

FACTORS THAT CAUSE NOTE-PERFORMANCE DIFFERENCES IN THE BAGLAMA INSTRUMENT

Uğur GÖKTAŞ*¹

* Arş. Gör. İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü

Abstract

Although baglama has a very old background, it has undergone various changes from the past to the present and has continued its development. During this time, his baglama performance was also shaped. Today, various forms of performance are found in the baglama. This variety of performance on baglama seems to cause problems in many ways. In the study, studies were conducted to determine the factors that cause note-performance differences in baglama performance. The research is aimed at doing due diligence and exhibits a descriptive characteristic. The research carried out written and digital source scanning and content analysis. As a result, local style and attitude characteristics of note-performance differences in baglama performance, new performance techniques developed by master performers, master-apprentice relationship in baglama performance learning/teaching, no use of common methodological methods in institutions or institutions where music training for baglama performance is given, etc. it was determined that it was caused by such factors and suggestions were made for the elimination of note-performance differences in the baglama instrument.

Keywords: Baglama, Baglama Performance, Note-Performance Differences

BAĞLAMA ÇALGISINDA NOTA-İCRA FARKLILIKLARINA SEBEP OLAN ETKENLER

Özet

Bağlama, çok eski bir geçmişe sahip olmakla birlikte geçmişten günümüze çeşitli değişimlere uğrayarak gelişimini sürdürmüştür. Bu süre zarfında, bağlama icrası da şekillenmiştir. Günümüzde ise bağlamada çeşitli icra şekillerine rastlanmaktadır. Bağlamadaki bu icra çeşitliliğinin birçok açıdan problemlere yol açtığı görülmektedir. Araştırmada, bağlama icrasındaki nota-icra farklılıklarına sebep olan etkenlerin tespitine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Araştırma durum tespiti yapmaya yönelik olup betimsel bir özellik sergilemektedir. Araştırmada, yazılı ve dijital kaynak taraması ve içerik analizi yapılmıştır. Sonuç olarak bağlama icrasındaki nota-icra farklılıklarının; yöresel üslup ve tavır özellikleri, usta icracılar tarafından geliştirilen yeni icra teknikleri, bağlama icrası öğrenimindeki/öğretimindeki usta-çırak ilişkisi, bağlama icrasına yönelik müzik eğitimi verilen kurum veya kuruluşlarda ortak metodolojik yöntemlerin kullanılmaması vb. gibi etkenlerden kaynaklandığı tespit edilmiş ve bu tespitlerden hareketle bağlama çalgısında nota-icra farklılıklarının giderilmesine yönelik öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Bağlama İcrası, Nota-İcra Farklılıkları.

GİRİŞ

Bağlama, Türk halk müziğinde kullanılan en köklü çalgılardan biri olup geçmişten günümüze çeşitli evrelerden geçerek gelişimini sürdürmüştür. Süreç içerisinde bağlama ve atası olarak kabul edilen kopuzun, günümüze kadar nasıl ulaştığı konusunda yapılan incelemelerde ozanlık/âşıklık geleneğinin çok önemli roller üstlendiği ve kopuzun/bağlamanın ozanlarla/âşıklarla bütünleşmiş bir saz olduğu görülmektedir. Türk halk edebiyatının da oluşumunda en önemli konumda olan ozanların/âşıkların edebi eserlerini sazları aracılığıyla aktarmaları, onların zamanla "saz şairi" olarak anılmalarına yol açmıştır. Tekine göre; "kopuzla türkü söyleyen en eski Türk şair-musikişinaslarına ozan denirdi. Osmanlı devresinde halk şair-musikişinasları için de bu tabir kullanılmıştır. Âşık sözünün karşılığı olduğu gibi meddah anlamını da taşıyordu" (2010, 876). Tarihsel süreçte saz şairlerinin önceleri ozan, sonraları ise âşık olarak adlandırıldığı görülmektedir. Konuya yönelik Tekin'in görüşleri şu şekildedir; "Âşık edebiyatı, Anadolu'da, İslam öncesi sözlü edebiyat

¹ Sorumlu Yazar email: ugur.goktas@inonu.edu.tr / Doi: 10.22252/ijca.734629

geleneğinin bir devamı olarak, özellikle 12. yüzyıldan itibaren gelişmiştir. Önceden dini-tasavvufi mahiyette iken, 15. yüzyıldan sonra din dışı ürünlerin verildiğini de görüyoruz. Şiir söyleyenlerin adları da değişmiş, ozan yerine âşık diye adlandırılmışlardır (2010: 113). Sümbüllü'ye göre "geleneksel Türk halk müziği temel kaynağı olan âşıklık geleneğinin tarihsel gelişim süreci incelendiğinde âşık kavramı, İslamiyet öncesi Türklerde Ozan kavramı ile karşımıza çıkmaktadır" (2006: 8). Zamanla ozanların yerini âşıklara bıraktığı sürecin Anadolu'da gerçekleştiği görülmektedir. Bu süre zarfında ozanların nesiller boyu taşımış olduğu kopuzda da yapısal olarak önemli değişimlerin olduğu ve kopuzun çeşitli gelişim/değişimlerle ortaya çıkan yeni halinin "bağlama" olarak adlandırıldığı çoğu araştırmacı tarafından tespit edilmiştir. Açın'a göre kopuz, yüzyıllar boyu ozanlarla ayrılmaz bir bütünün parçası olan milli bir sazdır (1994: 85). Tuna ise kopuzun ozanların hayatında önemli bir yere sahip olduğunu, ozanların ellerinde kopuzlarıyla çalıp-söyleyerek kır, bayır, yurt, oba gezerek halkı eğlendirdiğini ve hiç kaybetmedikleri milli kimlikleri ile Türk kültürünü yüzyıllar boyu birbirine naklederek günümüze kadar ulaştırdığını ifade etmektedir. (2001: 66). Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya geçiş sürecinde kopuzun önemli değişimlere uğradığı görülmektedir. Çoğu araştırmacının tespitine göre kopuz, bağlamaya dönüşüm sürecini Anadolu'da tamamlamıştır. Ataman, yaklaşık 14. yüzyıl civarlarında Anadolu'da mevcut kopuzun madeni tel takılması ve bağır sak kirişten ses perdelerinin bağlanması ile önemli bir gelişim sağlandığından bahsetmektedir (1970: 10). Parlak'a göre "bağlama, Anadolu insanının kültürel birikimini, duygularını, düşüncelerini yalın ve çarpıcı yönleri ile bünyesinde taşıyan, yansıtan temel bir halk sazıdır. Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu' da sağlamıştır" (2000: 1). Haşhaş'ın tespitlerine göre kopuzun metal tellerin takılması, deri göğüsten tahta göğse geçilmesi gibi birçok yenilik Anadolu'da sağlanmıştır (2013: 11). Tüm bu veriler ışığında ozanlıktan âşıklığa geçiş süreci ile kopuzun bağlamaya dönüşme sürecinin doğru orantılı olarak seyrettiğini ve ozan-kopuz ilişkisinin de âşık-bağlama ilişkisi ile devam ettiğini söylemek mümkündür.

Bağlamanın, ayrıca bir takım ihtiyaca göre farklı boyutlarda yapıldığı ve boyut olarak farklılık taşıyan bu sazların bağlama ailesi olarak anıldığı görülmektedir. "Yapılan araştırmalar sonucunda, bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel şekilleri itibarı ile ortalama yetmiş ile yüz yıllık geçmişleri olan sazlar olduğu saptanmıştır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir" (Haşhaş, 2013: 6). Açın'ın (1994: 90-93) tespit ettiği bağlama ailesindeki sazlar şunlardır:

- Meydan sazı
- Divan sazı
- Çöğür
- Bağlama
- Bozuk
- Âşık sazı
- Tanbura
- Cura bağlama
- İki telli
- Bulgari
- Irızva
- Karadüzen
- Cura

1. Geçmişten Günümüze Bağlama İcrası ve Öğrenimi/Öğretimi

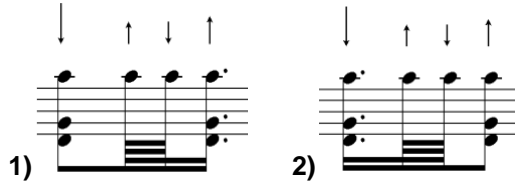
Bağlamanın geçmişten günümüze aktarımında şüphesiz ozanlık geleneğinin ve akabinde âşıklık geleneğinin çok önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. Yıllar içinde bağlamanın ozanların/âşıkların elinde çalına geldiği ve bağlama icrasının da ozanlık/âşıklık geleneği içerisinde usta-çırak ilişkisi ile öğrenilip öğretildiği görülmektedir. Son yüzyıldaki teknolojik gelişmelerle birlikte bağlamanın âşıklık geleneği ile akıllardaki konumu değişmeye başlamış, âşık-bağlama ilişkisinin yanı sıra yeni oluşumların da ortaya çıktığı görülmüştür. Önceleri bağlama çalan herkesin ozan ya da âşık olarak algılanmasına karşın günümüzde böyle bir algının olmadığı görülmektedir. Mevcut durumda âşıklık geleneği sürmekte olup bağlamayı her icra eden kişinin âşık olmadığı bilinmektedir. Günümüzde bağlamanın kullanım alanının oldukça genişlediğini ve

âşıklık geleneğinde olduğu gibi sadece Türk halk edebiyatının aktarımında bir araç olarak kullanılmadığını, bunun yanı sıra bağlamanın yalın veya toplu icrasından farklı müzik türlerinde kullanılmasına kadar geniş bir icra yelpazesine sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Günümüzde bağlama icrasının mevcut durumu ele alındığında birçok farklı icra çeşidi ile karşılaşılmaktadır. Ancak geçmişe doğru yapılan araştırmalar ile birlikte bağlama icrasının günümüzdeki kadar çeşitli olmadığı görülmektedir. Açın'a göre, "bağlama, Türk halkının en soylu ve en yaygın sazlarından biridir. Yüz yıllarca Türk halkının elinde bir bayrak gibi dolaşmış halen de elden ele dolaşmaktadır. Âşık sazı olarak tek başına çalınıp söyleme geleneği sürdürmüş, sonraları Türk halk müziğine çeşitli ağızlaşma eş ve ortak saz olarak girmiş, gittikçe gelişerek takımlar halinde toplu icra geleneği sürdürmüş ve halen sürdürmektedir" (1994: 89). İlk başlarda ozanlık/âşıklık geleneğinde usta-çırak ilişkisi ile öğrenimi/öğretimi sağlanan bağlama icrası nesiller boyu süregelmiştir. Konuya yönelik Haşhaş'ın tespitleri şu şekildedir; "Usta-çırak ilişkisinin en yoğun olarak kullanıldığı alanın âşıklık geleneği olduğunu söylemek mümkündür. Âşıklık geleneğinde usta-çırak ilişkisi yalnızca müzikal bir aktarım değil aynı zamanda edep, erkân vb. değerlerin usta tarafından çırağa belletilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla âşıklık geleneğinde usta-çırak ilişkisine derin anlamlar yüklenmekte ve birçok iç dinamiğiyle kapsamlı bir şekilde süregelmektedir" (2016: 37). Usta-çırak ilişkisinde herhangi bir metodolojik yöntemin olmadığı ve aktarımın tamamen usta icracının deneyim ve tecrübeleriyle öğrencisini yönlendirmesi şeklinde geliştiği söylenebilir. Haşhaş, usta-çırak ilişkisinin "genel olarak, tekrar/taklit yöntemiyle gerçekleştirilen ezbere dayalı müzikal kazanımlardan" geliştiğini ifade etmektedir (2016: 38). Bunun neticesinde her ustanın kişisel beceri ve tecrübelerinin farklı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ustaların farklı öğretim şekilleriyle birlikte bağlama icrasının çeşitlendiği düşünülebilir. Bu durum bağlama icrasını zenginleştirdiği gibi icracılar arasında icra karakteristiği açısından da birçok farklılıklar taşımaktadır.

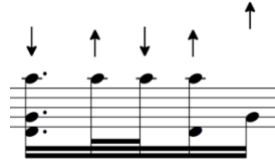
Usta-çırak ilişkisine bağlı olarak ustadan çırağa aktarılan icra karakteristiğine ek olarak icracıların icra karakteristiğinin şekillenmesinde yaşadıkları coğrafi bölgelerin de oldukça etkili olduğunu söylemek mümkündür. Demir'e göre, "belli bir ortak tarihe sahip halk tarafından ve belli coğrafi alan içerisinde icra edilen; diğer bölgelerden müzikal anlamda seyir, usûl, yapı bakımından farklılık gösteren; kullanılan enstrümanların icra ediliş biçimleri o bölgeye özgü olan, vokal icra sırasında belirgin ayrımlar ve özellikleri açık bir biçimde fark edilebilen; tüm mahalli sanatçıları tarafından aynı karakteristik özellikleri net bir biçimde ortaya konulabilen müziklerin bulunduğu kültürel bölgeye yöre denir" (2013: 66). Türk halk müziğinde yöresel özelliklerin birtakım farklılıklar taşıdığı görülmektedir. Eroğlu'na göre; "oldukça geniş bir coğrafi alana sahip olan Türkiye'nin, her bölgesinin, her şehrinin, hatta bazı ilçelerinin bile kendine özgü bir müzik yapısı ve icrası olabilmektedir. Bu durum yer yer türdeş olmayan kültürel bir yapıyı göstermekle beraber, çoğunlukla yöre insanının bulunduğu coğrafyanın şartlarına ve temas ettiği insanlarla olan etkileşimine bağlı olarak türdeş olan yerel-mahallî bir kültüre ulaşıldığını göstermektedir" (2017: 516). Haşhaş, İmik ve Aydoğdu'ya göre; "Türk halk müziği (THM), çeşitli üslup, tavır, hançere vb. özellikler geliştirmiş olması açısından yöreden yöreye çeşitli farklılıklar göstermekte ve bu farklılıklar büyük bir zenginlik olarak THM repertuarı/nazariyatına aks etmektedir" (2015: 170). Yapılan araştırmada tavır teriminin hem yöresel özellikleri ifade etmede hem de bağlama icrasında belirli tezene hareketlerini ifade etmede kullanılan bir isim olduğu tespit edilmiştir. Özbek, yöresel özellikleri ifade etmede kullanılan tavır terimini, "bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, anlayış ve anlatış özelliği; söyleyiş biçimi; biçem. Bir yörenin ezgilerinde bulunan özelliklerin tümü. Halk ezgilerinin yörelere, topluluklara ve kişilere göre değişen söyleniş özelliği, mahalli üslup. Bir ezginin yöresinin, türünün ve biçiminin gerektirdiği gibi çalınmasını sağlayan seslendirme yöntemi. Bu yöntemi uygularken takınılan davranış, vaziyet, hallerin bütünü" (1998: 179) olarak tanımlamaktadır. Say'a göre tavır, "belli bir çeşidi belirleyen üslup. Aslında bir duyuş, anlatış özelliğidir" (2002: 512). Bağlama icrasında belirli tezene hareketlerini ifade etmede kullanılan tavır terimini ise Oral şu şekilde tanımlamaktadır: "Geleneksel bağlama icrasında tavır, düzenli tezene hareketlerine verilen addır. Bu tezene vuruşları icrada ritmik yapıyı güçlendirmekte ve dinamik bir duyum sağlamaktadır. Halkın ve usta sanatçıların katkılarıyla, özverili çalışmalarıyla günümüze taşınmış yöresel tavırlar, müziğimizde icra zenginliğinin en büyük göstergesidir" (2010: 20). Yapılan araştırmada birçok yöresel tezene tavır tespit edilmiştir. Yaygın olarak kullanılan yöresel tezene tavırları aşağıda görülmektedir.

Zeybek Tavrı



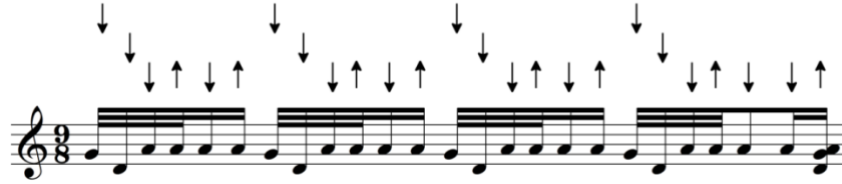
Şekil 1. Zeybek Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:136-137)

Konya Tavrı



Şekil 2. Konya Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:138)

Karşılama Tavrı



Şekil 3. Karşılama Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:143-144)

Yozgat Tavrı



Şekil 4. Yozgat Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:142)

Teke Tavrı

Teke Tavrı-1

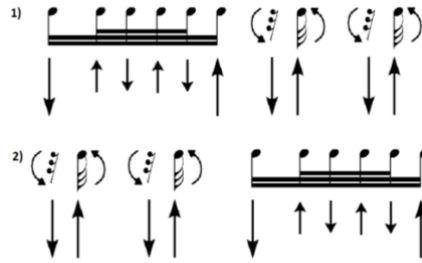


Teke Tavrı-2



Şekil 5. Teke Tavrı (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:141)

Kayseri Tavrı



Şekil 6. Kayseri Tavrı (Emnalar, 1998:588)

Azeri Tavrı



Şekil 7. Azeri Tavrı (Haşhaş, 2018:194)

Silifke Tavrı



Şekil 8. Silifke Tavrı (Haşhaş, 2018:202)

Ankara Tavrı**Şekil 9. Ankara Tavrı** (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:140)**Âşıklama Tavrı****Şekil 10. Âşıklama Tavrı** (Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş, 2014:145)

Ayrıca müzik eğitimi veren kişilerce veya kurumlarca hazırlanan metodolojik yöntemler vasıtasıyla da bağlama icrası öğrenilip öğretilmektedir. Ancak usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi her usta icracının kişisel icra becerilerini birbirinden farklı olarak geliştirip aktarmasına benzer metodolojik yöntemlerin de kişilerce farklı yazıldığı ve bu metotlarda kişilerin kendi bilgi ve tecrübelerine dayalı yorumlarının aktarıldığı görülmektedir. Örneğin, Savaş Ekici'nin "Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri" adlı kitabında Kerimoğlu Zeybeği'nin notaya alınmış bir kısmı şekil 11'deki gibidir.

KERİMOĞLU ZEYBEĞİ**Şekil 11. Kerimoğlu Zeybeği** (2012: 245)

Sinan Haşhaş'ın "Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)" adlı kitabında ise Kerimoğlu Zeybeği'nin notaya alınmış aynı kısım şekil 12'deki gibidir.

YÖRE
MUĞLA
KAYNAK
MUSTAFA KARAOSMANOĞLU

DERLEYEN
HAMDI ÖZBAY
NOTA/UYARLAMA
SİNAN HAŞHAŞ

KERİMOĞLU

♩ = 75

̄ 3 1 1 1 2 1 2 1 3 1 1 1 2 1 2 1 3

̄ 3 3 1 1 1

Şekil 12. Kerimoğlu Zeybeği (2017: 166)

Görüldüğü gibi şekil 1 ve şekil 2'de örneklendirilen Kerimoğlu Zeybeği'nin farklı şekilde yazılmış notaları ile karşılaşılmaktadır. Göze çarpan ilk farklılığın ölçü kalıplarında olduğu anlaşılmaktadır. Ekici'nin, eseri 6/4, Haşhaş'ın ise 9/4'lük ölçü kalıbında yazdığı görülmektedir. Notalar incelendiğinde ise zeybek tezene tavrılarının farklı nota kümelerine denk geldiği, dolayısıyla icra sırasında zeybek tavrının farklı yerlerde kullanıldığı görülmektedir. Buna benzer birçok örneğe hemen her metotta karşılaşmak mümkündür. Bu bağlamda metodolojik yöntemlerin genel olarak belirli bir standardizasyon çizgisine sahip olmadığını daha açık bir ifadeyle usta icracıların kişisel beceri ve tecrübeleri doğrultusunda kaleme almış oldukları metotlarda ortaya çıkan farklılıklardan dolayı ortak bir öğrenim/öğretim şeklinin sağlanamadığını söylemek mümkündür. Araştırmada tespit edilen bağlama öğrenimi/öğretimine yönelik yazılmış metotlar aşağıda gösterilmektedir.

Kısa Sap Bağlama Metotları

1. Bağlama Düzeni Bağlama Metodu (Doğan ELMALI)
2. Bağlama Metodu Repertuarı (Doğan ELMALI)
3. Bağlama Metodu (Mansur BİLDİK)
4. Tel Tel Bağlama (Can KARAHAN)
5. Perde Perde Bağlama (Can KARAHAN)
6. Telden Dile Bağlama Metodu (Aydın ÇAĞLAK)
7. Bağlama Metodu (Arif SAĞ, Erdal ERZİNCAN)
8. Bağlama Metodu (Hakkı ŞİMŞEK)
9. Bağlama Metodu (BÜLENT Kılıçaslan)
10. Bağlama Metodu (M. Aydın ATALAY, Yaşar Kemal ALİM)
11. Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem (Can KARAHAN)
12. Çocuklar İçin Bağlama Metodu (Hakan ÇAKMAK)
13. Kısa Sap Bağlama Metodu (Ahmet TEKİN, Emine TEKİN)
14. Çöğür Metodu (T. Hakkı KARAHASAN)
15. Kısa Sap Bağlama Metodu (Volkan KONYA)
16. Bağlama Metodu (Turabi DEĞERLİ)
17. Bağlama Düzeni Metodu (Ahmet SAÇAN)
18. Kısa Sap Bağlama Metodu (Mehmet SAÇAN)
19. Temel Bağlama Eğitimi (Yusuf Kemal ZULAL)
20. Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu (Zakir ARAFAT)
21. Bağlama Düzeni Metodu (Zeynel SÖNMEZ)
22. Bağlama Metodu (Ali Kazım AKDAĞ)

23. Kısa Saplı Bağlama Metodu (Uğur KAVÇI)
24. Bağlama Metodu (Kenan DURUL)
25. Modern Bağlama Metodu (Hakan AKMAZ)
26. Temel Bağlama Eğitimi (Cemalettin KALENDER, Levent KESKİN)
27. Bağlama 1 (Zeki Çağlar NAMLI)
28. Kısa Sap Bağlama Metot Kitabı (Murat EROL)
29. Bağlama Öğretim Metodu (Sabri YENER)
30. Bağlama Metodu (Şinasi ÖZEL)
31. Pratik Bağlama Metodu (Veli NARTÜRKER)
32. Yeni Bağlama Metodu (Bahattin TURAN)
33. Bağlama Metodu (Murat SİNCER)
34. Türk Halk Musikisi Bağlama Metodu (Kadir ACAR)
35. Müzik Eğitimi ve Bağlama Metodu (Sadık ZIYPAK)
36. Bağlama Metodu (Salih ŞAHİN)
37. Bağlama Metodu (Ahmet GÜNDAY)
38. Bağlama Düzeni Metodu (Kemal KAPLAN)
39. Büyük Bağlama Metodu (Güray TAPTİK)

Uzun Sap Bağlama Metotları

1. Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzen) (Sinan HAŞHAŞ)
2. Kara Düzen Bağlama Metodu (Doğan ELMALI)
3. Uzun ve Kısa Sap Bağlama Metodu (Levent KESKİN, Cemalettin KALENDER)
4. Pozisyonlarla Uzun Sap Bağlama Metodu (M. Aydın ATALAY)
5. Kara Düzen Bağlama Eğitimi (Ahmet SAÇAN)
6. Bağlama Öğretim ve Eğitim Metodu (Mehmet SAÇAN)
7. Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri (Savaş EKİCİ)
8. Yeni Bağlama Metodu Pratik Kara Düzen (T. Hakkı KARAHASAN)
9. Bozuk Düzen Metodu 2 (Zeynel SÖNMEZ)
10. Uzun Sap Bağlama Metot Kitabı (Murat EROL)
11. Ezgilerimiz ve Tavırları ile Notalı Bağlama Metodu (Cem Celal HOŞ)
12. Uzun Sap Bağlama Metodu (İsmail BARKAN)

Son yüzyıla kadar süre gelmiş usta-çırak ilişkisine bağlı olarak aktarılan tek kişilik çalıp söyleme geleneği ile ancak kişisel beceriler doğrultusunda farklılıklar gösteren bağlama icrasının yöresel icra farklılıkları ile birlikte sonradan teknolojik gelişmeler ışığında daha fazla çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Medya araçlarının yaygınlık kazanmasıyla birlikte yöreler, hatta farklı müzik kültürleri arasında etkileşimin artmasının, bağlama icrasındaki çeşitliliğin artmasında oldukça etkili olduğu söylenebilir. Çeşitli etkileşimler sonucu bağlama icracılarının icra karakteristiğinde belirgin değişimlerin olduğu ve zamanla icralarını karakterize eden icracıların medya araçları vasıtasıyla video/ses kayıtlarının hızlı bir şekilde yayıldığı görülmektedir. Haşhaş'a (2017: 88) göre "günümüzde, gelişen görsel-işitsel medya araçları sayesinde herhangi bir halk ezgisinin birçok -farklı- icrasına kolayca ulaşılabilmektedir." Bu durumun farklı etkileşimlerle gerçekleşen yorum farklılıklarından kaynaklandığı görülmektedir. Dolayısıyla etkileşim ve icra çeşitliliğinin birbirine doğru orantılı olarak arttığını söylemek mümkündür.

Diğer yandan teknolojinin imkân tanıdığı kolaylıklar (ses/görüntü yayını/kaydı v.b.) sayesinde bağlama icrasının, istenilmesi halinde herkes tarafından kolaylıkla öğrenilebilmesi/öğretilebilmesi mümkün hale gelmiştir. Ancak medya araçları vasıtasıyla birçok icracının performans kayıtlarını sergilemesi ve sergilenen bu kayıtlara kolaylıkla ulaşılabilmesi durumu, icra çeşitliliğini artıran önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim icra çeşitliliğinin artması, medya ortamında sergilenen icraların amatör icracılardan usta icracılara kadar birçok kişi tarafından farklı şekillerde (doğru-yanlış) sergilenmesinden kaynaklanmaktadır. Bağlama çalmak isteyen kişilerin medya üzerinden amatör ya da usta icracıları rol model olarak almaları sonucunda yeni akım veya ekollerin ortaya çıkması bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Yine örnek verilecek olursa, Orhan Gencebay'ın veya Arif Sağ'ın bağlama icrasında geliştirmiş olduğu yeni yaklaşımlar sonucu bu usta icracıları taklit eden ve rol model alan icracılar sonrasında bağlama icrasında belirgin kırılmaların olduğu ve zamanla Gencebay ve Sağ'ın bir ekol haline geldiği görülmektedir. Diğer yandan amatör icracıların bağlama icrasındaki teknik ve geleneksel dokudan uzak yaklaşımlarının birçok yeni icracıyı etkilediği de görülmektedir. Bu etkilemeler sonucunda ortaya çıkan yeni icracıların tekniklerinin oldukça zayıf

ve bağlamanın geleneksel icra karakteristiğinden oldukça uzak olduğu göze çarpmaktadır. Dikkate alınacak konu ise, amatör icracıların canlı müziklerde ve dijital platformlarda göz önünde olmasıdır. Bunun sonucunda bu icracıları rol model alacak icracılar sonrasında bağlama icrasında yeni akımlarla karşılaşılacaktır ki bu durum oldukça karmaşık ve problemlidir.

2. Türk Halk Müziği Derlemeleri ve TRT Türk Halk Müziği Repertuarı

Türk halk müziğinde, son yüzyılda başlayan derleme faaliyetleri ile birlikte birçok eserin kayıt altına alındığı bilinmektedir. İlk başlarda Türk halk müziğinde yeterli düzeyde repertuarın bulunmaması bu alanda yapılacak olan derleme faaliyetlerinin gerekliliğini ortaya koymuştur. Bunun sonucu olarak Türk halk müziği repertuarının genişletilmesi için girişimlerde bulunulmuş ve yurt genelinde geniş çaplı derleme gezilerine çıkmıştır. Kolukırık; tespitlerinde, ilk resmi derleme faaliyetlerinin Dârülelhan'da yapılmış olduğunu belirtmektedir (2014: 486). Kaya'ya göre, "milli birlik ve milli müzik fikrini destekleyecek tarzdaki halk müziği araştırmalarının Anadolu'da geniş halk kitleleri arasında yapılabileceği fikri, Cumhuriyet'in ilanından sonra resmi Türk müzik politikasının ana unsurlarından biri olmuştur. 1896 yılından beri gündemde olan halk müziği derlemeleri işini fiiliyata kavuşturan ilk kurum, Darülelhan'dır" (2019: 10). Diğer yandan Asaf kardeşler 1925 yılında Batı Anadolu ve Güney Marmara bölgelerinde ilk resmi alan araştırması yaparak 80 adet türkü derlemiştir. Derlenen bu türküler Yurdumuzun Nağmeleri adıyla 1926 yılında yayımlanmıştır. Ses kayıt cihazı ile ilk resmi derleme çalışmasına ise Darülelhan 31 Temmuz 1926'da başlamış ve farklı bölgelere derleme çalışmaları için geziler düzenlemiştir. Daha sonra TRT'nin, halk eğitim merkezlerinin, konservatuvarların yaptığı derlemelerle sürecin devam ettiği görülmektedir. Bu süreçte şahsi derlemelerin de yapıldığı görülmektedir. Bu doğrultuda Ferruh Arsunar, Ahmed Adnan Saygun, Bekir İşlek, Emre Dayıoğlu, Halil Atılğan, Hüseyin Yaltrık, Kubilay Dökmetaş, Mehmet Özbek, Melih Duygulu, Muammer Uludemir, Muhan Bali, Nida Tüfekçi, Sadi Yaver Ataman, Süleyman Şenel, Şenel Önal, Vahit Lütfi Salcı, Yücel Paşmakçı ve TRT'de Türk halk müziği kadrolarının oluşumundan sonra ortaya çıkan teamül gereği radyoda çalışan çoğu ses ve saz sanatçısı tarafından birçok derleme yapılmıştır. Ayrıca Felix von Luschan, Bela Bartok, Deben Bhattacharya, Dieter Christensen, Janos Sipos, Jerome Cler, Harumi Koshiba, Irene Markoff, Kurt Reinhard, Laurence Picken, Laxmi Ganesh Tewari, Martin Stokes, Sonia Tamar Seeman, Ursula Reinhard, Wolfram Eberhard gibi birçok yabancı müzikolog, ülkemizde yapmış olduğu derlemeler sonucu binlerce Türk halk müziği eserini kayıt altına almışlardır (Kaya, 2019: 10-13). İslam Ansiklopedisi'nde (islamansiklopedisi.org.tr) Darülelhan'dan sonra Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan ikinci ve en büyük derleme organizasyonunun 1937-1953 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından yapıldığı ve bu faaliyetin "Derleme Gezileri" olarak anıldığı belirtilmektedir. Derleme gezilerini, Yükselsin (2015 :82-83) üç ana amaca hizmet ettiğini belirtmektedir: "Bunlardan birincisi, saf/öz halk müziğini tınsal içeriği ile birlikte icra edildiği gibi fonografa kaydederek Ankara'daki folklor arşivi belgeliğine aktarmak ve böylece radyo gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile yok olma tehlikesi altında olduğu düşünülen yerel müzik kültürlerini geleceğe taşımak üzere muhafaza altına almaktır. Bu nedenle köylülerin (uzman müzisyenler) ya da profesyonel müzisyenlerin belleklerinde yer etmiş sözel ve çalgısal gereçlerin içeriklerine ve kültürel özelliklerine ilişkin malumatlar, ileride değerlendirilmek üzere derleme fişleri ile saptanıp yerinde kaydediliyordu. İkincisi, modern/Batılı tekniklerle işlenmiş milli çoksesli Türk müziğinin yaratılması için gereç oluşturmaktır. Sonuncusu ise, tüm Anadolu halk müziklerinin envanterini çıkartarak, bu envanterden seçilenlerden kurulu yeni ulus-devlet modeline uygun bir 'Türk Halk Müziği' yaratmaktır."

Derleme faaliyetleri sürecinde kayıt altına alınan eserlerin halka duyurulması konusunda radyonun çok önemli bir role sahip olduğu görülmektedir. TRT'nin web sitesindeki kurumsal tarihçe kısmında ülkemizdeki radyo yayınlarından kısaca şu şekilde bahsedilmektedir; "Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kuruluşundan daha önce, ilk kez Türk Telsiz Telefon A.Ş.'ye bağlı olarak gerçekleştirilen radyo yayınları 1964'de TRT çatısı altında toplandı. 06 Mayıs 1927'de yayına başlayan İstanbul Radyosu'nun ardından 1928 yılında Ankara Radyosu ilk yayınlarını yaptı. Ankara ve İstanbul Radyoları 08 Eylül 1936 tarihinde PTT'ye devredildi. PTT'ye devredildikten sonra vericisi güçlendirilen Ankara Radyosu 28 Ekim 1938'de resmen işletmeye açıldı. Ekim 1938 yayınlarına ara veren İstanbul Radyosu, 19 Kasım 1949'da yayın hayatına geri döndü. II. Dünya Savaşı ile birlikte radyolar yeni kurulan Matbuat Umum Müdürlüğü'ne (Basın Yayın ve Turizm/Enformasyon Genel Müdürlüğü) bağlandı. 1950'de yayın hayatına İzmir Belediyesi'ne bağlı olarak başlayan İzmir Radyosu, 1953'ten itibaren Matbuat Umum Müdürlüğü bünyesinde yayınlarını sürdürdü" (www.trt.net.tr). Alpyıldız (2012: 85-86), radyo yayınlarının başlamasıyla birlikte Türk halk müziğine yönelik ilk örneklerin İstanbul Radyosu'nda Tamburacı Osman Pehlivan tarafından verildiğini, 1938 yılında Ankara Radyosu'nda Sadi Yaver Ataman tarafından açıklanmalı halk müziği programlarının yapıldığını ifade etmektedir. Alpyıldız, bu programların anonim ve âşık edebiyatı ürünlerine yer verilen ilk örnekler olması

bakımından önem taşıdığını belirtmektedir. Alpyıldız daha sonra 1941 yılında Muzaffer Sarısözen şefliğinde “Bir Türkü Öğreniyoruz” adlı programın yapıldığını ve bu programın Yurttan Sesler korosunun kurulmasına ortam hazırladığını ifade etmektedir. Yapılan derleme çalışmalarının, Türk halk müziği eserlerinin tespit edilip korunması adına yapılmış olmasının yanı sıra radyo programlarında yayınlanabilecek içeriğin oluşturulması adına da yapıldığı söylenebilir. Bu bağlamda radyo yayınlarının başlamasıyla birlikte Türk halk müziğine yönelik derleme çalışmalarının yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Benzer şekilde radyonun Türk halk müziği eserlerinin halk arasında yayılmasındaki en önemli araç olduğunu da söylemek mümkündür. Bu konuda Muzaffer Sarısözen’in Yurttan Sesler korosunu kurması ve bu koroda derlenen eserlerin titizlikle çalışılarak radyo programlarında sunulmasına yönelik göstermiş olduğu çabalar dikkat çekmektedir. Ersoy’a (2014: 937) göre “Yurttan Sesler, Türk halk müziğinin yeniden üretilmesini sağlarken, sistemli bir biçimde ele alınmasına da hizmet etmiştir. Çünkü Yurttan Seslerde, yeniden üretilen performans normlarıyla birlikte, kendi içinde belli bir sistematığe ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik, hem performansın nitelikli bir biçimde gerçekleştirilmesi, hem de ilgili müziğin kurumsallaşması açısından son derece önemli görülmüştür. Bu nedenle Yurttan Sesler, kültürel kimliğe ilişkin (ses dizgesi, oturtum, üslup, ses dizgesi, tür vb.) sayısız sembolü inşa etmiş, görünür kılmış ve dolayısıyla Türk halk müziği, teorik zeminde de anlaşılmaya ve anlatılmaya başlanmıştır.” Alpyıldız’a (2012: 92) göre, “Yurttan Sesler Topluluğu’nun diğer bir önemli özelliği ise uzun yıllar boyunca sürdürülen derleme gezileriyle elde edilen türkülerin, tozlu arşivlerden gün yüzüne çıkarılmasına ve işlerlik kazandırılmasına yaptığı katkıdır. Yurttan Sesler’in bu hizmeti “TRT Türk Halk Müziği Repertuarı” adı altında büyük bir kültürel mirasın kurum bünyesinde yer almasını sağlamıştır.” TRT THM yayınlarının bütünüyle bu repertuardan beslendiğini söylemek mümkündür. Ayrıca TRT’nin kayıt altına alınan eserlerin halka duyurulması konusunda Türk halk müziği repertuarının oluşmasında ve ulusal ölçekte yayılmasındaki payının oldukça büyük olduğu görülmektedir.

3. TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Nota-İcra Farklılıkları

TRT Türk halk müziği repertuarının günümüzde THM için güncel en önemli kaynak olduğunu söylemek mümkündür. Her ne kadar TRT THM repertuarında problemler varlığı söz konusu olsa da genel kabule göre repertuarda bulunan eserler orijinal hallerini yansıtmaktadır. Ayrıca çoğu icracının türkülerini doğru icra etmede TRT THM repertuarını ölçüt olarak aldığı bilinmektedir. Buna karşın mevcut durumda TRT THM repertuarında kayıtlı olan eserlerin, evrensel nota yazımına göre yazıldığı ancak yörelerdeki icra karakteristikleri göz önünde bulundurularak icra edildiği görülmektedir. Bunun sonucu olarak TRT THM repertuarında birçok nota-icra farklılığıyla karşılaşmaktadır. Bu farklılıkların çeşitli sebepleri olduğu gibi bu sebeplerden en dikkat çekeninin bağlamanın son yüzyıldaki şekillenen icra şekli olduğu görülmektedir. Öncesinde tek çalınıp söyleme geleneği ile mevcudiyetini sürdüren bağlamanın Yurttan Sesler korosunun kurulması ile toplu icra şekillerinin de ortaya çıktığı bilinmektedir. Oluşturulan bağlama topluluklarında icra birlikteliğinin sağlanması için yapılan çalışmaların bağlama icrasını standartlaştırmaya yönelik olduğu söylenebilir. Nitekim günümüzde bağlamanın gelenekselleşen mevcut icrasında Yurttan Sesler korosunun yapmış olduğu kazanımların izleri görülmektedir. Bu bağlamda bağlamanın gelenekselleşen icra şeklinde ulusal ölçekte belirli bir standartlaşmanın sağlandığını söylemek mümkündür. Yurttan Sesler’in bağlama icrasında sağlamış olduğu kazanımların, bu koronun ilk zamanlarda eşlik çalgısının tamamen bağlamalardan oluşmasından ötürü gerçekleştiği söylenebilir. Dolayısıyla farklı bölgelerde derlenen farklı üslup tavrı özelliklerine sahip olan eserlerin tamamının bağlama ile icra edilmesi, bağlama icrasında yörelere göre yeni icra tekniklerinin geliştirilmesi durumunu açıklar niteliktedir. Yapılan araştırmada yöresel tezene tavrınının Yurttan Sesler korosunda yapılan çalışmalar sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Alpyıldız’a (2012: 92) göre, “Yerel sesleri ortak bir dille tüm yurda hitap edebilecek şekilde icra eden koro, halk müziğinde toplu çalmanın yaratıcısı ve uygulayıcısı olmuştur. Koroya uzun yıllar eşlik eden bağlama icralarında zaman içerisinde büyük bir gelişme görülmüş; ilk zamanlar bütün tellere vurarak çalmanın meydana getirdiği birbirine karışmış seslerin çıkardığı tınılar, mızraplı çalmanın ustaca uygulanır bir hale gelmesi sayesinde son bulmuştur. Yöresel ezgilerin otantik karakterinin yansıtılması için gösterilen özen, halk müziğinde “tavır” denilen çalma ve yorumlama tekniklerini oluşturmuştur.” Burada yapılmak istenenin, bağlama ile yörelerin icra karakteristiğini olabildiğince doğru yansıtmak olduğu söylenebilir. Ersoy’a göre (2014: 940) “Yurttan Seslerin özellikle ilk dönemlerinde, bağlamanın biçimsel, düzensel ve tavırsal icra farklılıklarının pek dikkate alınmadığı görülür. Kullanılan hâkim düzen (akort) “kara düzen” (bozuk düzen), hâkim biçim ise “tanbura” idi. Daha sonra zamanla (cura ve divan gibi farklı ebatlardaki) bağlama çeşitleri ve diğer halk çalgıları da dâhil edilmeye başlanır.” Yurttan Sesler Korosu’na bağlama dışında diğer sazların ise sonradan ve renk saz olarak katıldığı göz önünde bulundurulduğunda, koroda ana saz olarak kullanılan bağlamanın tüm yöre eserlerine bütünüyle eşlik etmesinin amaçlandığı anlaşılabilir. Ersoy’a göre (2014: 940) “bağlamanın mutlak ve değişmez bir çalgı olarak başat olması ve hangi bölge ya da etnisite olursa olsun, diğer çalgıların yalnızca bir “renk” olarak

kullanılması Yurttan Sesler aracılığıyla gelişen gelenekselleşen, kurgusal bir edimdir. Bu edimin gerçekleşebilmesini teknik olarak mümkün kılacak bir niteliği olması, bağlamayı bu anlamda öne çıkarmaktadır. Çünkü "tavırsal çalım" aracılığıyla, imitasyon becerisine sahip olması bağlamayı bu konuma taşır. Örneğin, Zeybek müzikleri, yöresinde, (biri dem tutma, biri de ezgi seslendirme edimiyle) iki zurna ve bir davul, (oturtumu) aracılığıyla seslendirilirken, tavırsal çalım ile birlikte imitasyon olanağının bulunması, bağlamayı bu seslendirmeye uygun hale getirmiş ve meşrulaştırmıştır." Bu bağlamda Yurttan Sesler Korosu'ndaki icracıların, derlenen eserlerin yörelerdeki icra şeklini taklit ederek bağlama tezene tavırlarını geliştirdiği görülmektedir. Geliştirilen tezene tavırları TRT THM repertuarındaki bazı eserler üzerinde kullanılması sonucu ise bir takım nota-icra farklılıklarına yol açmaktadır. Şekil 3'te bu duruma örnek olarak 42 TRT THM Repertuar sıra numaralı Kerimoğlu Zeybeği gösterilmektedir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 42
İNCELEME TARİHİ 1 - 2 - 1977

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA KARAOĞLU

SÜRESİ :

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

KERİMOĞLU

Şekil 13. Kerimoğlu Zeybeği (TRT THM Repertuarı Arşivi)

Görüldüğü gibi şekil 13'teki Kerimoğlu Zeybeği'nde şekil 1'de gösterilen zeybek tezene tavrına rastlanmamaktadır. Ancak bu eserin bağlama ile icrasında icracıların zeybek tezene tavrını kullanarak icra ettiği görülmektedir. Ayrıca eser üzerinde icracılar arasında zeybek tezene tavrının kullanıldığı nota kümelerinin yerlerinde de bir takım farklılıklarla karşılaşmaktadır. Bu duruma şekil 11'de Ekici'nin ve şekil 12'de Haşhaş'ın notaya almış olduğu Kerimoğlu Zeybeği örnek olarak gösterilmektedir. TRT THM Repertuarı'nda buna benzer birçok eserin olduğu ve bu eserlerin bağlama ile icrasında nota-icra farklılıklarıyla karşılaştığı bilinmektedir.

Nota-icra farklılıklarına sebep olan bir diğer etkenin ise bağlama icracılarının yapmış olduğu kişisel yorumlamalardan kaynaklandığı görülmektedir. Bu yorumlamalar ustalık gerektiren bir biçimde olabildiği gibi amatör icracıların yetersiz icra becerileri doğrultusunda çok basit bir şekilde de olabilmektedir. Her iki durumda da nota-icra farklılığı meydana gelmektedir. Ayrıca bu durumun toplu bağlama icralarında icra birlikteliğinin sağlanması konusunda ciddi problemlere yol açtığı görülmektedir. Araştırmada, TRT THM Repertuarı'nda 42 sıra numarası ile kayıtlı Kerimoğlu isimli zeybek birçok icracı tarafından dinlenilmiş ve icracıların tümünün Kerimoğlu zeybeğini farklı şekillerde icra ettiği gözlemlenmiştir (bknz: kaynakça).

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bağlama, Türk halk müziğinde kullanılan en yaygın sazlardan biridir. Çok köklü bir geçmişe sahip olan bağlama geçmişten günümüze birçok değişikliğe uğrayarak bugünkü şeklini almıştır. Esasen bir halk sazı olması ve Türk kültürü içerisinde yer edindiği konum itibarıyla bağlama, önceleri büyük ekseriyetle Türk halk edebiyatının sözlü aktarımında bir araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla şartların gerektirdiği ölçütler doğrultusunda bağlama icrasının da metodolojik yöntemlerle değil tamamen usta-çırak ilişkisi ile öğrenilip öğretildiği görülmektedir. Usta-çırak ilişkisi ile ustalar, kişisel icra becerilerini çıraklara aktarmaktadır. Her ustanın kişisel icra becerisi farklı olduğundan çıraklardaki icra becerileri de ustaların icra becerileri doğrultusunda gelişmektedir. Bunun sonucunda bağlama icracılarının kendilerine has icra karakteri geliştiği gibi icracılar arasında ise icra farklılıkları ortaya çıkmaktadır. Benzer şekilde bir eserin notasının icra edilmesinde de bağlama icracılarının kişisel icra becerilerine göre farklı yorumlamalarının olduğu görülmektedir. Bunun sonucunda bağlama icracılarının icra ettiği eserler üzerinde nota-icra farklılıkları ile karşılaşmaktadır.

Bağlama icrasının usta-çırak ilişkisi ile usta icracıların kişisel becerileri doğrultusunda kuşaktan kuşağa aktarılmasının yanı sıra yöresel icra karakteristiklerinin de zaman içerisinde belirginleştiğini söylemek mümkündür. Türk halk müziğinin yörelere göre farklı müzikal özelliklerini barındırdığı bilinmektedir. Müzikal kimlik açısından yörelerin birbirinden farklılaşmasının, yöreler arası iletişim ve beraberinde etkileşimin yoğun olmamasından kaynaklandığı görülmektedir. Bunun sonucu olarak zaman içinde yöre insanlarının müzikal beğenilerinin, yaşamlarına ve kültürel özelliklerine göre şekillendiği söylenebilir. Dolayısıyla bağlama icracılarının da yaşadıkları yörenin müzikal özelliklerine göre icra karakteristiklerini geliştirdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu durum bağlama icrasında yöreler arası üslup-tavir bakımından da farklılıklar taşımaktadır. Nota-icra farklılığı ise yöresel üslup-tavra yönelik tüm özelliklerin notaya yansıtılmaması sonucu gelişmektedir. Nitekim yörelerde yapılan derleme çalışmalarında, eserler evrensel nota yazımına göre kayıt altına alınmıştır. Yöre icracılarının ise notadaki eserleri kişisel icra becerilerine, icra alışkanlıklarına ve yörenin müzikal özelliklerine göre yorumladığı görülmektedir. Diğer yandan Yurttan Sesler ile birlikte oluşturulan bağlama toplulukları sonrasında, bağlamada icra birlikteliğinin sağlanması adına yapılan yenilikler doğrultusunda ortaya bir takım icra teknikleri çıkmıştır. Yöresel tezene tavrı olarak adlandırılan bu icra teknikleri, toplu bağlama icralarında gerek icra birlikteliğinin sağlanması gerekse yöresel üslup-tavrı en iyi şekilde yansıtılabilmek amacı ile geliştirilmiştir. Bunun sonucu olarak notaya alınan eserler üzerinde yöresel tezene tavırlarının uygulanması sonucu nota-icra farklılıkları oluşmaktadır.

Bağlama icrasına yönelik metodolojik çalışmaların ise bu son yüzyıl içerisinde başlaması ve halen ulusal ölçekte standardize edilememiş olmasının, bağlama icrasındaki çeşitliliğin artmasında etkili olduğu söylenebilir. Metodolojik çalışmaların tüm icracıların ortak görüşüne göre ve ortak bir icra şekline yönelik olmadığı, usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi bireysel olduğu ve metot yazarlarının tamamen kendi icra becerileri, icra alışkanlıkları ve icra karakteristikleri ile tüm bilgi ve tecrübeleri doğrultusunda metot yazdığı görülmektedir. Farklı öğretim tekniklerinin olduğu onlarca metotta notaya alınan eserlerdeki farklılıklar da ayrıca göze çarpmaktadır. Metotlardaki hem farklı öğretim teknikleri hem de eserlerdeki farklı uyarlamalar/notalandırmalar sonucunda, metot üzerinden bağlama eğitimi alan yeni icracılar arasında farklı yaklaşımların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu farklı yaklaşımların sonucunda ise icracıların aynı eser üzerinde nota-icra farklılıkları ile karşılaşmaktadır.

Son yüzyıl içerisinde teknolojinin gelişmesi ve medya araçlarının yaygınlaşması ile bağlama icrasının daha da çok çeşitlilik kazandığı görülmektedir. Bunun sebebi medya araçlarının yaygınlaşması sonucu iletişimin hızlanması ve uzak mesafelerden anlık haberdar olunmasıdır. İletişimdeki bu hız icracılar, müzikler hatta kültürler arası etkileşimi de oldukça artırmıştır. Tüm bu etkileşimler ve yeni icra arayışları sonucu icracılar ortaya yeni icra şekilleri sunmuştur. Ortaya sunulan bu icra şekilleri yine medya aracılığı ile yayıldıkça diğer icracıları da etkilemiş ve bir nevi usta-çırak ilişkisi bireysel olmaktan çıkıp çoklu bir model olarak yeniden şekillenmiştir. Bu süreç hala devam etmekte olup büyük bir hızla gelişmektedir. Tüm bunların sonucu olarak farklı icra karakteristikleri, farklı icra teknikleri, farklı icra yorumlamaları vb. gibi ortaya birçok farklı icra şeklinin çıktığı görülmektedir. Yine bu farklı icra şekillerinin de aynı nota üzerinde farklı yorumlamalara yol açtığını söylemek mümkündür.

Söz konusu olan çalışmada bağlama da nota-icra farklılıklarına sebep olan etkenler araştırılmıştır. Araştırma sonucunda bu etkenlerin bağlamada icra çeşitliliğine yol açtığı görülmüştür. Ortaya çıkan icra çeşitliliği neticesinde ise nota-icra farklılıklarının meydana geldiği tespit edilmiştir. Bu farklılıkların ortadan kalkmasına

yönelik önerilerden önce bazı hususların göz önünde bulundurulması gerektiği düşünülmektedir. Bu hususları şu şekilde sıralamak mümkündür;

- THM' deki kişisel icra yorumlamalarının aslında olması gerektiği gibi geliştiği ve bu durumun zaten THM' nin dinamiklerini oluşturduğu, bu bakımdan THM' nin de üretilebilirlik ve yenilenebilirlik bakımından gelişmelere açık olması gerekmektedir.
- Âşıklık geleneği korunmalı ve herhangi bir nota eğitimi almadan usta-çırak ilişkisi ile yetişen âşıklar desteklenmelidir.
- Bağlama icrasının tamamen standartlaşması düşünülmemelidir.
- Söz konusu nota-icra farklılıklarının ortadan kalkması için yalnızca belirli konularda standartlaşma sağlanmalıdır.
- Bağlamada icra çeşitliliğinin ortadan kaldırılması gibi bağlama icrasını son derece kısıtlayıcı bir yaklaşım olmamalı, sadece icra sırasındaki nota-icra farklılıklarının giderilmesine yönelik çalışmalar olmalıdır.
- Bağlama icrasında geliştirilen yeni icra çeşitlerinin önü kesilmemelidir.
- Nota-icra farklılıklarına, birbirinden farklı icra çeşitlerinin sebep olduğu düşünülmemelidir. (Nitekim nota-icra farklılıklarının bağlama icrasında ortak bir temel icra modelinin olmamasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Dolayısıyla bağlamada temel icra modelinin tüm icracılar tarafından uygulanması halinde bu problemin çözülmesi öngörülmektedir.)
- Bağlamadaki icra çeşitliliği, bağlama çalgısı için evrenselleşme yolunda birer adım olarak düşünülmelidir.

Nota-icra farklılıklarının giderilmesi için bir takım çözüm önerisi düşünülmektedir. Bu çözüm önerileri bazı alanlarda standartlaşmaya yöneliktir. Temel konularda problemlerin yaşanmaması, bağlama icrasının temel icra karakteristiğinin herkes tarafından bilinmesi ve en azından toplu bağlama icralarında icra birlikteliğinin kolaylıkla sağlanması adına bu öneriler önem arz etmektedir. Ancak bu öneriler doğrultusunda bağlama icrasının zamanla tek düze bir şekle bürünmesi ihtimalinin zayıf olduğu düşünülmektedir. Çünkü kişisel beceriler doğrultusunda her zaman yeni yaklaşımların olabileceği ve bu konuda bir gerilemenin yaşanmayacağı öngörülmektedir. Belirtilen standartlaşma önerisi sadece bağlama çalgısının ana karakteristik icrasına yöneliktir. Dolayısıyla temel icra dinamiklerinin herkes tarafından ortak bir şekilde icra edilmesinden sonra icracıların bağlama icrasının temel icra karakteristiğine aykırı olsun olmasın tüm yeni yaklaşımları, ancak bağlama icrasına birer zenginlik katacaktır. Nota-icra farklılıklarının giderilmesine yönelik;

- Söz konusu farklılıkların ortadan kalkması için THM eserlerinin, yörelerin üslup ve tavrını bütünüyle yansıtabilecek şekilde yazılması,
- Geleneksel bağlama icrasında, Yurttan Sesler ile birlikte geliştirilen yöresel tezene tavırlarının ulusal ölçekte standartlaştığı gibi bağlama icrasına yönelik diğer temel icra özellikleri ve nüanslarının da standartlaştırılması,
- Bağlama icrasına yönelik temel icra tekniklerinin genel görüş doğrultusunda tek bir metotta toplanması,
- Bağlama eğitimi verilen kurum veya kuruluşlarda oluşturulan bu ortak metottan faydalanılması,
- Bu bağlamda bağlama eğitimcilerinin ortak öğretim modeli ile eğitim vermesi,
- Kişisel yorumlamalarla uyarlanarak yazılan eserlerin metotlarda yer almaması ancak bu tür çalışmaların metotları destekleyecek şekilde yan çalışma olarak sunulması önerilmektedir.

5. KAYNAKÇA

Açın, C. (1994). "Enstrüman Bilimi (Organoloji)" İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.

Alpyıldız, E. (2012). "Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler" Milli Folklor, Yıl: 24, Sayı: 96, ss. 84-93.

Ataman, S. Y. (1970). "Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği" Musiki Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi, No 10. İstanbul: Yörük Matbaası.

Demir, S. (2013). Türk Halk Müziğinde Türler. İstanbul: Usar Yayıncılık.

- Ekici, S. (2012). "Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri" Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Emnalar, A. (1998). "Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı" İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Eroğlu, T. (2017). "Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi" Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 5, Sayı: 41, Mart 2017, s. 513-527
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu. International Journal of Human Sciences, 11(2), 931-947.
- Haşhaş, S. (2013). "Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme" (Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı.
- Haşhaş, S., İmik, Ü., Aydoğdu, C. (2015). "Arguvan Örneğinde "Dede Sazi'nin Organolojisi ve İcra Özellikleri". Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (1), 169-180.
- Haşhaş, S. (2016). "Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çıracak İlişkisi" İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 2, Basım Tarihi: 2016, Malatya.
- Haşhaş, S. (2017). "Bağlama İcrasında Geleneksellik Ve 'Yenilikçilik' Konuları Üzerine Genel Bir Değerlendirme" İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 3, Basım Tarihi: 2017, Malatya.
- Haşhaş, S. (2017). "Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)" Gece Kitaplığı, Ankara.
- Karkın, M., Pelikoğlu, M., C., Haşhaş, S., "Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi" Art-e Sanat Dergisi, 2014/7, (13), ss. 129-148.
- Kaya V. C. (2019). Türk Halk Müziği Derleme çalışmaları Tarihçesi, "Bir Dünya Müzik" TRT aylık müzik dergisi, Temmuz, Sayı 45.
- Kolukırık, K. (2014). "Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuvar Olan Dârülelhandâ Derleme ve Yayım Faaliyetleri" Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, ss. 479-498.
- Oral, M. (2010). Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Trans pozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.
- Özbek, M. A. (1998). Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları
- Parlak, E. (2000). "Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Say, A. (2002). "Müzik Sözlüğü" Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sümbüllü, T. H. (2006). "Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığı İncelenmesi" (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı.
- Tekin, A. (2010), "Edebiyatımızda İsimler ve Terimler" İstanbul: Step Ajans.
- Tuna, K. (2001), "Erzurum Türküleri ve Nazariyatı" Ankara: Semih Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.
- Yükselsin, İ. (2015). "Bir 'Kültürel Aracı' Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde 'Türk Halk Müziği'nin Yeniden İnşasındaki Rolü" Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 14, ss. 77-90.

İnternet Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/sarisozen-muzaffer> ET: (22.04.2020)

<https://www.trt.net.tr/Kurumsal/tarihce.aspx> ET: (25.04.2020)

Kerimoğlu Zeybeği'nin Farklı İcracılar Tarafından İcrası

- <https://www.youtube.com/watch?v=uiUPvZvfIB8> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=O898IMw1iMI> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=oVdSWI-NQgg> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=wIWZ4iRnvy8> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=VfCx2Q20GY> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=Gf82KDA7oKc> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=dmUatRI4gIs> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=6Corol7Vo34> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=o5fAqsYeMFM> ET: (28.04.2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=1v6QKSpA8> ET: (28.04.2020)