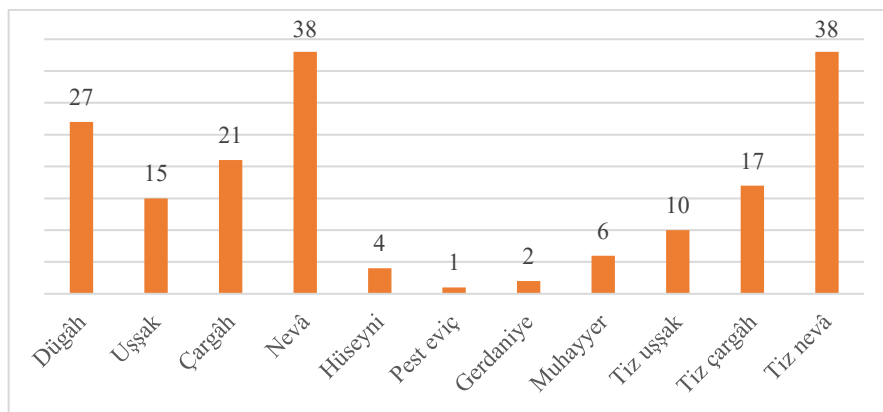
Şekil 4.38. Açış 17’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.38’de rast perde düzeninde icra edilen açış 17’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 114 kez hüseyini, en pest perde rast, en tiz perde gerdaniyedir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden hüseyini, dikkat çekicidir Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin hüseyini perdesi etrafında yoğunlaştığı söylenebilir.



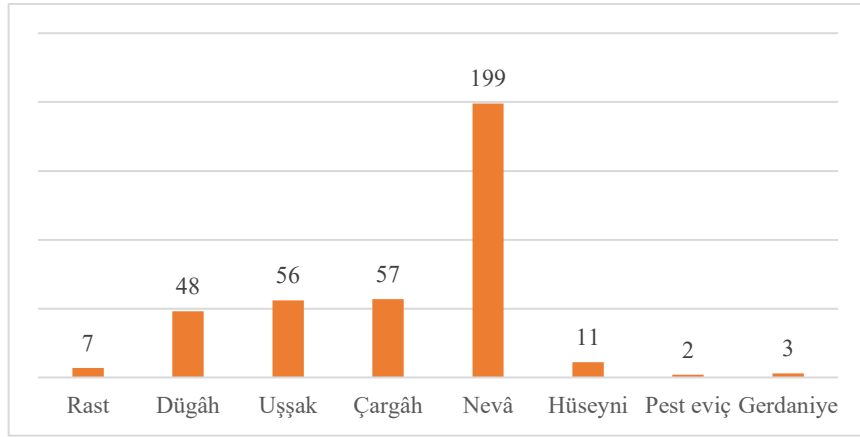
Şekil 4.39. Açış 18’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.39’da rast perde düzeninde icra edilen açış 18’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 35 kez nevâ ile 64 kez tiz nevâ en pest perde rast, en tiz perde tiz hüseynidir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden nevâ ve tiz nevâ, dikkat çekicidir Ayrıca açışın, 13 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin nevâ ve tiz nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. Erdal ERZİNCAN’ın bu açışı icra ederken kullandığı bağlamanın/sazın formunun ve benzer nağmeleri hem tiz hem de pest bölgelerde duyurma isteğinin perdelerin dağılımı üzerinde etkili olduğu söylenebilir.



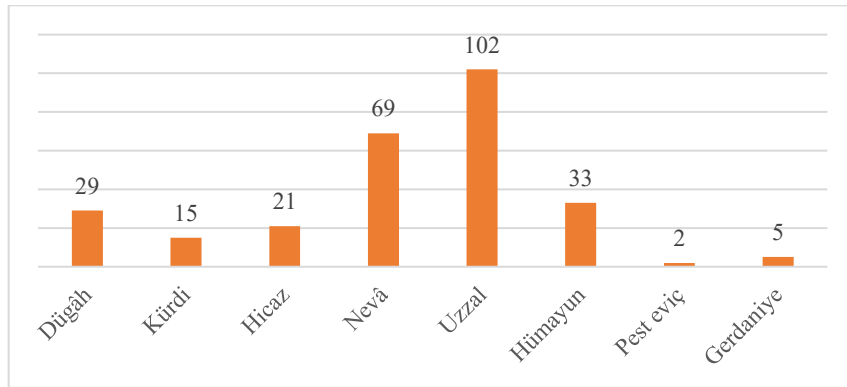
Şekil 4.40. Açış 19’da perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.40’da rast perde düzeninde icra edilen açış 19’da perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 38 kez nevâ ile 38 kez tiz nevâ en pest perde düğâh, en tiz perde tiz nevâdır. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden nevâ ve tiz nevâ, dikkat çekicidir Ayrıca açışın, 11 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin nevâ ve tiz nevâ perdeleri etrafında yoğunlaştığı görülmektedir. Erdal ERZİNCAN’ın bu açışı icra ederken kullandığı bağlamanın/sazın formunun ve benzer nağmeleri hem tiz hem de pest bölgelerde duyurma isteğinin perdelerin dağılımı üzerinde etkili olduğu söylenebilir.



Şekil 4.41. Açış 20’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.41’de rast perde düzeninde icra edilen açış 20’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 199 kez nevâ, en pest perde düğâh, en tiz perde gerdaniyedir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden nevâ’nın yoğun tekrarı dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 8 perdelik ses sahasına sahip olduğu, nağmelerin nevâ perdesi etrafında yoğunlaştığı, dahası icranın 4 perde de nevâ, çargâh, uşşak ve düğâh başka bir değışle dar bir ses sahası içinde gerçekleştiğı, dem sesinin yani düğâh perdesinin bolca duyurulduğı söylenebilir.



Şekil 4.42. Açış 21’de perdelerin kullanım sıklığı.

Şekil 4.42’de hicaz perde düzeninde icra edilen açış 21’de perdelerin kullanım sıklığı görülmektedir. Buna göre: en çok tekrar eden perde 102 kez uzal, en pest perde düğâh, en tiz perde gerdaniyedir. Açışın makamsal yapısını belirleyen perdelerden uzal’ın yoğun tekrarı dikkat çekicidir. Ayrıca açışın, 7 perdelik ses sahası içinde 8 perde ile icra edildiği, nağmelerin uzal perdesi etrafında yoğunlaştığı söylenebilir.

4.2. Erdal ERZİNCAN’ın Bağlama/Saz Açışlarında Kullandığı Çalım Tekniklerine İlişkin Bulgular

Bir çalgı, hem standartlaşmış teknikler (çarpma, vibrato, mordan...) hem de morfolojisine ve ait olduğu kültürel ortama göre kendine has icra teknikleri ve bu tekniklere bağlı oluşan motifler ve müzik cümleleri ile icra edilir. “Aynı aileden olan çalgılarda süsleme teknikleri bakımından benzeşimler görülebilir fakat bir müzikal etkinin yaratılması her çalgıda sıklıkla farklı tekniklerin uygulanması ile mümkün olmaktadır” (Ayyıldız, 2020, s. 1294-1295). Ayrıca hangi icra tekniğinin nasıl ve ne sıklıkla kullanılacağı da çalgının yapısal özelliklerine, icracıya ve GTHM ölçeğinde yöresel nağmelerin müzikal dokusuna göre değişmektedir, biçimlenmektedir. İşte ustalık kendisini burada gösterecektir. Bu tekniklerden hangisinin nasıl, nerede ve ne sıklıkla kullanıldığı, icra sırasındaki nüanslar ve açış ya da taksim icrası içinde yapılan tempo değişimleri icralarda son derece önemlidir. Çalım tekniklerinin kullanım biçimi, icracının çalım karakterini belirlemekte ve onu özgünleştirmektedir. Hatta bu teknikler, başka etkenlere de bağlı olmakla birlikte eserin ruhunu etkilemekte ve müziğin türünü dahi değiştirmektedir. Bilişsel anlamda müzikal motiflerin ve ezgi yapılarının tasarlanması, onlara duygunun yüklenmesi, yüklenen bu duygunun ilgililere hissettirilmesi ve bunları yaparken çalgı tekniklerinin kullanılması ile farklı müzikal duyumların elde edilmesi yukarıda ki sorunun cevabını vermektedir. “Aynı eseri çalan iki sanatçının ezgiyi üretirken farklı tekniklerden yararlandıkları görülmüştür. Bu farklılık eserin duyum özelliklerini değiştirerek çeşitlilik yaratmaktadır” (Demir, 2008, s. 15). GTHM özelinde konuya yaklaşılacak olursa icra edilen açışın kendinden sonra seslendirilecek eserin yöresel niteliklerine bağlı kalarak yapılması gerekliliği; yukarıdaki anlatımlara ek olarak kültürel bir birikimle yoğrulmayı da zaruri kılmaktadır.

Herhangi bir çalgı icrasında kullanılan teknikler, çalgıya, icraya, icracıya hatta dinler kitleye yeni, farklı ve zengin duyumların, tınların ve yüksek teknik seviyelerin kapısını açmaktadır. Bağlama/saz icrasındaki çeşitlilik, başta Anadolu olmak üzere bu

çalgının yayıldığı tüm coğrafyalarda göze çarpmaktadır. Bu çeşitliliği ise bağlamanın/sazın tınısında ve çalım tekniklerinde net biçimde görmek mümkündür. Bağlama/saz, temelde tezeneli ve tezenesiz (şelpe) olmak üzere iki şekilde icra edilmektedir. Araştırma konusu kapsamında ise tezeneli icra göz önüne alındığında bu icrada kullanılan teknikleri sağ el (mızrabı /tezeneyi tutan el) teknikleri ve sol el (klavyeyi tutan el, parmak) teknikleri biçiminde iki grupta toplamak mümkündür. Müzikal ifadeler, bu tekniklerle veya birden fazla tekniğin birleşimi ile oluşan daha karmaşık senkronize tekniklerle oluşturulmaktadır.

4.2.1. Açışlarda kullanılan tezene/mızrap tutan el (tezene/mızrap) tekniklerine ilişkin bulgular

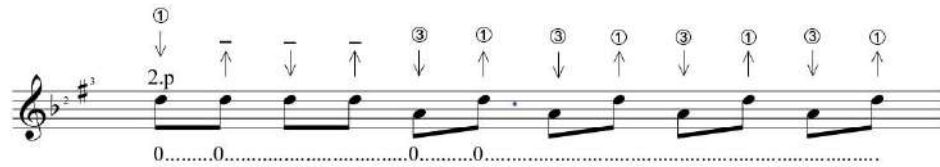
Bağlama/saz tezeneli icrasında kullanılan sağ el teknikleri denildiğinde, tezene/mızrap vuruş yönleri veya kalıplaşmış şekilleri (yöresel icralar), tezeneyi tutan el bileğinin ve parmaklarının konumu, bu parmaklar ile bağlam/saz göğsüne yapılan darplar, tezene/mızrap tutuş ve göğüs üzerindeki konumlanmış biçimleri ile kullanılan tezene/mızrap numarası (sertliği) akla gelmektedir.

Bağlama/saz icralarında, herhangi bir yörede bağlama/saz dışındaki çalgıların bağlama/saz ile taklit edilmesiyle, yörede yaygınlık kazanarak ya da bir üstadın elinden çıkarak gelenekselleşmiş tezene/mızrap kalıpları geleneksel bağlama/saz icracılığının temel referans noktasını oluşturmaktadır. Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarında tezene/mızrap kullanımına ilişkin göze çarpan en önemli özelliklerden biri tezene/mızrap vuruş yönlerinin kesin çizgilere sahip olmamasıdır. Bağlama düzenindeki icralarda üç tel grubunun etkin biçimde kullanılmasının, teller arasındaki geçişlerin dengeli, seri biçimde yapılma zorunluluğunun ve klavyeyi tutan el ile yapılan tekniklerin (parmak teknikleri) tezene/mızrap kullanımını, vuruş yönünü şekillendiren başat etkenler olduğu ifade edilebilir.

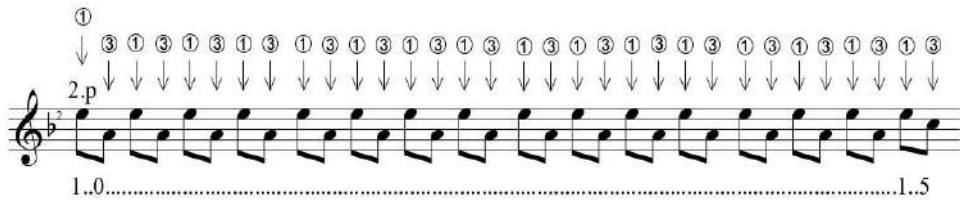
“Genişletmeye uygun bir motif vardır. O motifi açarım. Ezgide hızlı ya da yavaş pasajlar kullanırım. Motifleri bu şekilde genişletebilirim. Farklı pozisyonlar kullanırım. Ezgiyi hem pest te hem de tiz de duyururum. Yani bir estetik bilinç oluşturmak için kendime göre yöntemlerim var. Bunları hemen hemen her yerde kullanırım. İcraya renk getirmeye çalışıyorum. Aynı motifi farklı tellerde, farklı pozisyonlarda ya da aynı motifi daha az veya daha çok sesle icra ederim. Bağlama icracılarının yanında davul zurna icracılarından da etkilendim. Davul zurna ezgilerini bağlamaya aktarmakta çok ciddi

mesaim oldu. Kendime has tınların çıkmasının en önemli sebeplerinden biride budur. Bağlama ustalarını dinleyerek onlara yaklaştım. Ama davul zurna icralarına yaklaşmaya çalıştığımda farklı tınlar çıkmaya başladı. Bende o yüzden davul zurna icracıları ile de çok çalıştım. Onlardan bağlamaya uyarladığım çok eser oldu. Birde ustaların Muharrem ERTAŞ, Zaralı Halil, Şerif AKBAĞ okuyuşlarını da (vokal icrayı kast ederek) bağlamaya aktardım. Böylece enteresan şeyler çıktı. Kısacası mahalli icralardaki hançereden, özgün okuyuşlardan nüanslar yakaladım. Tüm bunlar beni besleyen damarlar” (Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022).

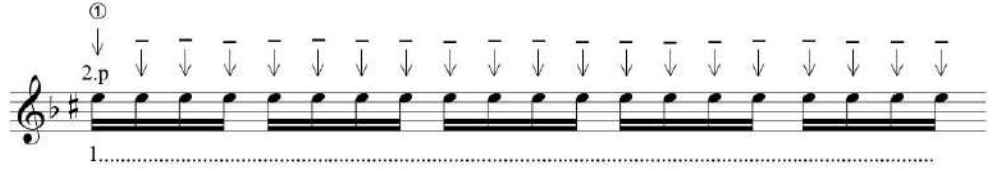
“Saz icrasında birçok mızrap tekniği kullanılmaktadır. Aynı ya da farklı ritmik değerlerle uygulanan bu mızrap teknikleri birleşerek mızrap kalıplarını oluştururlar. Böylece çok çeşitli şekillerde ve farklı tınısal karakterde mızrap kalıpları oluşturulabilir. Bu mızrap kalıplarının farklı kombinasyonlarla kullanımına dayalı icra anlayışı icracı için sayısız seçenek sunmaktadır. Saz icrasında üst tele yapılan vuruşlar genellikle aşağı yönlüdür. Diğer yandan özellikle Orta Anadolu Abdal Türkmen saz icra üslubunda üst tele yapılan yukarı yönlü vuruşların oldukça yaygın olduğu gözlemlenmektedir. Her bir tel grubunu ardışık olarak sıralanan farklı yönlerdeki mızrap vuruşları ile seslendirebilmek akışkan bir icra için önem arz etmektedir” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s. 31, 34).



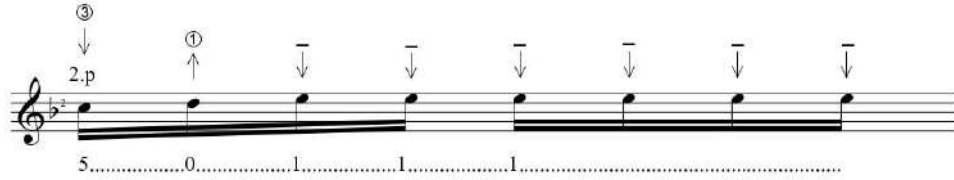
Şekil 4.43. Açış 1’den bir örnek.



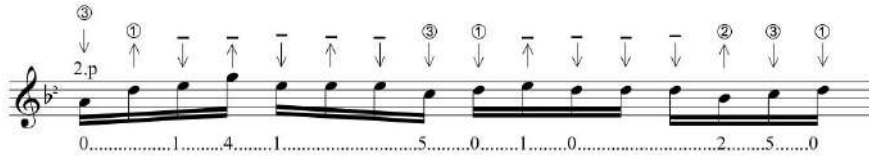
Şekil 4.44. Açış 16’dan bir örnek.



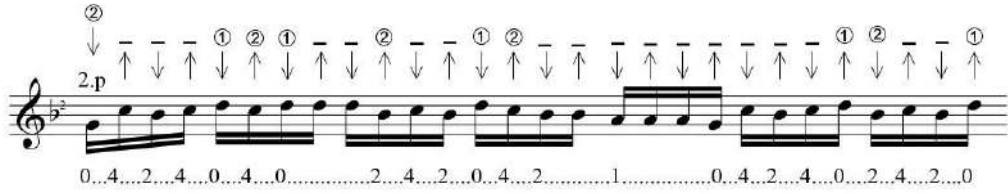
Şekil 4.45. Açış 21'den bir örnek.



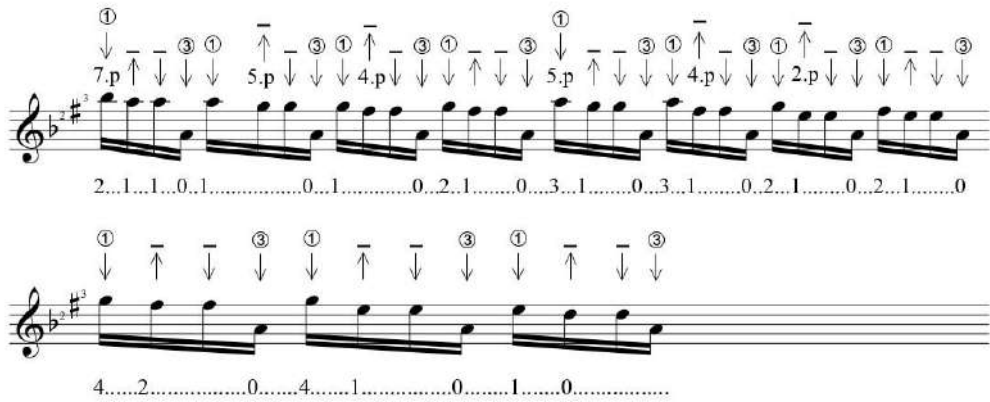
Şekil 4.46. Açış 5'ten bir örnek.



Şekil 4.47. Açış 3'ten bir örnek.

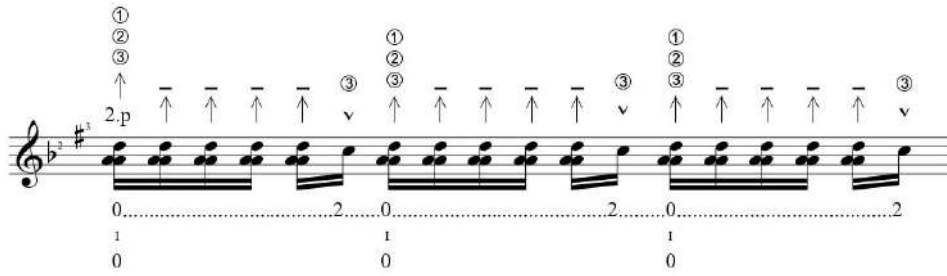


Şekil 4.48. Açış 3'ten bir örnek.

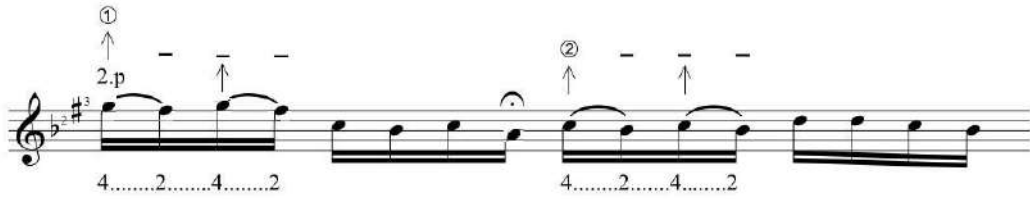


Şekil 4.49. Açış 13'ten bir örnek.

Şekil 4.43, 4.44, 4.45, 4.46, 4.47, 4.48 ve 4.49’de aynı ritim kalıpları içerisinde tezene/mızrap vuruş yönlerinin farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılaşma aynı ya da farklı teller üzerinde gerçekleşmektedir. Ustanın, peş peşe aynı yönlü vuruşlar (şekil 4.44, 4.45, 4.46), sabit biçimde aşağı yukarı başlayıp devam eden vuruşlar (şekil 4.43, 4.48), sistematik bir biçimde başlayan ve devam eden vuruşlar (şekil 4.47, 4.49) yaptığı söylenebilir. Tezene/mızrap vuruş yönlerindeki bu farklı tercihlerin üstadın farklı müzikal duyular elde etme isteğinden, düşüncesinden ve nağmelerin akışkanlığını sağlama çabasından kaynaklandığı söylenebilir.

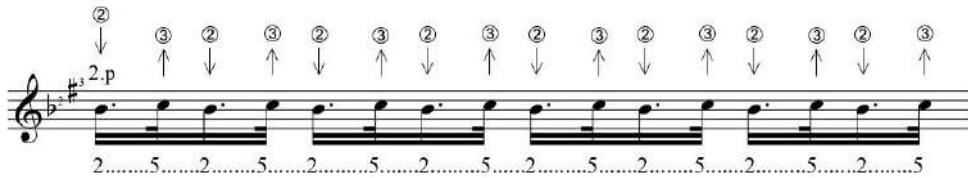


Şekil 4.50. Açış 13’ten bir örnek.



Şekil 4.51. Açış 8’den bir örnek.

Şekil 4.50 ve 4.51’de aynı ritim kalıbı içinde, ustanın kullandığı parmak tekniklerinin tezene/mızrap vuruş yönünü etkilediği görülmektedir.



Şekil 4.52. Açış 8’den bir örnek.

Bağlama/saz icrasında 3. tele yapılan tezene/mızrap vuruş yönü, çoğunlukla aşağı doğrudur. Ustanın burada tezeneyi/mızrabı ters yönlü kullanarak farklı bir müzikal ifade oluşturduğu ve bunu yaparken açış içinde nağmelerin sürekliliğini de sağladığı,

şekil 4. 52’de net biçimde görülmektedir. Üstad harekete 2. teldeki uşşak perdesine aşağı yönlü bir vuruşla başlamış, ardından 3. teldeki çargâh perdesine yukarı yönlü bir vuruşla devam etmiştir. 2. ve 3. tellerde aşağı yukarı yaptığı tekrarlar ile müzikal bir ifade oluşturmuştur. Literatürde de (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021) karşımıza çıkan, özellikle 3. telde yapılan bu tezene/mızrap vuruş şeklinin farklı müzikal etkiler oluşturduğu söylenebilir.

4.2.1.1. Sıyirtma Tezene

“Tezenenin yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya sıyirtarak (hafif yan tutarak) yapılan vuruş biçimlerini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 17).



Şekil 4.53. Açış 16’dan bir örnek.



Şekil 4.54. Açış 4’ten bir örnek.

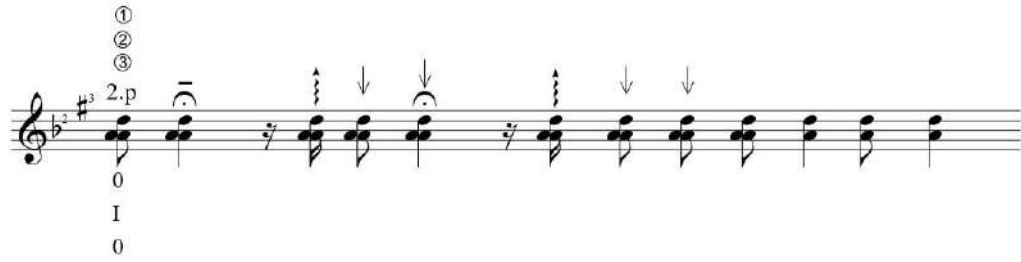


Şekil 4.55. Açış 5’ten bir örnek.

Şekil 4.53, 4.54 ve 4.55’te üstadın sıyirtma tekniğini kullandığı görülmektedir. Tüm tellerin kullanıldığı bu icra şeklinde üstad, tezene/mızrap yönünü aşağıdan yukarıya doğru yaparak açışlara bitiş hissini vermektedir. Üstadın tekniği genellikle müzikal cümlelerin sonunda, yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşu ile kullanıldığı söylenebilir. Tekniği 2. pozisyonda yapmaktadır.

4.2.1.2. Tarama Tezene

“Tezenenin yukardan aşağıya, aşağıdan yukarıya tarayarak yapılan vuruş biçimlerini ifade eder. Bütün teller üzerinde yapılan bu hareketle bir geciktirme hissi oluşturulur. Bu yolla belirtilen seslerin eşit bir şekilde duyurulması amaçlanır” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 18).

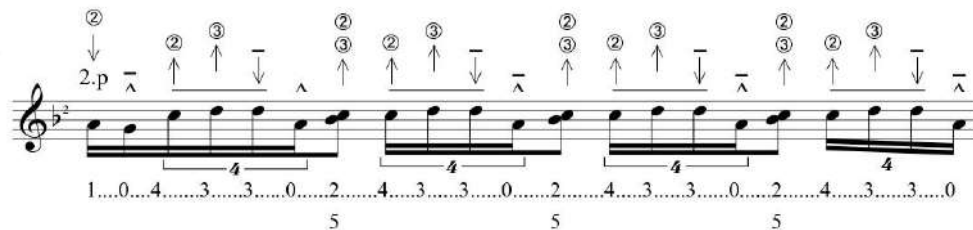


Şekil 4.56. Açış 4'ten bir örnek.

Şekil 4.56'da ustanın 2. pozisyonda tarama tekniğini kullandığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Bazı kaynaklarda “aşıklama tavrı” olarak nitelendirilen bu tekniğin, yaygın biçimde değişlerin, semahların icrasında kullanılması ve bu tür eserlerin karakteristiğini belirleyen özelliklerden biri olması nedeniyle ustanın bu icra şeklini konu edinilen açış icralarında çok kullanmadığı ya da tercih etmediği yorumu yapılabilir. Bağlama/saz icrasında bu teknik 2 ya da 3 tel grubunda uygulanabilmektedir. Üstad, yukarı yönlü bir vuruşla tüm telleri taradıktan sonra yine tüm tellere aşağı yönlü bir vuruş yaparak tekniği kullanmaktadır. Tarama tezene/mızrap tekniği, yalnızca açış 4'te karşımıza çıkmaktadır.

4.2.1.3. Takma Tezene

“Tezeneyi tele yaslayarak aşağıdan yukarıya, yukarıdan aşağıya takarak ses çıkarma eylemini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 18).



Şekil 4.57. Açış 20'den bir örnek.

Şekil 4.57'de ustanın takma tezene/mızrap kullandığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Takma tezene/mızrap tekniği, farklı

varyasyonlarla 2 ya da 3 tel grubunda, farklı tezene/mızrap vuruş yönleriyle uygulanabilmektedir. Üstad burada tekniği 2. ve 3. tellerde, yukarı yönlü ve ikinci bir teknik (çekme) ile birlikte kullanmaktadır. 2. teldeki çargâh perdesine 4. parmak, 3. teldeki nevâ perdesine 3. parmak ile basmakta ve 3. teldeki düğâh perdesini 3. parmak ile 3. teldeki nevâ perdesini çekerek elde etmektedir. 2. pozisyonda parmakların bu şekilde konumlanması icranın ustalık gerektirdiğini göstermektedir. Ustanın motifin son hareketinde 2. ve 3. tellere (uşşak ve çargâh) aynı anda yukarı yönlü bir vuruş yaptığı ve motifin tamamında farklı bir müzikal duyum elde ettiği söylenebilir. Takma tezene/mızrap tekniği, yalnızca açış 20’de karşımıza çıkmaktadır.

4.2.1.4. Çırpma Tezene

“Vuruş mesafesini dar kullanarak işaret edilen notanın ikiye bölünmesini sağlar” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 18).



Şekil 4.58a. Açış 2’den bir örnek.

Şekil 4.58a’da üstadın 2. pozisyonda, 1. telde, nevâ, hüseyini ve acem perdelerinde çırpma tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmemektedir. Notasyonda tekniğin açık şekliyle yazıldığı görülmektedir. 32’lik değerdeki perdelerin hepsi çırpma tezene/tekniği ile duyurulmaktadır.

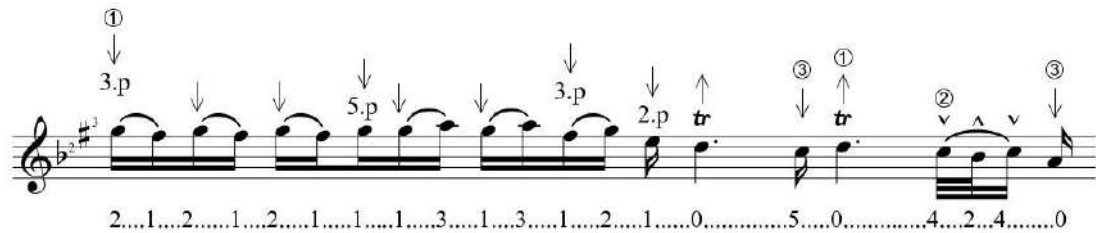


Şekil 4.58b. Açış 2'den bir örnek.

Şekil 4.58b'de çırpma tekniğinin hangi perdelerde yapıldığı tezene/mızrap vuruşları ile birlikte görülmektedir. Çırpma teznenin uygulandığı perdeler süre olarak ikiye bölünmekte yani 16'lık değerler 32'lik değerde icra edilmektedir. Çıroma tezene yalnızca açış 2'de karşımıza çıkmaktadır.

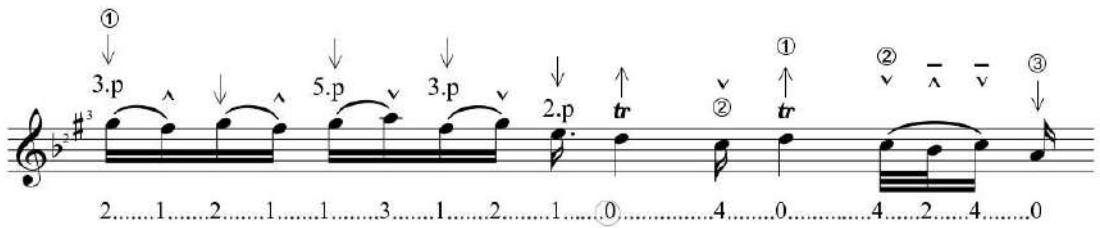
4.2.1.5. Tezene Trili

“Teznenin teller üzerinde çok hızlı olarak aşağı-yukarı hareketlerle titretilmesini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 19).



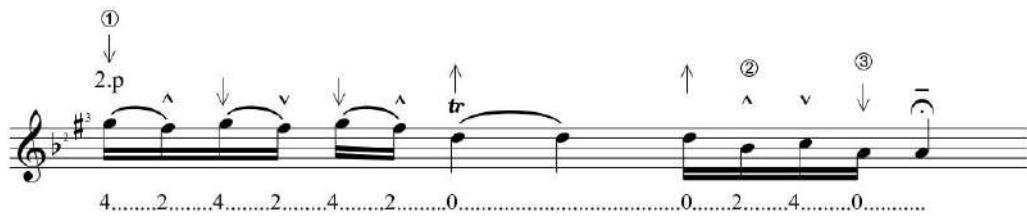
Şekil 4.59. Açış 8'den bir örnek.

Şekil 4.59’da üstadın 2. pozisyonda tezene trili tekniğini 1. telde nevâ perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 3, 5, 3 ve 2. pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. Üstad makamsal yapıyı dikkate alarak 1. teldeki nevâ perdesi üzerinde yaptığı uzun kalıŖlarda bu tekniğı kullanmaktadır. Teknik yukarı yönlü bir vuruŖla baŖlamakta ve yukarı yönlü vuruŖla bitmektedir. Yukarı yönlü bu Ŗekildeki baŖlangıç ve bitiŖ, nağmelerin sürekliliğı ve tril tezenesinin seriliğı açısından son derece önemlidir. Triller dıŖındaki tüm tezene/mızrap yönleri aŖağı yönlüdür.



Şekil 4.60. AçıŖ 8’den bir örnek.

Şekil 4.60’da Ŗekil 4.59’dakine benzer bir icra görülmekte, üstad tezene trili tekniğini 2. pozisyonda, 1. telde nevâ perdesi üzerinde uygulamaktadır. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 3, 5, 3 ve 2. pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. Üstad makamsal yapıyı dikkate alarak nevâ perdesi üzerinde yaptığı uzun kalıŖlarda bu tekniğı kullanmaktadır. Üstad 1. teldeki hüseyini perdesinden nevâ perdesine gelerek bu perdede tril tekniğini yaptıktan sonra, 2. teldeki çargâh perdesine ikinci bir teknik (vurma) uygulamıŖ, tekrar 1. teldeki nevâ perdesinde tril tezenesini/mızrabını kullanarak nevâ perdesini göstermiŖtir. Burada çargâh perdesine yapılan parmak tekniğı (vurma) ezgini devamlılığı için kıymetlidir.



Şekil 4.61. AçıŖ 14’ten bir örnek.

Şekil 4.61’de üstadın tezene trili tekniğini 2. pozisyonda, 1. telde nevâ perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değıŖmemektedir. Teknik parmak tekniğı (çekme) ile bir arada uygulanmıŖtır. Çekme tekniğinin kullanım

devam etmekte ve tüm tellere yapılan yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşu ile bitmektedir. Başlangıçta ve bitişte tüm tellere yapılan vuruşlar ile dem sesi (dügâh) duyurulmakta, bitişteki “parmak çekme tekniği 2” ile rast perdesi elde edilerek duyum zenginleştirilmektedir.

Üstad Bu tekniği, nota değerliği boyunca seri tezene/mızrap vuruşları ile uygulamaktadır. Erdal ERZİNCAN’ın makamsal yapıya bağlı olarak uzun kalışlar yaptığı perdelerdeki bu icra şeklini sıkça kullanmasından hareketle tril tekniğinin bu biçimdeki kullanımın, kendisi ile özdeşleştiği, başka bir ifadeyle ustanın icra karakteristiğini belirlediği veya yansıttığı söylenebilir.

4.2.2. Açışlarda kullanılan bağlama/saz klavyesini tutan el (parmak) tekniklerine ilişkin bulgular

Tezeneli/mızraplı bağlama/saz icrasında parmak teknikleri denildiğinde parmak baskıları, parmakların klavye üzerindeki konumu, tezene/mızrap ile senkronize biçimde veya tezene/mızrap vuruşu yapmadan ses çıkartmak ya da sesi kesmek için yapılan tüm uygulamalar akla gelmektedir.

4.2.2.1. Vurma

“Üzerine geldiği sesin, tezene kullanmadan parmakla vurarak elde edileceğini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 19).

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins with a 2.p. (second position) and contains a sequence of notes with various fingerings (1, 2, 3) and techniques (v, ^, -) indicated above the notes. Below the staff, the fret numbers are listed: 1...0...0...4...4...2...1...0...0...4...4...4...2...0...4...4...2...0...0...2...4. The second staff continues the sequence with similar fingerings and techniques, and the fret numbers are listed as: 0...0...3...0...0...3...0...0...3...0...0...3...0...0...3.

Şekil 4.64. Açış 1’den bir örnek.

Şekil 4.64’te üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, ikinci bir teknik ile birlikte (çekme) kullandığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. İlk satırda, tekniği 1. ve 2. tellere (gerdaniye ve çargâh perdelerine) aynı anda vurarak

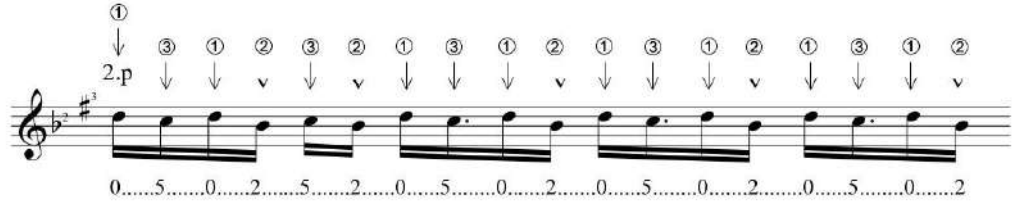
uygulamaktadır. Buradaki önemli nokta tüm parmak vuruşlarından önce tezene/mızrap vuruşlarını sürekli yukarı yönlü yapmasıdır. Üstad ikinci satırda, 1. telde nevâ perdesine aşağı-yukarı yaptığı tezene/mızrap vuruşunun ardından 3. telde nevâ perdesine vurarak art arda aynı perdeleri kullandığı halde farklı bir duyum elde etmektedir. 3. telde nevâ perdesine yaptığı vurma tekniğini 3. ya da 4. parmak ile uygulamaktadır. Konu edinilen açış icralarının neredeyse tamamında farklı varyasyonlar ile kullandığı ikinci satırdaki bu icra şeklinin Erdal ERZİNCAN ile özdeşleştiği söylenebilir.

Şekil 4.65. Açış 2'den bir örnek.

Şekil 4.65'te üstadın tekniği şekil 4.64'e benzer bir biçimde 2. pozisyonda kullandığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Çekme tekniği ile birlikte, yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşlarının ardından 1. ve 2. tellere (gerdaniye ve çargâh perdelerine) aynı anda 4. parmağı vurularak teknik kullanılmıştır. Üstad 1. ve 2. telleri (gerdaniye ve çargâh perdelerini) önce parmak vurarak sonra yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşu ile peş peşe kullanmış ve farklı bir duyum elde etmiştir. İlk motifte 2. telde uşşak ve çargâh perdelerine peş peşe vurma tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Nağmenin genelinde yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşları, özellikle karar yani düğâh perdesinden önce 2. ve 3. tellere (uşşak ve çargâh perdelerine) aynı anda yukarı yönlü yapılan tezene/mızrap vuruşu dikkat çekmektedir.

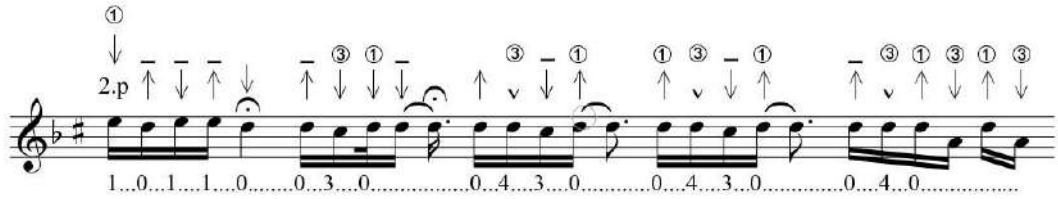
Şekil 4.66. Açış 5'ten bir örnek.

Şekil 4.66'da üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, 3. telde nevâ perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Yukarıda verilen örneklerin (şekil 4.64 ve şekil 4.65) aksine vurma tekniğinden önce tezenen yönünün aşağı olduğu dikkat çekmektedir. Üstad 2. teldeki uşşak perdesine aşağı yönlü yaptığı tezene/mızrap vuruşunun ardından 3. telde nevâ perdesine 3 ya da 4. parmağı vurduktan sonra 3. teli çekerek düğâh perdesini duyurmaktadır. Ardından bu kez 3. teldeki düğâh perdesine aşağı yönlü yaptığı tezene/mızrap vuruşunun ardından yine 3 ya da 4. parmak ile 3. telde nevâ perdesine vurduktan sonra 3. teli çekerek düğâh perdesini duyurmaktadır. Ustanın icralarında bu nağmeleri 3. pozisyondan da çaldığı, bu pozisyona bağlı olarak 2. teldeki uşşak perdesine 1. parmak, çargâh perdesine 2. parmak, 3. telde nevâ perdesine 3. parmak ile bastığı görülmektedir.



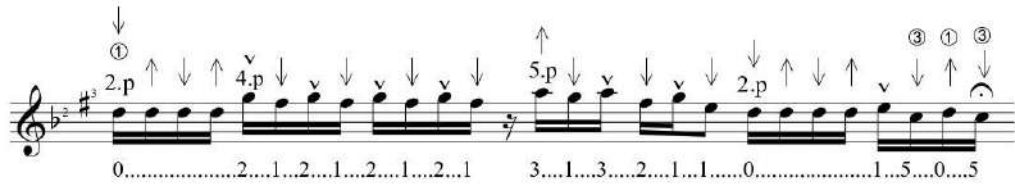
Şekil 4.67. Açış 20'den bir örnek.

Şekil 4.67'de üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, 2. telde uşşak perdesi üzerinde 2. parmak ile uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Tezene/mızrap vuruş yönlerinin sürekli aşağı yönlü olduğu dikkat çekmektedir.



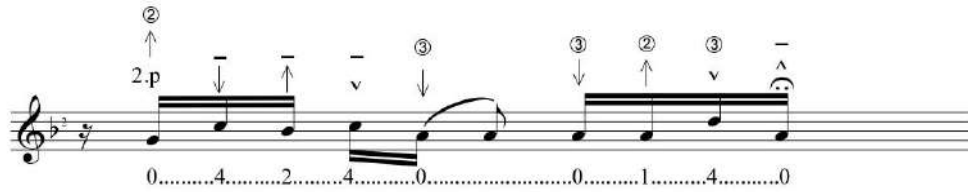
Şekil 4.68. Açış 9'dan bir örnek.

Şekil 4.68'de üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, 3. telde nevâ perdesi üzerinde 4. parmak ile uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad 1 teldeki nevâ perdesine yukarı yönlü yaptığı tezene/mızrap vuruşunun ardından 3. teldeki nevâ perdesine 4. parmak ile vurarak tekniği uygulamakta. farklı tellerde ve farklı tekniklerle peş peşe nevâ perdesini duyurmaktadır.



Şekil 4.69. Açış 10'dan bir örnek.

Şekil 4.69'da üstadın vurma tekniğini 4, 5. ve 2. pozisyonlarda, 1. telde, muhayyer perdesinde 3. parmakla, gerdaniye perdesinde 2. parmakla ve hüseyini perdesinde 1. parmakla uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmiş, sırasıyla 2, 4, 5, 4, 2. pozisyonlarda nağmeler oluşturulmuştur. Teknikten önceki tezene/mızrap yönünün aşağı olması ve parmak ile vurma hareketinin tezene/mızrap vurulan perdeye göre tiz perdelere yapılması dikkate çekicidir. Yani gerdaniye perdesine yapılan aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşundan sonra muhayyer perdesine parmak vurma tekniği uygulanmaktadır.



Şekil 4.70. Açış 12'den bir örnek.

Şekil 4.70'de üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, 2. telde çargâh perdesi, 3. telde nevâ perdesi üzerinde 4. parmak ile uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Çargâh perdesinde vurma tekniğini 4. parmak ile uyguladıktan sonra karar yani düğâh perdesini 3. telden aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşuyla duyurmuş, ardından 3. telde nevâ perdesine 4. parmak ile vurmuş ve bu teli çekerek tekrar düğâh perdesini göstermiştir. Üstadın aynı tekniği farklı tellerde uygulayarak düğâh perdesini göstermesi dikkat çekicidir. 3. telde nevâ perdesine 4. ya da 3. parmak ile vurup bu teli çekerek düğâh perdesini göstermesi Erdal ERZİNCAN ile özdeşleşen icralardan biridir.

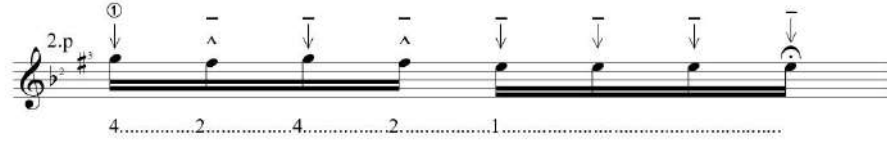
Şekil 4.75. Açış 16'dan bir örnek.

Şekil 4.75'te üstadın vurma tekniğini 2. pozisyonda, 1. telde 1. parmakla hüseyini, 2. ve 4. parmaklar ile pest eviç ve gerdaniye perdeleri, 2. telde uşşak ve çargâh perdeleri üzerinde 2. ve 4. parmaklar ile uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu 2.p, 5.p ve 2.p şeklinde değişmektedir. Tezene/mızrap vuruş yönlerinin ve parmak vurma tekniğinin belirli bir sistematik içinde tekrarlandığı bu örnekte üstadın vurma tekniğini yoğun ve etkin biçimde kullandığı görülmektedir. Son satırda görüldüğü gibi, çargâh perdesindeki uzun kalış, 1. ve 2. tellere aynı anda yapılan vurma tekniği icrası için önemlidir. 1. ve 2. tellere çargâh-gerdaniye, uşşak-pest eviç perdelerine aynı anda yapılan parmak vurma tekniği ile 5'li aralık tınlatılmaktadır.

Üstadın konu edinilen açış icralarının tamamında parmak vurma tekniğini kullandığı görülmektedir. Buna göre parmak vurma tekniğinin Erdal ERZİNCAN'ın kişisel icra karakteri belirleyen unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

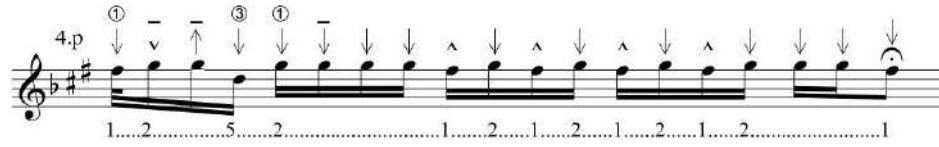
4.2.2.2. Çekme 1

“Belirtilen sesin üzerinde basılı olan parmağımızı çekerek ikinci sesi elde etmeyi ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 19).



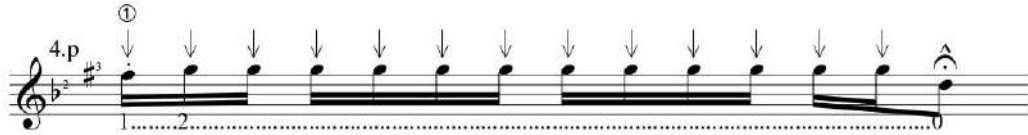
Şekil 4.76. Açış 1'den bir örnek.

Şekil 4.76'da üstadın çekme 1 tekniğini 2. pozisyonda, 1. telde pest eviç perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad gerdaniye perdesine aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra 4. parmağı çekmekte ve 2. parmağı pest eviç perdesinde basılı tutarak bu sesi elde etmektedir. Açış 1'de benzer motifler üzerinde bu teknik çokça kullanılmıştır. Tezene/mızrap vuruş yönlerinin sürekli aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.



Şekil 4.77. Açış 6'dan bir örnek.

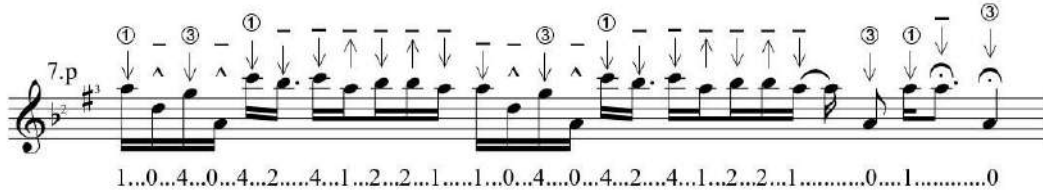
Şekil 4.77'de üstadın çekme 1 tekniğini 4. pozisyonda, 1. telde eviç perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad gerdaniye perdesine aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra 2. parmağı çekmekte ve 1. parmağı eviç perdesinde basılı tutarak bu sesi elde etmektedir. Şekil 4.76'ya benzer biçimde kullanılan tekniğin, 4. pozisyonda 1 ve 2 parmaklar ile icra edildiği görülmektedir. Tezene/mızrap vuruş yönlerinin sürekli aşağı yönlü olması dikkat çekicidir. İlk motifteki nevâ perdesinin 3. telden 5. parmak ile duyurulması nağmeyi farklılaştırmaktadır.



Şekil 4.78. Açış 10'dan bir örnek.

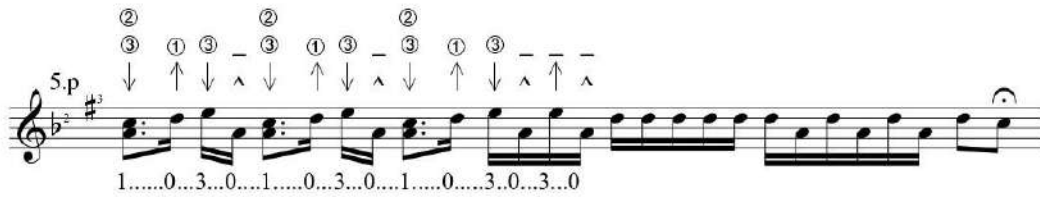
Şekil 4.78'de üstadın çekme 1 tekniğini 4. pozisyonda, 1. telde nevâ perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad gerdaniye perdesine 2. parmak ile basmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu

yaptıktan sonra 2. parmağı çekerek boş telden nevâ perdesini elde etmektedir. Böylece farklı bir duyum sağlamaktadır. Erdal ERZİNCAN'ın konu edinilen tüm açış icralarında yoğun şekilde nevâ, rast, düğâh perdelerini çekme yaparak boş tellerden duyurduğu görülmektedir. Buna göre çekme 1 tekniğinin bu biçimdeki kullanımının üstadın kişisel icra karakterini oluşturan unsurlardan biri olduğu söylenebilir.



Şekil 4.79. Açış 13'ten bir örnek.

Şekil 4.79'da üstadın çekme 1 tekniğini 7. pozisyonda, 1. ve 3. tellerde, nevâ ve düğâh perdeleri üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Burada tezene/mızrap vuruş yönlerinin sistematik biçimde ilerlemesi nağmenin akışkanlığı ve müzkal ifadenin oluşumu için oldukça önemlidir. Çekme 1 tekniğinin etkin biçimde kullanıldığı bu örnekte üstad 1. telde muhayyer perdesini 1. parmak ile çekerek nevâ perdesini, 3. telde 4. parmak ile rast perdesini çekerek düğâh perdesini duyurmaktadır. 7. pozisyonda tiz perdelerden pest perdelerin duyurulması üstadın bağlama düzenindeki hâkimiyetini göstermekte ve farklı müzikal etkiler elde edilmektedir.



Şekil 4.80. Açış 15'ten bir örnek.

Şekil 4.80'de üstadın çekme 1 tekniğini 5. pozisyonda, 3. telde, 3. parmağı çekerek düğâh perdesini duyurduğu görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Çekme tekniğinden önceki tezene/mızrap vuruş yönlerinin sürekli aşağı yönlü olması dikkat çekicidir. Hüseyini perdesinin 3. telden icra edilmesi, dem sesinin sürekli duyurulması icra için önemlidir.

Şekil 4.81. Açış 4'ten bir örnek.

Şekil 4.81'de üstadın çekme 1 tekniğini 5. pozisyonda, 2. telde çargâh perdesi üzerinde uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu 5.p ve 4.p şeklinde değişmektedir. Burada tezene/mızrap vuruş yönlerinin sürekli yukarı doğru olması ve 2. ile 3. tellere aynı anda yapılması dikkat çekicidir. Açış 4'ün notası incelendiğinde aynı motifler üzerinde, aynı tekniğin (çekme 1) yine 2. ve 3. tellere aynı anda fakat aşağı yönlü yapılan tezene/mızrap vuruşlarıyla icra edildiği görülmektedir. Buradan hareketle üstad aynı tekniği aynı motif ve tellerde farklı yöndeki tezene/mızrap vuruşlarıyla tekrarlayarak farklı müzikal duyumlar elde etmiştir. Ayrıca sürekli biçimde dem sesinin yani düğâh perdesinin duyurulmasında dikkat çekicidir.

Şekil 4.82. Açış 13'ten bir örnek.

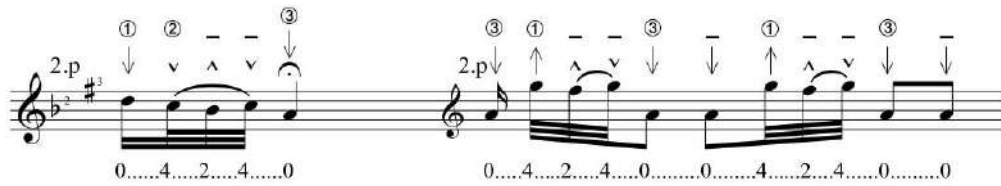
Şekil 4.82'de üstadın çekme 1 tekniğini 2. pozisyonda, 1. ve 2. tellerde, 1. 2. ve 4. parmakları çekerek boş tellerde nevâ ve rast perdelerini duyurduğu görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Bu örnekte dem sesinin sürekli tekrarlandığı, 1. ve 2. tellerin aynı anda çekildiği ve sistematik biçimde tekniğin, tezene/mızrap vuruşlarının ve motiflerin tekrarlandığı söylenebilir.

perdesinde ses çıkartmadan tutmaktadır. Tril tezenesinin/mızrabının son vuruşunun yukarı doğru tüm tellere yapılması tekniğinin kullanımı için önemlidir. Bu icrada önemli olan nokta çekme tekniğinin bir önceki perdeden bağımsız olarak belirtilen parmakla yapılmasıdır.

Üstadın konu edinilen açış icralarının çoğunda parmak çekme 1 ve 2 tekniğini kullandığı görülmektedir. Buna göre bu tekniğin Erdal ERZİNCAN'ın kişisel icra karakterini belirleyen unsurlardan biri olduğu söylenebilir.

4.2.2.4. Bağ İmgesi

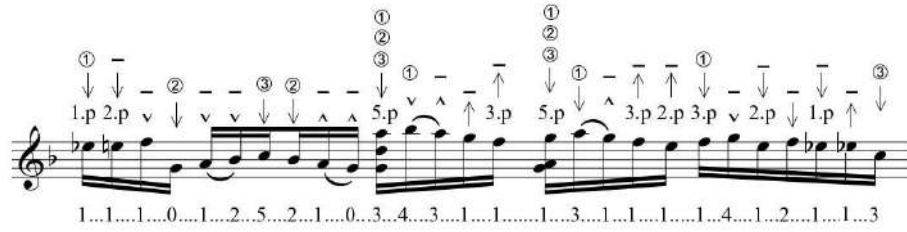
Çekme ve vurma tekniklerini birlikte kullanarak, aşağı veya yukarı yönde yapılan tek tezene/mızrap vuruşuyla bağ ile belirtilen birden fazla sesi elde etmeyi ifade eder.



Şekil 4.87. Açış 1'den iki örnek.

Şekil 4.87'de üstadın 2. pozisyonda, 1. ve 2. telde perdeleri bağlı çaldığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Tüm tellerin etkili biçimde kullanıldığı ve ayrı ayrı duyurulduğu söylenebilir. İlk motifte 2. telde çargâh-uşşak-çargâh perdeleri vurma-çekme-vurma şeklinde, bir önceki sestten bağımsız olarak icra edilmiştir. Bağlı çalım öncesinde ve sonrasındaki tezene/mızrap vuruş yönleri aşağı doğrudur. İkinci motifte pest eviç-gerdaniye perdeleri çekme-vurma şeklinde bir önceki sesle bağlı biçimde icra edilmektedir. Bağlı çalım öncesinde tezene/mızrap vuruş yönü yukarı, sonrasındaki aşağı doğrudur Bağlı çalım tekniğinde önemli olan nokta, tek tezene/mızrap vuruşu ile en az 3 ya da daha fazla ses elde etmektir. Geleneksel bağlama/saz icrasında çok sık kullanılan ve yöresel nağme dağarlarında yer alan bu iki motif bağlı çalım tekniğine güzel bir örnektir. Bu iki motifin, açış 8, 14, 18'de birebir ya da küçük değişikliklerle kullanıldığı görülmektedir.

3 perde duyurulmaktadır. Gerdaniye perdesine 3. parmak ile basılarak 3. pozisyona geçildiği ve acem ile hüseyini perdelerine 1 parmak ile basıldığı görülmektedir.

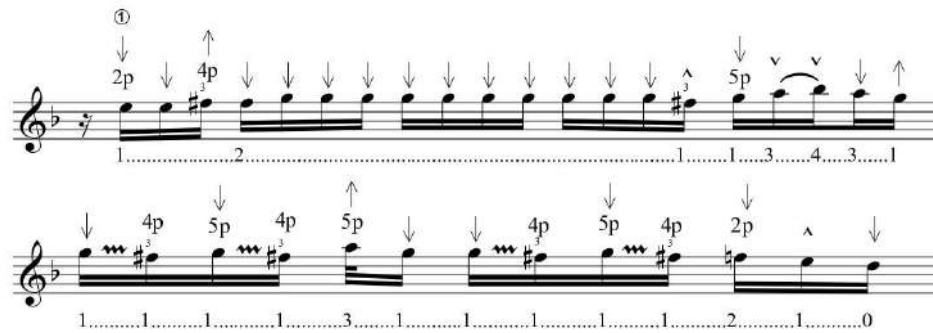


Şekil 4.91. Açış 9'dan bir örnek.

Şekil 4.91'de üstadın 2. ve 5. pozisyonlarda, 1. ve 2. telde perdeleri bağlı çaldığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 1, 2, 5, 3, 5, 3, 2, 3, 2 ve 1. pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. 2. telde düğâh-kürdi perdeleri 1. ve 2. parmakla vurma-vurma şeklinde, bir önceki sese bağlı biçimde; yine 2. telde düğâh-rast perdeleri 1. parmakla ve boş telde çekme-çekme şeklinde, bir önceki sese bağlı biçimde icra yapılmaktadır. 1. telde tiz kürdi-muhayyer perdeleri 4. ve 3. parmakla vurma-çekme şeklinde, bir önceki sese bağlı biçimde; yine 1. telde muhayyer-gerdaniye perdeleri 3. ve 1. parmakla vurma-çekme şeklinde, bir önceki sese bağlı biçimde icra yapılmaktadır. Bağlı çalımların hepsinde bir önceki seslere aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yapılmaktadır. Tekniklerin ve tezene/mızrap vuruş yönlerinin sistematik biçimde uygulanması dikkat çekmektedir.

4.2.2.5. Kaydırma İmgesi

“Bir sestem diğer bir sese geçerken, aynı parmakla yapılan kaydırma hareketini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 19). Bu tekniğe yaylı çalgılarda sıkça kullanılan “glissando” da denilmektedir.



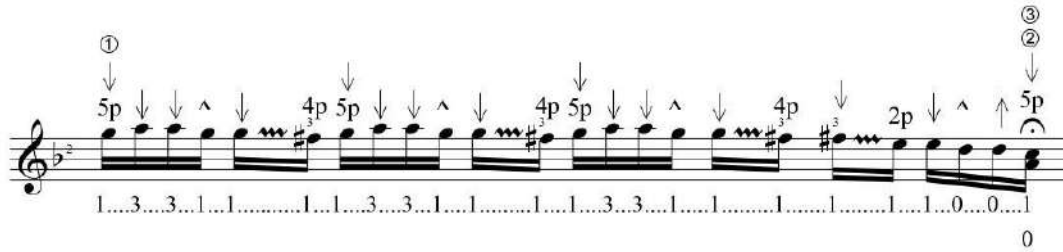
Şekil 4.92. Açış 9'dan bir örnek.

Şekil 4.92’de üstadın 1. telde 1. parmak ile gerdaniye perdesinden pest eviç perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı görülmektedir. Hareket, tiz perdeden pest perdeye doğru yapılmaktadır. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 2, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 2 pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. Tekniğe bağlı olarak elin konumu 5. pozisyondan 4. pozisyona geçmektedir. Bu icra şeklinde klavyeyi tutan elin konumu değişmeden farklı parmaklarla icra edilebilecek perdelerin elin konumu değiştirilerek aynı parmakla seslendirilmesi söz konusudur. Gerdaniye perdesinde yapılan aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşunun ardından, 1. parmak bu perdeden pest eviç perdesine tele basılı biçimde kaydırılmaktadır. Kaydırma tekniğinde önemli olan nokta elin konumunun değişmesi, tek tezene/mızrap vuruşu ile en az iki ya da daha fazla perdenin aynı parmak ile duyurulması ve kaydırma hareketine bağlı olarak oluşan duyum farklılığıdır. Bu örnekte bağlama/saz klavyesi üzerinde birbirine yakın iki perde, tek tezene ile icra edilmektedir. Öte yandan kaydırma tekniğindeki duyum farklılığının kaynağı gerdaniye-pest eviç perdeleri arasındaki eviç perdesinin de duyum içinde yer almasıdır. İcrada seslendirilmek istenen iki perde (gerdaniye-pest eviç) iken kaydırma tekniği ile bir perde (eviç) daha seslendirilmeye eklenmektedir. Bu noktada seslendirilmeye eklenen perdenin baskın olmadığını, olmaması gerektiğini belirtmekte fayda vardır.

Şekil 4.93. Açış 6’dan bir örnek.

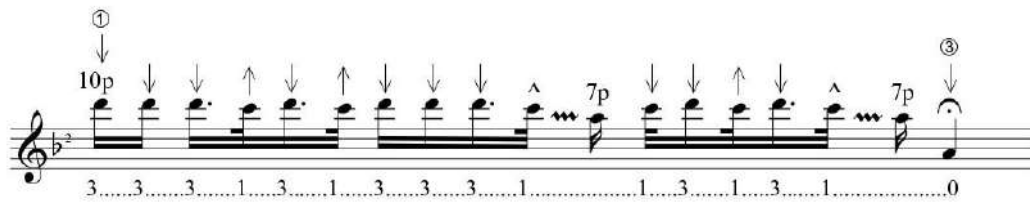
Şekil 4.93’te üstadın 1. telde 1. parmak ile gerdaniye perdesinden muhayyer perdesine, muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine, gerdaniye perdesinden eviç perdesine, eviç perdesinden muhayyer perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı

görülmektedir. Hareket, tiz perdeden pest perdeye ya da pest perdeden tiz perdeye doğru yapılmaktadır. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 5, 6, 7, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 7, 6, 7, 6, 5, 6 pozisyonlarda icra gerçekleştirilmektedir. Kaydırma hareketiyle elin konumu 5-6, 6-7, 7-6, 5-7 pozisyon şeklinde değişmektedir. Kaydırma hareketinin yapıldığı tüm perdelere (eviç, gerdaniye, muhayyer) 1. parmak ile basılmaktadır. 2. satırda ki ilk motifte görüldüğü gibi, kaydırma hareketi peş peşe iki kez yapılmakta ve tek tezene/mızrap ile 3 perde duyurulmaktadır. Kaydırma hareketi öncesindeki tezene/mızrap vuruşlarının aşağı ya da yukarı yönlü olması dikkat çekicidir.



Şekil 4.94. Açış 15'ten bir örnek.

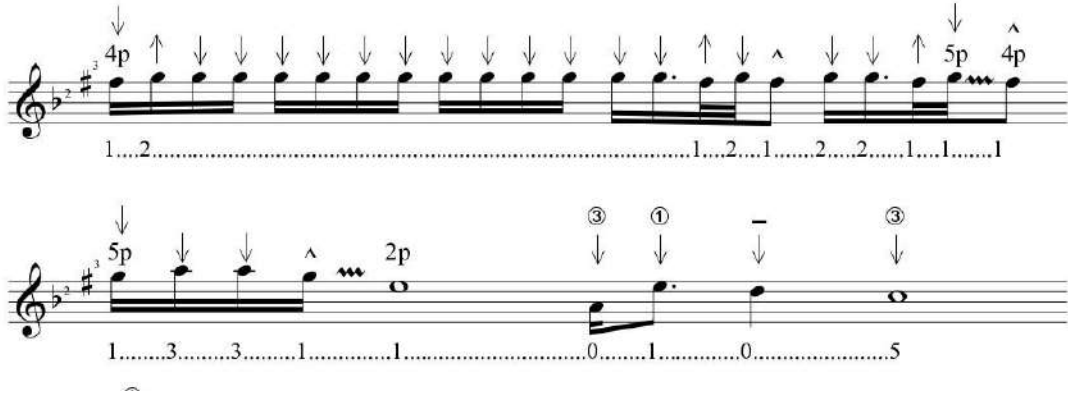
Şekil 4.94'te üstadın 1. telde 1. parmak ile gerdaniye perdesinden pest eviç perdesine ve pest eviç perdesinden hüseyini perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 5, 4, 5, 4, 5, 4, 2 pozisyonlarda icra gerçekleştirilmektedir. Kaydırma hareketinin icra edilen uzun havanın yani açış 15'in (barak açış) türünü belirleyen bir icra biçimi olduğu görülmektedir. Özellikle açışın genelinde ve bu örnekte art arda yapılan kaydırma hareketi son derece önemlidir. Tezene/mızrap vuruş yönlerinin sistematik biçimde ilerlemesi, kaydırma tekniğinden önce ki vuruşların aşağı yönlü olması ve 2. teldeki çargâh perdesinin 5. pozisyonda dem sesi ile birlikte 1. parmakla duyurulması önemlidir.



Şekil 4.95. Açış 19'dan bir örnek.

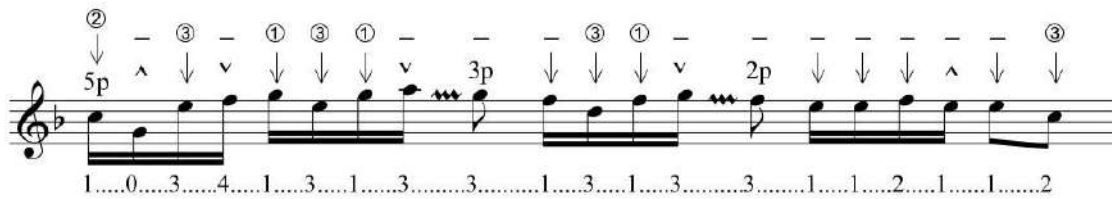
Şekil 4.95'te üstadın 1. telde 1. parmak ile tiz çargâh perdesinden muhayyer perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 10, 7, 10, 7 pozisyonlarda icra gerçekleştirilmektedir. Üstad burada

kaydırma hareketini yaptığı perdede (tiz çargâh) parmak çekme tekniğini kullanmıştır. Yani tiz nevâ perdesine aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu, tiz çargâh perdesine parmak çekme ve muhayyer perdesine tiz çargâh perdesinden kaydırma hareketi uygulamıştır. Ayrıca elin konumunun sıralı değil de aralıklı biçimde, başka bir ifadeyle 10 pozisyondan 7. pozisyona gelmesi ya da atlaması dikkat çekicidir.



Şekil 4.96. Açış 15'ten bir örnek.

Şekil 4.96'da üstadın 1. telde 1. parmak ile gerdaniye perdesinden pest eviç perdesine ve gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 4, 5, 4, 5, 2 pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. Kaydırma hareketinin icra edilen uzun havanın yani açış 15'in (barak açış) türünü belirleyen bir icra biçimi olduğu görülmektedir. Özellikle açışın genelinde art arda yapılan kaydırma hareketi son derece önemlidir. Bu örnekte gerdaniye perdesinden hüseyini perdesine yapılan kaydırma dikkat çekicidir.



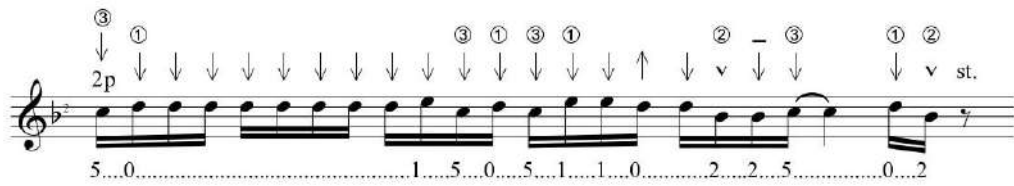
Şekil 4.97. Açış 9'dan bir örnek.

Şekil 4.97'de üstadın 1. telde 3. parmak ile muhayyer perdesinden gerdaniye perdesine, gerdaniye perdesinden acem perdesine doğru kaydırma hareketi yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, sırasıyla 5, 3, 2 pozisyonlarda icra gerçekleşmektedir. Kaydırma hareketinden önce vurma tekniğinin kullanılması,

kaydırma hareketinin 3. parmak ile yapılması, tezene/mızrap vuruşlarının aşağı yönlü olması, hüseyini ve acem perdelerinin 3. telden duyurulması icra için dikkat çekicidir.

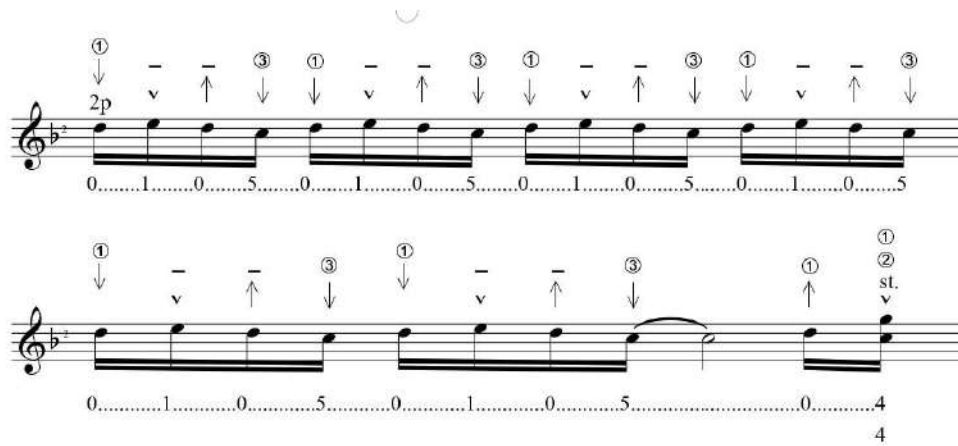
4.2.2.6. Susturma İmgesi

“Boşta kalan sol el parmaklarını tellerin üzerine değdirerek sesin uzamasını durdurmayı ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 20). Bu tekniğe benzeyen, staccato: “sesleri kesik kesik, ayrı, tek tek çalmak” (Uluç, 2013, s. 166) anlamına gelen icra şekli ile de Erdal ERZİNCAN’ın açış icralarında sıkça karşılaşılmıştır.



Şekil 4.98. Açış 5’ten bir örnek.

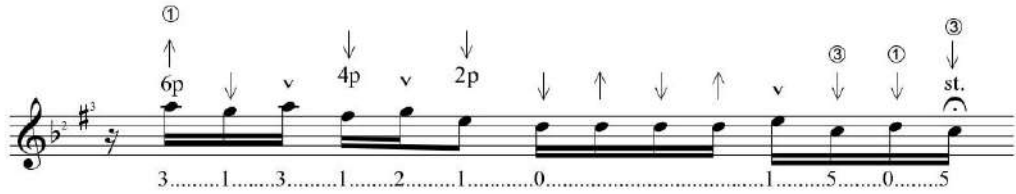
Şekil 4.98’de üstadın 2. pozisyonda 2. telde, boşta kalan parmaklar ile uşşak perdesinde susturma tekniğini yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad burada uşşak perdesini 2. parmakla vurma tekniği ile duyurmakta, ardından perdenin tınlamasını ya da sesin uzamasını klavyeyi tutan elin diğer parmaklarıyla kesmektedir. Bu şekilde nota değerliğini sus ile tamamlamaktadır.



Şekil 4.99. Açış 16’dan bir örnek.

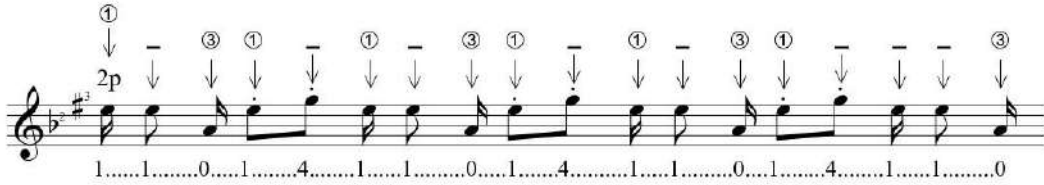
Şekil 4.99’de üstadın 2. pozisyonda, 1. ve 2. tellerde, 4. parmak ile çargâh ve gerdaniye perdelerinde susturma tekniğini yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Örnekte üstad, 1. teldeki nevâ perdesine yukarı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra 4. parmak ile 1. ve 2. tellere aynı anda vurma

teknğini uygulamış ve bu tekniğı yaparken sesin uzamasını kesmiştir. Başka bir ifadeyle susturma hareketi vurma tekniğıyle yapılmıştır. Nağmenin tamamında vurma tekniğinin etkin biçimde kullanılması ve tezene/mızrap vuruşlarının sistematik biçimde ilerlemesi dikkat çekicidir.



Şekil 4.100. Açış 10'dan bir örnek.

Şekil 4.100'de üstadın 2. pozisyonda, 3. telde, boşta kalan parmaklar ile çargâh perdesinde susturma tekniğini yaptığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte sırasıyla 6, 4, 2 pozisyonlarda icra gerçekleştirilmektedir. Üstad burada 3. telde 5. parmak ile bastığı çargâh perdesine aşağı yönlü tezene/mızrap vurmakta ve ardından perdenin tınlamasını ya da sesin uzamasını klavyeyi tutan elin diğer parmaklarıyla kesmektedir.



Şekil 4.101. Açış 17'den bir örnek.

Şekil 4.101'de üstadın 2. pozisyonda, 1. telde, hüseyini ve gerdaniye perdelerinde staccato tekniğini yaptığı yani bu iki perdeyi kesik kesik icra ettiği görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.

0...3...3...2...1...2...3...0...1...2...1...0...2...1...1...0...3...2...1...2...1...1...0

0...3...2...1...2...1...1...0...0...3...3...2...0...5...0...5...1...0...5...0...5...1...1...5

Şekil 4.102. Açış 21'den bir örnek.

Şekil 4.102'de üstadın 2. pozisyonda, 1. telde hüseyini ve nevâ perdelerinde, 2. telde kürdi ve hicaz perdelerinde staccato tekniğini yaptığı yani bu perdeleri kesik kesik icra ettiği görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkate çekicidir. Bu örnekte staccato tekniğinin dışında dikkate çeken başka bir durumda pozisyon değişimi ile (2.p'dan 3.p'na) 2. teldeki kürdi perdesinin 1. parmakla, 3. teldeki hicaz perdesinin 5. parmakla icra edilmesidir. 3. teldeki hicaz perdesine yapılan yukarı ve aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları farklı bir duyum elde edilmesini sağlamıştır.

4.2.2.7. Parmak Trili

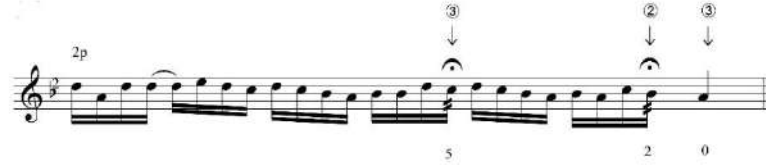
“Belirtilen sese aynı teldeki en yakın birinci ya da ikinci perde (tize doğru) üzerinden parmakla yapılan tril hareketini ifade eder” (Sağ ve Erzincan, 2013a, s. 20).

1 1 1 1 1 1

Şekil 4.103. Açış 1'den bir örnek.

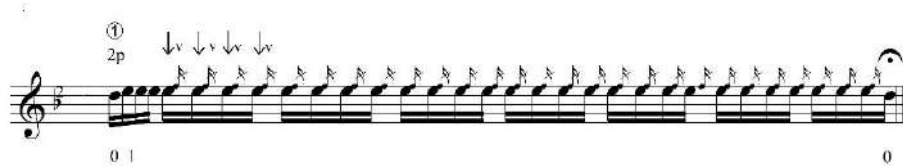
Şekil 4.103'te üstadın 2. pozisyonda, 1. telde, hüseyini perdesinde, parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad bu örnekte, hüseyini perdesine 1. parmak ile basmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yapmakta ve 2. parmak ile acem perdesine parmak trili uygulamaktadır.

Nağmenin uzun seslerinde yapılan bu icra biçimi, müzikal ifadenin oluşturulmasında ya da şekillenmesinde oldukça önemlidir. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkat çekicidir. Tezene trili tekniğinde kritik nokta tınlayan perdeyi yalnız bırakmamaktır.



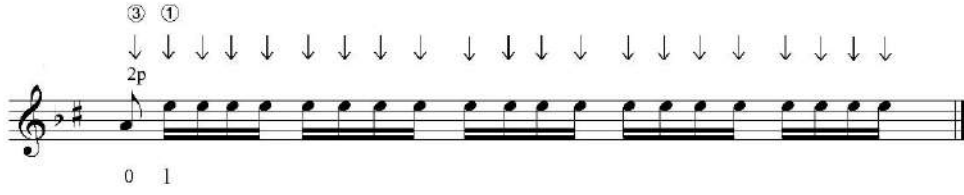
Şekil 4.104. Açış 3'ten bir örnek.

Şekil 4.104'te üstadın 2. pozisyonda, 3. telde çargâh perdesinde, 2. telde uşşak perdesinde parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad bu örnekte, çargâh perdesine 5. parmak ile basmış, 3. parmak ile hicaz perdesine parmak trili uygulamış, ardından uşşak perdesine 2. parmak ile basmış, 3. parmak ile buselik perdesine tekniği uygulamıştır. Nağmenin uzun seslerinde yapılan bu icra biçimi, müzikal ifadenin oluşturulmasında ya da şekillenmesinde oldukça önemlidir. Tezene/mızrap vuruşlarının aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.



Şekil 4.105. Açış 10'dan bir örnek.

Şekil 4.105'te üstadın 2. pozisyonda, 1. telde, hüseyini perdesinde, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yaparken 2. parmak ile acem perdesine parmak vurma tekniği uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad bu örnekte, hüseyini perdesine 1. parmak ile basmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yapmakta ve 2. parmak ile acem perdesine parmak vurma tekniği yaparak tril tekniğindeki benzer fakat farklı bir müzikal ifade oluşturmaktadır. Parmak trili ile karıştırılmaması gereken bu icra biçiminin 16'lık değerdeki notalarda yapılması duyum için önemlidir. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.



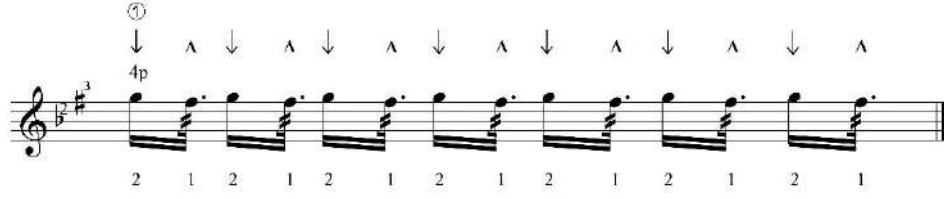
Şekil 4.106. Açış 21'den bir örnek.

Şekil 4.106'da üstadın 2. pozisyonda, 1. telde, hüseyini perdesinde, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yaparken bu perdeyi yalnız bıraktığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Şekil 4.105'e benzer bir nağmenin ve icra biçiminin görüldüğü bu örnekte üstad, hüseyini perdesine 1. parmak ile basmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yapmakta ve bu perdeyi yalnız bırakmakta yani hiçbir parmak tekniği uygulamamaktadır. Burada tezene/mızrap vuruş yönünün ve şiddetinin müzikal ifadeyi oluşturan ana unsur olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Üstadın benzer nağmeler ya da aynı sesler üzerinde farklı çalım teknikleriyle zengin ve çeşitli müzikal duyular oluşturduğu açıktır. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.



Şekil 4.107. Açış 12'den bir örnek.

Şekil 4.107'de üstadın 4. pozisyonda, 3. telde, nevâ perdesinde, parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, 2. pozisyonda başlayan nağme 4. pozisyonda devam etmekte ve parmak trili bu pozisyonda uygulanmaktadır. Üstadın icra karakteristiğini ortaya koyan bu örnekte, nevâ perdesine 5. parmak ile basılmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yapılmakta ve 3. parmak ile hisar perdesine parmak trili uygulanmaktadır. Nağmenin uzun seslerinde yapılan bu icra biçimi, müzikal ifadenin oluşturulmasında ya da şekillenmesinde oldukça önemlidir. Peş peşe yapılan aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları ve nevâ perdesinin önce 1. telde sonra 3. telde duyurulması dikkat çekicidir.



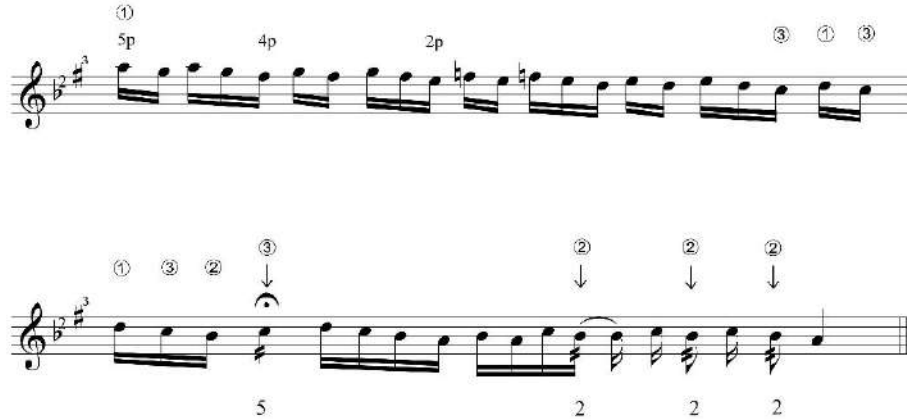
Şekil 4.108. Açış 13'ten bir örnek.

Şekil 4.108'de üstadın 4. pozisyonda, 1. telde, pest eviç (fa diyez 3) perdesinde, parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemektedir. Parmak triliyle başka tekniklerin birlikte kullanıldığı bu örnekte üstad, gerdaniye perdesine 2. parmakla basmakta aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra parmak çekme tekniği ile pest eviç perdesini duyurmakta ve bu perdede parmak trili tekniğini uygulamaktadır. Ayrıca burada tekniği 2. ve 3. parmaklarla gerdaniye perdesine uygularken sesi kesmekte böylece farklı bir duyum elde etmektedir. Tezene/mızrap vuruşlarının nağme boyunca aşağı yönlü olması dikkat çekicidir.



Şekil 4.109. Açış 14'ten bir örnek.

Şekil 4.109'da üstadın 2. pozisyonda, 2. telde, uşşak perdesinde, parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Üstad bu örnekte, 2. telde uşşak perdesine 2. parmakla, 3. telde çargâh perdesine 5. parmakla basmakta, 2. ve 3 tellere aynı anda aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşları yapmakta ve 3. parmak ile buselik perdesine parmak trili uygulamaktadır. Burada duyum farklılığını oluşturan nokta, 2. ve 3 tellerin aynı anda, sert biçimde aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu ile duyurulması ve buselik perdesinden parmak çekme hareketiyle uşşak perdesinin duyurulduktan sonra bu perdede parmak trili tekniğinin uygulanmasıdır.



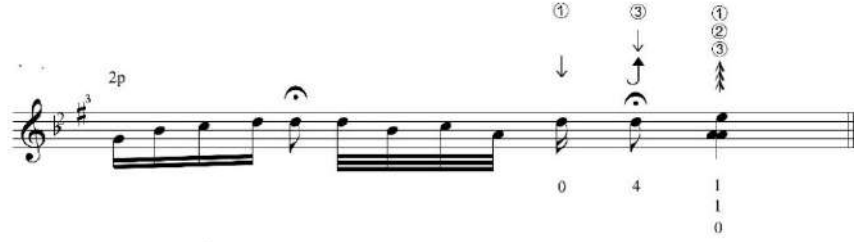
Şekil 4.110. Açış 11'den bir örnek.

Şekil 4.110'da üstadın 2. pozisyonda, 3. telde çargâh perdesinde, 2. telde uşşak perdesinde parmak trili tekniğini uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu değişmekte, 5. pozisyonda başlayan nağme 4. ardından 2. pozisyonda devam etmekte ve parmak trili bu pozisyonda uygulanmaktadır. Üstadın icra karakteristiğini ortaya koyan bu örnekte, çargâh perdesine 5. parmak ile basılmakta, aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yapılmakta ve 3. parmak ile hicaz perdesinde teknik uygulanmaktadır. Devamında uşşak perdesine 2. parmakla basılmakta aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yapılmakta ve 3. parmakla buselik perdesine parmak trili uygulanmaktadır. Çargâh perdesindeki kalış ve bu perdede tekniğin uygulanması nağme için önemlidir.

Bağlama/saz icrasında çok sık kullanılan tekniklerden biri olan parmak trili, literatürde süsleme, mordan gibi isimlendirmelerle de yer almakta ve araştırmaya konu alınan açış icralarının tamamında karşımıza çıkmaktadır. Erdal ERZİNCAN bu tekniği: farklı pozisyonlarda, tüm tel gruplarında, 2,3,4. parmaklarla, uzun veya kısa süreli seslerde, farklı tekniklerle birlikte, genellikle belirtilen perdenin hemen yanındaki perdeye uygulamaktadır. Buradan hareketle parmak trili tekniğinin üstadın icra karakteristiğini etkileyen ya da belirleyen özelliklerden biri olduğunu ifade etmek yanlış olmayacaktır.

4.2.2.8. Bend

“Belirtilen perde üzerinde telin aşağı ve yukarıya doğru esnetilmesi eylemini ifade eder” (Erzincan, 2019, s. 25). Vibrato tekniğine benzer bir icra olduğu söylenebilir.



Şekil 4.111. Açış 4'ten bir örnek.

Şekil 4.111'de üstadın bend tekniğini 2. pozisyonda, 3. teldeki nevâ perdesi üzerinde, 4. veya 3. parmakla uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Erdal ERZİNCAN burada nevâ perdesini önce 1. telde sonra 3. telde duyurmuş, 3. tele aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra bu teli 4. veya 3. parmakla aşağı yukarı esnetmiştir.

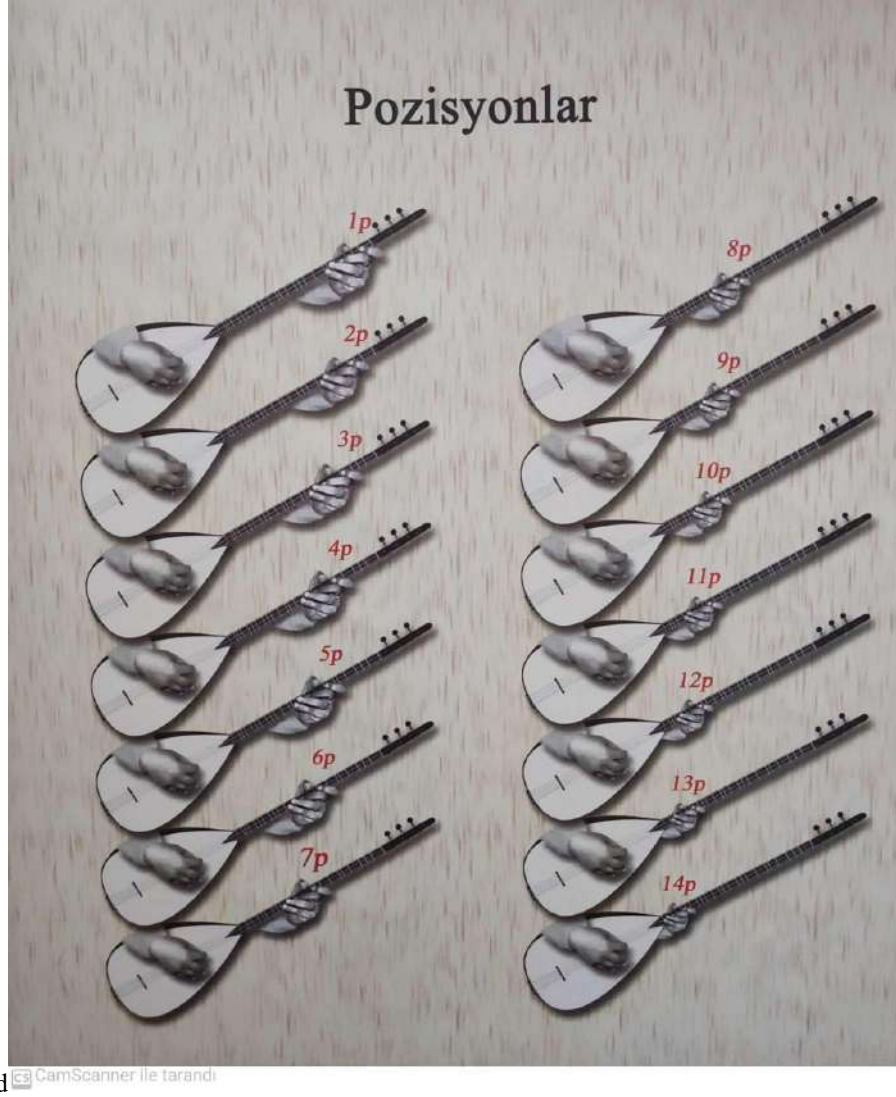


Şekil 4.112. Açış 18'den bir örnek.

Şekil 4.112'de üstadın vibrato tekniğini 12. pozisyonda, 1. teldeki tiz nevâ perdesi üzerinde, 1. parmakla uyguladığı görülmektedir. Klavyeyi tutan elin konumu hiç değişmemiştir. Erdal ERZİNCAN burada tiz nevâ perdesini 1. telde duyurmuş, bu tele aşağı yönlü tezene/mızrap vuruşu yaptıktan sonra 1. parmakla teli sağa sola esnetmiştir. Uzun süreli notalarda bu tekniği uygulayarak uzayan sesi yalnız bırakmamıştır.

4.2.2.9. Pozisyonlar

Klavyeyi tutan elin bağlama/saz sapı üzerindeki konumunu ifade etmektedir.



Şekil 4.113. Arif Sağ, Erdal Erzincan göre bağlamada pozisyonlar (Sağ ve Erzincan, 2013b, s. 27).

Bağlamada/sazda klavyeyi tutan elin konumu ile ilgili farklı kaynaklarda (Kurt, 1989; Alim ve Atalay, 2004; Kıran, 2005; Akdağ, 2013; Sağ ve Erzincan, 2013) farklı pozisyon yaklaşımları bulunmaktadır. Bu yaklaşımlarda pozisyon sayısı, pozisyonun başladığı perde ya da parmak, referans alınan bağlamanın/sazın türü, perde sayısı, bağlama/saz akordu (düzen) değişiklik göstermektedir. Sağ ve Erzincan'ın "Bağlama Metodu" isimli çalışmalarında yer alan bu görsele göre; 19 perdeli bağlamada/sazda 14 pozisyonun kullanıldığı, pozisyonların bağlama düzeni öncüllenenek belirlendiği ve pozisyonun başlangıcı başparmak esas alınarak adlandırıldığı görülmektedir.

Dikte edilen açış icralarının notaları ve icraların ses kayıtları üzerinden Erdal ERZİNCAN'ın icralar sırasında elinin klavye üzerindeki konumuna ilişkin olarak: **açış 1**, 2p, 4p, 5p, 7p, **açış 2**, 2p, **açış 3**, 2p, 3p, **açış 4**, 2p, 4p, 5p, **açış 5**, 2p, **açış 6**, 2p, 3p,

4p, 5p, 7p, 9p, **açış 7**, 2p, 3p, 5p, **açış 8**, 2p, 4p, 5p, 7p, **açış 9**, 1p, 2p, 3p, 4p, 5p, 6p, 7p, 10p, **açış 10**, 2p, 4p, 5p, **açış 11**, 2p, 4p, 5p, 8p, **açış 12**, 2p, 4p, **açış 13**, 2p, 4p, 5p, 7p, **açış 14**, 2p, 4p, 5p, **açış 15**, 2p, 3p, 4p, 5p, 7p, **açış 16**, 2p, 4p, 5p, **açış 17**, 2p, **açış 18**, 2p, 7p, 8p, 10p, 12p, **açış 19**, 2p, 4p, 5p, 7p, 8p, 10p, **açış 20**, 2p, 4p, 5p, **açış 21**, 2p olduğu tesbit edilmiştir.

4.3. Erdal ERZİNCAN'a Göre Kendi Bağlama/saz Açış İcralarından Hareketle Bağlama/Saz Öğretimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulmasına İlişkin Bulgular

Bu başlık altında literatür taraması ve Erdal ERZİNCAN ile yapılan kişisel iletişim sonucunda egzersizlerin niteliği, içeriği ve nasıl oluşturulması gerektiğine dair elde edilen bulgular yer almaktadır.

Çalgı eğitiminin ve icracılığının bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve kültürel boyutları dikkate alındığında özellikle çalgı eğitimi sürecinin bu bağlamlarda tasarlanması, planlanması ve düzenlenmesi gerekmektedir. Bu noktada bir eğitim öğretim materyali olarak çalgı eğitimi sürecinde kullanılacak etüt ya da egzersizler sözü edilen bu boyutlara göre oluşturulmalıdır. “Bireysel çalgı eğitiminde alıştırma temel olarak, mekanik alıştırma, müzikal alıştırma ve üsluba özgü karakteristik alıştırma olarak 3 farklı gruba ayrılabilir. (...) Üsluba özgü karakteristik alıştırma: çalgının literatüründe görülen icra üsluplarına yönelik ezgisel/ritmik/armonik kalıplardan üretilmiş alıştırma kapsar. Saz icrası bakımından üsluba özgü karakteristik alıştırma nağmeler (ezgi kalıpları), ezgi icrasında kullanılan süslemeler (ormamentler), ve bu nağme ve süslemelerde uygulanan teknikler üslubun karakterini belirlemektedir” (Ayyıldız ve Gündoğdu, 2021, s. 7). Buna göre, araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin nitelik olarak “üsluba özgü” çalışmalar olması ve bu egzersizlerin Erdal ERZİNCAN'ın icra karakteristiği paralelinde şekillenmesi gerektiği söylenebilir.

“Çalgı eğitimi sürecinde çeşitli problemlerle karşılaşmaktadır Teknik güçlükler bu problemlerin başında gelmektedir. Karşılaşılan teknik ve müziksel problemlerin çözülmesinde etüt önemli bir materyaldir. Etütler, eğitimin başlangıcından üst seviyelere kadar bütün süreçte çalgı tekniğine ilişkin becerilerin oluşturulması amacıyla kullanılmaktadır” (Yalçınkaya, 2012, s. 22). Burada “çalgı tekniğine ilişkin becerilerin oluşturulması” ifadesi araştırmanın konusu bakımından son derece önemlidir. Yine konuya ilişkin başka bir çalışmada şu ifadeler yer almaktadır. “Tekdüze ve eser icrası

temelli usta çırak ilişkisi modelindeki uygulamalar, öteden beri bağlamanın her bir tekniğinin bilimsel ve pedagojik açıdan en kısa ve en kolay şekilde nasıl öğretilbileceği üzerinde düşünmeyi genelde zorlaştırmaktadır. Bloom taksonomisine göre hazırlanan ders planında ise tekniğin bizzat kendisine odaklanılmakta, hazırbulunuşluğu uygun olan öğrenci yaklaşık bir ders saati içinde beklenen nitelikte tekniği icra edebilmekte, değerlendirme aşamasında, yeni durumlara uydurabilme ve yaratma basamaklarında sergileyebilmektedir” (Gerekten, 2021, s. 170). Buna göre: araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin Erdal ERZİNCAN’ın icra karakteristiğini oluşturan tekniklere ve bu tekniklerin kullanım ya da icra biçimine odaklanması gerektiği söylenebilir.

“Müziksel performansın ölçülebilir yanları performanstan performansa değişiklik göstermekle birlikte, genelde ortak bazı özellikler belirlenebilir. Bu özelliklerin, gerçekte, öğrenciye kazandırılması öngörülen performansın ve onu oluşturan kritik davranışların ifadesinde belirtilmiş olmaları gerekir. Fakat belirlenen ortak özelliklerin tümüyle bir performansta ya da onun kapsamında yer alan kritik davranışların her birinde, her zaman, her yerde eksiksiz olarak bulunması pek beklenmez. Başka bir deyişle, her performansta ya da onun kapsamındaki her bir kritik davranışta her zaman, her yerde bu özelliklerin tümü birlikte aranmaz, aranmaz” (Uçan, 2018, s. 118). “Her etüt, içerdiği bir ya da birden çok teknik hedefle, öğrenci/icracının icrada karşılaşılabileceği pek çok güçlüğün giderilmesinde katkı sağlar” (Cüceoğlu ve Berki, 2007, s. 228). Buna göre, araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin, tek bir tekniği ya da birbirini tamamlayıcı, benzer teknikleri içermesi gerektiği söylenebilir.

Çalgı eğitiminin devinışsel boyutu öncüllendiğinde psiko-motor davranışların öğrenildiği, geliştirildiği ve pekiştirildiği yer olan “işlemsel bellek” kavramı karşımıza çıkmaktadır. İşlemsel bellek, davranış bilimlerinde bilişsel ekol temsilcilerine göre: bir şeyi yapabilmeyi öğrenmek ve hatırlamakla ilgili bellek türüdür. Müziksel bir davranışın nasıl yapılacağını bilmek o davranışı öğrenmenin ön koşulu olmakla birlikte tek başına yeterli değildir. Öğrenilecek davranışın mutlaka uygulamaya dönüştürülmesi gerekmektedir. “Sanat eğitiminde performansın büyük önem taşıdığı alanlarından biri de müzik eğitimidir. Hangi düzeyde veya konumda, kimlere dönük olursa olsun, müzik eğitiminde öğrencilere kazandırılması amaçlanan veya onlarda geliştirilmesi ereklenen

davranışların büyük bir bölümü müzik yapmayı kapsar ve vurgular” (Uçan, 2018, s. 116-117). Buna göre, araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin denenmesi noktasında uygulanacak ön ve son test için seçilecek eserlerin egzersizlerle uyumlu biçimde tasarlanması gerektiği söylenebilir. Ayrıca birden çok eserin belirlenmesi, elde edilecek sonuçların çeşitliliğine ve farklılığına katkı sunacağı düşünülebilir.

“Yaygın bağlama öğretim yaklaşımlarına göre, bağlamada herhangi bir tekniğin öğretimi, daha çok doğrudan eser geçmeye başlamak şeklinde gerçekleşmektedir. Bu tip yaklaşımlarda herhangi bir tekniğin daha çok eser temelli icralar aracılığıyla öğrenilmesi beklenmektedir. Eserler ise içinden pasajlar cımbızlanarak egzersizler üretilmesi ve bu egzersizlerin bol tekrarlı icrasıyla olgunlaştırılmaktadır” (Gereken, 2021, s. 169). Buna göre, araştırmanın amaçları doğrultusunda oluşturulacak egzersizlerin, kazandırılmak istenen hedef davranışa dönük bol tekrarlı bir içeriğe sahip olması gerektiği söylenebilir. Ayrıca egzersizlerin açış icralarındaki nağmelerden seçilerek oluşturulması teknik ve üsluba dönük kazanımların elde edilmesi noktasında önemlidir. Erdal ERZİNCAN’ın şu ifadeleri durumu destekler niteliktedir.

“Bağlama eğitiminde belirli bir teknik düzey oluştuktan sonra kesinlikle küçük küçük etütlerle açışlar kullanılmalı, kullanılabilir. Bu etütler ne olmalı? İlk önce cümle kurmaktan öte, örneğin barak çalacaksanız barakla ilgili kullanılan motifleri etüt haline dönüştürüp bu şekilde küçük küçük cümleler oluşturup başlangıç aşamasında bu şekilde ilerlenebilir. Sonrasında uzun cümleler ve hikâyeler. Barak açış yapmak istiyorsanız 10 tane mahalli icracı dinleyin. Hepsinin ortak kullandığı nüanslar var, bu da o yörenin olmazsa olmaz nüansları, kokuyu veren şey. Bu nüansları tespit edip özümseyerek eğitimde buradan başlamak gerek. Kısacası en çok kullanılan nüanslar, motifler etüt haline dönüştürülüp bu etütlerle cümleler kurulmalı. Tabi bunun için bir de çok dinlemek lazım, meşk etmek lazım. Akademik eğitimde de işin teknik tarafı ön planda tutulmalı” (Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). Üstadın ifadelerine göre, çalgı eğitiminde açış icralarını gerek amaç gerekse araç olarak kullanabilmenin ön koşulunun teknik seviye ve teknik icra olduğu söylenebilir.

Erdal ERZİNCAN ile yapılan kişisel görüşmede “usta bir icracının referans alınarak çalgı eğitimi paralelinde bağlama/saz eğitim ve öğretimine yönelik materyaller (egzersizler kastedilerek) sizce nasıl geliştirilebilir?” sorusuna üstadın verdiği cevap

araştırmanın önemini ve gerekliliğini gösterdiği gibi egzersiz yazım sürecine de yön vermiştir.

“Artık kentleştik, Gelenek kentte devam ediyor. Yöre, tavır, üslup tabirlerini hala kullanıyoruz. Fakat mesele giderek şu noktaya eviriliyor. Yöre, tavır yerine artık ekolleri konuşacağız. Yani 50 sene sonra o zamanki kuşaklar için yöre ve tavrı tarihsel bir söylem olarak kalacak. İleriye dönük yaşayacak olan ekollerdir ve biz artık ekol olarak Talip ÖZKAN’ı, Nida TÜFEKÇİYİ’yi, Arif SAĞ’ı, Ali Ekber ÇİÇEK’i, Neşet ERTAŞ’ı konuşacağız. Bunlar yöresel sanatçılar değil. Yöreyi de içinde barındıran kent ortamında şekillenmiş ekollerdir; yani üstadlar. Artık ileriye dönük bir enstrümanın tekniğini anlatırken bu ekollerden faydalanacağız. Konya tavrı, Silifke tavrı, Zeybek tavrı söylem olarak yok olmayacak fakat ekollerin altında yer alacaktır. Talip ÖZKAN ekolü denildiğinde Zeybek tavrını, Arif Sağ ekolü denildiğinde Alevi-Bektaşî müziğini ya da Doğu Anadolu yöresini, Neşet ERTAŞ ekolü denildiğinde Orta Anadolu yöresini göreceğiz. Ekollerde farklı yöre, tavır ya da üsluplar vardır ama her birinin odaklandığı bir nokta olacaktır. Başka bir ifadeyle ekolleri, dar bir bölgede, geniş bir yelpazede düşünmek gerekmektedir. Nida TÜFEKÇİ hocaya bir gün “Hocam ben Erzurumluyum. İstanbul da yaşıyorum. Ne kadar yöresel olmalıyım ya da nasıl yöresel olabilirim?” şeklinde bir soru sordum. Cevap olarak bana: “pergelin bir ucunu köyüne koy ve açılabilirdiğin kadar açıl” demişti. Kentli ekollere baktığımızda durumun tıpkı böyle olduğunu görmekteyiz. İleriye dönük olarak eğitim süreçleri de merkezi kaybetmeden açılabilen sanatçılar yani ekoller üzerinden gidecektir. Sen bu çalışmayla geleceğin şablonunu hatırlatıyorsun, daha doğrusu bu çalışma geleceğin habercisi. Sözünü ettiğin bu ekollerin yani okulların hepsi başlı başına bir sistemdir. Gelecek kuşaklarında bu sistemlerden haberdar olması lazım. Örneğin benim alt yapımda saydığım bu ekollerin hepsi var. Hepsini az çok çalıştım. Bunun dışında Mahalli icralarda var tabi ki ama beni besleyen ana damarlar bu ekoller. Farklı merkezlere bağlı bu ekoller ne kadar çoğalır, gelenek zenginlik içinde devam eder. Ekollerin çeşitliliği olmazsa birçok şeyi de beraberinde kaybolur. Bu anlamda ekollerin yazılması çizilmesi gelecek kuşaklara aktarılması çok kıymetli. Yani geleceğin habercisi olan senin çalışman, çok önemli ve bu çalışmaların çoğalması, farklı merkezlere bağlı ekollerin yazılıp çizilmesi lazım. Bağlamada etüt anlayışı giderek keman ya da gitar etütlerine yani mekanik çalışmalara doğru yöneldi. Bu çalışmalarda kaslar açılıyor ama müzikal olarak pek faydasının olduğunu düşünmüyorum. Hatta zararının olduğunu

düşünüyorum. Bir enstrüman çalıyorsanız, onun teknik kapasitesinden ya da yönünden bahsediyorsanız etüt olmalı. Ama nasıl olmalı? O noktada benim yaklaşımım şudur. Eserin zor pasajlarını alıp etüt haline dönüştürürüm. Böyle olunca direkt amaca hizmet... Senin yaptığında (egzersiz yazma süreci ve egzersiz yazma ilkeleri) gayet doğru bir çalışma. Bu şekilde karmaşıklığı daha anlaşılır hale getirmiş oluyorsun. Zaten etüdün amacı da budur” (Erdal Erzincan ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). Buna göre çalışmada oluşturulan egzersizlerin ilkesel anlamda Erdal ERZİNCAN’ın ifadeleriyle birebir örtüştüğü görülmektedir.

4.4. Erdal ERZİNCAN’ın Bağlama/saz Açış İcralarından Hareketle Oluşturulan Egzersizlerin Öğrencilerin Bağlama/saz İcra Performansları Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

Bu başlık altında her bir katılımcı için “Bağlama/Saz Performans Değerlendirme Formu” (BPDF)’nden elde edilen verilerin analizine ve yorumlarına yer verilmiştir. BPDF; tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal olmak üzere üç alt boyuttan oluşmaktadır. Beş katılımcı üç farklı türküyü bağlama/saz ile icra etmiştir. Ardından uygulama süreci gerçekleştirilmiş ve sonrasında katılımcı öğrenciler aynı türkülerini tekrar bağlama/saz ile icra etmiştir. Uygulama süreci sonrasında uzmanlar BPDF kullanarak katılımcıları aynı türküler üzerinden değerlendirmiş ve ön test ile son test puanları elde edilmiştir. Araştırmanın çalışma (deney) grubunu oluşturan 5 kişilik müzik eğitimi bölümü lisans öğrencilerine ilişkin “Katılımcı Öğrenci Tanıma Formu” (KÖTF) ile elde edilen künye ve demografik bilgiler tablolar ile sunulmuştur.

Tablo 4.2. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin cinsiyete göre dağılımları.

KÖ1	Erkek
KÖ2	Erkek
KÖ3	Erkek
KÖ4	Erkek
KÖ5	Kız

Tablo 4.2’ye göre: çalışma grubunu oluşturan 5 öğrenciden 4’ü erkek, 1’i kızdır.

Tablo 4.3. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin yaşa göre dağılımları.

KÖ1	22
KÖ2	21
KÖ3	32
KÖ4	36
KÖ5	23

Tablo 4.3'e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin 21 ile 36 yaş aralığında olduğu söylenebilir. En küçük öğrenci **KÖ2** 21 yaşında, en büyük öğrenci **KÖ4** 36 yaşındadır.

Tablo 4.4. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz çalmaya kaç yaşında başladınız?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	11 yaşında başladım
KÖ2	15 yaşında başladım
KÖ3	21 yaşında başladım
KÖ4	14 yaşında başladım
KÖ5	13 yaşında başladım

Tablo 4.4'e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin yaşları göz önüne alındığında uzun süredir söz gelimi: **KÖ1** 11, **KÖ2** 6, **KÖ3** 11, **KÖ4** 22, **KÖ5** 10 yıldır bağlama/saz çaldıkları söylenebilir. Tüm öğrenciler lisans öğrenimlerinden önce bağlama/saz çalmaya başlamışlardır.

Tablo 4.5. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz çalmaya ya da öğrenmeye bağlamada/sazda hangi düzen ile başladınız?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Bağlama düzeni
KÖ2	Bağlama düzeni
KÖ3	Bozuk düzeni
KÖ4	Bağlama düzeni
KÖ5	Bağlama düzeni

Tablo 4.5'e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden **KÖ1**, **KÖ2**, **KÖ4**, **KÖ5** olmak üzere 4'ü bağlama düzeni ile bağlama/saz çalmaya başlamıştır. Yalnızca **KÖ3** bağlama/saz çalmaya bozuk düzeni ile başlamıştır.

Tablo 4.6. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda ana düzenlerden biri olan *bağlama düzenini* kaç yıldır çalılıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	10
KÖ2	6
KÖ3	1
KÖ4	20
KÖ5	10

Tablo 4.6'ya göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden 4'ünün en az 6 yıl ve üzeri “bağlama düzeni” çaldığı görülmektedir. Yalnızca **KÖ3** 1 yıldır bağlama düzeni çalmaktadır. Bu noktada çalışma grubunun hazır bulunuşluk düzeyinin, araştırmanın deneysel süreci için olumlu olabileceği söylenebilir.

Tablo 4.7. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamaya/saza haftada kaç saat ayırıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	7-10 saat
KÖ2	10 saat
KÖ3	20 saat
KÖ4	5-6 saat
KÖ5	7 saat

Tablo 4.7’de çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin haftalık bağlama/saz çalışma sürelerinin değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Bu değişkenliğin farklı birçok sebepten kaynaklandığı söylenebilir. Haftalık en fazla **KÖ3** 20 saat, en az **KÖ4** 5-6 saat çalışmaktadır.

Tablo 4.8. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlama/saz eğitim ve icracılığında kimleri örnek alıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Erdal ERZİNCAN
KÖ2	Genel olarak örnek aldığım birisi yok. Elimden geldiğince tüm eğitimcilerden kendime bir şeyler katmaya çalışıyorum.
KÖ3	Mehmet ERENLER
KÖ4	Arif SAĞ, Erdal ERZİNCAN, Erol PARLAK, Çetin AKDENİZ, Ali YILMAZ, Hasan GENÇ, Erkan ÇANAKÇI, Volkan KAPLAN
KÖ5	Erdal ERZİNCAN, Arif SAĞ

Tablo 4.8’e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden **KÖ1** yalnızca Erdal ERZİNCAN’ı, **KÖ3** yalnızca Mehmet ERENLER’i, **KÖ5** Erdal ERZİNCAN ile Arif SAĞ’ı, örnek almaktadır. **KÖ4** Erdal ERZİNCAN’ın yanı sıra farklı icracıları örnek alırken, **KÖ2** hiçbir isim vermemiştir. **KÖ1**’in ve **KÖ3**’ün spesifik yanıtları ve **KÖ2** isim vermemesi dikkat çekicidir.

Tablo 4.9. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda icra performansınızı artırmaya yönelik ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Performans etütleri ve Zeki Atagür eserleri geçiyorum. Açış icraları yapıyorum.
KÖ2	Parmak egzersizleri yapıyorum. Yöresel bağlama tavırları üzerine çalışıyorum.
KÖ3	Etüd, longa, saz semaisi geçiyorum. Yöresel bağlama tavırları üzerine çalışıyorum.
KÖ4	Parmak egzersizleri yapıyorum.
KÖ5	Parmak egzersizleri yapıyorum.

Tablo 4.9’a göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin tümü icra performanslarını artırmak için etüt ve egzersiz yapmaktadırlar. Bu paralelde çalgı eğitimi açısından öğrencilerde etüt ve egzersizlerin önemi ve de gerekliliği bilincinin

anlaşılması olduğu söylenebilir. **KÖ3**'ün GTHM dışında KTM eserlerinden faydalandığı görülmektedir. Ayrıca **KÖ1**'in açış icraları yaptığını belirtmesi dikkat çekicidir.

Tablo 4.10. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Bağlamada/sazda kişisel icra karakterinizi oluşturmak ya da geliştirmek için ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Bağlamaya/saza daha çok vakit ayırıyorum.
KÖ2	Farklı bağlama/saz icracılarını dinleyip onları taklit etmeye çalışıyorum.
KÖ3	Usta icracıları dinliyorum.
KÖ4	Usta icracıları dinliyorum.
KÖ5	Zor olduğunu düşündüğün eserlerin içindeki pasajları çalışıyorum.

Tablo 4.10'a göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden **KÖ2**, **KÖ3**, **KÖ4** “kişisel icra karakteri” oluşturabilmek için usta icracıları dinlemektedirler. **KÖ1** bağlamaya/saza çok vakit ayırdığını söylerken, **KÖ5** ise eserlerdeki pasajları çalıştığını ifade temektedir. Bu noktada “kişisel icra karakteri” oluşturabilmenin çok boyutlu, zahmetli ve uzun bir süreç olduğu göz önüne alındığında öğrencilerde bu yönde bir bilincin henüz oluşmamış olduğu söylenebilir.

Tablo 4.11. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN'ı dinler misiniz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Evet dinlerim.
KÖ2	Hayır, pek dinlemem.
KÖ3	Evet dinlerim
KÖ4	Evet dinlerim
KÖ5	Evet dinlerim

Tablo 4.11'e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden **KÖ2** dışındaki tüm öğrenciler Erdal ERZİNCAN'ı dinlemektedir.

Tablo 4.12. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN'ın müzikal gelişiminizdeki rolü nedir?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Müzikal gelişimim üzerinde etkisi olmuştur.
KÖ2	Müzikal gelişimim üzerinde etkisi olmamıştır.
KÖ3	Müzikal gelişimim üzerinde etkisi olmuştur.
KÖ4	Müzikal gelişimim üzerinde etkisi olmuştur.
KÖ5	Müzikal gelişimim üzerinde etkisi olmuştur.

Tablo 4.12'ye göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerden **KÖ2** dışındaki tüm öğrencilerin müzikal gelişimleri üzerinde Erdal ERZİNCAN'ın etkili olduğu görülmektedir.

Tablo 4.13. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN’ın eğitimci yönü hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Çok başarılı bir eğitimci.
KÖ2	Çok başarılı bir eğitimci. EEMM eğitimci yönünü ortaya koymaktadır.
KÖ3	Çok başarılı bir eğitimci.
KÖ4	Çok başarılı bir eğitimci. “Gezici Bağlama Atölyesi” eğitimci yönünü ortaya koymaktadır.
KÖ5	Çok başarılı bir eğitimci.

Tablo 4.13’e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin tümü Erdal ERZİNCAN’ın eğitimci yönünü başarılı bulmaktadır. **KÖ2** EEMM’nin, **KÖ4** “Gezici Bağlama Atölyesi” projesinin öneminden bahsetmişlerdir.

Tablo 4.14. Çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin “Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz icracılığı hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna ilişkin verdikleri yanıtlar.

KÖ1	Her seviyeden bağlama/saz ilgisini etkilemiş usta bir icracı
KÖ2	Bağlama/saz icrasında yeni ufuklar açmış usta bir icracı
KÖ3	Bağlama düzenindeki özgün düzenlemeleri ile usta bir icracı
KÖ4	THM için önemli bir kaynak olması ile usta bir icracı
KÖ5	Her seviyeden bağlama/saz ilgisini etkilemiş usta bir icracı

Tablo 4.14’e göre: çalışma grubunu oluşturan öğrencilerin tümü, Erdal ERZİNCAN’ın usta bir icracı olduğunu düşünmektedir. Öğrencilerin her biri Erdal ERZİNCAN’ın usta bir icracı oluşunu farklı açılardan ele almaktadır. **KÖ2** ile **KÖ3** onun özgünlüğünden, **KÖ1**, **KÖ4** ve **KÖ5** ise geniş kitleleri etkilemesinden bahsetmektedir.

4.4.1 KÖ1 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular

KÖ1 için uzmanların BPDF alt boyutlarından tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal verdiği ön test ve son test puanları Tablo 4.15’te verilmiştir.

Tablo 4.15. KÖ1 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.

	Boyutlar	Türkü 1		Türkü 2		Türkü 3		
		Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	
Uzman 1	BPDF	Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.33	4.83	1.00	4.33	2.33	5.00
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	2.16	4.66	2.00	4.83	1.41	4.83
		Müzikal	3.50	3.50	1.75	5.00	2.25	5.00
Uzman 2	BPDF	Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	2.00	4.00	2.33	5.00	2.66	5.00
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	2.00	4.58	2.75	5.00	3.33	5.00
		Müzikal	2.25	5.00	2.75	5.00	3.75	5.00
Uzman 3	BPDF	Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.33	4.16	1.16	4.66	3.16	4.83
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	2.16	4.58	1.08	5.00	3.50	4.91
		Müzikal	4.00	4.75	1.25	5.00	1.75	5.00
Uzman Ortalama	BPDF	Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.55	4.33	1.50	4.66	2.72	4.94
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	2.11	4.61	1.94	4.94	2.75	4.91
		Müzikal	3.25	4.41	1.91	5.00	2.58	5.00

Tablo 4.15'te uzmanların **KÖ1**'in bağlama/saz performansı için BPDF'nin alt boyutlarına verdikleri cevaplar incelendiğinde **KÖ1**'in tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ön test ve son test puanları arasındaki farklılığın istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını tespit etmek için bağımlı örneklem t testinin non-parametrik alternatifi olan “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” kullanılmıştır. Wilcoxon işaretli sıralar testi her bir boyut için üç uzmanın üç farklı türkü için verdiği ön test ve son test puanları kullanılarak analiz edilmiştir. Tablo 4.16'da tezene/mızrap tutan el teknikleri, Tablo 4.17'de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve Tablo 4.18'de ise müzikal boyutlarına ilişkin yapılan Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 4.16. KÖ1 için BPDF'nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test < Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.16’da görüldüğü gibi; **KÖ1**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ1**’in tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.17. KÖ1 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Klavyeyi Tutan El (parmak) Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.17’de görüldüğü gibi; **KÖ1**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ1**’in klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.18. KÖ1 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Müzikal</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.52	.012
	Pozitif Sıra	8 ^b	5.50	36.00		
	Eşit	1 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.18’de görüldüğü gibi; **KÖ1**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında müzikal boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,52$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ1**’in müzikal boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

4.4.2 KÖ2 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular

KÖ2 için uzmanların BPDF alt boyutlarından tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal verdiği ön test ve son test puanları Tablo 4.19’da verilmiştir.

Tablo 4.19. KÖ2 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.

	Boyutlar	Türkü 1		Türkü 2		Türkü 3		
		Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	
Uzman 1	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutun El Teknikleri</i>	1.00	4.00	1.17	4.67	1.67	5.00
		<i>Klavyeyi Tutun El Teknikleri</i>	1.42	4.08	1.17	4.75	1.17	4.83
		<i>Müzikal</i>	2.00	3.75	1.00	5.00	1.50	3.75
Uzman 2	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutun El Teknikleri</i>	2.83	4.00	2.33	4.17	2.33	4.17
		<i>Klavyeyi Tutun El Teknikleri</i>	2.75	4.33	2.17	4.50	2.17	4.50
		<i>Müzikal</i>	3.00	5.00	1.25	4.50	1.25	4.50
Uzman 3	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutun El Teknikleri</i>	1.83	4.50	1.83	5.00	3.00	4.83
		<i>Klavyeyi Tutun El Teknikleri</i>	2.33	5.00	1.58	4.92	2.25	4.25
		<i>Müzikal</i>	3.00	5.00	1.00	5.00	1.50	4.00
Uzmanlar Ortalama	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutun El Teknikleri</i>	1.89	4.17	2.17	4.61	2.33	4.72
		<i>Klavyeyi Tutun El Teknikleri</i>	2.17	4.47	2.67	4.72	1.69	4.44
		<i>Müzikal</i>	2.67	4.58	1.08	4.83	1.00	3.05

Tablo 4.19’da uzmanların KÖ2’nin bağlama/saz performansı için BPDF’nin alt boyutlarına verdikleri cevaplar incelendiğinde KÖ2’nin tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ön test ve son test puanları arasındaki farklılığın istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını tespit etmek için bağımlı örneklem t testinin non-parametrik alternatifi olan “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” kullanılmıştır. Wilcoxon işaretli sıralar testi her bir boyut için üç uzmanın üç farklı türkü için verdiği ön test ve son test puanları kullanılarak analiz edilmiştir. Tablo 4.20’de tezene/mızrap tutan el teknikleri, Tablo 4.21’de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve Tablo 4.22’de ise müzikal boyutlarına ilişkin yapılan Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 4.20. KÖ2 için BPDF'nin "tezene/mızrap tutan el teknikleri" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.20'de görüldüğü gibi; **KÖ2**'nin ön test ve son test sıra ortalamaları arasında tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ2**'nin tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.21. KÖ2 için BPDF'nin "klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Klavyeyi Tutan El (parmak) Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.21'de görüldüğü gibi; **KÖ2**'nin ön test ve son test sıra ortalamaları arasında klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ2**'nin klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.22. KÖ2 için BPDF'nin "müzikal" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretli Sıralar" testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Müzikal</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.22’de görüldüğü gibi; **KÖ2**’nin ön test ve son test sıra ortalamaları arasında müzikal boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ2**’nin müzikal boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

4.4.3 KÖ3 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular

KÖ3 için uzmanların BPDF alt boyutlarından tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal verdiği ön test ve son test puanları Tablo 4.23’te verilmiştir.

Tablo 4.23. KÖ3 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.

	Boyutlar	Türkü 1		Türkü 2		Türkü 3	
		Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test
Uzman 1	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>					
		1.17	4.83	3.00	3.17	1.17	3.50
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>					
		1.50	4.58	2.92	4.00	1.33	3.83
		<i>Müzikal</i>					
		1.00	4.00	1.67	2.75	1.00	5.00
Uzman 2	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>					
		1.00	3.83	2.00	4.00	1.00	3.17
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>					
		1.00	4.08	2.00	4.58	1.00	3.33
		<i>Müzikal</i>					
		1.00	2.75	1.00	2.50	1.00	3.75
Uzman 3	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>					
		1.33	4.33	2.67	4.00	2.00	4.00
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>					
		1.50	4.42	2.75	4.42	1.83	3.67
		<i>Müzikal</i>					
		1.00	2.75	1.50	4.33	1.00	3.50
Uzman Ortalama	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>					
		1.78	3.83	1.33	3.67	2.00	4.11
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>					
		1.92	4.14	1.33	4.00	2.03	4.17
		<i>Müzikal</i>					
		1.22	3.92	1.00	3.00	1.17	3.53

Tablo 4.23’te uzmanların **KÖ3**’ün bağlama/saz performansı için BPDF’nin alt boyutlarına verdikleri cevaplar incelendiğinde **KÖ3**’ün tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ön test ve son test puanları arasındaki farklılığın istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını tespit etmek için bağımlı örneklem t testinin non-parametrik alternatifi olan “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” kullanılmıştır. Wilcoxon işaretli sıralar testi her bir boyut için üç uzmanın üç farklı türkü için verdiği ön test ve son test puanları kullanılarak analiz edilmiştir. Tablo 4.24’te tezene/mızrap tutan el teknikleri, Tablo 4.25’te klavyeyi tutan el (parmak)

teknikleri ve Tablo 4.26’da ise müzikal boyutlarına ilişkin yapılan Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 4.24. KÖ3 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.24’te görüldüğü gibi; **KÖ3**’ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66; p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ3**’ün tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.25. KÖ3 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Klavyeyi Tutan El (parmak) Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.25’te görüldüğü gibi; **KÖ3**’ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66; p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ3**’ün klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.26. KÖ3 için BPDF'nin "müzikal" boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için "Wilcoxon İşaretili Sıralar" testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Müzikal</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

a. Son Test < Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.26'da görüldüğü gibi; **KÖ3**'ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında müzikal boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ3**'ün müzikal boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

4.4.4 KÖ4 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular

KÖ4 için uzmanların BPDF alt boyutlarından tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal verdiği ön test ve son test puanları Tablo 4.27'de verilmiştir.

Tablo 4.27. KÖ4 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.

	Boyutlar	Türkü 1		Türkü 2		Türkü 3		
		Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	
Uzman 1	BPDF	<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	1.33	4.00	1.50	3.00	1.17	4.00
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>	1.42	4.17	1.08	3.33	1.00	3.50
		<i>Müzikal</i>	1.50	3.75	1.00	2.75	1.00	3.00
		<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	2.00	4.00	2.00	3.17	1.00	4.17
Uzman 2	BPDF	<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>	2.25	4.50	1.83	3.92	1.00	4.42
		<i>Müzikal</i>	1.75	3.75	1.50	2.50	1.00	3.75
		<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	1.17	2.50	1.00	2.67	1.00	3.33
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>	1.00	2.83	1.00	3.50	1.00	3.83
Uzman 3	BPDF	<i>Müzikal</i>	1.00	3.50	1.00	3.25	1.00	4.00
		<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	1.50	3.50	1.50	2.94	1.06	3.83
		<i>Klavyeyi Tutan El Teknikleri</i>	1.56	3.83	1.31	3.58	1.00	3.92
		<i>Müzikal</i>	1.42	3.67	1.17	2.83	1.00	3.58

Tablo 4.27'de uzmanların **KÖ4**'ün bağlama/saz performansı için BPDF'nin alt boyutlarına verdikleri cevaplar incelendiğinde **KÖ4**'ün tüm boyutlarda son test

puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ön test ve son test puanları arasındaki farklılığın istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını tespit etmek için bağımlı örneklem t testinin non-parametrik alternatifi olan “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” kullanılmıştır. Wilcoxon işaretli sıralar testi her bir boyut için üç uzmanın üç farklı türkü için verdiği ön test ve son test puanları kullanılarak analiz edilmiştir. Tablo 4.28’de tezene/mızrap tutan el teknikleri, Tablo 4.29’da klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve Tablo 4.30’da ise müzikal boyutlarına ilişkin yapılan Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 4.28. KÖ4 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.28’de görüldüğü gibi; **KÖ4**’ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ4**’ün tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.29. KÖ4 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Klavyeyi Tutan El (parmak) Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.29’da görüldüğü gibi; **KÖ4**’ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık olduğu tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ4**’ün

klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.30. KÖ4 için BPDF'nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Müzikal</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test < Ön Test
- b. Son Test > Ön Test
- c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.30'da görüldüğü gibi; **KÖ4**'ün ön test ve son test sıra ortalamaları arasında müzikal boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ4**'ün müzikal boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

4.4.5 KÖ5 için bağlama/saz performans değerlendirmelerine ilişkin bulgular

KÖ5 için uzmanların BPDF alt boyutlarından tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal verdiği ön test ve son test puanları Tablo 4.31'de verilmiştir.

Tablo 4.31. KÖ5 için uzmanların verdiği ön test ve son test puan ortalamaları.

	Boyutlar	Türkü 1		Türkü 2		Türkü 3		
		Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	Ön Test	Son Test	
Uzman 1	BPDF	Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.00	4.67	1.00	4.00	1.00	4.00
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	1.25	4.75	1.00	4.08	1.08	3.91
		Müzikal	1.00	3.75	1.00	3.25	1.00	3.25
		Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	2.16	4.00	2.00	4.00	2.00	4.00
Uzman 2	BPDF	Klavyeyi Tutan El Teknikleri	2.75	3.67	1.50	4.00	2.00	4.00
		Müzikal	2.75	3.25	1.00	3.25	1.50	3.00
		Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.16	3.33	1.00	3.33	1.33	3.17
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	1.67	4.17	1.00	4.00	1.00	2.58
Uzman 3	BPDF	Müzikal	2.00	4.00	1.00	4.00	1.00	2.25
		Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	1.44	4.00	1.33	3.78	1.44	3.72
		Klavyeyi Tutan El Teknikleri	1.89	4.19	1.17	4.03	1.36	3.50
		Müzikal	1.92	3.67	1.00	3.50	1.17	2.83
Uzman Ortalama	BPDF							

Tablo 4.31’de uzmanların KÖ5’in bağlama/saz performansı için BPDF’nin alt boyutlarına verdikleri cevaplar incelendiğinde KÖ5’in tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. Ön test ve son test puanları arasındaki farklılığın istatistiksel olarak anlamlı olup olmadığını tespit etmek için bağımlı örneklem t testinin non-parametrik alternatifi olan “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” kullanılmıştır. Wilcoxon işaretli sıralar testi her bir boyut için üç uzmanın üç farklı türkü için verdiği ön test ve son test puanları kullanılarak analiz edilmiştir. Tablo 4.32’de tezene/mızrap tutan el teknikleri, Tablo 4.33’te klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve Tablo 4.34’te ise müzikal boyutlarına ilişkin yapılan Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçlarına yer verilmiştir.

Tablo 4.32. KÖ5 için BPDF’nin “tezene/mızrap tutan el teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
Tezene/Mızrap Tutan El Teknikleri	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test < Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.32’de görüldüğü gibi; **KÖ5**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ5**’in tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.33. KÖ5 için BPDF’nin “klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Klavyeyi Tutan El (parmak) Teknikleri</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.66	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.33’te görüldüğü gibi; **KÖ5**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,66$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ5**’in klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

Tablo 4.34. KÖ5 için BPDF’nin “müzikal” boyutuna ait ön test ve son test puanlarına ilişkin ilişkili ölçümler için “Wilcoxon İşaretli Sıralar” testi sonuçları.

Grup	Son test-Ön test	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	P
<i>Müzikal</i>	Negatif Sıra	0 ^a	.00	.00	-2.67	.008
	Pozitif Sıra	9 ^b	5.50	45.00		
	Eşit	0 ^c				

- a. Son Test <Ön Test
b. Son Test > Ön Test
c. Son Test = Ön Test

Tablo 4.34’te görüldüğü gibi; **KÖ5**’in ön test ve son test sıra ortalamaları arasında müzikal boyutunda son test lehine anlamlı bir farklılık tespit edilmiştir ($z=-2,67$; $p<,05$). Elde edilen bulgular Erdal ERZİNCAN’ın açış icraları referans alınarak oluşturulan egzersizlerin **KÖ5**’in müzikal boyutuna ait puanlarında anlamlı bir artış olduğunu göstermektedir.

BÖLÜM 5

5. TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde veriler üzerinden elde edilen bulgulardan harekete ulaşılan sonuçlara, tartışmalara ve önerilere yer verilmiştir.

5.1. Tartışma

“En az bin yıldan beri uygulanmakta ve izah edilmekte olan geleneksel sistem, günümüzde özellikle halk müziği içinde bütün canlılığıyla yaşamaktadır” (Tura, 1988, s. 195). “Türk Halk Musikisi ve Türk Sanat Musikisi, birbirinden farklı değişik sistemler üzerine değil, bir ve tek bir sistem üzerine kurulmuştur. (...) Sistemin aslı, Türk Halk Musikisin de gizli kalmıştır. Türk Musikisi ses sistemi, Türk halk musikisi ses sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutabakat halindedir” (Tura, 1992, s. 322). Tura ve Türk Makam Müziğine dair: İrden, 2022; Öztürk, 2020 çalışmaları ile Erdal ERZİNCAN’ın açışlarının makamsal yapıları tutarlılık göstermektedir. 21 açışın tamamı “ezgisel hareketi” merkeze alan geleneksel makam algı ve anlatımlarıyla paralellik göstermektedir.

Gereken (2020), çalışmasında TRT THM repertuarında yer alan Misket Türküleri üzerinde yaptığı “Ezgi Merkezli” makam analizleri neticesinde ulaştığı şu sonuç “Misket türküleri olarak bilinen repertuarın içerisinde sayısı azımsanamayacak şekilde segah perdesi kararlı makam ve terkip karakteristiği taşıyan birçok türkü bulunmaktadır” (s. 256) araştırmamızda ele alınan açış icralarının makamsal yapılarıyla tutarlılık göstermektedir.

“(…) mahalli icrâcılar, seslendirecekleri uzun havada söz bölümünü oluşturan ezgiler ile açış bölümünü oluşturan ezgiler arasında bağlantılar kurarak icrâ açısından uyumu yakalamaktadırlar” (Yahya Kaçar ve Aydın, 2020, s. 1773). “Açış (yol gösterme) mutlaka o yörenin uzun havalara göre yönelmiştir” (Paşmakçı’dan akt, Yurtçu, 1996, s. 31). Erdal ERZİNCAN’ın açış icralarının adı geçen çalışmalarla tutarlı olduğu söylenebilir. Üstad konu edinilen 21 açışın tamamında açıştan sonra seslendireceği esere bağlı kalmaktadır.

Beyter’in (2013), çalışmasında Mehmet ERENLER’in tezene/mızrap kullanımına dair şu ifadeleri Erdal ERZİNCAN’ın tezene/mızrap kullanımı ile

örtüşmektedir. “Mehmet Erenler’in tezene vuruş şekillerini birbirine bağlı bir sistematik içinde kullandığı görülmektedir. Sanatçı, geleneğe bağlı fakat kendine has bir icra tekniğine sahiptir ve tüm icrasını bilinçli olarak kurgulamaktadır” (s. 57-58). Tezene/mızrap kullanımındaki sistematiklik ve icradaki bilinç Erdal Erzincanda da karşımıza çıkmaktadır. Aynı çalışmada parmak teknikleri için: “(...) bağlama icrası bakımından Mehmet Erenler’e has bir ifade şekli olan vibrato tekniği oldukça karakteristik bir yapı sergilemektedir” (s. 58-59) ifadeleri yer almaktadır. Mehmer ERENLER’in icra karakteristiğinde vibrato tekniği öne çıkarken, Erdal ERZİNCAN’ın icra karakteristiğinde parmak trili, vurma ve çekme I, II teknikleri öne çıkmaktadır.

Çalışmada literatür taraması ile “Taba-Tyler Program Geliştirme Modeli” referans alınarak oluşturulan egzersizlerin öğrenci başarısına olumlu katkı sağladığı görülmüştür. Bu yönüyle araştırma Yalçinkaya (2012). “*Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli*” isimli çalışmayla tutarlılık göstermektedir.

5.2. Sonuç

5.2.1. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarının müzikal özelliklerine ilişkin sonuçlar

5.2.1.1. Açışların hangi makamda veya makamlarda icra edildiğine ve açışların seyir özelliklerine ilişkin sonuçlar

Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışları birden çok ve farklı makam ya da terkiplerdedir. İcraların farklı makamlarda olmasına bağlı olarak kullanılan perde düzenleride değişmektedir. Açışlar, Rast, Hicaz, Hisar ve Arabân olmak üzere 4 farklı perde düzeninde, Muhayyer, Hüseyini, Necid Hüseyini, Nevâ, Hicaz, Hicaz-ı Türki, Hümayun, Uzzal, Nevrûz, Hûzi, Gerdaniye, Tâhir-i Kebir, Rast, Uşşak, Hisar ve Arabân olmak üzere farklı makam nağmelerinde ya da ezgilerinde veya terkiplerinde (birleşik makam) icra edilmiştir. Açışların tamamı dğgâh perdesinden karar etmiştir. Açış icralarından sonra seslendirilen eserlerin yöreleri ve uzun havaların türleri, açışların makamsal özellikleri üzerinde etkili olmuştur. Söz gelimi açışlardan sonra seslendirilen eserlerin İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu yörelerine ait olmaları bu noktada önemlidir. Öz değışle bu yörelerin müzik kültürleri içinde sıkça tercih edilen ya da öne çıkan makamlar konu edinilen açışların makamsal dağılımını belirlemiştir. Özetle açışların müzikal motiflerinin ve cümlelerinin GTHM’nin yöresel karakteri ve makamsal yapı paralelinde şekillendiğı açıktır. Ayrıca Erdal ERZİNCAN’ın müzikal

özgünlüğü ve özgürlüğü açış icralarında hem ezgisel hem de teknik bakımdan kendini hissettirmektedir.

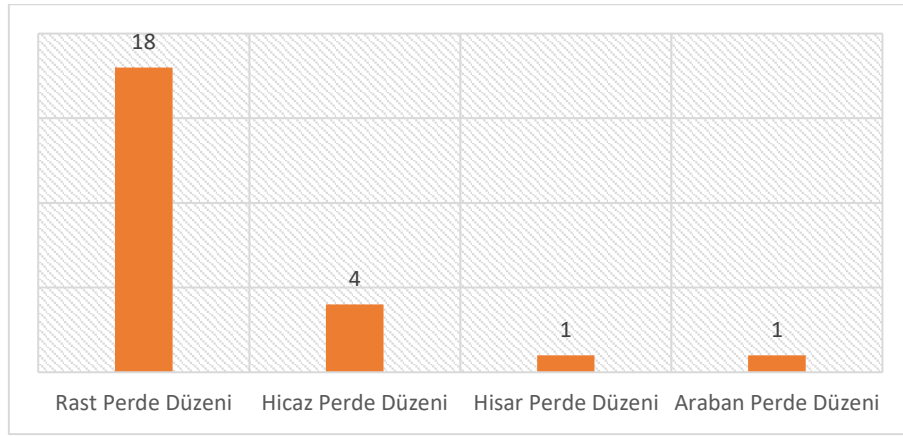
Açış icralarını veya kavramını salt makamsal açıdan ele almak ya da değerlendirmek, GTHM düzleminde eksik kalacaktır. Açışların kendisinden sonra icra edilecek esere hazırlayıcı niteliği göz ardı edilmemelidir. GTHM'nin yöresel karakteri, açış icralarında kendisini göstermektedir, göstermelidir. Esasen açışın türü, söz gelimi: bozlak açış, barak açış, hoyrat açış, gurbet havası... seslendirilecek uzun havanın türüdür. Bir açış eğer kırık havadan önce yapılıyor ise o eserin ait olduğu yörenin müzikal nitelikleri yani makam anlayışını, nağme yapısını, icra teknik ve üsluplarını taşımalıdır. Araştırma konusu bağlamında incelenen açışların tamamının bu nitelikte olduğu görülmektedir.

Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açışları üzerinden açış ve taksim kavramlarının birlikteliğinden söz etmek mümkündür. Açışın veya taksimin kendisinden sonra icra edilecek esere bağlılığı ve icrada belli kurallar içindeki serbestlik bu iki icra geleneğinin temelini oluşturmaktadır. Öz deyişle açış, yöresel ezgi-nağme kalıbı dağarları ve buna bağlı diğer unsurlar, taksim ise dönemin sanat anlayışı ve buna bağlı unsurlar merkeze alınarak icra edilir. *“Bir eserin önüne yapacağınız icra eserden kopuk olmamalı ama başka bir şey olmalı. Açışta, uzun havanın dışında bir şey yapabilirsin, kendini gösterebilirsin. Ben icralarımda uzun havanın içinden bir motifi acarım, geliştiririm ve sonra tekrar başka bir cümle kurarak esas meseleye dönerim. Yani hikâyeden bağımsız olmam. Kısacası nitelikli bir açış, yörenin kokusunu vermeli. Bu koku, hem eserin hem de eserin akrabalarının kokusudur”* (Erdal Erzincan ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). *“Taksim yaparken kendisinden sonraki eserin dönemini dikkate almak zorundasınız”* (Sühan İrden ile kişisel iletişim, 14. Nisan 2022). İki üstadın ifadeleri bu sonucu desteklemektedir.

Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açışları, Türk Müziği'nin geleneksel perde anlayışı ve makam algısı ile incelendiğinde açışların geleneksel anlatımlarla tam bir tutarlılık içinde olduğu görülmektedir. İcralardaki ezgisel hareket tarzları, belirli bir perde düzeni içinde agaz-seyir-karar olgusuyla açıklanabilmektedir. İcraların günümüzde yaygın biçimde kabul görmüş Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminden kaynaklanan birçok problemi ve tartışmayı çözebilecek nitelikte olduğu söylenebilir. Bu bağlamda:

- Türk Müziğinin bir bütün olarak düşünülmesi gerektiği ve KTM-GTHM gibi farklı türsel ayrımların yanlış olduğu,
- GTHM ezgilerinin ayak veya dizi kavramı yerine makam kavramı ve terminolojisi ile ifade edilebileceği,
- Türk Müziğinin geleneksel makam anlayışının ve anlatımlarının GTHM ezgilerinde varlığını sürdürdüğü sonuçlarına ulaşılabilir.

“TRT Türk Halk Müziği Repertuarında yer alan rast terkipteki türkülerin nağme kullanımları incelendiğinde, yaklaşık son 80 yıldır Halk ve Sanat diye ayrılmış gibi sunulan musikilerin aslında tek bir musiki olan Türk makam musikisini temsil ettiği görülmektedir” (İrden 2022, s. 22).



Şekil 5.1. Açışların icra edildikleri perde düzenlerine göre dağılımları.

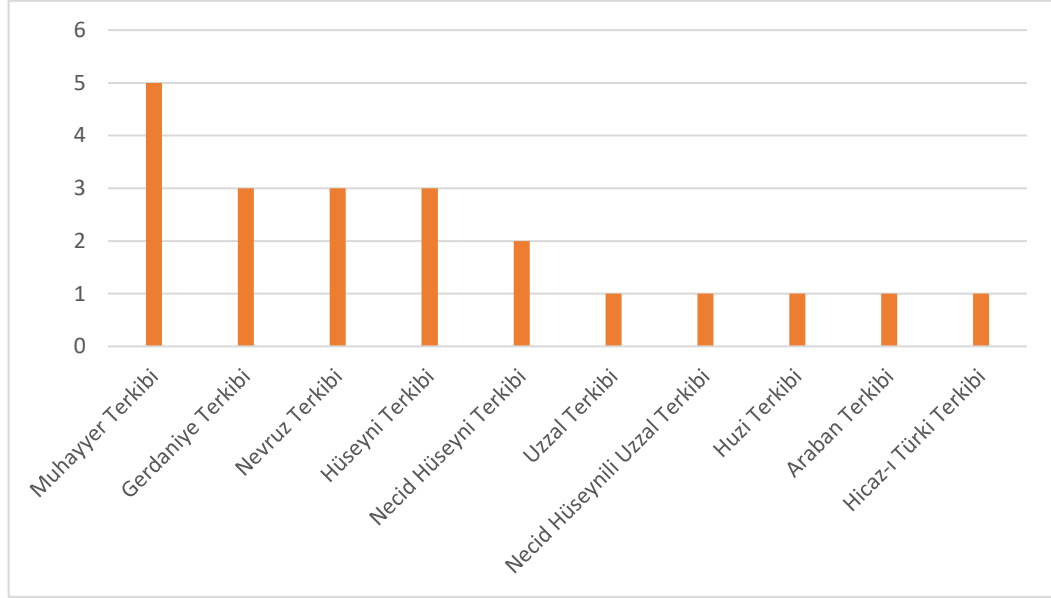
Tablo 5.1’de görüldüğü gibi açışların 18 tanesi rast perde düzeninde, 4 tanesi hicaz perde düzeninde, 1 tanesi hisar perde düzeninde ve 1 tanesi araban perde düzeninde icra edilmiştir. Açışların büyük çoğunluğunun rast perde düzeninde icra edilmesine bağlı olarak açışların çoğunun bu perde düzenini kullanan makam nağmelerinden oluştuğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Açış 9 dört perde düzeninde, diğer tüm açışlar tek bir perde düzeninde icra edilmiştir.

Tablo 5.1. Açışların icra edildikleri perde düzenleri, makam ya da terkipler.

Açış	Perde Düzeni	Makam veya terkipler
1	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
2	Rast Perde Düzeni	Necid hüseyini terkipleri
3	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkipleri
4	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkipleri
5	Rast Perde Düzeni	Necid Hüseyini terkipleri
6	Hicaz Perde Düzeni	Hicaz Türki terkipleri
7	Hicaz Perde Düzeni	Necid hüseyinili uzzal terkipleri
8	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
9	Rast Perde Düzeni, Hicaz Perde Düzeni, Hisar Perde Düzeni, Araban Perde Düzeni	Araban terkipleri
10	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
11	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
12	Rast Perde Düzeni	Huzi terkipleri
13	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
14	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
15	Rast Perde Düzeni	Gerdaniye terkipleri
16	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
17	Rast Perde Düzeni	Hüseyini terkipleri
18	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
19	Rast Perde Düzeni	Muhayyer terkipleri
20	Rast Perde Düzeni	Nevruz terkipleri
21	Hicaz Perde Düzeni	Uzzal terkipleri

Tablo 5.1’de açışların farklı terkiplerde icra edildiği görülmektedir. Farklı perde düzenlerinde icra edilmesine bağlı olarak makamsal geçkilerin olduğu tek icra açış 9’dur. Dikkati çeken önemli noktalardan biriside aynı terkipte sahip açışlarda terkiplerin seyir bölgelerindeki makamların farklılaşmasıdır. Gerdaniye terkiplerindeki açış 1 gerdaniye+muhayyer+uşşak, açış 15 gerdaniye+necid hüseyini+acemli nevâ+uşşak makam nağmelerinden; Muhayyer terkiplerindeki açış 13 muhayyer+uşşak+muhayyer, açış 14 muhayyer+hüseyini+uşşak makam nağmelerinden; Hüseyini terkiplerindeki açış 10 hüseyini+nevâ+çargâh+uşşak, açış 16 hüseyini+nevruz makam nağmelerinden oluşmaktadır. Buradan hareketle aynı terkiplerdeki farklı makam nağmelerinin kullanımının üstadın farklı müzikal cümleler oluşturma çabasından, üstadın doğaçlama yeteneğinden ve GTHM’nin yöresel karakterinden kaynaklandığı söylenebilir. Bnezer bir durum açış 7 ile 21 için söz konusudur. Aynı uzun havaya (Zöhrem gelmedi) yapılan uzzal terkiplerindeki bu iki açışta açış 7’nin necid hüseyini+hicaz, açış 21’in hüseyini+hicaz (hicaz perde düzeninde hüseyini perdesi uzzal perdesine dönüşmektedir) makam nağmelerinden oluşması üstadın doğaçlama icra hâkimiyetini ortaya koymaktadır. Dahası terkiplerin yani birleşik makamların bu şekilde farklı kombinasyonlarla oluşturulması, oluşturulabilmesi Türk Makam Müziğinin sahip olduğu nağme-ezgi yani makam çeşitliliğinin bir kanıtıdır. Günümüzde yaygın biçimde

kabul görmüş tonaliteye dayalı algının fakirleştirdiği bu makam zenginliğinin ve çeşitliliğinin geçmişten günümüze GTHM ile taşındığı ve GTHM de canlı biçimde varlığını sürdürdüğü görülmektedir.



Şekil 5.2. Açışların icra edildikleri terkiblere göre dağılımları.

Şekil 5.2’de terkiblerin dağılımı görülmektedir. Buna göre: 21 açışın 5’i Muhayyer, 3’ü Gerdaniye, 3’ü Nevruz, 3’ü Hüseyini, 2’si Necid Hüseyini terkibindedir. Diğer tüm terkibler 1 defa kullanılmıştır. Terkibleri oluşturan makam nağmeleride göz önüne alındığında (rast, uşşak, nevâ, araban, hisar, tahir) makam sayısının ve çeşitinin fazlalığı göze çarpmaktadır. Bu makam çeşitliliği de GTHM’nin ezgi/nağme zenginliğini ortaya koymaktadır.

5.2.1.2. Açışların ses genişliğine ve perdelerin kullanım sıklığına ilişkin sonuçlar

Perdelerin kullanım sıklığına dair bulgulardan yola çıkılarak ulaşılabilecek sonuçlardan ilki perdelerin makamsal yapının tamamlayıcısı olma durumudur. Kaldı ki bu durum makamsal yapının dinamikleri içinde doğal bir sonuçtur. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarındaki makam nağmelerinin başlangıç ve bitiş perdeleri yani kalışlar, perdelerin kullanım sıklığını belirlemiştir. Ayrıca üstadın, kalışlarda kullandığı çalım tekniklerinin perdelerin kullanım sıklığını ya da perdelerin dağılımını etkilediğini söylemek mümkündür. Özellikle uzun kalışların yapıldığı perdelerde kullanılan çalım tekniği son derece önemlidir. Tezene trilye yapılan kalışlarla perde sayısı artarken; vurma, çekme, bend teknikleriye yapılan kalışlarla perde sayısı azalmaktadır. Bir diğer nokta üstadın icrayı ve müzikal duyumu

zenginleştirmek amacıyla benzer nağmeleri tiz veya pest perdelerde küçük değişikliklerle tekrarlaması perde kullanım sıklığını ve perde dağılımını belirlemiştir. Açış 18 ve 19'da net biçimde görülebilecek bu icra biçimi açışların ses sahasını da artırmıştır. Üstadın icra biçimine ve kullandığı çalım tekniklerine bağlı olarak açış 2,11,12,14,15'te perdelerin dağılımının dengili, açış 9,10,18,19,21'de perdelerin dağılımının dengesiz olduğu görülmektedir.

Üstadın şu ifadeleri ulaşılan sonucu desteklemektedir. *“Genişletmeye uygun bir motif vardır. O motifi açarım. Ezgide hızlı ya da yavaş pasajlar kullanırım. Motifleri bu şekilde genişletebilirim. Farklı pozisyonlar kullanırım. Ezgiyi hem pest te hem de tiz de duyururum. Yani bir estetik bilinç oluşturmak için kendime göre yöntemlerim var. Bunları hemen hemen her yerde kullanırım. İcraya renk getirmeye çalışıyorum. Aynı motifi farklı tellerde, farklı pozisyonlarda ya da aynı motifi daha az veya daha çok sesle icra ederim”* (Erdal Erzincan ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022).

Tablo 5.2. Açışların ses sahası ve icralarda kullanılan perde sayıları.

Açış	Ses Sahası	Perde Sayısı
1	10 perde (Rast-Tiz Uşşak)	11 perde
2	8 perde (Rast-Gerdaniye)	9 perde
3	8 perde (Rast-Gerdaniye)	8 perde
4	8 perde (Rast-Gerdaniye)	7 perde
5	7 perde (Rast-Acem)	7 perde
6	11 perde (Rast-Tiz Çargâh)	13 perde
7	9 perde (Rast-Muhayyer)	10 perde
8	9 perde (Rast-Muhayyer)	10 perde
9	12 perde (Rast-Tiz Nevâ)	19 perde
10	8 perde (Dügâh-Muhayyer)	8 perde
11	10 perde (Dügâh-Tiz Çargâh)	11 perde
12	6 perde (Rast-Hüseyni)	6 perde
13	11 perde (Rast-Tiz Çargâh)	12 perde
14	9 perde (Rast-Muhayyer)	9 perde
15	9 perde (Dügâh-Tiz Kürdi)	10 perde
16	8 perde (Rast-Gerdaniye)	8 perde
17	8 perde (Rast-Gerdaniye)	8 perde
18	13 perde (Rast-Tiz Hüseyni)	13 perde
19	11 perde (Dügâh-Tiz Nevâ)	11 perde
20	8 perde (Rast-Gerdaniye)	8 perde
21	7 perde (Dügâh-Gerdaniye)	8 perde

Tablo 5.2'de açışların ses sahası ve kullanılan perde sayıları görülmektedir. Buna göre, 13 perde ile açış 18 en geniş ses sahasına sahip iken, açış 5 ve 21 7 perde ile en dar ses sahasına sahiptir. 19 perde ile açış 9 en çok perdenin kullanıldığı, 7 perde ile açış 4 ve 5 en az perdenin kullanıldığı icralardır. Açış 18 Rast perde düzeninde, muhayyer terkinde, Açış 21 Hicaz perde düzeninde, uzal terkinde, açış 5 Rast

perde düzeninde, hüseyini terkiibinde, açış 9 Rast, Hicaz, Hisar ve Araban Perde Düzenlerinde, nevâ, hicaz, tahir, hisar ve araban makamlarında, açış 4 Rast perde düzeninde, nevrüz makamında icra edilmiştir. Açış 9’da kullanılan perde sayısının fazlalığı açışın farklı perde düzendelerinde ve makam nağmelerinde olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

5.2.2. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarında kullandığı çalım tekniklerine ilişkin sonuçlar

5.2.2.1. Açışlarda kullanılan tezene/mızrap tutan el (tezene/mızrap) tekniklerine ilişkin sonuçlar

Bağlama/saz öğretim sürecinde başlangıç, temel düzeyde tezene/mızrap vuruş yönleri tartım kalıplarına göre (Haşhaş ve İmik, 2016; Yaşar, 2011) şekillenmekte ve bu kalıplar içinde uygulamalar gerçekleşmektedir. Ayrıca yöresel tezene/mızrap vuruşları da kalıplaşmış icra şekilleridir. Fakat özellikle profesyonel icralarda başka bir ifadeyle üstadların icralarında tezene/mızrap vuruş yönünü belirleyen ana kaynak, nağmelerin ya da motiflerin akışkanlığını, sürekliliğini ve dengesini sağlayabilmektir. Ayrıca “Bağlama düzeninin” tezene/mızrap vuruş biçimi üzerindeki belirleyiciliğide unutulmamalıdır. Teller arasındaki hızlı ve dengeli geçişler, üç tel grubunun etkin biçimde kullanılması temel etkenlerdir. Diğer yandan oluşturulmak istenen müzikal ifadeye göre, farklı melodik ve ritmik duyular elde etme çabası ve isteği tezene/mızrap vuruş yönünü etkilemektedir. Bu noktada ustanın açış icralarında yukardaki anlatımlarla paralel biçimde tezeneyi/mızrabı kullandığını, tezene/mızrap vuruşlarının sert ya da yumuşak olduğunu, bağlama/saz göğsü üzerinde elinin konumunu değiştirdiğini ve icranın temposunu artırıp düşürdüğünü ifade etmek yerinde olacaktır. Dahası ustanın nağmeleri oluştururken bir ya da birkaç motif üzerinden onları küçük değişikliklerle genişlettiği, çeşitlendirdiği ve tekrar tekrar kullandığı da açış icralarında net biçimde görülmektedir. Özetle Erdal ERZİNCAN’ın tezene/mızrap kullanımını ekseninde bağlamayı/sazı, gelenekselleşmiş kuralları ihmal etmeden fakat bu kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmadan ve yeni kurallar da ekleyerek icra ettiğini söylemek mümkündür. Bu durum üstadın icra karakteristiğini ortaya koymaktadır.

Üstadın açış icralarında aynı motifler üzerinde farklı yönlü tezene/mızrap vuruşları göze çarpmaktadır. Aynı motifler üzerindeki bu icra biçimi farklı ritmik ve ezgisel duyular oluşturmaktadır. Üstadın üçüncü tele yaptığı ters tezene/mızrap

vuruşları (açış 8) ile farklı ritmik ve melodik duyular oluşturduğu dikkat çekmektedir. Ayrıca üstadın icralarda kullandığı parmak teknikleri ve/veya tezene/mızrap tekniklerini kombinasyonlu biçimde bir arada kullanması tezene/mızrap vuruş şeklini belirlemektedir, etkilemektedir. Makamsal nağmelerin başlangıç ve bitiş perdelerinde ya da uzun kalıflarda üstad tezene/mızrap tekniklerinden tezene trilni, bitiş hissni kuvvetlendirmek için sıyirtma tekniğini kullanmaktadır. Vurgulamak istediği perdeyi geciktirme hissi oluşturarak tarama tekniği ile öne çıkardığı, çırpma ve takma tezene tekniklerini kullanarak açışlara farklı yorumlar getirdiği söylenebilir.

Erdal ERZİNCAN açış icralarında, sıyirtma tezene, tarama tezene, takma tezene, çırpma tezene ve tezene trili olmak üzere 5 farklı tezene/mızrap tekniği kullanmaktadır. Tekniklerin kullanımına bağlı olarak tüm tellere tezene/mızrap vuruşu, iki grup tele tezene/mızrap vuruşu ve tek tele tezene/mızrap vuruşu yapmaktadır. Bu tekniklerden çırpma (açış 2), takma (açış 20) ve tarama (açış 4) tezene tekniklerini tril ve sıyirtma tezene tekniklerine göre daha az tercih ettiği görülmektedir. Bu durumun eserlerin türü ile ilgili olduğu yorumu yapılabilir. Söz gelimi deyişlerde sıkça kullanılan ve literatürde “aşıklama tavrı” diye adlandırılan tarama tezene ve/veya Orta Anadolu yöresinde yoğun kullanılan ve “Ankara tavrı” olarak bilinen takma tezene tekniklerinin açış icralarında çok tercih edilmemesinde payı büyüktür. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz açışlarındaki tezene/mızrap teknikleri üzerinden bu teknikler içinde en çok tezene trili tekniğini kullanmasının üstadın icra karakteristiklerini belirleyen unsurlardan biri olduğu ifade edilebilir. Açışlarda tekniğin, nağme kalıflarındaki uzun süreli perdelerde sıkça karşımıza çıkması bu durumu desteklemektedir.

5.2.2.2. Açışlarda kullanılan bağlama/saz klavyesini tutan el (parmak) tekniklerine ilişkin sonuçlar

Erdal ERZİNCAN icralarında, parmak tekniklerini üç tel grubunda ve yoğun biçimde kullanmaktadır. Bunun temel sebebinin kendisinin de ifadesiyle, şelpe tekniği ile tezeneli/mızraplı çalım tekniğini içi içe kullanma çabasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Üstad, farklı parmak tekniklerini birarada kullanarak sayısız kombinasyonlar üretmiş ve icralarını zenginleştirmiştir. Bağlama düzeninde üç tel grubunun etkin biçimde kullanıldığı göz önüne alındığında, parmak teknikleri ile teller arası geçişlerin kolaylaştığı ve farklı pozisyonların olduğu görülmektedir. Bu bağlamda parmak tekniklerinin üstadın tezene/mızrap kullanımını etkilediğini öz

değişle tezene/mızrap vuruş yönünü tayin ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Üstad, nağme kalıplarında farklı parmak teknikleri söz gelimi: açış 4 bend, açış 10 vurma, açış 11 ve 12 parmak trili, açış 16 susturma kullanmıştır. Dahası nağmeleri klavye üzerinde farklı pozisyonlardan (elin klavye üzerindeki konumu) icra ederek açışları zenginleştirmiş, aynı perde, motif ya da nağmeleri farklı pozisyonlardan ya da tellerden icra ederek farklı tınlar ve müzikal duyular elde etmiştir. İcralarında tüm klavyeyi etkin biçimde kullanması üstadın, bağlama/saz hâkimiyetini de göstermektedir.

Tablo 5.3. Açışlardaki pozisyon kullanımları.

Açış 1	2p, 4p, 5p, 7p	4 farklı pozisyon
Açış 2	2p	Tek pozisyon
Açış 3	2p, 3p	2 farklı pozisyon
Açış 4	2p, 4p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 5	2p	Tek pozisyon
Açış 6	2p, 3p, 4p, 5p, 7p, 9p	6 farklı pozisyon
Açış 7	2p, 3p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 8	2p, 4p, 5p, 7p	4 farklı pozisyon
Açış 9	1p, 2p, 3p, 4p, 5p, 6p, 10p	7 farklı pozisyon
Açış 10	2p, 4p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 11	2p, 4p, 5p, 8p	4 farklı pozisyon
Açış 12	2p, 4p	2 farklı pozisyon
Açış 13	2p, 4p, 5p, 7p	4 farklı pozisyon
Açış 14	2p, 4p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 15	2p, 3p, 4p, 5p, 7p	5 farklı pozisyon
Açış 16	2p, 4p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 17	2p	Tek pozisyon
Açış 18	2p, 7p, 8p, 10p, 12p	5 farklı pozisyon
Açış 19	2p, 4p, 5p, 7p, 8p, 10p	6 farklı pozisyon
Açış 20	2p, 4p, 5p	3 farklı pozisyon
Açış 21	2p	Tek pozisyon

Tablo 5.3'te Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarındaki pozisyon kullanımı görülmektedir. Buna göre, 11p, 13p, 14p dışındaki tüm pozisyonlarda icralar gerçekleşmektedir. Açış 2, 5, 17, 21 olmak üzere 4 açışta elin konumu hiç değişmezken, 17 açışta en az iki veya daha fazla farklı pozisyon kullanımı görülmektedir. En çok pozisyon kullanımı yedi farklı pozisyon ile açış 9 ve altı farklı pozisyon kullanımı ile açış 6'da dır. Açışlarda en sık 2p, 4p ve 5p'nin kullanımı göze çarpmaktadır. 2p'nin kullanımı tüm açışlarda söz konusudur. Bu durumun bağlama düzenine bağlı olarak oluştuğu söylenebilir. Erdal ERZİNCAN'ın açış icralarında zengin bir pozisyon kullanımı göze çarpmaktadır.

Erdal ERZİNCAN açış icralarında parmak vurma, parmak çekme I ve II, kaydırma, bağlı çalım, parmak trili, susturma ve staccato, bend ve vibrato olmak üzere 8

farklı teknik kullanmaktadır. Bu tekniklerden parmak trili, parmak vurma ve parmak çekme I, II tekniklerinin yoğun kullanımlarına bağlı olarak öne çıktıkları söylenebilir. Klavyeyi tutan el yani parmak tekniklerinin bağlama/saz icrasında tezene/mızrap vurmadan ses üretmedeki rolü ve etkisi düşünüldüğünde, açışların tamamında yer alan bu 3 tekniğin, üstadın icra karakteristiğini (nağmelerdeki nüanslar) belirlediği sonucuna ulaşılabilir.

Erdal ERZİNCAN'ın araştırmaya konu alınan açış icralarında sıyırtma tezene, tarama tezene, takma tezene, çırpma tezene ve tezene trili olmak üzere 5 farklı tezene/mızrap tekniği ile parmak vurma, parmak çekme I ve II, kaydırma, bağlı çalım, parmak trili, susturma ve staccato, bend ve vibrato olmak üzere 8 farklı klavyeyi tutan el (parmak) tekniği olmak üzere toplan 13 farklı çalım tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Tüm bu teknikler üstadın, bağlama/saz icra hâkimiyetini, farklı tını, lezzet, müzikal ifade, nağme çeşitliliği arayışlarını veya çabalarını ortaya koymaktadır.

5.2.3. Erdal ERZİNCAN'a göre kendi bağlama/saz açış icralarından hareketle bağlama/saz öğretimine yönelik egzersizlerin oluşturulmasına ilişkin sonuçlar

Erdal ERZİNCAN ile yapılan görüşme, kaynak taraması ve analiz yöntemleri ile belirlenen ihtiyaçlar ve hedefler (amaç) doğrultusunda egzersizlerin oluşturulma sürecinde ve ilkesel anlamda çalışmalarda, Erdal ERZİNCAN'ın kişisel icra anlayışına, kazandırılmak istenen tekniğin bizzat kendisine, bu teknikleri içeren ve araştırmaya konu olan açış icralarına, tekniklerin pekiştirilebilmesi noktasında bol tekrarlı bir içeriğe, tekniklere spesifik olarak yaklaşılmasına ve tekniklerin bağlama düzeninde icra ediliyor olmasına odaklanılması gerektiği söylenebilir. Şekil 5.3'te "Parmak vurma tekniği" ne yönelik hazırlanan çalışma görülmektedir.

Parmak Vurma Tekniği

1-)

5 0 1 5 2 0 0 4 0 2 0 1

2-)

0 1 1 1 1 4 1 0 4 2 4 1 0 1

5 0 1 5 0 4 0 2 5 0 1 5 0 4

5 0 1 5 0 4 0 2 5 0 1 5 0 2 4 0

Parmak Vurma Tekniği

2

5 0 2 5 0 2 5 2 5 2 1 0 0 4 2 1 0 1 4 1

3-)

0 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 2

1 1 3 0 3 1 3 1 2 1

0 0 0 0 1 5 0 5 0 0 4 4 0 2 2

0 4 4 0 2 2 0 4 4 0 2 2 0 0 2 4 0 2

Parmak Vurma Tekniği

The image displays two musical staves for the 'Parmak Vurma Tekniği' (Finger Striking Technique). The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time, featuring a sequence of eighth notes with fingerings (1, 2, 3) and tablature (0 0 2 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4). The second staff continues the sequence with fingerings (1, 2, 3) and tablature (0 2 5 2 5 2 0 2 2 1 0 1 1 1 0). Above the notes, arrows indicate the direction of the strike (up or down).

Şekil 5.3. Parmak vurma tekniğine yönelik hazırlanmış çalışmalar.

Şekil 5.3'e göre: parmak vurma tekniğine yönelik hazırlanan egzersizlerden ilkinin tek ölçülü, sabit pozisyonda ve tekniğin nasıl yapıldığının gösterilmesine yönelik olduğu söylenebilir. Hüseyinî terkindeki ikinci egzersizde üç tel grubunun etkin biçimde kullanıldığı, yalnızca vurma tekniğinin yer aldığı, tekniğin sıkça tekrarlandığı görülmektedir. Son egzersiz ise açış 1, 5, 10, 14, 16'da Erdal ERZİNCAN'ın icralarında parmak vurma tekniğini kullandığı motiflerden ve nağmelerden oluşmaktadır.

Eğitim öğretim sürecinin ve bu süreci oluşturan dinamiklerin, hedefler yani amaçlar doğrultusunda planlanmasının istendik davranışların kazandırılmasında önemli katkı sağladığı deneysel süreç sonunda ortaya konmuştur. Karmaşık gibi görülen eğitim öğretim sürecinde yapılacak aksiyonların veya kullanılacak materyallerin farkındalığının süreci daha kolay ve anlaşılır kıldığıda görülmüştür. Çalışmada denenmek üzere oluşturulan öğretim materyalinin (egzersizlerin) araştırmanın alt problemleri yani amaçları ve kazandırılmak istenen teknik beceriler paralelinde oluşturulması ile öğrenci başarısı üzerinde olumlu yönde bir ilerleme kaydedilmiştir. Bu ilerlemenin, bireysel farklılıklara ve dış etmenlere bağlı olarak değişkenlik gösterdiği de göz ardı edilmemelidir.

5.2.4. Erdal ERZİNCAN'ın bağlama/saz açış icralarından hareketle oluşturulan egzersizlerin öğrencilerin bağlama/saz icra performansları üzerindeki etkisine ilişkin sonuçlar

Erdal ERZİNCAN'ın açış icraları referans alınarak, literatür taraması ve Erdal ERZİNCAN'ın görüşleri doğrultusunda, mesleki müzik eğitimi alan lisans öğrencilerinin bağlama/saz icra performanslarına katkı sağlamak amacıyla 13 farklı

teknik ve her bir teknik için 3 egzersiz olmak üzere toplam 39 egzersiz hazırlanmıştır. 13 hafta boyunca haftada 1 ders saat (40 dakika) deney grubunu oluşturan katılımcı öğrencilerle uygulama gerçekleştirilmiştir.

KÖ1'in üç türkü için tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. **KÖ1** spesifik olarak: türkü 1'de tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda 1.55 ortalamadan 4.33 ortalamaya, türkü 2'de tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda 1.50 ortalamadan 4.66 ortalamaya, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.94 ortalamadan 4.94 ortalamaya ve müzikal boyutunda 1.91 ortalamadan 5.00 ortalamaya yüklemiştir.

KÖ2'nin üç türkü için tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. **KÖ2** spesifik olarak: türkü 1'de tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda 1.89 ortalamadan 4.17 ortalamaya, türkü 2'de müzikal boyutunda 1.69 ortalamadan 4.83 ortalamaya ve türkü 3'te klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.96 ortalamadan 4.44 ortalamaya yükselmiştir.

KÖ3'ün üç türkü için tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. **KÖ3** spesifik olarak: türkü 1'de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.92 ortalamadan 4.14 ortalamaya, türkü 2'de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.33 ortalamadan 4.00 ortalamaya yükselmiştir.

KÖ4'ün üç türkü için tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. **KÖ4** spesifik olarak: türkü 1'de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.56 ortalamadan 3.83 ortalamaya, türkü 3'te tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda 1.06 ortalamadan 3.83 ortalamaya, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.00 ortalamadan 3.92 ortalamaya yükselmiştir.

KÖ5'in üç türkü için tüm boyutlarda son test puanlarının ön test puanlarından yüksek olduğu tespit edilmiştir. **KÖ5** spesifik olarak: türkü 1'de tezene/mızrap tutan el teknikleri boyutunda 1.44 ortalamadan 4.00 ortalamaya, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.89 ortalamadan 4.19 ortalamaya, türkü 2'de klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri boyutunda 1.17 ortalamadan 4.03 ortalamaya yükselmiştir.

Tüm öğrencilerin tezene/mızrap tutan el teknikleri, klavyeyi tutan el (parmak) teknikleri ve müzikal boyutlarında üç türkü için üç uzmandan aldıkları son test puan

ortalamaları ön test puan ortalamalarından yüksek çıkmıştır. Aradaki bu farkın üç boyutta da tüm öğrenciler için son test lehine anlamlı bir fark oluşturduğu görülmüştür. Buradan hareketle deneysel sürecin ve egzersizlerin öğrencilerin bağlama/saz icra performansları üzerinde pozitif yönde bir etkisinin olduğu sonucuna varılmıştır.

5.3. Öneriler

Taksim ya da açış pratikleri, usta icracıların silsile yoluyla oluşturdukları geleneksel kurallar ya da ritüeller ile geçmişten günümüze Türk müzik kültürünün başat unsurlarından birisi konumundadır. Geleneğin değişimi, aktarımı ve devamlılığı noktasında sözü edilen kurallar, farklı boyutlarıyla ele alınarak araştırılmalı, öğrenilmeli, öğretilmeli ve irdelenmelidir. Dahası açış ya da taksim formu, çalgı eğitiminde farklı bağlamlarda ele alınıp eğitim materyali olarak kullanılabilir. Söz gelimi makam öğretimi veya serbest icra becerisinin kazandırılması amaçlanarak usta icracılardan faydalanılabilir.

“Artık kentleştik, Gelenek kentte devam ediyor. Yöre, tavır, üslup tabirlerini hala kullanıyoruz. Fakat mesele giderek şu noktaya evriliyor. Yöre, tavır yerine artık ekolleri konuşacağız. Yani 50 sene sonra o zamanki kuşaklar için yöre ve tavır tarihsel bir söylem olarak kalacak. İleriye dönük yaşayacak olan ekollerdir ve biz artık ekol olarak Talip ÖZKAN’ı, Nida TÜFEKÇİYİ’yi, Arif SAĞ’ı, Ali Ekber ÇİÇEK’i, Neşet ERTAŞ’ı konuşacağız. Bunlar yöresel sanatçılar değil. Yöreyi de içinde barındıran kent ortamında şekillenmiş ekollerdir; yani üstadlar. Farklı merkezlere bağlı bu ekoller ne kadar çoğalırsa gelenek zenginlik içinde devam eder. Ekollerin çeşitliliği olmazsa birçok şeyi de beraberinde kaybolur. Bu anlamda ekollerin yazılması çizilmesi gelecek kuşaklara aktarılması çok kıymetli. Yani geleceğin habercisi olan senin bu çalışman, çok önemli ve benzer çalışmaların çoğalması, farklı merkezlere bağlı ekollerin yazılıp çizilmesi lazım” (Erdal ERZİNCAN ile kişisel iletişim, 2 Aralık 2022). Üstadın bu ifadeleri ve çalışmanın sonuçları ışığında:

1-GTHM geleneğinden gelen diğer bağlama/saz üstadlarının konu edildiği kitap, tez, makale gibi çalışmaların yapılması,

2-KTM geleneğinden gelen üstadların konu edildiği kitap, tez, makale gibi çalışmaların yapılması,

3-GTHM geleneğinden gelen üstadlar referans alınarak Mesleki müzik eğitimi kapsamında bağlama/saz dışındaki geleneksel çalgılarımızın öğretimine dönük çalışmaların yapılması,

4- GTHM geleneğinden gelen üstadlar referans alınarak Genel ve Özengen müzik eğitimi kapsamında geleneksel çalgılarımızın öğretimine dönük çalışmaların yapılması,

5-GTHM geleneğinden gelen üstadlar referans alınarak bağlamada/sazda yöresel tezene/mızrap tavırlarının öğretimine dönük çalışmaların yapılması,

6-GTHM geleneğinden gelen üstadlar referans alınarak bağlamada/sazda farklı düzenlerin öğretimine dönük çalışmaların yapılması,

7-GTHM geleneğinden gelen üstadlar referans alınarak bağlamada/sazda “el ile çalma geleneği” yani şelpe öğretimine dönük çalışmaların yapılması önerilebilir.

Tüm dünyayı ve ülkemizi etkileyen Covid-19 salgınının ve ülkemizde yaşanan 6 Şubat 2023 deprem felaketlerinin çalışmanın özellikle deneysel süreci üzerinde olumsuz etkileri olmuştur. Söz gelimi 9 öğrenci ile başlanan deneysel süreç 5 öğrenci ile tamamlanabilmiştir. Bu noktada benzer çalışmaların daha kalabalık çalışma grupları ile yapılması önerilebilir.

KAYNAKÇA

- Açar, Y. (2019). Bağlama Eğitiminde Kullanılan Notasyonların Öğrencilerin Deşifre Başarısına Etkisi. [Doktora tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Açıkgöz, S. (2017). Ankara Yöresinde Bağlama ile İcra Edilen Ezgilerin Çalım Tekniklerinin İncelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. Yenidoğan Basımevi.
- Açın, S. Y. (2005). *Bağlamada Son Elli Yıldaki Gelişmeler*, Bağlamanın Tarihçesi (Edt. Hüseyin Karababa). Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları.
- Akdağ, A. K. (2013). Bağlama Çalgısında Pozisyon Yaklaşımları ve Kromatik Pozisyon Yaklaşımının Bağlama ve Bozuk Düzeninde İncelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Akdoğan, B. (2001). Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlâk. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(42), s. 213-245.
- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler* (3. Basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* (3. Baskı). Meta Basım.
- (2006). *Taksim Nedir, Nasıl Yapılır?* (2. Baskı). ?.
- Akkaş, S. (1996). *Müzik Tarihi*. ?.
- Akın, A. (2017). Ortaöğretim Düzeyindeki Eğitim Kurumlarında Görev Yapan Branş Öğretmenlerinin Müzik Kültürü: Sivas İli Örneği. [Yüksek lisans tezi]. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Akın, A. Culha, C. (2021). *Bağlama Düzeni İçin Etütler ve Egzersizler*. Eğitim Yayınevi.
- Akın, B. (2020). Kopuz' dan "Telli Kur'an'a" Türklerde Sazın Kültürel Serüveni ve Kutsallığı. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 20(1), s. 135-162.
- Aksüt, S. (1988). *Türk Müziği Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı*. 1. Müzik Kongresi Bildirileri. Evren Ofset.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü* (3. Basım). Pan Yayıncılık.
- Algı, S. (2013). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Geleneksel Türk Sanat Müziği Destekli Bağlama Öğretiminin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerisi ve Tutumlarına Etkisinin İncelenmesi. [Doktora tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.

- (2017). Özengen Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Bağlama Öğretim Yöntemleri (Konya İli Örneği). *e-Journal of New World Sciences Academy*, 12(2), s. 64-82.
- Alp, S. (2011). *Hitit Güneşi* (5. Basım). TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Altuğ, N. (1997). *Müzik Eğitiminde Metod ve Yöntem*. 1. Türk Müziği Sempozyumu. Taner Ofset.
- Apaydın, A. Algi, S. (2020). Bağlama İçin Yazılmış Zeki Atagür Eserlerinin İcra Bakımından Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9 (3), s. 2856-2880.
- Arseven, V. (1992). *Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine*, Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler (Edt. Salih Turhan). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslanoğlu, İ. (2000). Kültür ve Medeniyet Kavramları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (15), s. 243-255.
- Artun, E. (2014). *Halkbilim/Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Karahan Kitabevi.
- Ataman, S. Y. (1992). *Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği*, Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler (Edt. Salih Turhan). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Atalay, M. A, Alim, Y. K. (2004). *Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu I* (1. Baskı). Aktüel Basım Yayın.
- Atılğan, H. (2001). *Ülkemizde Bağlama Metodları ve Bazı Gerçekler*. Müzikte 2000 Sempozyumu. (Hazırlayan, Gökten AY). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslup, Tavrı, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(3), s. 941-955.
- Ayan, D. (2011). *Bela Bartok'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. Kitabevi Yayınları. Çalış Ofset.
- Ayas, G. (2023). *Müzikte Evrensellik İddialarına Sosyolojik Bir Bakış*, Müziğin Kimlikli Halleri (Edt. Özlem Doğu Varlı). Doğu Kitapevi.
- Aydın, A. F. (?). *Geleneksel Türk Müziğinde Usta-Çırak İlişkinin Gerekliliği Üzerine Çeşitli Görüşler*. <http://www.turkuler.com/yazi/GTMusta.asp> adresinden 15.01.2021 tarihinde erişilmiştir.
- Aydemir, O. (2010). Şükrü Tunar'ın Klarnet Taksimeleri ve Yorumları. *[Yüksek lisans tezi]*. Haliç Üniversitesi.
- Aydın Konuğu. (Ağustos 2017). Türküleri Yaşayan Adam Erdal ERZİNCAN. *Türkü Life Dergisi*, 1(6), s. 12-21.

- Aykurt, H. ve Börekçi, A. (2020). Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Eser Temelli Bozuk Düzeni Bağlama Öğretimi İçin Bir Repertuvar Modeli Önerisi. *Eurasian Journal of Music And Dance*, (17), s. 191-213.
- Ayyıldız, S ve Gündoğdu, S. (2021). *Anadolu'nun Ezgi Hazinesinden Alıştırmalar 1* (1. Basım). Kitapol Yayınları.
- Ayyıldız, S. (2020). Üslup, Tavrı Kavramları ve İcra Teknikleri Çerçevesinde Türk Halk Müziğinde Süslemeler. *İdil Dergisi*, 72, s. 1290-1334.
- Aziz, A. (2013). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri* (7. Basım). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Behar, C. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (4. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musıkî Makamları* (1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları
- Balcı, A. (2020). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler* (14. Baskı). Pegem Akademi.
- Beşiroğlu, Ş. (1998). *Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk*. 4. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu (Birinci Baskı). T C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (1999). *Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metod Kavramı*. 5. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu (Birinci Baskı). T C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beyter, E. (2013). Mehmet ERENLER 'in Bağlama İcrasının Altı Zeybek Üzerinde Analizi ve Notaya Aktarılması. [*Yüksek lisans tezi*]. Haliç Üniversitesi.
- Bilgin, K. (2011). Necdet Yaşar'ın Taksimlerinden Hareketle Tambur Etütleri. [*Yüksek lisans tezi*]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. Özgür Yayın Dağıtım.
- Börekçi, A. (2020). Türk Halk Müziğinde Uzun Havaların Müzikal Analizi ve Öğretimine Yönelik Analitik Bir Yaklaşım. [*Doktora tezi*]. Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi.
- Börekçi, A. ve Dalkıran, E. (2020). Bağlama Performansı Ölçme Aracının (BPÖA) Geliştirilmesi: Geçerlilik ve Güvenilirlik Çalışması. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), s. 1726-1758.
- Börekçi, A. ve Nacakçı, Z. (2018). Çekiç Ali' nin Bozlaklarının Müzikal Analizi. *Turkish Studies Social Sciences*, 13(18), s. 283-320.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Phoenix Yayınevi.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (4.Baskı). Pegem Akademi.

- Büyükıldız, M. Z. (2009). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*. Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Sözlüğü*. Say Yayınları.
- Coşkun, F. (2013). Geleneksel Türk Sanat Müziği Eğitiminde Kurumsallaşmanın Tarihsel Evrimi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, 3, s. 149-157.
- Coşkun, M. (2008). Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları ve Türk Müzik Eğitimine Etkileri. *[Doktora tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Çakırcı, H. S. ve Kayuncuoğlu, R. A. (2014). Necdat Yaşar'ın Geçiş Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Yapı Yönünden İncelenmesi. *International Journal of Social Science*, 26, s. 231-245.
- Çalışkan, F. (2018). 1980'lerden Günümüze Performans Pratiğinin Dönüşümü ve Etkileri: Bağlama Çalgısında El İle (Tezenesiz) Çalma Tekniği. *Portre Akademik*, 17, s. 7-29.
- Çiçekçioğlu, Ü. (2021). Bağlama Yapımında Kullanılan Yöntemler ve Yöntemlere Ait Hesaplamalar. *Yegâh Mûsikî Dergisi*, 4(1), s. 58-71.
- Çiftçi, K. K. (2022). *Taksim Analiz Çalışmaları ve "Taksimde Cümle" Yapıları Üzerine İnceleme*, Müzik Kültürüne Dair Çeşitli Görüşler (Edt. Haluk Yücel, Serda Türkel Oter). Eğitim Yayınevi.
- Çobanoğlu, Ö. (2010). Türkü Olgusu Bağlamında "Türkü" ve "Şarkı". *Türk Yurdu Dergisi*, 30(269), s. 46-49.
- Culha, C. (2022). Toplumsal Değişim Sürecinde Âşıklık/Ozanlık Geleneğinin Müzik ve Eğitim Boyutunun İncelenmesi (Divriği Örneği. *[Yüksek lisans tezi]*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Cüceoğlu, G. ve Berki, T. (2007). Flüt eğitimine yönelik bir "etüt analiz modeli". *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 27(1), s. 227-235.
- Daşdemir, İ. (2019). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri* (2. Baskı). Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım.
- Demir, B. (2008). Bağlama Düzeninde İcra Edilen Ezgilerde Değişik Çalma Tekniklerinin İncelenmesi. *[Yüksek lisans tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Demir, S. (2013). *Türk Halk Müziğinde Türler*. Usar Yayıncılık.
- Demirel, Ö. (2004). *Öğretimde Planlama ve Değerlendirme* (7. Baskı). Pegem A Yayıncılık.
- (2006). *Öğretme Sanatı* (10. Baskı). Pegem A Yayıncılık.

- Demirdirek, S. B. (2018). Hakkı Derman'ın Keman Taksimlerinin Tahlili ve Bu Tahliller Doğrultusunda Keman Eğitiminde Kullanılabilecek Alıştırmaların Oluşturulması. *[Yüksek lisans tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Demirgen, E, Sazak, N. (2013). III. Selim Döneminde Enderun –i Hümayun Mekteplerinde Okutulan Müzik Risalesinin Meşk Yöntemi Açısından İncelenmesi. *İdil Dergisi*, 3(11), s. 27-46.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Develioğlu, F. (2008). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat* (25. Baskı). Aydın Kitap Evi.
- Dönmezer, S. (1999). *Toplumbilim* (12. Baskı). Beta Basım Yayım Dağıtım.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Duman, A. (2003). Bazı Eğitim Bilimi Kavramlarına İlişkin Genel Bir Değerlendirme. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (10), s. ?.
- Düzün, E. (2019). İzzettin Ökte' nin Tanbûr Taksimlerinin Tahlili. *[Yüksek lisans tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Yurtrenkleri Yayınevi.
- Ekim, G. (2002). Bağlamanın Tarihsel Gelişimi. *[Yüksek lisans tezi]*. Ege Üniversitesi.
- (2019). Geçmişten Günümüze Bağlama ile İlgili, Resmi İcra ve Eğitim Kurumlarındaki Uygulamalar Çerçevesinde Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 14(4), s. 2235-2241.
- Emiroğlu, K. ve Aydın, S. (2009). *Antropoloji Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erdener, Y. (2015). Saz Kopuz' dan Türemiş Olamaz. *Folklor Edebiyat*, 21(81), s. 27-33.
- Erdoğan, G. (2018). Sivas'ta Bağlama Yapımı ve Ustaları. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(23), s. 77-89.
- Eroğlu, T. (2017a). Türkü Nedir?. *Kesit Akademi Dergisi*, 3(7), s. 78-91.
- (2017b). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(41), s. 513-527.
- Erol, A. (2009a). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam* (3. Basım). Bağlam Yayıncılık.
- (2009b). *Müzik Üzerine Düşünmek*. Bağlam Yayıncılık.

- Ersoy, İ. (2009). *Türkiye de Uluslaşma Sürecinde Bir Simge Olarak “Bağlama”*. “Halk Müziğinde Çalgılar” Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (14-16 Aralık 2007 Kocaeli). Motif Vakfı Yayınları.
- (2011). Nida TÜFEKÇİ ile Söyleşi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (1), s. 61-74.
- (2012). Türk Müzik Kültüründe Çalgı ve Çalgı Müziği. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (2), s. 91-98.
- Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler. Bağlama, Bozuk, Misket, Müstezat Düzenlerinde*. Temkeş. Ayhan Matbaası.
- (2016). *Bir Akort Türü Olarak Bağlama Düzeninde Ortaya Çıkan İcra Şeklinin Bir Çalgı Olarak Bağlama Adlandırmasına Etkisi*. Uluslar Arası Müzik Sempozyumu Müzikte Performans (1. Basım). Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- (2021). *Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi*. Temkeş. Ayhan Matbaası.
- (2022). *Kişisel İletişim*. Erdal ERZİNCAN Müzik Merkezi, İstanbul. 2 Aralık 2022.
- Eyupoğlu, S. (1994). *Mavi ve Kara* (4. Baskı). Çağdaş Yayınları.
- Fenmen, M. (1997). *Müzikçinin El Kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Feyzioğlu, N. (2006). Türk Dünyasında ve Anadolu da Kopuz. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, s. 233-246.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız* (II. Baskı). T C Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gereken, S. E. (2020). Bağlamada/Sazda Misket Düzeni İçin Egzersiz Ve Etütlere Dayalı Öğretim Modeli Önerisi ve Öğrenci Başarısına Etkisi. *[Doktora tezi]*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- (2021). Bağlamada Çırpma Tekniğinin Başlangıç Seviyesi Öğretimi İçin Bir Tasarım: Eylem Araştırması. *e- Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 8, s. 157-181.
- Gönül, M. (2010). Nevres Bey’ in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması. *[Doktora tezi]*. Selçuk Üniversitesi.
- Gülmez, K. (2020). Yorgo Bacanos’un Taş Plaklardaki Gazel Eşliklerinin Teknik ve Makamsal Analizi. *[Yüksek lisans tezi]*. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi* (Birinci Basım). Bağlam Yayıncılık.

- Gündüz, Ü. (2019). Müzik Öğretmenliği Bireysel Çalgı Eğitimi (bağlama) Dersine Yönelik Öğretim Elemanları Görüşleri. [Yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi.
- Güneş, İ. (2017). 2000-2015 Yılları Arasında Yayınlanmış Bağlama Metotlarının Lisans Düzeyinde Bağlama Öğretimine Uygunluğunun İncelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Gürel, M. (2016). Nubar Tekyay' ın Keman Taksimlerinin Tahlili. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Güvenç, B. (1997). *Kültürün ABC' si*. Yapı Kredi Yayınları.
- Haşhaş, S. (2013). Bağlama Eğitiminde, Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme. [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- (2016). Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çırac İlişkisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2(2), s. 35-41.
- (2020). *Türk Halk Müziğinde Enstrümantal (Sözsüz) Türler*. Efe Akademi Yayınları.
- Haşhaş, S. İmİK, Ü. (2016). Bağlama Öğretiminde Tezene Tutuş/Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), s. 11-24.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve Terkibler-AEU İşaretleriyle/Mansur Ahenk*. (e kitap).
<https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- Işıқтаş, B. (2011). Şerif Muhittin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı; 6 Ud Taksiminin Analizi. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- İnanıcı, M. K. (2013). Hanon Metodundaki 1 Numaralı Egzersizin Bağlamaya Uyarlanması. [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- (2017). Bağlama Eğitiminde Yöresel Tavırların Öğretimine Yönelik Bir Model Önerisi. [Doktora tezi]. İnönü Üniversitesi.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- (2022). *Kişisel İletişim*. Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 17 Haziran 2022.
- (2022). *Türk Halk Müziğinde Makamlar ve Terkibler*. Eğitim Yayınevi.
- İslimyeli, N. (1976). *Sanat Terimleri Ansiklopedisi* (2. Cilt). Sanat Yayınları.
- Judetz, E. P. (2002). *Tanburî Küçük Artın*. Pan Yayıncılık.

- Kahyaoğlu, Y. (2009). *Geleneksel Türk Müziği Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Kanun Metodları Üzerine Bir İnceleme*. 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi, 23-25 Eylül 2009, OMÜ.
- (2015). Klasik Türk Müziğinde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), s. 57-60.
- Kalyoncu, N. Özata, C. (2009). *Sözlü Aktarım Geleneği Bağlamında Çalgı Eğitimi Bolu İli Örneği*. Uluslararası Asya ve Güney Afrika Çalışmaları Kongresi (1. Cilt). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Kaplan, M. (1987). *Türk Milletinin Kültürel Değerleri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 732.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri* (11. Baskı). Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Kaptan, Z. (2007). Ülkemizde Bağlama ve Klasik Gitarın Sanatsal ve Öğretsel Süreçler Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *[Doktora tezi]*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi.
- (2011). Geleneksel Bağlama Öğrenme Süreci (Farklı Görüşler Bağlamında Nitel Bir Analiz). *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (2), s. 165-178.
- (2015) *Müzik Eğitimi ve Müzikoloji Bağlamında Muzaffer SARISÖZEN*. Ölümünün 50. Yılında Muzaffer SARISÖZEN Sempozyumu Bildirileri 18-20 Kasım 2013 Sivas.
- (2018). *Türk Halk Müziği Nazariyatı-Temel Bilgiler*. Esform Ofset.
- Kaptan, Z, Yöndem, S. (2010). Bağlama ve Klasik Gitarın Öğretim Süreçleri Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7(1), s. 21-46.
- Karaağaçlı, M. (2002). *Mesleki Eğitim ve Teknoloji Eğitiminde Özel Öğretim Yöntemleri* (1. Basım). Nobel Yayın Dağıtım.
- Karahasanoğlu, S. Yavuz, E. D. (2018) *Müzikte Araştırma Yöntemleri* (1. Baskı). Berceste Yayınevi.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. Basım). Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık TİC. LTD. ŞTİ.
- Kaya, F. (2013). Kemeçe Sazında Usta İcracılığa Yönelik Dağar Önerileri. *E-Journal of New World Sciences Academy*, 8(3), s. 352-365.
- Kaya, G. (2019). Bağlama/Saz İçin Yazılmış Etüt ve Egzersiz İçerikli Eğitim/Öğretim Materyallerinin Çeşitli Değişkenler Aracılığıyla İncelenmesi. *[Yüksek lisans tezi]*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Kaygısız, M. (2017). *Müzik Tarihi* (2. Basım). Kategori Yayıncılık.

- Kazazoğlu, İ. (2018). Vecihe Daryal' in Kanun Taksimlerinin Tahlili. *[Doktora tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Keleş, A. (2016). Alevi Müzik Uyanışının Eğitim Bileşeni: Şahkulu Dergâhı ve Erdal Erzincan Müzik Merkezi. *[Doktora tezi]*. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- (2017). Suyu Kaynağından İçmek: Bağlama Eğitiminde Müzikal Söylem. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 5(2), s. 1655-1667.
- Kımk, M. (2005). *Bağlama Eğitiminde Etütsel Çalışmaların Önemi Bu Çalışmaların, Çalgı Müziğinin Gelişimine ve Toplu İcralarda Uyuma olan Etkisi*. Müzik Sempozyumu Bildirileri (14-16 Nisan 2005). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Yayınları No 1.
- (2010). Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı Önerisi. *[Doktora tezi]*. Selçuk Üniversitesi.
- (2011a). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 30(1), s. 211-234.
- (2011b). *Bağlama İçin 100 Etüt*. (?).
- (2013). Bağlama Eğitiminde Popüler Müzik Eserlerinden Yararlanma: Orhan Gencebay Örneği. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 4 (7), s. 128-136.
- Kıran, N. (2005). *Kıranpoz Sistemi'nde Bağlama Pozisyonları*. Müzik Sempozyumu Bildirileri (14-16 Nisan 2005). Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Yayınları No 1.
- Koç, A. (2000). Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları. *[Sanatta yeterlilik tezi]*. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- (2016). *Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). (Edt. Adnan KOÇ). Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- Köroğlu, G. N. (2017). Klasik Kemençede Saz Semailerinin III. Hanelerinin İcrasına Yönelik Alıştırmalar ve Eğitimde Uygulanabilirliği. *[Doktora tezi]*. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Kurubaş, B. (2015). Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Yöresel Bağlama Tavrılarının Öğretimine Yönelik Değerlendirmeler. *[Yüksek lisans tezi]*. Atatürk Üniversitesi.
- (2020). Geçmişten Günümüze Bağlama İcracılığı ve Bağlama İcrasının Değişim Süreci. *[Doktora tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. Pan Yayıncılık.

- (2009). *Bağlama Ailesinde “Bozuk” Sazı ve Kısa Sap Uzun Sap Meselesi*. “Halk Müziğinde Çalgılar” Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (14-16 Aralık 2007 Kocaeli). Motif Vakfı Yayınları.
- Kurt, N. (2015). Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı. *E Ü Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı Dergisi*, (7), s. 43-62.
- Kutluk, F. (2022). *Neden Müzik Dinleriz?*. H2O Kitap.
- Lasserre, P. (1997). *Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri* (Çev. İlhan Usmanbaş). Pan Yayınları.
- Moran, Ö. (2015). Emlek Ağzı Uzun Havalar. [*Yüksek lisans tezi*]. Haliç Üniversitesi.
- Mustan, D, B. (2014). *Müziğin Kökeni Üzerine*. Gece Kitaplığı.
- Nacakcı, Z. (2013). *İnsan-Kültür-Müzik*, Müzik Kültürü (Edt, Doç. Dr. Alaattin Canbay ve Doç. Dr. Zeki Nacakcı). Pegem Akademi.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (2), s. 123-139.
- Oral, M. (2010). Bağlamada Beli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları. [*Yüksek lisans tezi*]. Haliç Üniversitesi.
- Ozankaya, Ö. (1992). Ulusal Toplumun ve Ulusal Kültürün Kurucu Öğeleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 3(10), s. 213-225.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (IX. Cilt). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özbek, M., Sun, M., Tuğcular, E., Bayraktar, E., Önder, B. (1989). *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1 Terimler Sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Gün Ofset.
- (2014). Türk Halk Müziği ve Türküler. *Yeni Türkiye Dergisi*, (57), s. 984-993.
- Özbek, M. A. (1992). *Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Bağlama Metodu*, Türk Halk Musikîsinde Çeşitli Görüşler (Edt. Salih Turhan). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdek, A. (2005). Bağlamanın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma. [*Yüksek lisans tezi*]. Selçuk Üniversitesi.
- (2012). Ulusal Müzik Eğitiminde Halk Müziğinin Yeri: Türkiye-Azerbaycan Örneği. [*Doktora tezi*]. Selçuk Üniversitesi.

- Özdemir, M. A. (1990). Bağlama Ailesinde Standartlık Sorunu. *Folklor Halk Bilim Dergisi*, 4(38), s. 32-34.
- Özdemir, Ö. (2008). Talip Özkan'ın Sanatçı Kişiliği ve Ege Bölgesine Kazandırdığı Zeybek Eserlerin Müzikal Analizi. *[Yüksek lisans tezi]*. Haliç Üniversitesi.
- Özdemir, U. (2018). *Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencanı*. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, Müzik ve Politika. s. 363-382.
- Özer, Y. (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik* (1. Baskı). Eylül Yayınları.
- Özgül, M. Turhan, S. Dökmetaş, K. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Özgür, Ü. Aydoğan, S. (1999). *Müziksel İşitme Okuma* (Birinci Baskı). Arkadaş Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (8. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Öztuna, Y. (1974). *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Birinci Baskı-2. Cilt). Milli Eğitim Basımevi.
- (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Can Reklamevi Basın Yayın Ofset Matbaacılık.
- Öztürk, O. M. (2005). *Bağlama Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe*, Bağlamanın Tarihçesi (Edt. Hüseyin Karababa). Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları.
- (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. *[Doktora tezi]*. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- (2015) Halk Musikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (7), s. 1-27.
- (2016). *Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstünlük Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). (Edt. Adnan KOÇ). Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- /2022) *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması 1* (1.Basım). Müzik Eğitimi Yayınları.
- Öztürk, S. (2016). Klarnet İcracısı Mustafa Çalar' ın İcralarının Tahlili ve Türk Müziği Klarnet Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma. *[Doktora tezi]*. Gazi Üniversitesi.
- (2018). Türk Müziği Saz Eğitiminde ve Eğitim Öğretim Kaynaklarında Yöresel Tavr Özelliklerinin Kullanılması. *İstem*, 31, s. 87-106.

- Öztürk, Y. (2020). Âlem-i Mûsikî Dergisi Özelinde “Mûsikîşînaslar” Üzerine Bir İnceleme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32, s. 379-391.
- Parasız, G. (2009). Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alıştırmaların İşgörüsellik ve Etkililik Yönünden İncelenmesi. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Perk, F. (2008a). *2008-2009 Eğitim Öğreti Yılı KPSS Ders Notları (Ölçme ve Değerlendirme)*. Lider Kırtasiye.
- (2008b). *2008-2009 Eğitim Öğreti Yılı KPSS Ders Notları (Program Geliştirme)*. Lider Kırtasiye.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (2005). *Bağlamanın Tarihçesi*. Bağlamanın Tarihçesi (Edt. Hüseyin Karababa). Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları.
- (2012). Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet ERTAŞ. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 61, s. 289-312.
- (2016). *Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). (Edt. Adnan KOÇ). Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- Pelikoğlu, M. C. ve Özşen, B. (2015). Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(2), s. 51-60.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Robson, C. (2017). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri Gerçek Dünya Araştırması* (Edt. Çınkır, Ş. ve Demirköseoğlu, N.). Anı Yay.
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi* (Çev. İlhan Usmanbaş). Milli Eğitim Basımevi.
- Sağ, A. ve Erzincan, E. (2013a). *Bağlama Metodu* (Cilt I, 2. Baskı). Pan Yayıncılık.
- (2013b). *Bağlama Metodu* (Cilt II, 2. Baskı). Pan Yayıncılık.
- Sancak, E. (2019). Türk Halk Müziğinin Yeni Bir Çalgısı Bas Bağlama. *Yegâh Musikî Dergisi*, 11(1), s. 41-68.
- Sari, M. C. (2021). *Yeni Başlayanlar ve Öğrenciler İçin Açış-Uzun Hava Yöntemi*. Sentez Yayıncılık.

- Saydam, A. (1988). *Türkiye de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı*. 1. Müzik Kongresi Bildirileri. Evren Ofset.
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi* (2. Cilt). Odak Ofset.
- (1997). *Müzik Tarihi* (3. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- (2008). *Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?*. Evrensel Basım Yayın. Ezgi Matbaası.
- (2009). *Müzik Sözlüğü* (3. Basım). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (2010). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (2. Baskı). Doruk Yayıncılık.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), s. 305-315.
- Sönmez, V. (2004). *Program Geliştirmede Öğretmen El Kitabı*. Anı Yayınları.
- Sözer, V. (2005). *Müzik Ansiklopedik Sözlük* (5. Basım). Remzi Kitabevi.
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı* (4. Baskı, Çev: Hale Eryılmaz). İletişim Yayınları.
- Sun, M. (1969). *Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*. Ajans Türk Kültür Yayınları.
- Şenel, O. (2014). Müziğin Evrenselliği Varsayımı ve Etnomüzikolojide Evrensel Arayışı. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), s. 843-860.
- Şenel, S. (1992). *Türk Halk Müsikisinde “Uzun Hava” Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler*, Türk Halk Müsikisinde Çeşitli Görüşler (Edt. Salih Turhan). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şen, Y. (2009). *Tel ile Ten Birlikteliğinden Doğan Bağlama Sazının Tanıtımı, Eğitimi ve Yaşatılması*. “Halk Müziğinde Çalgılar” Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (14-16 Aralık 2007 Kocaeli). Motif Vakfı Yayınları.
- Şişman, A. (2006). *Sanata ve Sanat Kavramlarına Giriş*. Yaz Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikisi* (2. Baskı). Dergâh Yayınları.
- Tarman, S. (2016). *Müzik Eğitiminin Temelleri* (2. Basım). Müzik Eğitimi Yayınları.
- Taşçeşme, H. (2019). *Türk Saz Müziğinde Usta İcracılık*. [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- TDK Türkçe Sözlük. (2021). Online Erişim.
- Terzi, C. (2016). *Bağlama İcrasında “Tavır”, “Üslup”, “Yorum”, “Ekol” ve “Doğaçlama” Kavramları Üzerine Terminolojik ve Algısal Saptamalar*. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). (Edt. Adnan KOÇ). Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.

- Tokel, B. (2000). *Neşet Ertay Kitabı*. Akçağ Yayınları.
- Topçu, N. (1961). *Yarınki Türkiye*. Yağmur Yayınevi.
- Tura, Y. (1987). *Türk Halk Musikisindeki Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi*. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri (III. Cilt). Başbakanlık Basımevi.
- (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri* (1. Baskı). Pan Yayıncılık.
- (1992). *Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nisbetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi*. Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler (Edt. Salih Turhan). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (1997). *Türk Halk Müziğinde Karşılaşılan Ezgi Çizgilerinin İncelenmesi ve Sınıflandırılması*. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- (2001) *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'- Mûsikî 'Alâ Vechi'- Hurûfât / Mûsikîyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Sanatı* (1. Cilt İnceleme-Edvar, 1. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- (2006) *Nâsır Abdülbâkî Dede Tedkîk ü Tahkîk / İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. Pan Yayıncılık.
- Türkoğlu, Ö. (2005). Bağlama Eğitiminde Etüt ve Egzersizlerin Gerekliği Üzerine Bir Çalışma. [*Yüksek lisans tezi*]. Selçuk Üniversitesi.
- U. Çuhadar, B. (2020). Türk Müziğinde Bir Kültürel Aracılık Biçimi Olarak Meşk. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13(69), s. 826-833.
- Uçan, A. (2005). *Kültürel Evrim ve Türk Müzik kültürü*, Türk Müzik Kültürü (2. Basım). Evrensel Müzikevi.
- (2018). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye' deki Durum* (4. Baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Uluç, M. Ö. (2013). *Müzik Cep Sözlüğü*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Uslu, E. (2014). Neşet ERTAŞ'ın İki Bozlak Açışı Çözümlemesinin İcraya ve Eğitime Katkısı. *Porte Akademik Journal of Music & Dance Studies*, 9, s. 46-59.
- Uslu, M. (1999). *Türkiye de Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde İyi Çalgı Eğitimcisi Yetiştirmenin Önemi ve Gerekliği*. 5. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ünver, E. (2016). Neden ve Nasıl Sanat Eğitimi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(23), s. 865-878.

- Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Çalgı Mûsikîsinin Geliştirilmesi Üzerine Görüş ve Öneriler*, Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar). Maya Akademi Yayın.
- Yahya Kaçar, G. Aydın, A. (2020). Avşar Bozlağına Yapılan Dört Fraklı “Açış” İcra Örneğinin Motif Tabanlı Biçim Tahlili. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(2), 1772-1803.
- Yahya, G. (2000). Yorgo Bacanos’un Ud Taksimleri. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Yalçınkaya, B. (2007). *Gelenekli Müziklerin Araştırılmasında Bilgisayar Destekli İstatistiksel Analiz Yöntemi*. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi. Ankara.
- (2010). Flüt Eğitiminde Geleneksel Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik oluşturulan “Etüt Yazma Modeli” ve Bu Modelle Bestelenen “Özgün Etütler”in Öğrenci Başarısı Üzerine Etkileri. [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- (2012). Çalgı Eğitiminde Etüt Yazma Modeli. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7(1), s. 21-34.
- Yaşar, S. (2011). Temel Bağlama Öğretiminde Kullanılmakta Olan ve Önerilen Tezene Tekniğinin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi. [Sanatta yeterlilik tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- (2015). *Temel Bağlama Öğretimi Yöntem ve Teknikleri*. Kocatepe Akademi Yayınları.
- Yener, F. (1983). *Müzik*. Beyaz Köşk Yayınları No: 1
- Yener, S. (1987). *Bağlama Öğretim Metodu 1-2-3* (1. Baskı). Kuzey Gazetecilik Matbaacılık ve Ambalaj Sanayi A.Ş.
- (2009). *Geçmişten Geleceğe Bağlama*. “Halk Müziğinde Çalgılar” Uluslararası Sempozyum Bildirileri, (14-16 Aralık 2007 Kocaeli). Motif Vakfı Yayınları.
- (2016). *Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu Bildirileri (1. Baskı). (Edt. Adnan KOÇ). Acar Matbaacılık Promosyon ve Yayıncılık.
- Yılmaz, Ö. (2015). Makam, Çok Seslilik, Yöresel Tavırlar Kapsamında Bağlama’ da Düzenler. [Yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Yiğiter, M. E. (2017). Bağlama Öğretiminde Bozlak İcrasına Yönelik Bir Araştırma Modeli ve Uygulamadaki Görünümü (Orta Anadolu Örneği). [Doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Yurtçu, C. (1996). Tokat Yöresindeki Ezgilere Yapılan Açışların İncelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Yürümez, E. (2019). Uzun Hava Türleri (Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim. [*Yüksek lisans tezi*]. Fırat Üniversitesi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Alıcı, S. (?). (PDF) Çalgı Eğitiminde Alıştırma / Egzersiz Sürecine Yakından Bakmak | Sezin Alici - Academia.edu (Erişim: 29.08.2022).

Aydın, A. F. (?). <http://www.turkuler.com/yazi/GTMusta.asp> (Erişim: 12.03.2021).

İnternet:https://www.google.com.tr/search?q=erdal+erzincan&sxsrf=ALeKk020JfrWtqZvwP6GppUBMrh5M72ZgA:1622320983785&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjioszP4O_wAhXJ8bsIHfXmAn4Q_AUoAnoECAEQBA&biw=1640&bih=756 (Erişim: 04.05.2021).

İnternet:<https://www.google.com/search?q=erdal+erzincan+viyana+konseri> (Erişim: 30.05.2021).

İnternet:<https://www.google.com/search?q=erdal+erzincan+kayhan+kalhor> (Erişim: 31.05.2021).

İnternet: https://www.youtube.com/watch?v=_dXuuBxW67U (Erişim: 01.06.2021).

İnternet:<https://www.youtube.com/watch?v=uqRCoIbodtI&t=1150s> (Erişim: 01.06.2021).

İnternet:<https://www.youtube.com/c/ErdalErzincanTemke%C5%9FM%C3%BCzik12/p/laylists> (Erişim: 04.06.2021).

İnternet:<https://www.youtube.com/watch?v=BVEMN33MUPI&t=9411s> (Erişim: 30.06.2022).

İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=HK1q3TZRSoc> (Erişim: 12.07.2022).

Öztürk, O. M. (2006): http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/O-Ozturk_6.html (erişim, 12. 01.2022).

YÖK Müzik Öğretmenliği Lisans Programı, <https://www.yok.gov.tr/kurumsal/idari-birimler/egitim-ogretim-dairesi/yeni-ogretmen-yetistirme-lisans-programlari>. (Erişim: 02.10.2022).

EKLER

EK-1: Erdal ERZİNCAN ile Yapılan Görüşmenin Deşifresi

Araştırmacı: Hocam, bağlama/saz eğitim sürecinde üstadlık kültürünün yeri ve önemi sizce nedir?

Erdal ERZİNCAN: *Bizim geleneğimizde üstadlık çok kıymetli. Batıdaki virtüöz kavramının bizdeki karşılığı üstadlıktır ve bizde virtüöz diye bir şey yok. Çünkü üstadlık ve virtüöz arasında çok ince bir çizgi var. Virtüözlük, yalnızca enstrümanın teknik yanını ve icracının beceri seviyesini gösterir. Fakat üstadlık dediğimiz zaman o enstrümanın bir yaşam tarzı var, felsefesi var, geleneği var; o gelenekten haberdar olmak ve enstrümanda yetkinlik göstermek anlaşılmalı. Yani üstadlığın yan unsurları çok önemli. Başka bir ifadeyle bağlama çalan bir üstad onun yalnızca teknik yanına bakmaz. Bağlamayı hatırlatan her şeye bakar. Bu özelliğiyle üstadlığın kompleks bir kavram olduğunu söyleyebiliriz. Üstadlığı bir kenara attığınızda elinizdeki enstrüman sadece bir enstrüman olur. Burada bir enstrümandan fazlası var. İşte o fazla tarafın karşılığında üstadlık var. Üstadlığı çıkardığımızda meselemiz daralır. Bir enstrümanın bütün özgünlüğü üstadlık ile ortaya çıkar. Virtüözlük ise yalnızca enstrümanın teknik tarafıdır.*

Araştırmacı: Hocam, usta bir icracının referans alınarak çalgı eğitimi bağlamında bağlama/saz eğitimine yönelik eğitim materyali(leri) sizce nasıl geliştirilebilir?

Erdal ERZİNCAN: *Artık kentleştik, Gelenek kentte devam ediyor. Yöre, tavır, üslup tabirlerini hala kullanıyoruz. Fakat mesele giderek şu noktaya evriliyor. Yöre, tavır yerine artık ekolleri konuşacağız. Yani 50 sene sonra o zamanki kuşaklar için yöre ve tavrı tarihsel bir söylem olarak kalacak. İleriye dönük yaşayacak olan ekollerdir ve biz artık ekol olarak Talip ÖZKAN'ı, Nida TÜFEKÇİYİ'yi, Arif SAĞ'ı, Ali Ekber ÇİÇEK'i, Neşet ERTAŞ'ı konuşacağız. Bunlar yöresel sanatçılar değil. Yöreyi de içinde barındıran kent ortamında şekillenmiş ekollerdir; yani üstadlar. Artık ileriye dönük bir enstrümanın tekniğini anlatırken bu ekollerden faydalanacağız. Konya tavrı, Silifke tavrı, Zeybek tavrı söylem olarak yok olmayacak fakat ekollerin altında yer alacaktır. Talip ÖZKAN ekolü denildiğinde Zeybek tavrını, Arif Sağ ekolü denildiğinde Alevi-Bektaşî müziğini ya da Doğu Anadolu yöresini, Neşet ERTAŞ ekolü denildiğinde Orta*

Anadolu yöresini göreceğiz. Ekollerde farklı yöre, tavır ya da üsluplar vardır ama her birinin odaklandığı bir nokta olacaktır. Başka bir ifadeyle ekolleri, dar bir bölgede, geniş bir yelpazede düşünmek gerekmektedir. Nida TÜFEKÇİ hocaya bir gün “Hocam ben Erzurumluyum. İstanbul da yaşıyorum. Ne kadar yöresel olmalıyım ya da nasıl yöresel olabilirim?” şeklinde bir soru sordum. Cevap olarak bana: “pergelin bir ucunu köyüne koy ve açılabilirdiğin kadar açıl” demişti. Kentli ekollere baktığımızda durumun tıpkı böyle olduğunu görmekteyiz. İleriye dönük olarak eğitim süreçleri de merkezi kaybetmeden açılabilen sanatçılar yani ekoller üzerinden gidecektir. Sen bu çalışmayla geleceğin şablonunu hatırlatıyorsun, daha doğrusu bu çalışma geleceğin habercisi. Sözüünü ettiğin bu ekollerin yani okulların hepsi başlı başına bir sistemdir. Gelecek kuşaklarında bu sistemlerden haberdar olması lazım. Örneğin benim alt yapımda saydığım bu ekollerin hepsi var. Hepsini az çok çalıştım. Bunun dışında mahalli icralarda var tabii ki ama beni besleyen ana damarlar bu ekoller. Farklı merkezlere bağlı bu ekoller ne kadar çoğalursa gelenek zenginlik içinde devam eder. Ekollerin çeşitliliği olmazsa birçok şeyi de beraberinde kaybolur. Bu anlamda ekollerin yazılması çizilmesi gelecek kuşaklara aktarılması çok kıymetli. Yani geleceğin habercisi olan senin bu çalışman, çok önemli ve benzer çalışmaların çoğalması, farklı merkezlere bağlı ekollerin yazılıp çizilmesi lazım.

Bağlamada etüt anlayışı giderek keman ya da gitar etütlerine yani mekanik çalışmalara doğru yöneldi. Bu çalışmalarda kaslar açılıyor ama müzikal olarak pek faydasının olduğunu düşünmüyorum. Hatta zararının olduğunu düşünüyorum. Bir enstrüman çalırıyorsanız, onun teknik kapasitesinden ya da yönünden bahsediyorsanız etüt olmalı. Ama nasıl olmalı? O noktada benim yaklaşımım şudur. Eserin zor pasajlarını alıp etüt haline dönüştürürüm. Böyle olunca direkt amaca hizmet... Senin yaptığında (egzersiz yazma süreci ve egzersiz yazma ilkeleri) bu çalışmanın amacına uygun, gayet doğru bir çalışma. Bu şekilde karmaşıklığı daha anlaşılır hale getirmiş oluyorsun. Zaten etüdün amacı da budur.

Araştırmacı: Hocam, bağlama/saz icracılığı ve eğitiminde, serbest icraların yani GTHM terminolojisi ile “açışların” yeri ve önemi sizce nedir? Eğitim sürecinde serbest icralardan nasıl faydalanılabilir?

Erdal ERZİNCAN: *Açışın, bir sanatçının hem teknik hem de duygusal olarak kendi kişisel yeterliliğini gösteren, kendi müzikal zevkini gösteren bir tarafı var. Herkes*

açış yapamaz ya da iyi açış yapamaz. Bir toplulukta açış yapılacağı zaman birisini gösterirler. Herkes değildir o, bir ya da iki kişidir; seçerler. Peki, o kişi kimdir? Bir özellik vardır. Meseleye hâkim olup onun üzerinde özgürce hareket edebilme yeteneği olandır. Bu noktada özgürlük demek, başıboşluk demek değil. Sınırları belli kurallar var. Demokrasilerde özgürlükler vardır ama sınırlıdır. Başka bir ifadeyle demokrasi kültürü edinmeden özgürlükten bahsedemeyiz. Açış meselesinde de bir özgürlük var ama o özgürlüğün sınırları var. Bir kültür edinmek gerek. Peki, o kültür nedir? Yaptığın müziği hazmetmiş olman gerek. Kısacası yaptığı müziği özümseyen kişi onun üstünde özgürce hareket edebilir. Özümsemiş bir yapının üzerine kurulan cümle hikâyeden bağımsız olmaz zaten. Ben rast gele bir cümle kurayım, istediğim yere açılalım diyemezsiniz. Bildiğiniz, hazmettiğiniz şey nereye kadar açılabileceğinizin, gidebileceğinizin sınırlarını verir. O yüzden açış yapacak kişi o yetide olmalı. Ritmik bir eserin önüne açış yapıyor olabilirsiniz, eserin arasında bir açış yapıyor olabilirsiniz, uzun havadan önce açış yapıyor olabilirsiniz. Açış için “yol gösterme” tabiri kullanılır. Yol gösterme, açış, gezinti hepsinin aynı şey olduğunu düşünüyorum. Ayrı şeylermiş gibi anlatanlar oluyor. Farklı yörelerde kullanılan farklı fakat aynı anlamdaki tabirler. Yol gösterme açışı anlatan bir kelime. Açış yol gösterici olmalıdır. Uzun havaya açış yapıyorsanız uzun havayı hatırlatmalı, uzun havaya yol göstermeli. Yani “huma kuşu yükseklerden seslenir” uzun hava açışı yapıyorum deyip “yastadır ey deli gönül” melodisini kullanamazsınız. Onun için gösterdiğiniz yol başka, onun için gösterdiğiniz yol başkadır. Eseri okumuyor olabilirsiniz ama o uzun havayı bilmek zorundasınız veya açış yapacağınız ritmik yapıdaki türküyü bilmek zorundasınız. Ki onunla bir bağ kurabilirsiniz. O anlamda açış birikim gerektiren bir durum.

Bağlama eğitiminde ise belirli bir teknik düzey oluştuktan sonra kesinlikle küçük küçük etütlerle açışlar kullanılmalı, kullanılabilir. Bu etütler ne olmalı? İlk önce cümle kurmaktan öte, örneğin barak çalacaksanız barakla ilgili kullanılan motifleri etüt haline dönüştürüp bu şekilde küçük küçük cümleler oluşturup başlangıç aşamasında bu şekilde ilerlenebilir. Sonrasında uzun cümleler ve hikâyeler. Barak açış yapmak istiyorsanız 10 tane mahalli icracı dinleyin. Hepsinin ortak kullandığı nüanslar var, bu da o yörenin olmazsa olmaz nüansları, kokuyu veren şey. Bu nüansları tespit edip özümseyerek eğitimde buradan başlamak gerek. Kısacası en çok kullanılan nüanslar, motifler etüt haline dönüştürülüp bu etütlerle cümleler kurulmalı. Tabi bunun için bir de çok

dinlemek lazım, meşk etmek lazım. Akademik eğitimde de işin teknik tarafı ön planda tutulmalı.

Araştırmacı: Hocam, nitelikli bir açış icrası sizce nasıl olmalıdır?

Erdal ERZİNCAN: *Nitelikli bir açış için Nida hocanın dediği gibi uzun havanın aynısını çalmak lazım. Ama aynısını çalmak demek, hançerenin yaptığını birebir bağlamada yapmak demek değil. Bağlamaya uyarlamak lazım. Bir eserin önüne yapacağınız icra eserden kopuk olmamalı ama başka bir şey olmalı. Açışta, uzun havanın dışında bir şey yapabilirsin, kendini gösterebilirsin. Ben icralarımda uzun havanın içinden bir motifi acarım, geliştiririm ve sonra tekrar başka bir cümle kurarak esas meseleye dönerim. Yani hikâyeden bağımsız olmam. Kısacası nitelikli bir açış, yörenin kokusunu vermelidir. Bu koku, hem eserin hem de eserin akrabalarının kokusudur. Bozlaşırken sadece bozlaşın melodisi düşünülmeli; aynı zamanda açışa genişlik kazandırmak için yöredeki farklı icracılardan izler de olmalı açışın içinde. Nitelikli bir açış bu yapıda olmalı. Açış ne kadar eskiyi hatırlatıyorsa, ne kadar köklüyse o kadar niteliklidir, güçlüdür, doğaldır. Dolayısıyla yalnızca müzikal yapıya bakmamak lazım. Eserin ezgisini verirsen açış hüviyeti kazandırır ama derinliği kazandırmak için yan unsurları, akrabaları işin içine katmak lazım. Birde nitelikli bir açışta icracının ruhu olmalı. Yani parmak izi. Aynı bozlaşığı Arif SAĞ da çalar, Talip ÖZKAN da. İkisinde de ortak bir şeyler bulabilirsin ama açışın biri Arif SAĞ diğeri Talip ÖZKAN'dır.*

Araştırmacı: Hocam, serbest bir icra yani açışlar için nasıl bir çalışma ya da hazırlık yaparsınız?

Erdal ERZİNCAN: *Önce uzun havayı öğrenirim. Açış yapacağım uzun havayı okumaya çalışırım. Yani, uzun havayı dinlerim, okurum ve çalmaya başlarım. İlk başta çalmam, önce okurum. Çok dinlediğinizde ve okuduğunuzda zaten kendiliğinden kabaca açışın sınırları çıkıyor. Son olarak ortaya çıkan sınırlar içine kendi kişisel açış yapma mantığınızı aktarırsınız. Benim açış genişletmek için kendi yöntemlerim var. Bu yöntemleri bozlaşırken ya da barak çalarken kullanırım. Tüm uzun hava türlerinde aynı kişisel mantalitemi oturtabilirim. Ama altında şu var. Birini çalırıyorsun bozlaş oluyor, birini çalırıyorsun barak oluyor. Üstünde kişisel yanım var, altında tavır var. Birde o yöreyi iyi icra eden, iyi açış yapan ustaları dinlerim. O yörenin ortak*

nüanslarını ya da o ustaların motiflerini alırım. Kısacası bunların hepsi benim malzemem olur. Bu malzemeyi kişisel doğaçlama yöntemlerimle işlerim.

Genişletmeye uygun bir motif vardır. O motifi açarım. Ezgide hızlı ya da yavaş pasajlar kullanırım. Motifleri bu şekilde genişletebilirim. Farklı pozisyonlar kullanırım. Ezgiyi hem pest te hem de tiz de duyururum. Yani bir estetik bilinç oluşturmak için kendime göre yöntemlerim var. Bunları hemen hemen her yerde kullanırım. İcraya renk getirmeye çalışıyorum. Aynı motifi farklı tellerde, farklı pozisyonlarda ya da aynı motifi daha az veya daha çok sesle icra ederim. Ben konserlerimde bütün eserleri peş peşe bağlarım. Konsere gelen çocuklar ne uzun şarkı diye yorum yaparlar. Çocuğun yaptığı yorum çok doğru. O konserdeki eserlerin tamamı bir eserdir aslında. Ben bir konseri film gibi düşünüyorum. O filmin bir grafiği var bende. Konserlerde eserler değişebilir ama grafik değişmez. Bu şablon, konseri bütünleyen eserler için de geçerli.

Araştırmacı: Müzikal gelişiminizde hangi usta icracılardan etkilendiniz ya da hangi usta icracıları örnek aldınız?

Erdal ERZİNCAN: Arif SAĞ benim içi önemli. Arif SAĞ ile birlikte Musa EROĞLU, Yavuz TOP, Muhlis AKARSU yani muhabbet geleneği ile ben bağlamayı sevdim. Bu ustaların dışın Ali Ekber ÇİÇEK Nida TÜFEKÇİ VE Talip ÖZKAN beslediğim çok önemli damarlar oldu. Bu ustalar benim için öne çıkan ekoller. Daha sonra daha mahalli icracılara ve icralara indim. Ramazan GÜNGÖR'ün yanına gittim, Hacı BAYRAK'ın yanına gittim, Nuri ÇIRAĞAN'ın yanına gittim. Bu ustalarla birlikte birebir çalışma fırsatım oldu. Meşk usulüyle onları anlamaya çalıştım. Bağlama icracılarının yanında davul zurna icracılarından da etkilendim. Davul zurna ezgilerini bağlamaya aktarmakta çok ciddi mesaim oldu. Kendime has tınların çıkmasının en önemli sebeplerinden biride budur. Bağlama ustalarını dinleyerek onlara yaklaştım. Ama davul zurna icralarına yaklaştımda farklı tınlar çıkmaya başladı. Bende o yüzden davul zurna icracıları ile de çok çalıştım. Onlardan bağlamaya uyarladığım çok eser oldu. Birde ustaların Muharrem ERTAŞ, Zaralı Halil, Şerif AKBAĞ okuyuşlarını da (vokal icrayı kast ederek) bağlamaya aktardım. Böylece enteresan şeyler çıktı. Kısacası mahalli icralardaki hançereden, özgün okuyuşlardan nüanslar yakaladım. Tüm bunlar beni besleyen damarlar.

Araştırmacı: Peki hocam makamsal yapıyı icralarınızda nereye koyarsınız?

Erdal ERZİNCAN: *Makam zaten ezginin kendisi. Huma kuşunu çaldığınızda hüseyini makamının bütün özellikleri orada var. Makam bilmenizin yaptığınız açışta bir rahatlığı, eminliği oluyor tabi ki. Zaten makam, halkın bir kaygı duymadan ürettiği ezgilerin sistematik halidir. Dolayısıyla yaptığınız açış o makamın kendisi oluyor. Kısacası damla derya meselesi. Damla deryaya karışıyor, onu zenginleştiriyor. Damlada hangi özellik varsa deryada da o özellik var.*

Araştırmacı: Hocam serbest icralarınızı notaya alır mısınız?

Erdal ERZİNCAN: *Serbest icraları notaya almıyorum ama hatırlamak için taslak birşeyler karalıyorum. Yaptığımız bu sohbeti tekrarlasak aynı cümleleri kuramam ama konuyu biliyorum. Bir de nota beni sınırlandırıyor. Çekirdek bir nota yazarım o bana cümleleri hatırlatır. Tıpkı cazcıların notaları gibi. Akorları yazarlar; o akorların üstünde gezinirler. Yazdığın çekirdek notayı uzun hava öğretirken de kullanırım. Öğrencilerimin motifleri genişletmelerini, notadan hareketle kendi cümlelerini kurmalarını isterim. Benim alt yapım da Hacı TAŞHAN'ın ezberlediğin açışları var. Bunları kullanırım. Sanatsal bir beceriyi edinmek için başlangıçta taklit etmek zorundasınız. Usta icracıların yaptığı teknikleri öğrenip taklit edersiniz. Bir yerden sonra taklit bitecektir, bitmelidir.*

Araştırmacı: Sizi konu alan bu ya da diğer çalışmalar hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

Erdal ERZİNCAN: *Konuştuklarından, anlattıklarından anladığım şey; kıymetli bir çerçeve oluşturmuşsun. Çalışmanın içeriğini de bu çerçeveye uygun dolduracağından eminim. Bence bu çalışma geleceğe bir ışık olacak. Bu çalışmanın varyantlarının artması gerektiğini hatırlatıyorsun, gerçekten önemli bir çalışma.*

EK-2: Görüşme Soruları

1-Bağlama/saz eğitim sürecinde, üstadlık kültürünün yeri ve önemi sizce nedir?

2-Usta bir icracının referans alınarak çalgı eğitimi bağlamında bağlama/saz eğitimine yönelik eğitim materyali(leri) nasıl geliştirilebilir?

3-Bağlama/saz icracılığı ve eğitiminde, serbest icraların yani GTHM terminolojisi ile “açışların” yeri ve önemi sizce nedir?

4-Bağlama/saz eğitiminde serbest icralardan nasıl faydalanılabilir?

5-Nitelikli bir açış icrası sizce nasıl olmalıdır?

6-Serbest bir icra yani açışlar için nasıl bir çalışma ya da hazırlık yaparsınız?

7-Müzikal gelişiminizde hangi usta icracılardan etkilendiniz ya da hangi usta icracıları örnek aldınız?

8-Sizi konu alan bu ya da diğer çalışmalar hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

EK-3: Fotoğraf (02.12.2022)



EK-4: Etik Kurul Kararı



NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER BİLİMSEL ARAŞTIRMALAR ETİK KURULU
BAŞKANLIĞI
ETİK KURUL KARARI

Etik Kurul Toplantı Tarihi/Sayısı ve Karar No	Tarih :13/01/2023 Toplantı Sayısı:13 Karar No :2023/16
Araştırmanın Başlığı	Erdal Erzincan'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi, Bağlama Eğitimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi
Sorumlu Araştırmacı	Prof. Dr. Hüseyin Serdar ÇAKIRER
Yardımcı Araştırmacı	Lisansüstü Öğrenci Ahmet AKIN
Etik Kurul Kararı	12016.R1 sayılı başvuru Etik Kurul tarafından değerlendirilmiş olup, başvurunun bilimsel araştırma etiği açısından "Uygun" olduğuna karar verilmiştir.

ASLI GİBİDİR
13/01/2023

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa AYDIN
Başkan Yardımcısı

EK-5: Necmettin ERBAKAN Üniversitesi Araştırma İzni Resmi Yazısı



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Öğrenci İşleri Daire Başkanlığı

Sayı : E-48178250-300-408254
Konu : Araştırma İzni (Ahmet AKIN)

05.10.2023

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 18.09.2023 tarihli ve E-71052239-100-398182 sayılı yazımız.

Enstitünüz Müzik Eğitimi Doktora Programı öğrencisi Ahmet AKIN'ın "Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi Bağlama Eğitimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi" adlı tezi kapsamında araştırma yapma isteği ile ilgili Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlüğünün 04.10.2023 tarih ve 342837 sayılı yazısı ekte gönderilmiştir.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Ali KAHRAMAN
Rektör Yardımcısı

Ek: Resmi Yazı (1 Sayfa)

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu : 8GEI-B86G-03Y5 Belge Doğrulama Adresi : <https://ebyssorgu.erbakan.edu.tr>

Adres: Yaka Mah. Kasım Halife Sok. No: 11/1 (A Blok) No: 11 (B Blok)

Posta Kodu: 42090 Meram / KONYA

Telefon No : 0332 221 06 01

e-Posta :

Fax No : 0332 236 21 85

İnternet Adresi : <http://www.erbakan.edu.tr>

Bilgi İçin : Ayşe AĞIRBAŞ

Bilgisayar İşletmeni

Telefon No: 0332 221 06 01



EK-6: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Araştırma İzni Resmi Yazısı



T.C.
SIVAS CUMHURİYET ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ

Sayı : E-30182376-300-342837
Konu : Anket Uygulama İzni

04.10.2023

DAĞITIM YERLERİNE

İlgi : Necmettin Erbakan Üniversitesi'nin 20.09.2023 tarihli ve E-48178250-300-398670 sayılı yazısı.

Üniversiteniz Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Programı öğrencisi Ahmet AKIN'ın "**Erdal ERZİNCAN'ın Bağlama Açışlarının Teknik ve Müzikal Analizi Bağlama Eğitimine Yönelik Egzersizlerin Oluşturulması ve Öğrenci Başarısına Etkisi**" başlıklı araştırması kapsamında Üniversitemiz öğrencilerine yüz yüze anket çalışmasını uygulama talebi Rektörlüğümüzce uygun görülmüş olup ilgili birimlerimizce gerekli duyurular öğrencilerimize yapılacaktır.

Bilgilerini ve gereğini arz/rica ederim.

Prof. Dr. Ünal KILIÇ
Rektör V.

Ek:

- 1- Ek (6 Sayfa)
- 2- Ek-2 (14 Sayfa)

Dağıtım:

Gereği:
Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörlüğüne

Bilgi:
Fakülte Dekanlıkları Eğitim Fakültesi Dekanlığına
Rektörlük Makamı Türk Müziği Devlet
Konservatuarı Müdürlüğüne
Enstitü Müdürlükleri Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Müdürlüğüne

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu : BSN8NYSH2H Pin Kodu : 89562
Adres : Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlüğü Merkez/Sivas
Telefon:0 346 487 00 00 - 1996/2037 Faks:0 346 219 1110
e-Posta:ryazisi@cumhuriyet.edu.tr Web:www.cumhuriyet.edu.tr
Kep Adresi:cumhuriyetuniversitesi@bs01.kep.tr

Belge Takip Adresi : <https://www.turkiye.gov.tr/cumhuriyet-universitesi-ebys>

Bilgi için: Gizemnur KOKSAL
Unvanı: Büro Personeli
Dahili No: 1996



EK-7: Katılımcı Öğrenci Tanıma Formu

KATILIMCI ÖĞRENCİ TANIMA FORMU

1. Cinsiyetiniz?
2. Yaşınız?
3. Bağlama/saz çalmaya kaç yaşında başladınız?
4. Bağlama/saz çalmaya ya da öğrenmeye bağlamada/sazda hangi düzen ile başladınız?
5. Bağlamada/sazda ana düzenlerden biri olan “bağlama düzenini” kaç yıldır yapıyorsunuz?
6. Bağlamaya/saza haftada kaç saat ayırıyorsunuz?
7. Bağlama/saz eğitim ve icracılığında kimleri örnek alıyorsunuz?
8. Bağlamada/sazda icra performansınızı artırmaya yönelik ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?
9. Bağlamada/sazda kişisel icra karakterinizi oluşturmak ya da geliştirmek için ne tür çalışmalar yapıyorsunuz?
10. Erdal ERZİNCAN’ı dinler misiniz?
11. Erdal ERZİNCAN’ın müzikal gelişiminizdeki rolü nedir?
12. Erdal ERZİNCAN’ın eğitimci yönü hakkında ne düşünüyorsunuz?
13. Erdal ERZİNCAN’ın bağlama/saz icracılığı hakkında ne düşünüyorsunuz?

EK-8: Bağlama Performans Değerlendirme Formu

BAĞLAMA/SAZ PERFORMANS DEĞERLENDİRME FORMU							
		Ölçütler	Derece				
			Çok Düşük 1	Ortanın Altında 2	Orta 3	Ortanın Üstünde 4	Çok Yüksek 5
Teknik	Tezene/Mızrap Tutun El Teknikleri	1. Sıyırma Tekniğini Uygulayabilme					
		2. Tarama Tekniğini Uygulayabilme					
		3. Takma Tekniğini Uygulayabilme					
		4. Çırpma Tekniğini Uygulayabilme					
		5. Tezene Trili/Tril Tekniğini Uygulayabilme					
		6. Eseri Tezene/Mızrap Vuruş Yönlerine Uygun Seslendirebilme					
	Klavyeyi Tutun El Teknikleri	7. Parmak Vurma Tekniğini Uygulayabilme					
		8. Parmak Çekme I-II Tekniğini Uygulayabilme					
		9. Bağlı Sesleri Çalabilme					
		10. Kaydırma Tekniğini Uygulayabilme					
		11. Susturma ve/veya Staccato Tekniğini Uygulayabilme					
		12. Parmak Trili/Mordan Tekniğini Uygulayabilme					
		13. Bend Tekniğini Uygulayabilme					
		14. Eseri Parmak Numaralarına Uygun Seslendirebilme					
		15. Doğru Perdelere Basarak Temiz Ses Çıkartabilme					
		16. Eseri Pozisyon Geçkilerine Uygun Seslendirebilme					
		17. 3 Tel Grubunu da Etkin Biçimde Kullanabilme					
		18. Teller Arasında Geçişleri Aksatmadan Yapabilme					
Müzikal		19. Eseri Temposunda Kalarak Seslendirebilme					
		20. Eseri Ritmik Yapısına Uygun Seslendirebilme					
		21. Eserdeki Motif ve Cümleleri Ortaya Çıkartabilme					
		22. Eseri Bir Bütün Halinde Seslendirebilme					

U1 ()

U2 ()

U3 ()

KÖ1 ()

KÖ2 ()

KÖ3 ()

KÖ4 ()

KÖ5 ()

ÖN TEST ()

SON TEST ()

1. TÜRKÜ ()

2. TÜRKÜ ()

3. TÜRKÜ ()

EK-9: Serbest Açış Notaları

AÇIŞ 1

NOTAYA ALINMA

07.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN-CEM CULHA

1

3

5

7

9

13

17

21

24

27

2

30

33

36

38

41

45

01:30

AÇIŞ 2

NOTAYA ALINMA
03.04.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

3

5

7

10

12

14 Hafif Hızlanarak

16


19

21

The musical score consists of ten staves of music in 3/4 time, written in bass clef. The piece begins with a series of eighth-note patterns. At measure 14, the tempo is marked 'Hafif Hızlanarak' (slightly accelerating). The score concludes with a final melodic phrase in measure 21.

2

23



25

27

Detailed description: This block contains three staves of musical notation. The first staff starts at measure 23 and ends at measure 24. The second staff starts at measure 25 and ends at measure 26. The third staff starts at measure 27 and ends at measure 28. The music is written in a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. A time signature of 01:08 is located at the bottom right of the page.

01:08

AÇIŞ 4

NOTAYA ALINMA

14.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

4

6

8

10

12

14

16

18

01:05

AÇIŞ 5

NOTAYA ALINMA

16.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

3

5

7

9

11

13

15

17

19

0:53

AÇIŞ 6

NOTAYA ALINMA
06.08.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN
CEM CULHA

4

7

10

13

15

18

21

23 Hızlanarak

25

2

Musical score for a single melodic line in G major (one sharp). The score consists of seven staves of music, numbered 27 through 43. The key signature is G major (one sharp). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking 'HIZLANARAK' (Accelerando) is placed above the staff starting at measure 32. The piece concludes at measure 43.

2:18

AÇIŞ 7

NOTAYA ALINMA

30.07.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

The musical score for 'AÇIŞ 7' is written in G major (one sharp) and consists of ten staves of notation. The piece begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is marked with measure numbers 4, 7, 11, 13, 16, 20, 23, 26, and 28. The final staff (measures 28-31) features a triplet of eighth notes in measures 29, 30, and 31, each marked with a '3' below it. The piece concludes with a final note in measure 31.

2

31

34

1:27

AÇIŞ 8

NOTAYA ALINMA

28.08.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA

4

7

10 *tr* Hızlanarak

13 *tr*

16 *tr*

19

22

25

28 *tr*

2 31

34

38

42

44

48

52

1:38

AÇIŞ 9

NOTAYA ALINMA

08.05.2022

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN

CEM CULHA

The image displays a musical score for 'AÇIŞ 9' in a single system. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

2



3

02:43

AÇIŞ 10

NOTAYA ALINMA

21.06.2021

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN - CEM CULHA



0:58

AÇIŞ 11

NOTAYA ALINMA
06.06.2021
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN - CEM CULHA

The musical score for 'AÇIŞ 11' is written in 3/2 time and consists of five staves of notation. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Measure numbers 1, 3, 5, 8, and 10 are indicated at the beginning of their respective staves. A duration of 0:36 is noted at the end of the fifth staff.

AÇIŞ 12

NOTAYA ALINMA
02.02.2022
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN



1:01

AÇIŞ 13

NOTAYA ALINMA
15.02.2022
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN



01:19

AÇIŞ 14

NOTAYA ALINMA
03.02.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

01:04

AÇIŞ 15

NOTAYA ALINMA
19.07.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

The musical score for "AÇIŞ 15" is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is G major, and the time signature is 3/4. The score is written in a single system with ten staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a measure number of 3. The third staff starts with a measure number of 6. The fourth staff starts with a measure number of 8. The fifth staff starts with a measure number of 11. The sixth staff starts with a measure number of 13. The seventh staff starts with a measure number of 15. The eighth staff starts with a measure number of 17. The ninth staff starts with a measure number of 19. The tenth staff starts with a measure number of 21. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some triplets and slurs indicated in the notation.

2

23

25

27

29

30

1:31

AÇIŞ 16

NOTAYA ALINMA

24.01.2022

NOTAYA ALAN

CEM CULHA

The musical score for AÇIŞ 16 is written in bass clef and consists of ten staves. The first staff (measures 1-3) features a steady eighth-note pattern. The second staff (measures 4-6) introduces triplets. The third staff (measures 7-9) continues with eighth notes and triplets. The fourth staff (measures 10-11) is a dense sixteenth-note passage. The fifth staff (measures 12-14) features eighth notes with sharp accidentals and triplets. The sixth staff (measures 15-17) continues with eighth notes and triplets. The seventh staff (measures 18-20) features eighth notes with sharp accidentals and triplets. The eighth staff (measures 21-22) returns to eighth notes with triplets. The ninth staff (measures 23-27) includes a sixteenth-note passage followed by eighth notes. The tenth staff (measures 28-30) features eighth notes with triplets.

2

33

37

40

43

46

49

1:27

AÇIŞ 17

NOTAYA ALINMA
15.03.2022
NOTAYA ALAN
AHMET AKIN
CEM CULHA

The musical score for 'AÇIŞ 17' is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The piece is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 16, 18, 20, 22, and 25 indicated at the beginning of their respective lines. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

2

27



29



1:15

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff, labeled with measure numbers 27 and 28, begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff, labeled with measure numbers 29 and 30, also begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. It features a steady eighth-note pattern with some beamed eighth notes and a final half note. The time signature '1:15' is located at the bottom right of the second staff.

AÇIŞ 18

NOTAYA ALINMA

15.02.2022

NOTAYA ALAN

CEM CULHA

3

6

8

10

12

15

17

19

22

01:10

AÇIŞ 19

NOTAYA ALINMA

28.02.2022

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN

CEM CULHA



0:57

AÇIŞ 20

NOTAYA ALINMA
12.04.2022
NOTAYA ALAN
CEM CULHA

4

5

7

9

11

13

15

17

19

2

22

24

27

29

1:15

AÇIŞ 21

NOTAYA ALINMA

04.03.2022

NOTAYA ALAN

AHMET AKIN

4

6

9

12

14

17

20

23

26

01:23

EK-10: Erdal ERZİNCAN'ın Kullandığı Çalım Tekniklerinden Hareketle Oluşturulan Egzersizler

EGZERSİZLER
Sıyırma Tezene/ Tekniği

1-)

2-)

Sıyrıtma Tezene/ Teknigi

2

1 1 0 0 4 4 2 1 0 4 0 4 2 1 1 1 1

3-)

1 1 0 0 1 0 1 0 1 0 1 1 1

0 1 0 0 0 4 4 0 0 0 0 0 0 0 0 0 1 0 0 2

5 2 5 2 1 0 0 5 2 5 2 5 2 5 2 0 0 1 0 1 0 0 1 1 0

Tarama Tezene/ Tekniği

1-)

1 1 0 0 1 1 1 1
 1 1 0 0 1 1 1 1
 0 0 0 0 0 0 0 0

2-)

4 1 1 1 1 1 1 0 1 0 0 1 5
 0 1 0 1 0 0 0 0
 5 0

4 2 1 1 0 4 2 1 2 4
 4 2 1 1 0 4 2 1 2 4
 5 5 0 0 0 0 0 0 0 0

4 2 1 0 4
 0 0 0 1 4
 5 5 5 0 5

Tarama Tezene/ Tekniği

2

2
2
5

1
1
1
0
0

3-)

0
1
0

0 5 0 5 0 1 1 0

0 0 0 0 5 0 5 5 2 0 0 5 0 0 0 1 2 4 0 0 0 0

1 0 0 1 1 1 0 0 4 2 1 2 2 0 2

0 4 2 1 2 1 4 2 1 1 0

Takma Tezene Tekniği

1-)

③ ② ③ ① ② ③ ① ② ③
 ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓
 0 1 0 1 1 0 1 1 0
 1 1
 0 0

2-)

① ③ ① ② ③ ① ②
 ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑
 0 1 1 1 1 1 0 5 0 2 5 0 2

③ ① ② ③ ② ③ ③ ② ③ ③ ①
 ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑
 5 0 2 5 2 0 0 1 0 0 1

③ ② ③ ① ② ③ ① ① ② ③ ① ② ③ ① ② ①
 ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑
 0 1 0 0 1 0 0 1 2 4 4 4 0 4 2 2 2 0 2 1
 0 0 0 0 0 0
 5 5 5 5

Takma Tezene Tekniği

2

① ② ③ ① ② ① ② ③ ① ② ③ ① ② ① ② ③ ① ②

↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓

1 1 0 1 0 0 0 1 0 4

0 0 1 1 1 4

5 5 0 0

① ② ③ ② ③ ① ② ③ ② ③ ① ② ③

↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑

4 4 5 4 2 2 2 5 2 1

4 4 2 2 2 1

5 5 5 5 5 0

③ ① ② ③ ① ② ③ ③ ② ③ ① ② ③

↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓

0 1 1 0 1 0 1 0 1

1 1

0 0

3-)

①

↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓

4p 5p 4p 5p


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


Takma Tezene Teknigi


3


The image displays six staves of musical notation for the piece 'Takma Tezene Teknigi'. Each staff includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes are various annotations: circled numbers (1, 2, 3) indicating fingerings, arrows (up and down) indicating bow direction, and letters like 'p' (piano) and 'A' (accents). Below the notes are numerical fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 5) corresponding to the strings. The first staff starts with a '4p' dynamic marking and a '2p' dynamic marking. The piece concludes with a final measure containing a whole note chord.

Çırpma Tezene Tekniği

1-) $\textcircled{1}$
 $\downarrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$
 $2p$

 5 0 1 0 0 2 1 0 1 1 0 1 1

2-) $\textcircled{1}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{1}$
 $\downarrow \downarrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \uparrow \downarrow \downarrow \uparrow \downarrow$

 0 4 2 4 1 2 1 0 0 4 2 4 1 2 1 0

$\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$
 $\downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow$

 4 0 4 2 4 2 2 1 0 0 0 0 2 4 4
 4 4 4 4 4 4 4 4 1 1 1 1 4 4 4
 5 5 5 5 5 5 5 5 0 0 0 0 5 5 5

$\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{1}$ $\textcircled{2}$ $\textcircled{3}$ $\textcircled{2}$
 $\uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \downarrow \downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \uparrow \downarrow \downarrow$

 4 1 2 2 2 0 1 1 1 1 0 1 1 1
 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1
 5 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

3-)

5 0 1 0 1 0 2 1 — 0 0 1 1

0 1 1 1 0 2 1 — 0 1 1 0

0 2 1 1 1 0 0 2 1 1 1 0

5 0 1 0 2 1 — 1 0 — 1 — 0

1 0 — 1 — 1 1 0 4 2 2 1 0

Tezene Trili

2

3-)

③ ↓ ① ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ ↑ ↑ ② v v ③ ↓

0 4 2 4 2 4 2 0 0 2 4 0

② ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ Λ ↓ ↑ tr

2 1 1 2 4 0 1 0 1 0

③ ↓ ① ↑ tr ② ↓ Λ v ③ ↓ ① ↓ ↑ tr ② ↓ Λ v ③ ↓

5 0 4 2 4 0 1 0 4 2 4 0

① ↓ Λ ↓ ↑ tr v ③ ↓ ① ↑ ② ↓ Λ ↓ ③ ↓ ↑ tr

1 0 1 0 1 5 0 2 0 5 0

③ v ↓ ① ↑ ↓ Λ ↓ ③ ↓ ① ↑ tr v

1 5 0 2 0 5 0 1

Tezene Trili

3

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a sequence of eighth notes and rests. Above the staff, there are circled numbers 1, 2, and 3, along with arrows pointing up and down, and the letter 'A'. Some notes are marked with a trill symbol 'tr'. Below the staff, there is a sequence of fret numbers: 5 0 2 0 1 0 1 0, followed by a bar line, then 1 5 0 2 0, another bar line, then 0 0 0 0, and finally 0 0.

The second staff of music continues the piece in the same key and time signature. It features a sequence of eighth notes and rests. Above the staff, there are circled numbers 1, 2, and 3, along with arrows pointing up and down, and the letter 'A'. Some notes are marked with a trill symbol 'tr'. Below the staff, there is a sequence of fret numbers: 0 0 5 0 2 0 5 0 2 0 5 0 2, followed by a bar line, then 2 1 1 4 0.

Parmak Vurma Tekniği

1-)

5 0 1 5 2 0 0 4 0 2 0 1

2-)

0 1 1 1 1 4 1 0 4 2 4 1 0 1

5 0 1 5 0 4 0 2 5 0 1 5 0 4

5 0 1 5 0 4 0 2 5 0 1 5 0 2 4 0

Parmak Vurma Tekniği

2

5 0 2 5 0 2 5 2 5 2 1 0 0 4 2 1 0 1 4 1

3-)

0 1 1 1 1 1 1 0 0 0 0 2

1 1 3 0 3 1 3 1 2 1

0 0 0 0 1 5 0 5 0 0 4 4 0 2 2

0 4 4 0 2 2 0 4 4 0 2 2 0 0 2 4 0 2

Parmak Çekme Tekniği

3

↓ ↑ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

5p 4p 2p

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

↓ Λ ↓ ③ ① ③ ① ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑

4p

1 0 1 0 1 0 1 0 1 1 2

2 ↓ ↑ Λ ↓ ↑ Λ ↓ ↑ Λ ↓ ↑ Λ ↓ ↑ Λ ↓ ↑ Λ ↓ Λ ↓ Λ

3 3 3 3 3 3

2 2 1 2 2 0 2 2 1 2 2 0 2 2 1 2 2 0 2 1 2 1

③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ①

↓ ↓ ↓ ↑ ↓ Λ ↑ ↓ Λ ↑ ↓ Λ ↑ ↓ Λ ↑ ↓ Λ ↑ ↓ Λ

2p

3 3 3 3 3 3

1 1 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0

Parmak Çekme Tekniği

① ② ① ② ③

↓ Λ ↑ v ↑ Λ ↑ v ↑ Λ ↑ ↓

1 0 0 4 4 2 0 4 4 2 2 1

③

↓ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ

Sp

0 3 0 3 0 3 0

Parmak Çekme Tekniği (2)

1-)

③ ② ① ③ ① ③ ② ③

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

2p 4

0 0 2 4 0 4 0 0 0 0 0 0

2-)

③ ② ③ ② ① ② ③ ①

↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

2p 3

0 0 0 0 2 4 0 0 0 0 2 5 0 1

① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ①

↓ ↑ ↓ ↓ ↓ 5 ↓ ↓ ↓ ↓ 5 ↓

1 0 1 5 1 0 1 4 1 5 1 0 1

① ② ① ③ ① ③ ① ③

↓ 3 ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ 4 ↓ ↑ ↓ 4

0 0 0 2 4 2 4 0 4 0 0 4 0 0 0

Parmak Çekme Tekniği (2)

2

The image shows two musical staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of notes with the following fingerings and directions above them: ③ ↓, ① ↑, ③ ^, ① ↓, ↑, ↓, ↑, ② ↓, ↑, ↓, ↑, ③ ↓, ② ^, and a final triplet of ① ↑, ② ↑, ③ ↑. Below the staff are fret numbers: 4, 0, 0, 1, 0, 1, 0, 4, 2, 1, 2, 0, 0, and a triplet of 1, 1, 0. The second staff continues with fingerings ③ ↓, ② ^, ① ↑, ↑, ③ ↓, ② ^, and a triplet of ① ↑, ② ↑, ③ ↑. Below it are fret numbers: 0, 0, 1, 1, 0, 0, 1, and a triplet of 1, 1, 0. A slur covers the last three notes of the second staff.

Parmak Çekme Tekniği 2

3-)

①
↓ 2p ↑ ↓ ↑ ↓ 4p ↑ ↓ ↑ ③ ① ③
↓ 5p

0 1 0 1 1 2 1 1 3 3 5 1 0

③ ① ① ③ ① ③ ① ③ ① ③
↓ 7p ↑ ↓ Λ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑ 5p ↓ ↓ ↓ ↑ 4p ↓ ↓

1 1 4 0 2 1 1 0 1 1 1 0 1 1 1 0

① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③
↓ ↑ ↓ ↓ ↓ 5p ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ 4p ↓ ↓ ↓ ↑ 2p ↓ ↓

2 1 1 0 3 1 1 0 3 1 1 0 2 1 1 0

① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③
↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓

2 1 1 0 4 2 2 0 4 1 1 0 1 0 0 0

Parmak Çekme Tekniği 2

2

① ↓ Λ ↓ v ↓ Λ ↓ ③ ↓ ① ② ③ ↑ ② ↑ ① ② ③ ↓ ② ↑ ① ② ③ ↑

1 0 0 1 1 0 0 0 0 0 0 0 0

1 1 1

0 0 0

② ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ① ③ ↓ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑ ① ③ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↑

0 1 0 1 2 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0 4 0 0

① ③ ① ③ ① ② ③ ① ② ③

0 0 0 0 5 0 2 0 1 0 1 2 5 0 2 0 0

Bağlı Çalma Tekniği

1-)

② ↓ 2p
v v
① ↓ ② v v ③ ↓ ② ↓ Λ Λ ↑ ③ ↓

1 2 4 0 2 4 0 4 2 1 0 0

2-)

② ↓ 2p
v v v
① ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ③ ↓ ① ↓

0 1 2 4 0 1 1 1 1 0 1

↓ ↑ ③ ↓ ① ↓ ↓ ↑ v Λ v ↓

1 1 0 1 1 0 4 2 4 1

↓ ↑ v Λ v ↓ ↓ ↑ ↓ Λ Λ ↑ ↓

0 1 4 2 4 1 1 0 4 2 1 0 1

Bağlı Çalma Tekniği

③ ↓ ① ↑ ③ ↓ ① ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ② v Λ v ③ ↓

0 0 5 0 1 0 0 4 2 4 0

① ↓ v Λ ↓ v ↓ v ↓ v ↓ v ↓ ↑ ↓

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

③ ↓ ① ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑


0 1 1 1 2 0 1 1 0 0 1 1 0 0

↓ ↑ v Λ v ② v ↓ ① Λ ↑ ③ ↓ ① ↓ ↑ ③ ↓

0 0 1 0 1 4 1 0 0 0 0 0 5

Bağlı Çalma Tekniği


③ ① ③ ① ② ③ ② ① ③ ① ③ ②
↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓



5 0 5 0 0 2 5 2 0 5 0 5 5 2 2

Detailed description: This musical staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a dynamic marking of *2p*. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings are indicated by circled numbers 1-3 above the notes. Upward arrows indicate fingerings for notes with stems pointing up, and downward arrows indicate fingerings for notes with stems pointing down.

③ ① ③ ① ③
↓ ↑ Λ v ↓ ↑ Λ v ↓



0 4 2 4 0 4 2 4 0

Detailed description: This musical staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C#3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings are indicated by circled numbers 1-3 above the notes. Upward arrows indicate fingerings for notes with stems pointing up, and downward arrows indicate fingerings for notes with stems pointing down. The notes A4, B4, and C#4 are marked with a lambda symbol (Λ) and a 'v' symbol, indicating vibrato or a specific performance technique.

Kaydırma Tekniği

1-)

1 1 1 1 1 1 1 1

2-)

1 1 3 3 3 3 3 3 1 1 1 1 1 3

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

1 1 1 2 1 1 0 1 0 1 0 0 1 1 2 1 1 1 0

3-)

①

10p 7p 10p

1 3 3 3 3 3 3 1 3 1 1 3 3 3 1

③

7p 4p 5p

3 1 1 1 1 3 3 3 0

①

4p 5p 4p

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

② ③ ②

2p 5p 7p 5p

2 1 1 1 1 0 0 1 1 7p 5p 0

Kaydırma Tekniği

3

↓ Λ ③ ↓ v ① ↓ ③ ↓ ① ↓ v 3p ↓ ③ ↓ ① ↓ v

1 0 3 4 1 3 1 3 3 1 3 1 3

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ③ ↓ ① ↓

3 1 1 2 1 2 1 0 1

③ ↓ ① ↓ ③ ↓ ① ↓ ↑ ③ ↓ ② ↑ ③ ↓ ① ↑ ② ↓ ③ ↓

0 1 0 1 0 5 2 5 0 2 1

Susturma ve Staccato Tekniği

1-)

1 0 3 2 3 1 2

2-)

0 1 1 1 1 1 1 4 1 0

5 0 1 1 1 1 1 1 0 1

5 5 0 1 1 0 5 0 2 0 5 2

Susturma ve Staccato Tekniği

① ↓ ↓ ↓ ↑ ③ ↓ ① ↑ ② ↓ ① ↑ ③ ↓ ② ↑

4 2 1 0 5 0 2 0 5 2

st

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of ten notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter), F#5 (quarter), and E5 (quarter). Above the staff, circled numbers 1-3 indicate fingerings, and arrows indicate bowing directions (down for notes 1-3, up for 4, down for 5-8, up for 9, down for 10). Below the staff, the numbers 4, 2, 1, 0, 5, 0, 2, 0, 5, 2 indicate the fret positions for each note. The final note is marked with 'st' for staccato.

③ ↓ ↓ ③ ↓ ② ↑ ③ ↓ ① ↑ ③ ↓

1 2 5 2 5 0 0

st

Detailed description: This musical exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of seven notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), and F#5 (quarter). Above the staff, circled numbers 1-3 indicate fingerings, and arrows indicate bowing directions (down for notes 1-2, up for 3, down for 4, up for 5, down for 6, up for 7). Below the staff, the numbers 1, 2, 5, 2, 5, 0, 0 indicate the fret positions for each note. The final note is marked with 'st' for staccato.

Susturma ve Staccato

4

① ② ③ ①
 ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑

0 2 5 0 1 1 1 0 1 0 1 0

① ③ ① ③ ① ③ ① ③
 ↓ v ↑ ↓ ↓ v ↑ ↓ ↓ v ↑ ↓ ↓ ↓

0 1 0 5 0 1 0 5 0 1 0 5 0 5

① ① ②
 ↑ ↓ v ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ v ↓

0 4 4 2 4 0 4 2 4 0

② ① ② ③ ② ① ② ③ ② ③
 ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ v ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

2 4 0 4 2 4 0 2 4 0 2 5 2 0

Parmak Trili

1-)

5 0 1 0 1 1 0 5 0 2 2 0

2-)

2 1 1 3 3 3 3 1 1 1

1 1 0 1 1 1 3 0

3 1 2 2 1 2 0 1

Parmak Trili

2

③ ①
↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

5 0 1 1 0 1 1 0 0 2 5

① ③ ② ③ ②
↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

5 5 0 0 5 2 5 2 1 1 1 1 4

① ③ ② ③ ① ②
↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓

1 0 0 5 2 1 0 1 1

3-)

①
↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

4p 5p 4p 2p

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

③ ① ③ ① ③ ② ③

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

2 1 2 1 0 1 0 1 0 5 0 5 0 5 2 5

① ② ③

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓

0 4 2 1 2 1 4 2 2 0

③ ① ③ ① ③

↓ ↑ ↓ v ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

0 0 1 4 1 1 1 0 0 0 0 0 1 0

Parmak Trili

4

① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0

① ② ③ ① ② ③ ① ② ③ ②

↓ ↓ ↑ ↓ v v ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓

1 1 0 0 2 4 0 0 5 2 5 2

0
2
5

③ ② ③ ② ③ ③ ① ③

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ 5p ↓ 2p

5 2 5 2 5 2 1 0 0 5 0

Bend ve Vibrato Tekniği

1-)

1 0 5 2 5 0 4

2-)

2 1 2 4 4 2 1 2 1 1 0

0 4 5 0 1 1 0 4 4 2

2 5 0 5 0 4 2 2 1 1 2 4 0

1 1 2 2 1 1 0 4 2 1 4 1

3-)

② ③ ① ③ ① ② ③ ① ③

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↑ Λ ↓ ↑

0 2 5 0 0 0 0 0 2 5 0 0 4

① ③ ① ② ③ ① ③

↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑

0 5 0 2 0 0 4

① ③ ①

↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↑

4p vb 2p

0 0 0 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 0

③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ②

↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

vb

0 4 0 0 0 4 0 0 0 4 0 0 1 1 0 0 4 4 2 2 1

EK-11: Türküler

YÖRESİ
SIVAS

Düzenleyen ve Notaya Alan
AHMET AKIN

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

♩ = 50

2 4 4 2 4 4 2 1 4 2 2

4 1 0 2 1 1 1 0 1 5 1 0 0

0 4 2 1 0 2 5 4 2 2 1 5 2 2

2 1 1 0 2 1 1 1 1 0 1 1 0

0 1 2 2 1 2 2 1 1 4 2 2

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

2

6

4 1 0 2 1 1 1 0 0 5 1 0

7

0 4 2 1 0 2 5 4 2 2 2 1 5 2

8

2 1 1 0 2 1 1 1 0 1 0

9

5 0 4 5 2 1 5 2 1 1

10

1 0 1 5 0 4 2 1 5 4 2 1 0 1 0

The image shows a musical score for the piece 'UZUN İNCE BİR YOLDAYIM'. It consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that includes guitar-specific notation such as fret numbers (0-5) and fingering numbers (1-3). Above the notes, there are arrows indicating the direction of the fretting hand (up or down) and some circled numbers (1, 2, 3) indicating specific fingering techniques. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 clearly marked at the beginning of their respective staves. The tablature below each staff provides a numerical representation of the fret positions for each note.

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

3

11

③ ↓ ↓ ↑ ↓ v ↓ ↑ ↓ ③ ① ② ↓ ↑ ↓ v ↓ ↑ ↓

0 5 0 0 1 4 2 1 5 0 2 4 2 1 1

12

① ↓ ↓ ↑ v Λ v ↓ ↓ v ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑

1 0 0 1 0 1 5 0 4 5 2 1 4 2 2 1 0 1 1

1 1 0

13

③ ① 2p 4p 5p ↓ 4p 5p ↓ v ↓ 4p 2p 4p Λ ↓

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

14

↓ v ↓ ↓ ↓ Λ ↓ ↓ Λ ↓ v ↓ ↑ ↓

1 2 1 0 2 1 1 1 0 1 4 1 0 1 0 0

15

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ v ↓ Λ ↑ ↑ ↓ Λ ↑

0 4 2 1 0 2 4 4 2 1 4 2 2

2 4 4 2 1 4 2 2

5 5 5 5 0 5 5 5

UZUN İNCE BİR YOLDAYIM

4

16

2/4 #3

①
②
③ ↓ Λ ↑ ①
②
③ ↓ Λ ↑ ↓ ↑ ③ ①
②
③ ↑

2 1 0 2 1 1 — — 0 1
2 1 0 2 1 1 — — — 1
5 0 5 0 0 — — — 0

17

2/4 #3

③ ↓ ① ↓ v ↓ Λ v ↓ φ³ ↑ ↓ Λ ↓

0 2 4 4 2 4 4 2 1 4 2 2

18

2/4 #3

↓ φ³ ↑ ↓ Λ ↓ ↓ ↓ ↑ Λ v Λ ↓ ↓ v

4 1 0 2 1 1 1 0 0 1 0 1 5 1 4

① ② ① ② ③ ②

19

2/4 #3

↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓

0 4 2 1 0 2 5 5 2 1 4 2 2

20

2/4 #3

↓ ↑ ↑ ↓ ↑ ↓ ③ ①
②
③ ↓ ↑ ↑ ↓

2 1 0 2 1 0 1 1 1
1 1 1
0 0 0

YÖRE
ERZURUM

Düzenleyen ve Notaya Alan
AHMET AKIN

DALDALAN BARI

$\text{♩} = 130$

③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③

↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

2p

5 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1 0

① ③ ① ③ ① ② ③

↓ ↓ ↑ ↓ v ↓ ↓ ↓ v ↓ ↓ v ↓ v ↓

1 1 0 0 4 1 5 0 0 1 5 0 4 0 2 4 0

③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③ ① ③

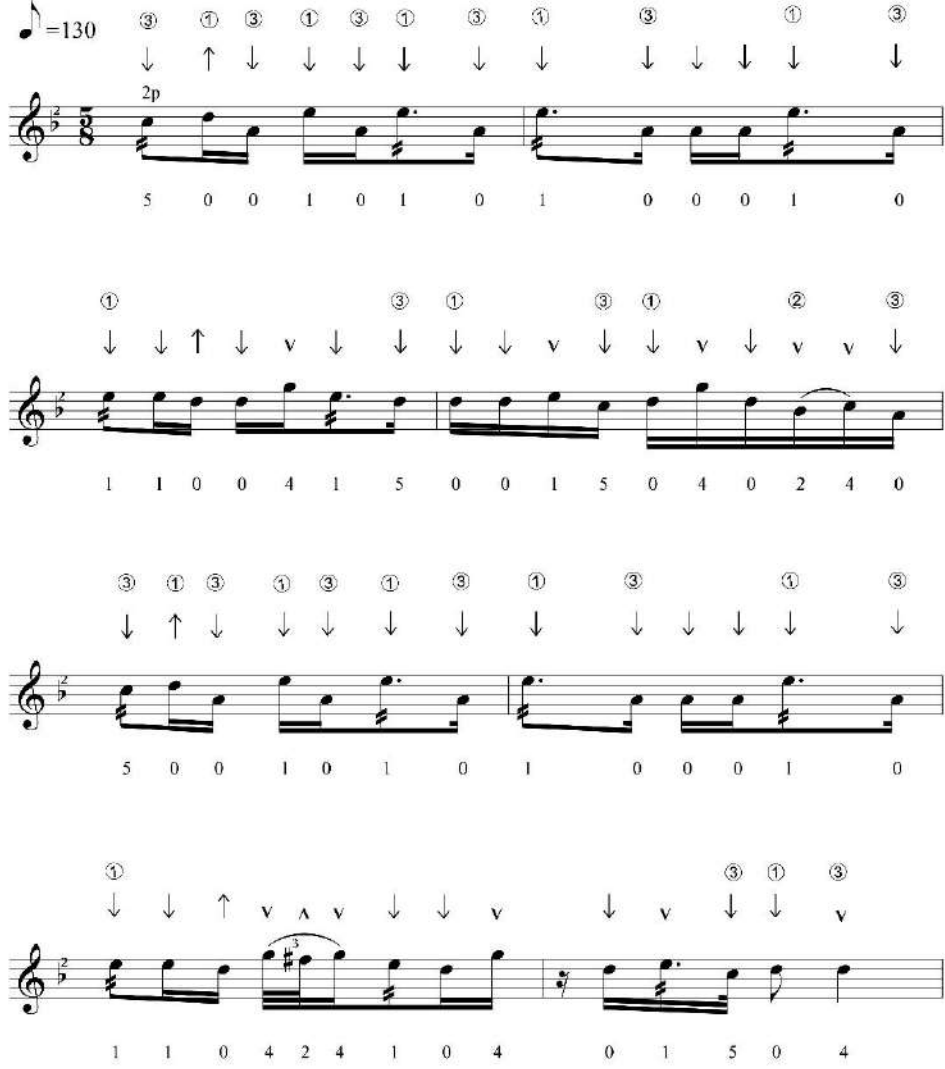
↓ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

5 0 0 1 0 1 0 1 0 0 0 1 0

① ③ ① ③

↓ ↓ ↑ v Λ v ↓ ↓ v ↓ v ↓ ↓ v

1 1 0 4 2 4 1 0 4 0 1 5 0 4



Daldalan Bari

2

① ② ① ③ ① ③ ② ③ ① ② ③ ②

↓ ↓ Λ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

0 4 2 4 0 5 0 1 0 5 2 5 0 2 4 0 0

③ ① ③ ① ③ ① ① ② ② ③ ① ②

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ Λ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ Λ ↑

5 2 5 2 5 2 0 1 4 2 4 1 0 0 1 0 4 2 4

2 2 2

① ② ① ① ② ③ ③ ① ②

↓ ↓ Λ ↑ ↓ v ↓ ↓ Λ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑

0 4 2 4 0 4 1 4 2 5 0 2 4 1 1 0

4 2

5 5

① ② ③ ① ② ③ ② ③

↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ v ↓ Λ ↑ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑

4 2 4 2 4 2 0 2 4 2 4 0 1 1 1

4 2 4 2 4 2

5 5 5 5 5 5

1 1 1

0 0 0

↓ 5p ↓ 4p ↓ 5p ↓ 4p Λ 2p ↓ v ↓ ↑ ↓ v v ↑ v ↑ v v ↓
 ② ① ② ③

① ↓ ↓ ↑ ↓ Λ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ ↑ v ↓ ↓ ↓ 4p
 ③ ③ ① ③ ① ③

① ↓ ↓ ↑ Λ ↓ Λ ↓ ↓ v ↓ ↑ ↓ v v ↑ v ↑ v ↓ Λ
 ② ① ② ③
 ④ ③ ①
 4p 2p

① ↓ ↓ ↑ ↓ Λ ↓ ↓ ↑ ↓ ↓ v ↓ ↓ ↓ ↓
 ③ ① ③ ① ③ ①

361

YÖRE
SİVAS

Düzenleyen ve Notaya Alan
AHMET AKIN

ÖTME BÜLBÜL ÖTME

♩ = 100

0 0 1 0 0 0 4 0 0 0 2 0 0 0 4 0

0 0 0 0 0 0 4 0 0 0 2 0 0 0 4 0

0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 4 1

0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 4 1

Ötme Bülbül

4

① ③ ① ③ ① ③ ① ③

↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ

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

① ③ ① ③ ① ③

↓ ↓ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ

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

① ③ ① ③ ① ③

↓ ↑ ↓ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ ↓ Λ

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

① ③ ① ②

↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ ↑

7p 2p

4 2 1 1 4 2 1 0 4 2 1 0 4 2 1 0

Ötme Bülbül

5

①
②
③

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ 7p ↓ ↑ 5p ↓ ↑ 4p ↓ ↑ 2p

1 1 1 1
1 1 1 1
0 0 0 0

③ ① ③ ① ③ ①

↓ ↑ 5p ↓ ↑ 4p ↓ ↑ 2p ↓ v ↓ ↓ ↓ ↑ 7p ↓ ↑ 5p ↓ ↑ 4p ↓ ↑ 2p

0 1 0 1 0 1 0 4 1
0 1 0 1 0 1 0 1

③ ① ③ ① ③ ①

↓ ↑ 5p ↓ ↑ 4p ↓ ↑ 2p ↓ v ↓ ↓ ↓ Λ v ↓ ↑ v v ↓ ↑

0 1 0 1 0 1 0 4 1 4 2 4 1 0 2 4 0
1
1
0

①

↓ Λ v ↓ ↑ v v ↓

4 2 4 1
0 2 4 1

