

**ZEKİ ATAGÜR'ÜN BAĞLAMA SAZI  
İÇİN BESTELEDİĞİ ESERLERİN MÜZİKAL  
AÇIDAN İNCELENMESİ**

Murat GÜLBİTTİ  
Yüksek Lisans Tezi  
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL  
Ocak, 2020  
Afyonkarahisar

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ZEKİ ATAGÜR'ÜN BAĞLAMA SAZI İÇİN BESTELEDİĞİ**  
**ESERLERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan**  
**Murat GÜLBİTTİ**

**Danışman**  
**Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL**

**AFYONKARAHİSAR 2020**

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Zeki Atagür’ün Bağlama Sazı İçin Bestelediği Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi**” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..... / ...../2020

Murat GÜLBİTTİ

# TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

## ÖZET

### ZEKİ ATAGÜR'ÜN BAĞLAMA SAZI İÇİN BESTELEDİĞİ ESERLERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Murat GÜLBİTTİ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

Nisan, 2020

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Cenk ÇÖL

Türk halk müziği'nde çalgısal müzik besteciliği, üzerinde durulması gereken bir konudur. Geçmişte Türk halk müziği'nde çalgısal müziğin yeri incelendiğinde, bu türün çalgılarına ilişkin çalışmaların sınırlı olduğu gözlenmektedir. Ancak günümüzde konuya ilişkin çalışmaların giderek arttığı dikkat çekmektedir. Özellikle bu durumu Anadolu müzik kültürü açısından büyük bir öneme sahip olan bağlama sazı için söylemek yerinde olacaktır. Bu doğrultuda son dönemlerde bu saza yönelik yaptığı çalışmalarla dikkat çeken müzik insanı Zeki Atagür'ün, çalgısal müzik besteciliğine ilişkin çalışmaları öne çıkmaktadır. Buradan hareketle “Zeki Atagür'ün Bağlama Sazı için Bestelediği Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi” adlı tez çalışmasının yapılmasına karar verilmiştir.

Bu çalışması kapsamında bestecinin seçilen eserleri çeşitli müzikal incelemelere tâbi tutularak değerlendirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda ortaya çıkan bulguların bağlama sazına özgü bestecilik anlayışına katkı sağlayacağı, bu doğrultuda çalgının eğitime ve gelişimine etki edeceği düşünülmektedir. Türk halk müziği kapsamında çalgısal besteler ve besteciler hakkında bilimsel araştırma ve incelemelerin olmaması yapılan bu çalışmanın önemini ortaya koymaktadır.

Bu araştırmanın yürütülmesinde nitel araştırma ve tekniklerinden faydalanılmıştır. Zeki Atagür bestelerine ilişkin çalgısal ezgilerin müzikal açıdan incelendiği betimsel nitelikteki bu çalışma, değerlendirme kriterleri göz önünde bulundurularak yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Zeki Atagür, bestecilik, çalgısal müzik besteciliği.

## ABSTRACT

### A MUSICAL INVESTIGATION OF ZEKI ATAGURS COMPOSITION WORKS FOR THE INSTRUMENT BAGLAMA

Murat GÜLBİTTİ

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
SOCIAL SCIENCES INSTITUTE  
DEPARTMENT OF MUSIC MAIN ART

April, 2020

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Cenk ÇÖL

Instrumental music composition in Turkish Folk Music is a subject that needs to be emphasized. When the position of instrumental music in Turkish Folk Music is examined in the past, it is observed that the studies on the instruments of this genre are limited. But, it is noteworthy that studies on this issue are increasing day by day. It would be appropriate to say this situation especially for the baglama instrument, which is of great importance in terms of Anatolian music culture. In this respect, Zeki Atagür, a music man who has attracted attention with his studies on this instrument in recent years, has come to the forefront in his studies on musical composition. Thus, it was decided to carry out a thesis study titled “Musical Analysis of the Works Composed by Zeki Atagür for Baglama Instrument.”

Within the scope of this work, the selected works of the composer were evaluated through various musical studies. It is thought that the findings of the investigation will contribute to the understanding of composition specific to the instrument and will affect the education and development of the instrument in this direction. The lack of scientific research and studies on instrumental compositions and composers within the scope of Turkish Folk Music reveals the importance of this study.

Qualitative research and techniques were used in conducting this research. This descriptive study examining the musical melodies of Zeki Atagür’s compositions was interpreted by considering the evaluation criteria.

**Keywords:** Zeki Atagür, composition, instrumental music composition.

## ÖN SÖZ

Çeşitli coğrafyalarda onlarca isimle anılan bağlama Türk toplumlarının yani Anadolu insanının duygu ve düşüncelerinin aktarılmasında, sevinçlerinin ve kaygılarının ifade edilmesinde önemli bir anlatım aracı olmuştur. Bu nedenle halk kültürümüz içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yüzyıllardır Anadolu insanının evlerinde başköşede yer bulmuş, ev halkının bir ferdi sayılmış bu halk çalgısı, acının, sevincin, aşkın, dostluğun, inancın, haksızlığa karşı mücadelenin ezgisel bir üslupla ölümsüzleştirilmesine, sanatsal bir miras haline dönüşmesine aracılık etmiştir. Toplumumuz tarafından üzerine birçok sorumluluk yüklenen bu halk çalgısı, gerek sözlü gerekse çalgısal eserleri ile birçok anlamda kültürümüzün yaşatılmasında ve gelecek nesillere aktarılmasında büyük bir role sahiptir.

Sözlü eserlere oranla çalgısal eserlerin azlığı bir bağlama icracısı olarak bağlamaya yönelik eser üreten bestecilere ve eserlerine büyük ilgi duymama sebep olmuştur. Eserleri ile son yıllarda adını duyuran bestecilerden birisi de Zeki Atagür'dür. Bağlama çalgısına yönelik eserler üreten ve bu özelliği ile sayılı besteciler arasında olan bu besteci tez çalışma konum olan; **Zeki Atagür'ün Bağlama Sazı İçin Bestelediği Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi** adlı tez çalışmada büyük bir zemin hazırlamıştır. Bu çalışmanın içeriği ve ortaya konulan bulguları açısından çalgısal eser besteciliğine faydalı olacağı düşünülmektedir.

Hiç tanışmamamıza rağmen sosyal medyada kısa bir sohbet sırasında beni kırmayıp bu çalışmanın gerçekleşmesinde büyük payı olan sayın hocam Zeki Atagür'e teşekkürü bir borç bilirim. Bağlama çalgısına daha nice eserler kazandırmanız dileğimle.

Bu tezi benimle birlikte yürüten, yardımını ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sayın hocam Dr. Öğr. Üyesi Cenk Çöl'e, gerek lisans eğitimim, gerekse yüksek lisans eğitimime başlamamda ve bu eğitim sürecinde üzerimde büyük emeği olan eski danışman hocam sayın Doç. Servet Yaşar'a, ve savunmamda bulunan değerli yorumları ile yol gösteren sayın hocam Doç. Dr. Çağhan Adar'a teşekkür ederim.

Doğduğumuz günden bu yana bize her türlü imkânı sağlayan, her isteğimizi yerine getiren ve bu yaşlara gelmemizde en büyük paya sahip olan canım annem Şerif Gülbitti ve babam Bayram Gülbitti 'ye, sevgili ablam Burcu Avşar 'a ve sevgili yeğenim Aras Avşar 'a en kalbi duygularıyla teşekkürlerimi sunarım. Çektiği onca acılara, ameliyatlara göğüs geren kanserle savaşırken bu tezi yazmamda ısrarcı olan, yürek veren canım ANNEM sen olmasan asla yapamazdım, iyi ki varsın bu kitabı sana armağan ediyorum, seni çok seviyorum.

Murat GÜLBİTTİ  
2020, Afyonkarahisar

## İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ .....	x
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xiv
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. ZEKİ ATAGÜR'ÜN ÖZGEÇMİŞİ .....	6
2. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGISI OLARAK BAĞLAMA .....	7
2.1. BAĞLAMININ ETİMOLOJİSİ .....	10
2.2. BAĞLAMININ TARİHÇESİ .....	12
2.3. BAĞLAMININ ORGANOLOJİK YAPISI .....	22
2.3.1. Tekne (Gövde).....	23
2.3.2. Sap.....	26
2.3.3. Klavye .....	26
2.3.4. Burguluk ve Burgular .....	27
2.3.5. Kapak (Ses Tahtası) .....	29
2.3.6. Eşik.....	31
2.3.7. Perde .....	32
2.3.8. Ses Deliği.....	33
2.4. ÇALGI TÜRLERİ .....	33
2.4.1. Meydan Sazı .....	34
2.4.2. Divan Sazı.....	35
2.4.3. Çöğür .....	35
2.4.4. Bağlama .....	35
2.4.5. Tambura .....	36
2.4.6. Cura Bağlama .....	36
2.4.7. Cura (Tanbura Cura).....	36
2.5. AKORT DÜZENLERİ .....	38
2.5.1. Bozuk Düzen .....	40
2.5.2. Bağlama Düzeni .....	41
2.5.3. Müstezat Düzeni (Fa-Do) .....	41
2.5.4.Bozlak (Abdal) Düzeni .....	41
2.5.5. Fidayda Düzeni .....	41
2.5.6. Kayseri Düzeni (Emmi Düzeni).....	42
2.5.7. Irızva Düzeni .....	42
2.5.8. Kemeççe Düzeni .....	42
2.5.9. Segâh Düzeni (Azeri Düzeni) .....	42



## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK MÜZİĞİNE YÖNELİK ESER ANALİZİNDE KULLANILAN KAVRAMLAR VE BESTELEME TEKNİKLERİ

<b>1. EZGİ VE MOTİF</b> .....	<b>44</b>
1.1. MOTİFİN TEKRARI .....	47
1.2. MOTİFİN SES GENLİĞİNİ GENİŞLETME VEYA DARALTMA .....	48
1.3. MOTİFİN SES SÜRELERİNİN BÜYÜTÜLMESİ VEYA KÜÇÜLTÜLMESİ ...	48
1.4. MOTİFİN YATAY YA DA DİKEY TERS ÇEVİRİLMESİ.....	49
1.5. MOTİFTE KALIP YÜRÜYÜŞ (SEKVEN) .....	51
<b>1.5.1. Tonalli Sekvens</b> .....	<b>52</b>
<b>1.5.2. Modülasyonlu Sekvens</b> .....	<b>53</b>
1.6. MOTİFLERİN SESLERİNİ DEĞİŞTİREREK GELİŞTİRMEK .....	53
1.7. MOTİFİ GELİŞTİRMEK VE ÖZETLEMEK .....	53
1.8. MOTİFİ BAŞKA MAKAMA AKTARMAK .....	54
1.9. GEÇKİ (MODÜLASYON).....	55
1.10. ÇEŞNİ.....	57
1.11. SEKİLEME .....	58
1.12. BEZEME .....	59
1.13. ÇEŞİTLEME .....	60
<b>1.13.1. Makamsal Çeşitleme</b> .....	<b>60</b>
<b>1.13.2. Ritimsel Çeşitleme</b> .....	<b>61</b>
<b>1.13.3. Uygusal Çeşitleme</b> .....	<b>62</b>
1.14. ÇATAL (VARYANT).....	62
1.15. DEĞİŞİM (ALTERASYON) .....	63
1.16. GEÇİT (PASAJ) .....	64
1.17. FİĞÜR .....	64
1.18. UYGU (AKOR).....	65
1.19. RENK (AKTARIM-GÖÇÜRME-TRANSPOZE) .....	66
1.20. MAKAM .....	67
<b>2. CÜMLECİK</b> .....	<b>71</b>
<b>3. CÜMLE</b> .....	<b>72</b>
3.1. TAM KARARLI CÜMLE.....	73
3.2. YARIM KARARLI CÜMLE .....	73
<b>4. BÖLÜM (DÖNEM, BÖLME, PERİYOD)</b> .....	<b>74</b>
4.1. KÖPRÜ.....	75
4.2. YÖNDER .....	76
4.3. SÖYLEM.....	76
<b>5. TÜRK MÜZİĞİNDE BİÇİM YAZISI</b> .....	<b>77</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

<b>1. ARAŞTIRMANIN AMACI</b> .....	<b>78</b>
<b>2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ</b> .....	<b>78</b>
<b>3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI</b> .....	<b>78</b>
<b>4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI</b> .....	<b>79</b>
<b>5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ</b> .....	<b>79</b>
5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ .....	79

5.2. VERİLERİN TOPLANMASI .....	80
5.3. VERİLERİN İŞLENMESİ .....	80
<b>6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI .....</b>	<b>80</b>
6.1. MIHMANDAR ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ .....	81
6.1.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	83
6.1.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	83
6.1.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	84
6.2. GÖKÇE ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ .....	85
6.2.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	86
6.2.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	86
6.2.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	86
6.3. İLK GÖZ AĞRISI ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	87
6.3.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	88
6.3.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	88
6.3.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	88
6.4. DOSTLAR İÇİN ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ .....	89
6.4.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	90
6.4.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	90
6.4.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından Değerlendirilmesi.....	90
6.5. TAHTACIM ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	91
6.5.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	92
6.5.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	92
6.5.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	92
6.6. MERHABA ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	93
6.6.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	94
6.6.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	94
6.6.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	94
6.7. ASKERDE ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	95
6.7.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	96
6.7.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	96
6.7.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	96
6.8. GİRİZGÂH ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	97
6.8.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	98
6.8.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	98
6.8.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	98
6.9. MEKİK ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ.....	99
6.9.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	101
6.9.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	101
6.9.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	101
6.10. DOLUNAY ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ .....	102
6.10.1. Eserin Makamsal Açidan İncelenmesi.....	103
6.10.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi .....	103
6.10.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi.....	103
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>104</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>110</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>115</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>128</b>

## TABLÖLÄR LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
<b>Tablo 1.</b> Meydan Sazı .....	34
<b>Tablo 2.</b> Divan Sazı .....	35
<b>Tablo 3.</b> Çögür .....	35
<b>Tablo 4.</b> Bağlama .....	35
<b>Tablo 5.</b> Tambura.....	36
<b>Tablo 6.</b> Cura Bağlama .....	36
<b>Tablo 7.</b> Tanbura Cura .....	36
<b>Tablo 8.</b> Düzenler .....	43
<b>Tablo 9.</b> Basit Makamlar .....	70
<b>Tablo 10.</b> Analizler .....	104

## ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Zeki Atagür .....	6
Şekil 2. Eski Hititlerde Kopuz Çalan Müzisyen Figürü .....	14
Şekil 3. İdikut Kenti Orta Çağ Resimlerinden Bir Saz Takımı .....	16
Şekil 4. Tek Telli Kopuz veya Yay .....	18
Şekil 5. Harp .....	19
Şekil 6. Kıl Kopuz .....	19
Şekil 7. Kopuz .....	20
Şekil 8. Telli Sazların Evrimi .....	21
Şekil 9. Bağlamanın Bölümleri .....	23
Şekil 10. Birinci Dönem Tekne Formları .....	24
Şekil 11. İkinci Dönem Tekne Formu .....	24
Şekil 12. Üçüncü Dönem Tekne Formu .....	25
Şekil 13. Oyma ve Dilimli Tekne Çeşitleri .....	25
Şekil 14. Pres sap .....	26
Şekil 15. Kırlangıç ve Kurtağzı Geçme .....	26
Şekil 16. Klavye .....	27
Şekil 17. Düz Burguluk .....	28
Şekil 18. Kavisli Burguluk .....	28
Şekil 19. Kıрма Burguluk .....	28
Şekil 20. Ağaç Burgu .....	28
Şekil 21. Mekanik Burgu .....	29
Şekil 22. Mekanik Burgu. ....	29
Şekil 23. Takılmamış Kapak .....	30
Şekil 24. Kapak .....	30
Şekil 25. Dip eşik .....	31
Şekil 26. Orta Eşik .....	31
Şekil 27. Üst Eşik .....	32
Şekil 28. Eşiklerin Bağlama Üzerindeki Yerleri .....	32
Şekil 29. Perde .....	33
Şekil 30. Ses Deliği .....	33
Şekil 31. Divan Sazı, Bağlama, Tambur, Bağlama Curası .....	37
Şekil 32. Tambur Curası, Bağlama Curası, Çöğür, Tambura .....	37
Şekil 33. Tekrarlanan Seslerden Oluşan Ezgi .....	44
Şekil 34. Sıra Seslerden Oluşan Ezgiler .....	45
Şekil 35. Atlamalı Seslerden Oluşan Ezgiler .....	45
Şekil 36. Tekrar, Sıralı, Atlamalı Seslerden Oluşan Ezgiler .....	45
Şekil 37. Motif .....	47
Şekil 38. Motifin Tekrarı .....	47
Şekil 39. Genişletilmiş Motif .....	48
Şekil 40. Daraltılmış Motif .....	48
Şekil 41. Ezgi ya da Motifin Sürelerinin Büyültülmesi ve Küçültülmesi .....	49
Şekil 42. Yatay Ters Çevrilmiş Motif .....	50
Şekil 43. Dikey Ters Çevrilmiş Motif .....	50
Şekil 44. Dikey ve Yatay Ters Çevrilmiş Motif .....	50
Şekil 45. Motifin Ses Kalıbının Değiştirilmesi .....	51
Şekil 46. Sekans (Sekvens) Örneği .....	51

Şekil 47. İnci ve Çıkıcı Sekvens.....	52
Şekil 48. THM' de Sekvensler .....	52
Şekil 49. Modülasyonlu Sekvens .....	53
Şekil 50. Motifte Ses Değişimleri ile Gelişme .....	53
Şekil 51. Motif Yapısındaki Ses ve Süre Değişimleri.....	54
Şekil 52. Özet Motif.....	54
Şekil 53. Motifin Makamsal Aktarımı .....	54
Şekil 54. Geçki .....	55
Şekil 55. Çeşni.....	58
Şekil 56. Sekileme.....	59
Şekil 57. Bezeme.....	59
Şekil 58. Makamsal Çeşitleme .....	60
Şekil 59. Vücut İkliminin Sultanısın Sen .....	61
Şekil 60. Ritimsel Çeşitleme .....	61
Şekil 61. Uygusal Çeşitleme .....	62
Şekil 62. Çatal Örnekleri .....	63
Şekil 63. Alteraston .....	63
Şekil 64. Rast Makamı Alterasyon Örneği.....	64
Şekil 65. Geçit (Pasaj) .....	64
Şekil 66. Figür .....	65
Şekil 67. Usüllü Dem .....	65
Şekil 68. Usülsüz Dem .....	65
Şekil 69. Uygular.....	66
Şekil 70. Renk .....	67
Şekil 71. Rast Makamı Dizisi.....	69
Şekil 72. Basit Makamlar .....	69
Şekil 73. Bileşik Makam .....	70
Şekil 74. Şed Makamlar .....	70
Şekil 75. Soru ve Cevap Cümlecikleri .....	71
Şekil 76. Tam Kararlı Cümle .....	73
Şekil 77. Yarım Kararlı Cümle .....	73
Şekil 78. Bir Bölümlü Biçim.....	75
Şekil 79. Köprü .....	76
Şekil 80. Yönder.....	76
Şekil 81. Söylem .....	76
Şekil 82. Mihmandar .....	81
Şekil 83. Buselik Makamı Dizisi.....	83
Şekil 84. Biçim Şeması .....	84
Şekil 85. Gökçe .....	85
Şekil 86. Kürdi Makamı Dizisi .....	86
Şekil 87. Biçim Şeması .....	86
Şekil 88. İlk Göz Ağrısı.....	87
Şekil 89. Nihavend Makamı Dizileri.....	88
Şekil 90. Biçim Şeması .....	89
Şekil 91. Dostlar İçin.....	89
Şekil 92. Hicaz Makamı Dizisi .....	90
Şekil 93. Biçim Şeması .....	91
Şekil 94. Tahtacım.....	91
Şekil 95. Biçim Şeması .....	92
Şekil 96. Merhaba .....	93

Şekil 97. Biçim Şeması .....	94
Şekil 98. Askerde .....	95
Şekil 99. Biçim Şeması .....	96
Şekil 100. Girizgâh.....	97
Şekil 101. Biçim Şeması .....	98
Şekil 102. Mekik .....	99
Şekil 103. Biçim Şeması .....	101
Şekil 104. Dolunay .....	102
Şekil 105. Çargâh Makamı Dizisi .....	103
Şekil 106. Biçim Şeması .....	103

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

**Akt:** Aktaran  
**Cm:** Santimetre  
**Doç:** Doçent  
**Dr. Öğr. Üy:** Doktor Öğretim Üyesi  
**GTHM:** Geleneksel Türk Halk Müziği  
**Hz:** Hertz  
**İTÜ:** İstanbul Teknik Üniversitesi  
**M.Ö:** Milattan Önce  
**Mm:** Milimetre  
**TDK:** Türk Dil Kurumu  
**THM:** Türk Halk Müziği  
**TRT:** Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu  
**vb. :** Ve benzeri  
**vd. :** Ve diğerleri  
**vs. :** Vesaire  
**yy:** Yüzyıl

## GİRİŞ

İnsanoğlu, yaşadığı her dönemde kendini ifade edebilmek, yaşadığı duyguları çevresine yansıtmak ve bu yaşantıları gelecek nesiller ile paylaşma ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyaçtan ötürü ilk dönemlerden günümüze kadar insan, bir ifade aracı olarak resmi ve müziği kullanmıştır. Duyguları ifade etmede etkili olan bu sanat dalları sosyal ve kültürel yaşantının etkisi ile kendilerine özgü şekiller olarak dünyanın her yerinde farklı özellikler kazanmıştır. Bu özellikler sayesinde insan, gördüklerini, yaşadıklarını ve hissettiklerini gerek resmederek gerekse müzikleri aracılığı ile anlatarak sonraki nesillerle paylaşmıştır. Doğası itibari ile sosyal bir sanat dalı olan müzik, insan yaşamı içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Müzik, insanlığın varoluşuyla birlikte oluşmaya başlamıştır. İnsan, yaşamının ilk dönemlerinden itibaren varlığını sürdürüebilmek, hayvan seslerini taklit ederek iletişim kurabilmek ve avlanmak için bir takım ilkel seslerden faydalanmıştır. Bu sesler müziğin temelini oluşturmuş ve günümüze dek gelişimini sürdürmüştür. Bu ifadelere yönelik olarak İsmail Hakkı Özkan şu ifadelerle müziğin insan yaşamındaki yerini anlatmıştır:

Müzik, en ilkel topluluklarda bile, konuşmadan önce insan hayatına girmiş bir unsurdur. Biliyoruz ki en ilkel topluluklar gündelik işlerini daha konuşmayı öğrenmeden önce ritimle, sonraları oldukça basit olsa da ritme eşlik eden bir takım seslerle yani müzik eşliğinde yürütmüşlerdir. Özellikle dini nitelikte bir takım hareketlerle raksı (dansı) meydana getirmiş ve bu üç unsur dini ayinlerin temelini teşkil etmiştir. Çeşitli tabiat olaylarından korkup bunlardan korunma ihtiyacı duyan insanoğlu ritim, müzik ve raks eşliğinde gerçek önemini bilmediği büyük güce tapınarak, bu olaylardan korunmak ve kurtulmak istemiştir. Bu üç temel unsur başlangıcından itibaren bütün insan toplulukları üzerinde etkili olmuş ve adeta bütün toplumlar tarafından açılması gereken bir evre olarak görölmüştür. Bu evreler ise sanatın ilk tohumları olarak yeşermiştir (Özkan, 2018: 21).

Tarihi binlerce yıla ifade edilen ve dünya coğrafyasında geniş bir alana yayılan Türkler, medeniyetlerini, kültürel ve sanatsal kimliklerini geniş bir alana taşımıştır. Bunun yanında yayıldıkları bölgelerde yaşatılan kültürel mirastan etkilenmişlerdir. Bu etkileşimin sonucunda Türk müziği ve kültürü çok çeşitli bir yapıya bürünmüştür.

Bir toplumu, ulus yapan özelliklerden biri de kültürdür. Bu kavram siyasal, toplumsal ve sanatsal niteliği ile güncelliğini hiçbir zaman yitirmeyen, insan yaşamı var



oldukça sürekli gelişim ve değişim gösteren bir nitelik taşımaktadır. Bu kavram ile ilgili şu bilgilere yer verilmektedir:

Kültür, tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden yararlanılması ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması olarak tanımlanabilir. Kültür, maddi ve manevi kültür olarak iki ana başlık altında incelenmektedir. Maddi kültür, makinaları, üretim alanında edinilen tecrübeleri ve diğer maddi zenginlikleri kapsar. Manevi kültür ise bilim, sanat, edebiyat, felsefe, etik, eğitim gibi alanlardaki değerleri belirtir (Rosenthal ve Yudin,1972: 10).

Bilgiyi, sanatı, gelenek ve görenekleri, toplumun bir ögesi olarak edinilen alışkanlıkları yani varoluş tecrübelerini karmaşık bir bütün olarak ele alabilen kültür kavramının önemli bir aktarım aracı da müziktir. Bir aktarım aracı olan müzik toplumun en küçük birimi olan ailede başlar. Bu konuyla ilgili olarak Büyükyıldız şu ifadeleri kullanmıştır:

Kültürün yeniden üretiminde aile temel rol oynamaktadır. Aile, kültürü nesilden nesile aktaran en iyi ortamdır. Kültürün aile içinde yeniden üretimi... Türk aileleri göz önüne alındığında özellikle manevi bağlarla işlerliğini sürdürmektedir (Büyükyıldız, 2015: 17).

Kültür kavramının mevcut pek çok tanımı çeşitli bilimsel alanlarda kullanılmaktadır. Kültür'e, genetik ya da içgüdüsel yolla değil, aktarım ya da bir tür sosyal kalıtım yoluyla iletilen tarihsel birikim olarak bakmak olanaklıdır. Bu birikimin önemli ve kendine özgü özellikler gösteren öğelerinden biri de müzik kültürüdür. Müzik Kültürü kavramını, kısaca tanımlamak gerekirse, bir toplumun müzik alanında ortaya koyduğu, ürettiği, tükettiği, nesilden nesle sözlü ya da yazılı aktarımlar yoluyla ilettiği, manevi ve maddi müzikal-kültürel birikimlerinin tümü olarak özetlenebilir (Paşaoğlu, 2009: 145-146).

Tarihin en eski medeniyetlerinden birini kurmuş olan... Türkler, muhtelif sanat dallarında da faaliyet göstermişlerdir. Eski Türk dini çerçevesinde, muayyen zamanlarda bazı dini törenler yapıldığı toylarda yahut ölenin ardından tertiplenen yuğlarda dini mahiyette müziğe yer verildiği bilinmektedir. Hatta Hunlar'la ilgili Çin kaynaklarında, Türkler' in Çin Seddi'ni aşan süvarilerini sırtlarında taşıdıkları davula benzer çalgı aletleri ile gördükleri bu kaynakta kayıtlıdır. Hunlar ve daha sonra Göktürkler çağındaki bu dini törenleri kam, baksı, şaman, ozan, oyun adını alan şair,

sihirbaz, hekim, müzisyen ruhaniler yönetirdi. Bunlar *yada* denilen bir taşla yağmur yağdırırlar, ölüleri anma ve kurban verme törenlerini idare eder, düzenledikleri şiir ve manzum parçaları ilkel müzik aletleri ile irticalen terennüm ederlerdi. Zamanla toplumun din anlayışı değiştikçe bu görevleri üstlenen şaman, ozan... vb. isimlerle anılan kişilerin de görevleri değişti. Önceleri dini önem taşıyan şiir, müzik ve raks toplumun daha gelişmiş dinlere yönelmesiyle bu önemini kaybetmekle birlikte sanatsal yönü ağır basmaya başlamıştır. Fakat sanatın bu üç temel unsuru Türk toplumlarında her zaman önemli bir yer edinmiştir (Özkan, 2018: 21-22).

Türk toplumlarının bilinen tarihinden bugüne kadar, yayılmış oldukları geniş coğrafi alan içinde yapılan araştırmalar sonucu pek çok müzik aletini kullanmış oldukları ortaya çıkmıştır. Bu çalgıların pek çoğu ilkel sazlar olduğu için unutulmuş, bir bölümü şekil ve isim değiştirerek günümüze kadar gelebilmiştir. Bu müzik aletlerinin en yaygın olarak bilineni ise kopuzdur. Kopuzla ilgili olarak Özalp Şu bilgilere yer vermiştir:

Bu saz hakkında eski ve en ayrıntılı bilgiyi Merâgalı Abdülkadir verir. Bilinen telli ve mızraplı sazlarımızın en eskisidir. Tarihi Orta Asya Türklüğüne kadar uzanır. Bugün Orta Asya ve bu bölgenin kuzeyinde çeşitli Türk boyları arasında değişik biçimlerde yaşamını sürdürmektedir. Anadolu 'ya gelmesi XV. Yy. dan öncesine dayanmaktadır. Göçler, gezginler, ozanlar, akıncılar aracılığıyla birçok bölgeye taşınarak tanıtılmış ve bu ülkelerde benzerlerinin yapılmasına sebep olmuştur. Serhad sazıdır bu nedenle Anadolu ve Rumeli' de hızla yayılmıştır. Eski Türk topluluklarında muhtelif türleri kullanılmıştır. Bugün halk müziğimizde çalınan perdeli ve mızraplı sazlarımızın pek çoğunun atası olarak kabul edilmektedir (Özalp, 2000: 178).

Kopuz, eski tarihlerde olduğu gibi günümüzde de aynı isimle adlandırılmaktadır. Bunun yanı sıra bağlama kopuzdan geldiği söylenen bir saz olarak da bilinmektedir. Yapılan arkeolojik çalışmalarla birlikte form ve yapı olarak kendini koruduğunu görmekteyiz. Bununla ilgili olarak şu bilgileri aktarmak faydalı olacaktır:

Türk musikisi, Anadolu'ya Orta Asya'dan kopuzun sapında sistemleşmiş olarak gelmiştir. Daha sonra Anadolu' da kopuzdan türemiş ve ondan çok az farklı olan *bağlama* yerleşmiştir. Bugün kullanmakta olduğumuz bağlamamızın sapındaki perde taksimatı, kopuzunkinden hemen hemen hiç farksızdır. Konunun daha ilgi çekici yanı bağlama sapında kullanılan sistem yani perdelerin Türk musikisi makamlarında en çok

kullanılan perdeler olmasıdır. Bu da göstermektedir ki Türk musikisi, gerek folklor müziği ve gerekse klasik müziği ile en eski devirlerden bu yana aynı kaynaktan gelmektedir. İkisi arasında üslup farkından başka fark yoktur. O devirlerde elindeki kopuzla ve dilindeki türkü ile Anadolu'ya gelen Türk'ün musikisinin zamanla gelişip dallara ayrılması ve bu dalların kendi içinde bilimsel olarak dizi, makam, usul bakımlarından tespit edilerek kullanılması tabiidir (Özkan, 2018: 25).

Ülkemiz müzik kültürünün sahip olduğu zenginlik, pek çok konuda olduğu gibi çalgı müziği konusunda da çeşitliliğe sebep olmuştur. Var olan kültürel zenginliğe paralel olarak, ülke coğrafyasının pek çok yerinde insanların müzik aracılığı ile kendilerini ifade ediş biçimlerinin farklılık göstermesi, çok sayıda özgün çalgı üslubunun ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Bağlama virtüözü Erdal Erzincan bu konuya yönelik olarak şu açıklamaları yapmıştır:

Bağlama Asya'da ki akrabalarının hemen hemen bütün özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Ortaya çıkan bu benzerlik aynı zamanda Aya ile Anadolu arasındaki bağın ne kadar güçlü olduğunu da gösterir niteliktedir. Öte yandan çalgının bu özelliğine karşın, gerek icra anlayışı gerekse fiziki görünümü itibarıyla akrabalarından ayrılmaktadır. Örneğin; Türkiye'de bağlama bilindiği gibi hem el tekniği ile hem de tezeneli olarak icra edilebilmektedir. Oysa bağlamanın Asya'da ki akrabalarının surumu aynı değildir. Söz konusu bu çalgılarda ya el tekniği ya da tezeneli teknikten herhangi birisi tercih edilmektedir. Örneğin; Dutar, Dombra ya da Tenbur gibi iki telli çalgılar yalnızca el tekniği ile icra edilmektedir. Bu çalgıların Tezeneli olarak icra edilen örnekleri henüz bilinmemektedir. Asya'da çok az örneğine rastlanan üç tel gruplu çalgılardan biri olan Azeri Âşık Sazı ise sadece tezene ile icra edilmektedir. Kısaca belirtmek gerekirse Türkiye'de ki bağlama icrası Asya'da ki akrabalarının tek yönlü gelişmesine karşın çok yönlü bir gelişme göstermiştir. ...Ortaya çıkan bu durum, Anadolu'da şekillenen kültürel renkliliğin kaynaklarının sadece Asya kıtasında değil, kendisine komşu olan diğer coğrafyalarda da olabileceğine işaret etmektedir. Geleneksel bağlama icrasının bölgeden bölgeye hatta köyden köye değişen renkliliği bu bilgiyi önemli ölçüde desteklemektedir. Bilindiği gibi Anadolu'nun sadece Asya kıtası ile değil, Balkan, Orta Doğu, Karadeniz ve Akdeniz ülkeleri ile süren komşuluk ilişkileri ve buna bağlı olarak ortaya çıkan kültürel etkileşimleri söz konusudur. Bu etkileşime eski çağlardan gelen kadim Anadolu kültürlerinin varlığı da eklenince bağlamanın renkliliğini ve özgünlüğünü oluşturan katmanlar da kendiliğinden ortaya çıkacaktır.

Çalgının her yörede farklı icra edilmesi, değişik teknik ve akort türleriyle kullanılıyor olması bu bakımdan önemlidir. Hatta kullanılan bu ebattaki bağlamalar zaman zaman birbirinden farklı çalgıların gibi bir algı da yaratabilmektedir. Kimi bölgelerde Tezeneli kimisinde ise tezenesiz (şelpe) olarak icra edilmesi de yine bu düşünceye farklı bir açıdan hizmet etmektedir. Örneğin; Kuzey Doğu Anadolu bölgesinde özellikle âşık müziğinde kullanılan bağlamalarla, Teke bölgesindeki parmak curası olarak bilinen bağlamaların ebatları ve çalma teknikleri karşılaştırıldığında bu renklilik daha açık bir şekilde anlaşılacaktır (Erzincan, 2019: 5-6).

Erzincan'ın yukarıda ifade ettiği gibi müzik kültürümüz çok zengin ve gelişime açık bir yapıya sahiptir. Bu gelişim süreci asırlardır devam etmekte ve uzun yıllarca devam edecektir. Müziğimiz sözlü kültürün ağır bastığı bir yapıya sahiptir. Bu sebeple insanlar; hislerini, yaşayış biçimlerini ve inançlarını bağlama eşliğinde ortaya çıkarmışlardır. Öyle ki müzik eserlerinin belgelenmesi amacıyla TRT Kurumu tarafından yapılan derleme çalışmalarında bile sözlü müzik geleneği dikkate alınarak yapılmıştır. Bu bilgilerle ilişkili olarak Yaşar şu ifadeleri kullanmıştır:

Bağlama, Anadolu'da en geniş yaygınlık sahasına sahip olan ve ulusal kültürü içinde barındıran bir halk çalgısıdır. Özellikle Anadolu insanının duygu, düşünce, yaşayış biçimi ve inançlarının aktarıldığı sözlü kültür ürünü olan Türk Halk Müziği ezgilerinin icrasında yardımcı bir halk çalgısı olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda hem inanç hem de sohbet ve eğlence kültürü içinde önemli bir yere sahiptir (Yaşar, 2015: 1).

Türk halk müziği alanında genel olarak çalgısal eserlerin sınırlı sayıda olduğu bilinen bir gerçektir. Her ne kadar bağlama çalgısı uzun bir tarihsel sürece sahip olsa da son yirmi beş otuz yıl öncesine kadar bu çalgıya yönelik repertuarın oluşmasında halk ezgilerinin öğretiminden öteye gidilemediği rahatlıkla söylenebilir. Ancak, günümüzde bu saza ilişkin yeni çalgısal eserlerin üretilmesi ile ilgili çabaların olduğu görülmektedir. Son yıllarda bu alanda ürünler veren önemli bestecilerden birisi de Zeki Atagür'dür. Atagür'ün ürettiği bestelerin özellikle bağlama icracıları tarafından yaygın olarak kullanılması, bu çalışma konusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tez çalışması, Zeki Atagür'ün bağlamaya özgü çalgısal eserlerinin makam, usûl, biçim alanlarında incelenmesini konu edinmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

#### 1. ZEKİ ATAGÜR'ÜN ÖZGEÇMİŞİ

27 Şubat 1963 yılında İstanbul'un Sarıyer ilçesinde dünyaya geldi. İlk, Orta ve Lise Eğitimini burada tamamladı. Küçük yaşlarından itibaren müziğe olan ilgisine karşı kayıtsız kalamadı ve 1978 yılında Lise son sınıfta iken Sarıyer Halk Eğitim Merkez'inde bağlama kursuna başladı. Kısa zaman içerisinde bağlama çalgısı üzerinde ciddi gelişmeler kat etti. 1979 yılında İTÜ Devlet Konservatuarı'nda eğitim ve öğrenimine başladı. Okul yılları kendisini geliştirmesine olanak sağladı. İcracılığını geliştirip yeni eserler öğrenirken, bağlama sazına özgü beste çalışmalarını da yine o zaman çerçevesinde gerçekleştirdi. Bugün en çok bilinen Mekik, Mihmandar, Nihavent Uvertür gibi ünlü eserlerini okul yıllarında yazmıştır.1984 yılında mezun olmuş fakat okul ile olan bağlarını koparmamıştır. 1987 yılında vatani görevini yapmak üzere askere gitmiştir. 1988 yılında terhis olmuş ve o yıl Orhan Gencebay ile tanışıp asistanı olarak çalışma hayatına başlamıştır. Bu süreç Zeki Atagür için müzikal bir saha çalışması olmuş ve stüdyo çalışmaları ile ilgili birçok bilgiyi bu dönemde öğrenmiştir. Fatih Kısaparmak, Volkan Konak ve Orhan Gencebay gibi sanatçıların albümlerinde, konserlerinde besteci, aranjör ve bağlama sanatçısı olarak görev almıştır. 1993'de okul dönemlerinden beri birlikte olduğu Zeynep Atagür ile evlendi. Bu evlilikten Başak ve Yağmur adında iki çocuğu oldu. Bilgi ve birikimlerini aktarmak üzere "Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim, Bağlama için Do Minör Egzersizler ve Tartımlar" adlı kitapları yazdı. Bunların ardından söz, müzik ve düzenlemeleri kendisine ait olan "Çocuk Şarkıları" adlı albümünü yaptı. Şuan hali hazırda yazdığı kitaplarını satarak, bağlama, solfej ve nazariyat dersleri vererek hayatını idame ettirmektedir.

*Şekil 1. Zeki Atagür*



Kaynak: <https://zekiatagur.com/> (Erişim Tarihi: 12.09.2020)

## 2. TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGISI OLARAK BAĞLAMA

Halk müzikleri, doğdukları toplumların isimleri ile anılırlar. Tarihte ulus olabilmeyi başarmış toplulukların halk müzikleri, o toplulukların tarih sayfasına çıkışı ile birlikte var olagelmektedir. Toplumsal hayatın kendi dinamiklerinden kaynaklanarak oluşan halk müzikleri, zaman içerisinde değişerek ve müzikal anlamda gelişerek yeni müzik çeşitlerini ve türlerinin oluşmasına da kaynaklık etmişlerdir.

Yaşamın hemen her alanında ürünler verebilen ve geniş konuları ile toplumların istemlerini dile getiren halk müzikleri, geleneksel ve sosyal yaşamın bir parçası olarak varlıklarını günümüzde de sürdürmektedirler. Ancak, halk olarak tanımladığımız insan toplulukları kendi toplumsal yaşamlarındaki farklılıklar ile kendi içlerinde de farklı küçük gruplara ayrılabilir. Bu farklılaşmanın sebebi ise kültürü oluşturan yaşamsal etmenlerin olduğu söylenebilir. Bu konu ile ilgili olarak Finkelstein şu ifadeleri kullanmıştır:

“Kabile toplumlarında müziğin ekin ekme, ürün kaldırma, kayıçılık, avlanma, el zanaatları, çocukların büyütülmesi, savaş eğitimi ve hastalıkların tedavisi ile doğum ve ölümle, gençlerin ergenliğe kabulüyle ilgili dinsel törenlerle yani yaşamın her alanıyla ilgisi vardır” (Finkelstein, 1995: 35).

Halk müzikleri kökleri çok eski tarihlere dayanan oluşumlardır. Bu oluşumlar halen devam eden yani yaşanmakta olan bir sürecin gelinen noktasıdır. Türk toplumu için günümüzde geldiğimiz nokta Türk halk müziğidir (THM). Yener, THM ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

Türk Halk Müziği, toplumun ortak duygu ve düşüncelerini yalın, samimi, coşkulu ve içli ezgilerle anlatan köklü bir müzik sanatıdır. Türk halkının zevkle dinlediği bu müzik, doğal ve sosyal olayları, acı, sevgi, özlem ve gurbet gibi ortak duyguları, insanımızın mertlik ve kahramanlık gibi ulusal özelliğini, tarihî olayları konu alan büyük bir kültür hazinesidir. Türk insanının tüm yaşantısını halk müziğimizde, özellikle onun sözlü biçimi olan türkülerimizde görmek mümkündür. Oluşumunda hiç bir sanat endişesi taşımayıp yalnızca duygu, düşünce ve yaşantı ürünü olarak ortaya çıkan Türk Halk Müziği, ritim yönünden çok zengin, ezgisel açıdan ise oldukça renklidir. Tarihi çok eskilere dayanır. Türk insanının çağlar boyunca kendi kendine ürettiği, geleneklerini sürdürdüğü anonim karakterli soylu bir müziktir. Yöresel özellikleri açısından oldukça zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Her bakımdan Anadolu halkının ruhunu anlatan köklü bir halk sanatıdır. Ancak, Türk Halk Müziği denince onu sadece Anadolu coğrafyasıyla sınırlandırmak doğru olmaz. Yaşadıkları ülke ve bölge neresi olursa olsun, oluşturulan bu eserlerin tek sahibi Türk insanıdır.(Yener, 2006, 30).

Türk halk müziğinin üretilmesi ve iletilmesinde önemli kaynaklardan bir tanesi de halk ozanlarıdır. Halk ozanları, kültürel ürünleri gittikleri yerlere taşımanın yanında,

gezip gördükleri bölgelerde öğrendikleri toplumsal olayları ve bilgileri bir tür haberci gibi başka bölgelere aktaran kişilerdir. Emnalar bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Bundan yüzyıl evveline kadar yöremizde çalınan bir çalgı ya da türkü, diğer bir bölgemize taşınmamış ve yalnızca o bölge halkı tarafından çalınır, söylenir ve dinlenir olmuştur. Hâlbuki şimdilerde en ücra köşedeki bir eser, teknoloji yardımı ile diğer bölgelerimize anında ulaştırılabiliyor. Bu işi eskilerde ozanlar üstlenmişlerdi. Ozanlar diyar diyar dolaşarak, bir bölgedeki haberi (ölüm, savaş, aşk, yangın gibi) diğer bir bölgeye sazları ile aktarırlardı (Emnalar, 1998, 55).

Türkülerin yayılmasında ozanların önemli bir rolü vardır. Ancak bunun yanında müzik sanatı ile dolaylı ya da doğrudan ilgilenen kişiler de türkülerin çeşitli bölgelere yayılmasına sebep olmuşlardır.

Türküler halkın malı, sevilmiş beğenilmiş ve ağızdan ağza dolaşan kültür ürünleri olduklarına göre yayılmaları pek tabiidir. Sosyal bir temele, yüklü bir duyguya, kuvvetli bir müziğe dayanan türküler, asker ocaklarında, düğün-dernek ve kır eğlencelerinde, okullarda, halk sanatçıları, öğretmenler, askerler, köçekler ve çalgıcılar aracılığı ile daha geniş çevrelere yayılırlar (Özbek, 1995: 64).

Türk toplulukları tarihsel süreçleri incelendiğinde müzikle iç içe olmuş bir toplumdur. Kopuz adını verdikleri çalgıları ile çeşitli coğrafyalara yayılmışlar ve bu çalgıyı o bölgelerde ozanları aracılığı ile tanıtmışlardır. Binlerce yıllık geçmişi olan bu çalgı halen günümüzde varlığını sürdürmektedir. Kopuz, ülkemizde yaygın kullanılsa da günümüzde Türk halk müziğimiz ile özdeşleşmiş bir çalgı olarak bilinen bağlama, kopuzun yerini almıştır. TDK' ya göre bağlama şu şekilde ifade edilmiştir:

Bağlama, üç çift teli olan ve mızrapla çalınan bir çalgı olarak ifade edilmiştir (2019: 71). Aynı kelime Melih Duygulu'nun "Türk Halk Müziği Sözlüğünde" ise; bağulama, bâlama, bavlama, bavulama gibi çeşitli kelimelerden türediği ifade edilmiştir. Bu Türk çalgısının tarifine gelince armudi gövdeli, ağaçtan oyularak veya ince dilimlenmiş ağaçların birbirine yapııştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk-iki kat uzunluğunda sapı olan, telli, elle veya tezene vasıtası ile çalınan bir halk çalgısı olarak açıklanmıştır (Duygulu, 2014: 66).

Yine adı geçen kaynakta bağlama isminin, sapına bağlanan perde bağlarından geldiği varsayılmaktadır. Bağlamanın bu isimle anılması ancak XX. Yüzyılın başlarına

kadar götürülebilmektedir. Tarihi kaynaklarda bağlama adına rastlanmasa da bu tipteki uzun saplı çalgıların Asya-Anadolu sahasında en az beş bin yıldır var olduğu bilinmektedir. Bağlama yörelere göre değişen isimlerle anılmaktadır. Ancak hemen her yörede ortak isim saz olarak ifade edilmektedir (Duygulu, 2014: 66).

Anadolu, Balkanlar, Kafkaslar ve Ortadoğu'da çeşitli boyut ve isimlerde karşımıza çıkan bağlama tipli ya da bağlamaya benzer çalgılar Mahmut Ragıp Gazimihâl'in "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" eserinde; çağur, çağura, chugûr, çiğir, çiğör, çoğar, çoğur, çoğuri, çöğür, çökür, çövür, çövüt, kıl-kuur, kobur, kobuur, kopuz, kubuz, kovur, kubur, kuur, kövür, kövüz, savuri, sevuri, şugur, teyür, tokur, yoğar gibi isimlerle anılmıştır (Gazimihâl, 1975: 72-79).

Günümüzde bu coğrafyalarda bağlama tipli çalgıların en yaygın olanları ise; bozuk, bulgari, cura, çifttelli, çöğür, divan, karadüzen, meydan, ruzba ve tamburadır. Bunların yanın da kopuz başta olmak üzere çeşte, rovza, şeştar, şeşhâne, çortâ, Horasan tamburu, yonkar, yelteme, avvad, burbud gibi isimlerin yanında dıngır, dımbıra, dımbır, dabılga, gibi ses taklitli çalgı isimleri de hep bağlama veya bağlama tipli çalgılar için kullanılmıştır (Duygulu, 2014: 66).

Her toplumun kendine has özelliklerini ifade ediş biçimleri vardır. Bunu anlatmanın etkili yollarından biri ise müziktir. Müzik her toplumda farklı şekillerde ifade edilir ve yaşatılır. Bu ifade ediş biçimleri ise o toplumun halk müziğini meydana getirir. Türk topluluklarında ise bu ifade biçimi çok köklü bir yapıya sahiptir. Geçmişten günümüze kadar yaşatılan bu kadim gelenek Türk halk müziğimizin şu anki zenginliğine zemin hazırlamıştır. Çeşitli çalgılarla renklenmiş bu gelenek ve müzik türü bağlama ile farklı bir boyut kazanmıştır. Bunu çeşitli bölgelerde çalınan sazlar ve söylenen türkülerde görmek mümkündür. Zaman içinde çeşitlilik gösteren bağlama, farklı bölgelerde ebat bakımından farklılaşmalar yaşamıştır. Örneğin Orta Anadolu'da meydan sazı, divan sazı kullanılırken, Güneydoğu Anadolu bölgesinde kısa saplı bağlamalar kullanılmış, Ege bölgesinde ise cura denilen küçük tipli bağlamalar yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu durum çalgının gelişimini kanıtlar niteliktedir. Ebat bakımından farklılıklar yaşayan bağlama çalış biçimi bakımından da büyük farklılıklar yaşamıştır. Bunlar el ile ve tezeneli çalım olarak ifade edilmektedir.



Çalışmamızın bu bölümünde Türk halk müziği ve bağlama hakkında genel bilgilere yer verilmiştir. Sonraki bölümlerde bağlama hakkında daha geniş bilgilere yer verilecektir.

## 2.1. BAĞLAMANNIN ETİMOLOJİSİ

Türk halk müziği kendine özgü tavırları, türleri, ritimleri, çalgıları ve geniş dağarcığıyla müziğimizi ve yaşam biçimimizin özelliklerini yansıtmaktadır. Bu yansımanın temsilcilerinden biri de bağlamadır. Anadolu'da yaşamış kültürlerin ve geleneklerin birikimlerinden izler taşıyan bağlama yurdumuzun her köşesinde yaygın şekilde görülmektedir. Türk kültürünün önemli bir parçası olan bağlama, Türk halk müziğimizin günümüze kadar taşınmasında önemli görevler üstlenmiş ve halk ile kaynaşmıştır. Bu kaynaşmanın en temel nedenleri arasında şunlar yer almaktadır; halkın müziğinin iyi bir şekilde icra edilebilmesi, çalarken aynı zamanda söyleyebilmeye olanak vermesi ve kolay taşınabilmesi olarak sayılabilir. Anadolu'da çeşitli isimlerle anılan bağlama, kökeni itibari ile kopuz adı verilen bir çalgının günümüzdeki karşılığı olduğu düşünülmektedir. Çalışmamızın bu bölümünde bağlamanın atası olarak görülen kopuzun kelime kökeni ve tarihçesi hakkında bilgiler verilmesi yerinde olacaktır:

TDK'ya göre kopuz kelimesi; ozanların çalmış olduğu Türk sazı olarak ifade edilmiştir (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim Tarihi: 13.09.2020). Aynı kelime “Türk Halk Müziği Sözlüğü'nde” gövdesi ağaçtan oyularak yapılan uzun saplı, mızrap veya elle çalınan telli çalgı olarak ifade edilmiştir. Yazılı kaynaklarda XI. yüzyıldan itibaren kopuz adına rastlanmaktadır. Başta Divan-ü Lügat-it- Türk olmak üzere Dede Korkut Hikâyeleri'nde, Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde, birçok tarihçinin kroniklerinde ve şairlerin divanlarında kopuzdan bahsedildiği bilinmektedir. Bu kaynaklarda kopuz, kobuz, kubuz, kupuz, imaları ile verilen çalgının sürekli ud çalgısına benzetilişi, kopuzun bu çalgıyla olan yapısal benzerliğinden mi, yoksa İslâm dünyasındaki en yaygın saz olan ud ile bir tür karşılaştırma yapılmasından mı kaynaklandığı net bir biçimde ortaya konamamıştır. Günümüzde İç Asya Türk halklarından Türkmenler'de, Kırgızlar'da, Uygurlar'da kopuz çalgısına rastlanmaktadır. Bunların tamamında çalgı ud çalgısından ziyade bağlama/tambura tipli çalgıların yapısal özelliğine sahiptir. XVII. Yy'da Osmanlı coğrafyasında kopuzcuların olduğu bilgisini Evliya Çelebi vermektedir. Bu verilerden anlaşıldığı kadarıyla kopuzun Türk kültürü içinde önemi büyüktür; ancak anlaşılan o ki günümüze kadar azalarak gelebilmiş ve bugün neredeyse unutulmuş bir

terimdir. Anadolu'daki örnekleri ise günümüzde hemen hemen kaybolmaya yüz tutmuş gibidir. Bazı yörelerde hala birkaç kopuz adlı çalgıya rastlanabilse de bunlardan bir kısmı telli çalgılar sınıfında değildir (Duygulu, 2014: 297).

Kopuz kelimesi, Mahmut Ragıp Gazimihâl'e göre:

Kopuzun kov ve kovı kökü bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade kopsamak gibi ilgili fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira bu fiillerin hem kopmak, fırlamak, seğirtmek, defetmek gibi hareki anlamları vardır, hem de saz çalanın el ve parmak cazibesini ifade edebilirler Burada kurduğu bağlantı kopuz çalan kişilerin el ve parmak cazibesini ifade edebilirler. Kopuz adından önce kopsamak gibi fiiller bulunmuş olabilirdi. Böyle bir tekaddüm her şeyden önce doğal bir gelişimin verimi sayılabılırdı (Gazimihal, 1975: 17) ifadeleriyle anlatmıştır.

Kopuz kelimesini kökeni hakkında Ögel şu bilgilere yer vermiştir:

Kopuz çalma ve kopsamak kopuz sözünden yapılan bu türeyiş kopuz sözünün eski ve köklü yerini de gösterirler. Böyle bir fiil türetilişle konuşmaya daha çok 11. Yy'da Kaşgarlı Mahmud'un verdiği örneklerde görüyoruz. Bu kaynağımızda kubzadı sözü doğrudan doğruya kopuz veya ud çaldı manasında söylenmektedir. Kobuz kobzadı örneği yukarıdaki söyleyişin bizi köklerine doğru da götürüyordu. Bazen de kopuz çalındı anlamında kobuz kobzadı deniyordu. Bu da bize o çağda kopuz ve kopuzla ilgili konuşmaların ne çeşitli olduğunu göstermektedir (Ögel, 1987: 251).

Başka dillerde ne kopuzun, ne de herhangi başka bir çalgının bu kadar çok mastarı türemiş olabileceği Gazimihâl'e göre imkânsızdır. Kopuz kelimesinden türetilmiş veya bu kelime ile ilgili bazı fiiller aşağıdaki gibidir:

“Kopzalmak: Kopuz çalınmak;

Kobuz Kobuzladı: Kopuz çalındı;

Kopzamak: Kopuz çalmak;

Kopzaşmak: Kopuz çalmakta yarışmak;

Kobzatmak: Kopuz çaldırmak;

Kopuzluğ Kişi: Kopuzu olan adam” (Gazimihâl, 1975: 18).

Günümüzde saz kelimesi her çalgıya verilen isim olarak nitelendirilmiş bir ifade olsa da kopuz kelimesinin de eski tarihlerde çalgılara verilen genel bir ad olduğu çeşitli kaynaklarda görülmektedir. Buna ek olarak kopuz kelimesi farklı toplumlarda çeşitli değişimlere uğramıştır (Duygulu, 2014: 294). Bu adlar Gazimihâl tarafından aşağıda ki gibi sıralanmıştır:

“Kobuz: Kara Kırğız, Tarançı, Şark Türk, Karaim ve Kırım Türklerinde. Şark Türklerinde: Müzik aleti, armut biçimli bir çeşit tanbura olduğu ve tek tel ile çalındığı ifade edilmektedir.  
Kobuz: Karaim Türkçesinde bir çeşit ıklığ kemençesidir.  
Kobuz: Kırğız ve Kara Kırğızlarda; Kırğız kemençedir.  
Kobuz: Tarançilerde; demirden yapılmış bir çeşit ağız tanburasıdır.  
Komıs: Altay, Teleut, Şor, Saray, Koybal, Kaç, Küer ve Baraba Türklerinde umumiyetle bir çalgıdır.  
Kobus: Uygur müzik aletidir.  
Kovuz: Kazakça.  
Kavuz: Özbekçe.  
Kopuz: Çağataylar da saz ve kemana verilen isimdir.  
Koboz: İki telli, tırnakla veya at kılından yapılmış yayla çalınan bir müzik aletidir” (Gazimihal, 1975: 124-125).

Anadolu'nun farklı bölgelerinde kopuz, kapus, kopüsüfla, kopüzülya adlarında köylerin bulunduğu bilinmektedir. Türk Dil Kurumu'nun yayınlamış olduğu 1933 ve 1938 yıllarındaki derlemelerde: Tokat ilinde kıl kopuz olarak tanımlanan keman benzeri bir çalgıdan ve kopuz ismi ile anılan el mızıkasından bahsedilmektedir. Görüldüğü gibi kopuz kelimesinin kullanımı anlam ve materyal bakımından yurdumuzda da çok çeşitlidir (Kaya, 2005: 2).

Kopuz bir çalgı adı olarak Orta Asya ve Anadolu'da kullanılmasının yanında farklı ülkelerde de çeşitli isimlerle kullanılmıştır. Bu çeşitlilikle ilgili Caferoğlu şu bilgileri aktarmaktadır:

Moğollarda kobur, Macarlarda koboz, Çeklerde kobziçku, Litvanlar,Rus ve Ukraynalılarda Kobza, Romenlerde kobze, Almanlarda kobuz, Afrika Kıtası'nın Osmanlı idaresi alanında kalan bölgelerde gambuz, Finlerde komej adlarında anılmışlardır (Caferoğlu, 1936: 45-203).

Yukarıda verilen alıntılardan anlaşılacağı üzere kopuz çalgısı yaygın olarak Türk topluluklarında ve bu topluluklardan etkilenmiş diğer topluluklarda görülmektedir. Kelime kökü genellikle aynı kalmış ama telaffuz farkları orya çıkmıştır. Kopuz kelimesinin birkaç anlamı vardır bunlardan biri çalgılara verilen ad diğeri ise bu çalgıları çalma işlemine verilen addır.

## 2.2. BAĞLAMININ TARİHÇESİ

Bağlama, günümüzdeki fiziksel durumu itibari ile Anadolu topraklarında gelişimini devam ettirerek geniş yaygınlık kazanmış ve uluslararası platformda önemli bir yere sahip olmuştur. Bu sazın, tarihsel süreç içinde gelişimi ve günümüzde kadar gelişi ile ilgili olarak birbirinden farklı yaklaşımlar görülmektedir. Bunlardan bazıları,

bağlamanın Orta Asya Kökenli olduğu ve ‘kopuz’ olarak bilinen çalgının Anadolu’da değişime ve gelişime uğrayarak bugünkü fiziksel yapısına kavuştuğunu iddia etmektedirler. Bazıları ise, bağlamanın bir Anadolu sazı olduğu ve son zamanlarda yapılan kazılar neticesinde, Hititler dönemine ait elde edilen bilgilere dayandırılarak, bağlamaya benzer bir çalgının varlığıyla ilişkilendirilen bir yaklaşım sergilenmiştir. Hatta bu iki yaklaşımın da desteklenerek, Hititler döneminde bağlama benzeri bir çalgının, Orta Asya kökenli ‘kopuz’ çalgısı ile süreç içinde birleşerek geliştirildiğinden ve günümüzdeki yapısına benzer bir yapıya kavuştuğundan söz edenler de mevcuttur (Yaşar, 2011: 37).

İlk çağ müziğinin ve çalgıların oluşumu, gelişimi ve yayılması açısından önemli bir dönemdir. Geçmişte kopuz ama günümüzde bağlama olarak bilinen halk çalgımız gelişimi açısından bu dönem çerçevesinde büyük ivme kazandığı kuşkusuzdur. Gazimihâl bu sürece ilişkin şu bilgilere yer vermektedir:

“*İklîğ*’ın başlangıcı ortaçağın açılması sonrasında düştüğü için konusu tarihin nispeten yeni bir hareketiydi. Halbuki Ön-Asya’ nın pek derin medeniyet merhalelerinde saplı sazlar yaysız çeşitleriyle vardı; kıdem derinliği nispetinde konu sorumluydu. Firavunlar Mısır’ı ile Mezopotamya ve Eti medeniyetlerinin taş üzerine kabarma meclis resimlerinde bu tip sazlardan vardır. Onlarda, ud hacminde olanlar görülmemesine karşılık, uzunca saplılar çoktur; bazısında bu uzunluk mübalağaya hamlolunabilecek kadar fazladır; çalanın takriben üçte ikisi boyundadır! O çağlarda yakın doğuda *madeni* tel şöyle dursun, İpek ve kiriş tel yapımı bile bilinmediği için, dayanıklı bazı mahalli bitkilerden enikonu uzun teller bükülüp pest düzen gerilmek şartıyla uzun saplı sazlarda ancak bunların iş görebildikleri anlaşılıyor. Nitekim kaba sesli pek yüksek boy harplarda da her halde bunlardan takılıydı, Harpa dirseğindeki sırt kanburunun gitgide yataylaştırılarak düzleştirilmesinden uzun saplı saz çağına geçildiği anlaşılıyor” (Gazimihâl, 1958: 9).

Anadolu’da Türk topluluklarından önce yaşamış olan Hitit medeniyetinde telli ve saplı çalgıların kullanıldığı bilinmektedir. Bu bilgilere Çankırı ilinde yapılan arkeolojik çalışmalar ışığında ulaşmaktayız. Alp bu bilgileri şöyle ifade etmiştir:

Hititlerde de kopuz benzeri telli çalgıların olduğu bilinmektedir. Çankırı’nın güneyindeki İnandık ilçesinde yapılan kazılarda kült vazosunun üzerindeki kabartmalarda karşılıklı çalpara çalan iki kadın arasında ayakta saz (bağlama, kopuz) çalan bir erkek figürü vardır. Bu sazın tipi ve tutuş biçiminin bizim halk ozanlarımızın sazı ile benzerlik göstermektedir. Boğazköy’de ve Alişar’da bulunan Eski Hitit Çağı’na ait kabartmalı vazo parçalarında, Karkamış orthostatlarının (taş levha) birinde gösterilen bir ziyafet sahnesinde ve Yazılıkaya’ da bulunan bir kabartmada saz çalan müzisyenlerin yine halk ozanlarımızın sazına benzerlik gösterdiği görülmüştür. Öyle ki

bu örneklerin bazılarında sazın ucundan bir ip sarktığı da kaydedilen dikkat çekici bir bilgidir (Alp, 2005: 70-75).

*Şekil 2. Eski Hititlerde Kopuz Çalan Müzisyen Figürü.*



Kaynak: Dinçol (2003: 30).

Dinçol, Eski Ön Asya’da ve Mısır’da kopuz benzeri çalgıların olduğuna vurgu yapmaktadır. O devre ait bu çalgının biçimsel özellikleri anlatılarak bugün British Museum’da bulduklarına değinmiş ve bu çalgının yazılı belgelere göre adının ‘nth’ olduğunu ifade etmiştir. Yapısal özellikleri bakımından tahtadan ve kaplumbağa kabuğundan yapılan çeşitlerinin olduğunu, gövdelerinin çeşitli boyutlarda, badem biçimli ya da oval olarak tasarlandığını anlatmaktadır. Gövdelerinin üzerine deri kapatılmış olanları ya da bazılarında ise bu deriler üzerinde delikler açılmış olanlarından bahsetmektedir. Bu çalgı ile ilgili olarak saplarının Mezopotamya’ da ki türleri gibi iki veya 3 tel alacak kadar geniş olduklarını ifade etmiştir. Müzede bulunan kabartmalarda bu çalgıların mızrap yardımı ile ayakta ya da oturarak kızlar tarafından çalındığı çalındığını belirtmiş buna ek olarak, Mezopotamya, Anadolu ve Hititler de bu çalgıyı çalanların daima erkek olmasına dikkat çekmiştir (Dinçol, 2003: 32-33).

Yukarıda verilen bilgilerin ışığında Ön Asya ve Mısır coğrafyalarında kopuza benzer ama adının bu kelimeden türemeyen bir çalgı olduğu belirtilmiştir. Bu çalgı yapısal özellikleri bakımından diğer türlerine nazaran daha farklı bir yapıda olduğuna vurgu yapılmıştır.

Çalgıların tarihsel süreçleri içinde kullanımları ve gelişerek aldıkları biçimler arkeoloji ve müzikoloji bilimlerinin alanına girmektedir. Günümüzde kullanılan hemen hemen her çalgının milattan önceki tarihlerde de daha ilkel biçimlerinin bulunduğu

bilinen bir gerçektir. Kopuz' un kökeni hakkında genel olarak iki farklı görüş mevcuttur. Bunlardan ilki; gerek Tezeneli gerekse yaylı çalgıların kökenlerinin Asya'da olduğunu iddia ederken ikinci görüş ise Anadolu'da bu çalgıların zaten var olduğunu öne sürmektedir. Bu konu ile ilgili Demirsipahi şu bilgileri ifade etmektedir:

Bağlamanın kökeni kopuza dayanmaktadır. Kopuz Orta Asya'dan Çin'e ve Kıpçaklar'a, oradan da Avrupa'ya yayılmıştır. Hunlar'dan Bizans'a geçmiş, Oğuzlar'la Anadolu' ya girmiş, Selçuklularla da yerleşmiştir (Demirsipahi, 1975: 165).

Demirsipahi bu fikri öne sürerken Judetz ise şu ifadeleri ile Demirsipahi'yi destekler niteliktedir:

En eski Romen çalgılarından olan cobza (kobza) aslen bir Türk çalgısı olan kopuzun değişikliğe uğramış bir şeklidir. Kökeni Orta Asya olan bu çalgı, birçok yere yayıldığı gibi Romanya'ya XIV. Yy'ın ilk yarısında girmiştir (Judetz, 1975: 262).

Kopuz kelimesine ilk defa Uygur metinlerinde rastlanmaktadır. Kaşgarlı Mahmud eserinde kopuzu Arapların uduna benzetir; ismi ile çağrışım yapan kelimeleri sıralar. XII. ve XIII. Yüzyıllarda gittikçe rağbet edilen kopuz, o kadar beğenilen ve aranan bir saz oldu ki toplum içinde oldukça saygınlığı olan bir '*Kopuzcu Sınıfı*' türedi. Yedi-su ilinde Türk mezar taşları arasında '*Kopuzcu Mengü*' adının bulunuşu rastlantı değildir ve ölüm tarihi 1212 yılı olarak gösterilmektedir (Özalp, 2000: 178-179).

Uygur uygarlığının baş çalgısı yüzyıllar boyu kopuz olmuştur. Bu bakımdan, en eski Uygur metinlerinde kopuz adı geçtiği gibi Orta Asya kazılarında meydana çıkan duvar resimlerindeki bir sazın mükerrer resimleri kopuza ait olacağı şekliinden bellidir. Bu çalgı, gövdeye geçmeli, uzunca ayrı sapı olmayan yekpare bir kütüğe oyulu bir çalgı olmaktadır (Gazimihâl, 1975: 26).

Uygur Türklerinin Kopuz çaldığını iki kaynaktan öğrenmekteyiz: Kansu vilayetindeki Tunhuay' dan 15 kilometre uzaklıkta Ts'ien fo tung, yani Bin Buda tapınakları vardır ki bunlar tahminen 500 kadar mağaradan ibarettir. Bu mağaraları milattan sonar V-XI. Yüzyıllarda Budistler tapınak olarak kullanmışlar ve uzun zaman kimsenin dikkatini çekmeden tapınaklarda yüzlerce yıl toplanan eşya orda kalmıştır. 1907 de Aurel Stein'in içlerinden çok değerli eşyalar çıkarması üzerine, Fransız bilginlerinden Paul Pelliot da buraya uğradı, değerli eserler bularak Fransaya getirdi. Edinilenler arasında bir de Budist efsanesi vardı; aslen Hint efsanesidir, dilimize de çevrilmiştir. Bu iyi kalpli prens yahut Prens Kelyanenkara ve Papamkara hikâyesinde iyi kalpli prens kardeşinin gözünü sakatlar. İhanet yüzünden körleşen zavallı, bir sığırtmacın evine sığmır. Fakat, burada uzun zaman kalmakla dar geçimli yuvaya yük olmak da istemez. Aileyi fena duruma sokmamanın çaresi olarak sığırtmaçtan bir çalgı ister. İşte bunu ele alarak kalabalık bir yere gider: hem çalar, hem söyler, bir müddet böylece nafaka kazanır. Uygur metininde çalgının adı olarak işte bu münasebetle Kopuz kelimesi açıkça kayıtlıdır; kimi de Xobuz

yızılışıyla görmekteyiz. Dikkate değer ki metin de Kopuz adı yerine Kungkau sözü geçmektedir. Bu kelime başka Uygur metinlerinde de geçmekte olup P. Pelliot'un dediğine göre Çince k'ong heou denilen çalgı adının aynıdır. İki önemli Çin kaynağı bu âletin aslen Ortaasya' dan olduğumu oradan kendilerine geçtiğini açıkça yazmıştır.... Bu sazın bidayette yedi telli olduğu, ortaçağda hep bilindiği, tellerinin Çin' de zamanla 20'ye kadar çıktığı anlatılıyor. Kopuzun yer yer ne türlerden değişmelere uğradığına bu artış delildir (Gazimihâl, 1975: 26-27).

*Şekil 3. İdikut Kenti Orta Çağ Resimlerinden Bir Saz Takımı*



Kaynak: Gazimihâl (1975: 27).

Kuzey Karadeniz yolu ile Kıpçaklar tarafından kopuz çalgısı Romanya'ya götürülmüştür. XIV. yüzyılda yazılmış olan '*Kuman- Fars- Latin Lügati*' (Codec Cumanicus)'da Kopuz anlamına gelen benzer kelimeler vardır. Çünkü Kıpçaklar'da Uygurlar gibi bu saza Kopuz derlerdi. Adı geçen lügatte '*Kabuhci*' kelimesi '*HAUTSMA Lügati*'de '*Kobuzçi*' şeklini almıştır. Bu kitaplarda Uygur Kopuzları gibi 1, 2, 3 kiriş telli olan Altay Kopuz'una benzer resimler vardır. Gittiği her ülkede müzik ve icra geleneğine göre az çok değişikliğe uğramıştır. Türk boylarında bile böyle olmuş; tel sayısı ya artmış ya da eksilmiştir. Sosyal ilişkilerde büyük rol oynamıştır. Bu konuya örnek olarak Vambery, Türk soyu adlı eserinde; Türkler'in ahlak ve adetleri konusunda müzik çalgılarının önemli bir yeri ve önemi olduğunu eğlence kültüründe büyük bir rol ifade ettiğini anlatmaktadır. Ayrıca Türkler'in soğuk kış gecelerinde toplandıklarını, kahramanların başından geçenleri kopuzları ile çalarak kımız dolu tulumların elden ele dolaştığını tasvir etmektedir (Gazimihâl, 1975: 29).

Kopuz kelimesinin başka kültürlerde ki kullanım şekillerinden daha önce bahsetmiştik. Kırgız halkı da kopuz benzeri olan telli çalgılarına '*komuz*' adını

vermektedirler. Komuz kelimesi yalnızca Kırgızlar tarafından kullanılmaktadır ve Kırgızlar'ın milli sembolü haline gelmiştir. Komuzun bu bölgede ortaya çıkışı M.Ö.2500–2300 yıllarına dayanmaktadır. Komuz genellikle tek parça ağaçtan yapılmaktadır. Yapımında genellikle huş, ceviz, kayısı veya diğer meyve ağaçları tercih edilmektedir. Üç tellidir ve telleri bağırsaktan yapılmaktadır. En bilinen akordu ise orta telin diğer tellere göre en yüksek oktava çekildiği akordudur. Orta tel ve alt tel dörtlü akort edilir. Üst tel ile alt tel aynı sese akort edilir. Ortalama bir komuzun boyu 85-90 cm boyundadır (Eroğlu, 2011: 20).

Kopuz çeşitli toplumlarda ve bölgelerde olduğu gibi Anadolu coğrafyasında da çok önemli bir saz olmuştur. Ozanların, halk şairlerinin yanlarından ayırmadığı ululuk ve velilik sembolü olarak görülen bu çalgı tüm Türk topluluklarında ve bu toplulukların yaşayış biçimlerinde, geleneklerinde ve kültürlerinde silinemez bir biçimde yerini almıştır. Özalp kopuzun Anadolu sahasında yaygınlaşması ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir:

Takriben XII. ilâ XII. Yüzyıllarda Anadolu' da tanınmaya başladı. Özellikle ordu içinde ve akıncılar arasında çok sevilmiş ve eğlence aracı olmuştur. Bu yüzden Evliya Çelebi Kopuz' u serhad sazı olarak tariff eder. Kopuzcular hem savaş hikâyeleri üzerine söylenmiş şiirlere yapılan besteleri terennüm ederler, hem de barışta eğlencelerin büyük bir aracı olurlardı. Savaşlarda askeri teşvik eden, seferlerden dönüşte... zaferlerin hikâyesini sokak sokak anlatan yine kopuzculardı (Özalp, 2000: 180) ifadeleriyle anlatmıştır.

Kopuz tarihi hakkında ne yazık ki elimizde kronolojik ve sağlıklı bilgiler bulunmamaktadır. Elde ettiğimiz bilgileri genellikle Çin kaynaklarından ediniyoruz. Yukarıda verilen bilgiler konu bütünlüğü mümkün oldukça korunarak ve bunu takip eden kronolojik sırayla verilmeye çalışılmıştır. Genellikle tarihsel özelliklerini anlattığımız kopuz hakkında artık morfolojik yani yapısal bakımlardan bilgiler vermeye çalışacağız.

Elde ettiğimiz veriler bağlamanın Orta Asya'dan Anadolu'ya Türkler ile gelen kopuzun, o süreçte Anadolu'da varlığını sürdüren medeniyetlerin kopuz benzeri telli çalgıları ile zaman içinde etkileşime girip gelişimini ve evrimini sürdürüp günümüzdeki bağlama haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu evrim Parlak tarafından şöyle ifade edilmektedir:

Elde edilen bilgi ve bulguların ışığı altında uzun süre tek telli olarak kullanılan bu sazın tek telinin yanına ikinci bir tel eklenmesi fikri ile oluşan yapının harp, lir, çeng



gibi çalgıların ilk adımı olduğu düşünülmektedir. Sapa bir ses haznesi ve düzen burgularının eklenmesi bu tek telli çalgı döneminden çok sonra olmuş olmalıdır (Parlak, 2000: 9-10).

*şekil 4. Tek Telli Kopuz veya Yay*



Kaynakça: Gerçek, (2015: 21).

Kopuzdaki en önemli değişikliklerden biri de yayın kavisli sırtının düzleşmesi ve uzun bir sapa dönüşmesidir. Uzun bir geçiş döneminden sonra kopuzun kavisli yayı gitmiş yerine kopuzun sapı gelmiştir. Uzun saplı saz çağına harpa dirseğindeki sırt kamburunun gitgide yataylaştırılarak dzleştirilmesinden sonra geçildiği düşünülmektedir. Bu anlayış sapa rezonans kutusu niteliğindeki bir malzemenin bağlanmasından sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Eğer ses kutusu olmasaydı, o takdirde düz bir sap olacaktı ki bu da çok anlamsız olurdu. Kol ile teller zamanla tam paralel hale gelince tel uzunluğunun parmak basmalarıyla yer yer kısaltıldığı düşünülmektedir (Gazimihâl, 1975:9).

Kopuzda burgu sisteminin olmadığı bilinmektedir. Tellin, kopuzu alacak kişi tarafından kendi belirlediği gerginliğe kadar getirilip, başındaki çentiklere sıkıca dolanıp düğüm atılması ile akort yapıldığı ve artan tel uçlarının püskül gibi sarkıtıldığı çeşitli arkeolojik kazılarda çıkan kalıntılarda resmedilmiştir. Günümüz bağlama sapının ucuna püskül bağlama geleneğinin de buradan geldiği düşünülmektedir. algıda burgu sisteminin olmaması ise düzen hassasiyetinden söz edemeyeceğimizin göstergesidir. Bu durumla ilgili olarak Parlak şu bilgileri aktarmaktadır:

“Sapın dzleşmesinden sonra, muhtemelen gelişmeler birbirini hızla takip etmiştir. Burgu sisteminin keşfedilmesi ( bu da oldukça uzun bir süreci kapsar), tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelişmeler olarak kopuza yansımıştır. Kopuza ilk kez ne zaman perde bağlandığı, bu gün hala kesin olarak aydınlatılamamış bir konudur” (Parlak, 2000 14).

Aşağıdaki resimde, rezonans yani ses kutusu eklenmiş bir harp görülmektedir. Tek telli atasına göre tel sayısı çoğalmıştır. Geçen uzun yılların verdiği müzikal birikimle düzen anlayışının gelişmesi sapa akort burguları eklenmesine neden olmuştur. Ayrıca sapa bakıldığında ise normal kopuz sapına yakın bir eğrilikte paralelleşme görülmektedir.

*Şekil 5. Harp*

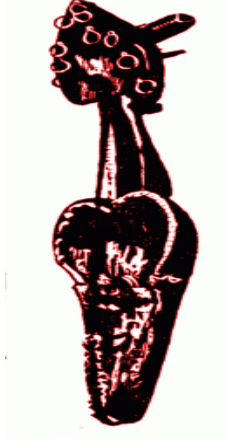


Kaynak: Gazimihâl (1975: 11).

Yukarıdaki resimde anlattığımız sap, ses kutusu ve düzen konuları ile ilgili Parlak şu konuya değinmiştir:

Bize göre de uzun bir geçiş döneminden sonra kopuzun kavisli yayı gitmiş, yerine kopuzun sapı gelmiştir. Bu anlayış rezonan kutusu niteliğindeki su kabağı vb. malzemelerin bağlanmasından sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Eğer ses kutusu olmasaydı, o takdirde düz bir sap olacaktı ki bu da çok anlamsız olurdu. Bugün Asya’da hala yaşamakta olan kıl kopuz gibi sap kısmı kavisli yay karakterinde olan sazlarda vardır (Parlak, 1998: 10-11).

*Şekil 6. Kıl Kopuz*



Kaynak: <http://www.kopuzsazevi.com/kopuz.htm> (Erişim Tarihi: 15. 09. 2020)

Bu çalgıda yaşanan önemli gelişmelerden biri de kiriş adı verilen tellerin yerini değişik fiziksel boyutlarda ve yapılarda olan metal tellerin almasıdır. Metal tellerin ilk olarak hangi tarihte kullanıldığı bilinmemektedir. Bu bilgiye ek olarak Metal yani madeni tellerin 14. Yüzyıl Osmanlı Devleti dönemlerinde kullanılmaya başladığı ve buradan Asya'ya yayıldığı görüşü de ortaya atılmaktadır. Parlak madeni teller ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır:

“Fiziksel yapısı ve ses rengi daha önceki malzemelerden çok farklı olan madeni tel, kopuzda muhtemelen önceleri, kirişlerle birlikte ve az sayıda kullanılmıştır. Zira asırlar boyu süregelen bir ses zevkinin içinde oldukça farklı yeni bir tının girebilmesi, hatta bu yeni tının bütünüyle eski anlayışın yerini alması kanımızca çok uzun bir süreçte gerekleşiş olmalıdır. Madeni tellerin zor bulunuşu ve yeni gelişmeleri kolayca kabullenmeyen gelenekçi anlayış da bu sürecin uzamasının sebepleri arasında düşünülebilir” (Parlak, 2000: 63).

En köklü gelişimini ve değişimini Anadolu'da yaşayan kopuz, zamanla göğsüne gerilen deri yerine ağaç kapak ile kullanılmıştır. Bu ağaç kapak uygulamasının yegâne sebebi zamanla artan tel sayısı ve son dönemlerde bulunan metal tellerin çalgı üzerinde daha fazla gerginlik yaratmasıdır. Bu sebebin yayında deri materyallerin ısıya karşı olan hassasiyetinin de etkisi vardır.

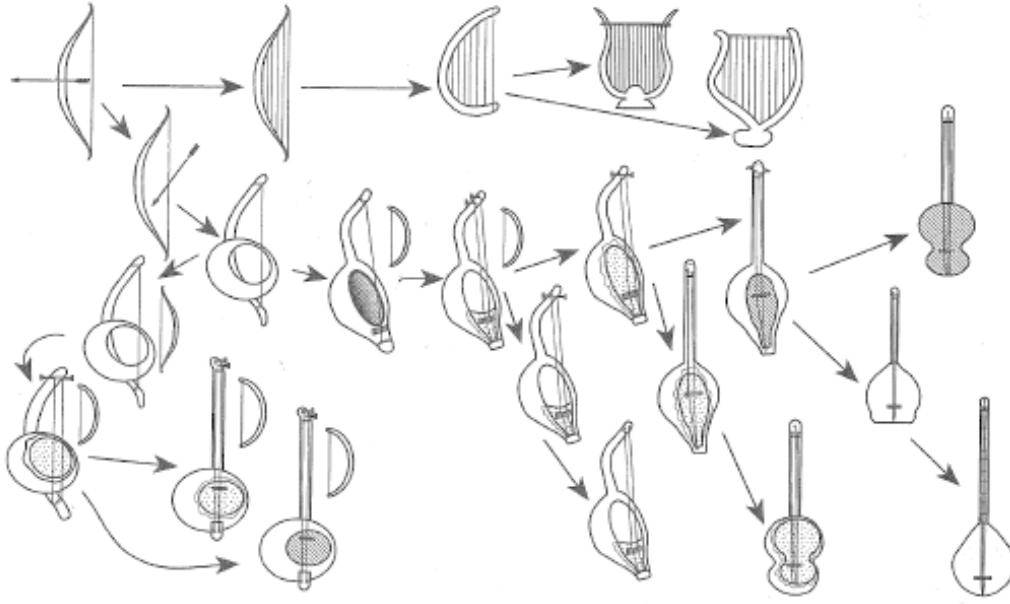
*şekil 7. Kopuz*



Kaynak: Gerçek, (2015: 21).

Yukarıdaki resimde görülen kopuzların genel yapı itibari ile günümüzde kullanılan bağlama ile çok yakın bir hale büründüğü belirgin durumdadır. Ayrıca göğsüne gerilen deri yerine ağaç kapak kullanımı ve metal tellerin sap, kapak üzerinde ki konumları ilkel hallerine nazaran çok iyi durumdadır.

*Şekil 8. Telli Sazların Evrimi*



Kaynak: Parlak, (1998: 7).

Çalgının günümüzdeki formuna evirilip metal tel kullanımına başlanması ile birlikte çalım rahatlığı elle çalmaya olanak sağlamıştır. Ancak bu tellerle gelen düşük volüm sorunu farklı bir arayışa sebep olmuştur. Bu dönemlerde müzikal algının gelişmesi ile toplu icralarda başlamıştır. Ancak telli sazların toplu icra sırasında volüm olarak düşük oluşu yardımcı bir aracın yani mızrap ya da tezene olarak bilenen materyalin keşfine sebebiyet vermiştir. Mızraplı çalım ve elle çalım tekniklerine ilişkin olarak Parlak şu ifadeleri kullanmıştır:

Anadolu kopuzunda (bağlamada) mızrap kullanma fikri, ilk olarak yaklaşık 14. Yüzyıldan itibaren metal tel gelişimi sonrası, Osmanlı sarayı ve çevresinde oluşmuştur. Özellikle sesi az olduğu için fasıllarda zorlanan sazların volümünü yükseltmek için oluşan ve 17. Yüzyıldan itibaren oturmaya başlayan bu kavramın Anadolu'ya geçişi de öncelikle Osmanlı Saray kültürü etkisindeki Anadolu şehirlerinde başlamış, nihayet oradan da köylü halka ulaşmıştır. Ancak, geleneğini sıkı sıkıya koruyan Anadolu köylüsünün mızrabı benimsemesi, çok sonraları ve zor olmuştur. Metal teli bulmakta çok sıkıntı çeken Anadolu halkı, bütünüyle mızrap kullanımına hemen hemen cumhuriyet döneminden sonra geçmiştir. Ancak mızraba kolayca geçenlerin yanında, mızrabı hiçbir zaman benimsememiş ve yalnızca el ile çalmayı sürdüren ustalarda olmuştur (Parlak, 2001: 9).

Kopuz algısı ve onun Anadolu'da ki uzantısı olan bağlama fiziki ve alım teknikleri bakımından en önemli gelişimini Anadolu coğrafyasında yaşamıştır. Parlak, bu durumu:

Asya Türk kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya getirilen kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğurularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır. Fiziksel özellikleri, tınısı ve alış teknikleri ile özgün bir karakteri olan ve sürekli gelişerek, büyüyerek gelen bu sazın ufkunu ve oluşabilecek yeni gelişmelerini kestirebilmek, bugün bile güçtür (Parlak, 2000: 62) şeklinde özetlemektedir.

### 2.3. BAğLAMANNIN ORGANOLOJİK YAPISI

Türk toplumunun bilinen en eski tarihinden bugüne kadar yaşamış oldukları alan içinde yapılan araştırmalar sonucu pek çok müzik aleti kullanmış oldukları ortaya çıkarılmıştır. Bu algıların bir bölümü ilkel ve kullanıma el verişsiz olması sebebi ile unutulmuş, geriye kalan kısmı ise günümüze şekil ve isim değiştirerek gelmiştir. Zaman içerisinde gelişimini sürdüren bu algılar gerek boyutları gerek tel sayıları olsun çeşitli gelişim aşamaları yaşamıştır. Bu aşamaları yaşan geleneksel algılarımızdan biri de bağlamadır. Yüzyıllar boyu kopuz olarak anılmış ve gelişim süreci çerçevesinde bağlama veya saz olarak halk arasında yaygınlaşmıştır. Organolojik olarak bağlamannın bölümleri incelendiğinde sap, kapak ve gövde olmak üzere üç ana bölümden oluştuğu görülmektedir. Çalışmamızın bu bölümde organoloji hakkında çeşitli bilgilere değinip bağlama algısının bölümlerini teker teker inceleyeceğiz. Organoloji kelimesi etimolojik olarak incelendiğinde:

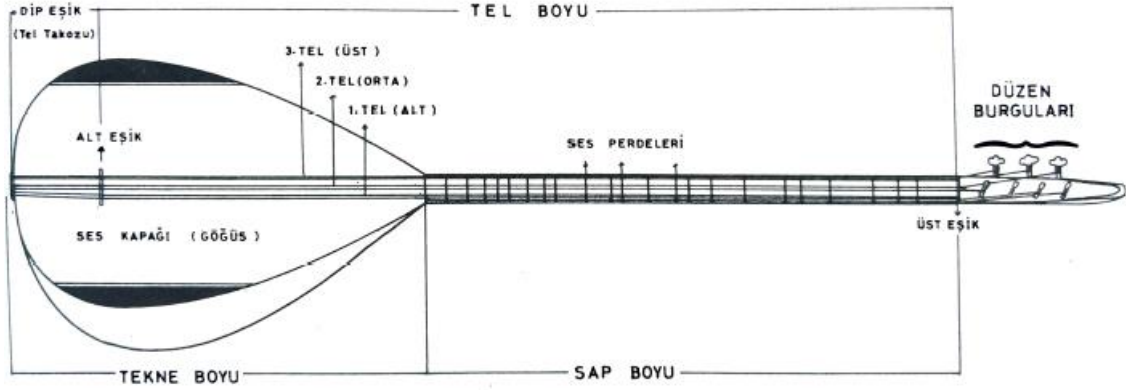
Organoloji, etimolojik olarak incelendiğinde; Yunanca '*Organon*' kelimesi olup genel olarak vücudun çeşitli uzuvlarını tarif için kullanılmakla birlikte, herhangi bir işin yapılmasında ya da bir mesleğin icrasında kullanılan aletler anlamına da gelmektedir. Bu terim müzik aletleri için kullanıldığı gibi, insan sesinin oluşmasını sağlayan uzuvları belirtmek için de kullanılmıştır. Latince'de '*Organum*' olarak kullanılan bu kelime, çok sesli çalgı müziğinin belli bazı özellikleri ile buna benzerliğinden dolayı vokal müziğin bazı çok sesli uygulamalarını tarif içinde kullanılmıştır (Kostak, 2001: 4).

Yukarıda organolojik kelimesi hakkında etimolojik yani kelime kökeni hakkında bilgilere yer verdik. Bir bilim dalı olarak organoloji çalgı bilgisi konularını incelemektedir. Bu konu hakkında Açın şu bilgileri kullanmaktadır:

Organoloji, müzik biliminde, çalgıları inceleyen ve tanıtan bilim dalı olarak tanımlanır (Açın, 1994: 14). Kısaca vurgulamak gerekirse enstrüman bilimi olarak da bilinmektedir.

Yapısal olarak bağlamanın bölümleri aşağıda bulunan resimdeki gibidir.

*Şekil 9. Bağlamanın Bölümleri*



Kaynak: Kurt, (1989: 15).

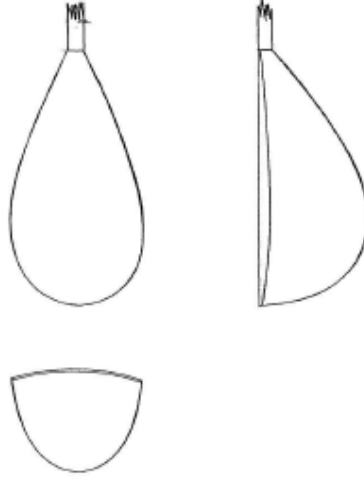
### 2.3.1. Tekne (Gövde)

Tekne ya da gövde olarak adlandırılan bu bölüm bağlama çalgısında tınıya doğrudan etki eden bölümlerden biridir. Tekne, genişlik, derinlik, uzunluk gibi boyutları olan, üçgen prizmayı andıran geometrik bir cisimdir. Özellikle eski bağlamalarda bu benzerlik oldukça fazladır. İşlev açısından literatürde 'rezonator' olarak ifade edilmektedir.... Ses dalgaları tekne hacminin içinde hareket eder. Bir sıvı nasıl içine girdiği kabın şeklini alırsa, tellerin göğüs tahtası yolu ile tekneye gönderdiği titreşimlerde teknenin formuna göre şekillenir. Böylece ton, volüm gibi özellikler oluşur (Karababa, 2005: 94).

Tekne hacminin büyümesi çıkan sesin başlaşmasına, küçülmesi ise sesin tizleşmesi anlamına gelmektedir. Bu ek olarak tekne formu da bu konuda etkindir. Bu konuya ilişkin olarak Önal şu bilgileri sunmaktadır: Genel olarak arkadan bakıldığında U ve V kesitli olmak üzere iki tip tekne formu vardır... genellikle U kesitli tekneler daha dolgun ve bas karakterli, V kesitliler ise tiz karakterli ses üretir (Karababa, 2005: 98).

Tekne formları Açın'a göre üç dönemde ifade edilmektedir. Birinci dönem formunda tekne boyu uzun ancak eni ve derinliği daha küçük olduğu görülmektedir:

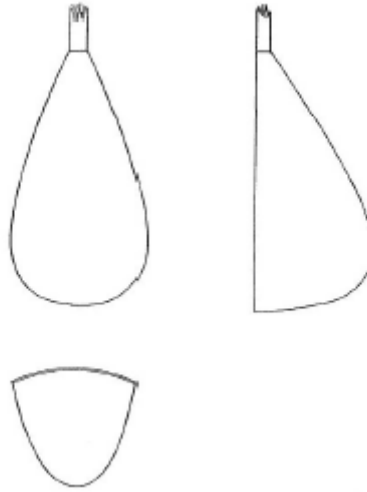
**Şekil 10.** Birinci Dönem Tekne Formları



Kaynak: Açın, (1994: 147).

İkinci dönem formuna bakıldığında ise teknelerin eninin ve derinliğinin arttığı görülmektedir:

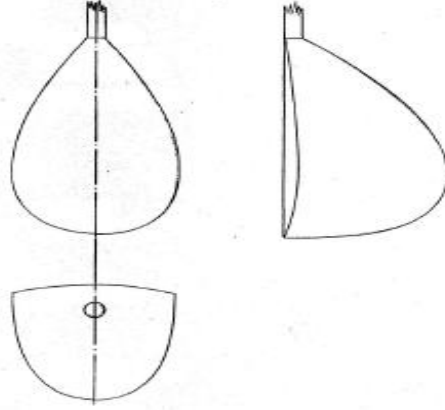
**Şekil 11.** İkinci Dönem Tekne Formu



Kaynak: Açın, (1994: 148).

Üçüncü dönem formuna baktığımızda ise damla model olarak adlandırılan derinliği ve eni daha büyük olan formlar kullanılmaktadır:

**Şekil 12. Üçüncü Dönem Tekne Formu**



Kaynak: Açın, (1994: 149).

Genel olarak tekneler oyma ve dilim olmak üzere iki türde yapılmaktadır. Bu teknelerde kullanılan ağacın cinsi üçüncül öneme sahip ve çalgının ses rengini etkileyen unsurlardan biridir. Karababa buna ek olarak şu ifadeleri kullanmıştır: Tekne ağacının gözenekli, gevrek, en az orta sertlikte dolayısıyla kasılma gevşeme hareketi gösterebilecek nitelikte olması gerekmektedir. Bağlama üzerinde henüz ciddi bilimsel araştırmalar yapılmadığından tekne ağacı standardizasyonu sağlanamamış olup, bu yelpaze oldukça geniştir (Karababa, 2005: 97) şeklinde ifade etmektedir.

Tekne yapımında kullanılan ağaçlar incelendiğinde ise oyma teknelerde genellikle dut, kestane, ceviz, karaağaç, gürgen, maun gibi ağaçlar kullanılmaktadır. Dilimli teknelerde ise bunlara ek olarak ardıç, maun, pomela, akça ağaç, kelebek, vengi, pelesenk, paduk, gül vb. ağaçlar kullanılmaktadır. Son yıllarda teknolojik gelişmelerle birlikte fiberglas ve pres ağaçların da kullanıldığı bilinmektedir. Aşağıdaki resimde oyma ve dilimli teknelerin görseli bulunmaktadır.

**Şekil 13. Oyma ve Dilimli Tekne Çeşitleri**



Kaynak: Sancak, (2019: 54).



### 2.3.2. Sap

Teknenin üst form boyunun bitiminden üst eşiğe kadar olan bölümün adıdır. Sapta tek bir ağaç kullanıldığı gibi birden fazla ağacın bir ters bir düz şekilde birbirlerine preslenip yapıştırılarak sap oluşturulmaktadır. Sapın sert ya da yumuşak ağaç oluşu tınıya etki etmektedir... Bağlamada sap olarak orta sertlikteki ağaçlar kullanılmaktadır (Bozkır, 2002: 2). “Kol diye de adlandırılan sap, bağlamanın fiziksel olarak işlev üstlenmiş bir bölümüdür. Genellikle akgürgen, sarı gürgen (kayın) ve akağaçtan (kelebek) yapılmakla birlikte eski çalgılarda eriğin de kullanıldığı görülmektedir” (Parlak, 2000: 60).

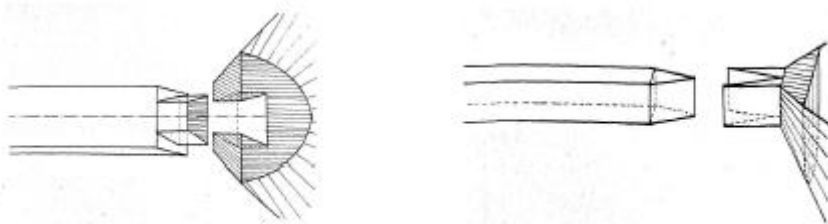
*Şekil 14. Pres sap*



Kaynak: Sancak, (2019: 24).

Sapın gövdeye monte edilmesi ise iki şekilde yapılmaktadır. Bunlar kurtağzı ve kırlangıç geçme olarak adlandırılmaktadır. Bu sap takma teknikleri aşağıda ki şekilde gösterilmiştir:

*Şekil 15. Kırangıç ve Kurtağzı Geçme*



Kaynak: Demir, (2002: 12).

### 2.3.3. Klavye

Parmakların teller üzerinde konumlandığı yer ise klavye olarak adlandırılmaktadır. Bağlamada klavye için ayrı bir ağaç kullanılabileceği gibi farklı ağaç türleri de sap üzerine monte edilmektedir.

Sapın üstüne 3.5 mm. Kalınlığında ağaç eklenerek yapılan ve ezgilerin seslendirilmesini sağlayan bölümdür. Kullanılacak klavyenin sertliğini ve yumuşaklığını belirleyen ses tablasıdır. Serte yakın bir ses tablası kullanılması halinde klavyede kullanılacak ağacın da yumuşak olması gerekir. Denge ve kuvvet dağılımlarının çalgı üzerine iyi dağıtılması ve çalgının yapımında kullanılan ağaçlardan kaynaklanan zıtlıkların dengesini kurmayı da iyi bir şekilde uygulamak gerekmektedir. Genel olarak klavyede abanoz, gül, kelebek, maun vb. ağaçlar kullanılmaktadır (Bozkır, 2002: 2-3).

*Şekil 16. Klavye*



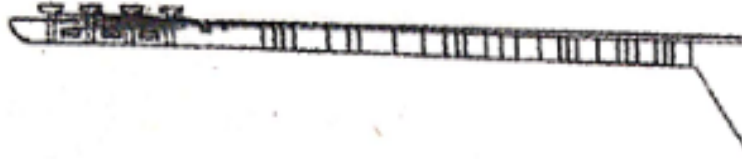
Kaynak: Sancak, (2019: 27).

#### **2.3.4. Burguluk ve Burgular**

Burguluk, sapın son 25-30 cm'lik bölümünde yer almaktadır. Yaklaşık olarak 10-15 derecelik bir açı ile sapa monte edilmektedir. Burguluk, sapta kullanılan ağaç ile yapılmaktadır. Çeşitli bağlama yapımcıları tarafından kurtağzı geçme kullanılarak ya da saptan kesilen parçanın yapıştırılması ile yapılmaktadır. Burgulukta akort burgularının gireceği büyüklükte üstten dört, yandan üç adet delik açılarak burgular yerleştirilmektedir.

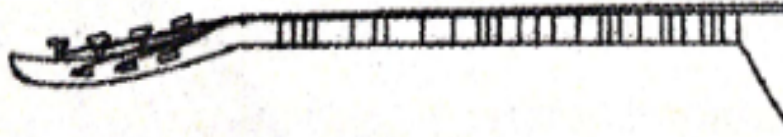
Bağlamada büyük önem taşıyan bu bölümün çeşitli yapımcılar tarafından farklı şekillerde yapıldığı bilinmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Açın; bağlamanın sap bölümündeki burguluğun geriye doğru eğik kullanımının son 50 yıl içerisinde çeşitli değişimlere uğrayarak üç farklı şekilde yapıldığını ifade etmiştir (Karababa, 2005: 89). Bu şekiller aşağıda görüldüğü gibidir:

*Şekil 17. Düz Burguluk*



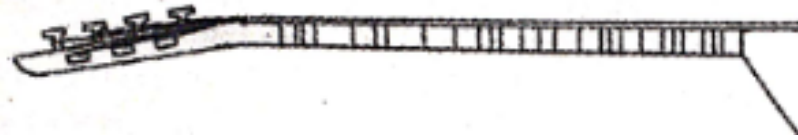
Kaynak: Karababa, (2005: 89).

*Şekil 18. Kavisli Burguluk*



Kaynak: Karababa, (2005: 89).

*Şekil 19. Kıırma Burguluk*



Kaynak: Karababa, (2005: 89).

Bağlamalarda kullanılan iki farklı burgu modeli vardır. Bunlardan ilki ağaç burgudur. Bağlama ailesinin klasik ve geleneksel burgu çeşididir.

*Şekil 20. Ağaç Burgu*



Kaynak: Sancak, (2019: 28).

Hassas ve daha rahat akort edebilme imkânına ulaşmak için mekanik burguların da tercih edildiği görülmektedir. Bu burgu şekli ise mekanik burguların yerleştirilmesi için uygun şekle getirilmiştir, daha farklı şekilleri de mevcuttur.

*Şekil 21. Mekanik Burgu*



Kaynak: Sancak, (2019: 29).

Farklı bir mekanik burgu çeşidi ise sapın yan tarafına doğru takılmaktadır. Bu Burgu aşağıda verilmektedir.

*Şekil 22. Mekanik Burgu.*



Kaynak: Sancak, (2019: 30).

### **2.3.5. Kapak (Ses Tahtası)**

Bağlamada tınının ve ses kalitesinin oluşmasın da en önemli organ kapaktır. Çeşitli bağla yapımcıları tarafından göğüs döş ve ses tahtası gibi terimlerle de adlandırılmaktadır. “...ses tahtası, bağlamada akustik işlev üstlenmiş, hayati bir bölümdür. Alan itibarıyla ud, gitar, tambur gibi çalgıların ses tahtalarından dar ve kalın olduğundan niteliği ve takılma şekli son derece önemlidir” (Parlak, 2000: 60).

Ayrıca Yılmaz ses tahtası için şu bilgilere yer vermiştir:

Ses tahtası için genellikle ladin köknar ve kanada çamı gibi yumuşak ağaçlar kullanılır. Bu ağaçların tercih sebebi tellerin eşikler üzerindeki titreşimlerini tekneye iletmede iyi sonuç vermesinden dolayıdır. Ses tablasının kalınlığı değişkendir. Tablanın sert veya yumuşak ağaçtan olması kalınlığı etkiler. Sert ağaçtan olan tabla biraz daha

ince tutulur. Ayrıca tekne form boylarına göre de bu kalınlıklar değişir. Çünkü cura, tambura ve divan bağlamının fiziki ölçüleri birbirinden farklıdır. Dolayısı ile bu farklılık diğer bölümlere de yansır (Yılmaz, 2011: 25-26).

Kapakla ilgili olarak Çiçekçioğlu, şu bilgileri ifade etmektedir:

Ses tahtasında tercih edilecek ağacın ses kutusunda yani teknede kullanılan ağacın özelliklerine uygun bir ağaç olması, bağlamadan alınmak istenen ses özelliği için önemlidir. Ses kutusunda sert ağaç kullanılıyorsa, ses tahtasına yumuşak bir ağaç ve ses kutusunda yumuşak bir ağaç kullanılmışsa, ses tahtasında sert bir ağaç ve ses kutusunda orta sertlikte bir ağaç kullanılmışsa orta sertlikte bir ağaç tercihi uygun olacaktır. Ayrıca kullanılacak ses tahtasının liflerinin olabildiğince düz sık ve lif sıklığının ses tahtasının her bölgesinde homojen yapıda olmasına dikkat edilmelidir (Çiçekçioğlu, 2017: 79).

Aşağıdaki resimlerde tekneye montajı yapılmamış bir kapak ve montajın yapıldıktan sonraki halleri mevcuttur.

*şekil 23. Takılmamış Kapak*



Kaynak: Çiçekçioğlu, (2017: 85).

*şekil 24. Kapak*



Kaynak: Gerçek, (2015: 46).

### 2.3.6. Eşik

Eşik bağlama çalgısında üç farklı bölgede bulunur. Hepsinin çeşitli görevleri vardır. Bunlardan ilki dip eşiktir. Bu eşik sert ağaçlardan yapılarak tekneye takılır ve tellerin bağlamaya bağlandığı bölümdür. İkinci eşiğimiz ise orta eşiktir. Bu eşik dip eşikten gelen telleri tekne üstünde sabitlerken tellerden çıkan sesleri ses tahtasına iletmektedir, bir nevi mikrofon görevi görmektedir. Sonuncu eşiğimiz ise üst eşiktir. Bu eşik tellerin sap üzerinde durmasına yardımcı bir görev üstlenmektedir. En yalın halleri ile anlattığımız eşik çeşitli bağlama yapımcıları ve icracıları tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

Bağlamada dip eşik, orta eşik ve üst eşik olmak üzere üç çeşit eşik bulunmaktadır. Dip eşiğe tarak orta eşiğe ise köprü de denilmektedir. Dip eşik, tellerin takıldığı eşiktir. Teknenin alt kısmında yer alır. Şimşir, Abanoz gibi ağaçlar kullanılmaktadır. Bunun yanında kemik kullananlarda mevcuttur (Gerçek, 2015: 49).

*Şekil 25. Dip eşik*



Kaynak: Gerçek, (2015: 49).

Orta eşik ses tahtasının üstünde yer alır, genellikle kebek (akçaağaç) kullanılır. Bu ağacın kullanılmasındaki en önemli sebep sesi en iyi ileten ağaçlardan biri olmasıdır. Eşiğin tabanı ses tahtasına (kapağa) düz bir şekilde yerleştirilmeli, kapağa her yerinden tam oturtulmalıdır. Orta eşiğin yeri bağlama için hayati önem taşımaktadır. Çünkü perdelerin yerleri eşiğin nerede olduğu ile doğrudan orantılıdır (Gerçek, 2015: 49-50).

*Şekil 26. Orta Eşik*



Kaynak: Güler, (2017: 80).

Üst eşikle ilgili olarak Emnalar şu bilgileri vermektedir:

Burgulardan gelen tellerin sap üzerine eşit aralıkla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçlardan (şimşir) sap üzerine oyularak takılır (Emnalar, 1998: 59).

*Şekil 27. Üst Eşik*



Kaynak: Güler, (2017: 80).

*Şekil 28. Eşiklerin Bağlama Üzerindeki Yerleri*



Kaynak: Sancak, (2019: 35).

### **2.3.7. Perde**

Perdeler, sapın üzerine bağlanır ve notaların yerlerini belirlemektedir. Bağlamanın perdeleri misinadan yapılmaktadır. 0.30, 0.35 ve 0.40mm gibi çeşitleri mevcuttur. Perdeler bağlamanın sapına dört kez sarılıp düğüm atılarak bağlanmaktadır. Bağlanırken üst üste gelmemelidir. Normal bir bağlamada olması gereken perde sayısı 19 ve 23 arasındadır. Ancak daha fazla perde bağlayan çeşitli halk ozanlarımız da bulunmaktadır (Gerçek, 2015: 49).

*Şekil 29. Perde*



Kaynak: Güler, (2017: 80)

### **2.3.8. Ses Deliği**

Ses deliği, teknenin tam arka bölgesinde bulunmaktadır. Görevi, kapaktan tekneye gelen ses titreşimlerinin dışarı çıkmasını sağlamaktır. Günümüzde bağlama teknesinin farklı bölgelerine de yapılmaktadır.

*Şekil 30. Ses Deliği*



Kaynak: Murat Gülbitti Çalgı Arşivi.

## **2.4. ÇALGI TÜRLERİ**

Türk halk çalgıları içerisinde en fazla yaygınlığa sahip çalgıdır. Bu yaygınlık bağlamanın GTHM (Geleneksel Türk Halk Müziği)'nin tüm yörelere ait ezgilerinin ve tavırlarının çalınabilmesi özelliğinin yanı sıra Türker'de Orta Asya'dan beri köklü bir kopuz geleneğinin olmasındandır. Bağlama GTHM çalgıları içerisinde telli, mızraplı, tahta kapaklı olan gruba dâhildir. Sosyal grup ve bu grupların ihtiyaçlarına göre çeşitli boy ve çalınış biçimlerinde farklı türlere sahiptir. Konargöçer topluluklarda ve kırsal alanda daha küçük ebatla olan bağlamanın kent merkezlerine gelindikçe boylarının büyüdüğü çalınış biçimlerinin farklılaştığı ve düzenlerinin çeşitlendiği görülmüştür (Ekim, 2002: 31).



Bağlama ailesine şekil ve yapı itibari ile bakıldığında, farklı uzunluklarda ve ölçülerde, çeşitli tel sayılarında ve farklı akortlarla olduğu görülmektedir. Her çeşidi birbirinin aynısı gibi görünse de zaman içinde yurdun çeşitli bölgelerinde değişime uğramıştır. Bu değişim bağlama ailesi olarak tanımladığımız çalgıların oluşmasına zemin hazırlamıştır. “Bağlama ailesi başlıca şu sazlardan oluşmaktadır; Meydan Sazı, Divan Sazı, Çöğür, Bağlama, Bozuk, Âşık Sazı, Kara Düzen Tanbura, Cura Bağlama, Bulgari, Irızva, Bağlama Curası ve Tanbura Curası v.s. (Açın, 1994: 9).

Çalışmamızın bu bölümünde bağlama ailesinin özellikleri hakkında bilgilere yer verilecektir. Günümüzde yukarıda sayılan çeşitlerden bazıları yaygın olarak kullanılmamaktadır. Bu sebeple günümüzde yaygın kullanılan türlerden bahsedeceğiz.

#### 2.4.1. Meydan Sazı

Sadece bağlama ailesinin değil, aynı zamanda Türk kültüründen gelen telli sazların en büyüğüdür. On iki telli olması nedeniyle bazı yörelerde ‘*on iki telli saz*’da denilmektedir. Sade bit biçimde icra edilir ve bağlama ailesinin bas sesli sazıdır. 110-120 cm boyunda, 12, 7 ve 6 telli, 30-32 tane perdeli bir çalgıdır. Fiziksel yapısı oldukça büyük olan sazın icrası bir o kadar zordur. Bu nedenle icracılar meydan sazını çalmaktan kaçınmaktadırlar. Onun yerine biraz daha küçük olan divan sazını çalmayı tercih ederler (Parlak, 1986: 8).

Bazı kaynaklarda yanlış bir yorumla meydan sazının adıyla bir paralellik kurularak meydanda ve açık alanda kullanıldığı düşünülmüştür. Oysaki adını âşıklar meydanında çalınmasından dolayı almıştır. GTHM’de bir gelenek olan tel sayısından yola çıkılarak isimlendirme anlayışı ile Konya ve civarında on iki telli isimi ile de anılmıştır (Açın, 1994: 90).

*Tablo 1. Meydan Sazı*

Form Boyu: 52. 5cm	Sap Boyu: 70 cm
Tel Boyu: 112cm	Form Eni ve Derinliği: 31.5 cm

Kaynak: Açın, (1994: 90).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 73. 415 Hz ile 440 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 71).

#### 2.4.2. Divan Sazı

Meydan sazından sonra bağlama ailesinin en büyük sazıdır. 7-9 tel takılır. GTHM icralarında bas sesleri karşılamaya yönelik kullanılır. Alt tel re sesine akort edilir (Açın, 1994: 91).

*Tablo 2. Divan Sazı*

Form Boyu: 49 cm	Sap Boyu: 65 cm
Tel Boyu: 104 cm	Form Eni ve Derinliği: 29. 5 cm

Kaynak: Açın, (1994: 90).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 82. 407 Hz ile 493. 88 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 73).

#### 2.4.3. Çöğür

Günümüzde çöğür kelimesi yaygın bir yanlış olarak kısa sap bağlamalara verilen bir addır. Bu saz divan sazına yakın bir büyüklüktedir. “Çöğürde 6 veya 9 tel, 15 perde bulunur. Alevi Bektaşi topluluğunun dinsel ayinlerinde deyişler, semahlar, dualar çöğürle çalınır. Günümüzde unutulmaya yüz tutmuştur” (Ekim: 2002: 32).

*Tablo 3. Çöğür*

Form Boyu: 46 cm	Sap Boyu: 61. 25 cm
Tel Boyu: 98 cm	Form Eni ve Derinliği: 27. 5 cm

Kaynak: Açın, (1998: 23).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 92. 499 Hz ile 554. 37 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 73).

#### 2.4.4. Bağlama

Bağlama ailesinin temel sazıdır ve dolayısıyla da aileye adını vermiştir. Bir oktav içerisinde 17 perdesi vardır. 6, 7, 8, tel takılarak kullanılır. Meydan sazının bir oktav tizi olan la sesine akort edilir (Açın, 1994: 91).

*Tablo 4. Bağlama*

Form Boyu: 42 cm	Sap Boyu: 55 cm
Tel Boyu: 80 cm	Form Eni ve Derinliği: 32 cm

Kaynak: Açın, (1994: 90).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 92. 499 Hz ile 659. 25 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 78).

#### 2.4.5. Tambura

Tambura, bağlama ailesinin en yaygın çalgısıdır. Bu çalgıya halk arasında saz, bağlama, çöğür gibi çeşitli adlar verilmektedir (Özbek vd., 1989: 47). Ek olarak Açın: Bağlamanın bir boy küçüğüdür. Divan sazının curasıdır. 6 tellidir ve Genellikle bozuk düzen akordu ile çalınır (Açın, 1994: 93) bilgilerine yer vermektedir.

*Tablo 5. Tambura*

Form Boyu: 38 cm	Sap Boyu: 50 cm
Tel Boyu: 80 cm	Form Eni ve Derinliği: 22. 8 cm

Kaynak: Açın, (1994: 93).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 110 Hz ile 783. 99 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 82).

#### 2.4.6. Cura Bağlama

Bağlama curası, Tambura curasına göre biraz daha büyük boyutlardadır. Bağlamanın bir oktav ince sesini vermektedir (Özbek vd., 1989: 41).

*Tablo 6. Cura Bağlama*

Form Boyu: 26. 5 cm	Sap Boyu: 35 cm
Tel Boyu: 56 cm	Form Eni ve Derinliği: 15. 5 cm

Kaynak: Açın, (1994: 94).

Ayrıca Kartal, çalgıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 207. 64 Hz ile 1244. 5 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 89).

#### 2.4.7. Cura (Tanbura Cura)

Cura bağlamaya göre daha küçük boyuttadır. Tamburdan bir oktav daha tizdir.

*Tablo 7. Tanbura Cura*

Form Boyu: 22. 5 cm	Sap Boyu: 30 cm
Tel Boyu: 48 cm	Form Eni ve Derinliği: 13. 5 cm

Kaynak: Açın, (1994: 94).

Ayrıca Kartal, algıların frekanslarını hesapladığı çalışmasında meydan sazının frekans aralığı ile ilgili olarak 233. 08 Hz ile 1396. 9 Hz olarak belirlemiştir (Kartal, 2011: 91).

*Şekil 31. Divan Sazı, Bağlama, Tambur, Bağlama Curası*



Kaynak: Alan, (2012: 8).

*Şekil 32. Tambur Curası, Bağlama Curası, öğür, Tambura*



Kaynak: Alan, (2012: 9).

Yukarıdaki resimlerde açıklamalarını yaptığımız bağlama ailesi üyelerinin resimleri mevcuttur. Sırasıyla isimleri şekiller bölümde açıklanmıştır.

## 2.5. AKORT DÜZENLERİ

Genel olarak bir müzik aletinin seslerinin ayarlanmasına akort denilir. Düzen kelimesi daha çok Türk halk sazları için kullanılan bir kelimedir. Bağlamada düzen denildiğinde tellerinin belli bir sisteme göre akort edilmesi akla gelir. Düzenden kasıt aslında bu değildir. Düzen, yapılan değişik akortların adıdır. Aslında halk kendisine yabancı olan akort kelimesini kullanmamış, ısrarla düzen kelimesini kullanmıştır. Bazı durumlarda akort yerine, kaynaşma, uyuşma, bağdaşma gibi tabirlerde kullanılmıştır. Düzen kelimesi sadece teller için kullanılmamıştır. Sazın her türlü denge ve ayarı için de düzen kelimesi kullanılmaktadır. Örneğin; perde düzeni, eşik düzeni gibi tabirlerde bulunmaktadır. Düzen ayrıca dizi ve makam anlamında da kullanılmıştır. Bağlama sazında kullanılan düzenlerin bilinmesi bir bağlama icracısı için vazgeçilmez bir durumdur. Düzen yapılırken konuşulmaz, gürültü yapılmaz, bir başkası tarafından çalgı çalınmaz. Bu konu ile ilgili şöyle bir halk hikâyesi vardır: Aşığın birisine çok sevdiği, değer verdiği yakın arkadaşı başka bir aşığın ölüm haberi gelir. Aşığın tepkisi hiç umulduğu gibi değildir, başlar bağlama çalıp neşelenmeye, en yakın can dostunun ölümüne üzülmeşişinin sebebini soranlara şöyle bir cevap verir: İyiydi, hoştu ama ben ne zaman düzen yapsam bağlama çalardı der (Kurt, 1989: 25-26).

Düzenler çeşitli sebeplerle ortaya çıkmışlardır. Bunları Kurt Şöyle sıralamaktadır:

- Dizilere göre,
- Melodik yapıya göre,
- Seslerine göre,
- Tavırlara göre,
- Çalınacak ezgiye göre,
- Ritmik yapıya göre,
- Bağlamanın boy ve ebadına göre,
- Bağlamanın tel durumuna göre,
- Yörelere göre,
- İnsan topluluklarına göre (Boy, kavim, aşiret),
- İcra durumuna göre,
- Kişiye göre,
- Ortam ve isteğe göre,

Çalışma, egzersiz, gösteri gibi sebeplere bağlı olarak düzenler ortaya çıkmaktadır (Kurt, 1989: 27).

Bağlamada yapılan akort değişiklikleri, yöreler arası icra farklılığını vurgulamada ve anlatımı güçlendirmede önemli etkindir. Tıpkı tavırlar gibi düzenler de bağlamada yöresel bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Öyle ki bir yörede bilinen bir düzen, diğer yörelerde bilinmeyebildiği gibi farklı bir adla da bilinebilmektedir. Örneğin; Ankara, Konya, Kütahya gibi yörelerde bilinen Kara Düzen adı ile bilinen düzen. Kastamonu ve Çankırı dolaylarında Bozuk Düzen adıyla da bilinmektedir (Ekici, 2006: 22)

Yukarıda verilen alıntıların ışığında düzenler çeşitli ihtiyaçlardan ortaya çıkmıştır. Anadolu' da ki düzen çeşitliliği yöresel çalıma, bölgelerde kullanılan bağlama ölçülerine, icra edildiği ortama göre, müzikal anlayışa ve beğeniye göre birçok etmenle ortaya çıkmıştır. Bu etmenler ise çok fazla düzen çeşidi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu konuya yönelik olarak Demirsipahi bu çeşitliliği şöyle sıralamaktadır:

1. Ana Düzen
2. Âşık Düzeni
3. Alevi Düzeni A
4. Alevi Düzeni B
5. Acem Düzeni
6. Afşar Düzeni
7. Abdal Düzeni
8. Bağlama Düzeni
9. Bozuk Düzen
10. Bergama Düzeni
11. Cura Düzeni
12. Çöğür Düzeni
13. Edirne Düzeni
14. Ferai Düzeni,
15. Hüseyini Düzeni
16. Hüzam Düzeni
17. Kara Düzen
18. Karanfil Düzeni
19. Kervan Düzeni

20. Misket Düzeni
21. Müstezad Düzeni
22. Müstezad Düzeni B
23. Müstezad Düzeni C
24. Ruzba Düzeni
25. Rast Düzeni
26. Peñçe Düzeni
27. Saz Düzeni
28. Türkmen Düzeni
29. Tanbura Düzeni
30. Usta Düzeni
31. Ümmi Düzeni
32. Yeksani Düzeni
33. Yörük Düzeni
34. Zil Düzeni ( Demirsipahi, 1975: 183).

Düzenlerin çok fazla oluş ile ilgili Ekim şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu düzenlerin bir kısmı, birbirinin aynısı olup çeşitli yörelerde farklı isimlerle kullanılmaktadır. Bir kısmı da sadece belli ezgileri çalmak amacı ile geliştirilmiştir. Dolayısı ile günümüzde bu düzenlerin bir kısmı sadece belli ezgiler temel alınarak düşünüldüğünden, zaman içerisinde kullanımları azalmış ve daha sonra da unutulmuştur (Ekim, 2002: 39).

Çalışmamızın bu bölümünde günümüzde yaygın kullanılan çeşitli düzenlere yer vereceğiz.

### **2.5.1. Bozuk Düzen**

Bozuk düzenin bir başka ismi de Kara düzendir. Yukarıda düzen başlığı adı altında belirttiğimiz gibi Anadolu'da düzenler farklı isimle anılmaktadır. Bozuk düzene, Kara düzen, Uşak'ta Ferayi ya da Zeybek düzeni denilmesi gibi. Bozuk düzene özgü bir başka durum ise farklı akort biçimlerinin de Bozuk düzen olarak anılmasıdır. Ankara'da (la-re-re), (la-re-la), (la-re-sol), (La-la-mi), (La-mi-la), Kütahya' da ise (la-re-re), Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde (la-mi-si) gibi (Ekim,2002: 40).

Bugün eğitim kurumlarında THM birimlerinde kabul gören bu akort şekli alt, orta ve üst tel olarak la-re-sol seslerinde akort edilmektedir. Bozuk düzen bu akort şekli ile günümüz profesyonel icralarda en yaygın kullanım alanına sahiptir. Her ebatta bağlamaya uygulanabilmesi, Türk halk müziği dizilerinin ve tavırlarının birçoğunun kolay ve rahat icra edilebilmesi, transpozisyon durumu bu yaygınlığın başlıca sebepleridir (Karahasan, 1999: 22).

### **2.5.2. Bağlama Düzeni**

Kısa sap bağlamada kullanılan ve her yörede bilinen bir düzen çeşididir. Alt, orta ve üst tel olarak re-sol- la seslerinde akort edilir. Alevi- Bektaşî toplumlarında deyiş ve semah icralarında kullanılan bağlama düzeni Cumhuriyet döneminde Alevi Âşıklar ve Âşık Veysel'le tanındığı için Âşık düzeni, Veysel Düzeni, Alevi düzeni diye adlandırılanlar da vardır (Kurt, 1989: 58).

### **2.5.3. Müstezat Düzeni (Fa-Do)**

Bu düzen genellikle iki farklı şekilde kullanılır. İlki fa müstezat olarak bilinen düzendir. Aynı zamanda Misket düzeni ve Karanfil Düzeni olarak da bilinir. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-re-fa diyez seslerine akort edilerek oluşur.

İkincisi ise do müstezattır. Genellikle do kararlı ezgilerde kullanılan bir düzen çeşididir. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-do-sol seslerine akort edilir.

### **2.5.4.Bozlak (Abdal) Düzeni**

Orta Anadolu bozlaklarının en çok icra edildiği yerler olan Keskin ve Kırşehir'de kullanılıp yurt genelinde yaygınlaşmıştır. La kararlı türkülerde karar sesini duyurmak amacı ile orta tel la sesine düşürülür. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-la-sol olarak akort edilir.

### **2.5.5. Fidayda Düzeni**

Ankara'nın fidayda türküsünden adını almıştır. Aynı zamanda Kütahya düzeni olarak da bilinir. Re kararlı türkülerin icrasında sıkça kullanılır. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-re-re seslerine akort edilir.



### **2.5.6. Kayseri Düzeni (Emmi Düzeni)**

Düzen başlığı altında incelediğimiz kişiye özel düzenlerden bir tanesidir. Kayserili mahalli sanatçı olan Kayserili Emmi'nin türkülerini bu düzende icra etmesinden dolayı Emmi düzeni olarak da bilinir. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-mi la seslerine akort edilir.

### **2.5.7. İrızva Düzeni**

Alevi Bektaşî toplumlarındaki dedelerin, semahlarda bu düzeni kullanmasından dolayı Dede düzeni olarak da bilinmektedir. Cura büyüklüğündeki sazlarda uygulanması yaygındır ve şelpe denilen tezenesiz çalma tekniği ile icra edilir. Bu düzende üst ve alt olarak iki tel vardır. Sırasıyla al ve üst teller olmak üzere la-mi seslerine akort edilir (Kurt, 1989: 38).

### **2.5.8. Kemeç Düzeni**

Karadeniz yöresi türkülerinin bağlama ile çalınırken seslerin kemeçeye benzetilmeye çalışılmasıyla bu düzen ortaya çıkmıştır. Yalnızca alt tellerdeki iki çelik tellerden birisi mi sesine düşürülerek 5li bir duyum hissi yaratılır üst teller bozuk düzende olduğu gibi re ve sol seslerine akortlanmaktadır (Kurt, 1989: 56).

### **2.5.9. Segâh Düzeni (Azeri Düzeni)**

Si kararlı türkülerin çalınırken karar sesinin duyurulması amacıyla orta si sesine akort edilmektedir. Azeri türkülerinin genellikle bu düzende çalınmasından dolayı Azeri düzeni olarak da bilinmektedir. Sırasıyla alt, orta ve üst teller olmak üzere la-si-sol seslerine akort edilir. (Ekim,2002: 41).

*Tablo 8. Düzenler*

<b>Düzenlerin İsmi</b>	<b>Alt Tel</b>	<b>Orta Tel</b>	<b>Üst Tel</b>	<b>Karar Sesi</b>
Bağlama Düzeni	Re	Sol	La	La
Acemaşiran Düzeni	La	La	Fa	Fa
Bozlak Düzeni	La	La	Sol	La
Bozuk (Kara) Düzen	La	Re	Sol	La
Sürmeli Düzeni	La	Re	La	La
Hüseyini Düzeni	La	La	Mi	La
Hüzzam Düzeni	La	La	Fa#	Fa#
Kayseri (Emmi) Düzeni	La	Mi	La	La
Fidayda Düzeni	La	Re	Re	Re
Misget Düzeni	La	Re	Fa#	Fa#
Fa Müstezat Düzeni	La	Re	Fa	Fa
Do Müstezat Düzeni	La	Do	Sol	Dol
Sabahi Düzeni	La	Do	La	La
Segâh Düzeni	La	Si	Sol	Si
Şur Düzeni	La	Re	Si	Si
Kemençe Düzeni	La-Mi	Re	Sol	La-Mi

Kaynak: Akdağ, (2010: 11).

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK MÜZİĞİNE YÖNELİK ESER ANALİZİNDE KULLANILAN KAVRAMLAR VE BESTELEME TEKNİKLERİ

#### 1. EZGİ VE MOTİF

Bir besteci müzik eserini oluştururken, müziğin iki önemli unsuru olan ezgi ve motiften yararlanmaktadır. Müzikal olarak en etkili, akılda kalıcı melodiler o eserin yapı taşı olan ezgilerini ve motiflerini oluşturmaktadır. Bu unsurlar bütünü oluşturmasını sağlayan esas parçalardır. Besteci kafasında tasarladığı bu küçük fikri zaman içerisinde geliştirir, değiştirir, istediği gibi işler ve bir bütünü meydana getirir. Dünya müzik tarihi incelendiğinde büyük bestecilerin ele aldıkları çok yalın bir müzik fikrini işleyerek şaheserler yarattıklarını görürüz.

Ezginin oluşması için ses ile ritmin birleşmesi gerekmektedir. Tek bir ses, bir harf gibi duyguları ifade etmede yeterli olmadığından, ezginin oluşması için en az iki sese ve ritme ihtiyaç vardır. Kısaca ezgiyi tanımlayacak olursak en az iki farklı ses ile ritmin bir anlam oluşturacak şekilde birleşmesi olarak ifade edebilir. Ezgiler genellikle dört farklı yapıdan oluşmaktadır. Bunları sıralayacak olursak:

- Tekrarlanan seslerden oluşan ezgileri,
- Sıra (basamak) seslerden oluşan ezgileri,
- Atlamalı (sıçramalı) seslerden oluşan ezgileri
- Tekrar, sıralı ve atlamalı seslerden oluşan ezgileri olarak sıralayabiliriz (Demir, 2017: 49).

*Şekil 33. Tekrarlanan Seslerden Oluşan Ezgi*



Kaynak: Demir, (2017: 50).

Şekil 34. Sıra Seslerden Oluşan Ezgiler



Kaynak: Demir, (2017: 50).

Şekil 35. Atlamalı Seslerden Oluşan Ezgiler



Kaynak: Demir, (2012: 50).

Şekil 36. Tekrar, Sıralı, Atlamalı Seslerden Oluşan Ezgiler



Kaynak: Demir, (2017: 51).

Yukarıda ki örneklerde ezgi çeşitlerine yer verilmiştir. Örnekler incelendiğinde ezgi örneklerinin çıkıcı, inici, dalgavâri (inici-çıkıcı, çıkıcı-inici) ve düz yani yatay hareketlerden oluştuğu görülmektedir. Bu hareketler bize ezgi hareketlerinin yönlerini açıklamaktadır.

Sonuç olarak ezgiler en az iki sestem oluşan, ritimli, tekrarlanan, sıralanan yani basamak şeklinde, aralıklı olan ve hepsinin karma olduğu seslerden oluşmaktadır. Bu oluşumların da çeşitli hareketleri vardır inici, çıkıcı vb. Ancak bir müzik eserini oluşturmada bu teknikler yetersizdir. Bu yetersizliğin yerini motifler doldurmaktadır. Ezgilerden önemli bir farkı olan motifler bir vurguya sahiptir. İşte bu özellik bir eserin en önemli yapı taşıdır. Bir müzik eserinin en küçük fikri olarak kabul edilen motifler çeşitli kaynaklarda şöyle anlatılmaktadır:

Motif, Latince harekete elverişli ve hareket eden anlamında *motivus* sözcüğünden gelmektedir. Kendine özgü, melodik, ritmik, çok sesli ise armonik, özelliği olan motif, gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük yapı taşıdır. Bu en küçük yapı taşı kuvvetli zamana sahipse buna motif denir. Bir ses bir harf gibi bir fikir oluşturmadığından motif en az iki sestem meydana gelmektedir (Demir, 2017: 54).

Savaşa göre motif; Yapı elemanı olarak kullanılan kısa bir ezgi parçasıdır. Bununla birlikte her kısa ezgi figürü motif değildir. Bir yapı elemanı olabilmek ve bir motif oluşturmak için ezgi parçasının en az iki kez görünmesi gerekmektedir birlikte birinci görünümünden sonrakilerin ilk biçimde olması gerekmez. Motifler en az iki sestem meydana gelebileceği gibi nadiren altı, yedi sestem de oluşabilmektedir. Bir motif, ezgi hattı, armonik içeriği ve özellikle ritim ile karakterize edilir (Savaş, 2018: 26).

Cangal'a göre motif şu şekildedir:

Müzik cümlesi de dilde olduğu gibi sözcüklerden oluşur. Çok kez birbirini tamamlayan iki motif bir cümleyi oluşturur. Böylece motif, müzikte gelişmeye elverişli en küçük müzik fikri, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır (Cangal, 2018: 2).

Otto Karolyi'ye göre motif ise şu şekildedir:

Müziğin tuğlaları, bir yapıtın en küçük birimi olan motiflerdir. Bir motifin açıkça anlaşılabilmesi için en az iki notadan olması ve motife can veren, kolay tanınabilecek ritmik bir kalıba bürünmüş olması gerekir. Bir bestecinin düşüncesini ortaya koyması ve ardından açıklayabilmesi bir motifle ve o motifin ustaca geliştirilmesi ile (Örneğin tekrarı, aktarımları, üzerinde yapılan küçük değişiklikler, konturpuantik olarak kullanılması vb. ile) olanaklıdır (Karolyi, 2019: 107-108).

Arat ve Çöloğlu'na göre motif ise;

Kendi içinde ezgisel ve ritmik olarak tutarlı bir bütünlük oluşturmuş küçük ölçekli yapı öğelerine motif denir. Bir motifin süresi ölçüye, tempoya ve içeriğe göre değişebilir ama genellikle iki ölçülük bir öğedir. Ancak bu esnek bir genellemedir, repertuvarda iki ölçüden uzun ya da kısa çok sayıda motifler belirlenebilir (Arat, 2015: 26).

Son olarak bu çalışmanın temel aldığı “Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler” adlı eserde ise motif şöyle ifade edilmektedir:

En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilmeye uygun en küçük müzik fikrine motif denir. Motif, bir ölçü içinde bir ses kümesi olabileceği gibi, birden fazla ölçü içinde de devam edebilir. Örneğin;

*Şekil 37. Motif*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 15).

Türk Müziği'nde, özellikle Çağdaş Türk Müziği'nde ve sıkça olmasa dahi Geleneksel Sanat Müziği'nde, bazı besteciler, eserlerinde var olan motif ya da ezgiler üzerinde o motifin veya ezginin aba fikri bozulmayacak şekilde türlü değişim ve geliştirmeler yapmışlardır. Motif üzerinde yapılan bu değişim ve gelişmeler, eserde birlik ve bütünlüğü oluşturmasından başka, eserin; renkli, düşündürücü ve sanatsal olmasını da sağlayan bestecilik yöntemlerinden biridir (Akdoğu, 2003: 15).

Motif kelimesi çeşitli kaynaklarda örge, nakış olarak da ifade edilmektedir. Besteleme teknikleri kapsamında motifin geliştirilmesine yönelik çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Bu yöntemler;

### 1.1. MOTİFİN TEKRARI

Bu motif geliştirme yönteminde ise ana motifi oluşturduktan sonra aralıklarına, ritmik yapısına ve seslerine dokunulmaksızın eser içerisinde ana motifin bir ya da birden fazla tekrar edilmesi işlemidir.

*Şekil 38. Motifin Tekrarı*

Gözlerine Gönlüm Bir Ev  
(Muhayyerkürdi Şarkı/ Erdiñ Çelikkol)

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is for the song 'Gözlerine Gönlüm Bir Ev' and shows a motif (quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5) followed by its first and second repetitions. The second staff is for the song 'Diz Çöksem Önüne' and shows the same motif followed by its second repetition.

Motif..... Motifin 1. Tekrarı..... Motifin 2. Tekrarı

Diz Çöksem Önüne  
(Nihavend Şarkı/Avni Anıl)

Motif..... Motifin 2. Tekrarı.....

Kaynak: Akdoğu, (2003: 18-19).

## 1.2. MOTİFİN SES GENLİĞİNİ GENİŞLETME VEYA DARALTMA

Bu yöntemde, motifin ses genliğini arttıracak ya da daraltacak şekilde motifin sonuna ya da başına bir ses eklenir veya çıkarılır. Şayet, ses eklenirse genişletilmiş motif, ses çıkarılmış ise bu kez de daraltılmış motif oluşmaktadır. Örneğin;

*Şekil 39. Genişletilmiş Motif*

The image shows two musical staves. The first staff is titled 'Hırs Nihavend Sazsemâi / Onur Akdoğu'. It shows a motif 'Re-La' (three notes) and an expanded motif 'Re-Sib' (six notes). The second staff is titled 'Nihavend Sazsemâi (Reşay Aysu)'. It shows a motif 'Re-La' (three notes) and an expanded motif 'Re-Sib' (six notes) with a more complex rhythmic pattern.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 16).

*Şekil 40. Daraltılmış Motif*

The image shows two musical staves. The first staff is titled 'Dil Seni Sevmeyeni Sevmeye Lezzet mi Olur Nihavend Şarkı / Civan Ağa'. It shows a motif reduced to a single note. The second staff shows a motif reduced to a single note with a more complex rhythmic pattern.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 16).

## 1.3. MOTİFİN SES SÜRELERİNİN BÜYÜTÜLMESİ VEYA KÜÇÜLTÜLMESİ

Bu yöntemde, motifi veya ezgiyi oluşturan seslerin sürelerinin bir kaçta da tümü büyütülür ya da küçültülür. Bu işlemin sonucunda motif ya da ezgi büyütülmüş motif ya da küçültülmüş motif olarak adlandırılır (Akdoğu, 2003: 17).

*Şekil 41. Ezgi ya da Motifin Sürelerinin Büyütülmesi ve Küçültülmesi*

**Gurur**  
Nihavend Sazeseri /Onur Akdoğu

The image displays four staves of musical notation in 4/4 time, each with a treble clef and a key signature of two flats. The first staff shows the original motif 'Ezgi 1' and its repetition 'Ezgi 2'. The second staff shows 'Küçültülmüş Ezgi 1-2', where the motif is compressed. The third staff shows 'Ezgi 3' and 'Ezgi 4', where the motif is expanded. The fourth staff shows 'Büyütülmüş Ezgi 3-4', where the motif is further expanded.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 17).

Demir, bu teknikte ana motifin ses süreleri, ikinci motifte ana motifin iki katı arttırılır. Yani ses süreleri büyütülür. Söz gelimi ana motif sekizlik notalardan oluşuyorsa ikinci motif dördlük notalardan oluşur, bir anlamda ses süreleri katlanır. Motifin ses sürelerinin büyütülmesine ise Ogmantasyon denmektedir (Demir, 2017: 63).

Motifin ses sürelerinin küçültülmesi ise ana motifin ses süreleri ikinci motifin yarısı kadar azaltılır. Yani ses süreleri küçültülür. Sözgelimi ana motif dördlük notalardan oluşuyorsa, ikinci motif sekizlik notalardan oluşmaktadır. Motifin ses sürelerinin küçültülmesi işlemi ise Diminüsyon denmektedir (Demir, 2017: 64).

#### 1.4. MOTİFİN YATAY YA DA DİKEY TERS ÇEVİRİLMESİ

Bu tür motif geliştirmede, şayet yatay ters çevirme yapılacaksa, motifin son sesi ilk ses olarak ele alınıp, motifin sesleri sondan başa doğru yazılır. Dikey ters çevirmede ise motif, olduğu gibi dikine ters çevrilerek yeniden yazılır. Yatay işlemde yatay ters çevrilmiş motif, dikey işlemde ise dikey ters çevrilmiş motif oluşur (Akdoğu, 2003: 17-18).



*Şekil 42. Yatay Ters Çevrilmiş Motif*

Bebek  
Sultaniyegah Şarkı/ Onur Akdoğu

Motif.....

Yatay Ters Çevrilmiş Motif.....

Detailed description: This image shows four staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains a motif: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. A red bracket is drawn above the first three notes (G4, A4, B4). The second staff shows the original motif. The third staff shows the horizontal inversion of the motif: a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A red bracket is drawn above the first three notes (G4, F4, E4). The fourth staff shows the original motif again.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 18).

*Şekil 43. Dikey Ters Çevrilmiş Motif*

Motif.....

Dikey Ters Çevrilmiş Motif.....

Detailed description: This image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a motif: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff shows the vertical inversion of the motif: a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4.

Kaynak Demir, (2017: 60).

Hem dikey ters çevrilme (vertikal) hem de yatay ters çevirme (horizontal) tekniklerine ek olarak aynı anda iki motif geliştirme yöntemi de çeşitli motif kalıplarına uygulanabilmektedir. Bu motif geliştirme yöntemini örnekleyecek olursak:

*Şekil 44. Dikey ve Yatay Ters Çevrilmiş Motif*

Motif.....

Hem Dikey hem de Yatay Ters Çevrilmiş Motif.....

Detailed description: This image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The first staff contains a motif: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The second staff shows the combined vertical and horizontal inversion of the motif: a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4.

## 1.6 MOTİFİN SES KALIBININ DEĞİŞTİRİLMESİ

Bu tür motif geliştirme yönteminde ise motifin ritim kalıbı aynen kalır sadece seslerde değişiklik yapılır. Örneğin:

*Şekil 45. Motifin Ses Kalıbının Değiştirilmesi*

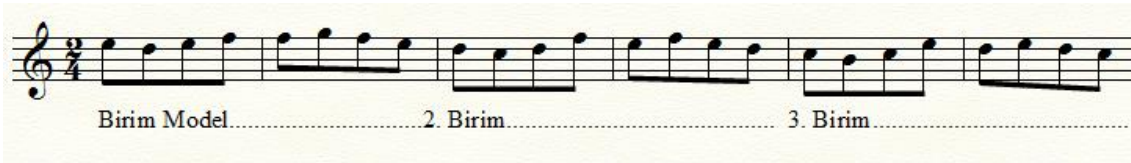


## 1.5. MOTİFTE KALIP YÜRÜYÜŞ (SEKVENES)

Sekvens veya Sekans olarak adlandırılan motif geliştirme teknikleri, müzikal bir modelin farklı bir perde üzerine aktarılmasına verilen isimlerdir. Bu konuyla ilgili olarak Usman şu ifadelerde bulunmuştur:

Tonal müziğin en önemli araçlarından biri olan sekans, müzikal bir modelin farklı bir perde üzerinde tekrar edilmesine verilen isimdir. Tekrar edilen bu model kısa bir motif olabileceği gibi, daha uzun melodik ya da armonik bir pasaj da olabilir (Usman, 2017: 131).

*Şekil 46. Sekans (Sekvens) Örneği*



Kaynak Usman, (2017: 131).

Hidayetoğlu sekvens ile ilgili: motifin melodik ve ritmik kuruluşunun, olduğu gibi bir veya birkaç kez başka ses üzerinden tekrarına denir. Sekvensler genellikle aşağı (inici), yukarı (çıkıcı) yanaşık seslerden oluştuğu gibi, uzak, atlamalı, farklı perdeler üzerinden de yapılabilir (Hidayetoğlu, 1999: 71).

Yukarıda Sekvens ya da Sekanslarla ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Daha derin incelemeler yapıldığında bu yapıların iki çeşit olduğu tespit edilmiştir. Bunlar Tonalli sekvensler ve modülasyonlu sekvensler olarak açıklanacaktır.

### 1.5.1. Tonalli Sekvens

Motif'in ilgili tonunun dışına çıkmamak şartı ile başka seslerden aşağı-yukarı istikamette tekrarına denir. Motif'teki seslerin aralık hacimlerine uyulmaz. Bu aralıklar bozulabilir. Örneğin yukarı büyük ikili çıkıyorsa ikinci sekvenste bu aralık büyük ikili olmayabilir. Küçük ikili olabilir. Ama ilgili tonun dışına çıkmamış olur. Burada esas olan ton dışına çıkmamaktır ( Hidayetoğlu, 1999: 71).

*Şekil 47. İnici ve Çıkıcı Sekvens*

Motif..... Motifin (Çıkıcı) Sekvensi

Motif..... Motifin (İnici) Sekvensi

Kaynak: Demir, (2012: 62).

Sekvensler Türk halk müziğinde çok sık kullanılmaktadır. Buna Örnek verecek olursak:

*Şekil 48. THM' de Sekvensler*

**Gönül Gurbet Ele Varma**

Motif.....

Gö nül gur bet e le var ma gö nül gur bet e le var ma

**İnici Sekvensler.....**

ta ge li nir ya ge lin mez her gü ze le me yıl ver me

**İnici Sekvensler.....**

ya se vi lir ya se vil mez gel ey gel ey ey

Kaynak: (<https://www.repertukul.com/> (Erişim Tarihi: 19.9.2020)).

### 1.5.2.Modülasyonlu Sekvens

Motif'in başka seslerden aşağı veya yukarı istikamette değişik tonlarda tekrarlanmasına denir. Bu şekilde modülasyonlu sekvens sesleri arasındaki aralık hacmi, olduğu gibi değişmeden yazılır (Hidayetoğlu, 1999: 71).

*Şekil 49. Modülasyonlu Sekvens*

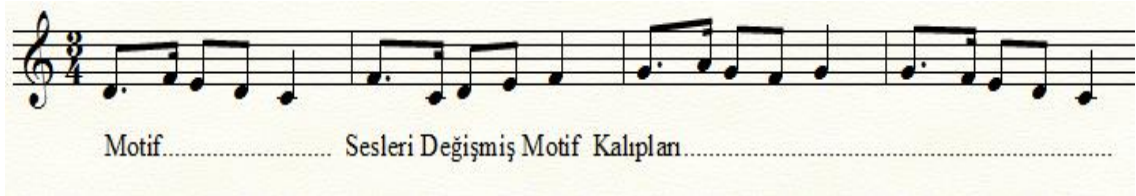


Kaynak: Demir, (2017: 62).

### 1.6. MOTİFLERİN SESLERİNİ DEĞİŞTİREREK GELİŞTİRMEK

Bu motif geliştirme tekniğinde ise motifin ritmik yapısı aynı kalmak şartı ile motif farklı seslerle işlenmesidir.

*Şekil 50. Motifte Ses Değişimleri ile Gelişme*



Kaynak: Demir, (2017: 65).

### 1.7. MOTİFİ GELİŞTİRMEK VE ÖZETLEMELİK

Motifi geliştirirken bazı seslerin uzatılması, kısaltılması, yinelenmesi motifteki durucu seslerin yanına yürüyücü (geçici) sesler ilave edilmesi ile gelişim sağlanabilmektedir. Motif'in ana iskeletini bozmamak kaydı ile değişik ritim kalıpları da eklenebilmektedir ( Demir, 2017: 65).

*Şekil 51. Motif Yapısındaki Ses ve Süre Değişimleri*



Kaynak: Demir, (2017: 65).

Motif'i özetlerken iskeleti esastır. Motif'in durucu (ana) sesleri dikkate alınarak, özetlemede yürüyücü (geçici) sesler kullanılmaz. Dolayısıyla motif özetlenmiş olur (Özgür ve Aydoğan, 2003: 66).

*Şekil 52. Özet Motif*

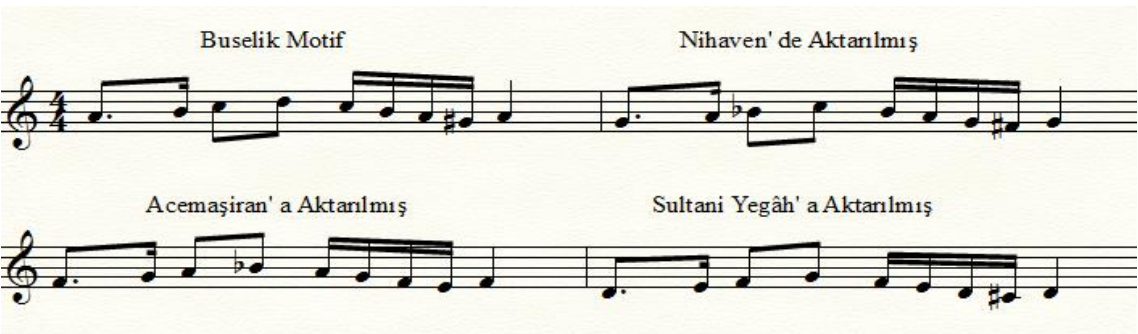


Kaynak: Demir, (2017: 66).

## 1.8. MOTİFİ BAŞKA MAKAMA AKTARMAK

Herhangi bir makamda başlayan motif, eserin farklı bir yerinde başka bir makama aktarılır ve sonra eski haline döner bu geliştirme yöntemine aktarım denir. Bu motif geliştirme yönteminde esas olan ritim kalıbının değişmemesidir.

*Şekil 53. Motifin Makamsal Aktarımı*



## 1.9. GEÇKİ (MODÜLASYON)

Eser içinde, eserin ait olduğu makamdan başka bir makama geçme işlemine geçki ya da diğer adı ile modülasyon denilmektedir. Genel olarak geçici amaçlı geçki yapılmasına karşın, çok sık olmasa da sürekli geçki yapılan eserlerde mevcuttur. Geçki’de geçilen makamın durak ve güçlü sesleri mutlaka belirtilir. Yerinde yapıldığı sürece, eserin renkli ve değişken olması sağlandıktan sonra işitsel haz da geçki nedeni ile artmaktadır (Akdoğu, 2003: 33).

Geçki yani diğer adı ile modülasyon konusu hakkında Sayan şu ifadeleri kullanmıştır:

Ulusal müziğimizde bir makamdan başka bir makama geçmek için yapılan serbest icraya *geçki* denir. Bu icra şekli form olarak kendi içinde özellikler taşır. Konu makamlar arasında oluştuğuna göre, makamlarla ilgili yapısal bilgilere sahip olmak gerekir. Bilgi yüzeysel olmamalıdır. Makamların yapısal inceliklerine inmek ve onların diğer makamlarla olan ilişkilerini düşünebilmek gerekir. Bu ilişkiler doğal olarak makamların perdeleri ile ilgili bilgileri de kapsayacaktır (Sayan, 2008: 305).

Şekil 54. Geçki

**Esti Nesim-i Nev-bahar**  
**Rast Şarkı/Hacı Arif Bey**

Nihavend Geçki.....

Kaynak: Akdoğu, (2003: 34).

Konuya ek olarak Deran, geçki kullanımına y6nelik olarak Şu ifadeleri kullanmaktadır:

Geleneksel m6ziğimizde geçki kullanımındaki ustalaŐmanın, bu m6ziğin icracı- bestekâr ve 6ęreticiler tarafından sağlıklı bir Şekilde algılanmasının 6n Őartlarından biri olduğu s6ylenilebilir. Bu kullanımın bizde, estetik ve tam belirlenmemiŐ b6y6k 6lde kişisel birikim, team6l ve yeteneğe dayalı kurallardan oluşan bir gelenek doğrultusunda, kesintisiz s6rd6ę6 bir gerçektir (Deran, 2017: 134-135).

Bilindiği 6zere T6rk m6ziği’nde geçki olarak adlandırdığımız teknik, batı m6ziğinde mod6lasyon olarak kullanılmaktadır. T6rk m6ziği’nde genel olarak melodik yani tek ses 6zerinde kullanılan bu teknik batı m6ziği’nde çok sesli olarak kullanılmaktadır. Çeşitli kaynaklarda mod6lasyon hakkında Şu bilgilere yer verilmektedir:

Mod6lasyon; bir tonaliteden yeni bir tonaliteye kadansla geçiŐe denir. Mod6lasyonda akorların çok y6nl6l6ę6 kullanılır. Bu akorlar çeşitli tonaliteleri ve foksiyonları ifade eder. Mod6lasyonun gerçekleŐmesi için d6rt Őart gerekir:

1. Çıkıcı tonalitenin gelişmesi,
2. İki tonalite için ortak akor,
3. Ortak akordan sonar gelen geçici akor,
4. Yeni tonalitede kadans (Egemen, 2003: 164).

“eser içinde, bir tonaliteden diğer bir tonaliteye geçmeye mod6lasyon denir” (Cangal, 2017:233).

İncelenen kaynaklara bakıldığında mod6lasyon 6 farklı y6ntemle yapılmaktadır:

1. Diyatonic Mod6lasyon,
2. Kromatik Mod6lasyon,
3. Anarmonik Mod6lasyon.

**Diyatonic Mod6lasyon:** Bu y6ntemde esas olan çıkılan ve gidilen yani eski ve yeni tonaller arasında ortak akoru kullanmaktır. Diyatonic mod6lasyonda bulunulan tondan diyez ton y6n6ne geçilirken çıkılan tonun V’i, III’6 ve VII. Derecesi kullanılır; bu derece varılacak olan tonun IV. Derecesi olacaktır. 6rneğin; Sol maj6rden La maj6re

diyatonik olarak geçilirken Sol majörün V. Derecesi (Re-Fa#-La) La majörün IV. Derecesi olur (Çelebioğlu, 2013: 41-42).

**Kromatik Modülasyon:** “Bir tondan başka bir tona geçilirken, ilk tona ait olan akorun bir, iki veya daha fazla sesi kromatik olarak değişip yeni tona ulaşıyorsa kromatik modülasyon denir”(Çelebioğlu, 2013: 47).

**Anarmonik Modülasyon:** Bir akorun herhangi bir veya daha fazla sesini anarmonik değiştirmek suretiyle yeni bir tona gitmek mümkündür; bu uygulama birçok akor üzerinden yapılabilir ancak en yaygın olan dominant ve köksüz dominant dokuzluya uygulanmasıdır. Örneğin; bir eksiltilmiş yedili akorunun anarmonik değişimiyle farklı tonlara ulaşmak en pratik ve çokça rastlanan bir modülasyon türüdür (Çelebioğlu, 2013: 48).

#### 1.10. ÇEŞNİ

Eser içinde, bir makamı anımsatan veya andırma amacıyla esrin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerin geçici olarak değiştirme ile elde edilen değişime denilir. Yerinde yapıldığı sürece monotonluğu ortadan kaldırır, dinleyenin ilgisini tazelemeye yol açar (Akdoğan, 2003: 34).

Çeşni, Osmanlı-Türk müziğinde 4 ve 5 sestten oluşan ses kümeleridir. Bazen 3 sestten de oluşabilir. Bununla birlikte halk müziğinin kendine özgü bir çeşni yapısı vardır. Çeşni terimi halk müziğinde anlamlı ezgilerde oluşan küçük ezgi kalıplarını ve bunların birbirinden ayıran müzikal renkleri ifade eder. 2, 3, 4, 5 sestten oluşan çeşni tipleri yerel ezgilerde sıklıkla kullanılır. Örneğin; yalnızca bir küçük ikili aralığının değişimi ile ortaya çıkan makam çeşnileri vardır. Bununla birlikte çeşni, geçki ile ortaya çıkan makamsal renk ve perde değişimini de içerir. halk müziği makamlarının gelenekle belirlenmiş bir çeşni kullanım kuralı yoktur. Çeşniler, ezgilere ve icracının üstünlüğüne göre değişim gösterir (Duygulu, 2018: 57).



*Şekil 55. Çeşni*

Kapın Her Çalındıkça  
Muhayyer Kürdi Şarkı/ Yusuf Nalkesen

The image displays a musical score for the piece 'Şekil 55. Çeşni' by Yusuf Nalkesen. The score is written in a single system with six staves. The first staff is labeled 'Muhayyerkürdi' and the second staff is labeled 'Acemkürdi'. The third staff is labeled 'Hicaz'. The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The notation is in a standard Western musical style.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 34-35).

### 1.11. SEKİLEME

Bir motifin veya ezginin ya da herhangi bir kümenin, art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması yöntemine sekileme denir. Geleneksel Türk müziğinde çok kullanılmış olan sekileme, peste doğru yapıldığında bıkkınlık, monotoni ve basitlik, tize doğru sürekli yapıldığında ise coşku oluşturur. Küme sekilemesine sekilenmiş küme, motif sekilemesine sekilenmiş motif, ezgi sekilemesine ise sekilenmiş ezgi adı verilir (Akdoğu, 2003: 19).

*Şekil 56. Sekileme*

**Dost Dost Diye Hayalına Yeldiğim**  
**Türkü/ Şarkışla/ Aşık Veysel**

Küme..... 1. Sekileme 2. Sekilme 3. Sekileme

4. Sekileme 5. Sekileme 6. Sekileme

**Akşam Oluyor**  
**Uşşak Şarkı/(Aranağme)/ Haydar Tatlıyay**

Ezgi..... 1. Sekilenmiş Ezgi..... 2. Sekilenmiş Ezgi 3. Sekilenmiş Ezgi

Küme 1. Sekileme 2. Sekileme

Kaynak: Akdoğu, (2003: 19).

1.12. BEZEME

Çekirdek ezgiyi oluşturan seslerin üzerine ya da altına daha küçük süreli bir veya birkaç sesin eklenmesi işlemine bezeme, bu seslere bezek, böyle bir ezgiye de bezekli ezgi denir (Akdoğu, 2003: 21).

*Şekil 57. Bezeme*

**Çekirdek Ezgi**

**Bezelenmiş Ezgi**

**Bir Cigara Ver Bana**  
**Türkü/Sivas**

**Bezekli Ezgi**

**Çekirdek Ezgi**

Kaynak: Akdoğu, (2003: 21).

### 1.13. ÇEŞİTLEME

Bilindiği gibi, bir motifin ya da ezginin iki temel ögesi; ezgiyi oluşturan seslerin süreleri (Ritim) ve bu seslerin oluşturduğu aralıklardır. Şayet çok sesli ise bu öğelerin içine uygu (Akor) da girer. İşte tema niteliği kazanmış bir ezginin ya da ezgiyi oluşturan motif veya motiflerin ritim, aralık, çoksesli ise uygu öğelerinden birini sabit bırakıp, diğer öğelerini değiştirerek yineleme sanatına çeşitleme denir (Akdoğu, 2003: 24-25).

#### 1.13.1. Makamsal Çeşitleme

Makamsal çeşitlemede süreler sabittir, sadece aralıklar değiştirilerek yapılan bir çeşitleme türüdür.

#### Şekil 58. Makamsal Çeşitleme

Kelebek Dansı  
Nihavend Sazeseri/ Onur Akdoğu

Ezgi.....

1. Çeşitlenmiş Ezgi

2. Çeşitlenmiş Ezgi.....

3. Çeşitlenmiş/ 1. Daraltılmış Ezgi

4. Çeşitlenmiş Ezgi.....

5. Çeşitlenmiş/ Sekilenmiş Ezgi

6. Çeşitlenmiş Ezgi.....

7. Çeşitlenmiş Ezgi

Kaynak: Akdoğu, (2003,25).

### 1.13.2. Ritimsel Çeşitleme

Ritimsel çeşitlemede ise ses aralıkları sabit, süreler değiştirilerek yapılmaktadır.

#### Şekil 59. Vücut İkliminin Sultanısın Sen

Vücut İkliminin Sultanısın Sen  
Nihavend Şarkı/ Hacı Arif Bey



Kaynak: Akdoğu, (2003: 27).

Aynı eserin ritimsel çeşitlemesi aşağıdaki örnekteki gibidir.

#### Şekil 60. Ritimsel Çeşitleme

Vücut İkliminin Sultanısın Sen  
Nihavend Şarkı/ Hacı Arif Bey



Kaynak: Akdoğu, (2003: 28).

### 1.13.3. Uygusal Çeşitleme

Uygusal Çeşitlemede ise ezgi kalıbı sabittir yani ezginin ritim ve aralık öğelerini değiştirmeden, sadece uyguyu değiştirilerek yapılan bir çeşitleme türüdür.

*Şekil 61. Uygusal Çeşitleme*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 29).

### 1.14. ÇATAL (VARYANT)

Bir ezgiyi oluşturan motif ya da motiflerin bir veya birkaç sesine yeni sesler ekleme işlemine çatal denir. Yani motifin ses sürelerinden birkaçının süresini değiştirme işlemine çatal, motifin bu şekline çatal motif, bu tür motiflerle oluşturulmuş ezgiye de çatal ezgi denir. Çatal, yalnızca aynı makam ve usüldeki ezgiler ya da sesler arasında olabilir. Bunun yanında, özellikle geleneksel müziklerimizde çatal, bir bilinç sonucu oluşmamış olup temel neden notaya dayalı bir eğitimin olmayışı yanında, yanlış olarak yorum da denilmiştir. Bunun sonucunda ise böyle daha güzel oluyor anlayışı ile ortaya çıkan bir eylemin sonucunda eser kişisel beceri ve beğeni doğrultusunda değiştirme işlemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bunların dışında bestecinin kendinden önce üretilmiş eserleri derinlemesine bilmemesi veya bilinçaltına yerleşmiş kendine ait olmayan ezgilerin besteleme anında ortaya çıkması ve bestecinin bunun farkında olmaması nedeni ile yeni eser yaptığını zannetmesi, çatalın oluşmasına bir başka neden olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunların yanında, bir başka bestecinin eserinden çalıntı ezgileri bezeyerek değiştirme işlemi çatalın oluşmasının bilinçli bir nedeni olarak kabul görmektedir. Sonuç olarak bir bestecinin aynı makam ve usüldeki eserlerinde ya da aynı eserin içinde gerçekleştirdiği çatalın bir bilinç sonucu ortaya çıktığını dikkate almak gerekmektedir (Akdoğu, 2003: 21-22).

*Şekil 62. Çatal Örnekleri*

Ezgi 1.

Ezgi 2

Ezgi 1. Çatal

Çatal

Değişik

Aynı

Ezgi 2. Değişik

Çatal

Çatal

Aynı

1.15. DEĞİŞİM (ALTERASYON)

Müzik yapıtlarında zaman zaman farklı renkler elde etmek amacı ile tonalite dışı sesler kullanılır. Bir ton içindeki sesler üzerinde geçici olarak oluşan bu etkiye 'değişim' (Alterasyon) denir. Yapılan bu değişim tonaliteyi etkilemez. Armonik minörlerde yedinci, ezgisel minörlerde ise altıncı ve yedinci derecede yapılan değişimler doğal sayılır, altere olarak kabul edilmez. Değişime uğrayan sesler çıkıcı bir ezgi içinde kullanılıyorsa notanın tizleşmesi olarak düşünülüp diyez, inici bir ezgi içinde kullanılıyorsa notanın pestleşmesi olarak düşünülüp bemol ile gösterilir (Özgür ve Aydoğan, 2012: 186).

*Şekil 63. Alteraston*

Kaynak: Özgür ve Aydoğan, (2012: 186).

Onur Akdoğu'ya göre alterasyon:

Eser içinde, eserim makamının elde edildiği dizinin seslerinden birinin geçici olarak değiştirilmesi işlemine denilmektedir (Akdoğu, 2003: 32).

**Şekil 64. Rast Makamı Alterasyon Örneği**



Kaynak: Akdoğu, (2003: 32).

### 1.16. GEÇİT (PASAJ)

Kemal İlerici'ye göre iki sesin arasını doldurmak ve geçişi sağlamak için, basamak taşları görevi yapan yabancı seslere *Geçit* adı verilir (İlerici, 1970: 181).

Onur Akdoğu'ya göre: Geniş bir ses alanı içinde, esere dinamizm ve zorluk kazandırma amacıyla küçük sürelerle yapılmış ezgi ya da ezgiler demetine denir (Akdoğu, 2003: 31).

**Şekil 65. Geçit (Pasaj)**



Kaynak: Akdoğu, (2003: 32).

### 1.17. FİĞÜR

Asıl ezgiye eşlik amacıyla sürekli olarak yinelenen motif ya da ezgilere denir. Bu yineleme arpej şeklinde olabileceği gibi, özellikle Türk Müziği içinde yer alan bazı alt türlerde usül vuruşları dikkate alınarak oluşturulmuş bir ezginin veya motifin aynen tekrarıyla da gerçekleştirilebilir ya da sadece eserin karar sesinde kalınarak gerçekleştirilebilir. Usül vuruşlarının önemlendirilmesiyle oluşturulan figür şekline *usüllü dem* denilmektedir (Akdoğu, 2003: 29).

*Şekil 66. Figür*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 30).

*Şekil 67. Usüllü Dem*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 30).

*Şekil 68. Usülsüz Dem*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 31).

#### 1.18. UYGU (AKOR)

Özdemir, Kemal İlerici armonisini anlattığı çalışmasında uygular ile ilgili olarak: İki ve daha fazla armoni aralığından oluşan ve aynı anda tınlayan ses kümesine uygu (akor) olarak tanımlamıştır. Ayrıca, sesler bir araya getirilip uygular oluşturulurken dizi içindeki duruculukları ve yürüyücülükleri göz önünde bulundurulmalıdır (Özdemir, 2017: 12) ifadeleri ile açıklamıştır.

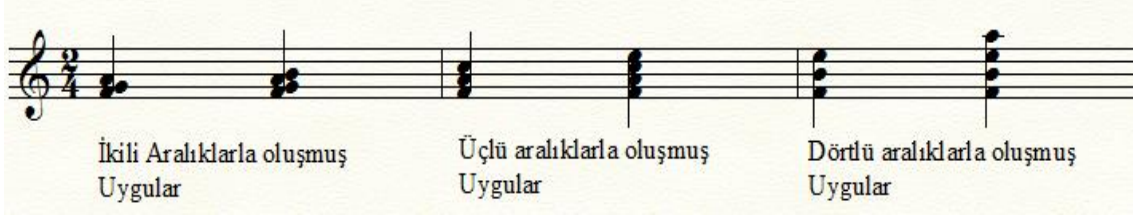
Belli bir aralık düzenine uyarak seçilmiş iki ya da daha çok sayıda farklı sesin oluşturduğu ve eşzamanlı çalınan, söylenen ses kümelerine akor denir. Akorlar,



öncelikle akoru oluşturan aralık türüne göre tanımlanmaktadır. Aralık türüne göre üç akor sınıfı oluşur:

- İkili aralıklarla oluşmuş akorlar,
- Üçlü aralıklarla oluşmuş akorlar,
- Dörtlü aralıklarla oluşmuş akorlar (Çöloğlu ve Arat, 2019: 69).

*Şekil 69. Uygular*



Kaynak: Çöloğlu ve Arat, (2019: 69).

### 1.19. RENK (AKTARIM-GÖÇÜRME-TRANSPOZE)

Bir müzik eserini yazılı bulunduğu yerde değilde, aynı şekilde başka yerde yinelemeye aktarım diyoruz. Biliyoruz ki gerek insanların ve gerek sazların sesleri, aynı genişlikte değildir. Bunun için her saz ve ses ancak kendi olanakları oranında icra gücüne sahiptir. İşte aktarımın asıl amacı, belirli bir ses ya da saz için yazılan bir müzik eserinin, istenilen bir ses veya sazın icra edebileceği duruma sokmaktır. Özellikle çeşitli sazlardan kurulu orkestralar için yazılan parçalarda, aktarımdan büyük yarar sağlanır. Aktarımda, müzik eseri eski ve yeni şekilleri arasında yalnız seslerin yükseklikleri değişir, eserin tarzı ise hiçbir şekilde değişmez (Darbaz, 1973: 147).

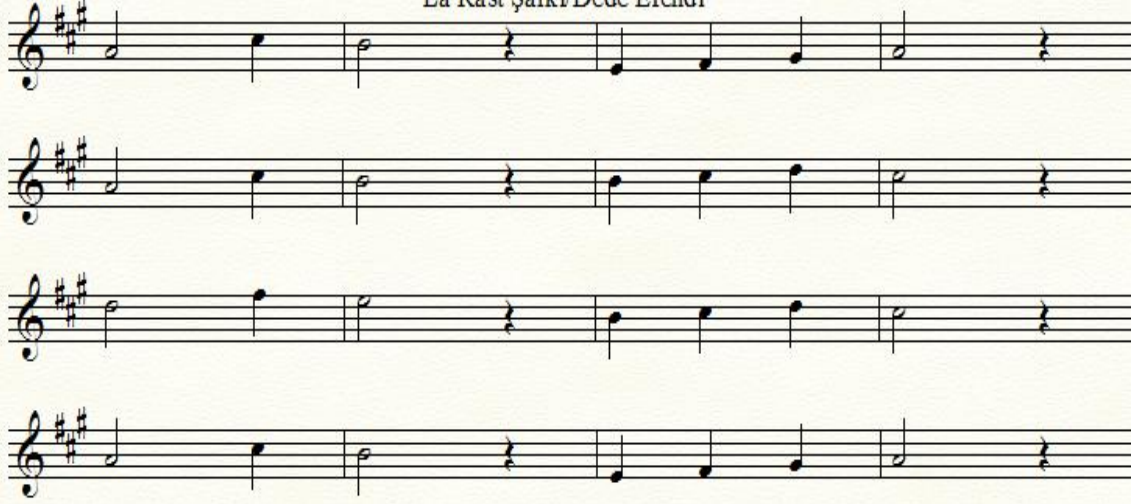
Bir motifin veya ezginin, bulunduğu ses üzerinden bir başka ses üzerine aktarılması sonucu oluşan işitsel değişime renk denir. Çeşitleme sırasında sıkça oluşabilen renk, geleneksel sanat müziğinde makam aktarımı sonucu sürekli yaşanan bir olgudur. Sözelimi yanlış olarak bir sestem, iki sestem çalma vb. olarak ifade edilen, aslında makamı bulunduğu durak sesinden alıp bir büyük ikili, bir tam dörtlü ya da dörtlü pestem seslendirme denilmesi gereken işlem sonucu renk oluşur. Eski müzikçiler, aktarım sonucu oluşan renk olgusunu ayrı bir makam gibi kabullenmişler ve adlandırma yapmışlardır. Örneğin; Rast makamının durak sesini sol yerine la olacak şekilde yapılan seslendirmeye Nişaburek, benzer şekilde sol Muhayyerkürdiye Kürdilihicazkâr, Mi Şedarabana ise Suzidil adını vermişlerdir (Akdoğan, 2003: 36).

*Şekil 70. Renk*

Yine Bir Gülnihal  
La Rast Şarkı/Dede Efendi



Yine Bir Gülnihal  
La Rast Şarkı/Dede Efendi



Kaynak: Akdoğu, (2003: 37).

## 1.20. MAKAM

Belirli bir perdeden ve belirli aralıklardan oluşan birtakım cinsler üzerinde, belli noktalardan başlamak, belli alanlarda, belli yönlerde gezinmek, belli perdelerde duraklamak ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbı genel bir deyim olan makam sözüyle adlandırılmaktadır (Tura, 2019: 70).

Çalışmamız kapsamında büyük önem taşıyan makam konusu hakkında Karadeniz, “Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları” adlı eserinde makam ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanmıştır:

Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir. Bu tarifi inceleyecek olursak şu belli başlı noktalar göze çarpar:

- Önce aralıkları belirli ve yumuşak seslerden meydana gelmiş bir gam vardır. Buradan her makamın, gam içerisindeki perdelerin uygun olan birisinden terennüme başlayıp ıskalanın birinci sesinde karar verir.
- Her makamın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanılacağını bilmek gerekir. Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olamaz.
- Her makam kendi seyrine uygun perdeleri kullanarak yine kendine mahsus bir çeşni meydana getirir; bu nokta makamın doğabilmesi bakımından çok önemlidir (Karadeniz, 2012: 64).

Karadeniz, makamlar hakkında yaptığı bu genel açıklamaların ardından, makamların birbirinden ayırt edilebilmesi için gereken üç etmenden bahsetmektedir. Bu etmenler: giriş ve karar, aralıklar, seyir ve çeşni olarak açıklanmaktadır.

**Giriş ve Karar:** Makamın tarifinden de anlaşılacağı gibi, her makam kendine mahsus bir ıslaka içindeki sekiz sestem seyrine uygun düşen belli bir perdeden terennüme başlar. Bu perdenin kesin olarak belirtilmesi mümkün değildir. İskala içinde kalmak ve makamın seyrine uygun olmak şartıyla her bestekâr kendi zevkine göre uygun bulduğu perdeden terennüme başlayabilir. Buna karşılık her makamın karar perdesi, yani ıskalasının birinci sesi mutlaka belirli bir sestir ve hiç değişmez (Karadeniz, 2012: 64).

**Aralıklar:** Her makamın kendine ait bir ıskalası vardır. Bu ıskalada bulunan sekiz sesin arasındaki uzaklıklar bellidir. İcrada bu aralıklar aynen muhafaza edilmezse o makam meydana gelmez. Bu aralıkların kulağa en hoş gelecek şekilde seçilmiş yani armonik olması şarttır. Makamlarımızın bir kısmı pestem tize doğru seyrederken kullandıkları perdeleri, tizden pese doğru dönüşte aynen muhafaza etmezler; iniş ıskalalarında makamın çeşnisine göre ufak tefek değişiklikler olabilir. Bu değişiklikler çıkıştaki aralıkların inişte uyuşmamasından ileri gelir (Karadeniz, 2012: 64).

**Seyir ve Çeşni:** Her makam kendi ıskalası içinde kalmakla birlikte bu ıskaladaki sesleri kendine mahsus bir seyir ve eda ile kullanır; az öncede söylediğimiz gibi bu noktaya dikkat edilmeyecek olursa o makamın çeşnisi meydana gelmez. İşte çeşni,

makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıklar ve seyirler birbirine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz (Karadeniz, 2012: 64).

Demir'e göre makam:

Bir dizide belirli ses veya sesleri güçlendirerek oluşturulan ezgi veya ezgileri durak perdesinde *karar* bitirme sonucu oluşan duygudur. Örnek verecek olursak:

*Şekil 71. Rast Makamı Dizisi*

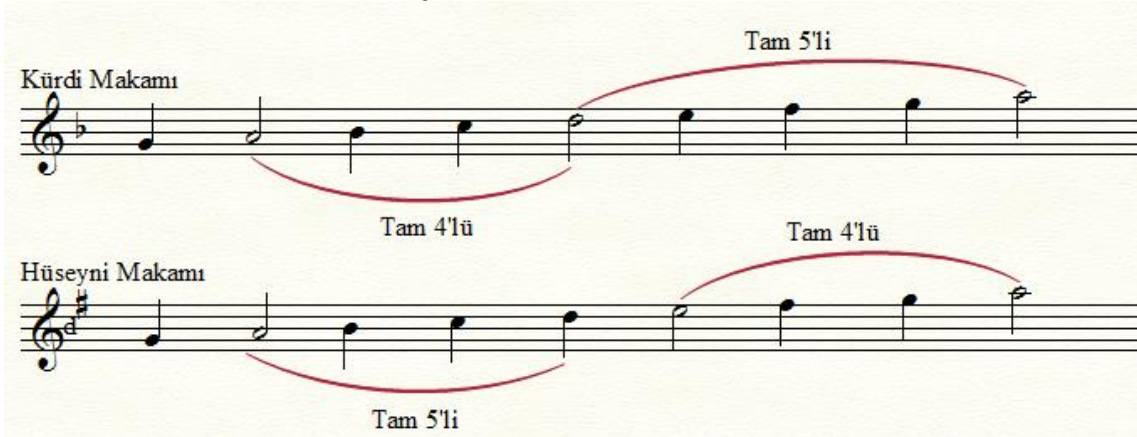


Kaynak: Demir, (2005, 101).

Makamlar üç farklı başlık altında incelenmektedir. Bunlar; basit makamlar, bileşik makamlar ve şed makamlardır.

**Basit Makamlar:** Bir tam dörtlünün üstüne bir tam beşlinin veya bir tam beşlinin üstüne tam dörtlünün eklenmesi ile oluşan makamlardır (Demir, 2005: 101).

*Şekil 72. Basit Makamlar*



Kaynak: Demir, (2005: 101).

Basit makamlar özetlenecek olursa; bir tam dörtlü veya bir tam beşliden meydana gelmektedirler. Güçlüleri ise bu dörtlü ve beşlilerin birleşim noktalarıdır. Basit makamları sıralayacak olursak:

**Tablo 9. Basit Makamlar**

Basit Makamlar			
1	Çargâh	9	Neva
2	Buselik	10	Tahir
3	Kürdi	11	Hümayun
4	Rast	12	Hicaz
5	Uşşak	13	Uzzal
6	Bayati	14	Zirgüleli Hicaz
7	Hüseyini	15	Karcığar
8	Muhayyer	16	Suzinak

Kaynak: Demir, (2005: 101).

**Bileşik Makamlar:** Bir makam dizisiyle çeşitli dörtlü ve beşliden oluşan veya birkaç makamdan oluşan makamlardır. Örnek verecek olursak; Hüseyini makamına Irak perdesinde Segâh beşlisinin eklenmesiyle Dilkeşhaveran makamı (Bileşik Makam) oluşur (Demir, 2005: 102).

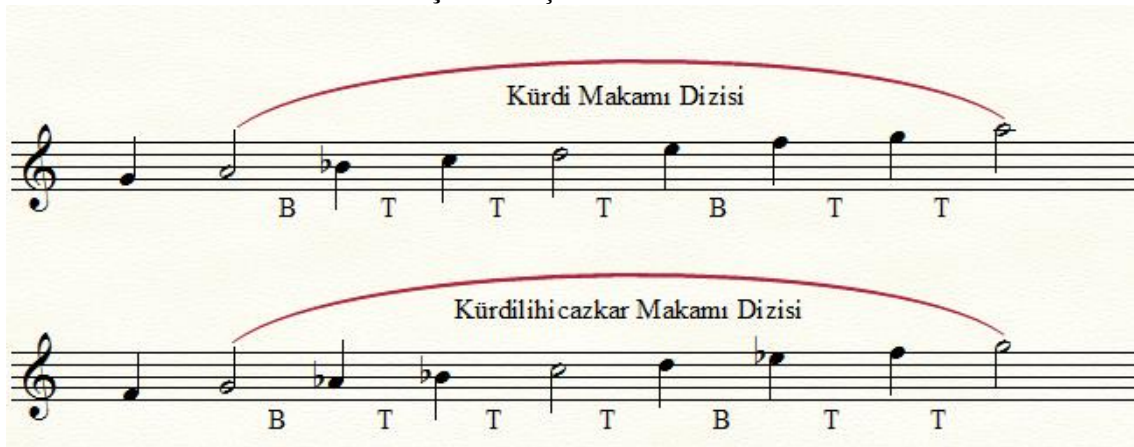
**Şekil 73. Bileşik Makam**



Kaynak: Demir, (2005: 102).

**Şed Makamlar:** Basit makam dizisini kendi yerinden alınıp, herhangi bir perde üzerine göçürülmesi ile elde edilen makamlara denir.

**Şekil 74. Şed Makamlar**



Kaynak: Demir, (2005: 102).

## 2. CÜMLECİK

Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makamın durak veya güçlü seslerinden birinde ama çoğunlukla ilgili makamın durak veya güçlü seslerinin dışında bir ses üzerinde soluklanması sonucu oluşan ezgisel kalışa *cümlecik* denir (Akdoğu, 2003: 51).

Cümlecik, bir motif olabileceği gibi birden fazla motiften de oluşabilir. Makamın durak veya güçlü seslerinin dışında kalan cümlecik, gerilim ve soru etkisi oluşturur. Bu tür cümlecige *soru cümlecigi* denilir. Soru cümlecikleri bitiş etkisi oluşturmazlar. Makamın güçlü ya da durak sesinde biten cümlecik ise daha çok soru cümleciginden sonra gelir ve soru cümleciginin yarattığı gerilim etkisini ortadan kaldırarak çözülüm oluşturur. Bu tür cümleciklere ise *yanı, cevap cümlecigi* denir (Akdoğu, 2003: 51).

Ayrıca cümleciklerle ilgili olarak Arat ve Çöloğlu şu bilgilere de yer vermiştir:

Bir cümle olabilecek uzunlukta olmasına karşın melodik, ritmik ya da armonik açıdan daha yetkin bir cümlenin alt ögesi olarak kalmış öğelere *Alt-cümle* ya da *cümlecik* denir. Genelde bir cümleyi oluşturan alt-cümlelerin sadece sonuncusu bir kalıpla tamamlanır (Çöloğlu, 2015: 26).

**Şekil 75. Soru ve Cevap Cümlecikleri**

Nihavend Sazsemai  
Refik Fersan

Soru Cümlecigi.....

Cevap Cümlecigi.....

Acemkürdi Sazsemai  
Cevdet Çağla

Soru Cümlecigi.....

Cevap Cümlecigi.....

Kaynak: Akdoğu, (2003: 52).

Tür ve biçim analizi adı altında yazılan kaynaklar incelendiği zaman, cümlecik adı altında bir başlık bulunamamıştır. Cümlecikler yukarıdaki örnekte de görüldüğü üzere motif ya da ezgi olarak adlandırabileceğimiz kısa süreli melodilerdir.

### 3. CÜMLE

Yazıda harflerin art arda dizilmesine benzer şekilde, farklı bir ifade ile müzik yazısı da seslerin art arda dizilmesi sonucu oluşmaktadır. Yazıda harfler bir araya gelerek kelimeleri oluşturur ve kelimeler de bir anlam bütünlüğü çerçevesinde birleşerek cümleleri oluşturmaktadırlar. Görüldüğü üzere cümleler belirli parçalardan oluşmaktadır. Aynı düşünceden yola çıkarsak müzik bu küçük parçalarla bir bütün haline gelmektedir. Bu bütüne müzik cümlesi denmektedir. Müzik cümlesi hakkında Çöloğlu ve Arat şu bilgilere yer vermektedir:

Müzik cümlesi, melodik, armonik ve ritmik açıdan yeterince olgunlaşmış, içerisinde hem benzerlik hem de karşıtlık ilişkileri taşıyan, anlamlı bir bütün oluşturabilecek uzunlukta yani ne çok kısa ne de çok uzun bir bütündür. Bu bütün, melodik, ritmik ve armonik akışın kapanma etkisi yarattığı noktada tamamlanır ve müzik cümlesi meydana gelir. Bir müzik cümlesi genellikle dört ölçü sürer (Arat, 2019: 58).

Konu kapsamında Özgür ve Aydoğan cümle hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

Anlam bakımından birbirini tamamlayan en az iki motifin art arda gelmesiyle müzik cümlesi oluşur. Cümleyi oluşturan motifler ritmik ve ezgisel bakımdan o denli birbirine benzer ki cümleler birçok eserde ikiz motif görünümündedir. Dolayısıyla müzik cümleleri çoğu kez dört ölçüden kurulur. Ancak GTHM söz konusu olduğunda cümleler her zaman simetrik olmaz. Sekvensler cümlenin bitmesine fırsat vermediği için beş, altı hatta yedi ölçülük cümlelere de rastlanabilir (Aydoğan, 2015: 30).

Çalışmamız kapsamında eser analizine zemin hazırlayan kaynağımız “Türk Müziğinde Türler ve Biçimler” adlı eserde ise cümle şu şekilde ifade edilmektedir:

Cümle, birbirini tamamlayan en az iki cümleciğin oluşturduğu ezgisel bütüne denir. Bir başka deyişle, soru cümleciği ile yanıt cümleciğinin birleşmesinden meydana gelir. Cümlenin seslendirilişi sırasında mutlaka bitiş etkisi oluşur. Bu bitiş etkisi bazen tam bir son bazen de devam edilse de olur etkisi oluşturur. Bu açıdan bakıldığında, yani oluşturduğu bitiş etkisi dikkate alındığında *cümle tam kararlı* ve *yarım kararlı* cümle

olarak ikiye ayrılır. Cümlelerin bitiş sesinin süresi, cümle içindeki süreler dikkate alındığında genel olarak daha uzundur (Akdoğan, 2003: 52-53).

### 3.1. TAM KARARLI CÜMLE

Makamın durak sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde tam bitiş etkisi oluşur:

**Şekil 76. Tam Kararlı Cümle**  
Güle Sor, Bülbüle Sor  
Buselik Şarkı/İsmail Baha Süreksan

**Tam Kararlı Cümle**

Gurbete Düştüğüm Günlerden Beri  
Nihavend Şarkı/Muzaffer İlkar

**Tam Kararlı Cümle**

Kaynak: Akdoğan, (2003: 53).

### 3.2. YARIM KARARLI CÜMLE

Makamın güçlü sesinde biten cümlelerdir. Seslendirildiğinde, Oluşturduğu bitiş etkisi tam kararlı cümleye göre kesin değildir. Devam edilse de olur edilmese de olur hissini vermektedirler:

**Şekil 77. Yarım Kararlı Cümle**  
Hırs  
Nihavend Sazsemâi/Onur Akdoğan

**Yarım Kararlı Cümle**

Hani O Bırakıp Giderken Seni  
Muhayyerküdi Şarkı/Yusuf Nalkesen

**Yarım Kararlı Cümle**

Kaynak: Akdoğan, (2003: 54).



#### 4. BÖLÜM (DÖNEM, BÖLME, PERİYOD)

Bir müzik eserini oluşturan cümleler birbirleriyle çeşitli etkenler sebebi ile (makamsal ve ezgisel ilişki) benzerlik ve farklılıklar göstermektedir. Bu farklılıklar kendi içinde bir bütünü oluşturmaktadır. Yazı dilinde nasıl kelimeler cümleleri, cümleler ise çeşitli bölüm ya da paragrafları oluşturuyorsa müzik ekseninde de bu bütün böyle kabul edilmektedir. Müzikal açıdan cümlelerin oluşturduğu yapılara bölüm denmektedir. Bölüm kelimesi çeşitli kaynaklarda dönem, bölme, periyod ifadeleri ile de anılaktadır. Usmanbaş bölümü şöyle ifade etmektedir:

İki cümlenin birleşiminden oluşan dönem genellikle sekiz ölçüdür. Cümlelerin ilkine öncül, ikincisine ise soncul adı verilmektedir. Öncül cümleler genellikle bir çeşit yarım kalış etkisi ile devam etme hissiyatı oluşturmaktadır. Soncullar ise bir bitiş etkisi oluştururlar (Usmanbaş, 1974: 17).

Ezgisel açıdan bakıldığında dönem hem cümle halkası hem de cümle demetine benzeyebilir. Dönem, benzer cümleler, farklı cümleler ya da her ikisinin birleşmesinden de meydana gelebilir. Dönemler genellikle iki cümleden meydana gelmektedirler. Ancak eser içerisinde üç farklı cümle var ise bu da bir bölmeyi meydana getirir (Savaş, 2018: 47-49).

Bir dönemin ardından ritmik, ezgisel ya da makamsal özellikler yönünden farklı bir yapının başladığı yere kadar olan kısım başlı başına bir bölüm oluşturur. Çoğu kez bölüm dönemle eş anlamlı olarak kullanılır (Özgür ve Aydoğan, 2015: 35).

Gerek ritmik, gerek makamsal olarak yarattığı etki nedeniyle birbirinden ayrılan ezgisel bütünlükler *bölüm* olarak adlandırılır. Bölüm, iki ya da daha fazla cümleden oluşabileceği gibi ender de olsa bazen bir cümle bölüm özelliği gösterebilir ve bu durumda o cümle bölüm olarak nitelendirilebilir. Eser içinde var olan bölüm değişikliğini, bir önceki bölüme göre ortaya çıkan ve o bölümü bize unutturan ritmik ve makamsal başkalaşım sonucu anlarız. Bir başka deyişle, eser içinde yeni bir bölüm başladığının temel göstergesi, ritmik ve makamsal değişimin süreklilik gösterdiği yeni bir ezgisel ya da ritimsel boyutun içine girilmiş olmasıdır (Akdoğan, 2003: 57).

Yukarı da verdiğimiz alıntıların ışığında özetleyecek olursak bölümler genellikle iki cümlenin bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Nadiren üç farklı cümleden de meydana gelmektedirler. Bölümü oluşturan cümlelerin ilkine öncül, ikincisine ise soncul denmektedir. Öncül cümleler genellikle makamın güçlüsü ile bitmekte ve devam etme

hissiyatı uyandırmaktadırlar. Soncullar ise makamın durak sesinde biterek bitiş hissiyatı vermektedirler. Eser içerisinde uzun cümleler ile yapılan makamsal ve ritimsel her değişiklik farklı bir bölümün oluşmasına sebebiyet vermektedir.

*Şekil 78. Bir Bölümlü Biçim  
Kalenin Başında  
Türkü/Sivas-İmranlı*

The image displays four staves of musical notation in 2/4 time, all in a single key signature (one flat). The notation is as follows:

- Staff 1: Labeled "A a Cümlesi". It begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter note C5, and ends with a quarter note B4.
- Staff 2: Labeled "b Cümlesi". It begins with a quarter note B4, followed by quarter notes A4 and G4, then a quarter note F4, and ends with a quarter note E4.
- Staff 3: Labeled "a Cümlesinin Benzeri". It begins with a quarter note E4, followed by quarter notes F4 and G4, then a quarter note A4, and ends with a quarter note B4.
- Staff 4: Labeled "b Cümlesinin Benzeri". It begins with a quarter note B4, followed by quarter notes A4 and G4, then a quarter note F4, and ends with a quarter note E4.

Kaynak: Akdoğu, (2003: 68).

#### 4.1. KÖPRÜ

Bölümler ve bölümleri oluşturan cümleler bazen köprü, söylem ya da yönder adı verilen küçük ezgi kümeleri ile birbirlerine bağlanmaktadır Akdoğu bu küçük ezgi parçalarını şöyle açıklamaktadır:

**Köprü:** Temel özellikleri, bağımsız oluşlarıdır. Bir başka deyişle köprüler, birbirlerine bağladığı cümle, dönemlerin organik yapılarının dışındadırlar (Akdoğu, 2003: 60).

*Şekil 79. Köprü*

O Beni Bir Bahar Akşamı Terkedip Gitti  
Muhayyerkürdi Şarkı/Şekip Ayhan Özışık



Kaynak: Akdoğu, (2003: 60).

Yukarıdaki örnekte birinci köprü, ilk cümlelerin tekrarını sağlar. Yani tekrar edilen aynı cümleye dönüşü sağlar. İkinci köprü ise birinci ve ikinci cümleleri birbirine bağlamaktadır.

4.2. YÖNDER

Kendinden sonra gelecek cümlelerin hangi seste ya da perdede biteceğini belirten, bir diğer deyişle bitiş yönlendiren sestir. Uygusal olarak da kullanılmaktadır (Akdoğu, 2003: 62).

*Şekil 80. Yönder*

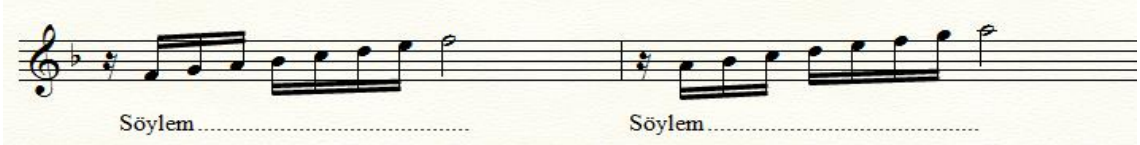


Kaynak: Akdoğu, (2003: 62).

4.3. SÖYLEM

Motife benzer bir yapıdadır ve vurgusu yoktur küçük ezgi demetleridir. Bir çeşit köprü de denebilir cümleleri ya da bölümleri birbirine bağlar.

*Şekil 81. Söylem*



Kaynak: Akdoğu, (2003: 55).

## 5. TÜRK MÜZİĞİNDE BİÇİM YAZISI

Çeşitli analizlerle geliştirilen müzik eserleri cümle, bölüm, yönder, köprü vb. tekniklerle geliştirilir ve birbirlerine bağlanması sağlanır. Bu bölümler biçim yazısında çeşitli harfler ve kısaltmalarla tanımlanmaktadır. Bu kısaltmalar şu şekildedir:

**Cümlecik:**  $a_1, b_1, c_1$  şeklinde belirtilir. Şayet aynı cümlecğin benzeri (çatal, çeşitleme vd.) kullanılıyorsa  $a_1'$  olarak yazıya aktarılır. Eğer aynı cümlecğin birden fazla çatalı kullanılmışsa, bu kez de  $a_1^1, a_1^2, a_1^3$  şeklinde yazılır (Akdoğan, 2003: 63).

**Cümle:**  $a, b, c$  gibi küçük harflerle belirtilir. Eser içinde cümlenin yalnızca benzeri (çatal, çeşitleme vd.) kullanılmışsa  $a'$  birden çok benzeri kullanılmışsa bu kez  $a^1, b^1, c^1$  şeklinde harflerle belirtilir. Aynı cümlenin birden fazla çatalı olması durumunda ise harfler  $a^1, a^2, a^3$  şeklinde belirtilir (Akdoğan, 2003: 63).

**Bölüm:**  $A, B, C$  gibi büyük harflerle belirtilir. Eser içinde bölümün yalnızca bir benzeri (çatal, çeşitleme vd.) kullanılmışsa  $A'$  birden çok benzeri kullanılmışsa bu kez de harfler  $A^1, A^2, A^3$  şeklinde belirtilir (Akdoğan, 2003: 63).

**Köprü:**  $k$  harfi ile belirtilir. Aynı köprünün çatalları  $k^1, k^2, k^3$  şeklinde yazılır. Birden fazla köprü varsa  $k1, k2, k3$  olarak yazılır.

**Yönder:**  $y$  harfi ile belirtilir (Akdoğan, 2003: 63).

**Söylem:**  $s$  harfiyle belirtilir. Birden fazla söylem olduğu takdirde, yazım  $s1, s2, s3$ , söylemin benzerleri içinde  $s^1, s^2, s^3$  şeklinde yazılır (Akdoğan, 2003: 63).

Bütün bu terimlerin haricinde eser içindeki dönüş işaretleri aynı nota yazısında olduğu gibi belirtilir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 1. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmada, Zeki Atagür'ün bağlama için bestelemiş olduğu eserlerin Türk müziği çerçevesinde makam, usul, tür ve biçim yönünden incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda ortaya çıkan bulguların bağlama sazına özgü bestecilik anlayışına katkı sağlayacağı ve bu sazın eğitimine etki edeceği düşünülmektedir.

#### 2. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Bu çalışma kapsamında incelenen kaynaklarda, Türk halk müziği çalgısı olan bağlama hakkında birçok çalışmanın olduğu görülmüştür. Ancak bu saza özgü üretilmiş eserlerin ve bunların bestecilerine yönelik incelenmiş herhangi bir kaynağa rastlanmamıştır. Bu nedenle, son yıllarda yaygınlık kazanmış ve ekolleşmiş bir besteci olan Zeki Atagür'ün *Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim*, *Bağlama Egzersizleri* adlı kitaplarında bulunan eserlerin müzikal açıdan incelenmesi, bu tip çalışmaların bağlama sazı özelinde yapılacak öncü çalışmalardan olması açısından önemlidir. Ayrıca bu çalışma, geleneksel Türk halk müziği sazı olan bağlamaya uygun bestecilik ve icracılık alanlarında saza özgü çalım tekniklerinin geliştirilmesi, bağlama sazının sınırlılıklarının bilinmesi ve bestecilere yol göstermesi bakımından da önem arz etmektedir.

#### 3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu çalışma;

1. Zeki Atagür'ün *Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim*, *Bağlama Egzersizleri* adlı kitaplarında bulunan 10 adet çalgısal eserin müzikal açıdan incelenmesi ile
2. Ulaşılabilen yazılı ve görsel materyaller ile
3. Araştırmanın maddi olanakları ile
4. Bestecinin eserlerini seslendiren bağlama icracıları ile
5. 2020-2021 eğitim-öğretim yılları ile sınırlıdır.

#### **4. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI**

Bu araştırma,

1. Zeki Atagür eserlerinin, bağlama icrasında kullanılan karakteristik özellikler ve ileri düzey çalım tekniklerini içermesi bakımından önemli olduğu,
2. Eserlerin bağlama çalgısına özgü bestecilik anlayışının gelişmesi ve yaygınlaşması açısından örnek teşkil edeceği,
3. Belirlenen eserlerin bağlama icracılığının gelişmesine katkı sağlayacağı,
4. Seçilen eserlerin araştırma için gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayacak nitelikte olduğu,
5. Bu araştırma için yapılan yöntem ve tekniklerin gerekli bilgilere ulaşmayı sağlayacak nitelikte olduğu,
6. Bu çalışmada ulaşılan verilerin gerçeği yansıttığı ve yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu varsayımlarına dayanmaktadır.

#### **5. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ**

Yöntem; bilim dallarında çeşitli sonuçlara erişmek için planlı ve programlı bir biçimde izlenen yol olarak ifade edildiği görülmektedir. Bu tanımdan hareketle çalışmamızın bu bölümünde çalışmamızın yöntemini oluşturan araştırmanın modeli, verilerin toplanması, verilerin analizine yönelik bilgilere yer verilecektir.

##### **5.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ**

Bu araştırmanın yürütülmesinde nitel araştırma yöntem ve tekniklerinden faydalanılmıştır. Nitel araştırmalar, yorumlayıcı yaklaşıma dayanır. Bu tip araştırmalar; yapılandırılmamış gözlem, yapılandırılmamış görüşme ve doküman inceleme gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, olgu ve olayların kendi doğal ortamları içinde gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konmasına yönelik bir sürecin izlendiği araştırmalardır (Yıldırım ve Şimşek 2005, 39).

Karasar'a göre tarama modeli; geçmişte ya da var olan durumu olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlar. Tarama modelinde araştırmacı, doğrudan nesnenin ya da bireyin kendisini inceleyebileceği gibi önceden tutulmuş kayıtlara (yazılı belgelere, resimlere, fotoğraflara, ses ve video kayıtlarına), eski verilere ve alandaki uzman kişilere başvurarak elde ettiği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bir araya

getirip yorumlar (2016: 77). Bu konuda veriler, Zeki Atagür'ün "Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerim, Bağlama Egzersizleri" adlı kitaplarından elde edilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen eserlere ulaşmak amacıyla döküman analizi yapılmıştır. Ayrıca, bugüne kadar bu eserleri yorumlayan müzisyenlerin ses ve video kayıtları incelenerek gözlem analizi doğrultusunda bilgiler elde edilmiştir. İlâveten, çalışma konusu çerçevesinde Zeki Atagür eserlerine yönelik bilgi edinmek ve yapılacak olan müzikal incelemeye katkı sağlamak amacıyla uzman kişilerle görüşmeler de gerçekleştirilmiştir.

Bu noktadan hareketle bu tip araştırmalarda betimsel araştırmalarda kullanılan mülakat, gözlem, doküman analizleri kullanılmıştır. Yıldırım'a göre betimsel yöntem; Betimleme bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir (Yıldırım, 2000: 56).

## 5.2. VERİLERİN TOPLANMASI

Bu çalışma kapsamında veriler, Zeki Atagür'e ait internet kaynakları ve "Bağlama Egzersizlerim ve Ezgilerim" adlı kitabından yararlanılarak elde edilmiştir. Yapılan araştırmalar çerçevesinde bestecinin 20 adet eserinin olduğu saptanmıştır. Bu eserler içinden 10 tanesi seçilerek müzikal olarak analiz edilmiştir. Araştırma için belirlenen eserler nota yazım programı ile yazılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Çalışmanın geçerlilik ve güvenilirliğini sağlamak için uzman görüşlerinden faydalanılmıştır.

## 5.3. VERİLERİN İŞLENMESİ

Araştırmaya yönelik olarak önce, Zeki Atagür'e ait eserler ve bu eserlerin kayıtları saptanarak bir tasnif oluşturulmuştur. Belirlenen eserler üzerinde makam dizileri, ritmik yapıları ve biçim yönünden değerlendirmeler yapılmıştır. Yapılan müzikal incelemeler Onur Akdoğu'nun "Türk Müziğinde Türler ve Biçimler" adlı kitabı esas alınarak yapılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda elde edilen bulguların bestecilere ve icracılara yardımcı olabilmesi için çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

## 6. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Bu bölümde araştırmanın sorularına ilişkin verilerin çözümlenmesi ile elde edilen bulgular ve bulgulara ilişkin yorumlar yer almaktadır. Araştırmanın bulgularının

veriliş kurgusu eserlerin inceleme sırasına göre düzenlenmiş ve her soru başlık haline getirilerek çözümlemelere yer verilmiştir.

## 6.1. MİHMANDAR ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şekil 82. Mihmandar

### MİHMANDAR

Zeki ATAGÜR

The musical score for Mihmandar is presented in eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections labeled A, a1, k, a2, k1, b1, b2, c1, c2, a1, and k1. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections labeled A, a1, k, a2, k1, b1, b2, c1, c2, a1, and k1. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into sections labeled A, a1, k, a2, k1, b1, b2, c1, c2, a1, and k1.



2  
MIHMANDAR

The musical score consists of six staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns. Below the first staff, the letter 'B' is written, followed by a line with 'd1' and 'd2' indicating specific measures. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, annotated with 'd1'' and 'd2''. The third staff includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). Below it, 'e1', 'e2', 'k3', and 'k4' are marked. The fourth staff features a section with a forte dynamic marking 'ffl' and is annotated with 'f1' and 'f2'. The fifth staff is annotated with 'a1' and 'k'. The sixth staff concludes with a 'Fine' marking and is annotated with 'a2' and 'k1'. The piece ends with a final chord and a fermata.

||:A[a(a1+a2):]+b(b1+b2)+c(c1+c2)+||:a(a1+a2):||B[d(d1+d2+d1'+d2')+||:e(e1+e2+k3+k4):]+f(f1+f2)+||:a(a1+a2):||  
Fine

### 6.1.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Mihmandar adlı eser makamsal açıdan incelendiğinde, bağlama üzerinde re perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca arıza ses olarak si bemol ve do diyez sesleri kullanılmıştır. Bu karar sesi ve arızalar üzerinden bir değerlendirme yapıldığında ise eserin neva (re) üzeri buselik makamında seyir ettiği tespit edilmiştir.

Buselik makamı incelendiğinde durağı düğâh (la), güçlü sesi hüseyni (mi), seyrinin inici-çıkıcı olduğu görülmektedir. Buselik makamında yeden olarak nim zirgüle (sol diyez) perdesi kullanılmaktadır. Dizisi incelendiğinde iki farklı şekilde dizi kullandığı görülmektedir. Bu diziler aşağıdaki gibidir:

*Şekil 83. Buselik Makamı Dizisi*



Kaynak: (<http://www.eksd.org.tr/buselik-makami/> Erişim Tarihi: 30.09.2020).

Yukarıda görüldüğü üzere buselik makamı iki farklı dizi kullanır. Bunlardan ilki yerinde buselik beşlisine hüseyni perdesinde kürdi dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. İkinci dizisi ise yerinde buselik beşlisine hüseyni perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile meydana gelir.

Ayrıca Mihmandar adlı eserin makamsal analizi çerçevesinde iki adet makamsal geçki olduğu tespit edilmiştir. Bunlar: 6. satırının ikinci ölçüsünde gerdaniyede (sol) hicaz ve 10-11. satırlarda ise eviç geçkisi olarak saptanmıştır.

### 6.1.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Mihmandar adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 3+2+2 kurulumunda olduğu ve 7/8'lik (devr-i hindi) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. geleneksel Türk müziğinde devr-i hindi usulü Demir'e göre şöyle

anlatılmaktadır: “Yedi zamanlı, beş vuruşlu basit ve bileşik bir usüldür. Bir Semai ve bir Sofyan usülünün birleşmesinden meydana geldiği ifade edilmektedir” (Demir, 2005: 38).

### 6.1.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Mihmandar adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde iki bölümlü olduğu görülmektedir. Her bölüm kendi içinde birkaç cümleden meydana gelmiş ve köprüler aracılığıyla birbirine bağlanmıştır. İlk bölüm a, b ve c cümlelerinden meydana gelmekte ve otuz dört ölçüden oluşmaktadır. İkinci bölüm ise d, e ve f cümlelerinden oluşup, otuz ölçü uzunluğundadır. Ayrıca birinci bölümde yer alan a cümlesinin tekrar edilmesi ile sona ermektedir. Biçim şeması aşağıdaki gibidir:

#### *Şekil 84. Biçim Şeması*

||:A[a(a1+a2):||+b(b1+b2)+c(c1+c2)+||:a(a1+a2):||B[d(d1+d2+d1'+d2')+||:e(ε1+ε2+k3+k4):||+f(f1+f2)+||:a(a1+a2):||  
Fine

Eser genel yapı itibarı ile incelendiğinde iki bölümlü sırasal biçim özelliği göstermektedir. Bu biçim şekli şu şekilde ifade edilmektedir.

Bu biçim içinde ezgilendirilmiş bir eserde, iki bölüm artarda seslendirilir. Bölümün biri tek cümleden de oluşabilir. Dolayısıyla bu biçimin kurgusu AB, xb, ya da Ax şeklinde olabilir (Akdoğu, 2003: 71).

## 6.2. GÖKÇE ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

### Şekil 85. Gökçe GÖKÇE

Zeki ATAGÜR

A s \_\_\_\_\_ Fine \_\_\_\_\_ a1 \_\_\_\_\_

a2 \_\_\_\_\_

b1 \_\_\_\_\_ b2 \_\_\_\_\_

b3 \_\_\_\_\_

b1 \_\_\_\_\_ b2 \_\_\_\_\_

b3 \_\_\_\_\_

s1 \_\_\_\_\_ s2 \_\_\_\_\_ s3 \_\_\_\_\_

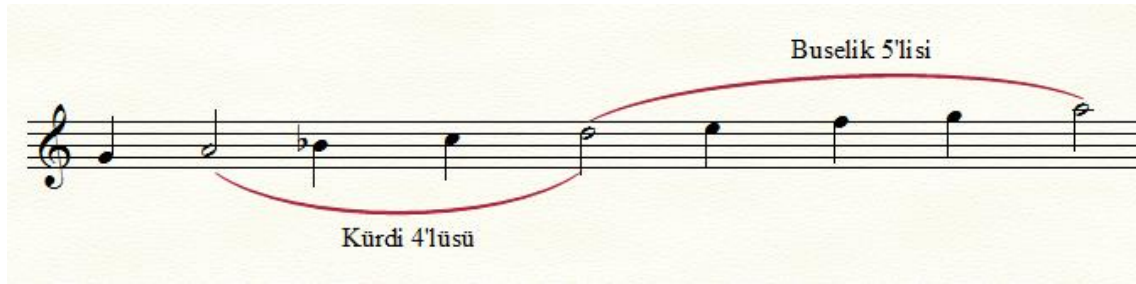
§ §  
A[ |: a(s+a1+a2):| +b(b1+b2+b3+s1+s2+s3)|  
Fine

### 6.2.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Gökçe adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca arıza ses olarak si bemol sesi kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesi üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin kürdi makamı dizisinde olduğu tespit edilmiştir

Kürdi makamı incelendiğinde durağı düğâh (la), güçlü sesi neva (re), seyrinin çıkıcı-inici olduğu görülmektedir. Kürdi makamında yeden olarak rast (sol) perdesi kullanılmaktadır. Dizisi kürdi dörtlüsüne buselik beşlisinin eklenmesi ile oluşmaktadır.

*Şekil 86. Kürdi Makamı Dizisi*



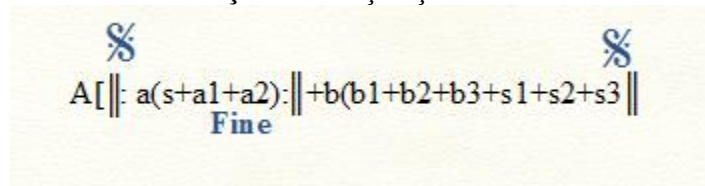
### 6.2.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Gökçe adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 3+3+3+3 kurulumunda olduğu ve 12/8'lik (birleşik sofyan) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. geleneksel Türk müziğinde birleşik sofyan usulü şu şekilde ifade edilmektedir: “Bu usule nazlı düyek adı da verilmiştir. 12 zamanlıdır. üç adet 4 zamandan, başka bir deyişle dört tane semaiden yapılmıştır” (Özkan, 2018: 687).

### 6.2.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Gökçe adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümleden meydana gelmekte ve on dört ölçü uzunluğundadır. Biçim şeması;

*Şekil 87. Biçim Şeması*



### 6.3. İLK GÖZ AĞRISI ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şekil 88. İlk Göz Ağrısı

## İLK GÖZ AĞRISI

Zeki ATAGÜR

A  $a_1$   $a_2$

1.  $k$  2.  $a_2$

$a_1'$

$a_2'$  Fine

$b^s$   $s_1$   $s_2$   $b_2$

$cs_3$   $s_4$   $s_5$   $c_2$

§ A [ || :  $a(a_1+a_2+k)$  : || + || :  $b(s+s_1+s_2+b_2)+ c(s_3+s_4+s_5+c_2)$  : || ] §  
Fine

### 6.3.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

İlk Göz Ağrısı adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde sol (rast) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Arıza ses olarak eser genelinde si bemol ve mi bemol sesleri kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin nihavend makamı dizisinde olduğu tespit edilmiştir.

Nihavend makamı incelendiğinde durağı rast (sol), güçlü sesi neva (re), seyrinin inici-çıkıcı olduğu görülmektedir. Nihavend makamında yeden olarak ırak (fa diyez) perdesi kullanılmaktadır. Dizisi incelendiğinde ise iki farklı şekilde olduğu görülmektedir. Özkan bu dizileri şu şekilde belirtmiştir:

*Şekil 89. Nihavend Makamı Dizileri*



Kaynak: Özkan, (2018: 233).

### 6.3.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

İlk Göz Ağrısı adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 2+2 kurulumunda olduğu ve 4/4'lük sofyan usulü kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde sofyan usulü Özkan'a göre şöyle anlatılmaktadır:

Dört zamanlıdır. İki tane nim sofyanın birleşmesinden meydana gelmiştir. 4/8'lik ve 4/4'lük iki mertebesi varsa da 4/4' lük ikinci mertebe daha çok kullanılmıştır (Özkan, 2018: 617).

### 6.3.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

İlk Göz Ağrısı adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde üç tane cümleden ve on yedi ölçüden meydana gelmektedir. Biçim şeması;

Şekil 90. Biçim Şeması

$$A[ \begin{array}{c} \text{§} \\ \text{||: a(a1+a2+k) : ||+||: b(s+s1+s2+b2)+ c(s3+s4+s5+c2) : || \\ \text{Fine} \end{array} \text{§} ]$$

6.4. DOSTLAR İÇİN ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şekil 91. Dostlar İçin  
DOSTLAR İÇİN

Zeki ATAGÜR

§

A söylem

a1

a2

a3

Fine

b1

b2

c1

c2

b1'

b2'

§

$$A[ \begin{array}{c} \text{§} \\ \text{||: a(s+a1+a2+a3) : ||+||: b(b1+b2) : ||+||: c(c1+c2) : || \\ \text{Fine} \end{array} \text{§} ]$$



#### 6.4.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Dostlar İçin adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la (dügâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca arıza ses olarak si bemol ve do diyez sesleri kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin hicaz makamı dizisinde olduğu ettiği tespit edilmiştir.

Hicaz makamı incelendiğinde durağı dügâh (la), güçlü sesi neva (re), seyrinin inici-çıkıcı olduğu görülmektedir. Hicaz makamında yeden olarak rast (sol) perdesi kullanılmaktadır. Dizisi Demir' e göre: Dügâh perdesindeki Hicaz dörtlüsüne, Neva perdesindeki rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmuştur” (Demir, 2004: 290).

*Şekil 92. Hicaz Makamı Dizisi*



Kaynak: Demir, (2004: 290).

Ayrıca Dostlar İçin adlı eserin makamsal analizi çerçevesinde bir adet makamsal geçki olduğu tespit edilmiştir. Bu da dördüncü satırının beş ve altıncı ölçüsünde zirgüleli hicaz geçkisi olarak saptanmıştır.

#### 6.4.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Dostlar İçin adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde, 4/4'lük (sofyan) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde sofyan usulü Özkan'a göre şöyle anlatılmaktadır:

Dört zamanlıdır. İki tane Nim Sofyan'ın birleşmesinden meydana gelmiştir. 4/8' lik ve 4/4' lük iki mertebesi varsa da 4/4' lük ikinci mertebe daha çok kullanılmıştır (Özkan, 2018: 617).

#### 6.4.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından Değerlendirilmesi

Dostlar İçin adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde üç tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümleciklerden meydana gelmektedir. Eser yirmi altı ölçü uzunluğundadır. Biçim şeması;

Şekil 93. Biçim Şeması

§  
A[||: a(s+a1+a2+a3) :||+||: b(b1+b2) :||+||: c(c1+c2) :||  
Fine

6.5. TAHTACIM ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şekil 94. Tahtacım

TAHTACIM  
(Bağlama Düzeni)

Zeki ATAGÜR

A a1

Fine a2 a2'

a3

a1'

B b1 b2 k

b1 b2

§  
A[a(a1+a2+a2'+a3+a1')+ B[b(b1+b2+k) §  
Fine

### 6.5.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Tahtacım adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la (dügâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca eser genelinde si bemol arızası kullanılmakla birlikte makam geçkisi yapılan cümlelerde re bemol ve si bemol iki arızaları da kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin kürdi makamı dizisinde olduğu ettiği tespit edilmiştir. (Kürdi makamı Gökçe adlı eserde anlatıldığı için bu başlık altında yer verilmemiştir.)

Tahtacım adlı eser incelenirken bir bölümden ve bu bölümün iki cümleden oluştuğu tespit edilmiştir. Ancak ikinci cümle içerisinde makamsal bir geçki kullanılarak cümle sonuna kadar devam edilmiştir. Bu makamsal geçki Saba makamı çerçevesinde yapılmıştır.

### 6.5.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Tahtacım adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 2+3+2+2 kurulumunda olduğu ve 9/8'lik (raks aksağı) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde raks aksağı usulü Demir'e göre şöyle anlatılmaktadır:

“Dokuz zamanlı, dört vuruşlu basit ve bileşik bir usuldür. Birleşiminde bir Türk Aksağı ve bir Sofyan usulü mevcuttur” (Demir, 2005: 41).

### 6.5.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Tahtacım adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde iki bölümlü olduğu görülmektedir. İki bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümleciklerden meydana gelerek on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 95. Biçim Şeması*

$$\begin{array}{c} \text{§} \\ A[a(a_1+a_2+a_2'+a_3+a_1')] + B[b(b_1+b_2+k)] \\ \text{Fine} \end{array}$$

Biçim şeması incelendiğinde Tahtacım adlı eserin iki bölümlü dönüşümlü biçim şeklinde olduğu görülmüştür. Bu biçim şu şekilde ifade edilmektedir:

Bu biçimde, iki bölüm artarda seslendirildikten sonra birinci bölüm yani A bölümü ya aynen ya da bu bölümün benzeri veya özeti şeklinde sonunda bir kez daha yinelenir. Biçim kurgusu ABA' veya xBx(x') ya da AxA(A') şeklinde olabilir (Akdoğan, 2003: 75).

## 6.6. MERHABA ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

### Şekil 96. Merhaba

## MERHABA

Zeki ATAGÜR

The musical score for 'Merhaba' is presented in four staves. The first staff, labeled 'A a1', begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. It features a melodic line and a bass line with chords. The second staff, labeled 'a2', continues the melodic line. The third staff, labeled 'a2'', shows a variation of the melodic line. The fourth staff, labeled 'b1', 'b2', 'k', and 'k1', contains a more complex rhythmic pattern with chords and a repeat sign at the end. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

$$\text{A} \left[ \begin{array}{l} \text{§} \\ \text{§} \end{array} \right] : a(a1+a2+a2') \parallel + \parallel : b(b1+b2+k+k1) : \parallel$$

**Fine**

### 6.6.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Merhaba adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde sol (rast) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca eserde arıza olarak si bemol ve mi bemol sesleri kullanılmıştır. Bu karar ve arıza sesleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin nihavend makamı dizisinde olduğu ettiği tespit edilmiştir. (Nihavend makamı İlk Göz Ağrısı adlı eserde anlatıldığı için burada yer verilmemiştir.)

### 6.6.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

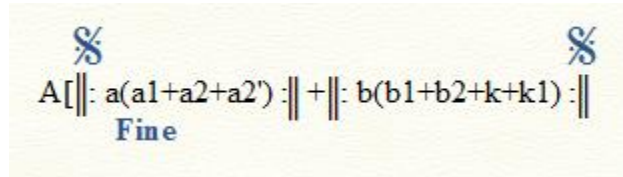
Merhaba adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 3+3 kurulumunda olduğu ve 6/8'lik (yürük semai) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde yürük semai usulü Demir'e göre şöyle anlatılmaktadır:

“Altı zamanlı, beş vuruşlu basit ve bileşik bir usuldür. Birleşiminde üç Nim sofyan veya iki semai usulü mevcuttur” (Demir, 2005: 38).

### 6.6.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Merhaba adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümleciklerden meydana gelerek on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 97. Biçim Şeması*



## 6.7. ASKERDE ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

### Şekil 98. Askerde ASKERDE

Zeki ATAGÜR

A a1 \_\_\_\_\_ k \_\_\_\_\_

a2 \_\_\_\_\_ Fine b1 \_\_\_\_\_

b2 \_\_\_\_\_ b3 \_\_\_\_\_

$$\begin{array}{c} \S \qquad \qquad \qquad \S \\ A[a(a1+k+a2)+b(b1+b2+b3)] \\ \text{Fine} \end{array}$$

### 6.7.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Askerde adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la (dügâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca eser genelinde si bemol sesi arıza olarak kullanılmıştır. Bu karar ve arıza sesleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin kürdi makamında dizisinde olduğu tespit edilmiştir. (Kürdi makamına Gökçe adlı eserde yer verildiği için burada açıklanmamıştır)

### 6.7.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

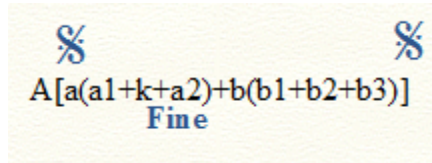
Askerde adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 2+2 kurulumunda olduğu ve 4/4'lük (sofyan) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde sofyan usûlü Özkan'a göre şöyle anlatılmaktadır:

Dört zamanlıdır. İki tane nim sofyanın birleşmesinden meydana gelmiştir. 4/8'lik ve 4/4'lük iki mertebesi varsa da 4/4'lük ikinci mertebe daha çok kullanılmıştır (Özkan, 2018: 617).

### 6.7.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Askerde adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümleciklerden meydana gelerek yedi ölçüden oluşmaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 99. Biçim Şeması*



## 6.8. GİRİZGÂH ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

### Şekil 100. Girizgâh

## GİRİZGAH

Zeki ATAGÜR

a1

a2

k geçit

tr

a1

a2

Fine

$a(a1+a2+k)$   
Fine



### 6.8.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Girizgâh adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la (dügâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca eser genelinde fa diyez arızası kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin makamsal çerçevede olmadığı her hangi bir makama uymadığı tespit edilmiştir. “Ancak tonal müzik çerçevesinde düşünüldüğünde eserin sol majör tonunda olup la dorian dizisinde karar verdiği görülmektedir” (Apaydın ve Alğı, 2020: 2870).

### 6.8.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Girizgâh adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 2+2 kurulumunda olduğu ve 4/4’lük (sofyan) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde sofyan usulü Karadeniz’e göre şöyle anlatılmaktadır:

“Bu usûl, çoğunlukla hafif şekilde ve 4/4 ölçü ile yazılır. Darpların bölünüşü, el ve ayak vuruşları aynen Yürük Sofyan Gibidir. Ancak bu usulün darplarının ağırlığı Yürük Sofyan usulündekilerin iki misli değerdedir” (Karadeniz, 2012: 36).

Özkan’a göre ise Sofyan usûlü şöyle anlatılmaktadır:

Dört zamanlıdır. İki tane Nim Sofyan’ın birleşmesinden meydana gelmiştir. 4/8’lik ve 4/4’lük iki mertebesi varsa da 4/4’lük ikinci mertebe daha çok kullanılmıştır (Özkan, 2018: 617).

### 6.8.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Girizgâh adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde tek cümleden oluştuğu görülmektedir. Tek cümleli biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümlecikten meydana gelerek on dokuz ölçüden oluşmaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 101. Biçim Şeması*

$$a(a1+a2+k)$$

Fine

## 6.9. MEKİK ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Şekil 102. Mekik

### MEKİK

Zeki ATAGÜR

♩

A a1

1. k

2. k1

Fine

a2

1. k2

2. k3

b1

k5

k5

b2

k6

k7

8<sup>va</sup>

b3

8<sup>va</sup>

B c1

2  
MEKİK

c2

d1

d1

d1'

$\text{‰}$ 

$$A[ a(a1+a2)+b(b1+b2+b3)]+B[c(c1+c2)+d(d1+d1')]$$
 $\text{‰}$   
**Fine**

### 6.9.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Mekik adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde la (dügâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Ayrıca eser genelince si bemol ve do diyez arıza sesleri kullanılmaktadır. Bu karar ve arıza sesler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin hicaz makamı dizisinde olduğu tespit edilmiştir. (Hicaz makamına Dostlar İçin adlı eserde yer verildiği için burada açıklanmamıştır)

Ayrıca Mekik adlı eserin makamsal analizi çerçevesinde üç adet makamsal geçki olduğu tespit edilmiştir. Bunlar; zirgüleli hicaz, kürdi ve saba makamı geçkileri olarak saptanmıştır.

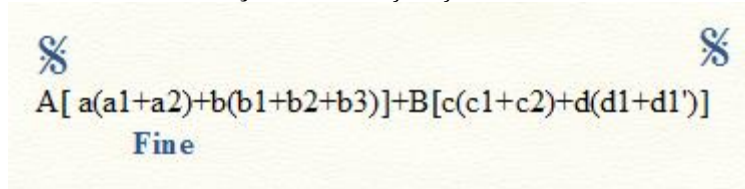
### 6.9.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Mekik adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 2+2+3 kurulumunda olduğu ve 7/8'lük (devr-i turan) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde devr-i turan usulü Demir'e göre şöyle anlatılmaktadır: "Yedi zamanlı, üç vuruşlu basit ve bileşik usuldür. Birleşiminde bir Sofyan ve Bir Semai usulü mevcuttur" (Demir, 2005: 39)

### 6.9.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Mekik adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde iki bölümlü olduğu görülmektedir. İki bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde dört tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümlelerden meydana gelmektedir. Eserin ilk bölümü yirmi iki ölçüden, ikinci bölümü ise yirmi ölçüden oluşmakta ve iki bölümlü sırsal biçim özelliği taşımaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 103. Biçim Şeması*



## 6.10. DOLUNAY ADLI ESERİN MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

### Şekil 104. Dolunay

## DOLUNAY

Zeki ATAGÜR

A  $a_1$   $a_1'$

$a_2$   $a_1$

$a_2'$   $a_1$

$b_1$   $b_2$

$a_2'$   $a_1$

$a_1$   $a_1'$

$a_1$   $a_1'$  Fine

A[||: a(a1+a1'+a2+a2') + b(b1+b2) :||]  
Fine

### 6.10.1. Eserin Makamsal Açıdan İncelenmesi

Dolunay adlı eserin makamsal açıdan incelenmesi yapıldığında, eserin bağlama üzerinde do (çargâh) perdesinde karar verdiği görülmektedir. Eser genelinde arıza ses bulunmamaktadır sadece mi bemol arızası belirli motifler de kullanılmaktadır. Bu karar üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, eserin çargâh makamı dizisinde olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca tonal müzik çerçevesinde düşünüldüğünde do majör tonu olarak da seyir etmektedir.

Çargâh makamı incelendiğinde durağı çargâh (do), güçlü sesi rast (sol) veya gerdaniye (tiz sol), seyrinin çıkıcı olduğu görülmektedir. Çargâh makamında yeden olarak buselik (si) veya kaba buselik (pest si)perdesi kullanılmaktadır. Dizisi Demir'e göre: Çargâh beşlisi ve Rast'ta Çargâh dördüsü ile oluşmaktadır (Demir, 2005: 111).

*Şekil 105. Çargâh Makamı Dizisi*



Kaynak: Demir, (2005:111).

### 6.10.2. Eserin Ritmik Yapı Bakımından İncelenmesi

Dolunay adlı eser ritmik yapı bakımından incelendiğinde 3+2+2 kurulumunda olduğu ve 7/8'lük (devr-i hindi) usul kullanılarak bestelendiği görülmektedir. Geleneksel Türk müziğinde devr-i hindi usulü Demir'e göre şöyle anlatılmaktadır: "Yedi zamanlı, beş vuruşlu basit ve bileşik bir usuldür. Bir Semai ve bir Sofyan usulünün birleşmesinden meydana gelmiştir"(Demir, 2005: 38).

### 6.10.3. Eserin Biçim Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Dolunay adlı eser biçimsel özellikleri bakımından incelendiğinde bir bölümlü olduğu görülmektedir. Bir bölümlü biçim özelliği gösteren eser kendi içinde iki tane cümleden ve bu cümlelerin çatalı ya da benzeri niteliği taşıyan farklı cümlelerden meydana gelmekte ve yirmi dokuz ölçüden oluşmaktadır. Biçim şeması;

*Şekil 106. Biçim Şeması*

$$A[||: a(a1+a1'+a2+a2') + b(b1+b2) :||] \\ \text{Fine}$$

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada, bağlama icracısı ve bestecisi olan Zeki Atagür'ün eserleri çerçevesinde yapılan müzikal analizlere yer verilmiştir. Çalışma kapsamında bestecinin on adet eseri değerlendirilmeye alınmıştır bu değerlendirmeler aşağıdaki tabloda eser adı, karar sesi ve düzeni, makam veya tonu, ölçü sayısı, ses genişliği, ölçüsü ve kuruluşu son olarak da bölüm ve cümle sayıları hakkında bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca devamında maddeler halinde eserlere ilişkin değerlendirmeler verilecektir.

*Tablo 10. Analizler*

Eser Adı	Karar Sesi ve Düzeni	Makam veya Tonu	Ölçü Sayısı	Ses Genişliği	Ölçüsü ve Kuruluşu	Bölüm ve Cümle Sayısı
Mihmandar	(Re) Bozuk Düzeni	Neva'da Buselik Makamı Dizisi	64	20	7/8 (3+2+2)	2 Bölüm 6 Cümle
Gökçe	(La) Bozuk Düzeni	Kürdi Makamı Dizisi	14	15	12/8 (3+3+3+3)	1 Bölüm 2 Cümle
İlk Göz Ağrısı	(Sol) Bozuk Düzeni	Nihavend Makamı Dizisi	17	16	4/4 (2+2)	1 Bölüm 3 Cümle
Dostlar İçin	(La) Bozuk Düzeni	Hicaz Makamı Dizisi	25	18	4/4 (2+2)	1 Bölüm 3 Cümle
Tahtacım	(La) Bağlama Düzeni	Kürdi Makamı Dizisi	18	11	9/8 (2+3+2+2)	1 Bölüm 2 Cümle
Merhaba	(Sol) Bozuk Düzeni	Nihavend Makamı Dizisi	16	17	6/8 (3+3)	1 Bölüm 2 Cümle
Askerde	(La) Bozuk Düzeni	Kürdi Makamı Dizisi	7	14	4/4 (2+2)	1 Bölüm 2 Cümle
Girizgâh	(La) Bozuk Düzeni	Sol Majör Dizisi	19	17	4/4 (2+2)	1 Cümle
Mekik	(La) Bağlama Düzeni	Hicaz Makamı Dizisi	42	19	7/8 (2+2+3)	2 Bölüm 4 Cümle
Dolunay	(Do) Müstezat Düzeni	Çargâh Makamı Dizisi, Do Majör Dizisi	29	15	7/8 (3+2+2)	1 Bölüm 2 Cümle

1. Mihmandar adlı eserin makamsal analizi sonucu Buselik makamında olduğu ancak neva yani re perdesi üzerine aktarıldığı tespit edilmiştir. Eser içerisinde makamsal geçkilere yer verilmiştir. Bu geçkiler Segâh ve Hicaz makamları olarak değerlendirilmektedir. Ritimsel değerlendirme sonucunda eserin 7/8'lik Devr-i Hindi usulünde ve 3+2+2 kurulumunda olduğu tespit edilmiştir. Biçim özellikleri incelendiğinde ise eserin iki bölümlü ve 6 cümleden oluştuğu görülmektedir. Genel yapı itibari ile eser uzun soluklu bir eser olup 64 ölçüden meydana gelmektedir. Ayrıca çalım teknikleri bakımından çarpma ve çekmelere, glissando gibi teknikler eser genelinde kullanılmaktadır. Motif geliştirme yöntemi olarak açıkladığımız sekileme, uygu ve alterasyon teknikleri kullanılarak esere çalım olarak zorluk kazandırmıştır. Eser genelinde yatay pozisyonda çalımlar kurgulanmış ve ileri düzey icraya yönelik olarak bestelendiği tespit edilmiştir.
2. Gökçe adlı eserin makamsal analizi sonucunda Kürdi makamında seyir ettiği tespit edilmiştir. Ritim özellikleri bakımından analizi yapıldığında ise eserin 12/8'lik Birleşik Sofyan usulünde ve 3+3+3+3 kurulumunda olduğu tespit edilmiştir. Biçimsel özellikleri bakımından bir bölümlü ve iki adet cümleden meydana gelmiştir. Eser on dört ölçüden meydana gelmiş kısa soluklu bir eserdir. Motif geliştirme yöntemi olarak eser içerisinde uygulamaya ve alterasyonlara yer verilmiştir. Çalım özellikleri bakımından dikey pozisyonların yoğunlukta olduğu görülmektedir. Kısa soluklu bir eser olmasına karşın ileri düzey icra gerektiren bir eser olmaktadır.
3. İlk Göz Ağrısı adlı eserin makamsal analizi sonucunda Nihavend makamında seyir ettiği görülmüştür. Ritimsel açıdan değerlendirildiğinde ise 4/4'lük Sofyan usulünde ve 2+2 kurulumunda olduğu görülmüştür. Biçimsel özellikleri bakımından bir bölümlü ve üç cümleden oluştuğu görülmektedir. Genel yapı itibari ile kısa soluklu bir eser olup on yedi ölçüden oluşmaktadır. Çalım teknikleri bakımından ileri düzey icra için bestelenmiş ve dikey pozisyonlar yoğun olarak kullanılmıştır.
4. Dostlar İçin adlı eserin makamsal analizi yapıldığında Hicaz makamında seyir ettiği tespit edilmiştir. Ritimsel olarak değerlendirildiğinde ise 4/4'lük Sofyan usulünde ve 2+2 kurulumunda olduğu görülmüştür. Biçimsel özellikleri incelendiğinde ise bir bölümlü ve üç cümleden meydana geldiği tespit edilmiştir. Yapı itibari ile kısa soluklu bir eser olup yirmi beş ölçüden meydana



gelmektedir. Motif geliştirme yöntemlerinde kullanılan makamsal geçki tekniği eser içerisinde Zirgüleli Hicaz makamında kullanılmaktadır. Ayrıca eser içerisinde alterasyon da bulunmaktadır. Eser genelinde yatay ve dikey pozisyonda çalılara yer verilmektedir.

5. Tahtacım adlı eserim makamsal analizi yapıldığında Kürdi makamında seyir ettiği tespit edilmiştir. . Eser içerisinde Saba makamında makamsal geçki kullanılmıştır. Ritimsel analiz sonucunda ise 9/8'lik Raks Aksağı usulünde ve 2+3+2+2 kurulumunda olduğu görülmektedir. Biçimsel analiz sonucunda eserin bir bölümlü ve iki cümleden meydana geldiği tespit edilmiştir. Eser kısa soluklu bir eser olup on sekiz ölçüden oluşmaktadır. Besteci tarafından tasavvufi halk müziği türü olan Semahlardan esinlenerek bestelenmiştir. Çalım özellikleri bakımından dikey pozisyonlar sık olarak kullanılmıştır.
6. Merhaba adlı eserin makamsal analizi sonucunda Nihavend makamında olduğu tespit edilmiştir. Ritimsel analiz sonucunda ise 6/8'lik Yürük Semai usulünde ve 3+3 kurulumunda olduğu görülmektedir. Biçimsel olarak değerlendirildiğinde ise bir bölümlü ve iki cümleden oluştuğu görülmektedir. Motif geliştirme yöntemlerinde kullanılan uygu ve alterasyon teknikleri eser içerisinde kullanılmıştır. Kısa soluklu bir eser olup on altı ölçüden meydana gelmiştir. Çalım özellikleri bakımından yatay ve dikey pozisyonlar kullanılmıştır.
7. Askerde adlı eserin makamsal analizi sonucunda Kürdi makamında seyir ettiği tespit edilmiştir. Ritimsel olarak değerlendirilmesi yapıldığında ise 4/4'lük Sofyan usulünde ve 2+2 kurulumunda olduğu görülmektedir. Biçimsel olarak değerlendirildiğinde ise bir bölümlü ve iki cümleden oluşan yedi ölçülü egzersiz niteliği taşıyan kısa soluklu bir eserdir. Eser genelinde sıkça alterasyon kullanılmıştır. İcrasal açıdan dikey pozisyonlar sık kullanılmış ve ileri düzey icra gerektiren bir eserdir.
8. Girizgâh adlı eserin makamsal analizi yapıldığında ise eserin makamsal yapıda olmadığı ve sol majör tonunda olup la dorian dizisi ile karar verdiği tespit edilmiştir. Ritimsel özellikleri incelendiğinde ise 4/4'lük Sofyan usulünde ve 2+2 kurulumunda olduğu görülmüştür. Biçimsel analizi sonucunda tek cümleli bir yapıya sahip olduğu ve bu cümlenin sık sık çatalının veya benzer şekillerinin kullanıldığı tespit edilmiştir Kısa soluklu bir eser olup on dokuz ölçüden meydana gelmektedir. Eser içerisinde motif geliştirme yöntemi olan uygu ve

- pasaj ya da geçit olarak adlandırdığımız teknikler sıkça kullanılmaktadır. İcrasal açıdan incelendiğinde ise dikey pozisyonlar sık kullanılmıştır.
9. Mekik adlı eserim makamsal analizi yapıldığında eserin Hicaz makamında seyir ettiği tespit edilmiştir. Ritimsel olarak incelendiğinde ise 7/8'lik Devri Turan usulünde ve 3+2+2 kurulumunda olduğu tespit edilmiştir. Biçimsel olarak analizi yapıldığında ise eserin iki bölümlü ve dört cümleden oluştuğu tespit edilmiştir. Eser içerisinde motif geliştirme yöntemi olan makamsal geçki kullanılmaktadır. Bu geçkiler Zirgüleli Hicaz, Kürdi ve Saba olarak değerlendirilmektedir. Çalım teknikleri bakımından çarpma ve çekmeler sık kullanılmıştır. Genel yapı itibari ile uzun soluklu bir eser olup kırk iki ölçüden meydana gelmektedir. Dikey ve yatay pozisyonlar sıkça kullanılmıştır. İleri düzey icraya sahip bir eser olmaktadır.
  10. Dolunay adlı eserin makamsal açıdan analizi yapıldığında ise Çargâh makamında seyir ettiği ve tonal müzik çerçevesinde değerlendirildiğinde do majör tonunda olduğu tespit edilmiştir. Ritimsel özellikleri bakımından 7/8'lik Devr-i Hindi usulünde ve 3+2+2 kurulumunda olduğu görülmektedir. Biçimsel olarak analizi yapıldığında ise bir bölümlü ve iki cümleden oluştuğu tespit edilmiştir. Kısa soluklu bir eser olup yirmi dokuz ölçüden meydana gelmektedir. Eser çalım özellikleri bakımında çarpma ve çekme teknikleri ile donatılmış ve yatay pozisyonda icra edilen bir eserdir.
  11. Çalışma kapsamında incelenen eserlerden üç tanesi Kürdi, iki tanesi Nihavend, iki tanesi Hicaz, bir tanesi Buselik, bir tanesi ise Çargâh makamında bestelenmiştir. Ayrıca makamsal yapıya uymayan bir adet sol majör tonunda eser de mevcuttur.
  12. Eserlerin icra edildikleri akort düzenleri incelendiğinde ise yedi tanesi Bozuk Düzende, iki tanesi Bağlama Düzeninde, bir tanesi ise Do Müstezat Düzeninde icra edilmektedir. Ayrıca Dostlar İçin adlı eser incelendiğinde ise icracılar tarafından hem Bozuk Düzende hem de Bağlama Düzeninde icra edilmeye uygun olduğu görülmüştür.
  13. Ritimsel analiz sonucunda incelediğimiz on adet eserin dört tanesi 4/4'lük usulde, bir tanesi 6/8'lik usulde, üç tanesi 7/8'lik usulde bir tanesi 9/8'lik usulde bir tanesi ise 12/8'lik usulde bestelenmiştir.
  14. Biçimsel analiz sonucunda ise incelenen eserlerden iki bölümlü iki eser, bir bölümlü yedi eser ve bir cümleli bir eser olduğu tespit edilmiştir.

15. İncelenen eserlerin uzunluk olarak yedi ölçüden altmış dört ölçüye kadar olan çeşitli ölçü sayılarında olduğu tespit edilmiştir. Bu çerçevede bestecinin eserlerinde ifade etmek istediği duyguyu bestenin uzun soluklu ya da kısa soluklu olması gibi bir kaygı taşımadan net bir şekilde eserlerine aktardığı görülmektedir.
16. İncelenen eserlerin ses genişlikleri incelendiğinde ise altı tanesinin iki oktavın üstünde bir ses genişliğine sahip olduğu geri kalan dört tanesinin de bir buçuk oktav civarında ses genişliğine sahip olduğu tespit edilmiştir.
17. Çalışma kapsamında incelenen on eserin bağlama üzerinde yatay ve dikey pozisyonlarda kullanıldığı görülmüştür. Ek olarak eserler genelinde çeşitli akorlar ve arpejlerin kullanıldığı görülmektedir. Bu verilerden yola çıkarak incelenen eserlerin birçoğunun icra bakımından ileri düzey bir bağlama icrası gerektirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Türkler, tarih boyunca çok geniş bir coğrafi alana yayılmış ve buralarda farklı müzik kültürleri ile etkileşim içinde olmuşlardır. Özellikle Orta Asya'yı içine alan bu coğrafya, Türk müzik kültürünün pek çok koldan beslenmesine zemin hazırlamıştır. Türk topluluklarının kültürel bağlamda ortak değerlerinin söz ve müziğe yansmasıyla birlikte Türk müzik kültürü ortaya çıkmıştır. Bu kültürün içinde yerel dokuları barındıran halk müziği ise geleneksel kültürün yaşatılması açısından önemli bir yere sahip olmuştur. Bu durum Anadolu coğrafyasında da karşımıza çıkmaktadır. Bu coğrafyada asırlar boyunca kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa aktararak gelen Türk halk müziği, gerek çalgıları gerekse bu çalgılar için bestelenen sözlü ve sözsüz eserlerle gelişimini devam ettirmektedir.

Çeşitli coğrafyalarda farklı isimlerle anılan bağlama, Anadolu insanının duygu ve düşüncelerinin aktarılmasında, sevinçlerinin ve kaygılarının ifade edilmesinde önemli bir anlatım aracı olmuştur. Yüzyıllardır toplumun bir parçası olan bu saz çeşitli yörelerde ve bölgelerde yaygınlık göstermiş ve halkın beğenisini kazanmıştır. Bunun sonucunda yörelere özgü müzikal yapı ile orantılı olarak çeşitli çalım teknikleri ve akort türleri ile buna bağlı olarak da çeşitli formlarda bağlama türlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Bu müzikal birikim son yıllarda geleneksel çalım haricinde gelişen, teknik anlamda icrayı ve icracıyı zorlayan bir yapıya bürünmüştür. Bu gelişimin yegâne sebebi

ise bu yenilikçi yaklaşımı benimseyen bestecilerin etkisidir. algıya yönelik eser üreten besteciler, bağlama sazının icrasal boyutta gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. Bu gelişim son 50 yıl çerçevesinde büyük ivme kazanarak ilerlemesini sürdürmektedir. Bu nedenle son yıllarda yaygınlık kazanmış ve ekolleşmiş bir besteci olan Zeki Atagür'ün bağlama sazına yönelik olarak ürettiği eserlerin müzikal açıdan incelenmesi, bu tip çalışmaların bağlama sazı özelinde yapılacak olan akademik çalışmalara öncü bir nitelikte olduğu görülmektedir.

Ayrıca bu çalışma, geleneksel Türk halk müziği çalgısı olan bağlamaya uygun bestecilik ve icracılık alanlarında bu saza özgü ileri çalım tekniklerinin geliştirilmesi, sınırlılıklarının bilinmesi ve bestecilere yol göstermesi, bestecilik tekniklerinin mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda öğretilmesi ve bu alanda çalışmalar yapılması bakımından gerekli olduğu düşünülmektedir. Ek olarak yapılacak olan çalışmalara kaynak olması niteliği ile bu alanda araştırma yapacak kişilere ve literature katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Açın, S. (1998). *Türk Halk Müziği Sazlarından Bağlama ve Kemanenin Son Yapın Teknikleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Akdağ, K. (2010). *Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları* (Üçüncü Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler* (Üçüncü Baskı). İzmir: Meta Basım.
- Alan, M. (2012). *Bozuk Düzeni Bağlama Öğretiminde Başlangıç Düzeyine Yönelik Bir Model Önerisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Alp, S. (2005). *Hitit Güneşi*. Ankara: Başak Matbaacılık.
- Apaydın, K. ve Algı, S. (2020). Bağlama İçin Yazılmış Zeki Atagür Eserlerinin İcra Bakımından Analizi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 2856-2880.
- Arat, D., Çöloğlu, E. (2015). *Terminolojiden Analize Ağıştırmalı Müzik Teorisi 1*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Atagür, Z. (2011). *Bağlama Egzersizleri*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Atagür, Z. (2017). *Bağlama Egzersizlerim ve Eserlerimi*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Bozkır, B. (2002). *Bağlamada Malzeme-Tını İlişkisi ve Dinamik Analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Büyükyıldız, Z. (2015). *Türk Halk Müziği*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- Caferoğlu, A. (1936). Cihan Edebiyatında Türk Kopuzu. *Ülkü Dergisi*, Cilt. VIII Sayı.45, 203-205.
- Cangal, N. (2017). *Armoni* (Altıncı Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Cangal, N. (2018). *Müzik Formları* (Sekizinci Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Çelebioğlu, E. (2013). *Armoni*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çiçekçioğlu, Ü. (2017). *Bağlama Yapımında Yenilikçi Yaklaşımlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çöloğlu, E., Arat, D. (2019). *Terminolojiden Analize Ağıştırmalı Müzik Teorisi 2*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Darbaz, F. (1973). *Temel Bilgilerle Beraber Tonal-Modal-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*. İstanbul: Musiki Kültür Derneği Yayınları.
- Demir, A. (2004). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Solfej ve Nazariyatı -2-* İzmir: Sade Matbaacılık ve Grafik.
- Demir, A. (2005). *Geleneksel Türk Sanat Müziği Solfej ve Nazariyatı -1-*. İzmir: Sade Matbaacılık ve Grafik.
- Demir, O. (2002). *Bağlamadaki Eşik Sistemi Üzerinde Yeni Uygulama*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demir, Ş. (2017). *Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama*. İstanbul: Ötüken Neşeriyat A.Ş.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Deniz, A., Çöloğlu, E. (2015). *Terminolojiden Analize Ağıştırmalı Müzik Teorisi 2*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Deran, E. (2017). *Makamdan Makama Geçki Örnekleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Dinçol, B. (2003). *Eski Ön Asya ve Mısır'da Müzik*. İstanbul: Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık San. Ve Tic. Ltd, Şti.
- Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Egemen, H. (2003). *Armonide Çözümleme ve Uygulaması*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Ekim, G.(2002). *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyalbilimler Enstitüsü, İzmir.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleri İle Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Eroğlu, S. C. (2011). *Kopuzdan Altıtelli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erzincan, E. (2019). *Bağlama İçin Besteler*. İstanbul: Ayhan Matbaası.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus, (Müzikte Halk Mirası)*. İstanbul: Pencere Yayınları.
- Gazimihâl, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklğ*. Ankara: Ses ve Tel Yayınları.
- Gazimihâl, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Güler, E. (2017). *Uzun Sap Bağlama ve Tanburun Organolojik ve İcra Özellikleri Açısından Karşılaştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Hidayetoğlu, N. (1999). *Müzik Teorisi*. Trabzon: Karadeniz Gazetesi ve Matbaacılık.  
<http://www.eksd.org.tr/buselik-makami/>, (Erişim Tarihi: 30.09.2020).  
<http://www.kopuzsazevi.com/kopuz.htm>, (Erişim Tarihi: 15.09.2020).  
<https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim Tarihi: 13.09.2020).  
<https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim Tarihi: 13.09.2020).  
<https://www.repertukul.com/>, (Erişim Tarihi: 19.09.2020).  
<https://zekiatagur.com/>, (Erişim Tarihi: 12.09.2020).
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Judetz, E. P. (1975) Romen Kopuzu. *Mupipii Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*, Sayı. 1, 261-262.
- Karababa, H. (2005). *Nefesi Bağlama Tarihçesi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayın Evi.
- Karadeniz, E., M. (2012). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karahasan, T., H. (1999). *Türkülerle Buram Buram Anadolu*. İstanbul: Göksu Matbaacılık.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (Yirmi yedinci Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Karolyi, O. (2019). *Müziğe Giriş* (Çeviren: Mehmet Nemutlu). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kartal, E. (2011). *Türk Müziği Enstrümanlarının Frekans Aralıkları*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Kaya, E. (2005). *Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Kostak, A. (2001). *Kanunun Ensrümantasyon ve Orkestrasyon Açısından Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan yayıncılık.
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öner, G. (2015). *Günümüz Türkiye Kopuzundaki Organolojik ve İcrasal Özelliklerin Değerlendirilmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Özalp, N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özbek, M. (1994). *Folklor ve Türkülerimiz*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Özbek, M., Tuğcular, E., Sun, M., Bayraktar, E., ve Önder, B. (1989). *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, G. (2017). *İlerici Armonisine Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Özgür, Ü., Aydoğan, S. (2012). *Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram* (Üçüncü Baskı). Ankara: Sözkese Matbaası.
- Özgür, Ü., Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten Geleceğe Makamsal Türk Müziği*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Özkan, İ. H. (2018). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri*. İstanbul: İmak Ofset Basım Yayın San. Ve Tic. Ltd.Şti.
- Parlak, E. (1986). *Bağlama ve Türk Halkı*. (Yayınlanmamış Bitirme Çalışması). İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Parlak, E. (1998). *Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’ de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E.(2001). *El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I*. Ankara: Ekin Yayınları.
- Paşaoğlu, S. (2009). Müzik Kültüründe Sözlü ve Yazılı Aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11 (2), 143-159
- Rosenthal, M. Ve Yudin, P. (1972). *Materyalist Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Sancak, E. (2019). *Türk Halk Müziğinde Bas Bağlamanın Tarihi, Yapısı ve İcrası*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara.
- Sancak, E. (2019). Türk Halk Müziğinin Yeni Bir Çalgısı: Bas Bağlama. *Uluslar Arası Müsikî Dergisi*, 2 (1), 41-68.
- Savaş, M. (2018). *Batı Müziğinde Form ve Analiz*. Ankara: Müzik Eğitim Yayınları.
- Sayan, E. (2008). *Ulusal Müziğimiz Teknik- Analiz ve Bestecilik*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Tura, Y. (2019). *Türk Musikisinin Meseleleri II Türk Musikisi ve Armonisi*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. (2019). *Türkçe Sözlük* (Sekizinci Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Usman, O. (2017). *Temel Armoni Çoksesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz 2.Cilt*. Konya: Eğitim Yayın Evi.
- Usmanbaş, İ. (1974). *Müzikte Biçimler*. İstanbul: Milli Eğitim Basınevi.
- Yaşar, S. (2011). *Temel Bağlama Öğretiminde Kullanılmakta Olan Ve Önerilen Tezene Tekniğinin Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi*

- (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Yaşar, S. (2015). *Temel Bağlama Öğretimi Yöntem ve Teknikler*, Afyonkarahisar: Hazer Ofset Matbaacılık.
- Yener, S. (2006). *Liseler İçin Müzik Lise 1 Ders Kitabı*. İstanbul: Ilıcak Matbaacılık.
- Yılmaz, A. (2011). *Günümüzde Profesyonel Bağlama İcrasında Değişimler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



## EKLER DİZİNİ

	<b><u>Sayfa</u></b>
<b>Ek 1:</b> Mihmandar Adlı Eserin Notası .....	115
<b>Ek 2:</b> Gökçe Adlı Eserin Notası.....	117
<b>Ek 3:</b> İlk Göz Ağrısı Adlı Eserin Notası .....	118
<b>Ek 4:</b> Dostlar İçin Adlı Eserin Notası .....	119
<b>Ek 5:</b> Tahtacım Adlı Eserin Notası .....	120
<b>Ek 6:</b> Merhaba Adlı Eserin Notası .....	121
<b>Ek 7:</b> Askerde Adlı Eserin Notası .....	122
<b>Ek 8:</b> Girizgâh Adlı Eserin Notası .....	123
<b>Ek 9:</b> Mekik Adlı Eserin Notası.....	124
<b>Ek 10:</b> Dolunay Adlı Eserin Notası .....	126
<b>Ek 11:</b> Zeki Atagür' den Alınan İzin Belgesi .....	127

## EKLER

### Ek 1: Mihmandar Adlı Eserin Notası

## MİHMANDAR

Zeki ATAGÜR

The musical score for "Mihmandar" is presented in eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melodic line. The third staff features a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The fourth staff shows a similar pattern with some rests. The fifth staff has a different rhythmic structure with some notes beamed together. The sixth staff consists of a series of chords, some with multiple notes. The seventh staff returns to a melodic line similar to the first staff. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line.

2  
MIHMANDAR



Ek 2: Gökçe Adlı Eserin Notası

# GÖKÇE

Zeki ATAGÜR

12/8

Fine

Ek 3: İlk Göz Ağrısı Adlı Eserin Notası

# İLK GÖZ AĞRISI

Zeki ATAGÜR

1. 2.

Fine

Ek 4: Dostlar İçin Adlı Eserin Notası

## DOSTLAR İÇİN

Zeki ATAGÜR

§

Fine

§

Ek 5: Tahtacım Adlı Eserin Notası

TAHTACIM  
(Bağlama Düzeni)

Zeki ATAGÜR

The musical score for 'Tahtacım' (Bağlama Düzeni) by Zeki Atagür is presented in six staves. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign. The second staff concludes with a 'Fine' marking. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign. The notation includes various rhythmic values and melodic contours characteristic of bağlama music.

Ek 6: Merhaba Adlı Eserin Notası

# MERHABA

Zeki ATAGÜR

Fine



Ek 7: Askerde Adlı Eserin Notası

# ASKERDE

Zeki ATAGÜR

The musical score for 'Askerde' is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of notation. The first staff begins with a repeat sign and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a 'Fine' marking and ends with a repeat sign. The third staff concludes with a trill and a repeat sign.

Ek 8: Girizgâh Adlı Eserin Notası

# GİRİZGAH

Zeki ATAGÜR

Musical score for Girizgâh, Zeki Atagür. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff includes a measure with a whole note chord and a fermata. The fifth staff ends with a fermata and a trill-like flourish. The seventh staff concludes with a double bar line and the word 'Fine' below it.

Ek 9: Mekik Adlı Eserin Notası

# MEKİK

Zeki ATAGÜR

♩

1. 2.

Fine

1. 2.

1. 2.

1. 2.

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

2  
MEKİK

The image displays a musical score for a piece titled "MEKİK", marked with a "2" above the title. The score is written in a single system and consists of four staves of music, all in a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes, including a repeat sign. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff concludes the piece with a final cadence, marked with a double bar line and a repeat sign.

Ek 10: Dolunay Adlı Eserin Notası

DOLUNAY

Zeki ATAGÜR

The musical score for 'DOLUNAY' by Zeki ATAGÜR is presented on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end. The second and third staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) in the second measure. The fourth staff continues the melody with a repeat sign. The fifth staff shows the accompaniment with a key signature change to one flat (B-flat) in the second measure. The sixth staff continues the melody with a repeat sign. The seventh staff concludes the piece with a final chord and the word 'Fine' written below the staff.

## Ek 11: Zeki Atagür' den Alınan İzin Belgesi

Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı'nda yüksek lisans öğrencisi olan Murat Gülbitti'nin yapmış olduğu "Zeki Atagür'ün Bağlama Sazı İçin Bestelediği Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi" adlı tez çalışmasında kullanılan şahsi bilgilerim ve eserlerim benden onay alınarak kullanılmıştır.

Zeki ATAGÜR



## ÖZGEÇMİŞ

24 Şubat 1995 yılında Ankara’da doğdu. İlk-orta eğitimini Beytepe İlk Öğretim Okulunda, lise öğrenimini ise Ulus Endüstri Meslek Lisesi’nde tamamladı. 2013 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı’nı kazandı ve onur öğrencisi olarak 2018 yılında mezun oldu. Aynı yıl Müzik Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisans eğitimine başladı. 2018 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda saat ücretli öğretim elemanı olarak göreve başladı. Ayrıca Afyonkarahisar Belediyesi ve Afyon Kocatepe Üniversitesi’nin ortak olarak yürüttüğü Afyonkarahisar Kültür Ansiklopedisi araştırmalarında birçok ilçe ve köyde halk müziği derleme çalışmalarına katıldı. Meslek Çalgısı, Enstrüman (Bağlama), Açış Teknikleri derslerini yürütmektedir. Türk Halk Müziği alanında bağlama icracısı, orkestra şefi, orkestra sorumlusu, düzenlemeci olarak birçok konserde görev aldı.