



**DAVUL ZURNA İLE İCRA EDİLEN HALAY/BAR
MÜZİKLERİNİN BAĞLAMA İÇİN
UYARLANMASI: ERZİNCAN İLİ ÖRNEĞİ**

Şafak CEYLAN

Doktora Tezi

Türk Müziği Çalışmaları Ana Sanat Dalı

2026

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI SANAT DALI

**DAVUL ZURNA İLE İCRA EDİLEN HALAY/BAR MÜZİKLERİNİN BAĞLAMA
İÇİN UYARLANMASI: ERZİNCAN İLİ ÖRNEĞİ**

(Adaptation of Halay/Bar Music Performed With Davul And Zurna For the Bağlama: The
Case of Erzincan Province)

DOKTORA TEZİ

Şafak CEYLAN

Danışman: Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ

Erzurum
Mart, 2026



T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Doç.Dr. Sinan HAŞHAŞ danışmanlığında Şafak CEYLAN tarafından hazırlanan “**Davul zurna ile icra edilen halay/bar müziklerinin bağlama için uyarlanması: Erzincan ili örneği**” başlıklı çalışma 25/03/2026 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Türk Müziği Çalışmaları - Anabilim Dalı Türk Müziği Çalışmaları Bilim Dalı'nda **Doktora** tezi olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi (Danışman):	Doç.Dr. Sinan HAŞHAŞ <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Prof.Dr. ÜNAL İMİK <i>İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Doç.Dr. Koray ÇELENK <i>ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER <i>ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ</i>	e-imza

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

20/04/2026
Prof.Dr. Ahmet Selim DOĞAN
Enstitü Müdürü
e-imza

Bu çalışma;
- Kurumsal BAP projesi (Proje No : SDK-2024-14496)
kapsamında desteklenmiştir.





ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Doktora Tezi olarak sunduğum “Davul Zurna ile İcra Edilen Halay/Bar Müziklerinin Bağlama İçin Uyarlanması: Erzincan İli Örneği” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

25 / 03/ 2026

Şafak CEYLAN

Aslı Islak İmzalıdır.

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/....../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.



TEZ BENZERLİK RAPORU

“Davul Zurna İle İcra Edilen Halay/Bar Müziklerinin Bağlama İçin Uyarlanması: Erzincan İli Örneği” başlıklı tez çalışmamın toplam 137 sayfalık kısmına ilişkin, 25/03/2026 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%4** olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

25/03/2026

Danışman

Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ

Aslı Islak İmzalıdır.

Öğrenci

Şafak CEYLAN

Aslı Islak İmzalıdır.

TEŞEKKÜR

Bu doktora tezinin ortaya çıkmasında, akademik ve mesleki birikimi, yol göstericiliği ve yapıcı eleştirileriyle çalışmanın her aşamasında desteğini esirgemeyen tez danışmanım Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme ve savunma sürecinde değerli görüşleriyle çalışmanın bilimsel niteliğinin gelişmesine katkı sağlayan jüri üyeleri Prof. Dr. Ünal İMİK, Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN'a, Doç. Dr. Koray ÇELENK'e ve Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER'e kıymetli değerlendirmeleri için teşekkür ederim. Çalışmanın farklı aşamalarında fikirleriyle yön veren ve desteğini hissettiren Prof. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK'e; düşünsel katkıları ve yapıcı yaklaşımlarıyla çalışmanın gelişimine destek olan Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU'na teşekkürlerimi sunarım. Tez sürecinin tamamında bilgi, deneyim ve katkılarıyla her zaman yanımda olan Doç. Dr. Numan ERTAŞ'a; özellikle yöntemsel yaklaşımlara ilişkin görüşleri ve destekleriyle çalışmaya önemli katkılar sağlayan Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Halil DEMİR'e şükranlarımı ifade ederim. Akademik süreç dışında misafirperverliği ve samimi desteğiyle yanımda olan Öğr. Gör. Dr. Feyzi Berat KAPLAN'a teşekkür ederim. Tez sürecinde manevi desteğini her zaman hissettiğim Ayfer ERTAŞ'a içten teşekkürlerimi sunarım. Uyarılama süreçlerinde fikir ve görüşleriyle katkı sağlayan Volkan Kaplan'a; bağlama uyarılama süreci ve bağlama icra pratiğine dair her yönüyle yol gösterici olan, çalışmanın sanatsal ve icraya dönük boyutuna ışık tutan Erdal ERZİNCAN'a özel olarak teşekkür ederim. Alan araştırmaları sürecinde her zaman yanımda olan ve desteğini esirgemeyen Öğr. Gör. Cem KARATAŞ'a; Erzincan'da saha çalışmaları sırasında katkı sunan diğer tüm bağlamacı, zurnacı ve davulculardan oluşan katılımcılara teşekkür ederim. Son olarak, bu çalışmanın yürütülmesine maddi destek sağlayan Atatürk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne, SDK-2024-14496 numaralı proje kapsamında sundukları katkılar için teşekkürlerimi sunarım.

Şafak CEYLAN

ÖZ

DOKTORA TEZİ

DAVUL ZURNA İLE İCRA EDİLEN HALAY/BAR MÜZİKLERİNİN BAĞLAMA İÇİN UYARLANMASI: ERZİNCAN İLİ ÖRNEĞİ

Şafak CEYLAN

Mart 2026, 137 sayfa

Amaç: Bu araştırma, Erzincan ili ve çevresinde davul-zurna eşliğinde icra edilen halay ve bar müziklerinin bağlamaya uyarlanma süreçlerini müzikolojik, kültürel ve icraya yönelik boyutlarıyla incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, geleneksel icra ortamlarında şekillenen ezgilerin bağlamaya aktarımı sırasında ortaya çıkan makam, usûl ve teknik dönüşümler ile bu dönüşümlerin icracı kimliği, temsil anlayışı ve repertuvar oluşumu üzerindeki etkileri ele alınmıştır. Uyarlama kavramı yalnızca teknik bir aktarım değil, kültürel dokunun yeniden üretildiği çok katmanlı bir süreç olarak değerlendirilmiştir.

Yöntem: Araştırma nitel model doğrultusunda yürütülmüş; literatür taraması, alan araştırması, yarı yapılandırılmış görüşmeler ve müzikal çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Seçilen halay ve bar örnekleri makam, usûl, notasyon ve icra farklılıkları açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiş; davul-zurna geleneğine özgü ritmik yapı, süsleme ve tavrı özelliklerinin bağlama icrasına etkileri analiz edilmiştir.

Bulgular: Alan araştırması kapsamında yapılan çeşitli incelemelerde, Erzincan halayları ve barlarının yöre sanatçıları tarafından genellikle usta-çırak ilişkisiyle aktarıldığı ayrıca bu yolla otantik icra dokularının büyük ölçüde korunduğu tespit edilmiştir. Yörede icra edilen halayların ve barların büyük bir çoğunluğunda TRT THM arşivindeki mevcut notalarından farklılıklar olduğu saptanmıştır. Uyarlama sürecinin bağlamanın teknik kapasitesini ve repertuvarını zenginleştirdiği, geleneksel icranın temsil boyutuna ilişkin yeni tartışma alanları oluşturduğu görülmüştür. Yöre sanatçılarının icralarından kayıt altına alınan ezgilerin uyarlama sürecinde ise ritmik derinlik, süsleme ve icra tavrında bağlamanın çalgısal özelliklerinden kaynaklanan bazı dönüşümlerin ortaya çıktığı belirlenmiştir.

Sonuç: Araştırma sürecinde incelenen ezgilerde farklı makamsal yapılar da görülmekle birlikte özellikle hüseyinî ve uşşak makamlarının yaygın olduğu, ölçü yapıları üzerinde yapılan değerlendirmelerde ise sofyan ve evfer usûllerinin öne çıktığı görülmüştür. Örneklem ezgilerin orijinal notaları ve yöresel icraları arasında çeşitli farklılıkların bulunduğu, uyarlanan ezgilerin hem bağlama icra repertuvarı hem de bağlama eğitiminde aktif olarak kullanılabilecek müzikal yapıları bünyelerinde barındırdıkları sonuçlarına ulaşılmıştır. Ayrıca uyarlama olgusunun teknik aktarımın ötesinde kültürel süreklilik, yeniden üretim ve temsil anlayışıyla ilişkili çok boyutlu bir yapı sergilediği; Erzincan halay ve bar müziklerinin bağlama aracılığıyla yeniden üretilmesinin müzik mirasının korunması, yaygınlaştırılması ve eğitim literatürüne katkı sağlayabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Uyarlama, Bağlama, Halay, Bar, Erzincan, Türk Halk Müziği

ABSTRACT

PhD THESIS

ADAPTATION OF HALAY/BAR MUSIC PERFORMED WITH DAVUL AND ZURNA FOR THE BAĞLAMA: THE CASE OF ERZİNCAN PROVINCE

Şafak CEYLAN

March 2026, 137 Pages

Purpose: This study aims to examine the adaptation processes of halay and bar music performed with davul-zurna accompaniment in Erzincan and its surroundings to the bağlama in terms of musicological, cultural, and performance-related dimensions. The study addresses the modal, rhythmic, and technical transformations that occur during the transfer of melodies shaped in traditional performance environments to the bağlama, as well as the effects of these transformations on performer identity, representation, and repertoire formation. The concept of adaptation is evaluated not only as a technical transfer but as a multilayered process in which cultural texture is reproduced.

Method: The research was conducted in line with the qualitative model; literature review, field research, semi-structured interviews, and musical analysis methods were employed. Selected halay and bar examples were comparatively examined in terms of mode, rhythm, notation, and performance differences; and the effects of rhythmic structure, ornamentation, and stylistic features specific to the davul-zurna tradition on bağlama performance were analyzed.

Findings: It was determined that the melodic structure is largely preserved, whereas transformations arising from the instrumental characteristics of the bağlama emerge in rhythmic depth, ornamentation, and performance style. It was observed that the adaptation process enriches the technical capacity and repertoire of the bağlama and creates new areas of discussion regarding the representational dimension of traditional performance.

Conclusion: It was concluded that in the melodies examined during the research process, the Hüseyinî and Uşşak makams and the Sofyân and Evfer rhythmic patterns were commonly used; that various differences existed between the original notations of the sampled melodies and their regional performances; and that the adapted melodies contained musical structures that could be actively utilized both in the bağlama performance repertoire and in bağlama education. In addition, the phenomenon of adaptation was found to display a multidimensional structure associated not only with technical transfer but also with cultural continuity, reproduction, and representation. Reproducing Erzincan halay and bar music through the bağlama may therefore contribute to the preservation and dissemination of musical heritage as well as to the enrichment of the educational literature.

Keywords: Adaptation, “Bağlama”, Halay, Bar, Erzincan, Turkish Folk Music.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEZ BENZERLİK RAPORU.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ	xi
KISALTMALAR DİZİNİ	xii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	4
Problem Cümlesi.....	4
Araştırmanın Alt Problemleri.....	4
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	4
Araştırmanın Sınırlılıkları	4
Varsayımlar	5
Kavramsal Çerçeve.....	6
Uyarlama	6
Müzikte Uyarlama.....	7
Türk Halk Çalgılarında Uyarlama.....	8
Bağlamada Uyarlama	10
Bağlama İçin Uyarlama Çalışmalarının Tarihsel Gelişimi	11
Bağlama Uyarlamaları ve Örnek Eserler	13
Bağlama Uyarlamalarında Nota ve İcra Farklılıkları.....	18
Bağlama İcrasında Öne Çıkan Enstrümantal Türler ve Özellikleri	19
Halaylar.....	20
Barlar.....	21
Zeybekler.....	21
Oyun havaları.....	22
Horon havaları.....	23
Karşılama havaları.....	23
Gelin alma havaları.....	23

Teke zortlatmaları	24
Azeri oyun havaları	24
Erzincan Yöresi Müzik Kültürü	25
Erzincan Yöresi Halay/Bar Havaalarında Öne Çıkan Müzikal Özellikler	26
Erzincan Yöresi Halay ve Bar İcralarında Kullanılan Çalgılar.....	27
İKİNCİ BÖLÜM	30
Yöntem	30
Araştırmanın Modeli	30
Evren ve Örneklem	31
Veri Toplama Teknikleri.....	31
Doküman İncelemesi.....	32
Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu	32
Gözlem.....	32
Verilerin Analizi.....	33
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	34
Bulgular ve Yorum	34
Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	34
İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	35
Ağır Bar eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	35
Beş Ayak eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	39
Cenk Havası (Gelin Çıkarması) eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	40
Cezayir Eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	43
Dokuz Ayak eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	44
Erzincan Baş barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	46
Erzincan Düz Halayı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	48
Erzincan İkinci Bar eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	51
Havuz Başının Gülleri eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	53
Hoş Bilezik eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	55
Nare eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	57
Sarhoş Barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	59
Sık Bar (Sıklama) eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	61
Tamzara Eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	62
Tavuk Barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.....	63
Yaylalar eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.	64
Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular	66

Ağır Bar Eserinin makam ve usûl özellikleri.....	66
Beş ayak eserinin makam ve usûl özellikleri.....	66
Cenk havası (gelin çıkarması) eserinin makam ve usûl özellikleri.....	67
Cezayir: Eserin davul zurna notalarının makam analizi.....	67
Dokuz ayak eserinin makam ve usûl özellikler.....	67
Erzincan Baş Barı eserinin makam ve usûl özellikleri.....	68
Erzincan Düz Halayı eserinin makam ve usûl özellikleri.....	68
Erzincan İkinci Bar eserinin makam ve usûl özellikleri.....	68
Havuz Başının Gülleri eserinin makam ve usûl özellikleri.....	68
Hoş Bilezik eserinin makam ve usûl özellikleri.....	69
Nare eserinin makam ve usûl özellikleri.....	69
Sarhoş Barı eserinin makam ve usûl özellikleri.....	69
Sık Bar (Sıklama) eserinin makam ve usûl özellikleri.....	70
Tamzara eserinin makam ve usûl özellikleri.....	70
Tavuk Barı eserinin makam ve usûl özellikleri.....	70
Yaylalar eserinin makam ve usûl özellikleri.....	70
Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular.....	71
Katılımcı profillerine ilişkin bulgular.....	71
Uyarlama çalışmalarına bakış açısı.....	72
Uyarlama çalışmalarında dikkat edilen unsurlar.....	73
Uyarlama yaparken kullanılan tekniklerin icraya katkısı.....	75
Uyarlamaya duyulan ihtiyaç.....	76
Uyarlama yaparken karşılaşılan zorluklar.....	77
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	80
Sonuçlar.....	80
Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	80
İkinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar.....	81
Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	82
Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar.....	83
Öneriler.....	85
KAYNAKÇA.....	87
EKLER.....	91
EK-1. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Ağır Bar” Eseri.....	92
EK-2. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Beş Ayak” Eseri.....	96
EK-3. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Cenk Havası” Eseri.....	97

EK-4. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Cezayir” Eseri	98
EK-5. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Dokuz Ayak” Eseri.....	100
EK-6. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan Baş Barı” Eseri.....	102
EK-7. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan Düz Halayı” Eser	103
EK-8. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan İkinci Bar” Eseri.....	108
EK-9. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Havuz Başının Gülleri” Eseri.....	110
EK-10. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Hoş Bilezik” Eseri.....	112
EK-11. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Nare” Eseri	114
EK-12. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Sarhoş Barı” Eseri	115
EK-13. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Sık Bar (Sıklama)” Eseri	116
EK-14. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Tamzara” Eseri.....	117
EK-15. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Tavuk Barı” Eseri.....	118
EK-16. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Yaylalar” Eseri	119
EK-17. Bağlamada Üç Tel Grubunu Gösteren Tablo	121
EK-18. Görüşme Formları	122
EK-19. Etik Kurul Raporu	123
ÖZGEÇMİŞ.....	124

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.	TRT Repertuvarında Yer Alan Örnek Eser: Bağlamam Perde Perde	14
Şekil 2.	Erzincan (2024) tarafından uyarlanmış örnek eser: Bağlamam Perde Perde.....	15
Şekil 3.	TRT Repertuvarında Yer Alan Örnek Eser: Portakalım Tekerlendi	16
Şekil 4.	Sağ ve Erzincan (2017) tarafından uyarlanmış örnek eser: Portakalım Tekerlendi	17
Şekil 5.	“Başına Bağlamış Dastar” Düzenlemesi (Erdal Erzincan).....	19
Şekil 6.	TRT Radyosu Nota Arşivi “Başına Bağlamış Dastar” (Repertuvar no:412)	19
Şekil 7.	Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Asma Davul	27
Şekil 8.	Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Bağlama.....	28
Şekil 9.	Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Orta Zurna.....	28
Şekil 10.	Ağır Bar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	36
Şekil 11.	Beş Ayak Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	39
Şekil 12.	Cenk Havası (Gelin Çıkarma) Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası.....	40
Şekil 13.	Cezayir Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası.....	43
Şekil 14.	Dokuz Ayak Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	45
Şekil 15.	Erzincan Baş Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	47
Şekil 16.	Erzincan Düz Halayı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	48
Şekil 17.	Erzincan İkinci Bar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	51
Şekil 18.	Havuz Başının Gülleri Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	53
Şekil 19.	Hoş Bilezik Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası.....	55
Şekil 20.	Nare Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	57
Şekil 21.	Sarhoş Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası.....	59
Şekil 22.	Sık Bar (Sıklama) Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası.....	61
Şekil 23.	Tamzara Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	62
Şekil 24.	Tavuk Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	63
Şekil 25.	Yaylalar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası	65

KISALTMALAR DİZİNİ

BPM	: Beats Per Minute
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
K	: Katılımcı
THM	: Türk Halk Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu



BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Kültür, toplumların tarihsel süreç içerisinde yarattıkları ve sonraki nesillere aktardıkları her türlü maddi ve manevi değerler bütünü olarak, insan davranışının en karmaşık ve işlevsel biçimlerinden biridir. Söz konusu kültürel yapının en dinamik unsurlarından biri olan müzik, yalnızca yapısal bileşenleriyle değil, aynı zamanda insanın öğrenilmiş davranışlarının bir sonucu olarak toplumsal kimliğin inşasında merkezi bir rol üstlenmektedir. Alan Merriam'ın (1964) antropolojik perspektifinden hareketle, müzik sesi tek başına var olamaz. Nitekim insanların düşünme, hareket etme ve yaratma süreçleri ile birlikte ortaya çıkan bir olgudur (Karataş & Çöl, 2022, s. 96; Merriam, 1964, s. VIII). Söz konusu bakış açısıyla Anadolu'nun köklü birikimini bünyesinde barındıran, "türkü" ve "oyun havası" gibi formların, kültürel kodları sonraki kuşaklara aktaran temel ifade araçlarından bazılarını oluşturduğu söylenebilir.

Erkan'a (2024) göre, modernleşme ve medya araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte geleneksel müzik pratikleri doğal icra ortamlarından çıkarak radyo, televizyon, sahne ve stüdyo gibi aracılı ortamlarda temsil edilmeye başlanmıştır (s. 290). Bu temsil sürecinde, Anadolu halk müziğinin temel çalgısı olan bağlama, icra ve aktarım pratiklerinde daha belirleyici bir konum kazanmıştır. Nitekim Parlak (1998) bağlamanın tarihsel süreç içerisinde icra geleneği ve teknik olanakları bakımından giderek merkezi bir rol üstlendiğini belirtmektedir (s. 8). Bağlama, tarihsel süreç içerisinde Asya kökenli "kopuz" dan türeyerek Anadolu kültürüyle bütünleşmiş ve halk müziği icra geleneğinin temel temsil çalgılarından biri haline gelmiştir. Özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren bağlama, hem kurumsal (radyo, konservatuvar) hem de piyasa odaklı mecralarda standartlaşmış bir enstrümana dönüşmüştür (Parlak, 1998, s. X; Ersoy, 2014, s. 939). Bu dönüşüm, geleneksel icra ortamlarında (açık alan, davul-zurna geleneği, cem ritüeli vb.) icra edilen ezgilerin bağlama çalgısına aktarılması ihtiyacını doğurmuştur. İşte bu noktada "uyarlama" (adaptation) kavramı, müzikolojinin ve çeviribilimin ortak çalışma alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Hutcheon & O'Flynn'ın (2013, s. XVI) tanımladığı üzere uyarlama, bir eserin "duyurulan ve kapsamlı bir şekilde yeniden ele alınması" sürecidir; hem bir "ürün" hem de bir "süreç" olarak ele alınmalıdır.

Müzikte uyarlama bir melodinin yalnızca notalarının farklı bir çalgıya aktarılmasıyla sınırlı değildir. Bunun yanında o melodinin taşıdığı kültürel doku ve estetik anlayışın yeniden üretilmesini de ifade etmektedir. Bu durum Erzincan yöresi özelinde ele alındığında, davul-zurna eşliğinde icra edilen bar ve halay havalarındaki çeşitliliğin, bağlamaya uyarlama

sürecinde önemli bir icra tekniği ve repertuvar katkısı sunduğu düşünülmektedir. Anadolu'nun doğu ve iç bölgelerinde dayanışmanın bir simgesi niteliğinde olan bar ve halaylar Öztürk ve Şimşek'e (2025, s. 635) göre davulun belirleyici usûl kalıpları ve zurnanın süsleme teknikleriyle bütünleşmiş bir "açık alan müziği" karakterine sahiptir.

Davul ve zurna, Anadolu'nun farklı coğrafyalarında ortak bir icra geleneğini temsil etmekle birlikte; yapım özellikleri ve çalım teknikleri açısından yöreden yöreye belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu çeşitlilik, her bölgenin kendi toplumsal yapısı, dans kültürü ve müzikal estetiği doğrultusunda şekillenen özgün tavırların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Söz konusu farklılaşma Erzincan yöresi özelinde ele alındığında, halay ve bar müziklerinin icrasında kullanılan davul ve zurnanın, açık alan geleneğine uygun güçlü ritmik vurgu, geniş ses yayılımı ve belirgin süsleme karakteriyle öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda davul, süreklilik gösteren ritmik yapısı aracılığıyla toplu hareketi düzenleyen temel ritim işlevi üstlenirken; zurna, keskin ve etkisini hissettirici tınısı ile ezgisel yönelimi belirleyen, tempo (süre) değişimleri ve geçiş bölümleri üzerinden dinamik yapıyı kuran yönlendirici bir rol üstlenmektedir. Dolayısıyla Erzincan yöresi müziklerinin bağlama çalgısına uyarlanma sürecini sağlıklı biçimde değerlendirebilmek, öncelikle davul-zurna geleneğinin bu yöreye özgü ritmik, tınısal ve işlevsel özelliklerini ortaya koymayı gerekli kılmaktadır. Ancak bu ezgilerin bağlama üzerine yapılan uyarlamalarında, asma davulun gösterdiği ritmik derinliğin ve dansın karakteristik özelliklerinin çoğu zaman ihmal edildiği, icranın daha çok "ezgi merkezli" ve "virtüözite odaklı" bir hale geldiği gözlemlenmektedir. Bu durum, uyarlanan eserin "otantikliği" ve "temsil gücü" üzerine akademik bir tartışmayı zorunlu kılmaktadır.

Uyarlama teorisi bağlamında, bir halk müziği ezgisinin farklı bir çalgıya aktarılması süreci, Hutcheon & O'Flynn'ın (2013, s. 6) ifadesiyle "palimpsestuous" (katmanlı veya üst üste yazılmış) bir yapı oluşturur; yani dinleyici, yeni icrayı dinlerken zihninde o ezginin "kaynak" halini de hissetmektedir. Bunun yanında Öztürk ve Şimşek (2025) ise; eğer kaynak (davul-zurna geleneği) ile uyarlama (bağlama icrası) arasında ritmik ve üslûpsal bir kopukluk varsa, eserin kültürel kimliğinin zedelenebileceğini ifade etmektedirler.

Anadolu halk çalgılarında uyarlama geleneği, tarihsel olarak çalgıların birbirini taklit etmesiyle gelişmiştir; örneğin zeybek ve bar tavırlarının kökeninde zurnanın çalım özelliklerinin bağlamaya adapte edilmesi yatmaktadır (Yaşar, 2015, s. 4). Ancak bu adaptasyon süreci, günümüzde medya ve ses kayıt teknolojilerinin etkisiyle "hibrit" bir yapıya bürünmüştür. Nitekim Şimşek'e göre (2023) bağlama icracıları, bir yandan asırlık dede sazlarının tınısını yakalamaya çalışırken, diğer yandan dünyadaki farklı müzik geleneklerinden (gitar teknikleri vb.) esinlenen karmaşık bir teknik havuzu oluşturmuşlardır (s. 102).

Bu çalışmanın odağı olan Erzincan yöresi halay ve bar müzikleri, Türk halk müziği literatüründe "tür" ve "biçim" tartışmalarının en yoğun yaşandığı alanlardan biridir. Erzincan barlarında/halaylarında görülen bölümlü yapı (ağırlama, yürütme, yeldirme vb.), bu eserlerin ritmik olarak sürekli hızlanan ve dinamik bir karakter sergilemesine neden olur. Bu dinamizm, bağlama uyarlamalarında icracının "ajilite" (hız) ve "parmak hassasiyeti" gibi yetkinliklerini sergilemesine olanak tanırken; eserin kökenindeki toplumsal "muhabbet" veya "ritüel" duygusunun kaybolması riskini de taşır. Dolayısıyla, bağlamada bar/halay icrası, sadece teknik bir başarı değil, aynı zamanda kültürel bir "çeviri" eylemidir (Demir, 2011, s. 17; Öztürk & Şimşek, 2025, s. 650).

Sonuç olarak, geleneksel müzik pratiklerinin çağdaş çalgılara uyarlanması, kaçınılmaz bir değişim ve gelişim sürecidir. Hutcheon & O'Flynn (2013, s. 79), uyarlamayı restore etme süreci olarak kabul etmektedir. Söz konusu süreç, Erzincan yöresinin binlerce yıllık bar ve halay geleneğini, bağlamanın tınısıyla buluşturmaktadır. Ancak bu buluşmanın bilimsel temellere dayanması, ritmik ve makamsal analizlerin titizlikle yapılması, geleneksel icracıların (davul-zurna ustaları) birikimlerinin göz ardı edilmemesi gerekmektedir.

Bu araştırma, Erzincan yöresi ezgilerinin bağlama çalgısına uyarlanma süreçlerini teorik bir çerçeveye oturtarak; icracı, kimlik ve temsil arasındaki bağlantıyı kurmayı ve bu yolla bağlama literatürüne akademik bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın giriş bölümünde kültür, müzik ve toplumsal kimlik ilişkisi çerçevesinde Türk halk müziğinin dönüşümü ele alınarak bağlamanın tarihsel gelişimi ve geleneksel icra ortamlarından modern alanlara geçişi tartışılmıştır. Ayrıca Erzincan yöresinde davul-zurna ile icra edilen halay ve bar ezgilerinin bağlamaya uyarlanmasının kavramsal çerçevesi, araştırmanın amacı, problem cümlesi, alt problemler, önemi, sınırlılıkları ve varsayımları ortaya konulmuştur. Kavramsal çerçevenin ele alındığı ikinci bölümde uyarlama kavramı genel kuramsal bağlamda tanımlanarak müzikte uyarlama, Türk halk çalgılarında uyarlama ve bağlamada uyarlama süreçleri ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Bağlama için uyarlama çalışmalarının tarihsel gelişimi, örnek eserler, nota-icra farklılıkları ve bağlama icrasında öne çıkan enstrümantal türler ele alınarak Erzincan yöresi müzik kültürüne kuramsal bir zemin hazırlanmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümü ise bulgulardan oluşmaktadır. Bu bölümde yerel icracılar, bağlama eğitimcileri ve bağlama sanatçılarından elde edilen veriler değerlendirilmiş; halay ve bar repertuarının icra özellikleri, kullanılan çalgılar, öğrenme biçimleri ve zaman içindeki değişim algısı genel bir bakışla analiz edilmiştir. Ayrıca seçilmiş eserlerin makam ve usûl özellikleri incelenerek orijinal icra ile bağlama uyarlamaları arasındaki farklılıklar ele alınmıştır. Son bölümde araştırma bulgularından hareketle genel sonuçlar ortaya konulup

Erzincan halay ve bar müziklerinin bağlamaya uyarlanmasının repertuvar, icra tekniği ve kültürel aktarım açısından önemi vurgulanmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın genel amacı, Erzincan yöresine ait halay-bar müziklerini bağlamaya uyarlamak ve bu uyarlama sürecini uzman icracılarla gerçekleştirilen görüşmeler doğrultusunda ele alarak uyarlama bakış açısıyla incelemektir. Araştırmada ayrıca Erzincan yöresinde davul-zurna ile icra edilen halay-bar ezgilerini bağlamaya uyarlayarak söz konusu ezgileri bağlama icra repertuvarına kazandırmak amaçlanmaktadır.

Problem Cümlesi

Davul ve zurna ile icra edilen Erzincan yöresi halay/bar havalarının bağlamaya uyarlanmasında ortaya çıkan nota/icra farklılıkları nelerdir? şeklinde belirlenmiştir. Problem cümlesinin tam anlamıyla çözümü için ihtiyaç duyulan alt problemler aşağıda sunulmuştur.

Araştırmanın Alt Problemleri

- Erzincan ilinde icra edilen halay ve bar müziklerinde kullanılan davul ve zurna çalgılarının genel yapısal özellikleri nelerdir?
- Örneklem grubunda yer alan halay ve barların bağlamaya uyarlanmış notalarının notasyon ve icra durumları nelerdir?
- Örneklem grubunda yer alan halay ve barların bağlamaya uyarlanmış notalarının makam ve usûl yapılarının özellikleri nelerdir?
- Alan uzmanlarının ve bağlama için uyarlama çalışmaları yapan icracıların uyarlama çalışmalarına yönelik görüşleri nelerdir?

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Bu araştırmanın, Türk halk müziği içerisinde sıklıkla karşılaşılan uyarlama kavramının halay-bar ezgileri üzerinde uygulamalı olarak açıklanması ayrıca Erzincan yöresi halay/bar ezgilerinin bağlamaya uyarlanarak bu ezgilerin bağlama icra repertuvarına kazandırılması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

- Bu araştırma, bağlama icrasında öne çıkan enstrümantal türlerin incelenmesi ve Erzincan yöresi halay ve bar müziklerinin bağlamaya uyarlama yaklaşımlarının değerlendirilmesi amacıyla belirli sınırlılıklar dahilinde yürütülmüştür.

- Araştırma müzikal tür/çeşit bağlamında Erzincan yöresi halay ve barları ile sınırlandırılmıştır.
- Çalışmanın coğrafi sınırlılığını Erzincan ili oluşturmaktadır. Çalışma yöresel müzik geleneği ile sınırlandırıldığı için Türkiye'nin farklı bölgelerinde görülen bağlama icra üslupları, halay ve bar repertuvarları araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu durum, elde edilen bulguların tüm Türk halk müziği geleneğine genelleştirilmesini sınırlamaktadır.
- İncelenen eser ve repertuvar sayısı araştırmanın bir diğer sınırlılığını oluşturmaktadır. Araştırma doğrultusunda Erzincan yöresinde icra edilen on altı ezgiye ulaşılmış ve araştırmanın uyarlama süreci ulaşılan bu on altı ezgiyle sınırlandırılmıştır.
- Çalışmada makam ve usûl çözümlemesi yapılan eserler, belirli bir seçki doğrultusunda ele alınmıştır. Dolayısıyla Erzincan repertuvarının tamamının yöresel icralarına ulaşamaması bir diğer sınırlılığı oluşturmaktadır.
- Veri toplama sürecinde yararlanılan yerel icracılar, bağlama eğitimcileri/sanatçıları belirli sayıdaki katılımcı ile sınırlandırılmıştır. Araştırma doğrultusunda konuya yönelik on beş bağlama eğitimcisi ve on beş bağlama sanatçısına ulaşılmış ancak on iki sayıda kişiden dönüş alınmıştır. Dolayısıyla araştırmanın veri toplama sürecindeki toplam sayı on iki kişiyle sınırlandırılmıştır.

Varsayımlar

- Araştırmaya katılan bağlama sanatçılarının ve uzman bağlama eğitimcilerinin, görüşme sorularına içtenlikle ve doğru biçimde yanıt verdikleri kabul edilmiştir.
- İncelenen eser notalarının, kayıtların ve yazılı kaynakların, ilgili müziksel özellikleri doğru yansıttığı varsayılmıştır.
- Bağlama icrasında kullanılan tekniklerin, makam ve usûl yapıları üzerine yapılan çözümlemelerin, icra pratiğini anlamada yeterli kuramsal çerçeve sunduğu varsayılmıştır.
- Alan araştırması sürecinde elde edilen verilerin, yöresel müzik kültürünü açıklamada güvenilir ve tutarlı olduğu kabul edilmiştir.
- Araştırmada kullanılan yöntem ve veri toplama tekniklerinin, çalışmanın amacına ulaşmak için yeterli olduğu varsayılmıştır.

Kavramsal Çerçeve

Uyarlama

Uyarlama kavramı, farklı disiplinlerde uzun süredir tartışılan ve özellikle sanat, edebiyat ve çeviri çalışmaları bağlamında çok yönlü bir biçimde ele alınan temel kuramsal alanlardan birini oluşturmaktadır. Uyarlamanın, sanat ve beşerî bilimler alanında metinler, kültürler ve ifade biçimleri arasındaki dönüşümü sağlayan bir uygulama olduğu görülmektedir. Uyarlama çalışmalarının en temel referanslarından biri olan *A Theory of Adaptation* (Hutcheon, 2006, ss. 7-9) adlı eserde uyarlamanın bir kopya değil, yeniden yorumlama ve yeniden yaratma süreci olduğu ifade edilmektedir. Yani araştırmacıya göre genel anlamıyla uyarlama, bir metnin, yapıtın, düşüncenin ya da içeriğin başka bir bağlama, ortama, türe veya amaca göre yeniden düzenlenmesi ve dönüştürülmesi sürecidir. Bu süreçte tam bir kopyalama değil, bilinçli bir seçme, dönüştürme ve yeniden üretim söz konusudur. Dolayısıyla aynı araştırmacıya göre uyarlama; ortaya çıkan yeni bir yapıt, yeniden düşünme ve dönüştürme ve bir alımlama biçimidir. Uyarlama kavramı, uzun süre “aslına sadakat” ölçütüyle değerlendirilmiş olsa da çağdaş kuramlar bu yaklaşımı terk etmiştir. Nitekim Hutcheon’a göre uyarlama özgün bir metin veya eserde birebir korunma zorunluluğu olmamakla birlikte onunla tanınabilir bir ilişki kurmak zorundadır. Uyarlamanın bir diğer temel boyutu; dil, kültür, tarihsel dönem, hedef kitle veya ortam gibi bağlamların değişimi olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple uyarlama genel anlamda “bağlamlar arası aktarım” olarak da tanımlanabilir. Dolayısıyla *Dictionary of Translation Studies* (Shuttleworth, & Cowie, 2014, ss. 3-4) uyarlamayı “bir metnin yeni bir bağlama, kültüre veya hedef kitleye uygun hâle getirilmesi için değiştirilmesi işlemi” şeklinde tanımlamaktadır. Uyarlama çoğu zaman çeviriyle karıştırılır; ancak ikisi aynı şey olmayıp uyarlama daha çok anlamlı dönüştürerek yeniden üretmeyi hedeflemektedir (Bassnett, 2014, s. 147). Bunun yanında uyarlama kavramının kuramsal arka planında “yeniden yazım” yaklaşımının önemli yer tuttuğunu (Lefevere, 1992, s. 41) özellikle belirtmek gerekmektedir. Türk Dil Kurumu (TDK) ise uyarlamayı “Edebî eserleri, sinema, tiyatro, radyo ve televizyonun teknik imkânlarına uygun duruma getirme; adapte etme” şeklinde tanımlamaktadır. İlgili literatür ışığında genel ve disiplinler arası bir ifade ile söz konusu kavram; “mevcut bir metnin, yapıtın ya da içeriğin temel referanslarını tamamen ortadan kaldırmadan, onu yeni bir bağlam, amaç, ortam veya hedef kitle doğrultusunda seçici biçimde dönüştürme ve yeniden üretme süreci olarak ifade edilebilir. Uyarlama, birebir kopyaya değil; yeniden yorumlama, yeniden yazım ve bağlamsal dönüşüme dayanması” şeklinde tanımlanabilir.

Müzikte Uyarlama

Müzik alanında uyarlama olgusu hem kuramsal tartışmalar hem de icra pratiği bakımından önemli bir inceleme alanı oluşturmaktadır. Uyarlama kavramı, müzik eserlerinin farklı çalgı, tını ve icra ortamlarına aktarımı sürecinde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Sanatın pek çok dalında karşımıza çıkan uyarlama (adaptasyon) kavramı, en yalın hâliyle bir müzik eserinin sahip olduğu ritmik, tonal veya yapısal özelliklerin, orijinal karakteri korunarak farklı bir tını anlayışına, çalgıya veya türe dönüştürülmesini ifade eder (Encyclopaedia Britannica, 2026). Uluslararası literatürde sıklıkla transcription, adaptation ve arrangement terimleriyle karşılanan bu süreç; eser notalarında hiçbir değişiklik yapılmamasını öngören sıkı bir aktarımdan, aranjörün müzikal özgürlükler alabildiği daha esnek yeniden düzenlemelere kadar geniş bir yelpazeyi kapsar (Gülüm, 2020, s. 79).

Müzik biliminde uyarlama kavramını incelerken, sürecin nasıl geliştiğine bağlı olarak “doğal” ve “yapay” şeklinde ikili bir sınıflandırma yapmak mümkündür:

Doğal Uyarlama: Çalgı icrasında doğal uyarlama denildiği zaman herhangi bir eserin farklı çalgılarla icra edilmesi sürecinde ortaya çıkan uyarlama süreci anlaşılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle, herhangi bir çalgıyla özdeşleşmiş bir eserin farklı bir çalgıyla icra edilmesi sürecinde söz konusu çalgının icra kapasitesine göre şekillenmesi doğal olarak yapılan uyarlama olarak ele alınmaktadır. Bu şekilde yapılan uyarlamalarda kurgulanmış bir uyarlama sistematüğinden daha çok çalgının genel üslubu doğrultusunda çeşitli değışkenlikler gösteren icra biçimleri önemli rol oynamaktadır.

Geleneksel yaşam koşulları içinde, sosyal etkileşimler ve kültürel alışverişler sonucunda kendiliğinden gelişen süreçtir. Eser, temel özelliklerini koruyarak canlı bir organizma gibi zamanın ve coğrafyanın ihtiyaçlarına paralel olarak değışime uğrar. Örneğin, zeybek ezgilerinin açık alan sazı olan zurnadan kapalı alanlarda icra edilmek üzere bağlamaya geçmesi bu tür bir kendiliğindenliğin eseridir (Erzincan, 2006, s. 4).

Yapay Uyarlama: Profesyonel sanatçılar veya akademisyenler tarafından belirli bir sanatsal amaç, modernleşme kaygısı veya teknik arayış doğrultusunda bilinçli olarak gerçekleştirilir. Bu süreçte sanatçı, kendi müzikal birikimini ve çalgısının teknik kapasitesini esere yansıtır (Erzincan, 2006, s. 5). Mozart'ın Türk Marşı'nın bağlamaya şelpe tekniğıyle aktarılması bu bilinçli tasarımın karakteristik bir örneğidir (Çalışkan, 2018, s. 14). Bağlama repertuvarının oluşumunda uyarlama çalışmaları kritik bir rol oynamıştır. Özellikle 1940'larda TRT Ankara Radyosu bünyesinde kurulan Yurttan Sesler topluluğı ile bağlama, farklı yörelerin ve çalgıların repertuvarını seslendirme görevini üstlenerek ulusal bir simge hâline gelmiştir

(Alpyıldız, 2012, s. 85; Çalışkan, 2018, ss. 8-9). Bu süreç, bağlamanın yalnızca bir eşlik çalgısı olmanın ötesine geçerek, farklı müzikal yapıların kendi teknik ve icra imkânları doğrultusunda yeniden yorumlandığı bir merkez çalgı konumuna yükselmesini sağlamıştır.

Bütün uyarlama türlerinde olduğu gibi müzikte uyarlama çalışmalarında da yönlendirici olan temel etkenlerden bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi repertuvar ihtiyacıdır. Dolayısıyla birçok araştırmacıya (Koç, 2016, s. 120) göre söz konusu ihtiyaç yani belirli çalgılar için özgün çalgısal eser sayısının az olması, icracıları farklı türlerden aktarım yapmaya zorlamıştır. Repertuvar ihtiyacının ardından bir diğer temel unsur, teknik gelişim ve virtüözitedir. Bu gelişimi sağlamak amacıyla bağlamanın icra kapasitesini artırmak, sağ ve sol el koordinasyonunu geliştirmek ve çalgının teknik sınırlarını zorlamak hedeflenmektedir. Bu doğrultuda, longa, sirto ve uvertür gibi teknik açıdan zorlu eserler, bağlamaya uyarlanarak icra repertuvarına dâhil edilmektedir (Ateş, 2024, s. 8). Üçüncü etken ise eğitsel gerekliliklerdir. Bu gerekliliğe örnek vermek gerekirse piyano öğretiminde kullanılan "Hanon" gibi egzersizlerin bağlama eğitimine adapte edilmesi, teknik becerilerin sistemli bir şekilde kazandırılmasını sağlar (İnanıcı & Şengül, 2017). Uyarlama süreci beraberinde kaçınılmaz bir doku değişimi (texture change) getirir. Nefesli bir çalgı olan zurnanın uzun seslerinin, bağlamanın tezeneli yapısında "tril" veya "tarama" gibi tekniklerle yeniden şekillendiği söylenebilir. Bu etkileşim sonucunda bağlamada "tavır" olarak adlandırılan ve zurna ile davulun ritmik/ezgisel karakterini taklit eden özgün icra biçimleri (Zeybek, Konya, Silifke tavırları vb.) doğmuştur (Erzincan, 2006, s. 19).

Sonuç olarak uyarlama, bir müziğin sadece başka bir çalgıya taşınması değil; o müziğin yeniden üretimi, inşası ve kimi zaman yeni bir geleneğin ortaya çıkması sürecidir. Bu süreç, müzik kültürünün durağan kalmasını engelleyerek onun küresel ve yerel dinamikler arasında sürekli ilerleyiş içinde olmasını sağlar.

Türk Halk Çalgılarında Uyarlama

Uyarlama olgusu, müzik kuramı ve icra pratiğinin kesişiminde yer alan, kültürel süreklilik ve repertuvar oluşumu açısından belirleyici bir kavram olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Türk halk çalgıları bağlamında uyarlama, ezgi yapısı ve çalgılar arası etkileşimin ve müzikal anlamda yeniden üretimin temel yapı taşlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Uyarlama kavramı, genel kuramsal çerçevede bir yapının ya da içeriğin birebir kopyalanmasından ziyade, yeniden yorumlama ve yeniden üretme süreci olarak tanımlanmaktadır. Nitekim Hutcheon (2006, ss. 7-9), uyarlamayı “bir kopya değil, yeniden yorumlama ve yeniden yaratma süreci” olarak açıklar. Bu yaklaşım, uyarlamanın temelinde

dönüştürücü bir eylem bulunduğunu ve her uyarlamanın yeni bağlamda özgün bir üretim olduğunu ortaya koymaktadır. Söz konusu kuramsal çerçeve, Türk halk müziği ve halk çalgıları alanında da doğrudan karşılık bulmaktadır. Türk halk çalgıları repertuarı, tarihsel olarak tek bir çalgıya özgü kapalı bir yapıdan ziyade, farklı yöreler, icra pratikleri ve çalgılar arasında sürekli ilerleme hâlinde olan açık ve etkin bir repertuar karakteri göstermiştir. Bu ilerlemenin en temel araçlarından biri ise uyarlamadır. Türk halk çalgılarında uyarlama kavramının, en genel anlamıyla bir yörede ya da bir çalgı için icra edilen ezginin, başka bir çalgının teknik ve icra olanaklarına göre yeniden düzenlenmesi şeklinde ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu durumun yalnızca melodik aktarımı değil; ses alanı, perde kullanımı, icra tekniği ve tavır özelliklerinin yeniden kurgulanmasını da içerdiği söylenebilir. Akdağ ve Sağer (2021, s. 236), bu süreci bağlama merkezli ele alsalar da tanımladıkları çerçeve tüm Türk halk çalgıları için geçerlidir. Araştırmacılar uyarlamayı, “başka çalgılardan alınan çalgı müziği eserlerinin veya farklı müzik türlerinden alınan eserlerin, teknik açıdan ilgili çalgıya uyarlanması yoluyla gerçekleştirilir” şeklinde tanımlamışlardır.

Bu durum Türk halk çalgılarında uyarlamanın iki temel boyutunu açıkça ortaya koymaktadır. Birincisi, kaynak ezginin tanınabilirliğinin korunmasıdır. Ezginin temel melodik iskeleti, usûl yapısı ya da karakteristik motifleri tamamen ortadan kaldırılmaz. İkincisi ise, hedef çalgının icra gerçekliğinin belirleyici olmasıdır. Örneğin zurna, kaval, sipsi ya da kemane gibi çalgılara özgü icra edilen bir ezgi; mızraplı ya da telli bir çalgıya aktarıldığında, nefesli çalgıya özgü uzun sesler, süslemeler veya glissando etkileri yeniden yorumlanmak zorundadır. Bu noktada uyarlama, kaçınılmaz olarak seçici ve dönüştürücü bir işlem hâline gelmektedir.

Uyarlamanın Türk halk çalgılarındaki bir diğer önemli işlevi, repertuarın genişlemesini ve standartlaşmasını sağlamasıdır. Farklı yörelere ait çalgısal ezgilerin başka çalgılar aracılığıyla icra edilmesi, bu ezgilerin yerel bağlamdan çıkarak daha geniş bir etki alanına girmesine olanak tanımıştır. Sözen’in çalışmasında vurguladığı üzere, uyarlama yoluyla bir eser, “orijinal yapısı korunarak başka bir çalgı için yeniden yazılmakta” ve böylece yeni bir icra alanı kazanmaktadır (Sözen, 2022, s. 41). Bu durumun, Türk halk çalgıları repertuarının tarihsel gelişiminde uyarlamayı önemli bir etken haline getirdiği söylenebilir.

Dolayısıyla Türk halk çalgılarında uyarlama, yalnızca pratik bir icra kolaylığı değil; aynı zamanda kültürel aktarım, repertuar inşası ve müzikal süreklilik açısından merkezi bir rol üstlenmektedir. Uyarlama sayesinde ezgiler, tek bir çalgı veya yöreyle sınırlı kalmadan, farklı icra ortamlarında yeniden hayat bulmakta; her yeni uyarlama, Hutcheon’un (2006) ifadesiyle, “tekrar eden fakat birebir kopyalanmayan” yeni bir müzikal üretim olarak ortaya çıkmaktadır.

Bağlamada Uyarlama

Tarihsel derinliği ve kültürel temsiliyet gücüyle Türk halk müziğinde önemli bir yere sahip olan bağlama, THM araştırmalarında merkezi bir inceleme unsuru olarak ele alınmaktadır. Aynı zamanda çalgının repertuvar, icra tekniği ve toplumsal işlev bakımından geçirdiği dönüşümler, özellikle uyarlama pratikleri üzerinden net olarak görülebilmektedir.

Bağlama, Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biri olarak, yüzyıllar boyunca Anadolu'nun kültürel ve müzikal zenginliklerini taşımıştır. Geleneksel icra teknikleri ve repertuvarıyla Türk halk müziğinin omurgasını oluşturan bağlama, aynı zamanda modern müzik dünyasında da kendine yer bulmuş ve farklı müzik tarzlarını da bünyesine almaya başlamıştır. Tarihsel olarak bağlama; düğünler, cenaze törenleri, aşıklık geleneği ve halk dansları gibi toplumsal etkinliklerde hem bir iletişim aracı hem de duyguların aktarımında bir araç olarak kullanılmıştır. Bağlama, tarihsel süreç boyunca gerek kırsal kesimdeki yerel varlığı ve yöresel üslubu, gerekse değişen toplumsal ve kültürel dinamikler sonucunda önemli dönüşümlere uğramıştır. Bu dönüşümler, bağlamanın bir halk çalgısı olmasının ötesinde, sosyolojik ve kültürel bir araç olarak işlev görmesini sağlamıştır. Kırsal bölgelerde, bağlama yerel kültürün taşıyıcısı olarak toplumsal varlığını sürdürmüştür. Ancak, modernleşme süreci ve kentleşme bağlamında bu durum önemli ölçüde değişmiştir.

Enstrümanların icra kapasitelerinin ve repertuvarlarının gelişiminde eser uyarlama çalışmalarının önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Bu durumun, bağlama için de geçerliliğini korumakta olup, çalgının tarihsel süreç içerisindeki teknik ve müzikal dönüşümünde önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. Bağlama, geleneksel repertuvarıyla sınırlı kalmamakta, farklı çalgılardan ve müzik kültürlerinden yapılan eser uyarlamaları sayesinde hem icra tekniklerini geliştirme hem de repertuvarını çeşitlendirme fırsatı bulduğu düşünülmektedir. Bu tür çalışmaların, çalgının teknik kapasitesini genişleterek ileri düzey icra tekniklerinin gelişimine zemin hazırladığı, aynı zamanda müzik eğitimi alanında daha kapsamlı bir bağlama literatürünün oluşmasına katkı sağladığı söylenebilir.

Bağlama icra geleneğinde uyarlamalar, sosyal etkileşimler sonucu kendiliğinden gelişen "doğal uyarlamalar" ve profesyonel sanatçıların kendi tasarımlarıyla şekillenen "yapay uyarlamalar" olarak iki ana kategoride değerlendirilmektedir. Doğal uyarlamanın en belirgin örneği, açık alanlarda davul-zurna ile icra edilen zeybek ezgilerinin kapalı mekânlarda bağlama ile seslendirilmeye başlanmasıyla ortaya çıkan doku değişimidir. Bu süreçte bağlama icracısı, zurnanın kendine has vibratolarını bağlamada "tril" veya "çırpma tezene" gibi tekniklerle taklit ederek yeni bir icra formu oluşturur (Erzincan, 2006). Ayrıca, geleneksel davul-zurna

icrasındaki sürekli "dem" (karar sesi) etkisini bağlamaya aktarmak amacıyla "zurna düzeni" veya "fıdayda düzeni" gibi akort sistemleri geliştirilmiştir (Sari, 2019, s. 63).

"Çalgısal öykünme" olarak adlandırılan bu yaklaşım, Konya yöresinde udun melodik ve ritmik yapısının bağlamaya uyarlanmasıyla ortaya çıkan "Konya tavrı" örneğinde de kendini gösterir (Demirkaya, 2015). Bağlamanın teknik gelişimine katkı sağlayan "çalgı edisyonları", klasik üslubu yansıtan Türk müziği repertuarındaki longa, sirto ve saz semailerinin bağlama icrasına aktarılmasıyla literatürü genişletmiştir. Çalgının evrensel kapasitesini ortaya koymak amacıyla batı müziği literatüründen Mozart'ın "Türk Marşı" gibi eserlerin bağlamaya uyarlanması, icranın sınırlarını zorlayan önemli denemeler arasındadır (Ateş, 2023; Çalışkan, 2018; Erzincan, 2006). Yapay uyarlama ise daha önce belirtildiği gibi doğal sürecin aksine profesyonel sanatçılar tarafından belirli bir sanat anlayışı ve tasarım dahilinde gerçekleştirilen iradi bir uygulama sürecidir. Bu süreçte sanatçının profesyonel ve yaratıcı yönü ön plana çıkar; icracı kendi teknik birikimini, kültürel bakış açısını ve yaşam tarzını esere doğrudan yansıtarak "yeni" ve "özgün" bir ürün ortaya koyar (Erzincan, 2006; Ateş, 2023). Mevcut geleneksel eserlerin usta icracılar tarafından kendi üsluplarına göre yeniden yapılandırılması, eserlerin teknik ve duyuş açısından daha ileri bir seviyeye taşınmasını sağlar (Akdağ & Sağer, 2021, s. 237). Başarılı bir uyarlama için bağlamanın düzen seçimi, parmak teknikleri ve özellikle "tezene trili", "sıyırtma", "takma" gibi mızrap tekniklerinin akışkanlığı bozmayacak şekilde kurgulanması esastır (Akdağ & Sağer, 2021; Akın & Çakırer, 2024). Nihayetinde yapay uyarlama, geleneğin dışında yer alan icracıların çeşitli kimlik ve düşüncelerle gerçekleştirdikleri, eserin orijinal dokusunda bilinçli değişiklikler yaparak onu modern zamanın ihtiyaçlarına göre yeniden inşa ettikleri bir sanatsal üretim biçimidir. Sonuç olarak bağlamada uyarlama çalışmaları, enstrümanın tarihsel süreçteki değişimine paralel olarak onu "çoklu kimlik taşıyıcısı" olan küresel ve nitelikli bir çalgıya dönüştürmüştür (Sari, 2019; Erzincan, 2006).

Bağlama İçin Uyarlama Çalışmalarının Tarihsel Gelişimi

Bağlama için gerçekleştirilen uyarlama çalışmaları, çalgının tarihsel gelişimi, repertuar oluşumu ve icra tekniklerinin dönüşümü açısından THM literatüründe önemli bir yere sahiptir. Bu çalışmalar, bağlamanın yerel icra uygulamalarından evrensel müzik etkileşimlerine uzanan çok yönlü dönüşümünü anlamada temel bir kaynak oluşturmaktadır.

Bağlama için uyarlama (transkripsiyon/adaptasyon/düzenleme) çalışmaları, bir müzik yapıtının sahip olduğu ritmik, tonal ve yapısal özelliklerin, orijinal karakteri korunarak bağlama çalgısına veya farklı bir icra tekniğine aktarılması olarak tanımlanabilir (Sözen, 2022; Erkan, 2015). Bağlama için uyarlama çalışmaları, enstrümanın tarihsel süreçteki ilerlemesine paralel

olarak gelişen ve onun "çoklu kimlik" taşıyıcısı hâline gelmesini sağlayan en temel sanatsal yaratım süreçlerinden biridir (Sari, 2019, s. 43). Dolayısıyla bu süreç, bağlamanın hem teknik kapasitesinin gelişiminde hem de repertuvarının zenginleşmesinde tarih boyunca en temel yöntemlerden biri olmuştur.

Bağlama için yapılan sistemli çalışmaların en önemli dönüm noktası 1940'lı yıllarda TRT Ankara Radyosu bünyesinde kurulan "Yurttan Sesler" topluluğudur (Haşhaş, 2017, s. 90; Şimşek, 2023, s. 76). Bağlamanın bu toplulukta merkezi bir rol üstlenerek kaval, kemane, sipsi ve zurna gibi farklı yöre çalgılarının repertuvarını seslendirme görevini üstlenmesi, çalgıda yapısal değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Repertuvarın genişlemesi ve farklı tonlardan icra (transpoze) zorunluluğu, bağlamanın perde sayısının artmasına ve sap boyunun uzamasına neden olmuştur (Çalışkan, 2018; Şimşek, 2023; Ateş, 2024).

1960'lı ve 70'li yıllarda yaşanan köyden kente göç süreci, bağlamanın kentleşmesine ve farklı müzik türleriyle etkileşime girmesine yol açmıştır. Bu dönemde bağlama icracıları, çalgının kapasitesini sergilemek amacıyla makamsal Türk müziği içerisindeki longa, sirto ve saz semaisi gibi çalgısal formları bağlamaya uyarlamaya başlamışlardır (Çalışkan, 2018; Ateş, 2023; Dizdar, 2025). Özellikle Çetin Akdeniz gibi usta icracılar, bu formları bağlamanın teknik sınırlarını zorlayan birer virtüözite aracı olarak kullanmışlardır (Ateş, 2023; Güler, 2023).

1980'li yıllardan itibaren başlayan "Alevi/Halk Müziği İhyası" süreciyle birlikte uyarlama çalışmaları farklı bir boyut kazanmıştır. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu tarafından yayımlanan "Muhabbet" albüm serisi, bağlama düzeninin ve kısa sap bağlamanın kent ortamında yeniden inşasında kritik rol oynamış; bu süreç bağlamanın bir eşlik sazı olmaktan çıkıp güçlü bir solo enstrüman hâline gelmesini pekiştirmiştir (Çalışkan, 2018; Şimşek, 2023; Ateş, 2023).

1990'lı yıllarda ise Anadolu'nun yerel kültürlerinde var olan tezenesiz çalma teknikleri, "şelpe" adı altında akademik bir dille yeniden inşa edilerek bağlama düzenine uyarlanmıştır (Çalışkan, 2018; Şimşek, 2023; Dizdar, 2025; Aydın, 2023).

Yakın dönemde Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi icracıların çalışmalarıyla, tezenesiz (şelpe) icra teknikleri üzerinden geleneksel eserlerin yeniden yapılandırılması ve farklı notasyon sistemlerinin geliştirilmesi, bağlama için uyarlama çalışmalarını zirve noktasına taşımıştır (Çalışkan, 2018). Sonuç olarak, bağlama için yapılan uyarlama çalışmaları, enstrümanın yerel bir halk sazından, farklı müzik kültürleri arasında köprü kuran nitelikli bir solo çalgıya dönüşmesini sağlamıştır (Akdağ & Sağer, 2021; Sari, 2019).

Bağlama Uyarlamaları ve Örnek Eserler

Bağlama icrasında gerçekleştirilen uyarlama çalışmalarının, çalgının teknik gelişimi, repertuvar genişlemesi ve icra pratiğinin gelişmesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda uyarlama çalışmaları, bağlamanın hem icra kapasitesini hem de repertuvar içindeki işlevini anlamada önemli bir rol oynamaktadır.

Bağlama icrasında uyarlama çalışmaları, enstrümanın teknik kapasitesini arttıran ve repertuvarını genişleten, psikomotor öğrenme basamaklarının en üst seviyesi olan "yaratma" aşamasının bir yansımasıdır. Bu süreçte bağlama, başka bir çalgıya ait müzik metnini kendi bünyesine katarak "çalgısal öykünme" (enstrümantal uyarlama) yoluna gider (Akdağ & Sağer, 2021).

Bağlama, toplu icra gelenekleri ve kurumsallaşma süreciyle birlikte zurna, sipsi, kaval ve kemane gibi farklı halk çalgılarının repertuvarını üstlenmiş ve bağlamada özgün "tavır" ve tekniklerin doğmasına yol açmıştır (Eşigül, 2018; Ateş, 2023).

Bağlama uyarlamalarının daha doğru anlaşılabilmesi amacıyla TRT arşivinde yer alan iki örnek eser değerlendirmeye alınmıştır. Söz konusu eserlerin ilkini; Giresun yöresine ait olan ve 1969 yılında Yücel Paşmakçı tarafından derlenen “Bağlamam Perde Perde” adlı eser oluşturmaktadır. Bu eser Erdal Erzincan tarafından 2024 yılında bağlama düzenine uyarlanmıştır (Şekil 1 ve Şekil 2).

İkinci örnek eseri ise Silifke yöresine ait olan ve Ahmet Yamacı tarafından 1978 yılında derlenen “Portakalım Tekerlendi” adlı eser oluşturmaktadır. Söz konusu eser Arif Sağ ve Erdal Erzincan tarafından 2017 yılında bağlama düzenine uyarlanmıştır (Şekil 3 ve Şekil 4).

Şekil 1

TRT Repertuvarında Yer Alan Örnek Eser: Bağlamam Perde Perde

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2041
İNCELEME TARİHİ: 13_12_1979

YÖRESİ
GİRESUN

KİMDEN ALINDIĞI
ÖMER AKFİNAR

SÜRESİ: ♩ = 210

BAĞLAMAM PERDE PERDE
(KARŞILAMA)

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
1969

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

BAG LA MAM PER DE PE - R DE
OY GI RE SUN BU MEY LA - N CA - K
SO KAK BA ŞI MEY HA NE K

DÜ SÜR DÜN BE Nİ DE - R DE A - YA KİS TÜ
BU İS NA SIL O LA CA - K BEN - HA Kİ ZÜ ME
AS MA DAN DIR KA PI Sİ BEN BEN GÖ ZÜ ME

BAĞLAMAM PERDE PERDE
(Sahife - 2)

DU RA MA - M DU RA MA - M SE Nİ
DA NI - S TI - M DA NI - S TI - M O YA - R
AL DI - R DI - M AL DI - R DI - M ON BE - S

GÖR DÜ GÜM YE - R DE
BE Nİ MO LA CAK
SE NE MA PU SÜ

(Repertukul, 2026).

Şekil 2

Erzincan (2024) tarafından uyarlanmış örnek eser: Bağlamam Perde Perde

GİRESUN KARŞILAMASI
(BAĞLAMAM PERDE PERDE)

Yüre: Giresun
Kaynak: ÖMER AKPINAR
Derleyen: YÜCEL PAŞMAKÇI

Düzenleyen: ERDAL ERZİNCAN
Uygulama: Bağlama Düzeni / Tezelseli

The score is written in 8/8 time and consists of five staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4, 5. Above the notes, there are rhythmic markings consisting of up and down arrows, some with 'v' or 'h' symbols, indicating the bowing or breathing technique for the instrument.

Giresun Karşılması
(2)

This score continues the piece and consists of five staves. It maintains the 8/8 time signature and features similar rhythmic patterns and accidentals as the first score. The rhythmic markings above the notes continue the sequence of up and down arrows with 'v' and 'h' symbols.

Giresun Karşılması
(3)

This score continues the piece and consists of five staves. It maintains the 8/8 time signature and features similar rhythmic patterns and accidentals as the previous scores. The rhythmic markings above the notes continue the sequence of up and down arrows with 'v' and 'h' symbols.

(Erzincan, 2024, ss. 58-60).

Şekil 3

TRT Repertuvarında Yer Alan Örnek Eser: Portakalım Tekerlendi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1460
İNCELEME TARİHİ : 24.2.1978

YÖRESİ
SİLİFKE
KİMDEN ALINDIĞI
CAVİT ERDEN
SÜRESİ :

DERLEYEN
AHMET YAMACI
DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

PORTAKALIM TEKERLENDİ

PORTAKALIM TEKERLENDİ
(Sahife - 2)

(RepertuKul, 2026).

Şekil 4

Sağ ve Erzincan (2017) tarafından uyarlanmış örnek eser: Portakalım Tekerlendi

Yazı: A dız (la) 3d
Pozisyon: 2p, 3p, 4p, 5p
Reperluar: 6

Scale: A dız (la) 3d
Position: 2p, 3p, 4p, 5p
Reperluar: 6

Bağlama Metodu
Bağlama Edebiyatı
Çezmeli

Portakalım Tekerlendi

Yazı: Silifke
Yazımcı: Cavit Erdem
Derleyen: Ahmet Yamacı
Arşiv: TRT ()*

Region: Silifke
Source: Cavit Erdem
Collected by: Ahmet Yamacı
Archive: TRT ()*

Portakalım Tekerlendi
(2)

(Sağ ve Erzincan, 2009, ss. 135-136).

Yukarıda örnek olarak sunulan ezgiler bağlamada yapılan uyarlama çalışmalarının örnekleri arasında gösterilebilir. Söz konusu uyarlamalar incelendiğinde orijinal TRT notalarından özellikle motif kümeleri açısından farklılıklar içerdiği görülmektedir. Değinilen bu farklılıkları; uyarlama sürecindeki kişisel yorumlar ayrıca çalgıların genel icra özelliklerinde öne çıkan kalıplaşmış teknikler doğrultusunda iki şekilde değerlendirmek mümkündür. Dolayısıyla herhangi bir uyarlama çalışmasında hem icracıların kişisel yorumları hem de uyarlama yapılan çalgıların genel icra kapasitelerinin önemli bir yere sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Bağlama Uyarlamalarında Nota ve İcra Farklılıkları

Bağlama uyarlamalarında notasyon ve icra arasındaki ilişki, Türk halk müziğinin aktarım biçimleri ve icra geleneği açısından önemli bir yere sahiptir. Özellikle sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçiş sürecinde ortaya çıkan sorunlar, bağlama icrasında nota-icra farklılıklarının ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Gülüm (2020) söz konusu farklılıkların Türk halk müziğinin sözlü gelenekten yazılı geleneğe geçiş sürecinde yaşadığı en temel sorunsallardan biri olduğunu ifade etmektedir. Araştırmacıya göre geleneksel icralar çoğunlukla işitsel bir kurguya dayalıyken, bu eserlerin notaya aktarılması genellikle sadece ana ezginin (melodik hattın) kaydedilmesiyle sınırlı kalmaktadır. Bu durum, notanın icra karakteristiğinin eksik ifade edilmesine ve usta-çırak ilişkisiyle aktarılan zengin tekniklerin nota üzerinde kaybolmasına neden olmaktadır.

Geleneksel Türk halk müziği (GTHM) eserlerini oluşturan TRT arşivindeki notalar, çoğunlukla "derleme notaları" niteliğinde olup, eserin teknik icra detaylarından ziyade melodik iskeletini koruma amacı gütmektedir. Bu durum, bağlama uyarlamalarında notanın olduğu gibi seslendirilmesinin yöresel karakteristiğinin ve üslubunun eksik kalmasına yol açtığını göstermektedir (Akdağ & Sağer, 2021; Gülüm, 2020). Buna karşılık nota ve icra farklılıklarında icracı; geliştirdiği özgün icra üslubuna uygun biçimde eseri yeniden yorumlayarak böylece eserin teknik açıdan daha nitelikli ve icranın daha seviyeli bir yapıya kavuşmasını sağlamaktadır. Buna örnek olarak; Erdal Erzincan'ın "Başına Bağlamış Dastar" düzenlemesi, eserin yaygın biçimde bilinen icrasından ayrılan yönleri nedeniyle bağlama eğitiminde daha ileri düzey basamaklarda değerlendirilmektedir. Adı geçen bu eserdeki düzenleme incelendiğinde, temel melodi yapısının korunmasına karşın eserde özgün yapıda bulunmayan ve icraya yönelik eklenen çeşitli unsurlar (çarpma, süsleme vb.) dikkat çekmektedir.

Geleneksel icrada başvuru TRT nota arşivlerinin çoğunlukla derleme notalarına dayandığı bilinmektedir (Akdağ & Sağer, 2021). Eserin düzenleme notasında, nota kümelerinde çekme-çarpma işaretlerinin kullanıldığı, çarpma notalarının bağ işaretleriyle uygulandığı

havalarından klasik Türk müziği formlarına kadar geniş bir yelpazeye yayılmıştır. Bu türlerin temelinde çoğunlukla “çalgısal öykünme” (enstrümantal imitasyon) yatmaktadır; yani bağlama, zurna, davul, ud veya kemençe gibi farklı karakterdeki çalgıların icra karakteristiklerini kendi teknik imkânlarıyla yeniden inşa eder (Akdağ & Sağer, 2021; Sari, 2019).

Bu bölümde Erzincan yöresi halay ve bar ezgilerine geçmeden önce ilk olarak THM kuramında öne çıkan sözsüz türler genel bir bakışla incelenmiştir. Araştırma sürecinde “sözsüz türler” olarak ele alınan aşağıdaki başlıklar incelendiğinde hem sözlü hem de sözsüz eserlerin varlığı görülmüş ancak bu türlerin yalnızca sözsüz repertuvarındaki özelliklere değinilmiştir. Burada belirtmek gerekir ki; aynı doğrultuda Erzincan yöresi örnekleminde incelenen halay ve bar havalarında da sözlü ve sözsüz türler bulunmaktadır. Ancak araştırmanın genel kurgusunda ilgili türlerin yalnızca sözsüz repertuvarına odaklanılmış ve değerlendirmeler bu doğrultuda yapılmıştır. Sonuç olarak araştırma kapsamında THM’de öne çıkan sözsüz türlerin; halaylar, barlar, zeybekler, oyun havaları, horon havaları, karşılama havaları, gelin alma havaları, teke zortlatmaları ve Azeri oyun havaları şeklinde olduğu tespit edilmiş ve bu türlerin genel özellikleri aşağıda genel bir bakışla sunulmuştur.

Halaylar.

Halaylar, Anadolu’nun kültürel belleğinde birlik, beraberlik ve toplumsal gücü simgeleyen, ritmik ve estetik hareketlerin müzikle bütünleştiği en köklü halk oyunları türlerinden biridir (Muradova, 2024; Gürz & Demir, 2022). Nitekim kelime kökeni olarak "bir araya gelme", "toplanma" ve "düzene girme" anlamlarını taşıyan "alay" sözcüğünden türediği kabul edilen halay, Türk kültür coğrafyasının hemen her yerinde yapısal farklılıklar gösterse de evrensel bir dayanışma formu olarak varlığını sürdürmektedir (Baştepe, 2023; Keskin, 2020). Halaylar, Türk halk oyunları içerisinde hem müzikal hem de yapısal açıdan belirgin özellikler taşıyan enstrümantal (sözsüz) türler arasında yer almaktadır. Örneğin; Orta, Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yoğunlaşan bu tür, Erzurum-Bayburt çevresindeki "Bar" geleneğiyle derin yapısal benzerlikler taşımaktadır (Keskin, 2020; Erzincan, 2006). Usûl bakımından halaylarda en yaygın olarak 4/4’lük ve 2/4’lük kalıplar kullanılsa da 5/8, 6/8, 9/8 ve hatta 12/8’lik aksak ve birleşik ritimlere de sıkça rastlanmaktadır (Gürz & Demir, 2022; Uzunkaya, 2005).

Enstrümantal (sözsüz) halay ezgileri, günümüzde THM repertuvarı açısından önemli bir yer tutmaktadır. Geçmişte daha çok davul-zurna eşliğinde ve yalnızca halk oyunlarına eşlik etmek amacıyla icra edilen bu ezgiler, günümüzde farklı halk çalgılarına uyarlanarak icra edilmektedir. Bu durum, halay ezgilerinin yalnızca işlevsel bir eşlik müziği olmanın ötesine

geçerek, Türk halk çalgıları için ileri düzey icra olanakları sunan önemli bir enstrümantal repertuvar alanı hâline gelmeye başladığını göstermektedir.

Barlar.

Bar kavramı, Türk halk kültürü içerisinde farklı bağlamlarda kullanılmakla birlikte, halk oyunları ve bu oyunlara eşlik eden müziksel yapılar açısından ele alındığında Doğu Anadolu ve Kuzeydoğu Anadolu bölgeleriyle, özellikle de Erzurum, Bayburt, Erzincan, Kars ve Ağrı yörelerinde tarihsel bir derinliğe sahip olan ve bu yörelerle özdeşleşmiş geleneksel bir ifade biçimidir (Pelikoğlu & Efe, 2022; Eroğlu, 2017). Kelime kökeni itibarıyla "bir araya gelmek", "topluluk", "el ele tutuşmak" ve "düzene girmek" gibi anlamlar taşıyan "bar" sözcüğünün, Orta Asya kökenli Şaman, Moğol ve Altay Türk geleneklerinde kutsal davullara verilen "Bar" veya "Par" adıyla doğrudan ilintili olduğu kabul edilmektedir (Doğan, 2012). Barların icra yapısı, genellikle en az beş oyuncunun katılımıyla gerçekleşen hiyerarşik bir düzen üzerine kuruludur ve oyunlar ağır bir tempoyla (ağırlama) başlayıp, giderek hızlanan sekme, yelleme veya üsteleme bölümleriyle devinim kazanmaktadır (Kablan & Oruç, 2024; Eroğlu, 2017).

Barların repertuarı, taklitli oyunlardan savaş sahnelerine kadar geniş bir sembolizm içerir; örneğin Erzurum yöresinde Başbar, İkinci Bar, Hoşbilezik ve Koçeri gibi türlerin yanı sıra, kılıçlarla oynanan Hançer Barı veya kuş hareketlerini simgeleyen Turna Barı gibi özgün örnekler bu zenginliğin parçasıdır. Özellikle Erzurum Başbarı, kendine has ritmik yapısı ve ağırbaşlı figürleriyle Türk halk müziği literatüründe bir başyapıt kabul edilmektedir (Doğan, 2012).

Zeybekler.

Türk Halk Müziği geleneği içerisinde müzikal ve kültürel açıdan önemli bir yere sahip olan zeybekler; sözlü ve sözsüz örnekleriyle geniş bir repertuvar alanı oluşturan ve Batı Anadolu'da yaygın olarak icra edilen müzik ve dans türleridir. Zeybek müzikleri, geleneksel Türk halk müziği içerisinde on yedili perde sistemini kullanması, usta-çırak ilişkisine dayalı aktarımı ve ezgisel akışının usûl vuruşlarına sıkı sıkıya bağlı olması gibi karakteristik özelliklerle ayrılmaktadır. Bu türün müzikolojik açıdan en belirgin ayırt edici ögesi, mutlaka 9 zamanlı bir yapıya sahip olması ve bir ölçü içerisinde en az iki vurgu barındırmasıdır. Zeybekler, icra tempolarına göre "Ağır Zeybek" (9/1, 9/2, 9/4) ve "Kıvrak Zeybek" (9/8) olmak üzere iki ana gruba ayrılmakta; bu yapılar içerisinde A, B, C, D ve E tipi olarak sınıflandırılan beş farklı ritmik birleşim sergilemektedir (Erkan, 2020). Nitekim Haşhaş'ın (2020a) aktardığı gibi; Ferruh Arsunar'ın (1953) yapmış olduğu sınıflandırmaya göre Aydın, İzmir, Manisa ve Muğla çevresi zeybek ezgilerinin ana merkezini oluşturmakta ve bu bölgelerde 9/2, 9/4 ve

9/8’lik usûller yaygın olarak görülmektedir. Bununla birlikte, farklı etki sahalarında 4/4 ve 2/4’lük usûllere de sınırlı ölçüde rastlanmaktadır.

Geleneksel zeybek icrasında, halk arasında “milli takım” olarak da adlandırılan davul-zurna topluluğunun temel icra yapısını oluşturduğu düşünülmektedir. Bu yapıda zurnalardan biri ana ezgiyi icra ederken diğerinin karar sesi çevresinde dem tutması, icrada eşzamanlı çeşitlemeye dayalı bir müzikal doku oluşturmaktadır (Okdan, 2014, s. 3; Öztürk & Şimşek, 2025, ss. 635-636). Sonuç olarak zeybek, derin kökenlerinden modern sahne sunumlarına kadar uzanan süreçte, yapısal kurallarından ödün vermeyen ancak icracının bireysel üslubuyla sürekli yeniden üretilen, Batı Anadolu kültürünün dünyadaki en özgün müzikal kimlik taşıyıcılarından biridir (Erkan, 2015; Çapan, 2002).

Oyun havaları.

Türk Halk Müziği (THM) repertuarı içerisinde önemli bir yere sahip olan ve bu gelenek içerisinde dans figürlerine eşlik etmek amacıyla ortaya çıkan oyun havaları; bir, iki ya da daha fazla kişinin karşılıklı veya toplu olarak oynadığı halk oyunlarına eşlik eden, genellikle enstrümantal (sözsüz) nitelikteki ezgileri ifade etmektedir. Oyun havaları, Anadolu ve çevresindeki geniş coğrafyada görülmekte olup her yörenin kendine özgü kültürel ve müzikal yapısı doğrultusunda farklı karakteristik özellikler taşıdığı görülmektedir (Erzincan, 2006; Şen & Kıvanç, 2018). Müzikal açıdan Hüseyini, Uşşak, Segâh ve Karcıgar gibi makam dizilerinin ağırlıklı olarak işlendiği bu eserlerde ritmik yapı; 2/4 ve 4/4 gibi basit usûllerin yanı sıra 5/8, 7/8, 9/8, 10/8 ve 12/8 gibi zengin aksak tartımlarla örülmüştür (Eroğlu, 2017). Karaönçel’in (2022) Sivas örneğinde belirttiği gibi bazı yörelerde açık icra ortamlarında davul ve zurna yüksek ses gücü sayesinde başlıca çalgılar olarak öne çıkarken, kapalı mekânlarda bağlama, ud, kanun, klarnet, keman ve cümbüş gibi ince sazların kullanımı oyun havalarının tınısal yapısında farklılaşmaya yol açmaktadır (ss. 8-9). Bar, halay, horon, zeybek, karşılama ve kaşık oyunları gibi halk oyunu türleri, Anadolu’nun farklı bölgelerinde çeşitli icra özellikleriyle yaşatılan temel oyun gelenekleri arasında yer almaktadır (Eroğlu, 2017, s.67). Bu türler arasındaki farklılaşma, yalnızca müzikal özelliklerle sınırlı kalmayıp coğrafi çevre, iklim ve toplumsal yapının etkisiyle de biçimlenmektedir (Bali, 2017, ss. 78-82).

Sonuç olarak zengin bir repertuar sunan oyun havaları ulusal ölçekte yaygın olduğu gibi, her biri kendine özgü müzikal karakteristiklere sahiptir. Usûl, tempo, ezgi ve çalgı kullanımı açısından gösterdiği çeşitlilik, oyun havalarını THM enstrümantal (sözsüz) türleri arasında ayrıcalıklı bir konuma taşımaktadır.

Horon havaları.

Horon havaları, Karadeniz bölgesinin büyük bir bölümünde görülmekle birlikte özellikle bölgenin doğu kısmında konumlanan Rize, Trabzon, Giresun ve Ordu yörelerinde yaygın olarak oynanan oyunlara eşlikte icra edilen ezgi türlerinden biridir (Haşhaş, 2020a). Kelime kökenine dair iki temel yaklaşım bulunmaktadır: Birincisi, Yunanca "dans" anlamındaki "horos" sözcüğü ile ilişkilendirilirken; ikincisi ve bölge halkı tarafından kabul göreni, mısır saplarının tarlada dikey bir şekilde yığılıp bağlanmasıyla oluşan "horom" (dizi/küme) kavramından türediği yönündedir (Dizdar & Alıcı, 2021).

Müzikal açıdan horonun en yaygın kullanılan temel eşlik sazı kemençe olarak düşünülebilir. Ancak yöreye göre tulum, davul-zurna ve kaval gibi enstrümanlar da bu ritmik dokuya dâhil olur. Horon havaları, Türkiye'nin temposu en yüksek ezgileri arasında yer alır ve çoğunlukla 7/8'lik (aksak) usûl üzerine kuruludur; bunun yanı sıra 5/8, 9/16 ve 7/16'lık kıvrak ölçü kalıpları da yaygın olarak kullanılır (Kaya, 2005). Günümüzde düğünlerden yayla şenliklerine kadar geniş bir sosyal yelpazede varlığını sürdürmektedir.

Karşılama havaları.

Türk halk oyunları içerisinde, karşılıklı diziliş düzeniyle oynanan ve özünde bir etkileşim ile sohbeti simgeleyen geleneksel formlar bulunmaktadır. Bu oyunlar, Trakya'dan Marmara'ya, Ege'den İç Anadolu'ya ve Doğu Anadolu'nun bazı yörelerine kadar geniş bir coğrafyada görülmekte; her bölge kendi sosyal yapısına uygun farklı üslup ve ritim özellikleri kazandırmaktadır (Doğan, 2012). Müzikolojik açıdan bir oyunun "karşılama" olarak nitelendirilebilmesi için üç temel unsurun varlığı esastır: 9 zamanlı bir usûl yapısına sahip olması, karşılıklı gruplar veya çiftler hâlinde oynanması ve figürler esnasında oyuncuların birbirine temas etmemesi şeklindedir. Trakya ve Marmara bölgesindeki karşılamalar genellikle hızlı bir tempoyla başlayıp aynı tempoda sonlanırken; oyunun hızı ve karakteri, "aksak" olarak tabir edilen 9/8'lik (2+2+2+3) veya 9/4'lük ritim kalıpları üzerine inşa edilir. Bu bölgelerde açık alanlarda çift davul-zurna takımları eşliğinde icra edilen karşılamalar, kapalı mekânlarda keman, ud ve kanun gibi "ince saz" topluluklarının tınısıyla birleşerek "düz hava" karakterine bürünür. Sonuç olarak karşılama havaları, Anadolu ve Rumeli insanının sosyal hiyerarşisini, cinsiyetler arası iletişimini ve törensel disiplinini yansıtan, yapısal kurallarından ödün vermeyen muazzam bir müzik ve oyun mirasıdır (Eroğlu, 2017; Aykent, 2020; Keskin, 2020).

Gelin alma havaları.

Gelin alma havaları, Anadolu düğün geleneğinde gelinin baba evinden çıkarılmasıyla başlayıp damat evine götürülme sürecine kadar devam eden ritüellere eşlik eden hem

enstrümantal hem de sözlü formları bulunan köklü halk ezgileridir. Bu tür, icra edildiği yörenin ağız ve üslup özelliklerine göre "gelin bindirme", "göçürme", "götürme", "gelin ağlatma" veya "yol havası" gibi farklı isimlerle de adlandırılmaktadır (Alpyıldız, 2020, s. 271). Ritmik yapı bakımından 7 ve 9 zamanlı usûllerin baskın olduğu, özellikle 7 zamanlı havaların tamamına yakınının 3+2+2 düzum karakteristiği sergilediği tespit edilmiştir. Geleneksel icra ortamlarında yüksek ses gürlüğüne sahip zurna, asma davul, sipsi ve klarnet gibi nefesli ve vurmali sazlar tercih edilir. Sonuç olarak bu havalar, Anadolu ve Türk dünyasının ortak genetik kökenlerini ve tören kültürünün gelişim süreçlerini müzikal bir dille belgeleyen, Türk halk müziği nazariyatı açısından son derece karakteristik türlerdir (Haşhaş, 2020b).

Teke zortlatmaları.

Teke Zortlatmaları Teke yöresi kültür yapısı içinde yer alan ve kökeni konar-göçer Türkmen/Yörük yaşamına dayandırılan yöresel bir müzikli oyun olarak tanımlanmaktadır. Söz konusu kültürel alan günümüzde Antalya, Burdur ve Isparta başta olmak üzere geniş bir etki alanına sahiptir (Ersoydan & Göl, 2017, ss.186-190). Teke yöresi Yörük-Türkmen müziğinde kullanılan çalgılar oldukça çeşitlidir. Nitekim göçebe yaşam tarzının etkisiyle kaval, düdük, sipsi, kabak kemane, üç telli bağlama ve cura gibi taşınabilir sazlar tercih edilmektedir. Teke zortlatma havaları 9/16'lık ritmik yapıda çalınıp söylenmekte ve bağlama için kullanılan özel bir tezene tavrıyla icra edilmektedir (Camgöz, 2025, s. 536). Teke zortlatmaları daire biçiminde oynanan, akışı sağ tarafa doğru ilerleyen bir oyundur. Ayrıca kadın ve erkekler tarafından tek başına ya da grup hâlinde oynanabilen ve gurbet havalarından sonra oynanabilen 9/16 usullü bir halk oyunu olarak tanımlanmaktadır (Mihlandız & Şahin, 2015, s. 674). Teke yöresi halk oyunları içinde 9/16'lık oyunların hızlı tempolu olduğunu, bu grubun en bilinen örneğinin teke zortlatmaları sayıldığını ve bağlama icrasında teke tavrının 2+2+2+3 veya 2+3+2+2 biçimlerinde uygulandığı belirtilmektedir (Dursun, 2021, ss. 336-337).

Azeri oyun havaları.

Azeri oyun havaları, Azerbaycan yöresi ile özdeşleşmiş olan ve kendine özgü müzikal unsurları ile dikkat çeken enstrümantal bir türdür. Bu oyun havaları aynı zamanda Türk Halk Müziği icracılığında sözlü ve sözsüz türleriyle Türkiye'de benimsenmiş önemli türlerden birini oluşturmaktadır. Türkiye'de Kars ve Iğdır yörelerinde yaygın olan bu oyun havalarının en önemli özelliği 6 ve 12 zamanlı usûl yapısına sahip olmalarıdır (Haşhaş, 2020a). Aynı zamanda İmrani (2022), bu ezgilerin ritmik yapısının 2/4, 4/4 ve 6/8 gibi temel usûllerin yanı sıra Azerbaycan-Türk dilinin prozodik özelliklerinden ve hece yapısından beslenen yaklaşık otuz

farklı karmaşık ritim kalıbından oluştuğunu ifade etmektedir. Bu oyun havalarında tar, garmon, goşa nağara (koltuk davulu), kemança, Azeri sazı ve balaban gibi enstrümanlar yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.

Erzincan Yöresi Müzik Kültürü

Erzincan, Doğu Anadolu Bölgesi içerisinde halk müziği kültürünün belirgin biçimde öne çıktığı illerden biridir. Bu durum, özellikle TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan eserler arasında Erzincan yöresine ait türkülerin dikkat çekici bir paya sahip olmasıyla açıkça görülmektedir. Erzincan türküleri; melodik yapıları, işledikleri temalar, güçlü duygusal anlatımları ve taşıdıkları kültürel zenginlikleri ile Türk halk müziğinin temel unsurları arasında yer almaktadır. Bu nedenle, Erzincan'ın halk müziğine sunduğu katkıların hem yerel hem de ulusal ölçekte ayrıntılı biçimde incelenmesi, kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Cumhuriyet döneminde yürütülen halk müziği derleme faaliyetleri de Erzincan'ın müzik kültürünün kayıt altına alınmasında belirleyici olmuştur. Bu çerçevede, 1929 yılında İstanbul Dârülelhan tarafından düzenlenen dördüncü derleme gezisi, başta Erzincan olmak üzere pek çok ilin müzikal birikiminin belgelenmesine önemli katkı sağlamıştır. Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Arsunar ve film operatörü Remzi Bey'den oluşan ekip; Trabzon'dan Sinop'a uzanan geniş bir coğrafyada yoğun çalışmalar yürütmüş ve yaklaşık üç yüz türkü derleyerek Türk halk müziği arşivine kazandırmıştır (Şenel, 2010, ss. 50-51; Karataş, 2021, s. 9).

1937 yılında Ankara Devlet Konservatuarı tarafından gerçekleştirilen ilk derleme gezisine, başkanlığını Hasan Ferit Alnar'ın yaptığı; Cevat Memduh Altar, Halil Bedi Yönetken, Tahsin Banguoğlu, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen olarak Arif Etikan'ın yer aldığı bir ekip katılmıştır. Söz konusu derleme çalışması Sivas, Elâzığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerini kapsayan geniş bir coğrafyada yürütülmüştür (Şenel, 2010, s. 59; Karataş, 2021, s. 10).

1961 yılında Ankara Radyosu tarafından yürütülen derleme çalışmaları kapsamında Erzurum, Van, Kars, Hakkâri, Erzincan, Diyarbakır, Elâzığ, Urfa, Adana, Bitlis, Muş, Bingöl ve Siirt illerine yönelik kapsamlı geziler düzenlenmiş; bu çalışmalar sonucunda yaklaşık 800 türkü kayıt altına alınmıştır. Söz konusu derleme faaliyetlerine Fikret Otyam, Mustafa Geceyatmaz ve teknisyen olarak Mücahit Küçükbaran katılmıştır. Bunu izleyen süreçte, 1967 yılında TRT I. Folklor Derlemesi gerçekleştirilmiş; Gaziantep, Burdur, Van, Erzincan, İzmir, Trabzon, Rize ve Balıkesir illerinden toplam 1738 ezgi derlenmiştir. Bu derleme gezisine

Melahat Oransay, Gültekin Oransay, Ülkü Aydınoğlu, Sarper Özsan, Cenap Akın, Muammer Sun, Erdoğan Okyay, Nurhan Gönenç, Veysel Arseven, Işık Gülöksüz, Talip Özkan, İlhan Baran, Cengiz Tanç, Kemal İlerici ve Suzan Koldaş gibi çok sayıda besteci ve sanatçı katılarak çalışmaya önemli katkı sağlamıştır (Şenel, 1999, s. 118).

Erzincan yöresi, Anadolu'nun pek çok bölgesinde olduğu gibi âşıklık geleneğinin canlı biçimde sürdürüldüğü önemli merkezlerden biridir. Yörede bu geleneğe hizmet eden, yaşadıkları dönemde bulundukları çevrede derin izler bırakan ve âşıklık kültürünün günümüze taşınmasına katkı sağlayan pek çok ozan yetişmiştir. Terzi Baba, Şemsi Hayal (Leblebici Baba), Salih Baba, İbrahim Hakkı, Kemahlı Tahir, Âşık Davut Sulari, Âşık Daimî (İsmail Aydın), Âşık Beyhani (İbrahim Engin), Eyüp Tekyurt, Adil Ali Atalay (Vaktidolu) ve Ali Ekber Çiçek bu isimler arasında öne çıkan temsilciler olarak gösterilmektedir (Eke, 2005, s. 6; Karataş, 2021, s. 11).

Sonuç itibarıyla Erzincan yöresi, zengin türkü repertuarı ve Cumhuriyet döneminden itibaren yürütülen sistemli derleme çalışmaları sayesinde Türk halk müziği içerisinde önemli bir konuma sahiptir. Dârülelhan'dan Ankara Devlet Konservatuarı'na, Ankara Radyosu'ndan TRT folklor derlemelerine uzanan söz konusu süreç; bölgenin müzikal birikiminin kayıt altına alınmasını sağlamıştır. Dolayısıyla bu durum, Erzincan'a özgü ezgilerin ulusal kültür mirası içindeki görünürlüğünü artırmıştır. Bunun yanında, yörede güçlü biçimde sürdürülen âşıklık geleneği ve yetiştirdiği önemli ozanlar, Erzincan'ın yalnızca derlenen eserlerle değil, yaşayan kültürel üretim süreçleriyle de Türk halk müziğine katkı sunduğunu göstermektedir. Bu yönleriyle Erzincan müzik kültürü; korunması, araştırılması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken önemli bir kültürel değer niteliğine sahiptir.

Erzincan Yöresi Halay/Bar Havalarda Öne Çıkan Müzikal Özellikler

Erzincan ili, sahip olduğu zengin müziksel birikim nedeniyle repertuar bakımından belirgin bir çeşitlilik, yani heterojen bir yapı göstermektedir. Bu çeşitlilik ezgisel özelliklerin yanı sıra yörede kullanılan çalgıların biçimlenişine de yansımaktadır. Özellikle deyiş geleneği içerisinde bağlamanın merkezî bir konumda yer aldığı, Alevi-Bektaşî kültürü bağlamında ise “dede sazi” işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Erzincan'da halay ve bar kültürünün hem yerel hem de ulusal ölçekte öne çıkması, bölgenin müzik ve oyun geleneğini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu unsurlarda öne çıkan en önemli çalgılar ise davul ve zurna olarak görülmektedir.

Erzincan yöresi halk oyunları türleri bakımından incelendiğinde yörede en çok bar ve halay karşımıza çıkmaktadır. Kahramanlık, yiğitlik, ağır başlılık ve sabrın sembolü olan “bar”,

en önemli Erzincan halk oyununu oluşturmaktadır. Erzincan yöresinde derlenen halay ve bar havalarında ağırlıklı olarak Hüseyini ve Uşşak makamı görülmektedir. Bununla birlikte Segâh, Hicaz, Çargâh, Nihavent, Karcığâr, Rast, Kürdi, Tatyân ayağı ve Nikriz makamları da yer almaktadır. Saha bulgularına ek olarak aynı araştırmacıların da ifade ettiği gibi, Erzincan halay ve bar havaları ritimsel açıdan incelendiğinde çeşitli usûllerin kullanıldığı görülmektedir (Taş & Turhan, 2017, s. 23). Erzincan halay ve bar havalarında çoğunlukla 2/4, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 9/8, 10/8, 12/8 ve 9/16'lık usûllerde yazılmış eserler bulunmaktadır. Ancak ağırlıklı olarak 2/4, 4/4, 9/8 ve 12/8'lik usûllerin kullanıldığı görülmektedir.

Uçar'a (1993, ss. 29-31) göre barlar, Kuzeydoğu Anadolu'da Erzurum, Kars, Bayburt ve Erzincan illerini içine alan bu bölgeye has bir oyun biçimidir. Barlar kendi içerisinde erkek ve kadın barları olarak iki grupta incelenir. Genellikle erkek barları sözsüz (çalgısal), kadın barları ise sözlü bir yapıya sahiptir.

Erzincan Yöresi Halay ve Bar İcralarında Kullanılan Çalgılar

Erzincan yöresinde düğün, eğlence ve karşılama gibi toplumsal ortamlarda en yaygın kullanılan çalgıların başında davul-zurna ikilisi gelmektedir ve bu ikili törenlerin müzikal yapısını belirleyen temel unsur olarak öne çıkmaktadır. Mızraplı çalgılar arasında bağlama ailesine ait divan sazı, bağlama, cura ve tanbura birlikte kullanılarak ezgisel yapıyı taşımakta ve sözlü icraya eşlik etmektedir. Nefesli çalgılar içinde zurna önemli konumda bulunurken dilli ve dilsiz kaval ile mey de yöresel icranın önemli bileşenleri arasında yer almaktadır. Kemaliye (Eğin) çevresinde ise klarnetin belirgin biçimde öne çıktığı görülmektedir. Vurmalı çalgılar arasında davul ve darbuka temel eşlik çalgılarıdır ve aynı bölgede klarnetle birlikte tef kullanımı ritmik çeşitliliği artırmaktadır.

Şekil 7

Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Asma Davul



(Şahin, 2009, s. 32).

Şekil 8

Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Bağlama



(Alevi Ansiklopedisi, 2026).

Şekil 9

Erzincan İli Halay Bar Müziklerinde Kullanılan Orta Zurna



(Şahin, 2024, s. 1146).

Ayrıca Elâzığ müzik kültürünün etkisiyle Kemaliye’de kanun, keman, ud ve cümbüş gibi geleneksel sanat müziği çalgılarının da icra ortamına dâhil olduğu anlaşılmaktadır. Bar havalarının icrasında kullanılan çalgılar, toplumsal cinsiyete dayalı bar ayrımıyla ilişkili bir yapı göstermektedir. Erkek barlarında asma davul ve zurna temel belirleyici çalgılar olarak öne çıkarken kadın barlarında zilli tef, klarnet ve mey gibi çalgıların daha yaygın biçimde tercih edildiği görülmektedir. Asma davul-zurna birlikteliği bar geleneğinin vazgeçilmez unsuru olmayı sürdürmekte, günümüzde yapılan çeşitli düzenlemeler ise bar havalarının farklı halk çalgıları için de zengin bir enstrümantal repertuvar oluşturduğunu ortaya koymaktadır (Eke, 2005).

Sonuç olarak Erzincan yöresinin müziksel icra ortamı, farklı çalgı gruplarının tarihsel, coğrafi ve sosyo-kültürel etkileşimler doğrultusunda bir araya gelmesiyle oluşan belirgin bir heterojen yapı sergilemektedir. Mızraplı, nefesli ve vurmali çalgıların birlikte yer aldığı bu çok çeşitli enstrümantal doku içinde davul-zurna ikilisi hem ritmik örgüyü kuran hem de toplumsal törenlerin sürekliliğini sağlayan kurucu unsur olarak merkezi konumunu korumaktadır. Bununla birlikte Kemaliye çevresinde klarnet başta olmak üzere farklı çalgıların icraya dâhil olması, bölgesel müzik kültürünün durağan değil, dönüşüme açık ve geçirgen bir karakter taşıdığını göstermektedir. Toplumsal cinsiyete dayalı bar ayrımlarıyla ilişkili çalgı tercihleri de

bu çoğul yapıyı derinleştirmekte, geleneksel asma davul-zurna birlikteliği sürekliliği temsil ederken diğer çalgıların varlığı repertuvarın genişlemesine ve yeni icra pratiklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda Erzincan bar ve halay müzikleri, merkezinde davul-zurna geleneğinin yer aldığı, ancak farklı enstrümantal etkilerle sürekli yeniden biçimlenen dinamik ve çok bileşenli müziksel bir denge olarak değerlendirilebilir.



İKİNCİ BÖLÜM

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Erzincan yöresinde davul-zurna ile icra edilen halay ve bar müziklerinin bağlamaya uyarlanma sürecini incelemeye yönelik nitel bir çalışmadır. Araştırma; kaynak tarama, gözlem, görüşme ve doküman analizi yöntemleri kullanılarak yürütülmüştür. Betimsel nitelikte olan araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Nitel araştırma; “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 37) şeklinde tanımlanmaktadır. Araştırma sürecinde; konuya yönelik verilerin elde edilmesinde literatür tarama, doküman inceleme ve arşiv tarama tekniklerinden faydalanılmıştır. Bu doğrultuda araştırmada; betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Betimsel tarama, geniş gruplar üzerinde yürütülen, gruptaki bireylerin bir olgu ve olayla ilgili görüşlerinin, tutumlarının alındığı, olgu ve olayların betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır” (Karakaya, 2012, s. 59). Araştırmada, Erzincan yöresinde icrâ edilen ezgilerin toplanması, tasnif edilmesi ve müzikal analiz süreçleri aşamasında ise doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. “Belgesel gözlem ya da belgesel tarama olarak da tanımlanan doküman analizi, yapılacak olan çalışmayla ilgili mevcut kayıt ve belgeleri toplayıp belirli norm veya sisteme göre kodlayıp inceleme işlemidir” (Çepni, 2010, s. 106).

Araştırmanın temel amacı, Erzincan yöresinde icra edilen bar ve halay ezgilerindeki geleneksel icra özelliklerini belirlemek ayrıca bu icra özelliklerinin bağlamaya aktarım sürecinde ortaya çıkan müzikal farklılıkları belirlemektir. Bu yönüyle araştırma, yalnızca mevcut bir durumu betimlemekle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda belirli bir müziksel olgunun nasıl kurulduğunu, nasıl aktarıldığını ve çalgısal uyarlama sürecinde nasıl yeniden biçimlendiğini çözümlemeyi hedeflemektedir. Nitel araştırmalar, bireylerin yaşantıları, yorumları ve anlam üretme biçimleri üzerinden olguları doğal bağlamı içinde anlamaya yönelmesi bakımından bu tür çalışmalar için uygun bir çerçeve sunmaktadır (Merriam, 2009; Patton, 2002). Bu çalışmada da davul-zurna icrasına dayalı halay/bar müziklerinin bağlamaya uyarlanması, yalnızca notaya dayalı teknik bir işlem olarak değil, icra tavrı, repertuvar bilgisi, yerel müziksel pratik ve çalgısal olanaklar arasındaki ilişkinin yeniden kurulması olarak ele alınmıştır. Bu nedenle çalışma, olguyu içeriden anlamaya ve çoklu veri kaynakları aracılığıyla

açıklamaya yönelik temel nitel araştırma mantığıyla örtüşmektedir. Araştırma, “keşfedici” ve “açımlayıcı” nitelikler taşımaktadır. Keşfedici araştırmalar, sınırlı biçimde ele alınmış ya da yeterince açıklanmamış alanların görünür kılınmasına, açımlayıcı araştırmalar ise olgular arasındaki ilişkilerin ve anlam yapılarını oluşturan unsurların açıklanmasına yönelir (Neuman, 2014). Erzincan yöresinde davul-zurna ile icra edilen halay ve bar havalarının bağlamaya uyarlanması konusu hem mevcut saha uygulamaları hem de çalgısal uyarlama mantığı bakımından ayrıntılı incelemeyi gerektirdiğinden söz konusu bu iki yönelimin araştırmanın amacıyla uyumlu olduğunu söylemek mümkündür.

Evren ve Örneklem

Çalışmada örneklem belirlenirken “amaçlı örnekleme” yaklaşımı benimsenmiş, daha özelde ise “ölçüt temelli örnekleme” yoluna gidilmiştir. Amaçlı örnekleme, araştırma problemini aydınlayabilecek bilgi bakımından zengin durumlara yönelmeyi mümkün kılan bir örnekleme yaklaşımıdır (Patton, 2002). Bu çalışmada da örneklem, nicelikten çok temsil gücü, bağlamsal uygunluk ve araştırma sorularına katkı potansiyeli esas alınarak oluşturulmuştur. Araştırmanın evrenini Erzincan yöresinde icra edilen halk ezgileri örneklemini ise yörede oynanan halk oyunları (dansları) eşliklerinde icra edilen ulaşılabilen on altı halay/bar ezgisi oluşturmaktadır. Araştırmanın icracı örnekleminde ise Erzincan yöresinde davul-zurna geleneğini sürdüren yerel usta icracılara yer verilmiştir. Bu kapsamda zurna icracıları Erdoğan Aferin ve Şahin Zirek ile davul icracısı Hüseyin Gözaydın çalışmaya dâhil edilmiştir. Söz konusu icracılar, yöresel repertuvara hâkimiyetleri, aktif icra deneyimleri ve saha içindeki temsil güçleri dikkate alınarak seçilmiştir. Buna ek olarak, bağlama icrası ve uyarlama sürecine ilişkin değerlendirmelerde bulunabilecek akademisyenler, bağlama eğitimcileri ve uzman icracılarla da görüşmeler yapılmıştır. Bu örneklem yapısı hem kaynak icra hem de uyarlama sürecine ilişkin verilerin farklı bakış açılarından değerlendirilmesini sağlamıştır.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada veriler; “doküman incelemesi”, “yarı yapılandırılmış görüşme formu” ve “gözlem” teknikleri aracılığıyla toplanmıştır. Nitel araştırmalarda birden fazla veri kaynağından yararlanılması, araştırılan olgunun farklı boyutlarını ortaya koymak ve veri çeşitliliği sağlamak açısından önemlidir (Creswell, 2012; Merriam, 2009). Bu çalışmada da müzikal metinler, saha gözlemleri ve alan uzmanı bağlama icracılarıyla birlikte değerlendirilerek uyarlama süreci çok yönlü biçimde ele alınmıştır.

Doküman İncelemesi

Dokümanlar, nitel araştırmalarda önemli veri kaynakları arasında yer almakta; yazılı metinler, notalar, ses kayıtları, görsel materyaller ve arşiv belgeleri gibi farklı veri türlerini kapsamaktadır (Creswell, 2012). Bu araştırmada davul-zurna ile icra edilen Erzincan yöresi halay/bar havalarına ilişkin yazılı kaynaklar, nota örnekleri, ses/video kayıtları incelenmiştir. Doküman incelemesi hem repertuvar alanının belirlenmesi hem de kaynak icraların yapısal özelliklerinin tespit edilmesi bakımından araştırmanın temel veri toplama aşamalarından birini oluşturmuştur.

Bu teknik aracılığıyla elde edilen veriler, eserlerin kaynak biçimlerinin belirlenmesinde ve bağlamaya uyarlama sürecinde karşılaştırma zemininin kurulmasında işlevsel olmuştur. Böylece yalnızca sözlü anlatılara değil, doğrudan müzikal metinlere dayalı bir veri seti oluşturulmuştur.

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

Araştırmada, araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formundan yararlanılmıştır. Bu form aracılığıyla yapılan görüşmeler, bireylerin doğrudan gözlemlenemeyen düşünce, deneyim, değerlendirme ve anlamlandırmalarına ulaşmada etkili bir veri toplama aracıdır (Patton, 2002). Yarı yapılandırılmış görüşme formları ise hem belirli bir soru çerçevesini korumaya hem de katılımcının kendi deneyimini ayrıntılı biçimde ifade etmesine olanak tanır (Merriam, 2009).

Bu araştırmada görüşmeler, davul-zurna icrası, yöresel tavır özellikleri, halay-bar repertuvarının icra mantığı, bağlamaya uyarlama sürecinde karşılaşılan teknik sorunlar ve uyarlamanın müziksel sonuçları gibi temalar etrafında yapılandırılmıştır. Görüşme soruları hazırlanırken araştırmanın alt problemleri esas alınmış, literatür taranmış ve sorular açık uçlu biçimde düzenlenmiştir. Ayrıca görüşme formu uzman görüşleri doğrultusunda gözden geçirilerek son hâline getirilmiştir. Bu süreç, veri toplama aracının araştırma problemiyle tutarlı biçimde yapılandırılmasına katkı sağlamıştır.

Gözlem

Araştırmada gözlem tekniği de kullanılmıştır. Gözlem, katılımcıların davranış örüntülerini, uygulama biçimlerini ve doğal bağlam içindeki etkileşimlerini doğrudan izlemeye imkân tanıyan temel nitel veri toplama yollarından biridir (Creswell, 2012; Merriam, 2009). Bu çalışmada gözlem tekniğinden, icracıların halay ve bar eserlerini seslendirirken makam, usûl ve tavır özelliklerinin nasıl yansıtıldığını belirlemek amacıyla yararlanılmıştır.

Gözlem sürecinde icralar sistematik biçimde izlenmiş, özellikle ritmik yapı, ezgi seyri, icra tavrı, süsleme biçimleri ve çalgılar arası işlevsel ilişki dikkatle kaydedilmiştir. Gözlem verileri, yalnızca görüşme verilerini doğrulayan yardımcı bir unsur olarak değil, doğrudan müzikal performansı çözümlemeye katkı sunan birincil veri kaynağı olarak değerlendirilmiştir.

Görüşme ve gözlem süreçlerinde katılımcıların açık rızaları alınmış, ses ve görüntü kayıtları arşivlenmiştir. Elde edilen kayıtlar güvenli biçimde saklanmış, çözümleme sürecinde tekrar dinleme ve karşılaştırmalı inceleme yapmaya olanak tanıyacak biçimde düzenlenmiştir. Bu uygulama, nitel araştırmalarda veri bütünlüğü, izlenebilirlik ve doğrulanabilirlik açısından önem taşımaktadır (Miles et al., 2014).

Verilerin Analizi

Araştırmada verilerin analizi “sözel verilerin analizi” ve “müzikal verilerin analizi” olarak iki şekilde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, çalışmanın hem nitel anlatı verilerine hem de doğrudan müzikal analize dayanmasından kaynaklanmaktadır. Bu kapsamda örnekleme yer alan on altı halay/bar ezgisi öncelikle kaynak icraları temelinde incelenmiş, ardından usûl, makam, tür özelliği ve genel yapısal nitelikleri bakımından değerlendirilmiştir. Daha sonra söz konusu ezgiler bağlama düzeninin icra kapasitesi doğrultusunda uyarlanmış ve uyarlama sonucunda ortaya çıkan nota ve icra farklılıkları her eser özelinde ele alınmıştır. Bu süreçte analizler, yalnızca notaların yüzeysel karşılaştırılmasıyla sınırlı tutulmamış, kaynak icradaki tavır özellikleri, süsleme biçimleri, ritmik vurgu, perde kullanımı ve icra akışı da dikkate alınmıştır. Araştırmada on altı adet halay/bar tespit edilmiş bu ezgiler ilk önce usûl, makam ve genel tür özellikleri açısından analiz edilmiştir. Ardından örneklem olarak seçilen ezgiler bağlama düzeninin icra kapasitesine göre uyarlanmış ve yapılan uyarlamalarda tespit edilen nota-icra farklılıkları her eserin altında ayrıntılı olarak sunulmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular ve Yorum

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt problemi “Erzincan ilinde icra edilen halay ve bar müziklerinde kullanılan davul ve zurna çalgılarının genel yapısal özellikleri nelerdir?” şeklinde ifade edilmiştir. Bu alt probleme ilişkin bulgular aşağıda sunulmuştur.

Erzincan yöresinde davul ve zurna çalgılarının yapısal özelliklerine ilişkin saha verileri, bu iki çalgının hem fiziksel bileşenleri hem de icra işlevleri bakımından birbirini tamamlayan bütüncül bir sistem oluşturduğunu göstermektedir. Bulgulara göre yörede kullanılan davulların gövdesi çoğunlukla ceviz başta olmak üzere gürgen ve çam gibi dayanıklı ağaç türlerinden imal edilmekte; her iki yüzeyde keçi, koyun derisi ve son yıllarda plastik deri kullanılmakta olup çalgı tokmak-çubuk kombinasyonu aracılığıyla icra edilmektedir. Davulların genellikle orta boyutlu (yaklaşık 50–55 cm çap aralığında) üretildiği, geleneksel ipli akort sisteminin yaygınlığını korumakla birlikte günümüzde vidalı ve metal aparatlı akort mekanizmalarının da kullanılabildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca tokmak tarafında daha kalın deriyle elde edilen “düm” sesinin ritmik derinliği sağladığı, çubuk tarafındaki ince yüzeyin ise artikülasyonu desteklediği; dengeli vuruş, merkezden ses elde etme ve zurna tınısını örtmeme gibi icra tekniklerinin doğrudan çalgının yapısal özellikleriyle ilişkili olduğu belirlenmiştir.

Zurnaya ilişkin bulgular ise çalgının sert ve yoğun yapıya sahip ağaç türlerinden (özellikle kayısı, erik, dut ve kayın) üretildiğini; yaklaşık 30–32 cm uzunluğunda silindir şeklinde bir gövdeye, önde yedi perde deliği ile kamış, boru ve “dil” bileşenlerinden oluşan nefesli icra teknik sistemine sahip bir çalgı olduğunu ortaya koymaktadır. Erzincan yöresinde çoğunlukla orta boy zurnaların ve la kararının tercih edildiği, çalgının ses alanının yaklaşık bir buçuk oktav civarında seyrettiği ve güçlü, geniş alana yayılan tınısı sayesinde açık hava icra pratiklerinde işlevsel bir konum üstlendiği tespit edilmiştir. Bunun yanında döngüsel nefes, dil kullanımı, vibrato ve parmak artikülasyonuna dayalı tekniklerin, zurnanın akustik üretkenlik düzeniyle doğrudan ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

Bütüncül olarak değerlendirildiğinde, Erzincan yöresinde davulun ritmik belirleyici ve yapıyı oluşturan unsur; zurnanın ise melodik yönlendirici ve tınısal olarak belirleyici işlev üstlendiği görülmektedir. Her iki çalgının malzeme özellikleri, boyutları ve akustik kapasiteleri ile icra teknikleri arasında güçlü bir etkileşim ilişkisi bulunmakta; söz konusu yapısal bütünlük,

yöresel halay ve bar müziklerinin açık alan temelli performans karakterini belirleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda elde edilen bulgular, Erzincan halay ve bar repertuvarının bağlama çalgısına uyarlanma süreçlerinin çözümlenebilmesi için davul-zurna çalgılarının yapısal ve işlevsel özelliklerinin kuramsal bir referans çerçevesi sunduğunu ortaya koymaktadır

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın ikinci alt problemi, “Örneklem grubunda yer alan halay ve barların bağlamaya uyarlanmış notalarının notasyon ve icra durumları nelerdir?” şeklinde ifade edilmiştir. Bu alt problemin çözümü kapsamında yürütülen saha çalışmasında, davul-zurna ile icra edilen eserler kayıt altına alınmış; elde edilen veriler bağlamaya uyarlama süreci doğrultusunda notaya aktarılmıştır. Bulgular bölümünde söz konusu eserlerin bağlamaya uyarlanmış notaları, yazılı temsil ile icra pratiği arasındaki ilişki temelinde değerlendirilmiştir.

Bu çerçevede inceleme; ölçü yapısı, zaman gösterimi, perde tercihleri, tezene vuruş yönleri, süsleme işaretleri, nota bağları ve pozisyon kullanımı gibi unsurlar üzerinden sistematik biçimde gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yazılı notada gösterilen müzikal öğelerin icra sırasında nasıl karşılık bulduğu; özellikle tavrı, müzikal ve ritmik vurgu ile teknik uygulamalar bağlamında analiz edilmiştir. Böylece bağlamaya uyarlanan notaların, yalnızca teorik bir yazım ürünü değil; icra gerçekliğiyle bütünleşen performansa dayalı bir yapı sunduğu ortaya konulmuştur.

Ağır Bar eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Ağır Bar eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur. Ezgilerin uyarlanma süreçlerinde özellikle bağlama icracılığında önemli bir yere sahip olan parmak baskılarının hangi telde gerçekleştirildiğinin belirlenmesi için üç çizgi sistemi kullanılmıştır.

Üç çizgi sisteminin ayrıntılı gösterimi ekler bölümündeki tabloda ayrıca sunulmuştur (Ek 17).

Şekil 10

Ağır Bar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Ağır Bar

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

2 4 1 0 1 1 0 1 0 2 0 5 0 2 5 2 0 1 0 0 1

5 2 4 2 0 2 0

9 0 1 0 5 2 2 0 5 2 4 0 5

13 2 4 5 2 5 0 1 0 5 0 2 5 2 0 1 0 0 0 1 0 1 0

17

21 4 2 0 1 2 1 1 1 1 0

24 0 2 1 1 0 1 4 0 4 0 4 2 5

27 0 4 2 5 0 5 2 0 1 0 1 1 3 0 2 5 0 1 1 5 0 2 0 5 0 2 0

31 2 4 0 5 0 2 0 0 1 5 0 2 5 2 0 1 0 1 1 2 4 4 2 5 0 1 0

35 2 4 5 2 5 2 4 1 0 0 2 0

39 0 1 0 2 0 5 0 2 5 2 0 1 1 1

43 2 1 0 1 1 0 2 1 1 2 1 4 0 0 1

47 1 4 2 0 2 4 2 0 5 0 0 1 0 1 1 3 0 0 3 1 3 0 2 5 0 1 1 5 0 2 0 5

Şekil 10. (Devamı)

3

51 2 4 0 0 0 2 0 0 1 5 0 2 5 2 0 1 0 1 1 2 4 5 2 5 0 1 0

54 1 1 3 1 1 1 1 0 1 1 1 0

57 1 4 0 4 2 5 0 3 1 3

60 1 3 0

63

66

69 2 4 5 2 5 0 0 2 5 0 1 0

72 0 4 2 5 0 1 0 4 2 5 0 2

75 2 4 5 0 1 4 0 2

77 0 2 5 0 2 1 2 2 1 1 0

80 2 4 5 2 5 0 0 2 5 0 1 1

82 0 4 2 4 2 4 0 2 1 0 5 2 2 0 5 2

84 2 0 0 2 5 0 1 0 0 4 0 2 4 2 4 0 2

87 2 0 2 4 2 5 0 2 4 0 1 1 2 4

90 2 2 5 2 2 4 0 5 0 5 2

92 2 4 0 4 0 0

94 0 1 0 3 5 5 3 0 3 0 3 1

Şekil 10. (Devamı)

96 5

100

103

106

109

112

114

Yukarıda adı geçen “Ağır Bar” ezgisi TRT repertuvarında “Halay” olarak kayıt altına alınmıştır. Ancak yörede yapılan incelemelerde bu ezginin ağır bar olarak adlandırıldığı tespit edilmiş dolayısıyla ezgi yöredeki orijinal ismiyle “Ağır Bar” olarak adlandırılmıştır. Yörede yapılan incelemelerde eserin temposu 100 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok farklılık saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır.

Eser dokuz ses aralığına sahiptir. Ağır Bar eserinin davul/zurna icrasında birinci ve ikinci ölçüde kullanılan fa^{#2} ve sol sesleri pest bölgede kullanılırken bağlamaya uyarlanmış notasyonda -kısa sap bağlamada veya diğer bir deyişle bağlama düzeninde bu sesler olmadığından dolayı- bir oktav tiz yazılmıştır. Aynı ölçülerde la ve sol seslerinin tek başına değil üst tel la sesiyle kullanımı icrada yaygındır. Bu durum özellikle bağlama düzeninde çok önemli bir icra biçimi olarak değerlendirilebilir. Üst telde la sesinin dem sesi gibi kullanılması melodik yapı üzerinde seslerin uzamasına yardımcı olmaktadır. Eserin üç, beş ve yedinci ölçülerinde görülen do ve re çarpmaları eserin melodik işleyişine nüans katmak için bağlama icra teknikleri kapsamında kullanılmıştır. Uyarlanan eserin on yedinci ölçüsünde mi ve re

seslerinde, on sekizinci ölçüsünde ise tiz bölgelerdeki fa^{#2} ve sol seslerinde inici çıkıcı (legato) çekme, çarpma teknikleri kullanılmıştır. Çekme ve çarpma teknikleri icrada tezenenin daha tasarruflu kullanılmasını sağlamakla beraber sol elin sap üzerindeki hakimiyetini de artırmaktadır. Bağlama tekniklerinde bu kullanım çok önemli bir yere sahiptir. Bağlama çalgısında zurna çalgısından farklı olarak uzayan seslerin olmaması melodik yürüyüşün aksamaması adına uyarlama yapılırken çekme çarpma ve bağlı çalım teknikleri eserin büyük bölümünde kullanılmıştır. Parmak numaralarının konumu ise bağlama düzeninde eserin icrasını daha pratik hale getirmek için dikkatle yazılmıştır. Eserin son bölümünde karar sesi la olarak belirtilmiştir. Karar sesleri aslında iki sestten oluşup bağlama icrasında üç farklı telin aynı anda seslendirilmesinden meydana gelmektedir. Haşhaş (2023) bağlamada şekilsel olarak üç sesli olarak görünmesine rağmen aslında iki sestten oluşan üç telli dikey tınlamaların karar veya geleneksel karar sesleri olarak adlandırılması gerektiğini savunmaktadır (s. 93).

Beş Ayak eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Beş Ayak eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 11

Beş Ayak Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Beş Ayak

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

5 9 13

Beş Ayak eserin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 257 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok farklılık

saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yöredeki icra tavrını belirtmek için yine 2. ve 3. ölçülerin ikinci kalıplarındaki sol do si do seslerinde do ve si on altı zamanlı yazılmış ve burada çırpma tezene tekniği kullanılmıştır. Bu tezene tekniğinin kullanılmasının amacı yörede zurna ile icra edilen melodinin ses teknikleri aracılığıyla yapılan tavır hareketinin benzetilmesidir. Bağlama çalgısına uyarlanmış notasyonunda 1.,2.,3. ve devamında gelen bazı ölçülerde zurna icrasından farklı olarak do, si karar sesleri kullanılmıştır. Bu çok sesli kullanım durumu melodik yürüyüşün sekteye uğramaması ve bağlama da uzayan seslerin olmamasından kaynaklanmaktadır. Eserin 6. ölçüsünde ise üst tel do sesinden inici olarak çekme tekniği yapılarak üst tel boş la sesi alınmış daha sonrasında karar sesine dönmüştür. Üst tel do perdesinden çekerek alınan üst tel la sesi icra pratiğinde sağ el tezene vuruşunun daha az kullanılmasını sağlamaktadır. Eser la karar sesi ile bitirilmiştir.

Cenk Havası (Gelin Çıkarması) eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Cenk Havası eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 12

Cenk Havası (Gelin Çıkarma) Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Cenk Havası
Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

Şekil 12. (Devamı)

2

25

29

33

37

41

45

49

53

57

61

65

69

73

The image displays a musical score for a piece titled 'Şekil 12. (Devamı)'. The score is written on a single staff in 12/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings and breath marks indicated by arrows. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 25, 29, 33, 37, 41, 45, 49, 53, 57, 61, 65, 69, and 73 marked at the beginning of their respective lines. The notation is complex, with many notes beamed together and various accidentals. The score ends with a double bar line at measure 73.

Cenk Havası (Gelin Çıkarma), “Köroğlu Barı” olarak farklı yörelerde farklı isimlerle de icra edilen bir eserdir. Araştırma sürecinde burada sunulan Cenk Havası ve bazı ezgilerin TRT THM arşivinde Erzincan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiştir. Ancak alan araştırması kapsamında yapılan incelemelerde mahalli sanatçıların bu ezgileri Erzincan yöresi halk oyunları eşliklerinde yoğun bir şekilde icra ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla araştırma sürecinde incelenen ezgilerin tamamının Erzincan yöresine ait olmadıkları ancak bu ezgilerin yörede aktif bir şekilde icra edilmelerinden dolayı değerlendirmeye alındıklarını belirtmek gerekmektedir.

Yapılan incelemeler sonucunda “Cenk Havası”nın temposu 112 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde sade bir şekilde notaya alındığı saptanmış, Erzincan yöresinde farklı icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok değişiklik tespit edilmiştir. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak ayrıca yöresel orijinal icra dokusuna bağlı kalınarak, bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser dokuz ses aralığından oluşmaktadır. Cenk Havası eserinin davul/zurna icrasında birinci ve ikinci ölçülerde kullanılan fa^{#2} ve sol sesleri pest bölgede yer alırken bağlamaya uyarlanmış notasyonda -kısa sap bağlamada veya diğer bir deyişle bağlama düzeninde bu sesler olmadığından dolayı- bir oktav tiz yazılmıştır. Üçüncü ölçüde yer alan kalıplarda yöresel tavrın öne çıkmasını sağlamak amacıyla la la la sol seslerinin yer aldığı kümede ilk la sesinden sonra gelen onaltılık iki la sesi çarpma tezene kullanılarak yazılmış ve küme sonunda sol sesiyle sonlanmıştır. Yedinci ve sekizinci ölçülerde do karar sesleri çok sesli şekilde yaygın olarak kullanılmış bunun sebebi olarak bağlamanın zurna çalgısı gibi uzayan seslerinin olmaması saptanmıştır. Karar sesleri iki sestem oluşup üç sestem meydana gelmektedir. Beş, yedi ve sekizinci ölçülerde orta telde sib² do sib² sesleri bağlama icrasında önemli bir yer tutan legato tekniği ile yazılmıştır. Bu teknik bağlama düzeni icrasında sol el teknikleri içerisinde çekme olarak adlandırılmaktadır ve sağ elde tezene kullanımını daha seyrek düzeye indirmektedir. Eserin dokuz, on ve on birinci ölçülerinde ise tremolo teknikleri yer almıştır. Bu tekniğin kullanılmasının önemi yine yöredeki davul/zurna icra tavrının korunmasına yöneliktir. Teknikte bütün tellerin kullanımı mevcut olup (orta boş tel sol, üst tel do, alt tel re) üst tel do sesine otuz ikilik re do re sesleri ile çarpma çekmeler uygulanırken alt tel re sesinde ise tezenenin sürekliliği devam etmektedir. On üç ve on dördüncü ölçülerde ise orta telde sib² sesine yine orta telde onaltılık do çarpmaları yapılmıştır. On dokuzuncu ölçüde alt tel re, orta tel sib² ve üst tel do ses üçlemesinin sib² sesine yine onaltılık do çarpması yapılarak nüans etkisi verilmiştir. Yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerde çekme çarpma tekniği aynı kalıpların içerisinde birlikte kullanılmıştır. Eserin kararında ise la sesi karar sesi

kullanılarak bitirilmiştir. Sonuç olarak bağlamaya uyarlanmış notasyonunda usûl ve makam yapısının bozulmadığını söylemek mümkündür.

Cezayir Eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Cezayir eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 13.

Cezayir Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Cezayir

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

The musical score for 'Cezayir' is presented in a single staff with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 25 measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, and 25 marked at the beginning of their respective lines. Fingerings (0-5) and bowing directions (up/down arrows) are indicated below the notes. The score is adapted for bağlama by Şafak Ceylan, based on the Erzincan region's style.



Cezayir eseri farklı bölgelerde oyun havası, karşılama olarak icra edilen bir eserdir. Yapılan incelemeler neticesinde yörede eserin temposu 187 BPM olarak tespit edilmiştir. Yörede icra edilen eser incelemesinde sade bir şekilde notaya alındığı saptanmıştır. Yörede farklı icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok değişiklik saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel orijinal icra dokusu değiştirilmeden, bağlama düzenine uyarlanırken değişiklikler yapılmıştır. Eser dokuz ses aralığından oluşmaktadır. Eserin birinci ve ikinci ölçülerinde legato teknikleri kullanılmıştır. Bu teknikler bağlı çalım olarak tanımlanmaktadır ve yöredeki zurna icrasında kullanılan nefes tekniklerine benzemektedir. Üçüncü ölçüde ise yöresel icra tavrını öne çıkartmak amacıyla otuz ikilik notalara üst tel do sesine re çarpma yapıp çekerek tekrar do sesi alınmış sonrasında ise alt boş telde re sesinden sol el parmak yardımıyla çekme yaparak legato tekniği uygulanmıştır. Eserin sekizinci ölçüsünde ise tiz bölgedeki sol seslerine nota bağı konulmuştur. Bunun sebebi ise bağlama çalgısının zurna gibi uzayan seslerinin olmaması ve melodinin sürekliliğinin korunmasıdır. Eserin kırk üçüncü ölçüsünde do karar sesi bir sonraki kalıpta üst tel do sesiyle nota bağı kullanılarak sesi uzatmak amacıyla birleştirilmiştir. Eser la karar ile sonlandırılmıştır.

Dokuz Ayak eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Dokuz Ayak eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 14

Dokuz Ayak Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Dokuz Ayak

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

1 0 3 0 3 0 3 1 3 0 0 5 5 0 1 2 4 4 5 5 2 5

2 4 2 4 5 2 5 2 4 0 1 0 5 2 5 2 0

1 0 0 5 2 1 1 1 0 1 0 1 2 4 1 0 1 0 1

0 1 0 4 2 4 1 0 1 0 0 2 0 0 4 2 4 1

3 1 1 1

1 0 0 4 2 0 0 5 0 0 2 4 5 2 2 0 4 2 0

0 0 4 4 2 2 2 0 2 4 2 0

1 0 5 2 0 2 4 0

1 0 1 0 5 2 1 1 5 1 5 0 2 5 1

1 0 4

1 0 5 2 2 1 2 5 1 0

Dokuz Ayak eserinin yörede yapılan incelemelerinde eser içerisinde süreleri farklılık göstermektedir. Eserin süresi on sekizinci ölçüye kadar 99 BPM, on dokuzuncu ölçüden son kısmına kadar olan on iki zamanlı bölüm ise 229 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yörede farklı icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok farklılık saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Eserin bağlamaya uyarlanan notaları incelendiğinde birinci ve ikinci ölçüde orta tel do sesi birinci parmak basılarak tezene ile icra edilirken üst tel mi sesine üçüncü parmak ile çarpma yapılmıştır. Bu teknik bağlamada hem perde üzerindeki notalara hakimiyeti hem de icra pratiğindeki estetik unsurları göstermektedir. Üçüncü ölçüsünde ise orta tel si sesinden aynı telde do sesine çarpma tekniği kullanılmıştır. Dördüncü ölçüde ise yine orta tel si sesinden do sesine çarpma ve alt tel mi sesinden re sesine geçerken çekme tekniklerinden yararlanılmıştır. On birinci ölçüye kadar aynı şekilde diğer bazı notalara çarpma çekme yapılarak ses elde etme teknikleri (legato) kullanılmıştır. On beşinci ölçüde orta tel si sesinden yine orta tel do sesine çarpma tekniği uygulanmış ve diğer kalıba geçerken alt tel mi sesi çekilerek re sesi çekme tekniğiyle elde edilmiştir. Bunun sebebi zurna icrasındaki uzayan seslerin bağlama icrasında olmamasıdır. Eserin on iki zamanlı bölümü tempo olarak daha hızlı icra edilmektedir. Bu bölümün on dokuz, yirmi bir ve yirmi üçüncü ölçülerinde tempoya bağlı olarak re do si la sesleri re sesine alt tel de tezene vuruşu orta telde do sesinden si sesine geçişte çarpma ve çekme tekniği kullanılmış son olarak üst tel la sesi tezene vuruşu ile sonlanmıştır. Genellikle bu icra tekniği temposu hızlı eserlerde tezene kullanımını daha pratik hale getirirken, sol elin sap üzerindeki pratiğini geliştirmektedir. Dolayısıyla temponun artmasıyla birlikte pratik olarak bağlama icrasından maksimum düzeyde yararlanılmaktadır. Eserin bitiş bölümünde ise la karar sesi kullanılmıştır.

Erzincan Baş barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Erzincan Baş Barı eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 15

Erzincan Baş Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Erzincan Baş Barı

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

2 4 1 0 0 1 0 1 5 0 2 5 2 0 1 0 1 0 0 1

3 5 0 2 0 5 2 0 1 2 5 0 1 2 4 0 1 0 1 0 1

5

7 1 1 1 0

9 1 4 0 3 1 3 1 3 0 2 5 1 0 3 1 5 0 3 1 3 0 4 0 0 0 1

11 1 0 1 0 0 5 2 0 0 2 4 0 4 2 0 2 4 2

13 2 4 0 4 2 1 2 4 2 2 4 0 5 2 0 1 0 1

15 1 0 1 0 0 5 2 0 0 1

16 2 1 3 1 1 2 1 0 1 1 0 1 1 5 0 4 2 5 1

18 0 3 1 5 0 3 1 5 0 0 1 0 1 1 0 0 0 5 2 0 1

Erzincan Baş Barı eseri TRT repertuvarında aynı isimle geçmektedir. Yapılan incelemeler doğrultusunda yörede eserin temposu 180 BPM olarak ölçülmüştür. Yörede icra edilen eser incelemesinde yalın bir şekilde notaya alındığı saptanmıştır. Yörede farklı icracılar

tarafından icra edildiğinde ise birçok değişiklik saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel orijinal icra dokusu değiştirilmeden, bağlama düzenine uyarlanırken değişiklikler yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığından oluşmaktadır. Eserin birinci ölçüsünde yer alan fa^{#2} ve sol sesleri zurna icrasından farklı olarak tiz bölgelerde yazılmıştır. Bunun sebebi zurna ile bağlama çalgılarının oktav farklılıkları olarak belirlenmiştir. Bağlama düzeni icrasında önemli bir yere sahip olan alt telde fa^{#2} sesinden sol sesine çarpma tekniği yine üst boş telde la sesinin orta telde la sesiyle birlikte kullanılması hem melodik akışın sürekliliğini hem de üst telin dem tutmasını sağlamaktadır. Aynı ölçülerde süsleme işaretleri kullanılmış, sebebinin ise yörede icra tavrını göstermek ve esere nüans katmak olduğu belirlenmiştir. Eserin beşinci ölçüsünde inici ve çıkıcı olarak orta telde la sesinden sol sesine çekme alt tel re sesinden mi sesine ise çarpma teknikleri kullanılmıştır. Altıncı ölçüde alt tel re sesi orta tel sib² sesine nota bağı kullanımıyla uzatılmıştır. Bu durumun enstrümanların fiziki ve oktav yapıları ile ilgili olduğu sonucuna varılmıştır. On birinci ölçüde boş tel sekizlik la sesinden karar sesine geçilmiştir. Eserin on yedinci ölçüsünde alt tel tiz la sesinden kaydırma tekniğiyle alt tel mi sesine geçiş yapılmıştır bu teknik uzayan seslerin devamlılığı için kullanılmıştır. Karar sesi için yine üst tel boş sekizlik la sesinden la karar sesine gidilmiştir.

Erzincan Düz Halayı eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Erzincan Düz Halayı eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 16

Erzincan Düz Halayı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Erzincan Düz Halayı

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

The musical notation is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are as follows: 1. 2 (quarter), 4 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 2 (quarter), 0 (half), 1 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 2 (quarter), 0 (half). 2. 3 (quarter), 2 (quarter), 0 (half), 4 (quarter), 2 (quarter), 1 (quarter), 2 (quarter), 1 (quarter), 1 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 2 (quarter), 0 (half). 3. 5 (quarter), 2 (quarter), 4 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (half). 4. 7 (quarter), 5 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (half). 5. 9 (quarter), 5 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (half). 6. 11 (quarter), 5 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (half). 7. 13 (quarter), 5 (quarter), 0 (half), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (quarter), 5 (quarter), 0 (half). The notation includes various bowing directions (up and down strokes) and fret numbers (2, 4, 5, 7, 9, 11, 13) indicating specific playing techniques.

4

49

51

53

55

57

59

61

63

65

67

69

71

73

75

77

79

81

83

1 0 5 2 0 2 0 5 0

2 4

1 1 3 1 1 0 0

1 4 2 4 1

2 4 1 0

1 1 1 0

1 0

1 1 3 1 1 1 0

1 0

3 5 3 5 2 1 2 3 2

1 3 5

2 4 0 2 5 0

1 1 1

2 4 1 0 1 0 1 0

0 1

Erzincan Düz Halayı adlı eserin TRT repertuvarında aynı isimle adlandırılmıştır. Yapılan incelemeler doğrultusunda yörede eserin temposu 112 BPM olarak tespit edilmiştir. Yörede icra edilen eser incelemesinde yalın bir şekilde notaya alındığı saptanmıştır. Yörede farklı icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok değişiklik görülmüştür. Bu bağlamda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel orijinal icra dokusu değiştirilmeden, bağlama düzenine uyarlanırken değişiklikler yapılmıştır. Eser dokuz ses aralığından oluşmaktadır. Eserin bağlamaya uyarlanmış notasyonunda birinci ve ikinci ölçülerde orta tel sib² sesinden orta tel do sesine çarpma, üst telde do sesinden yine üst tel boş la sesine geçişlerde çekme teknikleri kullanılmıştır. Yedinci ölçü incelendiğinde baştaki üç kümeden oluşan kalıpların orta tel do sesinden orta tel boş sol sesine ve tekrar orta tel do sesinden orta tel sib² sesine legato tekniği uygulanarak geçildiği görülmüştür. Bunun en önemli sebebinin bağlama çalgısında uzayan seslerin olmaması olarak belirlenmiştir. On beşinci ölçüde re la sol la sesleri bir kümede toplanmış ve pratik icra uygulaması doğrultusunda onaltılık la ve sol sesleri legato tekniği ile yazılmıştır. Aynı durum on yedinci ölçüde farklı seslerle tekrar etmektedir. Yirmi beş ve yirmi altıncı ölçülerde alt tel re ve orta tel la sesleri birlikte karar sesi gibi kullanılmıştır. Otuz dördüncü ölçüde la la mi üçlemesinde üst tel la sesinin yine aynı telde ikinci parmak yardımıyla çekme tekniği kullanılarak uzaması sağlanmıştır. Elli altıncı ve elli yedinci ölçülerde tiz bölgedeki onaltılık la do sib² do sesleri legato tekniği kullanılarak tek bir tezene hareketi ile uygulanmıştır. Bu durum yöresel icra tavrı ve nüans gereksiniminden kaynaklanmıştır. Eserin bitiriş bölümünde ise ilk kısmındaki benzer cümleler tekrar edilip la karar ile sonlanmıştır.

Erzincan İkinci Bar eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Erzincan İkinci Bar eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 17

Erzincan İkinci Bar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Erzincan İkinci Bar

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

1 0 1 0 1 0 0 5 0 2 4 5 0 2 5 4 5 0 2 4 0 1

3 0 1 1 1 0 1

1 0 3 5 0 5 1 0 4 0 1

1 1 3 1 1 0 5 1 0 4 0 3 5 4

1 0 1 3 1 1 0 5 1 0 4 0 0

3 1 3 1 1 0 0 0 3 1 1 0

0 0 5 0 2 5 0 2 5 4 0 4 1 0

4 0 2 5 0 1 0 1 0 0 3 1 0

5 0 2 4

1 0 1 0 1 2 5 0 0 0 2 1 2 4 2 4 0 1

1 0 5 0 2 4 0 0 2 0 1 2 4 0

1 1 5 0 2 4 1 0 0 5 4 5 0 2 4 0 0 1

Erzincan İkinci Barı eserinin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 110 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde sade bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar

saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan inceleme doğrultusunda eserin birinci ölçüsünde orta tel la sesinden sol sesine çekme ve yine orta tel sib² sesinden orta tel do sesine geçişlerde çarpma teknikleri (legato) kullanılmıştır. İkinci ölçüde ise yöresel icradaki tavrı korumak için üst telde do sesine aynı telde re sesi tek tezene hareketiyle, aynı kümede yer alan orta tel sib² sesinden orta tel do sesine geçilirken ise legato tekniği kullanılmıştır. Beşinci ölçüde mi fa sesleri arasındaki bağ işareti süsleme yapmak için kullanılmıştır. Aynı ölçüde alt tel re sesinden mi sesine geçişteki bağ uzayan sesleri belirtmek amacıyla uygulanmıştır. Yedinci ölçüde ise çarpma tekniği ile alt tel re sesinden üst tel mi sesi, üst tel mi sesinden çekme tekniği yapılarak üst tel boş la sesi alınmıştır. On dört, on beş ve on altıncı ölçülerde ise tiz bölgede üst tel la sesinden çekme tekniğiyle üst tel boş la sesi alınmış daha sonra tiz bölgede re mi la sesleriyle tüm telleri kapsayacak şekilde karar sesi kullanılmıştır. On yedi ve on sekizinci ölçülerde yöresel tavrı korumak ve belirtmek için la karar seslerin kullanıldığı kalıpta alt tel on altılık mi seslerine çarpma tezene tekniği uygulanmıştır. Bu uygulamanın amacı yöredeki icra tavrının korunmasıdır. Eserin son bölümünde cümleler benzerlik göstermiş ve la karar sesiyle sonlanmıştır.

Havuz Başının Gülleri eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Havuz Başının Gülleri eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 18

Havuz Başının Gülleri Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

54

birçok değişiklik saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser dokuz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda eserin birinci ve ikinci ölçülerinde çekme tekniği ile orta tel la sesinden orta tel sol sesine geçilmiş sonrasında üst tel re sesi kullanılmıştır. Alt tel re seslerine bağ işareti konularak sol el ikinci parmak yardımıyla çekme tekniği uygulanarak sesler uzatılmıştır. Üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise yöresel icra tavrını korumak amacıyla do re do re sib² ses kümesi içerisinde üst telde do notasına tek tezene hareketiyle re do re sesleri çekme çarpma teknikleri kullanılarak yazılmıştır. Altıncı ölçüde tiz bölgedeki sol ve fa^{#2} sesleri legato tekniği kullanılarak yazılmıştır. Eser benzer cümlelerle devam etmiş bitirişte ise la karar sesi kullanılmıştır.

Hoş Bilezik eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Hoş Bilezik eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 19

Hoş Bilezik Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Hoş Bilezik

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

The musical notation is written on a single staff in 12/8 time. It consists of 13 measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the staff, there are arrows indicating bowing directions (up and down). Below the staff, there are numbers indicating fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 0). The piece ends with a double bar line and repeat dots.

2

15

17

19

21

23

25

27

29

31

33

35

37

39

41

43

45

Hoş Bilezik eseri farklı yörelerde farklı isimlerle de icra edilen bir eserdir. Araştırma sürecinde burada sunulan Hoş Bilezik ve bazı ezgilerin TRT THM arşivinde Erzinan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiştir. Ancak alan araştırması kapsamında yapılan incelemelerde

mahalli sanatçıların bu ezgileri Erzincan yöresi halk oyunları eşliklerinde yoğun bir şekilde icra ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla araştırma sürecinde incelenen ezgilerin tamamının Erzincan yöresine ait olmadıkları ancak bu ezgilerin yörede aktif bir şekilde icra edilmelerinden dolayı değerlendirmeye alındıklarını belirtmek gerekmektedir.

Eserin yörede yapılan incelemelerinde eserin tempo 110 BPM olarak tespit edilmiştir. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde sade bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok farklılık saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler doğrultusunda eserin birinci ve ikinci ölçülerinde orta tel la sesinden si sesine ve tekrar la sesine tek tezene hareketiyle çekme çarpma tekniği kullanılarak geçilmiş, ikinci ölçüde ise yöresel tavır ve uzayan sesler dikkate alınarak üt tel do sesinden çekme çarpma tekniği kullanılarak yine üst tel de re do re seslerine legato tekniği ile geçişler yapılmıştır. Eserin ritmik unsurlarından kaynaklı birçok dizek sonunda noktalı dörtlük sus işareti kullanılmıştır. Dokuzuncu ölçüde alt tel mi sesine tezeneden sonra tek tezene hareketiyle fa ve sol seslerine çarpma teknikleri uygulanması hem uzayan sesler hem de yöresel tavır icrasını korumak amaçlı kullanılmıştır. Eserin incelenen diğer bölümlerinde aynı teknikler kullanılmış ve do karar sesi ile bitirilmiştir.

Nare eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Nare eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 20

Nare Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Nare

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

12/8

1 2 5 2 1 2 5 0 0 5 0 5 0 1 5 0 2 1 0

3 0 1 5 0 2 5 4 2 1 0

5 0 1 5 0 2 5 4 0 1 0

7 4 0 1 5 0 2 0 1 0 1 5 0 2 0 1 0

9

11 1 0 1 5 0 1 5 4 0 1

Nare farklı yörelerde farklı isimlerle de icra edilen bir eserdir. Araştırma sürecinde burada sunulan Nare ve bazı ezgilerin TRT THM arşivinde Erzincan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiştir. Ancak alan araştırması kapsamında yapılan incelemelerde mahalli sanatçıların bu ezgileri Erzincan yöresi halk oyunları eşliklerinde yoğun bir şekilde icra ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla araştırma sürecinde incelenen ezgilerin tamamının Erzincan yöresine ait olmadıkları ancak bu ezgilerin yörede aktif bir şekilde icra edilmelerinden dolayı değerlendirmeye alındıklarını belirtmek gerekmektedir.

Eserin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 110 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler doğrultusunda eserin ikinci ve dördüncü ölçülerinde alt boş tel re sesinden üst tel do sesine yine alt tel re sesinden aynı telde mi sesine çarpma, yöresel tavır ve uzayan sesler açısından ise üst tel do sesine tek tezene hareketi yaparak aynı telde re do re seslerine geçişlerde çarpma çekme teknikleri kullanılmıştır. Aynı ölçülerde alt tel re sesinde tezene kullanılırken orta tel sib² sesine çarpma yapılmıştır. Eserin yedinci ölçüsünde ise legato teknikleri kullanılmaya devam etmiş yöredeki icrada uzayan sesler olması nedeniyle yedinci ölçüden

sekizinci ölçüye geçerken orta tel sib² sesinden orta tel boş sol sesine çekme yapılarak geçilmiştir. Son bölümde la karar sesi ile bitirilmiştir.

Sarhoş Barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Sarhoş Barı eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 21

Sarhoş Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Sarhoş Barı

Yöresi: Erzinan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

2 4 1 0 1 0 1 1 0 5 2 0 1 1 0 5 0 2 0 1 0 1 0 1

3 1 0 3 2 4 1 0 3 2 5 4 2 4 0 1 0 0 1 0

5 2 4 5 2 4 2 4 2 1 2 2 0 4 2 4 0 2 5 0 1 0 4 2 1 2 2 0

7 2 4 0 2 4 2 1 2 4 0 2

9 0 2 5 3 0 1 0 0 0 1 0 3 0 2 0 0 0 3 5 1 3 5 2 0 2 0

11 5 3 3 5 1 0 3 5 2 1





Sarhoş Barı eserinin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 110 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı saptanmıştır. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar olduğu belirlenmiştir. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser dokuz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda eserin birinci ve ikinci ölçüsünde kullanılan fa^{#2} ve sol sesleri zurna icrasında pest bölgeden, bağlama uyarlanan notalarında ise tiz bölgeden yazılmıştır. Bu durumun uyarlanan enstrümanın uyarlama yapılan enstrümanla fiziki ve oktav yapısından kaynaklı olduğu görülmüştür. Birinci ölçü içerisinde alt tel fa^{#2} sesinden sol sesine çarpma, orta tel la sesinden orta tel boş sol sesine geçişlerde çekme teknikleri kullanılmıştır. Bu icra teknikleri bağlama düzeni içinde önemli bir yere sahiptir ve orta tel la seslerine geçişlerde genellikle diğer tellerde kullanılmaktadır. Üçüncü ölçüde yöresel icra tavrının korunması için orta tel la sesinden aynı telde sol sesine, orta tel do sesinden sib² sesine geçişte çekme teknikleri uygulanmıştır. Dördüncü ölçüde orta tel la sesinden ayı telde sol sesine geçişte çekme, orta tel do sesinden sib² sesine ve üst tel do sesinden üst tel re sesine geçişlerde çarpma çekme teknikleri kullanılmıştır. On birinci ölçüde uzayan sesler ve yöre icrasını belirginleştirmek için üst tel re sesinden çarpma tekniği ile üst tel mib sesine öncelikle on altılık notalarla, sonrasında ise aynı telde otuz ikilik notalarla legato teknikleri kullanılarak geçişler yapılmıştır. On üçüncü ölçüde üst tel sib² sesinden çekme çarpma teknikleri kullanılarak do ve tekrar sib² sesine devamında ise orijinal icrasındaki uzayan sesler dikkate alınarak orta tel la sesinden orta tel boş sol sesine geçilmiştir. Eserin 12/8'lik bölümüne geçildiğinde on sekizinci ölçüde uzayan sesler dikkate

alınarak orta tel sib² sesinden çekme tekniği kullanılarak orta tel boş sol sesine, devamında bağ işaretleriyle sib² sesi uzatılıp alt tel re sesinden çarpma tekniğiyle mi sesine sonunda da orta tel do sesinden orta tel sib² sesine geçişler yapılmıştır. Eserin son bölümlerinde aynı teknikler kullanılmış ve la karar sesiyle sonlanmıştır.

Sık Bar (Sıklama) eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Sık Bar eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 22

Sık Bar (Sıklama) Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Sık Bar (Sıklama)

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

1 2 0 0 2 4 1 2 0 1 0 1 0 1

3 0 1 0 0 4 0 1 1 2 0 0 2 4

5 1 0 1 0 1 3 1 0 1 1

7 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1

9 0 2 4 1 0 1 0 1 0 1 0 1 0 1

11 1 3 1 3 1 1 0 0 1 0 1 5 0 5 0 3 1 5 0 1 0 1 0 1 0

13 2 4 0 2 4 0 4 2 5 0 1 1 0 0 1

Sıkbar (Sıklama) eserinin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 112 BPM olarak tespit edilmiştir. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerinde sade bir şekilde notaya alındığı saptanmıştır. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar belirlenmiştir. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler doğrultusunda eserin birinci ve ikinci ölçülerinde fa^{#2} ve sol sesleri zurna icrasında pest bölgede kullanılırken bağlama icrasında oktav farklılıkları ve fiziki yapılar sebebiyle tiz bölgede kullanılmıştır. Yine aynı ölçüler içerisinde alt tel fa^{#2} sesinden sol sesine geçişte çarpma, orta tel la sesinden orta tel boş sol sesine geçilirken ise çekme teknikleri kullanılmıştır. Eserin altıncı

ölçüsündeki ilk kalıpta bulunan seslerde bütün tel grubu (alt tel mib, orta tel sol, üst tel do), devamında ise yöre icrasındaki tavrı özelliklerini belirtmek için onaltılık mib seslerinde çarpma tezene teknikleri uygulanmıştır. Onuncu ölçüde alt tel fa^{#2}, sol ve la seslerinde tek tezene hareketiyle legato tekniği kullanılmıştır. On birinci ölçüde alt tel onaltılık la sesinden yine aynı telde onaltılık sol sesine geçişte, aynı ölçüde alt tel mi sesinden aynı teldeki re sesine geçişlerde çekme tekniği kullanılmıştır. On üçüncü ölçüde orta tel sib² sesinden aynı telde do sesine çarpma orta tel do sesinden aynı telde sib² sesine geçişte çekme teknikleri uygulanmıştır. Eserin son bölümlerinde ise aynı teknikler kullanılarak la karar sesiyle bitirilmiştir.

Tamzara Eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Tamzara eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 23

Tamzara Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Tamzara

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

1 0 1 2 5 0 2 5 4 0 1 0 4 5 0 1 5 0 2 0 5 4 0 4 1

3 1 2 5 0 0 0 1 0

5 1 0 4 2 1 0 5 4 0 4

7 1 2 5 0 0 0 1 0 4 0 5 0 2 0 5 4 0 4 1

9 2 1 2 1 1 4 2 1

11 1 1 3 3 1 1 0 1 4 1 0 4 0 5 0 2 0 5 4 0 4 1

Tamzara farklı yörelerde farklı isimlerle de icra edilen bir eserdir. Araştırma sürecinde burada sunulan Tamzara ve bazı ezgilerin TRT THM arşivinde Erzincan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiştir. Ancak alan araştırması kapsamında yapılan incelemelerde mahalli

sanatçıların bu ezgileri Erzincan yöresi halk oyunları eşliklerinde yoğun bir şekilde icra ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla araştırma sürecinde incelenen ezgilerin tamamının Erzincan yöresine ait olmadıkları ancak bu ezgilerin yörede aktif bir şekilde icra edilmelerinden dolayı değerlendirmeye alındıklarını belirtmek gerekmektedir. Eserin yörede yapılan incelemelerinde temposu 202 BPM olarak tespit edilmiştir. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde yalın bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise birçok farklılık saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda eserin birinci ve ikinci ölçülerinde orta tel la sesinden yine orta tel sol boş sol sesine, üst tel re sesinden aynı telde boş la sesine çekme, üst tel re sesinden aynı telde do sesine geçişte ve alt tel re sesinden mi sesine geçişlerde çekme çarpma teknikleri kullanılmıştır. İkinci ölçü içerisinde üst telde otuz ikilik do sesine aynı telde re do re do re seslerini elde etmek amacıyla legato teknikleri kullanılmıştır. Bu teknikler yöre icrasındaki tavrı göstermek ve zurnanın nefes tekniklerini karşılamak için kullanılmaktadır. Eserin neredeyse çoğu ölçüsünde yöresel icra tavrını göstermek amacıyla üst tel otuz ikilik do sesine re ve do sesleri çarpma çekme tekniği uygulanmıştır. Eserin son bölümlerinde ise aynı teknikler kullanılmış ve la sesiyle sonlandırılmıştır.

Tavuk Barı eserinin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Tavuk Barı eserinin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 24

Tavuk Barı Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Tavuk Barı

Yöresi: Erzincan Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan



Tavuk Barı eseri farklı yörelerde farklı isimlerle de icra edilen bir eserdir. Araştırma sürecinde burada sunulan Tavuk Barı ve bazı ezgilerin TRT THM arşivinde Erzincan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiştir. Ancak alan araştırması kapsamında yapılan incelemelerde mahalli sanatçıların bu ezgileri Erzincan yöresi halk oyunları eşliklerinde yoğun bir şekilde icra ettikleri görülmüştür. Dolayısıyla araştırma sürecinde incelenen ezgilerin tamamının Erzincan yöresine ait olmadıkları ancak bu ezgilerin yörede aktif bir şekilde icra edilmelerinden dolayı değerlendirmeye alındıklarını belirtmek gerekmektedir.

Eserin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 307 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde sade bir şekilde notaya alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken değişiklikler yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda eserin birinci ve ikinci ölçülerinde re sesi üst telde kullanılmıştır. Alt tel mib sesinden alt tel re sesine ve orta tel do sesinden aynı telde sol sesine geçişlerde çekme, orta do sesinden üst tel mi sesine geçişte ise çarpma tekniği uygulanmıştır. Eserin iki, dört ve altıncı ölçülerinde re sesleri kalıplarında yöresel tavrı göstermek amacıyla alt telde sekizlik re sesinden onaltılık alt tel re seslerini icra ederken çırpma tezene tekniği kullanılmıştır. Beşinci ölçüde ise alt tel sol sesinden fa^{#2} sesine geçişte çekme, üst tel onaltılık mib sesinden yöresel tavrı göstermek amacıyla aynı teldeki re mib ve re seslerine geçişlerde çarpma çekme teknikleri kullanılmıştır. Eser aynı tekniklerle devam ederken bitirişte tekrar yöresel tavır için çırpma tezene tekniği kullanılarak sonlanmıştır.

Yaylalar eserin notasyon ve icra tekniklerinin analizi.

Yaylalar eserin davul-zurna icrasından bağlamaya uyarlanan notaları ve icra tekniklerine ilişkin analizler aşağıda sırasıyla sunulmuştur.

Şekil 25

Yaylalar Eserinin Bağlamaya Uyarlanmış Notası

Yaylalar

Yöresi: Erzincan

Bağlamaya Uyarlayan: Şafak Ceylan

The musical score for 'Yaylalar' is written in 8/8 time and features a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and ornaments. The ornaments are indicated by arrows pointing up or down, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and ornaments. The ornaments are indicated by arrows pointing up or down, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and ornaments. The ornaments are indicated by arrows pointing up or down, and the fingerings are indicated by numbers 1 through 5.

Yaylalar eseri incelendiğinde TRT repertuarında da aynı şekilde adlandırıldığı görülmüştür. Eserin yörede yapılan incelemelerinde eserin temposu 110 BPM olarak ölçülmüştür. Eserin orijinal notası üzerinde yapılan incelemelerde sade bir şekilde notaya

alındığı görülmüştür. Yöredeki icracılar tarafından icra edildiğinde ise farklılıklar saptanmıştır. Bu doğrultuda eser tempoya sadık kalınmaya çalışılarak, yöresel icradaki dokusuyla bağlama düzenine uyarlanırken birkaç değişiklik yapılmıştır. Eser sekiz ses aralığına sahiptir. Yapılan incelemeler sonucunda eserin ilk ve ikinci ölçülerinde orta tel la sesinden yine orta tel sol sesine geçişte çekme tekniği kullanılmıştır. Ayrıca ikinci ve üçüncü ölçülerde yöresel tavır icrasını göstermek için alt tel sekizlik sol sesinden sonra gelen alt tel on altılık fa^{#2} sesleri çarpma tezene tekniğiyle yazılmıştır. Eserin beşinci ve yedinci ölçülerinde alt tel sol sesinden aynı telde fa^{#2} sesine geçişlerde çekme tekniği kullanılmıştır. On üçüncü ve on dördüncü ölçülerde ise yöresel icrada uzayan sesleri belirtmek için alt tel mi sesinden alt tel re sesine bağlı çalım tekniği ile üst tel do sesinden üst tel la sesine bağlı çalım teknikleri uygulanmıştır. On sekiz ve on dokuzuncu ölçülerde eserin melodik yapısının sürekliliğini korumak için orta tel sib² sesine tek tezene hareketi yapılarak aynı tel de sib² ve do sesinde çarpma ve çekme tekniği kullanılmıştır. Eserin diğer ölçülerinde aynı teknikler devam ederken son kısım ise la karar sesiyle bitirilmiştir.

Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Araştırmanın üçüncü alt problemi “Örnekleme grubunda yer alan halay ve barların bağlamaya uyarlanmış notalarının makam ve usûl yapılarının özellikleri nelerdir?” şeklinde ifade edilmiştir. Araştırmanın üçüncü alt problemi doğrultusunda eserlerin makam ve usûl özellikleri analiz edilmiştir.

Ağır Bar eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, düğâh perdesi üzerinde uşşak makamı seyir karakterinde olduğu söylenebilir.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, 4 zamanlı ölçü yapısında olduğu ve bu ölçü yapısının ise sofyan usûlü olarak adlandırılabilirliği tespit edilmiştir. Sofyan usûlünü Özkan (2000) yapısal olarak iki nîm sofyanın birleşiminden oluşmakta ve 2+2 biçiminde olarak açıklamaktadır.

Beş ayak eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, giriş bölümünün çargâh perdesi üzerinde nikriz çeşnisi ile kurulduğu söylenebilir. Ezginin sonuç kısmında ise düğâh perdesinde uşşak kararı yapıldığı tespit edilmiştir. Genel makamsal yapı değerlendirildiğinde, eser boyunca karcığâr makamına özgü bir karakterin/hissiyatın belirgin biçimde görüldüğü söylenebilir.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, Türk müziğinde Türk aksağı usûlü kapsamında adlandırılabilceğı tespit edilmiştir. Türk aksağı usûlünü Özkan (2000) yapısal olarak bir semâî (3 zaman) ile bir nîm sofyânın (2 zaman) birleşmesinden oluşmakta; eserde de semâî biriminin başta yer almasıyla 3+2 düzeni esas alınmaktadır şeklinde açıklamaktadır.

Cenk havası (gelin çıkarması) eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, eserin makamsal yapısı genel olarak yerinde uşşak karakteri göstermekte; girişte sib (kürdî) sesinin geçici arıza olarak kullanılmasıyla başlayan yapı, uşşak dürtlüsünün etkin kullanımı ve segâh perdesindeki kalışlarla belirginleştiğini söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde "ana usûller"ın üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Cezayir: Eserin davul zurna notalarının makam analizi.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, giriş bölümünün nevâ perdesi ekseninde başladığı ve cümle sonunda düğâh üzerinde uşşak karakterini yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, 2 zamanlı ölçü yapısında olduğu ve bu ölçü yapısında nîm sofyân usûlü olarak adlandırılabilceğı tespit edilmiştir. Nîm sofyân usûlünü Özkan (2000) Türk müziğinde 2 zamanlı basit (temel) usûller arasında yer alan nîm sofyân usûlü ile yazıldığı görülmektedir şeklinde açıklamaktadır.

Dokuz ayak eserinin makam ve usûl özellikler.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, hüseyinî karakterini yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, ilk 16 ölçü boyunca 4 zamanlı ölçü yapısında olduğu ve bu ölçü yapısının da sofyân usûlü olarak adlandırılabilceğı tespit edilmiştir. Devamında ise usûl yapısı 12 zamanlı bir usûl yapısı ile sonlanmaktadır.

Erzincan Baş barı eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, ezginin fa^{#2} (ırak) perdesinden başlayarak düğâh üzerinde uşşak dörtlüsü çerçevesinde biçimlendiğini söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, Türk müziğinde 9 zamanlı evfer usûlü olarak adlandırılabilceği tespit edilmiştir. Özkan’a göre (2000) Evfer usûlü, yapısal olarak bir sofyân (4 zaman) ile bir Türk aksağı (5 zaman) biriminin birleşmesinden oluşmakta, dolayısıyla 4+5 şeklinde bölümlenmektedir.

Erzincan Düz Halayı eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, birbirine benzer motiflerin düğâh perdesinde uşşak, rast perdesinde ise rast makamı karakterini belirgin biçimde ortaya koyduğunu söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, Türk müziğinde Türk müziğinde aksak usûlü olarak adlandırılabilceği tespit edilmiştir. Özkan (2000) aksak usûlü, yapısal olarak 4 zamanlı sofyân ile 5 zamanlı Türk aksağı birimlerinin birleşmesinden oluşmakta ve 4+5 biçiminde kurulmaktadır şeklinde açıklanmıştır.

Erzincan İkinci Bar eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, yerinde uşşak dörtlüsü ile başladığını, ikinci müzik cümlesinde ise düğâh ve hüseyinî perdelerine yapılan vurgularla düğâh üzerinde hüseyinî karakteri gösterdiğini; bu süreçte düğâh’ta hüseyinî beşlisi ile hüseyinî’de uşşak dörtlüsünün birlikte kullanılması yoluyla eserin muhayyere kadar genişleme gösterdiğini söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği’nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Havuz Başının Gülleri eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, nevâ ve segâh perdeleri öne çıkmakta; bu süreçte segâh perdesinde çeşnisiz bir kalış yapıldığını, bitiriş

cümlesine geçilmeden önce hüseyinî perdesi çevresinde uşşak karakteri gösterdiğini söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Hoş Bilezik eserin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, yerinde çârgâh makamı dizisinin kullanıldığı ve melodik yapının rast ile gerdâniye perdeleri arasındaki alan içerisinde şekillendiği söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Nare eserin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, yerinde uşşak dörtlüsünün belirgin özelliklerini yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Sarhoş Barı eserin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, yerinde uşşak dörtlüsünün belirgin özelliklerini yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, ilk 16 ölçü boyunca 4 zamanlı ölçü yapısında olduğu ve bu ölçü yapısının da sofyan usûlü olarak adlandırılabilirliği tespit edilmiştir. Devamında ise usûl yapısı 12 zamanlı bir usûl yapısı ile sonlanmaktadır.

Sık Bar (Sıklama) eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, yerinde hüseyinî dizisinin özelliklerini yansıtmakla birlikte, mib (nîm hisâr) perdesiyle başlayan giriş, ilk motiflerde eksik/çeşnizsiz bir karcıgâr izlenimi yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Tamzara eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, dügâh perdesi üzerinde hüseyinî beşlisinin etkin biçimde yansıtıldığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, Türk müziğinde 9 zamanlı evfer usûlü olarak adlandırılabilceği tespit edilmiştir. Özkan (2000) Evfer usûlünü, yapısal olarak bir sofyan (4 zaman) ile bir Türk aksağı (5 zaman) biriminin birleşmesinden oluşmakta, dolayısıyla 4+5 şeklinde bölümlenmektedir şeklinde açıklamaktadır.

Tavuk Barı eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, başlangıçta nevâ perdesi etrafında kurulduğu; melodik gelişimin mib (nîm hisâr) ile segâh perdeleri arasında şekillenerek yeniden nevâ perdesinde karar ile sonuçlandığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, 10 zamanlı aksak semâî usûlü olarak adlandırılabilceği tespit edilmiştir. Özkan (2000) bu usûlü, iki adet beş zamanlı birimin; başka bir ifadeyle Türk aksağı usûlünün birleşmesiyle (5+5) oluşmaktadır şeklinde açıklamaktadır.

Yaylalar eserinin makam ve usûl özellikleri.

Eserin makamsal özelliklerine yönelik yapılan genel incelemelerde, hüseyinî makamının özelliklerini etkin bir biçimde yansıttığını söylemek mümkündür.

Ezgi üzerinde yapılan incelemelerde, eserin 12 zamanlı ölçü yapısında olduğu tespit edilmiştir. Bu ölçü yapısı, Türk Halk Müziği'nde “ana usûller”in üçerli (bileşik) şekilleri kapsamında değerlendirilen ve 4 zamanlı bir yapı olarak adlandırılan ritmik kalıpla örtüşmektedir. Söz konusu usûl, iç bölümlenme bakımından 3+3+3+3 biçiminde kurulmaktadır (Turkish Music Portal, 2025).

Araştırmanın Dördüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular

Araştırmanın dördüncü alt problemi, *“Alan uzmanlarının ve bağlama için uyarlama çalışmaları yapan icracıların uyarlama çalışmalarına yönelik görüşleri nelerdir?”* şeklinde ifade edilmiştir.

Araştırma sürecinde toplam olarak bir yıl içerisinde 30 katılımcıya ulaşılmış, ulaşılan katılımcılardan 12 kişi geri dönüş sağlamıştır. Katılımcılardan elde edilen bu veriler çözümlenerek analiz edilmiştir. Katılımcılar K1, K2, K3... K11 şeklinde kodlanmıştır.

Katılımcı profillerine ilişkin bulgular.

Araştırmaya katılan toplam 12 katılımcının bağlamaya başlama yaşları incelendiğinde, çalgıyla tanışma sürecinin oldukça erken yaşlara dayandığı görülmektedir. Katılımcıların bağlamaya başlama yaşı 5 ile 18 arasında değişmekte olup, büyük çoğunluğun çocukluk döneminde çalgı ile tanıştığı tespit edilmiştir. En erken başlama yaşı 5 (K3), en geç başlama yaşı ise 18 (K7) olarak belirlenmiştir. Bu durum, bağlama icrasının erken yaşta kazanılan bir müzikal pratik olarak şekillendiğini göstermektedir.

Bağlama eğitimine başlama yaşı incelendiğinde ise katılımcıların önemli bir bölümünün sistematik eğitime ergenlik dönemi başlarında başladığı anlaşılmaktadır. Bazı katılımcılar (K4, K5, K6, K7, K8, K11, K12) bağlamaya başladıkları yaşta aynı zamanda düzenli eğitim sürecine de girmiştir. Diğer katılımcılarda ise bağlamaya başlama ile sistematik eğitim arasında birkaç yıllık fark olduğu görülmektedir. Bu durum, kimi katılımcıların usta-çırak geleneği içerisinde çalgıyla tanıştıktan sonra kurumsal eğitim sürecine yöneldiklerini düşündürmektedir.

Katılımcıların tamamının bağlama eğitimi aldığı belirlenmiştir. Eğitim alınan kişi ve kurumlar incelendiğinde hem geleneksel usta-çırak ilişkisi hem de konservatuvar ve üniversite temelli akademik eğitim süreçlerinin birlikte yer aldığı görülmektedir. Arif Sağ, Erdal Erzincan, Erol Parlak, Erdal Tuğcular gibi alanın önde gelen icracılarından eğitim alan katılımcılar bulunduğu gibi; belediye konservatuvarları, üniversitelerin müzik bölümleri ve bireysel ustalar aracılığıyla eğitim alan katılımcılar da bulunmaktadır. Bu durum, örneklem grubunun hem geleneksel hem akademik bağlama icra anlayışını temsil eden bir profile sahip olduğunu göstermektedir.

Katılımcıların diğer enstrüman deneyimleri incelendiğinde, önemli bir kısmının birden fazla çalgı icra ettiği görülmektedir. Kaval, bendir, piyano, ud, cümbüş, lavta, tar, kabak kemane, çello ve gitar gibi farklı çalgılar örneklem içerisinde yer almaktadır. Bununla birlikte bazı katılımcıların yalnızca bağlama icrası üzerine yoğunlaştığı da belirlenmiştir. Çoklu enstrüman deneyiminin, özellikle uyarlama yapan katılımcılar arasında daha belirgin olduğu

dikkat çekmektedir. Bu durum, farklı çalgıların teknik ve tınısal özelliklerine aşinalığın uyarlama pratiğiyle ilişkili olabileceğini düşündürmektedir.

Çalınan düzenler bakımından değerlendirildiğinde, katılımcıların büyük çoğunluğunun birden fazla düzen bilgisine sahip olduğu görülmektedir. Bağlama düzeni ve bozuk düzen en yaygın kullanılan düzenler olmakla birlikte; misket, fidayda, acem (segâh) düzeni ve müstezat düzeni gibi farklı akort sistemlerinin de kullanıldığı belirlenmiştir. Bazı katılımcıların “tüm düzenler” ifadesini kullanması, teknik çeşitlilik ve düzen hâkimiyeti açısından ileri düzey bir icra profilini işaret etmektedir.

Uyarlama çalışmalarına bakış açısı.

Katılımcılara yöneltilen “Uyarlama çalışmalarına bakış açınız nedir?” sorusuna ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur.

K1: “Uyarlama, icracının eseri taklit etmesinden ziyade kendi enstrümanının tınısını ve teknik özelliklerini dikkate alarak uyarlama yaptığı esere yeni bir anlayış kazandırma eylemi olarak düşünmekteyim. Halk müziği açısından değerlendirirsek eğer halk müziği ezgilerine yeni tınlarla yeni icra biçimleriyle süreklilik ve canlılık kattığını düşünmekteyim. Ancak bu yapılırken eserin aslına ve yöresine uygun hareket edilmesi prensibi son derece önemlidir. Aksi halde yapılan çalışma yüzeysel bir taklide dönüşebilir ve geleneksel yapıyı zedeleyebilir.”

K2: “Çalgıların icra kapasitelerinin ve repertuvarlarının gelişiminde eser uyarlama çalışmalarının önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu durum bağlama çalgısı açısından da geçerlidir. Bağlamada yeni repertuvarların oluşması ve icranın teknik açıdan gelişmesi sürecinde farklı çalgılardan ve müzik kültürlerinden yapılan çalgısal eser uyarlamaları önemli katkılar sunmaktadır. Uyarlama çalışmalarını bağlama repertuvarının zenginleşmesi ile birlikte müziğin kültürel dinamiklerinin öğrenilmesi, analiz edilmesi ve yorumlanması açısından değerli bulmaktayım. Bununla birlikte uyarlama sürecinde müziğin tarihsel ve sosyolojik bağlamının da göz önünde bulundurulması gerektiğini düşünmekteyim.”

K3: “Uyarlama çalışmaları benim kırılma noktalarımın biridir. Bu çalışmalar bağlamada repertuvar oluşturmama neden oldu ve bağlamadaki tavrın aslında davul zurnadan geldiğini gördüm ve taklit ederek uygulamaya başladım. Önceleri cesaretimi çok toplayamadım ama çalışmalara devam ederek bu cesaretimi toparlayıp özgürleştiğimi hissettim. Sadece melodiyi aktarma prensibiyle hareket ettiğimde davulun yeterince ortaya çıkmadığını anladım. Daha sonra davulun etkisini ve kokusunu almaya başlayınca bağlamada tavrın bundan çok etkilendiğini gördüm. Bana göre ritim müziğin kalbidir.”

K5: “Uyarlama, diğer adıyla adaptasyon insanın ve diğer canlıların içinde bulundukları doğal koşullara uygun hareket etmeye çalışması olarak algılanabilir. İcracı sanatçıların kendi doğal koşulları ve geldikleri müzik kültürleri doğrultusunda keşfettikleri ve deneyimlemek istedikleri bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Çalım imkanlarının çeşitlenmesi, farklı yaklaşımların ortaya çıkması ve başka enstrümanlar tarafından icra edilen eserlerin yine başka enstrümanların teknik özelliklerine ve tınlarına uygun adapte edilmesi doğal, zengin ve deneyimlenmesi gereken bir alandır.

Uyarlama yapan icracının neyi nasıl duyduğu ve bunu uygulama potansiyelini nasıl gerçekleştirdiği de en az adaptasyonun kendisi kadar önemlidir.”

K8: *“Uyarlama yapmanın hem enstrümana hem de icracıya katkı sağladığı düşüncesiyle muhakkak olması gerektiğini düşünmekteyim. Öncelikle uyarlama yapacağım eseri seçerken bağlamaya ve kendi icra tarzıma uygun olabilecek eserleri seçiyorum. Elbette her eser bağlama ile çalınabilir fakat önceliğim bağlamanın öz tavrına, ses sahasına uygun eserleri seçerek bir repertuar oluşturup geleceğe yönelik örnekler teşkil etmesidir. Uyarlamalar bağlama repertuarını genişletmekte ve icracının teknik arayışlarını artırmaktadır.”*

K11: *“Uyarlamalar her dönemin sanatsal yaratılarının ortaya çıkış yöntemlerinden biridir. Sanatsal yaratılar ‘tümünden yaratılar’ ve ‘kısmi yaratılar’ olmak üzere iki şekilde oluşmaktadır. Uyarlamalar yani çalgı edisyonları kısmi yaratı grubuna girmektedir ve icra kültürünü besleyen önemli bir alandır. İcracılar her dönem o dönemin estetik anlayışı ve teknik beceri seviyesine göre yeni fikirler geliştirir ve bu fikirler uyarlamalar yoluyla müzik dünyasına katılır. Bu yolla her çağın fikri icra kültürüne aktarılmış, çalgı icra seviyesi gelişmiş ve icra anlayışı güncellenmiş olur.”*

Sonuç olarak, katılımcıların uyarlama çalışmalarına bakış açıları büyük ölçüde olumlu olup, uyarlamayı hem bağlama repertuarını zenginleştiren hem de icra tekniklerini geliştiren yaratıcı ve dönüştürücü bir süreç olarak değerlendirdikleri görülmektedir. Katılımcılar uyarlamayı, yalnızca melodik bir aktarım değil; çalgının teknik ve tınısal imkânları doğrultusunda esere yeni bir estetik perspektif kazandırma eylemi olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte uyarlama sürecinde eserin yöresel kimliğinin, tavrının ve kültürel bağlamının korunması gerektiği özellikle vurgulanmıştır. Uyarlamanın icracıya teknik esneklik, repertuar genişliği ve sanatsal özgürlük sağladığı; aynı zamanda icra kültürünün tarihsel sürekliliğini destekleyen bir üretim alanı olduğu ifade edilmiştir. Bu bağlamda uyarlama, katılımcılar tarafından hem bireysel gelişim aracı hem de kültürel aktarımın dinamik bir unsuru olarak konumlandırılmaktadır.

Uyarlama çalışmalarında dikkat edilen unsurlar.

Katılımcılara yöneltilen “Uyarlama çalışmalarında dikkat ettiğiniz unsurlar nelerdir?” sorusuna ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur.

K1: *“Uyarlama, icracının eseri taklit etmesinden ziyade kendi enstrümanının tınısını ve teknik özelliklerini dikkate alarak uyarlama yaptığı esere yeni bir anlayış kazandırma eylemidir. Dolayısıyla uyarlama yapılan eserin aslına, yani yöresine uygun hareket edilmesi prensibi son derece önemlidir. Aksi halde yapılan çalışma yüzeysel bir taklide dönüşebilir. Bu nedenle hem çalgının teknik imkânlarını hem de eserin özgün kimliğini birlikte değerlendirmek gerektiğini düşünüyorum.”*

K2: *“Uyarlama çalışmalarında öncelikle ele alınan müziğin hangi kültürel yapılardan geçerek oluştuğunu derinlemesine araştırmayı gerekli görmekteyim. Bir müziğin ortaya çıkış süreci toplumsal hafıza ve kültürel bellek çerçevesinde uzun yıllar içerisinde şekillenmektedir. Bu nedenle müziğin oluşumunu mümkün kılan mekânsal, tarihsel ve sosyolojik koşulların ayrıntılı biçimde incelenmesi önemlidir. Müziğin hangi çalgı ya da çalgılarla icra edildiğini analiz ederek, ilgili müzik kültürü içerisinde nasıl*

biçimlendiğini bağlamsal bir yaklaşımla değerlendirmeye çalışırım. Elde edilen verileri teorik düzlemde ele alarak bağlama uyarlamasına katkı sağlayabilecek müzikal malzemeleri ortaya çıkarmayı önemserim.”

K3: *“Sadece melodiyi aktarma prensibiyle hareket ettiğimde davulun yeterince ortaya çıkmadığını anladım. Daha sonra davulun etkisini, kokusunu almaya başlayınca bağlamada tavrın bundan çok etkilendiğini gördüm. Bana göre ritim müziğin kalbidir. Melodinin altında yürüyen ritmin ayrıştırılamayacağını fark ettim. Bu nedenle uyarlama yaparken yalnızca melodiyi değil, eserin ritmik karakterini ve tavrını da yansıtmak gerektiğini düşünüyorum.”*

K5: *“Uyarlama yapılan enstrümanın yapısı ve tınısı ile özdeş bir çizgide ilerleyip ilerlemediği birçok yaklaşımın önüne geçer. Zurna gibi nefesli ve vibrasyon özellikleri yüksek bir enstrümandan bağlama gibi telli bir enstrümana bir eser aktarılırken diğer enstrümanın çalım özelliklerinin taklit edilmesi her zaman iyi sonuç vermeyebilir. Dolayısıyla uyarlamadaki perspektif konusu en çok dikkat ettiğim hususların başında gelir. Sadece enstrümanın imkânlarını zorlamak ya da fazla nota icra etmek, adapte edilen eserin müzikal kimliğine aykırı yaklaşımlar doğurabilir.”*

K8: *“En fazla dikkat ettiğim unsur repertuar konusudur. Uyarlama yapılacak eserin sözsüz halk müziği eserlerinden olması önceliğimdir. Bunun dışında halk müziği formlarına yakın bestekâr eserleri ya da yakın coğrafya müzikleri tercih edilebilir. Uyarlamayı yaparken esas olan, eserlerin orijinal melodilerini, kalıplarını ve vurgularını bozmamak; usûlüne ve temposuna bağlı kalmaktır. Sadece notaya bakarak yapılan bir uyarlamanın eksik kalacağını düşünüyorum. O yörenin müziğine hâkim olmak ve tavrı doğru yansıtmak gereklidir.”*

K10: *“Uyarlama çalışmalarında en önemli unsurun eserin dokusunun bozulmaması olduğunu düşünüyorum. Uyarlama yapılırken ana dokuyu ya da ezgiyi başkalaştıracak müdahalelerden kaçınılmalıdır. Notaya olabildiğince sadık kalınarak yalnızca uyarlanmak istenen çalgının icrasındaki gereklilikler karşılanmalıdır. Aksi halde eserin özgün karakteri zedelenebilir.”*

K12: *“Biz kendi yaptığımız uyarlama çalışmalarında tüm icrasal unsurlara dikkat ediyoruz. Diğer bir enstrümanın yaptığı icrasal özelliğin birebir karşılığını uyarladığımız enstrümanda arıyoruz. Gerekirse düzenleri değiştiriyor, tezene kalıpları üretiyor ya da yeni parmak süslemesi modelleri geliştiriyoruz. Çünkü uyarlamada amaç yalnızca notayı aktarmak değil, kaynaktaki hissiyatı da aktarabilmektir. Ritmik aksatımlardan süsleme kalıplarına kadar her unsur bizim için önemlidir.”*

Sonuç olarak, katılımcıların uyarlama çalışmalarında dikkat ettikleri unsurların merkezinde eserin özgün kimliğinin korunması, yöresel tavrın doğru yansıtılması ve kültürel bağlamın göz ardı edilmemesi yer almaktadır. Uyarlamanın yalnızca melodik bir aktarım süreci olmadığı; aksine ritmik yapı, aksan örgüsü, süsleme teknikleri, tını karakteri ve icra estetiği gibi çok boyutlu unsurların birlikte değerlendirilmesini gerektirdiği anlaşılmaktadır. Katılımcılar, eserin dokusunu bozacak müdahalelerden kaçınılması gerektiğini vurgularken, aynı zamanda uyarlanan çalgının teknik ve akustik imkânlarının da bilinçli biçimde sürece dâhil edilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda uyarlama, hem kaynak icranın hissiyatını ve tavrını korumayı hem de hedef çalgının olanakları doğrultusunda yeni teknik çözümler üretmeyi gerektiren dengeli bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla elde edilen bulgular,

uyarlama sürecinin teknik bir nota aktarımından öte; kültürel, estetik ve çalgısal bütünlüğü gözetilen bilinçli bir yeniden üretim süreci olduğunu ortaya koymaktadır.

Uyarlama yaparken kullanılan tekniklerin icraya katkısı.

Katılımcılara yöneltilen “Uyarlama yaparken kullandığınız tekniklerin icraya ne gibi katkıları olduğunu düşünüyorsunuz?” sorusuna ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur.

K1: “Çalgıda uyarlama kişinin kendi çalgısının tüm potansiyelini ortaya çıkarmakla birlikte uyarlanan çalgının tınısını, doğasını ve mantığını anlamaya iter. Bu nedenle uyarlamanın doğru şekilde yapılabilmesi için kişi kendi çalgısında özel süsleme teknikleri geliştirir, çalgısına yeni teknik olanaklar kazandıracak arayışlara girer. Bu süreç icracının teknik kapasitesini genişlettiği gibi sanatsal vizyonunu da geliştirmektedir.”

K2: “Her bağlama icracısının kendi müzikal birikimi ve yetiştirme süreci doğrultusunda geliştirdiği özgün icra teknikleri bulunmaktadır. Gerçekleştirilen uyarlama çalışmalarını bireysel icra tarzını ortaya koymaya yönelik önemli bir arayış alanı olarak değerlendirmekteyim. Farklı çalgılardan etkilenilerek benimsenen ve bağlama çalgısına uyarlanarak içselleştirilen tekniklerin, bağlama icrasının mevcut sınırlarını genişletebilecek ve yeni icrasal olanaklar sunabilecek potansiyele sahip olduğu kanaatindeyim.”

K3: “Var olan tekniklerin üzerine dinlediğiniz diğer enstrümanların yapılarına göre başka tekniklerin konulabileceğini gördüm. Tavrı göstermeye çalışırken farklı teknik arayışına girmek katkı sağlıyor. Bu duruma bağlı olarak düzenleme anlayışım ve orkestrasyon anlayışına da katkı sağlıyor. Bağlamada teknik seviyeyi geliştiriyor ve icracının enstrümana bakışını değiştiriyor.”

K4: “Başka çalgılardan bağlamaya aktarımlarda referans alınan çalgının teknik özellikleri itibarıyla bağlamada yeni pozisyonlar ve farklı aralıkların yeni icra tekniklerini ortaya çıkarabileceğini düşünüyorum. Bu süreç bağlama çalım tekniklerinin gelişmesine ve icracının teknik esnekliğinin artmasına katkı sağlamaktadır.”

K5: “Uyarlama yaparken kullanılan tekniklerin, uyarlama yapılan enstrümanın icra perspektifine önemli ölçüde katkıları olabileceği kanaatindeyim. Çünkü icracı kendi duyumsadığı ve belki daha önce kimsenin gerçekleştirmediği bir stil ya da figürler bütününi kullanabilir. Bu yaklaşımlar yaygın hale gelebilir ve çalgının icra kültürüne yeni bir yön kazandırabilir. Bu durum hem teknik hem de estetik anlamda gelişim sağlamaktadır.”

K8: “Uyarlama yaparken daha önce çalmayı denemediğimiz pozisyonlar veya teknikler ortaya çıkabiliyor. Bu noktada çözümci, yaratıcı ve pratik olmak gerekiyor. Melodinin bazı yerlerinde bağlamada ilk defa çalmamız gereken şeyler bulduğumuzda bu çok heyecan verici oluyor. Çünkü bu enstrümana yeni bir hareket ve yeni bir işlev kazandırmış oluyoruz. Zamanla icraya farklı bir teknik katmış oluyoruz ve bu da hem enstrümanın hem de icracının gelişmesinde büyük rol oynuyor.”

K12: “Uyarlama sürecinde kullanılan tekniklerin başlıca katkısı geleneksel icranın doğru aktarımıdır. Yöresel veya kişisel stilin doğru ifadesi ve gelecek nesillere doğru aktarımı açısından önemlidir. İcra anlayışındaki çeşitliliğin artmasına ve farklı teknik yaklaşımların ortaya çıkmasına katkı sağlar. Bu durum bağlama icrasının estetik ve teknik kapasitesini genişletmektedir.”

Sonuç olarak, katılımcı görüşleri uyarlama sürecinde kullanılan tekniklerin bağlama icrasına hem teknik hem estetik hem de kavramsal düzeyde önemli katkılar sağladığını göstermektedir. Uyarlama süreci, icracıyı çalgısının potansiyelini daha derinlikli bir şekilde keşfetmeye yönlendirmekte; yeni pozisyon arayışları, farklı tezene kalıpları ve özgün süsleme teknikleri geliştirmesine olanak tanımaktadır. Bu durum, bağlama icrasının mevcut teknik sınırlarını genişleterek çalgının ifade kapasitesini artırmaktadır.

Katılımcılar, farklı çalgılardan aktarılan teknik unsurların bağlamada yeni icra biçimlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırladığını ve bireysel icra tarzının gelişimine katkı sunduğunu belirtmişlerdir. Uyarlama sürecinde geliştirilen teknik çözümler yalnızca bireysel bir deneyim olarak kalmamakta; zamanla çalgının icra kültürüne yerleşebilecek potansiyel yenilikler üretmektedir. Bu bağlamda uyarlama, teknik çeşitliliği artıran ve icra anlayışını dönüştüren yaratıcı bir alan olarak değerlendirilmektedir.

Ayrıca elde edilen bulgular, uyarlama sürecinde geliştirilen tekniklerin yalnızca mekanik bir beceri artışı sağlamadığını; aynı zamanda geleneksel icranın doğru temsil edilmesine ve yöresel tavrın aktarımına katkı sunduğunu ortaya koymaktadır. Böylece uyarlama, teknik gelişim ile kültürel aktarım arasında köprü kuran bir üretim pratiği olarak öne çıkmaktadır. Sonuç itibarıyla uyarlama sürecinde kullanılan teknikler, bağlama icrasının hem estetik derinliğini hem de teknik kapasitesini genişleten, çalgının ifade olanaklarını çoğaltan ve icracının sanatsal vizyonunu geliştiren bir işlev üstlenmektedir.

Uyarlamaya duyulan ihtiyaç.

Katılımcılara yöneltilen “Uyarlamaya neden ihtiyaç duyuyorsunuz?” sorusuna ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur.

K1: “Uyarlama, icracının hem çalgı üzerindeki teknik hâkimiyetinin artmasına hem de sanatsal vizyonunun genişlemesine katkı sağlar. Halk müziği geleneğini zenginleştiren olumlu bir yaklaşımdır. Repertuarın artmasına, yeni icra tekniklerinin ortaya çıkmasına vesile olur. Binlerce yıllık geçmişe sahip ezgilerden oluşan repertuarın çeşitli çalgılara uyarlanmasıyla o ezgilerin genç kuşaklara aktarımı da kolaylaşır. Dolayısıyla halk müziğinin dinamizmine olumlu etkisi sağladığını düşünüyorum.”

K2: “Uyarlama çalışmalarına duyulan ihtiyacın temelinde müziği kendi kültürel bütünlüğü içerisinde öğrenme ve tanıma gereksinimi yer almaktadır. Bir müzik türünü ya da belirli bir müzikal geleneği ortaya çıktığı bağlamıyla birlikte analiz etmek ve bu müziği icra ettiğim çalgıya adapte etmek bağlama repertuarına yeni eserlerin kazandırılmasına olanak sağlamaktadır. Bunun yanı sıra uyarlama süreci yeni icra tekniklerinin, farklı müzikal malzemelerin ve yorum olanaklarının elde edilmesine katkı sunmakta ve repertuarın genişlemesini sağlamaktadır.”

K3: “Bağlama genellikle sözlü icra geleneğine dayanan bir enstrüman. Bağlamayı sözsüz de ifade edebilme gereksinimi doğuyor. İki ana nedeni vardır diyebilirim: enstrümantal kaygı ve repertuar eksikliği. Günümüz şartlarında ozanlık geleneğinden

bağımsız beste yapmak neredeyse imkânsız olduğu için uyarlama çalışmalarına daha çok ihtiyaç duyuyorum. Uyarlama sayesinde hem repertuvara katkı sağlanıyor hem de enstrümantal ifade alanı genişliyor.”

K6: *“Uyarlama bir eserin farklı çalgıların teknik imkânları, tını özellikleri ve icra geleneklerine uygun biçimde yeniden düzenlenmesini sağlamaktadır. Eserlerin bağlı bulunduğu müzik kültürü ve orijinal olarak seslendirildiği çalgılar düşünüldüğünde bir eserin olduğu gibi aktarılması çoğu zaman mümkün olmamaktadır. Bu bağlamda uyarlama süreci hem özgün kimliğin korunmasını hem de eserin yeni bağlamda işlevsel ve uygulanabilir hale gelmesini sağlamaktadır. Ayrıca uyarlamalar repertuvarın genişlemesine ve eğitim süreçlerinde yeni materyallerin oluşmasına katkı sunmaktadır.”*

K8: *“Bağlama repertuarımızda her ne kadar enstrümantal eserler olsa da uyarlama sayesinde repertuar genişlemiş oluyor. Anadolu müziğini oluşturan temel enstrümanlardan olan davul-zurna müziğimiz çok zengin bir repertuara sahiptir. Bundan faydalanarak yapılan uyarlamalar bağlamada icra ettiğimiz zeybek ve halayları bize kazandırmıştır. Yakın coğrafya müziklerinden ya da batı müziği eserlerinden yapılacak uyarlamalar bağlamaya yeni bir boyut kazandıracaktır. Bu nedenle uyarlamayı bir ihtiyaç olarak görüyorum.”*

K10: *“Öğrenciler ve farklı çalgı ile icra edilen bir eseri kendi sazına uyarlamakta zorluk yaşayanlar için yol gösterici olması münasebetiyle bir ihtiyaç olduğunu düşünüyorum. Bunun yanı sıra birlikte icralarda birçok farklı çalgı ile aynı eserin aynı notasyonla çalınabilmesi için ilgili sazlara uyarlanmış notaların olması önem arz etmektedir.”*

K11: *“Uyarlamalar eğitiminin icra donanımını aktarması için olmazsa olmazlardandır. Literatürün yanında kendi birikimlerimi aktarmak için en iyi yol olarak görüyorum. Uyarlamalar sayesinde her çağın estetik anlayışı icra kültürüne aktarılır, çalgı icra seviyesi gelişir ve icra anlayışı güncellenmiş olur.”*

Sonuç olarak, katılımcılar uyarlamayı repertuvarın genişlemesi, teknik gelişimin sağlanması ve bağlamanın enstrümantal ifade kapasitesinin artırılması açısından gerekli bir süreç olarak değerlendirmektedir. Uyarlama, farklı çalgı ve müzik kültürlerinden eserlerin bağlamaya kazandırılmasını sağlayarak hem bireysel icra gelişimine hem de müzik eğitimi süreçlerine katkı sunmaktadır. Ayrıca kültürel sürekliliğin korunması ve eserlerin yeni kuşaklara aktarılması bakımından da işlevsel bir ihtiyaç olarak görülmektedir. Bu bağlamda uyarlama, bağlama icra kültürünün gelişiminde yapısal bir gereklilik niteliği taşımaktadır.

Uyarlama yaparken karşılaşılan zorluklar.

Katılımcılara yöneltilen “Uyarlama yaparken karşılaştığınız zorluklar nelerdir? Neden?” sorusuna ilişkin doğrudan alıntılar aşağıda sunulmuştur.

K1: *“Uyarlama yapılacak eserin aslına ve ruhuna uygun bir yaklaşımla hareket etmenin gerekliliği önemli bir sorumluluktur ve bu süreç kişiyi zorlayabilir. Geleneksel anlayışa hâkim dinleyicilerin ve icracıların olumsuz eleştirisiyle karşılaşma riski her zaman vardır. Bunun yanında uyarlanan enstrümanın tınısını, yani sesinin karakterini tam olarak aktarmak imkânsızdır. Bu nedenle eseri uyarlarken ortaya çıkan tını kaybını*

telafi etmek için çalgı üzerinde yeni teknikler geliştirmek zorunda kalınabilir. Bu da zorlu ve titizlik gerektiren bir süreçtir.”

K2: *“Uyarlama sürecinde karşılaşılan temel zorlukların başında ele alınan müzik kültürü ve bu kültürün taşıyıcısı olan çalgılar hakkında yeterli bilgi birikimine sahip olunmaması gelmektedir. İlgili müzik kültürüne dair tarihsel, kültürel ve sosyolojik arka plan yeterince içselleştirilmediğinde ortaya çıkan uyarlamalar yapay ve yüzeysel bir nitelik taşıyabilir. Ayrıca uyarlamaya konu olan çalgıların enstrümantasyon ve orkestrasyon analizlerinin sağlıklı yapılmaması da önemli bir sorundur. Müziğin kültürel derinliğini ve icra bağlamını göz ardı eden uyarlamalar, eserin özgün kimliğinden uzaklaşmasına neden olabilmektedir.”*

K3: *“Her enstrümanın bir karakteri vardır. Doğal olarak bir enstrümandan diğerine ezgiyi aktarırken bağlamanın uzayan ses özelliğinin zurna gibi olmaması gibi farklılıklar ortaya çıkar. Çaldığımız enstrümanın karakterini iyi bilip diğer enstrümandan aktarım yaparken o enstrümanın izin verdiği ölçüde uyarlama yapmak gerekir. Nüansları kullanırken aynı nüanslara sahip olmayan enstrümanlarda zorluk yaşanabilir. Oktav farklılıkları ve fiziki yapılar da aktarımda sorunlar doğurabilmektedir.”*

K5: *“Uyarlamaya başlamadan önce eserin değişmeyecek olan unsurlarını, yani çekirdek melodiyi belirlemek gerekir. Değişecek ya da varyasyona uğrayacak unsurlar üzerine çalışmak gerekir. Eserin kimliğini en steril şekilde ele almak bazen bir probleme dönüşebilir. Eserin temel zamanlamasının ya da usûller arasındaki ilişkinin ne ölçüde algılandığı da önemli bir sorundur. Ayrıca transkripsiyonun doğru yapılmaması kompleks eserlerin anlaşılabilirliğini zedeleyebilir. Parafraz meselesi ise uyarlamada en temel zorluklardan biridir; çünkü icracının neyi ne kadar duyduğu ve bunu nasıl aktardığı burada belirleyici olmaktadır.”*

K8: *“Uyarlama yaparken karşılaştığımız zorluklardan biri melodiyi doğru anlamak, usûlleri ve özellikle ritim vurgularını doğru tespit etmektir. O yörenin müziğine hâkim olmak gerekir. Eğer hayatında hiç zeybek, horon ya da halay dinlememiş bir kişi bu eserleri notaya alıp kendi enstrümanına adapte ederse eksik kalacaktır. Ayrıca bağlamanın ses sahasının yetmemesi durumunda karar sesini değiştirip transpoze etmek gerekebilir. Oktav farklılıkları, dem ses problemleri ve pedal ses kullanımı da teknik zorluklar arasında yer almaktadır.”*

K10: *“Uyarlama yapılacak eserin çalındığı çalgı ile uyarlanacak çalgının ses ve fiziksel özelliklerinin benzer olmaması önemli bir sorundur. Eserin çalındığı çalgı ile uygulanabilen bazı teknikler uyarlanacak çalgı ile uygulanamayabilir ya da oldukça zor olabilir. Ayrıca bir çalgı ile çalınan eserdeki süslemelerin ve çalım tekniklerinin notaya aktarımı sırasında ciddi zorluklar yaşanabilmektedir.”*

K11: *“Uyarlama yapılacak eserlerin telifli olması en büyük problemlerden biridir. Gerçekte anonim olan fakat bir şekilde şahısların üzerine geçirilen eserlerin kullanımı engellenebilmektedir. Eğitim amacıyla kullanılsa bile izin verilmemesi hem eserin unutulmasına hem de icra anlayışının güncellenememesine sebep olmaktadır. Bunun yanında uyarlamada en uygun müzik malzemesini tespit etmek de önemli bir güçlük oluşturmaktadır.”*

Sonuç olarak, katılımcı görüşleri uyarlama sürecinin hem teknik hem kültürel hem de estetik açıdan çok katmanlı zorluklar içerdiğini ortaya koymaktadır. En belirgin güçlüklerin başında çalgılar arası tını, ses sahası ve teknik farklılıklar gelmektedir. Kaynak çalgının icra

özelliklerinin bağlamada birebir karşılanamaması; oktav farklılıkları, süsleme tekniklerinin aktarımı ve ritmik nüansların korunması gibi sorunları beraberinde getirmektedir.

Bununla birlikte eserin özgün kimliğini, yöresel tavrını ve kültürel bağlamını koruma sorumluluğu da uyarlama sürecini zorlaştırmaktadır. Yetersiz kültürel analiz, eksik transkripsiyon ya da melodik çekirdeğin doğru belirlenememesi, yüzeysel ve kimlikten uzak uyarlamalara neden olabilmektedir. Ayrıca bazı katılımcılar telif hakları ve eser kullanımına ilişkin hukuki engelleri de önemli bir sorun alanı olarak belirtmiştir.

Dolayısıyla uyarlama sürecinde karşılaşılan zorluklar yalnızca teknik sınırlılıklarla değil; kültürel temsil sorumluluğu, estetik denge arayışı ve hukuki koşullarla da ilişkilidir. Bu durum, uyarlamanın titizlik, bilgi birikimi ve bilinçli estetik tercihler gerektiren çok boyutlu bir üretim süreci olduğunu göstermektedir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Sonuçlar

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın birinci alt problemi, “Erzincan ilinde icra edilen halay ve bar müziklerinde kullanılan davul ve zurna çalgılarının genel yapısal özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu problem doğrultusunda elde edilen bulgular, Erzincan yöresi halay ve bar müziklerinin icrasında temel çalgı grubunun davul ve zurnadan oluştuğunu ve bu iki çalgının birbirini tamamlayan işlevsel bir bütünlük içerisinde olduğunu ortaya koymuştur.

Zurna, melodik yapıyı taşıyan temel çalgı olarak, güçlü ve yüksek ses hacmiyle açık alan icrasına uygun bir karakter sergilemektedir. Çalgının çift kamışlı yapısı, tiz ve keskin bir tını üretmekte; bu durum özellikle açık hava icralarında sesin geniş alanlara taşınmasını mümkün kılmaktadır. Erzincan bar ve halay icralarında zurnanın süsleme teknikleri (çarpma, glissando benzeri geçişler, vibrato etkileri ve uzun ses kullanımları) belirleyici bir estetik unsur olarak öne çıkmaktadır. Melodik yapı çoğunlukla belirgin motif tekrarlarına dayalı olup, karar ve güçlü perdelerde yoğunlaşan seyir özellikleriyle dansın karakterine yön vermektedir.

Davul ise ritmik yapının merkezinde yer almakta; usûl kalıplarının belirginleşmesini sağlayarak hem oyun hareketlerini yönlendirmekte hem de müzikal akışın dinamik çerçevesini oluşturmaktadır. Özellikle Erzincan barlarında görülen bölümlü yapı (ağırlama, yürütme, yeldirme vb.) davul icrasında tempo artışı ve aksan yoğunluğu ile belirginleşmektedir. Bu durum, halay ve bar müziklerinin yalnızca melodik değil, aynı zamanda güçlü bir ritmik kimliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Bulgular, Erzincan yöresi halay ve bar müziklerinde davul ve zurna çalgılarının işlevsel açıdan birbirine bağlı bir yapı sergilediğini ortaya koymuştur. Zurna melodik çerçeveyi kurarken, davul ritmik vurguları ve dinamik geçişleri belirlemekte; böylece müzik ve oyun arasında organik bir bütünlük oluşmaktadır. Çalgıların yapısal özellikleri, icra ortamının (açık alan), toplumsal işlevin (kolektif oyun ve ritüel birliktelik) ve kültürel bağlamın doğrudan bir yansıması niteliğindedir.

Sonuç olarak, Erzincan ilinde icra edilen halay ve bar müziklerinde kullanılan davul ve zurna çalgılarının yalnızca teknik özellikleri bakımından değil; işlevsel, estetik ve kültürel boyutlarıyla da özgün bir yapı sergilemektedir. Davul ve zurnanın birlikte oluşturduğu bu geleneksel icra pratiği, yöresel müzik kimliğinin temel belirleyicisi konumundadır. Bu yapısal

özellikler, ilerleyen alt problemlerde ele alınan bağlamaya uyarlama sürecinin anlaşılması açısından da temel bir referans çerçevesi sunmaktadır.

İkinci Alt Problemine İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın ikinci alt problemi, “Örneklem grubunda yer alan halay ve barların bağlamaya uyarlanmış notalarının notasyon ve icra durumları nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir. Bu problem doğrultusunda ulaşılan sonuçlar, bağlamaya uyarlama sürecinin yalnızca melodik bir aktarım işlemi olmadığını; yazılı notasyon ile icra performansı arasında dinamik ve çok katmanlı bir etkileşim sürecini içerdiğini ortaya koymaktadır.

Öncelikle notasyon boyutu değerlendirildiğinde, uyarlanan eserlerde kaynak davul-zurna icrasına ait melodik omurganın büyük ölçüde korunduğu görülmektedir. Ancak yazılı notanın, geleneksel icra pratiğinde mevcut olan mikro nüansları, süsleme yoğunluklarını ve ritmik aksan farklılıklarını bütünüyle yansıtamadığı tespit edilmiştir. Özellikle zurna icrasında belirgin olan vibrato teknikleri, geniş nefesli ses kullanımları ve glissando geçişleri, bağlama notasyonunda sınırlı ölçüde gösterilebilmekte, çoğu zaman çarpma, bağ ve küçük değerli notalar aracılığıyla temsil edilmektedir. Bununla birlikte, davulun oluşturduğu aksak vurgular, tempo içi hızlanmalar ve dinamik geçişler yazılı ölçü sistemi içerisinde sabit bir zaman anlayışına indirgenmektedir. Bu durum, notasyonun icra performansına kıyasla daha statik bir yapı sunduğunu göstermektedir.

Uyarlama sürecinde notasyonun bir “tam temsil” değil, “yönlendirici metin” niteliği taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır. Bağlama için yazılan notalar, icracıya melodik ve ritmik çerçeveyi sunmakta, ancak tavır, nüans, dinamik yoğunluk ve süsleme tercihleri gibi performatif unsurlar büyük ölçüde icracının teknik donanımı ve estetik anlayışı doğrultusunda şekillenmektedir. Dolayısıyla yazılı metin ile icra arasında zorunlu bir yorum alanı bulunmaktadır.

İcra boyutu açısından değerlendirildiğinde ise bağlamanın fiziksel ve tınısal özelliklerinin uyarlama sürecinde belirleyici rol oynadığı anlaşılmıştır. Bağlamanın ses sahası, fiziki yapısı ve tezene tekniğine dayalı artikülasyon sistemi, davul-zurna icrasındaki sürekli ses uzatımı ve yoğun nefesli çalım karakterini birebir karşılayamamaktadır. Bu nedenle bazı melodik pasajlarda oktav değişiklikleri, transpoze uygulamaları ve teknik sadeleştirmeler yapılmıştır. Ayrıca tezene yönleri, düzen seçimi ve pozisyon tercihleri, eserin tavrını mümkün olduğunca yansıtacak biçimde planlanmıştır. Özellikle aksak karakterli halay ve barlarda, tezene vuruş düzeninin ritmik karakteri destekleyecek şekilde yeniden yapılandırıldığı belirlenmiştir.

Elde edilen sonuçlar, bağlamaya uyarlanan eserlerde melodik yapının görece korunmasına karşın, ritmik derinlik ve tını karakterinde belirgin dönüşümlerin ortaya çıktığını göstermektedir. Bu dönüşüm, bir kayıp olarak değil, çalgısal bir yeniden üretim süreci olarak değerlendirilmelidir. Çünkü her çalgı, müziği kendi teknik ve akustik sınırları içerisinde yeniden inşa etmektedir. Bu bağlamda uyarlama, özgün icranın birebir taklidi değil, çalgısal imkânlar doğrultusunda gerçekleştirilen bir kültürel ve estetik tercüme niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak ikinci alt problem kapsamında ulaşılan bulgular, bağlamaya uyarlanan halay ve bar eserlerinin yazılı notasyon ile icra pratiği arasında çok katmanlı bir ilişki kurduğunu; notasyonun icranın tüm ayrıntılarını kapsamakta sınırlı kaldığını, icra pratiğinin ise yazılı metni tamamlayan ve yer yer yeniden üreten bir yapı sergilediğini ortaya koymaktadır. Bu durum, uyarlama olgusunun teknik bir nota aktarımından öte, performans estetiği ve çalgısal kimlik bağlamında değerlendirilebilecek dönüşümsel bir süreç olduğunu açık biçimde göstermektedir.

Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Üçüncü alt probleme ilişkin bulgular bütüncül bir yaklaşımla değerlendirildiğinde, örneklem grubunda yer alan halay ve bar eserlerinin bağlamaya uyarlanmış notalarında makamsal yapının genel olarak geleneksel dizisel karakteri koruduğu, özellikle uşşak ve hüseyinî merkezli kuruluşların belirgin bir ağırlık taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte bazı eserlerde nikriz, karcıgâr, rast ve çârgâh gibi farklı makamsal renklerin geçici geçkiler, çeşni kullanımları ya da karar öncesi genişleme alanları aracılığıyla yapı içinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Melodik seyirlerin çoğunlukla dügâh, hüseyinî ve nevâ perdeleri çevresinde yoğunlaşması, karar duygusunun geleneksel makam anlayışına uygun biçimde sürdürüldüğünü göstermekte; bu durum bağlama uyarlamalarında makamsal kimliğin korunmasına yönelik bilinçli ve kuramsal temelli bir yaklaşımın benimsendiğine işaret etmektedir. Dolayısıyla uyarlama sürecinin, melodik sürekliliği zedeleyen bir dönüşümden ziyade, mevcut makamsal yapıyı çalgının teknik imkânları doğrultusunda yeniden düzenleyen kontrollü bir müzikal yeniden üretim süreci olduğu söylenebilir.

Usûl özellikleri bakımından elde edilen bulgular ise repertuvarın önemli bir bölümünde 12/8'lik bileşik ritmik düzenin baskın olduğunu; bunun yanı sıra sofyan, nîm sofyan, Türk aksağı, evfer, aksak semâî ve yürük semâî gibi farklı usûllerin de eserler arasında çeşitlilik oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Bazı eserlerde gözlenen değişmeli (karma) usûl yapıları, form içindeki ritmik hareketliliği artırmakta ve bağlama icrasında dinamik bir akış sağlamaktadır. Bu durum, bağlamaya yapılan uyarlamaların yalnızca melodik aktarımı değil, aynı zamanda ritmik örgünün yeniden yapılandırılmasını ve çalgıya özgü icra mantığıyla

bütünleştirilmesini içeren çok boyutlu bir dönüşüm süreci olduğunu göstermektedir. Ritmik çeşitliliğin korunması ve yer yer zenginleştirilmesi, geleneksel davul-zurna icrasının hareket karakterinin bağlama üzerinde temsil edilmesine yönelik estetik bir arayışın varlığını da ortaya koymaktadır.

Makamsal çeşitlilik ile ritmik sürekliliğin birlikte ele alınması, Erzincan yöresi halay ve bar repertuvarının bağlama aracılığıyla yeniden üretiminde geleneksel müzik kimliğinin temel bileşenlerinin korunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte uyarlama sürecinin, çalgının teknik kapasitesi, icra tavrı ve estetik yönelimleri doğrultusunda yeni ifade imkânları oluşturduğu; böylece geleneksel yapının aynı biçimde tekrarlanması yerine, yaşayan ve dönüşen bir müzikal kültür niteliği kazandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda bağlama uyarlamalarının hem repertuvar genişlemesi hem de icra pratiğinin derinleşmesi açısından önemli bir işlev üstlendiği; aynı zamanda kültürel aktarımın sürekliliğini sağlayan yaratıcı bir yeniden yorumlama alanı oluşturduğu sonucuna ulaşılmaktadır.

Sonuç olarak üçüncü alt probleme ilişkin veriler, bağlamaya uyarlanan halay ve bar eserlerinde makamsal yapı korunurken ritmik ve icraya yönelik boyutlarda kontrollü dönüşümlerin gerçekleştiğini, bu dönüşümlerin ise Türk halk müziğinin geleneksel estetik unsurlarıyla çalgısal yenilenme arasındaki dengeyi görünür kıldığını ortaya koymaktadır. Böylece bağlama uyarlamalarının yalnızca teknik bir düzenleme çalışması olmadığı, aksine yapısal, estetik ve kültürel boyutları bulunan bütüncül bir müzikal yeniden üretme süreci olduğu bilimsel olarak doğrulanmaktadır.

Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın dördüncü alt problemi kapsamında alan uzmanları ve bağlama icracıları ile gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler, uyarlama çalışmalarının hem teknik hem estetik hem de kültürel boyutları bulunan çok yönlü bir üretim alanı olarak değerlendirildiğini ortaya koymuştur. Katılımcı görüşleri tematik olarak incelendiğinde uyarlamaya ilişkin değerlendirmelerin dört temel eksen etrafında yoğunlaştığı görülmüştür: kültürel aktarım, repertuvar zenginleşmesi, teknik gelişim ve icra estetiği.

Öncelikle katılımcıların büyük çoğunluğu uyarlama çalışmalarını bağlama repertuvarının genişlemesi açısından gerekli ve işlevsel bir süreç olarak değerlendirmiştir. Özellikle davul-zurna, kaval, kemençe gibi farklı çalgılarda icra edilen eserlerin bağlamaya aktarılması, çalgının enstrümantal repertuvarını artıran ve icra alanını çeşitlendiren bir unsur olarak görülmektedir. Bu bağlamda uyarlama, repertuvar eksikliğini gideren ve bağlamayı yalnızca eşlik çalgısı olmanın ötesine taşıyan bir üretim pratiği olarak konumlandırılmıştır.

İkinci olarak uyarlama sürecinin teknik gelişime katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar, farklı çalgılardan yapılan aktarımların bağlamada yeni pozisyon arayışlarını, farklı tezene kalıplarını ve özgün süsleme tekniklerini ortaya çıkardığını ifade etmişlerdir. Bu durum, bağlama icrasının teknik kapasitesini genişleten ve icracının çalgıya yaklaşımını belirleyen bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Uyarlama yoluyla geliştirilen tekniklerin zamanla icra geleneği içerisinde yer edebileceği ve kalıcı bir ifade biçimi oluşturabileceği vurgulanmıştır.

Üçüncü olarak uyarlama sürecinde kültürel bağlamın ve yöresel tavrın korunmasının temel bir ilke olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar, uyarlamanın yalnızca melodik aktarım olmadığını, eserin ait olduğu kültürün, tavrın, ritmik aksanların ve ifade biçiminin de yansıtılması gerektiğini belirtmişlerdir. Aksi takdirde yapılan çalışmanın yüzeysel kalacağı ve geleneksel kimliğin zarar görebileceği ifade edilmiştir. Bu durum, uyarlama sürecinin kültürel sorumluluk gerektiren bir üretim alanı olduğunu göstermektedir.

Dördüncü olarak uyarlama sürecinde karşılaşılan zorluklar da önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle çalgılar arası teknik farklılıklar, ses sahası sınırlılıkları, süsleme tekniklerinin birebir karşılanamaması ve ritmik ifadede ortaya çıkan güçlükler öne çıkan sorunlar arasında yer almaktadır. Bunun yanında bazı katılımcılar telif hakları ve anonim eser statüsüne ilişkin hukuki belirsizlikleri de uyarlama sürecini sınırlandıran faktörler arasında değerlendirmiştir. Bu durum, uyarlamanın yalnızca teknik değil, aynı zamanda hukuki ve etik boyutları da olan bir alan olduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak dördüncü alt problem kapsamında ulaşılan veriler, uyarlama çalışmalarının bağlama icra çalışmalarının gelişiminde önemli bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Uyarlama, bir yandan repertuarı genişleten ve teknik kapasiteyi artıran bir üretim alanı iken, diğer yandan kültürel kimliğin doğru temsil edilmesini gerektiren estetik ve etik bir sorumluluk alanıdır. Dolayısıyla uyarlama süreci, bağlama çalgısının geleneksel kimliği ile çağdaş icra anlayışı arasında kurulan dinamik bir denge olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda uyarlama, yalnızca çalgısal bir aktarım değil, kültürel yeniden üretim ve icra estetiğinin dönüşümü sürecidir.

Öneriler

Aşağıda, araştırmanın bulguları ve sonuçları doğrultusunda geliştirilen öneriler uygulayıcılara ve araştırmacılara yönelik olarak maddeler hâlinde sunulmuştur.

- Uyarlama çalışmalarının rastlantısal ya da yalnızca kişisel icra deneyimine dayalı biçimde değil; kaynak icraya ulaşma, melodik çözümleme, çalgısal uyumlandırma ve yorumlayıcı yeniden kurma aşamalarını içeren sistematik bir süreç olarak yürütülmesi önerilmektedir.
- Uyarlama öncesinde mümkün olduğunca en eski ve güvenilir davul-zurna icralarına ulaşılması, farklı icra örneklerinin karşılaştırılarak melodik çekirdeğin ve yöresel tavrın belirlenmesine öncelik verilmesi gerekmektedir.
- Bağlamaya uyarlanan notalarda tezene vuruş yönleri, vurgular, çekme-çarpma, süsleme ve nota bağlarının açık biçimde gösterilmesi, icranın doğru aktarımı ve eğitimde ortak bir icra dili oluşması açısından önemlidir.
- Bağlamanın ses alanı ve pozisyon yapısından kaynaklanan zorunlu oktav değişiklikleri yapılırken, makam ve usûl bütünlüğünün korunmasına özen gösterilmesi önerilmektedir.
- Uyarlamalarda yer verilen çok sesli kullanımların, halay ve bar müziklerinin yalın ve oyun odaklı karakterini arka planda bırakmayacak ölçüde sınırlı ve işlevsel biçimde kullanılması gerekmektedir.
- Halay ve bar müziklerinde müzik-hareket bütünlüğünün belirleyici olması nedeniyle, uyarlamaların ritmik vurgu yapısını koruyacak biçimde prova edilmesi ve mümkünse toplu icra/oyun bağlamında test edilmesi önerilmektedir.
- Farklı yörelere ait halay, bar ve benzeri oyun müziklerinin bağlamaya uyarlanma süreçlerinin karşılaştırmalı olarak incelendiği çalışmaların yapılması, yöresel tavır aktarımına ilişkin ortak ve farklı ilkelerin belirlenmesine katkı sağlayacaktır.
- Erzincan yöresi halay ve bar müziklerinin bağlamaya uyarlanmış örneklerini içeren karşılaştırmalı nota, ses ve video kayıtlarının yer aldığı dijital ve açık erişimli bir arşivin oluşturulması hem gelecekteki araştırmalara altyapı sağlayacak hem de kültürel mirasın sürdürülebilirliğine katkı sunacaktır.
- Uyarlama notasyonlarında kullanılan teknik göstergelerin (tezene yönleri, süslemeler, bağlar vb.) öğrenme ve icra üzerindeki etkisini inceleyen deneysel, yarı deneysel ya da tasarım temelli araştırmaların yürütülmesi önerilmektedir.

- Orijinal nota ile uyarlama nota arasındaki farklılıkların, yalnızca çalgısal sınırlılıklar açısından değil, icracı estetiği, karar alma süreçleri ve yorumlayıcı tercihler bağlamında ele alındığı nitel araştırmaların yapılması gerekmektedir.
- Uyarlama sürecini prova aşamaları üzerinden izleyen gözlem temelli ve mikro-etnografik çalışmaların, uyarlamanın dinamik ve süreç odaklı yapısını daha ayrıntılı biçimde ortaya koyacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Akdağ, A. K., & Sağer, T. (2021). Sanatsal yaratım süreci ve bağlama müziğinde çalgısal yaratımların sınıflandırılması. *İdil*, 10(78), 232–243. <https://doi.org/10.7816/idil-10-78-06>
- Akın, A., & Çakırer, H. S. (2024). Erdal Erzincan'ın bağlama açışlarında kullandığı tezene/mızrap teknikleri üzerine bir inceleme. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 17(34). <https://doi.org/10.21602/sduarte.1548661>
- Alevi Ansiklopedisi (2026). Bağlamanın kısa tarihi. Erişim tarihi: 13 Şubat 2026 [<https://www.aleviensiklopedisi.com/madde-x/baglamanin-kisa-tarihi-7794/>]
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden ulusala taşınan müzik belleği. *Milli Folklor*, 24 (96), 84-93.
- Alpyıldız, E. (2020). Evlenme geçiş dönemi geleneğine müzik davranışları açısından bakış: gelin ağlatma alma indirme havaları örneği. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(22), 267-277. <https://doi.org/10.38155/ksbd.691681>
- Ateş, K. (2023). Bağlama icrasında bir uyarılama alanı olarak klasik Türk müziği içerisindeki çalgısal formlar. *Ayalgu Disiplinlerarası Türk Müsiki Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 37–57. <https://izlik.org/JA83YT73AC>
- Ateş, K. (2024). *Bağlama repertuvarının inşasında geleneksel eserler, çalgısal uyarlamalar ve besteleme çalışmaları üzerine genel bir bakış* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi İstanbul Teknik Üniversitesi]. (Tez no. 887560)
- Aydın, E. (2023). Examination of ferâciye tradition in Mardin religious music in terms of performance theory. *Lisansüstü öğrenci sempozyumu bildirileri kitabı* (pp. 111–138). Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.
- Aykent, C. (2020). Doğu Trakya bölgesi halk müziğinde ritim kalıplarına dair bir inceleme. *Erdem Dergisi*, (79), 41–62. <https://doi.org/10.32704/erdem.838421>
- Bali, A. (2017). Halk oyunları üzerine halk bilimsel bir araştırma: Mersin ili Silifke ilçesi örneği. *Karadeniz*, 33, 78–91
- Bassnett, S. (2014). *Translation studies* (4th ed.). Routledge.
- Baştepe, K. (2023). Halayların yapısal özelliklerinin alan araştırması ile tespiti. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 10(100), 2604–2613. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10028888>
- Camgöz, N. (2025). Teke zortlatması olarak adlandırılan ezgilerin Konya/Taşkent ilçesindeki 9/16'lık ezgilerle karşılaştırılması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 18(49), 530–550.
- Creswell, J. W. (2012). *Educational research* (4th ed.). Pearson.
- Çalışkan, F. (2018). Bağlama çalgısında el ile çalma tekniğinin dönüşümü. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 17, 7–29.
- Çapan, M. Ş. (2002). Selim Sırrı Tarcan'ın zeybek oyunu derleme çalışmaları. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8). <https://izlik.org/JA63TX82FD>
- Çepni, S. (2010). *Araştırma ve Proje Çalışmalarına Giriş* (Beşinci Baskı). Trabzon
- Demir, S. (2011). *Türk halk müziğinde tür meselesi* [Doktora tezi, Sakarya Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 306720).
- Demirkaya, E. (2015). *Müzik eğitimi ana bilim dallarında bireysel çalgı bağlama derslerinde Konya tavrının öğretilme durumu* [Yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 407575).

- Dizdar, B. (2025). Bağlamada şelpe tekniği ile klasik Batı müziği eserlerinin yorumlanması. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 11(51), 180–196. <https://doi.org/10.5281/zenodo.15056265>
- Dizdar, B., & Alıcı, S. (2021). Çağdaş Türk müziğinde horon çalışmaları. *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (22), 397–416. <https://doi.org/10.29029/busbed.928877>
- Doğan, A. S. (2012). Erzurum’da oyun folkloru. *Sanat Dergisi*, (20), 25–40.
- Dursun, D. (2021). Teke tavrının bağlama icrasında notasyon problemleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(2), 334–341.
- Eke, M. (2005). *Erzincan folkloru*. Can Yayınları: İstanbul.
- Encyclopaedia Britannica (2026). Adaptation of music. Erişim Tarihi: 12 Şubat 2026. [\[https://www.britannica.com/search?query=adaptatiton+of+musicuyarlama\]](https://www.britannica.com/search?query=adaptatiton+of+musicuyarlama).
- Erkan, S. (2024). Türk halk müziği ve medya ilişkisi içerisinde şekillenen arabulucu bir tür: Bağlama etütleri. *Türkbilig*, 287–299. <https://doi.org/10.22252/ijca.1041908>
- Erkan, T. (2015). Müzik türü olarak zeybek (İzmir–Torbalı örneği). *Akademik Bakış Dergisi*, (48). <https://izlik.org/JA24RP98JC>
- Erkan, T. (2020). Zeybek müziğinin zamansal, tempo ve bireşim değerlendirmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 286–303. <https://doi.org/10.31722/ejmd.844864>
- Eroğlu, T. (2017). Türkiye’deki halk oyunlarının temel özellikler, tür ve dağılım bakımından incelenmesi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 5(42), 67–78. <https://doi.org/10.16992/ASOS.12128>
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi: “Yurttan Sesler”. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931–947. <https://doi.org/10.14687/ijhs.v11i2.3057>
- Ersoydan, M. Y., & Göl, M. (2017). Teke yöresi müzik kültürü içinde yer alan özgün icra türleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 39, 182–197.
- Erzincan, E. (2024). *Bağlama repertuarı: Uyarlama ve düzenlemelerle*. Temkeş Yayıncılık: İstanbul.
- Erzincan, M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz* [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 274416).
- Eşigül, T. (2018). *Orta Anadolu Abdalları’nın keman icrâ özelliklerinin tespiti ve kabak kemane’ye uyarlanması* [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 511099).
- Güler, F. (2023). Coğrafi hareketlilik ekseninde geleneğin dönüşümü. In *Lisansüstü öğrenci sempozyumu bildirileri kitabı* (pp. 111–138).
- Gülüm, O. (2020). Aydın Kadioğlu Zeybeğinin kemana Uyarlanması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 77–110. <https://doi.org/10.31722/ejmd.844777>
- Gürz, S., & Demir, S. (2022). Semah ve halay havalarının karşılaştırılması. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Studies*, 8(14). <https://doi.org/10.51293/socrates.139>
- Haşhaş, S. (2017). Bağlama icrasında geleneksellik ve yenilikçilik konuları üzerine genel bir değerlendirme, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1). <https://doi.org/10.22252/ijca.323911>
- Haşhaş, S. (2020a). *Türk halk müziğinde enstrümantal türler*. Efe Akademi: İstanbul.

- Haşhaş, S. (2020b). Gelin alma havalarındaki müzikal özellikler. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 14–34. <https://doi.org/10.22252/ijca.799718>
- Haşhaş, S. (2023). *Bağlama metodu: Uzun sap bağlama/bozuk düzeni temel, orta ve ileri icra seviyesine yönelik etütler, türküler, halk ezgileri, klasik saz eserleri ve besteler*. Efe Akademi Yayınları: İstanbul
- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.
- Hutcheon, L., & O’Flynn, S. (2013). *A theory of adaptation* (2nd ed.). Routledge.
- İmrani, R. (2022). Azerbaycan halk müziğinde ritim. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 8(1), 54–62. <https://doi.org/10.22252/ijca.1089129>
- İnanıcı, M. K., & Şengül, C. (2017). Hanon metodundaki 1 numaralı egzersizin bağlama eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(4), 1387-1396.
- Kablan, K., & Aras Oruç, İ. (2024). Kars yöresi bar havalarının analizi. In *ISARC Bildiri Kitabı* (pp. 114–135).
- Karataş, C. (2021). *Erzincan yöresi halk oyunları ezgilerinin ritimsel yönden incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 703917).
- Karataş, C., & Çöl, C. (2022). Erzincan halk oyunları ezgilerinin ritim kalıplarına dair bir inceleme (erkek barları örneği). *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(79), 95–105. <https://doi.org/10.26450/jshsr.2916>
- Karaöncel, F. (2022). Sivas Yöresi Halk Kültüründe Eğlence. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(1), 166-185. <https://doi.org/10.31463/aicusbed.1059337>
- Kaya, E. (2005). Geleneksel müziklerimiz içinde Doğu Karadeniz yöresel müziğinin yeri ve müzik eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin görüşler. In *Genel Müzik Eğitiminde Geleneksel Müziklerimiz Sempozyumu*. Van, Türkiye.
- Karakaya, İ. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Anı: Ankara.
- Keskin, A. (2020). Folklor halay değildir! *Folklor/Edebiyat*, 26(4), 781–811.
- Koç, A. (2016). Teknolojik gelişmeler ve sosyokültürel değişimler sarmalında günümüzde bağlama icracılığı. In *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu* (pp. 112-123).
- Lefevere, A. (1992). *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*. Routledge.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Merriam, S. B. (2025). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. Jossey-Bass.
- Mihlandız, N., & Şahin, M. (2015). Burdur yöresi halk oyunlarının incelenmesi. *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, Special Issue 3, 666–678. <https://doi.org/10.14486/IJSCS331>
- Miles, M. B., Huberman, A. M., & Saldaña, J. (2014). *Qualitative data analysis: A methods sourcebook*. Sage.
- Muradova, T. (2024). Azerbaycan kadın halk danslarının sahne icrasında imaj sorununun çözümü. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 25, 322-332. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1414699>

- Neuman, W. L. (2014). *Social research methods: Qualitative and quantitative approaches*. Pearson.
- Okdan, H. Y. (2014). Zeybek oyunlarına eşlik eden çalgı takımları. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 45, 1–7. <https://izlik.org/JA84LP47TP>
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri* (6. bs.). Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Öztürk, D. A., & Şimşek, M. (2025). Ağır zeybek müziklerinde yorum. *İdil*, 14(119), 634–652. <https://doi.org/10.7816/idil-14-119-06>
- Parlak, E. (1998). *Türkiye’de el ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneği* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 72153).
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research and evaluation methods*. Sage.
- Pelikoğlu, M. C., & Efe, S. (2022). Maqam and rhythmical features of Bayburt regional non-verbal folk songs. *İnönü University Journal of Culture and Art (IJCA)*, 8(2).
- RepertuKul. (2026). Bağlamam perde perde: Giresun karşılaşması. Erişim tarihi: 6 Şubat 2026. <https://www.repertukul.com/BAGLAMAM-PERDE-PERDE-Giresun-Karsilamasi-2041>
- Sağ, A., & Erzincan, E. (2009). *Bağlama metodu* (Cilt I). Pan Yayıncılık.
- Sari, M. C. (2019). *Müzik performansının yeniden üretimi bağlamında geleneğin yeniden inşası ve icadı: Bağlama çalgısı örneği* [Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 567692).
- Shuttleworth, M., & Cowie, M. (2014). *Dictionary of translation studies*. Routledge.
- Sözen, İ. (2022). Seid Rüstemoğlu tar konçertosu birinci bölümünün bağlamaya uyarlanması. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(33), 39-53. <https://doi.org/10.29228/TIDSAD.62764>
- Şahin, M. (2009). *Türk halk oyunları türlerine göre asma davulun incelenmesi* [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 253857).
- Şahin, M. (2024). Zurna kamışları, yapımı ve kullanımı. *Yegah Musicology Journal*, 7(4), 1143–1160. <https://doi.org/10.51576/ymd.1588587>
- Şen, Y., & Kıvanç, M. (2018). Erzurum oyun havalarının sınıflandırılması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 27–40.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet dönemi’nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99–128.
- Şenel, S. (2010). *İstanbul alan araştırmaları*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları: İstanbul.
- Şimşek, E. (2023). Alevi/halk müziğinin ihyası sürecinde otantisite inşası ve bağlama icrasında özcü-yenilikçi eğilimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (107), 75–110. <https://izlik.org/JA52FP85PY>
- Taş, F., & Turhan, S. (2017). *Erzincan’a girdim ne güzel bağlar Erzincan türküleri* (Cilt 1). Erzincan Valiliği.
- Turkish Music Portal. (2025). Turkish folk music genres. Erişim tarihi: 20 Aralık 2025. <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-usuller>
- Uçar, M. (1994). *Erzincan’da giyim kuşam, halk oyunları ve halk türküleri*. Özyurt Matbaası: Ankara.

- Uzunkaya, E. (2005). *Halay türü oyunların özellikleri* [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. (Tez No. 175100).
- Yaşar, S. (2015). Bağlama eğitiminde zeybek tezene tekniğinin temel öğretimine ilişkin bir çalışma. *Akademik Bakış Dergisi*, (50). <https://izlik.org/JA95UY89GJ>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık: Ankara.



EKLER

Bu bölümde alan araştırması sürecinde mahalli icracılardan dinlenerek notaya alınmış ezgiler sunulmuştur. Burada sunulan ezgilerin hepsinin TRT THM arşivinde Erzincan yöresine ait olmadıkları tespit edilmiş ancak yörede yapılan incelemelerde bu ezgilerin Erzincan yöresi halk oyunlarında aktif bir şekilde icra edildikleri görülmüştür. Dolayısıyla aşağıdaki ezgilerin hepsinin Erzincan yöresine ait olmadıklarını söylemekle birlikte söz konusu yöredeki mahalli icracıların icra tavırlarından notaya alındıklarından dolayı icra üslubu bakış açısıyla ezgilerin yöresi Erzincan olarak değerlendirilmiştir.

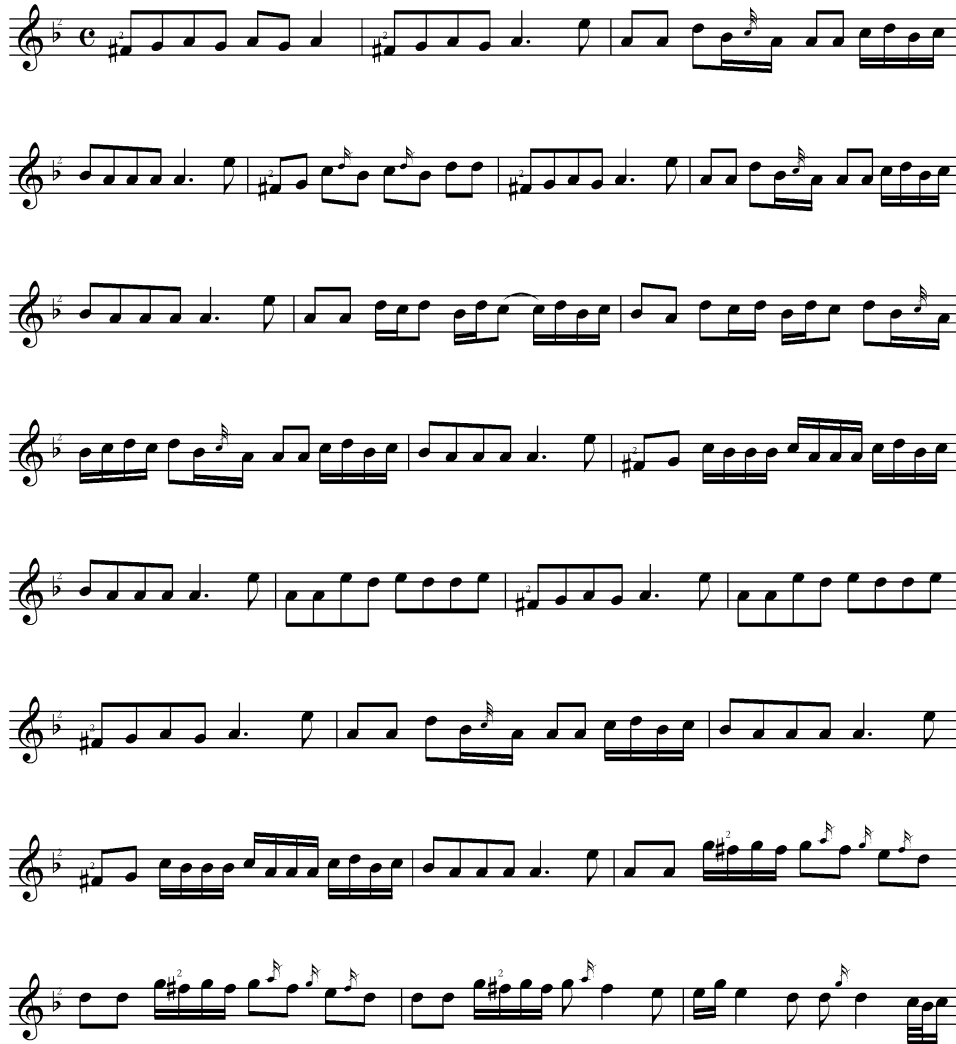
EK-1. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Ağır Bar” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

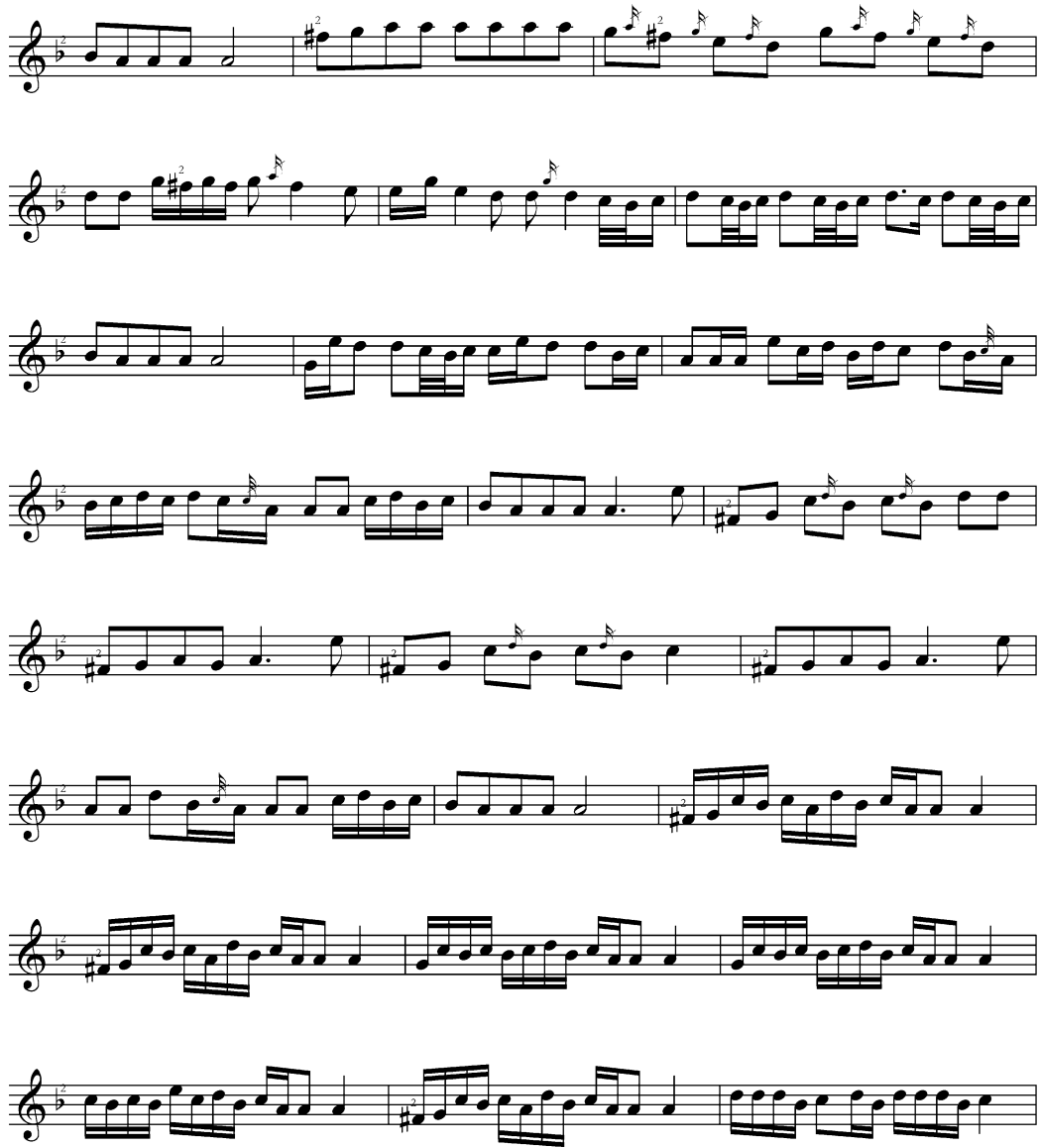
KAYNAK KİŞİ
Ziver ŞAHİN- Erdoğan AFERİN

Ağır Bar

Notaya Alan
Şafak CEYLAN







The musical score for "Ağır Bar" consists of eight staves of music, all in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The notation is as follows:

- Staff 1:** Four measures of eighth-note patterns: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 2:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 3:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 4:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 5:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 6:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 7:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.
- Staff 8:** Four measures: Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4, Bb4-A4-G4.

EK-2. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Beş Ayak” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK- Erdoğan AFERİN

Beş Ayak

Notaya Alan
Şafak CEYLAN



EK-3. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Cenk Havası” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Cenk Havası (Gelin Çıkarma)

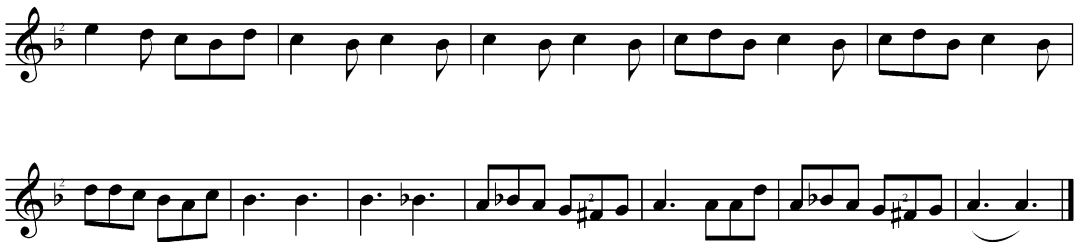
Notaya Alan
Şafak CEYLAN

SÜRE: ♩ = 112



2

Cenk Havası (Gelin Çıkarma)



EK-4. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Cezayir” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahim ZİREK- Erdoğan AFERİN

Cezayir

Notaya Alan
Şafak CEYLAN





EK-5. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Dokuz Ayak” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN
KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Dokuz Ayak

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

4

5

8

11

12

15

16

2

19



21



22



25



28



31



34



35



EK-6. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan Baş Barı” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Erzincan Baş Barı

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

SÜRE: ♩ = 180

2

EK-7. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan Düz Halayı” Eser

YÖRESİ
ERZİNCAN

Erzincan Düz Halayı

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

12/8

1 3 5 7 9 11 13

2

15



17



19



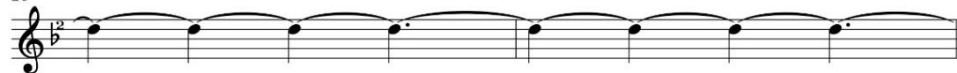
21



23



25



27

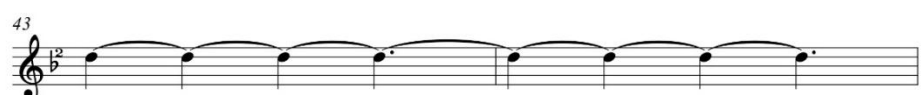


29



31





49



67

67

[illegible]

71

73



75

Musical notation for exercise 75, a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 12-measure rest. The melody consists of eighth and quarter notes.

[illegible]

79

81

Musical notation for measure 81, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

83



EK-8. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Erzincan İkinci Bar” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Erzincan İkinci Bar

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

3

5

7

9

11

EK-9. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Havuz Başının Gülleri” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Havuz Başının Gülleri

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN



2

13



15



17



19



21



EK-10. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Hoş Bilezik” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Hoş Bilezik

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8. The melody consists of 24 measures, grouped into eight lines of three measures each. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece ends with a final note in the 24th measure.

3

6

9

12

15

18

21

24

2

27



30



33



36



39



42



45



EK-11. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Nare” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Nare

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK- Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN



EK-12. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Sarhoş Barı” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK- Erdoğan AFERİN

Sarhoş Barı

Notaya Alan
Şafak CEYLAN



2

Sarhoş Barı



EK-13. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Sık Bar (Sıklama)” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Sık Bar (Sıklama)

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK- Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak Ceylan



EK-14. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Tamzara” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK- Erdoğan AFERİN

Tamzara

Notaya Alan
Şafak Ceylan



EK-15. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Tavuk Barı” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

Tavuk Barı

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Notaya Alan
Şafak CEYLAN

12/8

1 3 5 7 9 11 13 15 17 19

EK-16. Davul Zurna İcrasından Notaya Alınan “Yaylalar” Eseri

YÖRESİ
ERZİNCAN

KAYNAK KİŞİ
Şahin ZİREK - Erdoğan AFERİN

Yaylalar

Notaya Alan
Şafak CEYLAN



The musical score for 'Yaylalar' consists of eight staves of music, all in 2/4 time and one flat key signature (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3 above the notes. The score is divided into two systems of four staves each. The first system contains staves 1 through 4, and the second system contains staves 5 through 8. The music features a mix of eighth-note patterns, some with slurs, and dotted rhythms. The final staff ends with a half note followed by a quarter rest.

EK-17. Bařlamada Üç Tel Grubunu Gösteren Tablo

ALT TELLER		ORTA TELLER		ÜST TELLER	
<u>0</u>	Alt teller açık	<u>0</u>	Orta teller açık	<u>0</u>	Üst teller açık
<u>1</u>	Alt teller 1. parmak	<u>1</u>	Orta teller 1. parmak	<u>1</u>	Üst teller 1. parmak
<u>2</u>	Alt teller 2. parmak	<u>2</u>	Orta teller 2. parmak	<u>2</u>	Üst teller 2. parmak
<u>3</u>	Alt teller 3. parmak	<u>3</u>	Orta teller 3. parmak	<u>3</u>	Üst teller 3. parmak
<u>4</u>	Alt teller 4. parmak	<u>4</u>	Orta teller 4. parmak	<u>4</u>	Üst teller 4. parmak
--	--	--	--	<u>5</u>	Üst teller 5. parmak

(Haşhaş, 2023, s. 21)

EK-18. Görüşme Formları

Görüşme soruları (Bağlama icracı-uzman)

1. Kaç yaşınızdan beri bağlama çalışıyorsunuz?
2. Çaldığınız başka bir enstrüman var mı?
3. Bağlama eğitimi aldınız mı?
 - a. Ne zaman?
 - b. Kimden?
 - c. Hangi düzenlerde?
4. Uyarlama çalışmalarına bakış açınız nedir?
5. Uyarlama çalışmalarında dikkat ettiğiniz unsurlar nelerdir?
6. Uyarlama yaparken kullandığınız tekniklerin icraya ne gibi katkıları olduğunu düşünüyorsunuz?
7. Uyarlamaya neden ihtiyaç duyuyorsunuz?
8. Uyarlama yaparken karşılaştığınız zorluklar nelerdir? Neden?

EK-19. Etik Kurul Raporu



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER ETİK KURULU
Güzel Sanatlar Birim Etik Kurulu Başkanlığı
ERZURUM

Sayı : 79332546-000.E.2000167692
Konu : Etik Kurul Kararı (2025/9-1)

Toplantının Mahiyeti : Etik Kurul
Toplantının Tarihi : 27.08.2025
Toplantının Sayısı : 9

Karar 1-)Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ ile Öğr. Gör. Şafak CEYLAN ile birlikte hazırladıkları “Davul Zurna ile İcra Edilen Halay/Bar Müziklerinin Bağlama İçin Uyarlanması: Erzincan İli Örneği” isimli doktora araştırma çalışması ile ilgili Etik Kurul uygunluk-onay belgesi talebinin görüşülmesi,

Yapılan görüşmelerden sonra; Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ ile Öğr. Gör. Şafak CEYLAN ile birlikte hazırladıkları “Davul Zurna ile İcra Edilen Halay/Bar Müziklerinin Bağlama İçin Uyarlanması: Erzincan İli Örneği” doktora araştırma çalışmasının etik ve bilimsel yönünden sakınca bulunmadığına oy birliği ile karar verilmiştir.

Prof. Dr. Önder YAĞMUR
Etik Kurul Başkanı
(e-imza)

Prof. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ
Birim Etik Kurul Başkan Yardımcısı
(e-imza)

Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Birim Etik Kurul Üyesi
(e-imza)

Prof. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Birim Etik Kurul Üyesi
(e-imza)

Doç. Dr. Muhammed Lütfi KINDİĞILI
Birim Etik Kurul Üyesi
(e-imza)

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Doğrulama Kodu: a5a4791a-a7b7-4017-80ff-ad71b14bd1fe Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/ataturk-universitesi-ebys>



ÖZGEÇMİŞ

Lisans eğitimini 2010–2016 yılları arasında Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında tamamlamış; 2016–2018 yılları arasında aynı üniversitenin Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yüksek lisans derecesi almıştır. Hâlen Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Çalışmaları (Disiplinlerarası) doktora programında öğrenimine devam etmektedir. Yüksek lisans tezini “Şelpe öğretimi için kullanılan metot kitaplarının semboller ve işaretler yönünden analizi” başlığıyla tamamlamıştır. Araştırma alanları Türk mûsikîsi, Türk halk müziği, folklor ve müzikoloji kapsamında yoğunlaşmaktadır. Akademik kariyeri süresince bağlama eğitimi, bireysel çalgı eğitimi, orkestra-oda müziği, Türk halk müziği korosu ve müzik öğretimi gibi çok sayıda lisans dersini yürütmüştür. Bilimsel çalışmaları arasında bağlama icra tavrı, makam-usûl analizi ve şelpe eğitimi üzerine hakemli dergi makaleleri; Türk halk müziği, hoyratlar ve geleneksel müzik pratiklerine ilişkin uluslararası kongre bildirileri yer almaktadır. Ayrıca Türk halk müziği konserleri, bağlama resitalleri ve sahne performansları gibi çeşitli sanatsal etkinliklerde aktif olarak görev almıştır. Akademi dışı deneyimleri kapsamında Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğüne bağlı Ankara ve Van Devlet Tiyatrolarında sanatçı/sahne performansı görevlerinde bulunmuştur.