



# Kesit Akademi Dergisi

The Journal of Kesit Academy

ISSN: 2149 - 9225

Yıl: 4, Sayı:14, Haziran 2018, s. 231-257

**Dr. Öğr. Üyesi İsmail SÖZEN**

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, sozeni@hotmail.com

## **BAĞLAMANIN İLKÖĞRETİM MÜZİK EĞİTİMİNDE BİR EŞLİK ÇALGISI OLARAK ÇOKSESLİ KULLANIMI**

### **Özet**

Genel müzik eğitiminin temelini oluşturan ve en önemli basamaklarından birisi olan ilköğretim müzik eğitiminde elektronik org, piyano, blok flüt, klasik gitar, Orff çalgıları, mandolin ve bağlama gibi çeşitli çalgılardan yararlanır. Müzik öğretmenleri tarafından yaygın olarak kullanılan ve Türk Halk Müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilen bağlama, müziğin temel işlevlerinden birisi olan “müziksel kültürün gelecek nesillere aktarılması” bağlamında üstlendiği görevle bu çalgılar arasında ayrı bir önem taşımaktadır. “Bağlama çalgısının yapısındaki çok seslilikten yararlanılarak çevreden - evrene/yakından - uzağa ilkesi doğrultusunda çok sesli müzik eğitime katkısı olabilir mi?” sorusu bu araştırmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Araştırmada, bağlamanın Müzik Öğretmenliği Programındaki eğitime ve ilköğretim müzik eğitimindeki yerine değinilmiş, “çalgıların müziksel görevleri/işlevleri” ile bağlamanın yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak bir eşlik çalgısı olarak çok sesli kullanıma elverişliliği irdelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İlköğretim Müzik Eğitimi, Bağlama, Çok Seslilik, Eşlik.

## **POLYPHONIC USAGE OF BAGLAMA AS A ACCOMPANIER INSTRUMENT IN THE PRIMARY MUSIC EDUCATION**

### **Abstract**

In primary music education constituting the fundamental of general music education and being one of the most important elements of it, various instruments are used as electronic organ, piano, recorder, guitar, orff instruments, mandolin and baglama. Commonly used by music instructors and accepted as the fundamental instrument of the Turkish Folk Music the baglama differs from the other instruments having the mission of “transmitting the culture to the future generations”

which is music's one of the basic functions. The point of research origin stems from this question “On the basis of the polyphonic structure of the baglama, could there be any contribution to the polyphonic music education in the direction of the principle - environment to the universe, near from the far?” In this research, it has been mentioned the place of the baglama in the music instructor training programme and primary music education, by taking into consideration “functions/missions of the instruments” and the structure of the baglama it has been examined how suitable it is as a accompanier instrument in polyphonic music.

**Keywords:** Primary Music Education, Baglama, Polyphony, Accompany.

## 1. GİRİŞ

Doğumdan ölüme kadar yaşamın tüm evresinde insanların hayatına eşlik eden ve insanlar için vazgeçilmez bir yere sahip olan müzik kavramı hakkında çeşitli tanımlar yapılmıştır. Sun (1969: 4) genel bir yaklaşımla müziği: “Duygu ve düşünceleri ses ve ritimle anlatım sanatı” olarak tanımlamıştır. Uçan (1996: 15) ise müziği daha geniş bir bakış açısıyla: “Duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri veya başka gerekçelerin de katkısıyla belli durum, olgu ve olayları, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışıyla birleştirilip düzenlenmiş uyumlu seslerle, estetik bir yapıda işleyip anlatan bir bütün” biçiminde tanımlamış ve insanla müzik ilişkisinin daha doğum öncesinde anne karnında iken annenin kalp ritmi ile başladığını, çocukluk, gençlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerinde de devam ettiğini belirtmiştir (1994: 12).

Müzik sanatı, insanların duygu ve düşüncelerinin bir ifade aracı olmasının yanı sıra yaşadıkları toplumun kültürel değerlerinin bir yansıması olarak da kabul edilir. Şen (2016: 89)'in: “İnsanlığın ortak kültürel değerlerinden müzik, her toplumun kendine özgü güzelliklerini içerisinde barındırır. Her toplum kendi kültürü doğrultusunda müziğini oluşturur ve yaşatır. Toplumun yaşantısından, düşünce yapısından, kimliğinden pek çok unsur bu müzik içerisinde yer almaktadır. Müzik kültüre ait olma, kültürü yansıtmaya yönüyle de özel bir dildir” biçimindeki görüşleri bunu kanıtlar niteliktedir. Müziğin işlevlerini beş başlık altında toplayan Uçan (1997: 13), müziğin bireysel, toplumsal, ekonomik ve eğitimsel işlevleriyle birlikte kültürel işlevine de yer vermekte ve bu işlevin kapsamını “kültürü arttırıcı, kültürel özellikleri taşıyıcı ve kuşaktan kuşağa aktarıcı kültürler arası ilişkileri zenginleştirici müziksel birikim ve etkinlikler” olarak açıklamaktadır.

Müziğin yukarıda sayılan işlevlerini düzenli ve eksiksiz bir şekilde yerine getirebilmesi müzik eğitimi yoluyla gerçekleşmektedir. Say (2005: 536) müzik eğitimi: “Çocukluk döneminden başlayarak bireylere belirli müziksel davranışlar kazandırarak söz konusu davranış ve becerileri geliştirme süreci” olarak tanımlamıştır. Müzik eğitimi, bireyde müzikal duyarlılığın geliştirilmesi, değişen ve gelişen ortamda müzik ile ilgili seçimlerde bilinçli davranışların sağlanması, müzik kültürünün geçmişten geleceğe, doğru aktarılması amacını taşımaktadır (Piji, 2007:113). Ülkemizde amaçlarına ve hedef alınan insan topluluğuna göre genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ve mesleki müzik eğitimi olmak üzere üç başlık altında yürütülmektedir. İlköğretim müzik eğitimi de bunlardan daha çok genel müzik eğitimi kapsar, daha çok genel müzik eğitimine ağırlık verir. Ancak, bunun yanı sıra, çocuğun müziksel gelişimine, müziksel eğilimine ve geleceğe dönük müziksel beklentilerine bağlı olarak özengen ve mesleki müzik eğitimi ilişkin belirli düzenleme ve uygulamalara da yer verir (Uçan, Yıldız ve Bayraktar, 1999: 9). Genel müzik eğitimi, iş-meslek, okul, bölüm, kol-dal ve program türü ne olursa olsun, ayırım gözetmeksizin, her düzeyde, her aşamada, her yaşta herkese yönelik olup, sağlıklı

ve dengeli bir “insanca yaşam” için gerekli asgari-ortak genel müzik kültürünü kazandırmayı amaçlar (Uçan, 1997: 31).

Genel müzik eğitiminin temelini oluşturan ve ilk formal müzik eğitiminin verildiği kurumlar, anaokulu ve ilköğretim okullarıdır. İlköğretim kurumları, çocuğu yaşama ve üst öğrenim basamaklarına hazırlayarak ona yurttaşlık hak ve görevlerini öğretir, çocuğun yeteneklerini ve yaratıcılığını ortaya çıkarır. Bu nedenle ilköğretim basamağı “temel eğitim” olarak adlandırılmaktadır (Saydam, 2003: 75). Kodaly (Fiatok Bildirisi [1941] ,aktaran: Gültek, 2007; 3) ilkokulun amacının kişiliğin tam olarak oluşması yönünde temeller atmak olduğunu ve bir kişinin müziksiz tam olamayacağını ifade etmektedir.

İlköğretim müzik dersinin amacını çocukların bilişsel, duyuşsal, devinişsel ve sosyal alanlarda gelişimini sağlayarak bir müzik kültürü oluşturmalarını sağlamak olarak açıklayan Kocabaş ve Selçioğlu (2003:139), müzik eğitiminin, temelde, bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme süreci olduğunu belirtmektedir. Okul öncesi ve ilköğretim genel müzik eğitiminde; bireye temel müzik kültürü kazandırılırken çeşitli müziksel araçlarla yüz yüze gelme ve kendini müziğin belli başlı davranış boyutlarında deneme fırsatı verilir. İlk yıllarda daha çok oyun şeklinde yapılan çalışmalar, sonraki yıllarda giderek belirli etkinliklere davranış biçimine dönüştürülür. Ortaokul evresi genel müzik eğitiminde, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlar arasında belirli bir denge kurulmasına özen gösterilirken, lise ve yükseköğretim evresinde, daha çok bilişsel ve duyuşsal yapıya bürünür” (Uçan, 1994: 26).

İlköğretim genel müzik eğitimi sürecinde Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Popüler Müzikler (Yerli ve Yabancı) ve Eğitim Müziği türlerine yer verilmektedir. Uçan (2005/1: 311-312) geleneksel müziklerin genel müzik eğitimindeki yeri hakkında; “Çağdaş genel müzik eğitimi müziksel geleneğin son ucundan ya da müziksel gelenek zincirinin son halkasından başlar. Çağdaş genel müzik eğitiminde bireyler ya da öğrenciler genellikle müziksel geleneğin son örüntüleri içinde biçimlenir. Bu nedendir ki en gelişmiş toplumların genel müzik eğitiminde de geleneksel müzikler önemle yer alır. Genel müzik eğitiminde geleneksel müzikler öğrencilerde müziksel duygu, bilgi, devingi, saygı, sevgi, beğeni kısacası müziksel kültürdaşlık oluşturmada ve geliştirmede çok etkin ve belirleyici rol oynar” demektedir.

İlköğretimde şarkı öğretimi müzik öğretiminin çekirdeğidir. Çünkü şarkı öğretimi söz ve ezgi öğretimini, bunlara temel olan ritim ve devinim öğretimini ve bütün bunlara dayalı olan müziksel anlatım ve uyum öğretimini içine alır (Uçan, Yıldız ve Bayraktar, 1999: 17-18). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi ilköğretim müzik öğretiminde yararlanılan en temel malzemelerden birisini şarkılar oluşturmaktadır. Müzik eğitiminde kullanılan bu şarkılar halk türküleri, sanat müziği şarkıları, popüler şarkılar ile eğitim müziği başlığı altında yer alan aktarma şarkılar, öykünme şarkılar ve Türk müziğinin unsurlarından yararlanılarak bestelenen özgün Türk okul şarkıları olarak gruplandırılabilir. Bilgin (2006: 327) “Müzik eğitiminin hedefleri doğrultusunda davranış değişiklikleri oluşturma sürecinde müzik öğretmenini en büyük yardımcısı bu şarkıların öğretimi sırasında müzik eğitiminin temelini çocuğun kendi sesi teşkil etmektedir. Fakat ses müziğini destekleyecek, onu zenginleştirecek, çocukta çok seslilik zevkini uyandırmaya yardımcı olacak ve seslerin tanınmasını kolaylaştıracak çalgılar da okul müzik eğitiminin ayrılmaz unsurlarıdır” ifadesiyle şarkıların müzik eğitimindeki önemini vurgularken bu şarkıların bir çalgı eşliğinde söylenmesinin gerekliliğini dile de getirmektedir.

Müzik eğitiminde çalgı kullanımı, öğrencilerde müzik sevgisinin gelişmesine yardımcı olurken, seslerini kullanma yeteneklerinin, müzikal işleme becerilerinin ve ritim duygularının

gelişimini sağlar. Bu yolla öğrencilerin müzik bilgilerinin pekiştirilmesi, dikkat ve konsantrasyonlarının artması, ilgi ve yeteneklerinin keşfedilmesi hedeflenir. Müzik öğretmeni derste kullandığı çalgıyla öğrencilere bir beğeni (zevk) eğitimi verirken derste öğrenilen teorik bilgilerin uygulamasını da yapar. (Dayı, 2002; Bulut, 2004; Bilgin, 2006; Uluocak, 2014). Müzik öğretmenin derste çalgısını kullanmasının sesini korumasına da yardımcı olduğu düşünülmektedir. (...) Müzik öğretmeni derste söylediği şarkılara eşlik edeceği bir çalgı ile sesini daha etkili bir biçimde kullanabilmektedir (Uluocak, 2014: 110-111).

İlköğretimde müzik öğretiminin temel çalgısı konusuna “çalğının temel müziksel görevleri/işlevleri” açısından bakıldığında, çalgının çeşitli temel müziksel görev ve işlevlerinin olduğu ve bunların dörde ayrıldığı görülür:

1. Ritimsel Görevler/İşlevler
2. Ezgisel Görevler/İşlevler
3. Renksel/Tımsal Görevler/İşlevler
4. Armonisel Görevler/İşlevler” (Uçan, Yıldız ve Bayraktar, 1999: 27).

Çalgıların taşınması gerektiği bu işlevsel özellikleri müzik dersinin boyutları açısından irdeleyen Demirci Özay ve Bilgin (2017: 39), müzik öğretmenin çalgısını:

- Ses eğitimi boyutunda; ezgisel ve armonik eşlik aracı olarak kullanılabilmesi,
  - Kulak (işitme) eğitimi boyutunda; entonasyon bozukluğu yaşamayacağı sabit perdeli bir çalgı tercih ederek bu çalgıyı hem referans (rehber) ses hem de ritmik ve armonik eşlik aracı olarak kullanılabilmesi,
  - Çalgı eğitimi boyutunda; müzik öğretmeni çalgısını öğrenciyi bir müzik aletine özendirerek ve yönlendirecek şekilde, öğrenci çalgısını çalarken ise ortaya çıkabilecek entonasyon bozukluklarını önlemek için ezgisel ve armonik eşlik aracı olarak kullanabilmesi,
  - Müziksel beğeni (zevk) eğitimi boyutunda; müziğe karşı ilgi ve sevgi uyandırmak aynı zamanda öğrenciyi müzik anlayışı kazandırabilmek için çalgısını etkileyici şekilde kullanabilmesi gerektiği sonucuna ulaşmıştır.

Çalgıların müzik eğitimi sürecinde üstlendikleri temel görevlerden birisi çalınan ya da söylenen şarkıya eşlik etmektir. Say (2005: 555) eşlik kavramını “Ses müziği ve çalgı müziğinde bir eserin armonik niteliğini ortaya çıkaran, ona derinlik kazandıran müzikal birliktelik” olarak tanımlarken, Yener (1991: 436) ise eşlik kavramını “İnsan sesi ya da tek çalgı için yazılmış yapıtlarda, başlıca ses ya da seslere yardımcı durumda olan çalgı bölümü” olarak tanımlamıştır. Eşlik, öğrencilerin bir şarkıyı söylerken doğru ezgiyle söylemelerine, işitme yeteneği ve çoksesli duyumlarının gelişmesine yardımcı olarak onların müzik dersine yönelik başarılarını arttırır. Bu katkılarından dolayı müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olan ve özellikle okul müziğinde kullanılması gereken müzikal bir yapıtadır (Bilgin ve Şaktanlı, 2007: 131; Demirtaş, 2011: 10; Halvaşi, Akgül ve Özbek, 2017: 232).

Müzik öğretmenliği lisans eğitiminde piyano ve elektronik org ile bireysel çalgı ve okul çalgıları dersi kapsamında eğitimi verilen bağlama, klasik gitar, Orff çalgıları ve mandolin gibi çalgılar mezuniyet aşamasından sonraki süreçte müzik öğretmenleri tarafından müzik derslerinde kullanılan çalgılardır. Bu çalgıların müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda eğitiminin

veriliyor olmasının nedeni, bir öğretmen çalgısında bulunması gereken temel işlevlere ve müzik dersinin tüm boyutlarında kullanılacak yapıya sahip olmalarına dayanmaktadır. Müzik öğretmenleri tarafından yaygın olarak kullanılan ve Türk Halk Müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilen bağlama, müziğin işlevlerinden birisi olan “müziksel kültürün gelecek nesillere aktarılması” bağlamında üstlendiği görevle bu çalgılar arasında ayrı bir yere sahiptir. Bağlamanın müzik eğitimindeki yeri ve ilköğretim müzik eğitiminde kullanılma durumuyla ilgili yapılan araştırmalarda (Şen, 1998; Erdoğan, 1999; Özdek, 2005; Aydın ve Şen, 2011; İmik ve Kaya, 2013; Demir ve Nacakçı, 2015), bu çalgının yaygın olarak kullanıldığı, derslerden çok ders dışı etkinliklerde kullanıldığı, derslerde kullanılan bağlamadan da ezgiye eşlik, kulak eğitimi ve zevk eğitimi amacıyla yararlanıldığı, öğrencilerin bağlamaya karşı ilgili oldukları ve müzik dersinde bağlama kullanılmasına olumlu yaklaştıkları sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmalardan elde edilen bir diğer bulgu da ana çalgısı bağlama olmayan müzik öğretmenlerinin, lisans eğitiminde aldıkları bağlama eğitimini yetersiz bulduklarını göstermektedir.

Eğitim fakülteleri bünyesindeki müzik öğretmenliği programlarında, ana çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adaylarına “bireysel çalgı” adı altında bireysel olarak dört yıl (sekiz dönem) boyunca haftada 1 ders saati bağlama eğitimi verilirken, ana çalgısı bağlama olmayan müzik öğretmeni adaylarına “okul çalgıları” adı altında toplu olarak haftada 2 ders saati olmak üzere sadece bir dönemlik bağlama eğitimi verilmektedir (YÖK, 2006). Alçı (2006: 46) eğitim fakültelerinde verilen bireysel çalgı bağlama eğitimi dersi içeriğinin uygulamadaki görünümünü, “Bu kurumlarda bağlama eğitimi süresince, bir müzik öğretmenin ülkemizin her yöresine tayin olabileceği göz önünde bulundurularak, hem yöreye uyum sağlayabilmek hem de bulunduğu yörenin ezgilerini ders içi ve ders dışı faaliyetlerde doğru kullanabilmek bakımından, yöresel çalma stilleri üzerinde fazlaca durulduğu görülmektedir. Yöresel çalma stillerinin öğretiminin amacı, öğretmen adayına yörelerin genel müziksel yapısıyla ilgili fikir vermenin yanı sıra, halk müziğindeki süre, usul ve ritmik çeşitliliği kavrayabilmek, bağlama çalım performansını artırmak ve türkü dağarı kazandırmaktır” şeklinde özetlemektedir. Yapılan kaynak taramasında okul çalgıları bağlama dersi içeriğinin işleniş biçimiyle ilgili herhangi bir yayına rastlanmamıştır. Bu nedenle burada, YÖK (2006)’ün bu derse ilişkin tanımladığı içeriğe yer verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür. “Bağlama çalgısının genel olarak tanıtılması; Bağlamanın okul-müzik eğitimindeki yeri ve önemi; Bağlamada akord çeşitleri ve yaygın kullanılan akord çeşitlerinin öğretilmesi; Bağlama ile doğru oturuş ve tutuş pozisyonunu kavrayabilme, sağ ve sol el tutuşlarının öğretilmesi; Halk müziği ses sistemi ve bağlamalarda kullanılan perdeler; Halk müziğinde çok kullanılan Uşşak ve Hüseyini, başta olmak üzere makamlar hakkında kısaca bilgi, bu makamlardaki kolay ve basit ezgilerden başlamak üzere diğer makamlarla da ilgili ezgilerin öğretilmesi; Basit ezgilerle yaygın kullanılan makamlarla eş zamanlı olarak, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 ve 10 zamanlı usullerle yazılmış ezgilerin öğretilmesi; Okul-müzik eğitiminde kullanılacak ezgilerin öğretilmesi; Ezgileri toplu çalabilme becerilerinin kazandırılması; Bağlamada orta ve üst tel kullanımının öğretilmesi” (YÖK, 2006).

## **2. Bağlamanın Tarihçesi**

Bağlama Türk Halk Müziğinin en yaygın kullanılan çalgısı olması sebebiyle bu müzik türünün temel çalgısı ve en önemli temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Kurt, 1989; Demirel, 1995; Erdoğan, 1999; Parlak, 2000). Bunun en temel nedeninin bağlamanın geleneksel çalgılar içerisinde en çok sevilen, bilinen ve çalınan bir çalgı olmasından kaynaklandığını yazan Kınık (2010: 50), bağlamanın, çalış tekniklerindeki incelik, yöresel unsurları içermesi, virtüöziteye uygun bir çalgı olması ve kendine özgü ifade biçimleri ile zengin bir çalışma sahasına sahip olduğunu belirtmektedir.

Bağlamanın Türk Halk Müziğinin temel çalgısı ve en önemli temsilcisi olduğunu, Atatürk'ün şu sözleri bir kez daha onaylamaktadır: “Genç arkadaşşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bunu bu vesileyle ile de söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve ehemmiyet verilmelidir” (Ataman, 1991: 13).

“Bağlama ve benzeri çalgılara ilk kez Anadolu’ da yapılan arkeolojik kazılar sonucunda milattan önceki dönemlere ait Yunan, Hitit ve Sümer kabartmalarında rastlanılmış, ancak bu verilerin kesin olarak son dönemlerde bağlama olarak adlandırılan enstrümanı işaret ettiği kanıtlanmamıştır. Bağlamanın Orta Asya kökenli bir çalgı olduğu ise birçok kaynak tarafından doğrulanmış ve Orta Asya’ da kullanılan yaklaşık 2000 yıllık bir geçmişe sahip olan kopuz denilen çalgının bağlamanın atası olduğu, yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkmıştır” (Koç, 2000: 5). Bağlamanın kökeni konusunda Ekici (2016: 28) (...) Bağlamanın kopuzdan türeyip türemediğinden veya kopuz türü çalgıların kökeninden daha çok, kopuz türü çalgıların Anadolu’da da olduğu ve Anadolu kültürü ile Anadolu’ya gelen Türklerin kaynaşmasında bu tür çalgıların önemli rol oynadığını dile getirmektedir. Sağ ve Erzincan(2009: 3) ise bağlamanın kökeni, çalım teknikleri ve öğretim sürecinin gelişimi konusundaki görüşlerini: “Bağlama; farklı isim, tip ve türevleriyle Asya’dan Avrupa’ ya uzanan geniş bir coğrafyada hem tezeneli hem de tezenesiz (şelpe) icra edilebilmesi özelliği ile Anadolu’ da çoklu bir gelişme göstermiştir. İcra tarzlarındaki bu çoklu gelişmenin yanı sıra “düzen” diye tabir edilen farklı akort biçimlerini de barındırıyor olması, bu çalgıya farklı bir kimlik kazandırmıştır. Anadolu’daki geleneksel müzik kültürü içerisinde biçimlenen bağlamanın bu özgünlüğü özellikle âşık müziği bünyesinde bulunan usta-çırak eğitimiyle günümüze kadar aktarılmış; zaman içinde kentleşme süreciyle birlikte akademik eğitim alanında da yerini almıştır” şeklinde ifade etmektedir.

Anadolu’da kopuzdan sonra, tanbura tipli çalgıların genel adı olarak kullanılan terimler “saz” ve “bağlama”dır. Tanbura tipli kopuz türevi çalgılara, madeni tellerin takılmasından önceki dönemlerde saz denildiğine dair bir bilginin olmayışı, bu terimin yaklaşık 17.yüzyıldan sonra bu çalgılar için kullanılmaya başlandığını göstermektedir. Anadolu şiirlerinde, türkülerinde yürek sızısı ile saz sızılmasının özdeşleşerek hep yan yana düşmesi, âşıkların, saz sanatçılarının sazı özellikle sızlatarak çalmaları da Gazimihâl’in tespitlerini doğrular niteliktedir (Parlak, 2000: 55, 58).

Bağlama ile ilgili kaynaklar incelendiğinde kopuzun bağlama olarak adlandırılması konusunda farklı yaklaşımların bulunduğu ancak bu konunun kesin olarak aydınlatılamaması olduğu görülmektedir. Gazimihal (1975: 106), kopuzun “bağlama” olarak adlandırılmasının 17. yüzyılda olduğunu, daha önceleri göğsü deri olan bu çalgının göğsünün ağaçla kapanması, bağlanması sonucu “bağlama” olarak adlandırıldığını savunmaktadır. Açın (1994: 87) ise bu konudaki fikrini şu cümlelerle ifade etmektedir: “Bağlama adının nereden geldiği ve nasıl hafızalara yerleştirildiği araştırıldığında kesin olarak bilinmemekle beraber, birçok fikirlerin ileriye sürüldüğü görülür ve bunlar arasında akla en yakın olanı ise, sapına bağlanan perdelerden bağlama denmiş olabileceği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Kopuzun önceleri sapında perde olmayışı da, bu düşüncelerin isabet oranını artırmaktadır”. Ancak her iki görüş de bazı soruları beraberinde getirmektedir. Yaklaşık 17. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanan bağlama sözcüğü eğer sapa perde bağlanmasıyla ilgili ise sazlarda perde fikrine yakın bir zamanda geçilmiştir

ki bu da akla yakın değildir. Ayrıca bu doğrultuda sapına perde bağlanan diğer sazların adının neden bağlama olmadığı akla gelmektedir (Parlak, 2000: 60).

Bağlamanın fiziksel özellikleri, tınası ve çalış teknikleri ile özgün bir karakteri olduğunu ve kopuzda (bağlamada) geçmişte meydana gelen köklü değişikliklerden en önemlisinin, metal tele geçişi olduğunu dile getiren Parlak (2000: 62), metal telin bu çalgıya tınlayış ve kullanım (el ile ve mızrapla) bakımından at kılı, bağırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınlardaki, dayanıksız maddelerin çok ötesinde farklılıklar getirdiğini, adeta çığır oluşturduğunu belirtmektedir.

Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturma yönüne gidilmiştir (Parlak, 2000: 61). Bağlamanın standardizasyonu konusunda Turhan (2000: 399) günümüzde yapıları, ölçüleri ve formları belli bağlama türleri kullanıldığını, Cafer Açın'ın standart bağlama ailesini oluşturan sazları büyükten küçüğe doğru Meydan Sazı, Divan Sazı, Bağlama, Tanbura, Bağlama Curası ve Tanbura Curası şeklinde isimlendirdiğini dile getirmektedir.

Cumhuriyet döneminde bağlamada meydana gelen önemli değişimlerden biri de, perde sayısının artmasıdır. Genellikle altı, yedi, on, on iki, on yedi olan bağlamanın perde sayısını kısa sürede yirmi beş, otuz hatta zamanla ellilere kadar çıkarılan bir oluşum içerisine girilmiştir (Parlak, 2000, s.101). Bağlamadaki perde sayılarının artışı konusunda Parlak (2000, s.102-104) başvurduğu kişilerle yaptığı görüşmelerde bu artışın iki nedene dayandığını saptamıştır. Bunlardan birincisi, yöre repertuarı geliştikçe ihtiyaçtan perdelerin eklenmesi; ikincisi ise Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ortaklığı dönemi sonrası gelen alışkanlıkla perdelerin eklenmesidir. Günümüzde kullanılan bağlamalarda perde sayılarının, en büyük ikilinin sistematik bölünüşüyle oluşan on yedili dizgeye göre tespit edildiğini aktaran Akdoğu (1994: 54), on yedili dizgenin günümüz eğitim kurumlarında da kabul edilmiş bir dizge olduğunu ve Geleneksel Türk Müziği eğitiminin bu dizgeyle yapıldığını belirtmektedir.

### **3. Bağlamanın Yapısal Özellikleri**

Bağlama, gövde, göğüs, sap, perdeler, burgular, üst eşik, alt eşik, tarak ve teller olmak üzere dokuz bölümden oluşmaktadır (Emnalar, 1998: 58-59). Bu bölümler ile ilgili açıklamalara aşağıda yer verilmiştir.

**Gövde:** Tekne de denilen bu kısım armudi biçimindedir. Genelde tekne dut ağacı oyularak yapılır. Ayrıca; kestane, meşe ve kayın (gürgen) hatta kavak ağaçları da kullanılır. Fakat dilimler halinde yapıştırılarak yapılan tekneler de mevcuttur.

**Göğüs:** Teknenin üstüne yapıştırılan sık elyafı ağaçlardan (kızılçam, ladin, köknar) yapılır. Tek parça olabileceği gibi kenarlara başka renkli ağaçlar da konulabilir.

**Sap:** Sazın perdelerinin bulunduğu kısımdır. Sert ağaçlardan yapılır.

**Perdeler:** Sapa bağlanan notaların yerlerini belirten misinalardır. Sap üzerinde 7 ile 30 arasında bulunur.

**Burgular:** Alt eşige bağlanan tellerin bağlandığı sapın uç kısmındaki deliklere yerleştirilen tahta parçalardır. Telleri germeye yarar.

**Üst Eşik:** Burgulardan gelen tellerin sap üzerinde eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarar. Genellikle sert ağaçtan sap üzerinde oyularak takılır.

**Alt Eşik:** Sap üzerinden gelen tellerin göğüs üzerinde eşit aralıklarda ve belli yükseklikte durmasını sağlar. Göğüs üstüne yapıştırılmaz.

**Tarak:** Tellerin teknede bağlandığı sert ağaçlardan yapıldığı bir kısımdır.

**Teller:** Eskiden at kılı ve bağırsaktan yapılan teller şimdi çeliktir. Orta ve büyük boy saz-  
larda düz tellerin yanında sırma tellerde kullanılır

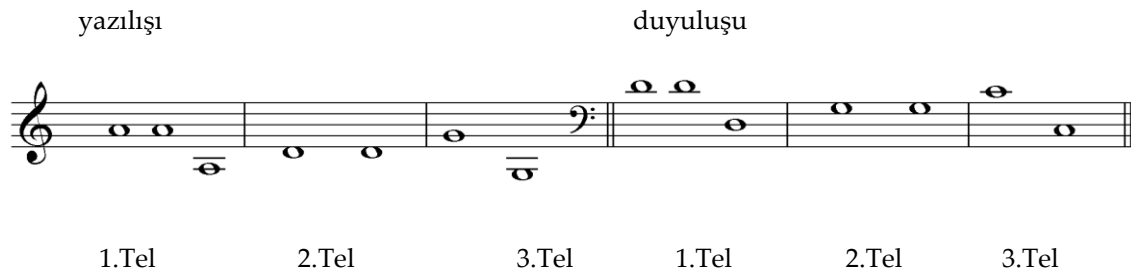
Bir önceki bölümde bağlamanın çeşitli ölçülerde türlerinin bulunduğu ve bu çalgıların bağlama ailesini oluşturduğuna değinilmiş, Açın'ın sınıflandırmasına göre bu çalgıların büyük-  
ten küçüğe doğru Meydan Sazı, Divan Sazı, Bağlama, Tanbura, Bağlama Curası ve Tanbura  
Curası şeklinde sıralandığından bahsedilmişti. Günümüzde bağlama ailesini oluşturan bu çalgı-  
lardan toplu seslendirmelerde en yaygın Divan Saz, uzun ve kısa saplı Bağlama, Tanbura ile  
Cura yer almakta iken, solo seslendirmede ise daha çok uzun ve kısa saplı Bağlama ile Tanbura  
kullanılmaktadır.

İlköğretim müzik eğitiminde kullanılacak olan bağlamanın türü belirlenirken, çalgının il-  
köğretim çağı çocuklarının ses aralığında yer alan türkülerine uygun tonlardan rahat bir şekilde  
eşlik edebilme yeterliliğine sahip olmasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Müzik ders kitapları  
ve çocuklar için yazılmış türkü dağarcıkları (Sun, 1997; Yurtoğlu, 2008) incelendiğinde, bu ki-  
taplarda yer alan Hüseyini dizisindeki türkülerin piyanoya göre *re* (293.66 Hz) kararlı, Kürdi,  
Segâh ve Hicaz dizilerindeki türkülerin piyanoya göre *mi* (329.63 Hz) kararlı, Çargâh ve Rast  
dizilerindeki türkülerin de piyanoya göre *do* (261.63 Hz) ya da *fa* (349.23 Hz) kararlı olarak ya-  
zıldıkları tespit edilmiştir. Bu bilgiler ışığında, alt teli piyanonun 293.66 Hz *re* sesine göre Bozuk  
(Kara) Düzene akortlanan *Tanbura* bağlamanın, bu türkülerine rahatlıkla eşlik edebilecek uygun-  
luğa sahip olduğu düşünülmektedir.

Tanbura bağlama 38 cm tekne boyuna, 50 cm sap uzunluğuna sahip bir çalgıdır. Alt tel  
grubunda iki ince çelik tel (0,18 mm veya 0,20 mm çapında) ve ince bam teli, orta tel grubunda  
iki orta çelik tel (0,28 veya 0,30 mm çapında), üst tel grubunda ise bir çelik tel (0,18 veya 0,20  
mm çapında) ve bir kalın bam teli bulunmaktadır. Aktarımcı bir çalgı olan Tanburanın, yazılı  
notaya göre tam beşli kalından ses verdiğini dile getiren Özbek ve arkadaşları (1989: 47), bu  
konuyla ilgili durumu ve tellerin düzenini dizek üzerinde aşağıda şekilde göstermişlerdir.



Tellerin Düzeni (Bozuk Düzene göre):





Yukarıda yer alan resim incelendiğinde bağlamının tellerinin belirli ses yüksekliklerine akortlandığı görülmektedir. Bağlamada bulunan tüm tellerin bir türküyü seslendirebilecek duruma getirilmesine, bir başka deyişle, seslendirilecek türküye göre tellerin ayarlanmasına bağlamının *düzeni* denilmektedir (Altuğ, 1997: 33). Demirsipahi, bağlamada şimdiye kadar 35 ad altında çeşit düzene tanık olduğunu belirterek onları şu şekilde sıralamıştır; 1. Ana düzen, 2. Aşık düzeni, 3. Alevi düzeni A, 4. Alevi düzeni B, 5. Acem düzeni, 6. Afşar düzeni A, 7. Afşar düzeni B, 8. Abdal düzeni, 9. Bağlama düzeni, 10. Bozuk düzen, 11. Bergama düzeni, 12. Cura düzeni, 13. Çöğür düzeni, 14. Edirne düzeni, 15. Ferai düzeni, 16. Hüseyini düzeni, 17. Hüzzam düzeni, 18. Kara düzen, 19. Karanfil düzeni, 20. Kervan düzeni, 21. Misket düzeni, 22. Müstezat düzeni A, 23. Müstezat düzeni B, 24. Müstezat düzeni C, 25. Ruzba düzeni, 26. Rast düzeni, 27. Pençe düzeni, 28. Saz düzeni, 29. Türkmen düzeni, 30. Tanbura düzeni, 31. Usta düzeni, 32. Ümmi düzeni, 33. Yeksani düzeni, 34. Yörük düzeni, 35. Zil düzeni (Aktaran Kurt, 1989: 29). Bu düzenlerin bir kısmı, birbirinin aynısı olup çeşitli yörelerde farklı isimlerle kullanılmaktadır. Bir kısmı da sadece belli ezgileri çalmak amacıyla geliştirilmiştir. Dolayısıyla günümüzde bu düzenlerin bir kısmı sadece belli ezgiler temel alınarak düşünüldüğünden, zaman içerisinde kullanımları azalmış ve daha sonra da unutulmuştur (Ekim, 2002: 39). Günümüzde en yaygın olarak kullanılan düzenler Bozuk düzen, Bağlama düzeni, Misket düzeni, Segâh düzeni, Do Müstezat düzeni, Fa Müstezat düzeni, Bozlak düzeni, Fidayda düzeni ve Kemeñçe düzenidir (Altuğ, 1997: 33).

### 3. Bağlamada Çok Seslilik

Bağlamının çalınışı esnasında ezgi ve ritmik yapıların yanı sıra bütün tellere vurulması sonucu meydana gelen üç sesli akor özelliği taşıyan/taşımayan çok sesli yapılar da duyulmaktadır. Ancak burada geçen “çok seslilik” ifadesini gitar (yapısal olarak bağlamadan daha geniş bir çok sesli çalın kapasitesine sahip bir çalgı olmasından dolayı) ve benzeri çalgılara göre değil, bu çalgının kendi kapasitesi içerisinde değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Ekler bölümünde, Özbek ve arkadaşlarının (1989: 65-70), bozuk düzende çalınabilen akorlarla ilgili hazırlamış oldukları *Akor Göstergesine* (Ek. 1) yer verilmiştir.

Bağlamının geleneksel çalımından doğan çok sesli yapılar, yörelere ve düzenlere göre farklılıklar göstermektedir. Ferruh Arsunar 1937 yılında Tunceli-Dersim yöresinde yapmış olduğu araştırmada edindiği gözlemlerini şu şekilde aktarmaktadır: “Tezeneyi tellere akor şeklinde vuruyorlar. Bu irticali ses terkipleri içinde kulağa en çok ‘dörtlü’ ve hele ‘beşli’ geliyor. Arada bir de ‘üçlü’ yaparlar. Fakat en çok dörtlü ve beşliler duyuluyor. Türkü ya doğrudan doğruya tonikten veya onun beşli veya yedilisinden başlar. Okuyuş devam ettiği müddetçe sazda kendine özgü bir armoni işitilir. Söylenen ezgi ile katiyen ünison (tek ses) halinde çalmazlar. Tezene tellere akor şeklinde vurur.” (Aktaran Birdoğan, 1988: 49). Parlak (2000: 154) ise, Teke bölgesi Yörük ezgileri üzerine yaptığı analizlerde, bu yöreye ait ezgilerde beşli eşliği ve pedal tutmanın ötesinde temel bir fonksiyonel armoni anlayışının gelişmiş olduğunu tespit etmiştir (Ek. 2). İki farklı yörede yapılan bu araştırmalar paragrafın başında yer alan ifademizi destekler niteliktedir. Düzenlerle bağlantılı olarak görülen farklılıklara örnek olarak ekler kısmında Misket düzeninde ve Bozuk düzende çalınan iki ezgiden kesitlere yer verilmiştir (Ek. 3 ve Ek. 4).

Bağlamada geleneksel örneklerin dışında çok sesli çalmayla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmalara örnek olarak; 1984 yılında Erdal Tuğcular ve Ertuğrul Bayraktar’ın solo bağlama için yaptığı türkü düzenlemelerini, Erdal Tuğcuların 1980’li yıllarda solo bağlama için yapmış olduğu beste çalışmalarını ve Mehmet Ali Özdemir’in 1992 yılında “Bağlama’nın Solo

Bir Çalgı Olarak Çok Sesli Kullanımı” konulu Yüksek Lisans tezi kapsamında ve bu tezden bağımsız olarak yapmış olduğu türkü düzenlemelerini ve beste çalışmalarını gösterebiliriz. Yukarıda söz edilen çalışmaların yanı sıra 1990’lı yılların başında, Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Arif Sağ’ın başlattıkları, türkü düzenlemelerini, besteleri ve klasik müzik uyarlamalarını içeren çalışma ile Kemal Dinç’in yeni çalım tekniklerini kullandığı ve 2012 yılında kitap olarak yayınladığı özgün bestelerinin yer aldığı çalışmayı da bu kapsamda değerlendirebiliriz.

Erdal Tuğcular ve Ertuğrul Bayraktar, 1984 yılında solo bağlama için yaptıkları türkü düzenlemelerinde (Ek. 5) enstrümantal bir anlayışı benimsemişlerdir. Bozuk düzende ve tezeneli çalmaya yönelik yaptıkları düzenlemelerde Kemal İlerici’nin geliştirmiş olduğu dörtlü armoni sisteminden yararlanmışlardır. Erdal Tuğcular, 1980’li yıllarda solo bağlama için yapmış olduğu beste çalışmalarını (Ek. 6) da aynı anlayışla dörtlü armoni sisteminden yararlanarak ve bozuk düzende tezeneli çalmaya yönelik olarak yapmıştır. Mehmet Ali Özdemir, 1992 yılında sunduğu tez kapsamında yer alan türkü düzenlemelerini (Ek. 7) ve besteleri enstrümantal anlayışla bozuk düzende tezeneli çalmaya yönelik olarak yapmış, üçlü akorlarla birlikte dörtlü ve beşli aralıklardan yararlanmışdır. Tezinden bağımsız olarak gerçekleştirdiği bir çalışmasında ise diğerlerinden farklı olarak ses ve bağlama için yaptığı türkü düzenlemesinde (Ek. 8) bağlamayı bir eşlik çalgısı olarak kullanmıştır. Yine bozuk düzende ve tezeneli çalmaya yönelik olarak yapılan bu düzenlemenin armonik yapısı üçlü akorlarla birlikte dörtlü ve beşli aralıklardan meydana gelmektedir.

Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Arif Sağ’ın 1990’lı yıllarda başlattıkları çalışmalarında bağlamayı hem solo hem de eşlik çalgısı olarak kullanmışlardır. Bağlama düzeninde ve tezenesiz çalma tekniğine (El ve parmaklarla çalma/Şelpe) odaklanılarak, üçlü ve dörtlü akorları içeren karma bir armonik anlayışla yapılan türkü düzenlemelerini (Ek. 9), besteleri (Ek. 10) ve klasik müzik uyarlamalarını (Ek. 11) içeren bu çalışmalar, bağlamada çok sesli çalma farklı bir yaklaşım getirmiştir. Bu çalışmalar günümüzde özellikle kısa saplı bağlama çalanlar arasında giderek yaygınlaşmaktadır. Kemal Dinç ise 2012 yılında kitap olarak yayınladığı ve özgün bestelerinden (Ek. 12) oluşan çalışmasını kısa saplı bağlama için çağdaş gitar tekniklerinden de yararlanarak üçlü ve dörtlü akorları içeren karma bir armonik anlayışla yapmıştır.

#### **4. SONUÇLAR**

Bağlamanın müzik öğretmenliği programındaki eğitimine ve ilköğretim müzik eğitimindeki yerine değinilen bu araştırmada, “çalgıların müziksel görevleri/işlevleri” ile bağlamanın yapısal özellikleri göz önünde bulundurularak bir eşlik çalgısı olarak çok sesli kullanıma elverişliliği irdelenmiştir. Araştırmada elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir.

1. Bağlamanın yapısı ve çalım tarzı yönünden bir okul çalgısında bulunması gereken tüm görevlere/işlevlere sahip bir çalgı olduğu,
2. İlköğretim müzik eğitiminde yaygın olarak kullanılan bu çalgının, derslerden çok ders dışı etkinliklerde kullanıldığı, derslerde kullanılan bağlamadan da ezgiye eşlik, kulak eğitimi ve zevk eğitimi amacıyla yararlanıldığı,
3. İlköğretim kurumlarında çalışan ve ana çalgısı bağlama olmayan müzik öğretmenlerinin lisans eğitiminde aldıkları bağlama eğitimini yetersiz buldukları,
4. “Bireysel çalgı” bağlama dersi içeriğinin incelenmesi sonucunda, ağırlıklı olarak çalgının geleneksel çalımına yönelik bir eğitim verilmesinin hedeflendiği, bu çalgının çok sesli kullanımına yönelik eğitime 1 dönem ayrıldığı,

5. “Okul çalgıları” bağlama dersi içeriğinde okul müziğinde kullanılacak ezgileri çaldırmaya yönelik bir eğitim verilmesinin hedeflendiği ancak bu çalgının çok sesli kullanımına ilişkin eğitime yer verilmediği,

6. Bağlamanın geleneksel çalımında var olan doğal çok seslilikten yola çıkılarak yapılan çalışmalarından, bu çalgının, fonksiyonel anlamda bir armonik anlayışla çalınabilecek ve eşlik yapabilecek bir çalgı olduğu,

7. Bağlamanın çok sesli çalımı ile ilgili yapılan çalışmaların ağırlıklı olarak enstrümantal bir anlayışı benimsedikleri,

8. Bağlamanın çok sesli bir eşlik çalgısı olarak kullanıldığı çalışmalarla ilgili yazılı ve basılı kaynakların bulunmadığı,

9. Bu alanda yapılan çalışmalar arasında, ilköğretim müzik eğitimi kapsamında bağlamanın bir eşlik çalgısı olarak çok sesli kullanımına ilişkin kitap ve akademik çalışmaların bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

## **5. ÖNERİLER**

Araştırmada elde edilen sonuçlara yönelik şu öneriler de bulunulmuştur.

1. Müzik öğretmenliği programında yer alan “Okul çalgıları” bağlama dersinin saatleri arttırılmalıdır.

2. Müzik öğretmenliği programında yer alan “Bireysel Çalgı” ve “Okul çalgıları” bağlama derslerinin içeriğinde, ilköğretim müzik eğitiminde bağlamanın çok sesli kullanımına ilişkin düzenlemeler yapılmalıdır.

3. İlköğretim müzik eğitiminde ve genel müzik eğitiminin diğer kademelerinde bağlamanın bir eşlik çalgısı olarak çok sesli kullanımına yönelik araştırmalar yapılmalı, türkü eşlikleri yazılmalı ve bu çalışmalar kaynak kitap olarak yayınlanmalıdır.

4. Bağlamanın çok sesli bir eşlik çalgısı olarak kullanıldığı çalışmaların notaları, tüm bağlama çalan ve alana ilgi duyan araştırmacıların yararlanabilmesi için kitap olarak yayınlanmalıdır.

## **KAYNAKLAR**

- Açın, Cafer (1994). Enstrüman Bilimi (Organoloji). İstanbul: Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Akdoğu, Onur (1994). Türk Müziğinde Perdeler. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Algı, Soner (2006). Üniversitelerimizin Eğitim Fakültelerine Bağlı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dallarında Bağlamada Yöresel Tezene Tavrılarının Kullanım Durumlarına Yönelik Bir Çalışma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Altuğ, Nevzat. (1997). Teknik Bağlama Eğitimi: Düzenler. İzmir: Anadolu Matbaacılık.
- Ataman, Sadi Yaver. (1991). Atatürk ve Türk Musikisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aydiner, Mehtap ve Şen, Yavuz (2011). Geleneksel Türk Halk Çalgılarının Müzik Öğretmenleri Tarafından Kullanılma Durumu. Milli Folklor, S. 91, s. 140-149.
- Bilgin, Selçuk (2006, Nisan). Müzik Eğitiminde Kullanılan Şarkıların Müzik Öğretmenleri Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunulan bildiri,

- Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Denizli. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/S-Bilgin.pdf>
- Bilgin, Selçuk ve Şaktanlı, S. Cem (2007). Okul Şarkılarının Müzik Öğretmeni Tarafından Piyano ile Eşliklenmesi. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi. S. 21, s. 130-133.
- Bilgin, Selçuk (2006, Nisan). Eğitim Müziğinde Prozodi. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda sunulan bildiri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/S-Bilgin.pdf>
- Birdoğan, Nejat (1988). Notlarıyla Türkülerimiz. İstanbul: Özgür Yayın-Dağıtım.
- Bulut, Damla (2004, Nisan). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Alınan Piyano Eğitiminin Müzik Öğretmenliğinde Kullanılabilirliği. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda sunulan bildiri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/D-Bulut.pdf>
- Dayı, Meral (2002). Ortaöğretim kurumlarında seçmeli olarak okutulan müzik derslerinde öğretmenin kullandığı çalgılar ve öğrencilere verilen çalgı eğitimine ilişkin öğretmen ve öğrenci görüşleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Demir, Mustafa ve Nacakçı, Zeki (2015). Ortaokul 6, 7 ve 8. Sınıf Öğrencilerinin Müzik Derslerinde Bağlama Çalgısının Kullanımına İlişkin Görüşleri. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S. 13, s.172-181.
- Demirci Özay, Ayça ve Bilgin, Bilgin (2017). Müzik Öğretmenliği Mesleğinde Kullanılabilir Çalgı Özellikleri ve Mesleki Çalgı Olarak Elektrogitar Önerisi. Fine Arts (NWSAFA) Dergisi. S. 1, s. 37-51.
- Demirel, Şeref (1995). Bağlama öğretim yöntemleri üzerine bir araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Demirtaş, Serkan. (2011). İlköğretim 7.Sınıf Müzik Dersinde Şarkıların Piyano Eşlikli Öğretilmesinin Öğrenci Kazanımlarına Etkileri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Dinç, Kemal (2012). Bağlama İçin Denemeler. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Dinçkan, Oral (2004, Nisan). Türkiye’de Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Bağlama Çalgısının Gerekliliği. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda sunulan bildiri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. Erişim adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/O-Dinckan.pdf>
- Ekici, Savaş (2016). Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Ekim, Gökhan (2002). Bağlamanın Tarihsel Gelişimi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Emnalar, Atıncı (1998) Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- Erdoğan, Vesile Cebeci (1999). İlköğretim ve ortaöğretim kurumlarında görev yapan müzik öğretmenlerinin bağlama kullanma durumları. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gültek, Buğra (2007). Zoltan Kodaly ve Kodaly Yöntemi, Zoltan Kodaly Pedagogical Institute of Music. Müzik Eğitimi Yayınları. Son erişim tarihi 22.05.2018 [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Gultek\\_3.pdf](http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/B-Gultek_3.pdf)
- Halvaşi, Bülent, Akgül, Alper ve Özbek, Özcan (2017). Enstrüman Eşlikli Uygulamaların İlköğretim Öğrencilerinin Müzik Dersine İlişkin Tutumlarına ve Başarılarına Etkisi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. S. 2, s. 217-233.
- İmik, Ünal ve Kaya, Zeynep (2013). Geleneksel Halk Çalgılarının Müzik Öğretmenliğindeki Yeri. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. S. 7, s. 61-67.
- Kınık, Mehmet (2010). Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümlerinde Bağlama Dersi Başlangıç Düzeyine Yönelik Öğretim Programı Önerisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Kocabaş, Ayfer ve Selçioğlu, Ebru (2003). İlköğretim 4. ve 5. Sınıf Müzik Dersinin Gerçekleşme Düzeyine İlişkin Öğrenci Görüşleri. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi. Güzel Sanatlar Eğitimi Özel Sayı 8, s.139-155.
- Koç, Adnan (2000). Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kurt, İrfan (1989). Bağlamada düzen ve pozisyon. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özbek ve Arkadaşları
- Özdek, Attila (2005). Bağlama'nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Parlak, Erol (2000). Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, Erol (2005). El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2. Bursa: Aktüel Yayınları.
- Piji, Duygu (2007). Müzik Öğretmeni Adaylarına Piyano İle Eşlik Alanında Yeterlik Algısı Ölçeği'nin Geliştirilmesi. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi. S. 26, s. 111-132.
- Sağ, Arif ve Erzincan, Erdal (2009). Bağlama Metodu Cilt I. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Say, Ahmet (2005). Müzik Ansiklopedisi Besteciler, Yorumcuları, Eserler, Kavramlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saydam, Refik (2003, Ekim). İlköğretim Okulu I ve II Devre Müzik Eğitiminde Eğitimci Sorunu. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumunda sunulan bildiri, İnönü Üniversitesi, Malatya. Erişim Adresi: <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/R-Saydam.html>
- Sun, Muammer (1969). Türkiye'nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları. Ankara: Kültür Yayınları.

- Sun, Muammer (1997). Kır Çiçekleri. Ankara: Önder Matbaası.
- Şen, Yavuz (1998). Türk Müziği Eğitiminde Bağlamının Yeri ve Önemi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi. S. 4, s.161-167.
- Şen, Ü. Sevim (2016). Müzik Estetiği Üzerine. Ankara: Pegem Akademi.
- Turhan, Salih (2000). Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Uçan, Ali (1994). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (1996) İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (1997). Müzik Eğitimi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali (1997). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, Ali, Yıldız, Gökay ve Bayraktar, Ertuğrul (1999). İlköğretimde Etkili Öğretme ve Öğrenme Öğretmen El Kitabı, İlköğretimde Müzik Öğretimi, Modül 9. Burdur: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Uçan, Ali (2005/1). Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum. Ankara: Önder Matbaacılık Ltd. Şti.
- Uluocak, S. (2014). Klasik Gitarın İlköğretim Müzik Eğitiminde Öğretmen Çalgısı Olarak Kullanımı. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, S. 2, s. 109-123.
- Yener, Faruk (1991). Müzik Kılavuzu. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Yurtoğlu, Ömer Faruk (2008). Okul Yolu Türkü Dolu. Ankara: Tuna Matbaacılık A.Ş.
- Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı. 2006-2007 Akademik Yılında Uygulamaya Konulan Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. Erişim adresi: [http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/muzik\\_ogretmenligi.pdf/831bd1ff-e3cb-4d2e-bbf8-cf80f6d0e209](http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/muzik_ogretmenligi.pdf/831bd1ff-e3cb-4d2e-bbf8-cf80f6d0e209)

EKLER

Ek. 1

1) Üç Telde Boğumlama (Tek parmakla aynı perde üzerinde üç tele birden basarak).



2) İki Telde Boğumlama (Üst tel açık olmak üzere, alt ve orta tele aynı perde üzerinde tek parmakla basarak).



3) Birinci Tele Basarak (Orta ve üst tel açık olmak üzere, alt telde perdelere basarak).



4) Üçüncü Tele Basarak (Alt ve orta tel açık olmak üzere, üst telde perdelere basarak).



5) 2. ve 3. Tellerde Boğumlama (Alt tel açık olmak üzere, orta ve üst telde aynı perdeye başparmakla basarak).



6) 1. ve 3. Tellere Aynı Perdede Basarak (Orta tel açık olmak üzere, alt tele 1. parmakla, üst tele başparmakla basarak).



7) Orta Tele Basarak (Alt ve üst tel açık olmak üzere, orta telde perdelere basarak).

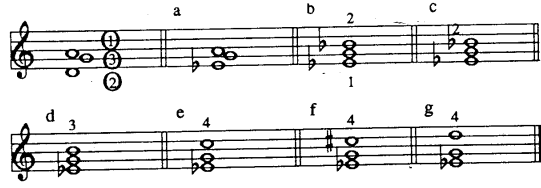


8) Bir Pozisyonda<sup>1</sup> 1. ve 2. Tele Basarak (Üst tel açık olmak üzere, orta telde 1. parmak sabit, alt telde parmak değiştirerek).

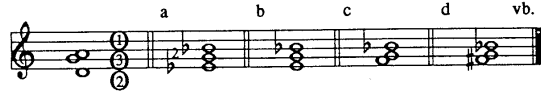
<sup>1</sup> Özbek ve arkadaşlarının (1989: 61) çalışmasında, bağlama ailesi çalgılarında, her kromatik perde bir pozisyon olarak kabul edilmiş, pozisyonlar Romen rakamları ile gösterilmiştir.

I. Birinci Pozisyon: Si bemol perdesi

II. İkinci Pozisyon: Si bemol koma perdesi



9) Bir Pozisyonda 1. ve 2. Tele Basarak (Üst tel açık olmak üzere, alt telde 1. parmak sabit, orta telde parmak değiştirerek).



10) Bir Pozisyonda 2. ve 3. Tele Basarak (Alt tel açık olmak üzere, orta telde 1. parmak sabit, üst telde değişik perdelere basarak).



11) Bir Pozisyonda 2. ve 3. Tele Basarak (Alt tel açık olmak üzere, üst telde 1. parmak sabit, orta telde değişik perdelere basarak).



12) Bir Pozisyonda 1. ve 3. Tele Basarak (Orta tel açık olmak üzere, alt telde 1. parmak sabit, üst telde değişik perdelere basarak).



13) Her Pozisyonda 1. ve 3. Tellere Basarak (Orta tel açık olmak üzere, üst telde başparmak sabit, alt telde değişik perdelere basarak).



14) 1. ve 2. Teller Boğumlanarak, 3. Tele Basarak (Alt ve orta tele aynı perde üzerinde 1. Parmakla, üst telde 2., 3. ve 4. parmaklarla değişik perdelere basarak).



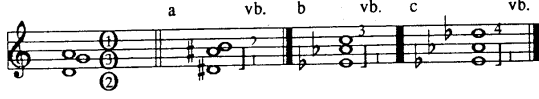
15) 2. ve 3. Teller Boğumlanarak, 1. Tele Basarak (Orta ve üst tele aynı perde üzerinde başparmakla, alt telde değişik perdelere basarak).



vb. ...



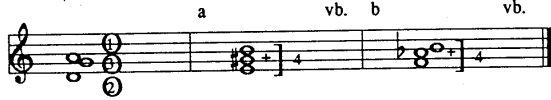
16) Üç Telde Boğumlama Yapılarak, Alt Tele Basarak (1. parmakla aynı perde üzerinde üç tele birden basarken, aynı zamanda alt telde değişik perdelere basarak).



17) Üç Telde Boğumlama Yapılarak, Orta Tele Basarak (1. parmakla aynı perde üzerinde üç tele birden basarken, aynı zamanda orta telde değişik perdelere basarak).



18) 1. ve 2. Teller Boğumlanarak, 3. Tele Basarak (Alt ve orta tele aynı perde üzerinde 4. parmakla, üst tele başparmakla basarak).



19) 1. ve 2. Tel Boğumlanarak, 3. Tele Basarak (Alt ve orta tele aynı perde üzerinde 4. parmakla, üst tele 1. parmakla basarak).



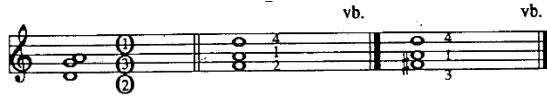
20) Üç Tele Çeşitli Parmaklarla Basarak (Alt tele 2., 3., veya 4. parmakla, orta tele 1. parmakla, üst tele başparmakla basarak).



21) Üçüncü Pozisyondan İtibaren, Üç Tele Çeşitli Parmaklarla Basarak (Alt tele 4. parmakla, orta tele 1. parmakla, üst tele başparmakla basarak).



22) Üçüncü Pozisyondan İtibaren, Üç Tele Çeşitli Parmaklarla Basarak (Alt tele 4. parmakla, orta tele 2. veya 3. parmakla, üst tele 1. parmakla basarak).





Ek. 3

## Bir Gemim Var

(Misket Düzeni)

Yöre: Ankara  
Nota Yazısı: İsmail Sözen

The musical score for 'Bir Gemim Var' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. The first system consists of two staves: the upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with chords. The second system begins with a triplet of eighth notes on the upper staff, followed by a double bar line and a first ending bracket. The lyrics 'Bir ge-mim var a' are written below the final notes of the first ending.

Ek. 4

## Elmaların Yongası

(Do Müstezat Düzeni)

Yöre: Konya  
Nota Yazısı: İsmail Sözen

The musical score for 'Elmaların Yongası' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time (C) signature. The score consists of two systems, each with two staves. The upper staff of each system contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with chords. The piece concludes with a final cadence.

Ek. 5

Temir AĞA

Kara dizen  
Teh bağlama için

Entegül Bayraktar  
Endal Tıpçular  
25. Mart 1984 Ankara

Ek. 6

## Horon

Kemençeden Kemana

♩ = 120

Erdal TUĞCULAR

The musical score for 'Horon' is presented in seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 7/8 time signature. The tempo is marked as ♩ = 120. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings such as slurs, accents, and fingerings are used throughout. The piece concludes with a double bar line.

©Erdal TUĞCULAR-2008 (20.12.1984)

Ek. 7

PENCEREDEN BİR TAŞ GELİR

(İlk Ezgisi)

$\text{♩} = 72$

Mehmet Ali ÖZDEMİR

The musical score is written for Bağlama in 11/8 time. It consists of four staves. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 72$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1, 2, 3, 4, 0). There are also some decorative elements like a double bar line with repeat dots and a fermata over a note in the second staff.

Örnek -11

AĞAÇLIKTAN ARAR GELİR  
(Bağlama Eşikli Halk Türküsü)

Bağlama Eşlik  
M. Ali Özdemir

ŞAN

BAĞLAMA

Ağaç-lik-tan a-rar ge-lir Pi-nar-la-ra so-rar ge-Lir

Gende-hi-ni ö-rer ge Lir Telli yarım tül-lü yarım

Top zü-lüflü gül-lü yarım hey hey

1. Söz = Pınarı başında durmas,  
Top gülleri orda dâcınış  
Her gezenz beni sormuş

Telli yarım, tül-lü yarım  
Top zülüflü güllü yarım hey

Ek. 9

Müzik : Kıyas'lı Aşık Dertli Divani

Düzenleme : Erol Parlak  
Notasyon : Erol Parlak

## Efsaneyim

(Altım Üstüm Kaç Kuruşluk)

M. ♩ ≈ 180

*espress.-dolce*

The musical score is written in 10/8 time and consists of five staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *mf*, *fp*, *p*, and *deciso*. Above the notes, there are circled numbers (1, 2, 3) and arrows pointing to specific notes, indicating fingerings and bowing directions. The first staff starts with a first ending bracket. The second staff continues the melody with dynamic changes. The third staff is marked *deciso* and features a triplet. The fourth and fifth staves conclude the piece with a double bar line.

*mf* *fp* *mf* *p* *mf* *fp*

*mf* *fp* *mf* *p* *mf* *fp*

*mf* *p* *mf* *p* *mf* *fp*

*mf* *fp* *mf* *fp*



Ek. 10

*Diye:* A dz (1a)  
 *Pozisyon:* 2p, 3p, 4p, 5p, 6p, 7p, 9p  
 *Repertuar:* 10

**Bağlamın Metodu**  
Kağıtana Biterci  
Şirp

*Besleyen:* Erdal Erzincan

*Scale:* A dz (1a)  
 *Pozisyon:* 2p, 3p, 4p, 5p, 6p, 7p, 9p  
 *Repertuar:* 10

Anadolu

*Composed by:* Erdal Erzincan

♩ = 100

♩ = 160

Ek. 11

Müzik : W. A. Mozart

Düzenleme : Erol Parlak

Notasyon : Erol Parlak

## Alla Turca

(Türk Marşı)

M. ♩ ≈ 128

*affetuoso*

② - - - ③ - - - ② - - - ③ - - - - - ① - ③ - - - ① - -  
Ⓢ ∇ ∧ ∧ ∇ ∇ ∇ ∧ ∇ ∧ ∧ ∇ ∇ ∧ ∇ ∧ ∧ ∇ ∇ ∧ ∇ - ∇ ∧ ∇ ∧ ∇ -

1

2 1 2 2 1 2 2 1 2 1 2

*f mf*

- ② ③ - - - ③ - - - - - ① ③ - -

5

2 2 0 3 0 3 0

- ① ③ ② - - -

8

3 0 1 1 2 3 5

*f mf*

- ③

12

0 - (5) 0 (4)

*f mf*

① - ③ - ① ③ ① ③ ②

15

1 5 2 0(2) 2 4

*ff mf*

Ek. 12

## Denemeler-II

ikinci yüz / persona

kemal dinç

Tempo rubato

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

gliss. mute i m a sf

knocking the finger on the fretboard peg turning knocking ad lib.

sul tasto rubbing on the fretboard pizz. on the fretboard fff pizz. on the fretboard

knocking ad lib. knocking ad lib. p