



**KIRGIZİSTAN MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN KOMUZ
ÇALGISININ TÜRKİYE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN BENZER
ÇALGILAR İLE KARŞILAŞTIRILMASI (BAĞLAMA AİLESİ ÇALGILARI
ÖRNEĞİ)**

Gulira Kasymkulova

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİM ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

MAYIS, 2017

TELİF HAKKI ve TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 24 (Yirmi Dört) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Gulira
Soyadı : Kasymkulova
Bölümü : Müzik Öğretmenliği
İmza :
Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Kırgızistan Müzik Eğitiminde Kullanılan Komuz Çalgısının
Türkiye Müzik Eğitiminde Kullanılan Benzer Çalgılar İle
Karşılaştırılması (Bağlama Ailesi Çalgıları Örneği)

İngilizce Adı : Comparison Between Kyrgyzstan Komuz Used In Musical
Education And Similar Instruments Used In Turkish Musical
Education (Bağlama Is Taken As Main Example)

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Gulira KASYMKULOVA

İmza:

JÜRİ ONAY SAYFASI

Gulira KASYMKULOVA tarafından hazırlanan “Kırgızistan Müzik Eğitiminde Kullanılan Komuz Çalgısının Türkiye Müzik Eğitiminde Kullanılan Benzer Çalgılar İle Karşılaştırılması (Bağlama Ailesi Çalgıları Örneği)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitim (Müzik Öğretmenliği) Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans / Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Murat KARABULUT

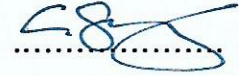
Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Başkan: Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Türk Din Musikisi Anabilim Dalı, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Üye: Doç. Dr. Barış KARAELEMA

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi



Tez Savunma Tarihi: 21./06./2017.

Bu tezin Güzel Sanatlar Eğitim (Müzik Öğretmenliği) Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans/ Doktora tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Ülkü ESER ÜNALDI

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

.....

TEŞEKKÜR

Her iki milletin de gündelik hayatından eksik olmayan türkü, oyun havaları, halk danslarında eşlik eden milli çalgılar, aslı ve özü itibarı ile benzerlik arz etmektedir. Fakat oynama stilleri ve düzen şekillerinde, özellikle icra ettikleri atışma, taşlama, ninni, gurbet, ayrılık, ölüm, hayat, şenlik, düğün, dini inançların canlılığını koruma vb. birçok sosyo-kültürel alanlarda söz konusu enstrümanlar, her iki milletin elinden eksik olmamaktadır. Hem Komuzun hem de Bağlamanın önemi ortaya çıktığı için sadece halk müziğinde değil klasik müzik eğitiminde de kullanılmaya başlamış, konuları, amaçları belirlenerek özel derslerle öğretimine devam ettirilmektedir. Basit ve birleşik ölçülerden başlayarak, çeşitli, zor ve aksak ölçülerle birçok sanat dalında ağırlığını ortaya koyan her iki milli çalgı da başta Kırgız ve Türk milleti olmak üzere bütün Türk dünyasının gurur kaynağı olmaktadır. Tezimin çalışılması, araştırılması ve yazılması esnasında maddi ve manevi desteğini esirgemeyip, bilgi ve tecrübesiyle beni destekleyen danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Murat KARABULUT'a, öneri ve katkılarıyla beni yönlendirerek Kırgızistan'dan destekleyen Sayın Prof. Dr. Murat KASEY'e ve emeği geçen tüm dostlarıma teşekkür ediyorum.

**KIRGIZİSTAN MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN KOMUZ
ÇALGISININ TÜRKİYE MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILAN
BENZER ÇALGILAR İLE KARŞILAŞTIRILMASI (BAĞLAMA
AİLESİ ÇALGILARI ÖRNEĞİ)
(Yüksek Lisans Tezi)**

Gulira Kasymkulova
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ESNTİTÜSÜ
Mayıs, 2017

ÖZ

İlgili tez çalışmasında komuz ve bağlama ile ilgili metodolojik, teorik ve teknik olarak çalışılmış kaynaklardan elde edilen bilgiler ortaya konulmuştur. Kullanım türü olarak en öne çıkan *aytış* ya da *atışma kültüründe* de her iki çalgının önemli ölçüde kullanılması, her iki milletin bir kökten geldiğini ortaya koymaktadır. Komuzun Türkiye müzik eğitiminde, bağlamanın ise Kırgız müzik eğitiminde *kardeş çalgılar* konulu ders müfredatı ile öğretilmesinde hiçbir zorluğun olmadığı söylenebilir. Çünkü her iki çalgıda da *şelpe* tekniği ve sağ, sol elleri kullanma biçimi açısından benzerlik taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Komuzun perdesiz, bağlama ailesinin ise perdeli olması dikkate alınırsa karşılıklı öğrenecek olan Kırgız ve Türk müzisyenlerin tecrübesi, becerisine çeşitlilikleri açısından ustalık kazandıracağından şüphe yoktur.

Anahtar Kelimeler: Komuz, Bağlama, Müzik Eğitimi, Metot, Akort Sistemi.

Sayfa Adedi: 109

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Murat KARABULUT

**COMPARISON BETWEEN KYRGYZSTAN KOMUZ USED IN
MUSICAL EDUCATION AND SIMILAR INSTRUMENTS USED IN
TURKISH MUSICAL EDUCATION (BAĞLAMA IS TAKEN AS MAIN
EXAMPLE)
(M.S. Thesis)**

Gulira Kasymkulova

GAZI UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCES

May, 2017

ABSTRACT

In this assignment about Komuz and Bağlama methodological, theoretical and technical data was gathered. It shows how much more similarities Komuz and Bağlama have than differences, and how both of them took place in high degree in their cultures. Their usage in Turkish and Kyrgyz folk improvisation "Aytish" and "Atyshma" have one more time proved those two nation's same origin. Kyrgyz Komuz can be easily be taught in Turkey and Turkish Bağlama can be easily taught in Kyrgyzstan as same origin instruments. Because both of them share same strum techniques and right and left hand usage. Differences between Komuz not having frets and Turkish Bağlama having them will open door for both countries musicians to master their skills.

Key Words: Komuz, Bağlama, Music Education, Method, The Tuning System.

Page Number: 109

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Murat KARABULUT

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ.....	xiii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Problem Durumu.....	3
Araştırmanın Amacı.....	3
Araştırmanın Önemi.....	4
Sayıtlar.....	4
Sınırlılıklar.....	4
Tanımlar.....	5
BÖLÜM II.....	6
2. MÜZİK EĞİTİMİ.....	6
2.1. Kırgızistan’da Halk Müziği Eğitimi.....	10
2.2. Türkiye’de Halk Müziği Eğitimi.....	16
2.3. Kırgızistan Müzik Eğitiminde – Komuz.....	19
2.4. Türk Halk Müzik Eğitiminde – Bağlama.....	37
BÖLÜM III.....	48
3. KOMUZ ve BAĞLAMADA METOTLAR.....	48
3.1. Komuz Ve Bağlamada Akort Sistemleri.....	48
3.1.1. Komuzda Akort Sistemleri.....	48
3.1.2. Bağlamada Akort Sistemleri.....	57
3.2. Komuz Ve Bağlamada Çalma Teknikleri.....	66

3.2.1. Komuzda Çalma Teknikleri.....	66
3.2.2. Bağlamada Çalma Teknikleri.....	73
BÖLÜM IV.....	90
4. KOMUZ VE BAĞLAMANNIN KARŞILAŞTIRILMASI.....	90
4.1. Komuz İle Bağlama Arasındaki Benzerlikleri.....	91
4.1.1. Yapımı Ve Şeklindeki Benzerlikler.....	91
4.1.2. Akort Sistemindeki Benzerlikler.....	93
4.1.3. Çalma Tekniklerindeki Benzerlikler.....	94
4.2. Komuz İle Bağlama Arasındaki Farklılıklar.....	94
4.2.1. Yapımı Ve Şeklindeki Farklılıklar.....	94
4.2.2. Akort Sistemindeki Farklılıklar.....	95
4.2.3. Çalma Tekniklerindeki Farklılıklar.....	98
BÖLÜM V.....	101
5. YÖNTEM.....	101
5.1. Araştırmanın Niteliği.....	101
5.2. Verilerin Toplanması.....	102
BÖLÜM VI.....	103
SONUÇ ve DEĞERLENDİRME.....	103
KAYNAKLAR.....	105

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. “Kambarkan” ezgisi.	21
Şekil 2. “Kambarkan” ezgisi.	21
Şekil 3. Komuz enstrümanı.	22
Şekil 4. “Ket-Buka” ezgisinin notaları.	25
Şekil 5. “Ket-Buka” ezgisinin notaları.	26
Şekil 6. “Kız Cigit” eserinin notaları.....	27
Şekil 7. “Kız Cigit” eserinin notaları.....	28
Şekil 8. Toktogul Satılğanov.	29
Şekil 9. "Çon Kerbez" eserinin notaları.	30
Şekil 10. "Çon Kerbez" eserinin notaları.	30
Şekil 11. Atay Ogonbayev.....	31
Şekil 12. "Maş Botoy" ezgisinin notaları.	32
Şekil 13. "Maş Botoy" ezgisinin notaları.	32
Şekil 14. Karamoldo Orozov.....	33
Şekil 15. "Sıngan Bugu" ezgisinin notaları.	34
Şekil 16. İbray Tumanov.....	35
Şekil 17. "Burguy" ezgisinin notaları.....	36
Şekil 18. Bağlama.....	38
Şekil 19. Tezene.	40
Şekil 20. Aşık Veysel.	43
Şekil 21. "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsünün notaları.....	44
Şekil 22. Neşet Ertaş..	44
Şekil 23. "Bilmem Neden Böyle Soldun" türküsünün notaları.	46
Şekil 24. "Çiñ Tolgoo" akort sistemi.....	49
Şekil 25. "Çiñ Tolgoo" akort sistemi.....	49

Şekil 26. "Çiñ Tolgoo" parmaklama ifadesi.	50
Şekil 27. "Oñ Tolgoo" akort sistemi.	50
Şekil 28. "Oñ Tolgoo" akort sistemi.	51
Şekil 29. "Oñ Tolgoo" parmaklama ifadesi.	51
Şekil 30. "Boş Tolgoo" akort sistemi.	52
Şekil 31. "Boş Tolgoo" akort sistemi.	52
Şekil 32. "Boş Tolgoo" parmaklama ifadesi.	52
Şekil 33. "Sol Tolgoo" akort sistemi.	53
Şekil 34. "Sol Tolgoo" akort sistemi.	53
Şekil 35. "Sol Tolgoo" parmaklama ifadesi.	53
Şekil 36. "Koş-Boş Tolgoo" akort sistemi.	54
Şekil 37. "Koş-Boş Tolgoo" akort sistemi.	54
Şekil 38. "Koş-Boş Tolgoo" parmaklama ifadesi.	54
Şekil 39. "Çiñ Cup Tolgoo" akort sistemi.	55
Şekil 40. "Çiñ Cup Tolgoo" akort sistemi.	55
Şekil 41. "Çiñ Cup Tolgoo" akort sistemi.	55
Şekil 42. "Çiñ Cup Tolgoo" parmaklama ifadesi.	56
Şekil 43. "Ters Tolgoo" akort sistemi.	57
Şekil 44. "Ters Tolgoo" akort sistemi.	57
Şekil 45. Bağlamanın perdeleri.	58
Şekil 46. Bağlamanın telleri.	58
Şekil 47. Bağlamanın telleri.	59
Şekil 48. Bağlamanın notaları.	59
Şekil 49. Bağlamanın telleri.	60
Şekil 50. Bağlamada "Naturel" işareti.	60
Şekil 51. Bağlamanın notaları.	60
Şekil 52. Bağlamanın düzenleri.	62
Şekil 53. Kısa sap bağlamanın nota yerleri.	64
Şekil 54. Bağlama düzeninde ana ve komalı perdelerin tamamı.	64
Şekil 55. Bağlama düzeninde komalı perde.	65
Şekil 56. Şiltep tekniği.	67
Şekil 57. Terip Çertüü tekniği.	67

Şekil 58. Terip Çertüü tekniğinin notada isimlendirilmesi.	67
Şekil 59. Terip Çertüü tekniğinin notadaki işareti.	68
Şekil 60. Termelip Çertüü tekniği.	68
Şekil 61. Sıdıra Çertüü tekniği.	68
Şekil 62. Maydalap Çertüü tekniği.	69
Şekil 63. Maydalap Çertüü tekniği.	69
Şekil 64. Eşip Çertüü tekniği.	70
Şekil 65. Eşip Çertüü tekniği.	70
Şekil 66. Üzüp Çertüü tekniği.	70
Şekil 67. Üzüp Çertüü tekniği.	70
Şekil 68. Buup Çertüü tekniği.	71
Şekil 69. Üzüp Çertüü tekniği.	71
Şekil 70. Sıdırıp Çertüü tekniği.	72
Şekil 71. Cañırtıp Çertüü tekniği.	73
Şekil 72. Cañırtıp Çertüü tekniği.	73
Şekil 73. İki dörtlük tekniği.	75
Şekil 74. Tezene vuruş aralığı.	76
Şekil 75. Al Mendili türküsü.	77
Şekil 76. Dört dörtlük tekniği.	77
Şekil 77. Dört dörtlük tekniği.	78
Şekil 78. "Birinde Yavrum Birini" türküsü.	78
Şekil 79. Bir sekizlik tekniği.	78
Şekil 80. Bir sekizlik tekniği.	79
Şekil 81. Bağlama tekniğinde Es işaretinin belirlenmesi.	79
Şekil 82. Tellere vurulmadan yapılan vuruşlar.	79
Şekil 83. Es işareti.	80
Şekil 84. Üç sekizlik tekniği.	80
Şekil 85. Beş sekizlik tekniği.	81
Şekil 86. Beş sekizlik usulde tezene vuruş aralığı.	82
Şekil 87. Beş sekizlik vuruşun tatbiki.	82
Şekil 88. On sekizlik tekniği.	82
Şekil 89. "Al Yeşil Giymiş" türküsü.	83

Şekil 90. Yedi sekizlik tekniği.	83
Şekil 91. Yedi sekizlik vuruşun tatbiki.	84
Şekil 92. Dokuz sekizlik tekniği.	84
Şekil 93. Dokuz sekizlik usulün vuruş tatbiki.	85
Şekil 94. Sekiz sekizlik tekniği.	85
Şekil 95. Tezene vuruş aralığı.	86
Şekil 96. Bağlama tutma şekli.	87
Şekil 97. Komuz ve Bağlama çalgı örnekleri.	93
Şekil 98. Kısa ve uzun saplı bağlama örnekleri.	98



SİMGELER VE KISALTMALAR LİSTESİ

A.G.E.	Adı Geçen Eser
BKZ:	Bakınız
D.	Doğum Tarihi
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
Ö.	Ölüm Tarihi
S.	Sayfa
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
VB.	Ve Benzeri
YY.	Yüzyıl

BÖLÜM I

GİRİŞ

Türk müzik eğitimi sistemi üzerine yapılan çalışmalar daha ziyade Cumhuriyet dönemi sonrası ile ilgilidir. Tamamen batı müzik eğitim sistemi üzerine kurgulanan süreçte müzik eğitiminin geldiği nokta arzu edilen seviyede olmamış veya olamamıştır. Temel sorun bu sistemin ne kadar başarılı olduğu kadar kendi kültür değerleri uyum sağlayıp sağlamadığı üzerinedir. Tartışmalar bu düzlemde sürüp gitmektedir. Bu gidişle de devam edeceği görülmektedir. Oysaki her toplumun kendi müzik geleneği vardır ve müzik eğitim sistemi de bunun üzerine bina edilmiştir. Müzik eğitimi üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde üzerinde en fazla durulan konunun çalgı eğitimi üzerine olduğu anlaşılmaktadır.

Çalgı eğitiminin, hem halk müzik eğitimi hem de devlet destekli müfredatlı müzik eğitimi üzerinde, sosyal, psikolojik, kültürel boyutları üzerinde bilimsel birçok araştırmanın yapılmasına karşın organolojik (çalgıbilim) açısından ise çok az veya hiç çalışma yapılmadığı gözlenmiştir. Bu düşünceden hareketle aynı zamanda Türkiye’de yaşayan ve eğitimini sürdüren bir Kırgız öğrenci olarak Kırgızistan müzik eğitiminde kullanılan halk çalgılarının yapısal özellikleri ile Türkiye müzik eğitimi sistemindeki durumu üzerinde bir çalışmanın yapılmasının isabetli olacağı düşünülmektedir.

Bu bağlamda Türkiye coğrafyasında yaşayan seksen milyon Türk’ün yanında başka coğrafyalarda yaşayan milyonlarca Türklerin de olduğu düşünüldüğünde ortak tarih ve kültür oluşturmada bu ve benzeri çalışmaların önemi başka bir anlam kazanmaktadır. Kırgızistan; Türkler için coğrafi, tarihi ve kültürel açıdan oldukça benzer ve derin manası

olan bir ülkedir. Ayrıca Orta Asya'nın batıya doğru açılan bir penceresidir. Zengin doğal yer altı ve yer üstü kaynakları ile adeta bir çekim merkezidir. Tarih boyunca birçok savaşa da sahne olmuş bu bölgede özellikle Talas savaşları adıyla bilinen savaşa da ev sahipliği yapmış bir yerdir.

Türk Destan geleneğinin mihenk taşı "Manas destanı" ve onun etrafında şekillenen müzik ve çalgı kültürü farklı coğrafyalarda yaşayan Türk halklarının kültürel parametrelerinin tespit edilerek müzik eğitimi sisteminde kullanılabilirliği önem kazanmaktadır.

Müzik eğitimi sistemi çocukluktan itibaren sosyal ve kültürel süreçleri ile düşünüldüğünde kişisel eğitimin en başta gelen unsurlarından biridir ve yaşam biçiminin en belirgin göstergesidir. Sanat dallarının en önemlilerinden biri olan müzik, çağdaş toplumların oluşması sürecinde daima etkili olmuştur. Müzik olmadan çağdaş bir toplum düşünülemez. Müzikle beslenen ve yetişen bir neslin öneminin büyük olduğu görülmektedir. Bu da ancak etkili bir müzik eğitimi ile mümkündür.

Müzik alanında çalışmayı hedefleyen, bu alana bağlı bir meslek sahibi olmak isteyen bireylerin eğitimi, hiç şüphesiz daha da büyük bir önem arz etmektedir. Bundan da daha önemlisi müzik eğitimi alanında öğrenim gören meslek adaylarının bu alandaki yetenek düzeyleridir. Bu nedenle, adaylar müzik eğitimi alanında yükseköğretim kurumlarına girerken yetenek sınavına tabi tutulmaktadır. Müziğin en önemli iki unsurunun ses ve çalgı eğitimi olduğu bilinmektedir. Müzik eğitiminin verdiği becerilerden biri de bu iki unsurdan biri olan çalgı becerisidir.

Müzik eğitiminin en temel unsuru; ses, kulak ve teorik bilgilerle birlikte şüphesiz kullanılan çalgılardır. Çalgı eğitimi müzik eğitiminin temelini oluşturur. Müzik eğitmeni ve müzisyen yetiştiren kurumlarda çalgı eğitimi, şekli ve kullanım alanı ne olursa olsun, sınıftaki müzik eğitiminde eğitmenin en büyük yardımcısıdır.

Müzik alanında eğitim gören adaylar, akademik hayatları boyunca değişik çalgıların eğitimini almaktadırlar. Geleceğin müzisyen ve müzik eğitimcilerinin mesleklerinde yeterli olması, hem kişisel yetenek düzeylerine hem de akademik başarılarına bağlıdır. Müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında eğitim gören öğrencilerin akademik başarıları da çalgıları kullanmadaki başarıları ile yakından ilişkilidir.

1990 Glasnost ve Perestroyka (açıklık ve saydamlık) hareketlerinin sonucunda, Türklerin anavatanı olan Orta Asya'da Kırğızistan, Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan ve Azerbaycan isimleri ile 5 yeni Türk Cumhuriyeti bağımsızlıklarına kavuşmuştur. Aradan geçen 25 yıl ieresin de siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda pek çok temas ve ortak alışverişler olmuştur. Bunlar arasından özellikle Kırğızistan müzik eēitiminde kullanılan algıların, Türkiye müzik eēitiminde kullanılan algılar ile karşılaştırılmasının orijinal bir kültürel çalışma olacağı kabul edilmiştir.

Bu bağlamda, bu çalışmada müzik alanında eēitim gören ērencilerin sıkça kullandıkları ve Kırğızistan müzik eēitiminde kullanılan milli çalgı *komuz* ile Türkiye müzik eēitiminde kullanılan çalgıların içinden bağlama ailesinin en önde geleni olarak bilinen *baēlamanın* karşılaştırılması ve aralarındaki ilişkiler, benzerlikler ve farklılıklar incelenecektir.

Araştırmanın Problem Durumu

Araştırmada ortak kültürümüzün 15.000 yıllık geçmişinin olduēu Türk Cumhuriyetlerinden Kırğızistan ile Türkiye'de müzik eēitiminde kullanılan çalgıların içinden seçilmiş komuz ile bağlama arasında ilişkinin olup olmadıēı belirlenecektir. İlişki olması durumunda, benzer çalgıların kardeş Kırğızistan ile Türkiye arasında, çalgıların muhtemel geliştirme amaçlı yeni yöntemlere ve çalışmalara başlanabilecektir.

Bu araştırmanın problem cümlesi: "Kırğızistan müzik eēitiminde kullanılan algıların Türkiye müzik eēitiminde kullanılan algılar ile karşılaştırıldığında aralarında benzerlik veya farklılık var mıdır?" şeklinde olacaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Kırğızistan müzik eēitim sisteminde kullanılan çalgıların arasında nemliliēi açısından ilk sırada olan komuz ile Türkiye müzik eēitimi sisteminde kullanılan çalgıların arasından en çok kullanılan bağlamanın karşılaştırılmasını yapmaktır.

Böylelikle algıların ilişkisi, müzik eēitiminde kullanım amacı, çalma teknikleri, akort sistemi ve iki çalgının ortaya çıkışından günümüzdeki özellikleri itibarı ile benzerlikleri ve

ayrıştığı noktaların belirtilerek, bundan sonraki çalışmalara katkı sağlamak olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Önemi

Çalgılar ve değişik çalgıların dikkate alınması müzik ve müzik eğitiminde büyük bir önem taşımaktadır. Çalgıları çalma başarısı, öğrencilerin akademik başarıları ve mesleki başarıları üzerinde oldukça etkilidir. Ritim algı becerisi ve çalgı çalma başarısı üzerine etkili olabilecek yeni çalgıların her iki kardeş ülkenin müzik hayatına katkısı olacaktır. Kardeş ülke Kırgızistan ve Türkiye halkalarının hayatında milli müzik esintilerinin eksik olmadığı dikkate alındığı zaman, öncelikle karşılaştırılması yapılmış çalgıların bu milletlerin müzik eğitimi alanındaki önemi ve bundan sonra gerçekleştirecek sanat, kültür, dil ve tarihi alanda işbirliğinin devamlılığını korumada önem arz etmektedir.

Araştırılmakta olan bu tezin en önemli yanı bu zamana kadar müzik alanında karşılaştırılmalı konuları ele almış çalışmalara destek çıkmak ve o çalışmalarda belki de değinilmemiş konuları yüz üstüne çıkarmak olacaktır. Sonuç itibarı ile hazırlanan tezin önemi, iki çalgının karşılaştırılması yapılırken hem müzik eğitimi alanındaki yeri hem de müzik sanatındaki benzerlikleri ortaya koymaktır.

Sayıtlar

Araştırmada ele alınan komuz ile bağlamanın, her iki ülkenin müzik eğitiminde kullanılan çalgıların tercih sırasında ilk olma özelliği göz önünde bulundurularak, diğer telli çalgıları temsil ettiği kabul edilmiştir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma, Kırgızistan müzik eğitiminde kullanılan çalgıların arasından *komuz* ile Türkiye müzik eğitiminde kullanılan bağlama ailesi çalgıları içinden *bağlamanın* karşılaştırılması ile sınırlıdır. Ayrıca bu iki çalgıyı ustaca kullanan, gelişmesinde göz ardı edilmeyecek kadar büyük katkısı olan beş ozanın örneği ile sınırlıdır. Söz konusu araştırmada Atay Ogonbayev,

Âşık Veysel, İbray Tumanov Karamoldo Orozov, Neşet Ertaş ve Toktogul Satılganov hakkında bilgi verilmiştir.

Tanımlar

Araştırma boyunca sık sık kullanılan tanımlar şu şekildedir: Telli Çalgılar; Komuz; Bağlama; Akort ve Düzen; El oynatma (şelpi) ve Tezene tekniği; Çertüü; Kurşun Dökme Kültürü; Müzik Eğitimi.



BÖLÜM II

2. MÜZİK EĞİTİMİ

Müzik, tarih boyunca insanların ilham kaynağı olmakla birlikte, sosyokültürel bilincinin ifade biçimi haline gelmiştir. İşlevsellik açısından ise, bir iletişim aracı haline gelmiştir ve bireylerin toplumun standartlarını, inançlarını ve yaşama yollarını kazanmasında etkili olan tüm sosyal süreçleri içeren eğitim aşamasında da önemli rol almıştır. Dolayısıyla insanlar üzüldükleri ve sevindikleri zaman, ümit, sevgi, korku, heyecan ve nefret dolu durumlarında müzikten faydalanmış ve kendilerini anlatma biçimi olarak kullanmışlardır. Özellikle birey eğitiminde, müziğin etkisine vurgu edilmiş ve insan hayatının tüm safhalarında yerini belirgin hale getirmiştir. Araştırılan tezin bu kısmında üstün dil olarak bilinen müziğin tanımları anlatılmaya çalışılacak ve halk eğitimi içinde vazgeçilmez hale gelen Kırgız ve Türk milli çalgıları *komuz* ile *bağlamanın* halk eğitimindeki yeri, önemi ve çalma teknikleri hakkında bilgi verilecektir.

Can (1997, s.8) tarafından yapılan araştırmada, müzik kelimesinin kökeni Latince musica kelimesine dayandırılmaktadır. Bu kelime Eski Yunan Mitolojisindeki ilmin ve güzel sanatların tanrıçaları sayılan ve Zeus ile Mnemosyne'den doğma dokuz kızı “Müz”lerden gelmektedir. Onun içindir ki, bu kelime hemen hemen bütün dillerde *müzik* şeklinde kullanılmaktadır.

Çakır (2009, s.8) tarafından ele alınan çalışmada, müzik tarihinin nereye kadar dayandığı konusunda kesin bilgilere ulaşmak zor olduğu belirtilmektedir. Araştırmacıların bazıları, müziğin insanlık tarihi kadar eski olduğunu öne sürmektedirler. Zira onlara göre dünyada yaşayan ilk insanların kulakları ve seslerinin var olması, müziğin hep var olduğunun delilidir. Bazı araştırmacılara göre ise, müzik ilk insanların hayatına girmiş bir unsur

halindedir. Çünkü insanlar, konuşmayı öğrenmeden önce ritim, tını ve seslerle iletişim kurmuşlardır. Fakat tüm bu iddiaların ispat edilmesi imkânsızdır.

İnsanı olumlu veya olumsuz yönde etkilemede müziğin rolü ölçülenemeyecek kadar büyüktür. O yüzden de başta eğitim (Gökmen, 2007), psikoloji (Yaşın, 2014) ve felsefe (Yıldırım & Koç, 1946) olmak üzere her bilim dalı müzikle ilgilenmektedir. Böylece müziğin, bir ilim ve sanat olmasının yanında birçok disiplinin de ilgi alanına giren ve kendi başına bir disiplin olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Müzik; yaşlı-genç, zengin-fakir, kadın-erkek olmak üzere hayatın her kesiminden insanı etkiler. Ancak hiçbir sağlıklı insanın bütün seslere karşı aynı tepkiyi vermeyeceği de bir gerçektir. İnsan bazı sesleri duymaktan mutlu olabileceği gibi, bazı sesleri de duymak istemez. Bunun içindir ki, herkes için tek tip “hoş seda” belirlenemez. Onun için müzik, bilim adamları tarafından sınıflandırılmış, amaç ve sebeplerine göre on büyük fonksiyonunun olduğu belirtilmiştir. Buna göre; fiziksel tepki, iletişim, duygusal ifade, sembolik tanımlama, sosyal normlara uygunluğu güçlendirme, dinî ayin ve toplumsal geleneklerin geçerli kılınması, kültürün devamlılığının ve sağlamlığının tesis edilmesi, toplumsal kaynaşmanın sağlanması, estetik zevk ve eğlenme gibi özelliklerinin olduğu söylenmiştir (Çakır, 2009, s. 9).

Müzikal dilin en önemli karakteristik özelliklerinden biri, tercüme edilemezliğidir. Notalar, sesler sözcük değillerdir; bu yüzden ne başka bir dile ne de başka müzikal bir dile tercüme edilebilirler. Müziğin, herkesin anlayabileceği eşsiz bir dil olmasının yanı sıra “*duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri, belli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür.*” Müzik bir toplumun sosyal yaşantısından siyasi yapısına, dini inançlarından o toplumun genel veya yöresel geleneklerine göre şekil almaktadır. Belirli bir bölgeye veya yöreye ait sözlü veya sözsüz parçalar; o bölgenin veya yörenin ve hatta daha geniş açıdan bakıldığında o toplumun özelliklerini, düşünce tarzlarını, geleneklerini ve değerlerini ayna gibi yansıtmaktadır. Müzik yoluyla, toplumdaki insanlar en basit duygularından en derin ve yoğun duygularına kadar kendini müzik ile ifade edebilmektedir. Aynı zamanda eski zamanlardan günümüze kulaktan kulağa ve çağdaş teknolojik aletler yardımıyla kayıtlar sayesinde bir nesilden diğerine aktarılabilir. Hayatın her alanında her yerde farkında olarak veya olmayarak dinlenen müzik, insan yaşamının vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir (Angı, 2013).

Müzik, ölçülü sesler vasıtasıyla estetik bir etki ve heyecan meydana getirme sanatıdır. *Müzik*, seslerin özellikleri, sesler arasındaki ilişkileri, melodilerin oluşumu, melodi ve usul (ritim) ilişkisini konu edinen bir ilimdir. Dolayısıyla müziği akademik ve bilimsel olarak inceleyen bilim dalına “müzikoloji” denmiştir. Müzikolojinin uğraş alanı içerisine beste türleri (formlar) ve nota yazımı, besteci ve yorumcuların hayatları, müzik aletlerinin gelişimi, müzik teorisi, estetik, akustik ve ses, kulak ve el fizyolojisi gibi konular girmektedir (Çakır, 2009, s. 9).

Uçan’ın (1990, s.4) belirttiğine göre, müzik eğitimi denilen “müziksel davranış kazandırma” ya da “müziksel davranış değiştirme” süreci, iki aşamada gerçekleşir. Buna göre davranış kazanmayı ya da davranış değişmesini sağlayan dış kaynak açısından bakıldığında olup biten şeye “müzik öğretme” veya “müzik öğretimi”, davranış kazanan ya da davranışı değişen birey açısından bakıldığında olup biten şeye ise “müzik öğrenme” veya “müzik öğrenimi” denilmektedir. Bundan yola çıkılarak müzik öğretimi, *belli bir amaç doğrultusunda müziksel öğretme ve öğrenmeyi planlama, başlatma, yönlendirme, kolaylaştırma, gerçekleştirme ve denetleme süreci* olarak tanımlanmaktadır.

Göncü’nün ifade ettiğine göre, ünlü filozof Aristo müzik eğitimi hakkında görüşlerini açıklarken şunları dile getiriyor: “*Müzik bir eğitim midir? Bir eğlence midir? Vakit geçirecek bir şey midir? Her üçüne birden yöneldiğini ve hepsinden bir pay aldığını söylemek doğru olur. Müziğin ister bir çalgı ile yapılsın, ister şarkı söylensin, en hoş ve zevkli şeylerden biri olduğunu hepimiz kabul ederiz. Öyle ki, çocuklara öğretilmesi gerektiğini yalnızca bu olgudan çıkartabiliriz*”. Ünlü Macar müzik eğitimcisi Zoltan KODALY ise: “*Eskiden çocuğun müzik eğitimi doğumdan dokuz ay önce başlamalıdır diye düşünürdüm. Şimdi aynı kanaatte değilim; çocukların müzik eğitimi annenin doğumundan dokuz ay önce başlamalıdır*” demiştir (Göncü, 2010, s. 356). Buradan müzik eğitiminin öneminin bireyin doğum öncesindeki evrede de vazgeçilmez olduğu anlaşılmaktadır.

Müzik öğretimi “genel”, “özengen” (amatör) ve “meslekî” (profesyonel) olmak üzere üç ana boyutta (türde) gerçekleştirilir; “bireysel”, “grupsal” veya “bireysel-grupsal” öğretim biçiminde yapılır. Genel müzik öğretimi daha çok “grupsal öğretim”, meslekî müzik öğretimi ise daha çok “bireysel öğretim” ağırlıklıdır. Hangi boyutta, hangi biçimde gerçekleştirilirse gerçekleştirilsin müzik öğretimi, temelde, “ilkeli, düzenli, planlı ve yöntemli” olmayı gerektiğini göstermektedir (Uçan, 1990, s. 5).

Genel müzik ğretimi müziksel işitme-okuma-yazma, müziksel dinleme-çalma-söyleme, müziksel bilgilenme-bilinçlenme, müziksel duyarlılaşma-yaratma-yorumlama, müziksel beğeni-kışılık geliştirme ve kendini gerçekleştirme boyutlarından oluşur. zenen müzik ğretimi, genel müzik öğretimiyle yetinilmeyen ve özellikle müziksel söyleme-çalma boyutlarında yoğunlaşan, daha çok müzik yapmaya ve daha üst düzeyde doyum sağlamaya dönük bireysel veya toplu çalışma ve etkinliklerini kapsadığı belirtilmektedir (Uçan, 1990, s. 6).

Meslekî müzik ğretimi ise, başlıca şu dallara ayrılır: Müzik ğreticiliği, müzik sanatçılığı (bestecilik, seslendiricilik/yorumculuk), müzik bilimciliği, müzik teknoloğluğu. Söz gelişi “müzik ğretimciliği” dalı kendi içinde “genel müzik ğretimciliği”, “ses/şarkı ğretimciliği”, “algı ğretimciliği” ve “müzik kuramları ğretimciliği” diye adlandırılabilir olan alt dallara ayrılabilir. İster genel, ister özenen ve isterse meslekî olsun, müzik ğretimi okulöncesi, okul, okulsonrası dönemlerini kapsayacak biçimde düzenlendiği gibi, bağı durumlarda uzun, bağı durumlarda kısa süreli olmak üzere ara vererek, yetişkinlik dönemini kapsayacak ve hatta yaşlılık döneminde uzanacak biçimde de düzenlenebilir (Uçan, 1990, s. 6).

Müzik ğretimi, daha çok “müziksel amaçla”, “müzik dersi” ya da ona benzer bir “müzik etkinliği” adı altında, bu iş için ayrılan bir yerde ve zamanda, bu iş için yetiştirilmiş bir kimse tarafından yapılıyor ise, buna “dolaysız müzik ğretimi” denir. Eğer müzik ğretimi, daha çok müzik dışı bir amaçla, başka bir ders ya da etkinlik adı altında, bu iş için ayrılmayan bir yerde ve zamanda, aslında bu için ehli olmayan ya da bu iş için yetiştirilmemiş bir kimse tarafından yapılıyor ise, buna “dolaylı müzik ğretimi” denir. Müzik ğretimi, ğretim yöntem ve biçimlerine göre farklı adlarla isimlendirilmektedir. Buna göre dinsel müzik ağırlıklı olarak yapılıyor ise “dinsel müzik ğretimi”, daha çok dünyasal içerikle yapılıyor ise buna “dünyasal müzik ğretimi” denebilir. Ayrıca müzik ğretimi geleneksel alışkanlıklara göre biçimlenme şekline göre “geleneksel müzik ğretimi”, daha çok modern anlayış ve yaklaşımlara göre biimleniyorsa “modern müzik ğretimi” olarak adlandırılabilir (Uçan, 1990, s. 7).

Buraya kadar verilen bilgilerden yola çıkarak *halk müziğin* tanımı şu şekilde yapılabilir: “halk müzik türü, bir ülkenin çeşitli yörelerinde farklı ağızlar ve formlarda söylenen yöresel etnik müziklerin tümüdür. Yapısal olarak folklorun bir parçası halindedir. Halk müzik; sözlü

ve sözsüz halk müziği olmak üzere ikiye ayrılır. Sözlü halk müziğine genel olarak şarkı, destan ve türkü adı verilir. Sözsüz halk müziği ise düzenli yöresel çalgıların yardımıyla seslendirilen ezgilerdir. Orta Asya halk kültürlerinde bu türe *küü* veya *küy* denilmektedir.”

2.1. Kırgızistan’da Halk Müziği Eğitimi

Müzik kelimesinin Yunan dilindeki “*μυζα*” (müz) kelimesinden gelmiş olduğunu Kırgız müzikologları da kabul ettiği belirtilmektedir (Alaguşev, 2008, s. 108). Ayrıca “şarkı” kelimesini anlatan “ırp” (ır veya yır) sözcüğü “Divanü Lûgat-it-Türk” sözlüğünde “*Ol ır/yır yırladı*” yani “*O bir şarkı söyledi*” anlamında geçtiğini, Atalay (1941, s.3-4) ele aldığı araştırmasında kaydetmiştir. Kırgız halk müziği Çin kaynaklı eserlerde zikredilmektedir. Örneğin Milattan önce 630 yılında yaşamış Çinli gezgin ve âlim Syuan’ Tsyun’ (Сюань Цянъ) Kırgız halk müziği örnekleri hakkında bilgiler vermiş ve: “*Beni karşılamak için düzenlenen tören (düğün), kulağa hoş gelen, insan kalbini ve gönlünü yumuşatan lirik ezgi (küy) ile başladı*” şeklinde hatıra bıraktığı kayıtlara geçmiştir (Murzakmatova, 1997, s. 184).

Bu bilgilerden Kırgız halk müziğinin çok eski dönemlere dayandığı ve asırlar boyunca devam ettirildiği anlaşılmaktadır. Kırgız halk müziği üç istikamette gelişmiştir. Bunlar akınların (şair) ve ırçıların (ozanların) eserleri, destancıların eserleri ve toplumda popüler şarkılardır. Akınların yaratıcılık faaliyetleri, *kutlama* şarkılarını, *övgü içerikli* şarkılarını, nasihat denilen eğitici şarkıları, ayış denilen ozanlar arası yarışmaları ve alım sabak (bir ozanın şarkılarını başka ozanın satırları ile geliştirilmesi) gibi şarkıları içine almaktadır.

Kırgız halk müziği özellik itibarı ile kulaktan kulağa dolaşan, ezberlenen ve yeri gelince doğaçlama yoluyla daha da geliştirilen şekildedir. O yüzden eski dönemlerde nota yazımı pek olmamıştır. Kırgız halk müziğinin ilk örneklerini şair ve ozanların folklorik sözlerinden ve icralarından görmek mümkündür. Her alanda olduğu gibi Kırgız halk müziğinin eğitim usulü *üstât şakirt (usta çırak)* yoluyla gerçekleştirilmiştir. Ozan olsun, şair olsun veya destancı olsun, önemli günlerde (düğün, tören, ölüm) ustalar çıraklarını yanına alır ve görevini yaparlardı. Bu şekilde ünlü ozan, şair ve destancılar hem kendi eserlerini seyircileriyle buluşturma hem de öğrencilerini kendi geleneklerini devam ettirmesi amacıyla halka tanıştırmışlardır.

Kırgız kültürünün ilk devirlerinde müzik sanatı genellikle tek veya iki müzisyen tarafından icra edilmiş; koro pek şekillenmemiştir. Şarkı tek sesle söylenerek telli çalgıların yardımı ile gerçekleştirilmiştir. Şarkılar ve ezgiler *ezber ve doğaçlama* şekliyle nesilden nesle aktarılmıştır. Murzakmatova (1997, s.185) müziğin ezberlenerek veya doğaçlayarak saklanması ve geliştirilmesine Kırgız müziğinin – *varyasyon tipi* olarak adlandırıldığını dile getirmiştir.

Soltonoyev'in (1993, s.136) kaydettiğine göre, Kırgız halk müziğinde önemli yer tutan bir diğer unsur, Manas Destanıdır. Manas Destanı, *баатырдык-музыкалык эпос (kahramanlık ve cesurluk motifleri içeren musiki destan)* olarak bilinir. Destanın her dizisi müziğin eşliğinde söylenir ve mimik-jest eklenerek her olaya özgü şekilde ustaca icra edilir. Destandaki müziğin özelliği, onun farklı kıraatlerde söylenen resitatif (her bir destancıya özgü konuşma biçimiyle söylenen, müzikli anlatım şekli) unsurunu taşımasındadır. Destanın şiirsel metni, asıl konusu ve duygusal tarafı, müziğin eşliğinde daha da güçlü ve anlamlı hale gelmektedir. Herkesin anlayabileceği dilde söylenmesi, halkın kulağına hoş gelen müziğin kullanılması destanın günümüze kadar ulaşmasında önemli yer almaktadır.

Kırgız halk müziği XIII-XIV. yüzyıllara kadar notaya dökülmemiştir. Yukarıda da belirtildiği üzere müzik sözlü ve ezbere dayalı gelenekle devam ettirilmiştir. Bu yüzden Kırgız müziği geleneği Türk Kültürünün Folklorunun her safhasında karşılaştığımız yaygın türdür. Türk Kültürünün Folkloru ve esnaf-müzisyenlerin müzik becerileri sözlü edebiyatın gelişiminde büyük rol oynamıştır. İlgili konuyu ele alan çalışma, sözlü edebiyat telli saz ve çalgılarla daha da zenginleşerek, şair-müzisyenler (âşıklar) tarafından halka seslendirildiğini göstermektedir (Alağuşev, 2008, s. 114).

XIX yy. kadar Kırgız halk müziği ve onun eğitim yolunun üstat çırac ilişkisi çerçevesinde gelişmiş olduğu söylenmişti. Bunun bariz örneklerini Manas destanından görmek mümkündür. Nitekim destanda Kara Tölök, Bekasrtan Tayçı, Jaysang isimli, hem ırçı (ozan) hem de bu geleneği devam ettiren hocaların (müzik eğitimci) olduğundan bahsedilir (Kasey, 2015a, s. 15). Ayrıca folklor müzik eğitiminin ezber ve kulaktan kulağa geçme veya daha doğrusu üstat-çırac yoluyla VI yy. ait “Bekarstan Taşı” ezgisi, VII-VIII yy. ait “Mendirman”, “Kültekin” hikâyeleri, XIII-XIV yy. ait “Ket Buka”, “Asan Kaygı” ezgileri ve XVI-XVIII yy. ait “Ak Maktım”, “Bektaş”, “Kanışbek” vs. destanlar, günümüze kadar sözü geçen ezberleme eğitimi yoluyla ulaşmıştır. Bu ezgi, hikâye ve destanların halkın

tamamına ait olmayıp da usta müzisyenler arasında halen yaşatılmakta olması üstat-çırak eğitim usulünün yaşıyor olduğunun kanıtıdır (Kasey, 2015a, s. 35).

XX yy. ortalarına doğru Kırgızistan'da *millî eğitim üzerine uzman yetiştirme* programı kabul edilmiştir. Bu sayede kültürel alanda hizmet veren önemli şahıslar, müzik alanında kendi dalında uzmanlaşarak becerilerini daha da üst düzeye taşımak için yurt dışına eğitim almaya gönderilmiştir. 1940 yılında ise bu uzmanlar sayesinde Bişkek şehrinde *müzik bilim okulu* ilk olarak eğitimine başlamıştır (Kasey, 2015b, s.7). Müzik eğitimi git gide yaygınlaşmaya başlayınca; enstitü, kolej, okul ve konservatuarlar açılmıştır. Buna örnek olarak Bübüsara Beyşenalieva adı altında 1967 yılında kurulan Kırgız Devlet Sanat Enstitüsü, Bişkek şehrindeki *Mukaş Abdrayev* adındaki özel müzik eğitimi okulu, Oş şehrindeki *Niyazaalı Boroş Uulu* adındaki müzik ortaokulu ve Karakol şehrinde inşa edilen *Ibiray Tumanov* adındaki müzik ortaokulu söylenebilir (Düyşaliev, 2007, s. 25-26).

1980 yılları itibarı ile müzik eğitimi gelişme göstermeye devam etmiştir. Ancak bu devirlerde müzik eğitimi bölümünde *gençlerin yetiştirilmesi* konusunda *yeni metot* geliştirilmiş ve Kırgız milli çalgılarında eğitim verme unutulmaya başlamıştır. Bu durumun farkına varan *milli çalgı üzerinde eğitimin geliştirilmesine* katkı sağlayan uzmanlar, tekrar milli çalgıları öğretme usulüne geri dönmüşler.

1976 yılında ilk *Kırgız Folklor Topluluğu* kurulmuştur. Ünlü komuz ustası Estebes Tursunaliyev yönetmenliğini yapmış olan bu topluluk; A. Üsönbayev, O. Bölöbalayev, I. Boronçiyev vb. usta komuzculardan oluşmuştur. Genel itibarı ile bu topluluk ozanların ve şairlerin eserlerini, destan örneklerini, doğaçlama usulü geliştirilen komuz ezgilerini tekrar canlandırmıştır (Nazarmatov, 1982, s. 64-65). 1987 yılında Çalagız İsabayev'in yönetmenliğinde *Kambarkan Folklor grubu* oluşturulmuş ve milli çalgıların tekrar canlanmasının ilk örneği sunulmuştur. Bundan sonra ülkenin ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarında, milli çalgıları öğretmenlerin usulleri geliştirilerek, özellikle *komuz, ağız komuz, kıl kobuz* çalgıları öğretilmek üzere, özel derslikler yaygınlaşmıştır (Kasey, 2015a, s. 347-351).

1969 yılında, Bişkek müzik ortaokuluna bağlı *Jetigen Topluluğu* kurulmuştur. Çocukların müzik ve milli çalgılarda oynama yeteneğini geliştirmek için oluşturulan bu topluluk zamanında 500 kadar öğrenciyi mezun etmiştir. Öğretim elemanları genelde Filarmoni

görevlilerinden oluşan bu okulda, günümüzde 250 civarında öğrenci eğitim almaktadır. Kırgız Milli müziğinin gelişmesi ve eğitilmesinde katkı sağlayan bir diğer *folklor topluluklarının* arasında, Karamoldo Orozov, Ordo Sahna, Saamal toplulukları ve Akak Komuzcu Topluluğu vardır.

Milli çalgıların öğretilmesine yönelik gelişmelerin örneklerini şu şekilde sıralayabiliriz. Nazarmatov'un (1982, s.44-50) belirttiğine göre, 1939 yılında açılan Kırgız Devlet Filarmonisi, Kırgız milli çalgılarının öğretilmesinin metodunun oluşturulmasında büyük öneme sahiptir. A. Üsönbayev, M. Bayetov, M. Ömürkanova gibi müzisyenlerden oluşan cemaati, Kırgızistan'ın birçok yerinde konser düzenlemiş ve ünlü Kırgız komuzcularının eserlerinin tekrar canlanmasına destek olmuşlardır. 1940 yılında Toktogul Satılganov'un 75. Yıl Dönümüne yönelik büyük konser düzenlemiş ve aynı zamanda Toktogul Satılganov adındaki Kırgız Devlet Filarmonisi olarak adlandırılmıştır. 1960 yılında ise ünlü kıl-kobuzcu Murataalı Kürenkeev'in 100. Yıl Dönümü münasebetiyle yine büyük konser gerçekleştirmiştir.

Bu girişimler sonucunda, Kırgız Milli Çalgılarının öğretilmesi ders müfredatına alınmış ve özellikle müzik okullarında okutulmaya başlamıştır. 1989 yılında İşenaalı Arabayev adındaki Kırgız Devlet Pedagoji Üniversitesinin, Güzel Sanatlar fakültesi, Müzik Teorisi ve Tarihi bölümüne bağlı *Komuz Sınıfı* açılmıştır. 1994 yılında Kırgız Devlet Konservatuarında *Geleneksel Müzik Bölümü* açılmış ve yönetime tecrübeli müzisyen, ünlü komuzcu Kalıbek Cekşenov getirilmiştir. Bu bölümde hem Kırgız halk müzik eğitiminin devam ettirilmesi hem de milli çalgıları çalma tekniklerinin geliştirilmesine çok önem verilmiştir. Öğretim kadrosu *komuzcu ve eğitimcilerden* oluşturulmuştur. Konservatuar ve müzik okulları yönetimine, Kırgız Milli Çalgılarını Çalma ve bu alanda uzman yetiştirme konusunda tecrübeli olan Asanbek Asakeev, Samarbübü Toktahunova, Tentimiş Murataliev vb. hem komuzcu hem de pedagog olan uzmanlar gelmiştir (Kasey, 2015b, s. 354-355).

Kırgız müziği ve onun eğitim metodu, Kırgız halkının başından geçirdiği devir ve zamanlara göre değişim göstermeye devam etmektedir. Müzik eğitiminin özellikle ilkokul, ortaokul ve lisedeki yeri ve önemi tartışılmaktadır. 1998 yılına kadar okullarda haftada iki saat olarak okutulan müzik dersi, bu yıldan sonra haftada sadece bir saat olarak verilmeye başlamıştır. Bunun sebebini Millî Eğitim Bakanlığının, Bütün Orta Okullar ile ilgili bölüm başkanlığının görevlisi Emma Valentinovna Kazarinova şu şekilde ifade etmiştir: “Okullarda müzik

dersinin azaltılması, kitap, derslik ve araçların az olmasından kaynaklanıyor. Bir diğer sebebi ise, 8. Sınıf öğrencilerinin sesi değişiyor ve müzik dersine olan ilgisi azalıyor. O yüzden bundan sonra müzik dersleri haftada bir saat okutulacaktır.” (Kut Bilim, 2001). Ancak bu sözler, hiçbir esasa dayalı değildir ve öğrencinin ses düzeyinin yaşına göre değişim göstermesi müzik eğitiminin okuldan alınmasına sebep olmamalı.

2007 yılında Bişkek şehrinde “*Kırgızistan’da eğitim sisteminin dünü, bugünü ve yarını*” adında sempozyum düzenlendi. Bu sempozyumda Kırgız Cumhuriyetinin Eğitim Bakanlığına bağlı ilimler akademisinde görevli, müzikolog C. Düyşönalieva (2007, s.231) konuyla ilgili sözlerini ifade ederken; en kısa zamanda çözülmesi gereken eksikliklerden bahsetti. Buna göre ilk olarak okul öncesi eğitimine başlayan (4–6 yaşlar arası) öğrencilere müzik hakkında ilk ve en önemli bilgilerin verilmesinin yanında, onun müzik becerisinin keşfedilmesi ve bu becerisinin geliştirilmesine büyük katkı sağlanmalıdır. Bundan sonra şarkı söyleme veya her hangi bir müzik çalgısında oynama becerisi ve isteği olan öğrencilere bu yönde eğitim verilmeli ve aynı zamanda manevi dünyasının zenginleşmesinde kendi milli değerlerimizden, destanlarımızdan ve arslardır önemini yitirmemiş ezgilerimizden destek alınmalı.

İlkokul, ortaokul ve liselerde okutulan müzik dersinin içeriği yeniden yapılandırılmalı ve artık öğrencilerin hangi müzik türünü beğendikleri hakkında kendi görüşlerini belirtmesi sağlanmalıdır. Bunun için de müzik eğitimiyle ilgili kitapların yenilenmesi gerekmektedir ve müzik dersi okutulan odalarda zamanın şartları hesaba katılarak, Kırgız folkloru ve dünya müziğinin örneklerini bir arada bulunduran yeni tasarımlar yaratılmalı. Bir de öğrencilere zaman zaman müzik dinletilmeli, müzik terimlerini de kullanarak ders anlatılmalı, müzik dinletme ile ilgili materyallerin fonohrestomatisi oluşturulmalı ve diğer derslerle müzik dersinin enteraktif şeklinde verilmesine özen gösterilmelidir. Ayrıca müzik öğretmenlerine yönelik yeni programların ve usullerin bir an önce işleme koyulması ve onların en iyileri tercih edilerek, okul hayatına sunulması gerekmektedir (Düyşönalieva, 2007, s. 232).

Bu açıklamadan sonra genelde müzik eğitimi özelde ise milli çalgıları çalma teknikleri üzerine birçok eser yayınlaştırmıştır. Buna örnek olarak Kırgız Eğitim Bakanlığına bağlı *müzik-estetik laboratuvar* başkanı Muratbek Kasey’in eserleri söylenebilir. Çünkü bu şahıs yıllardır müzik alanında kendini geliştirmekle kalmayıp başta müzik eğitimi olmak üzere,

komuz, ağız komuz, kıl kobuz vb. milli çalgıları çalma tekniği ve öğretim merkezlerinde müzik dersini okutma usulü üzerine kapsamlı eserler yazmıştır.

Murat Kasey 1998 yılından bu yana *K. Moldobasanov adındaki Kırgız Devlet Konservatuarı, Geleneksel Müzik ve Milli Çalgılar bölümü* başkanı olarak görev yapmaktadır. Milli Çalgılara Giriş ve Pedagojik Deneyim adlı derslerini veren M. Kasey, orta ve yükseköğretim kurumlarının müzik bölümlerinde okutulan *Kırgız Halk Milli Çalgılarında Çalma Becerisinin Usulü (2015)* ve *Kırgız Halk Ozan Eğitimi Usulü (2015)* adlı eserlerini yayınlamıştır. *B.Beyşenalieva adındaki Kırgız Devlet Güzel Sanatlar Üniversitesinin Orkestra Şefliği* bölümü başkanı Çolpon Turumbaeva, Kırgız Bestekârlarının eserlerinin kaydını içeren *Partitura Toplamı (2013)* ve *Kırgız Müzik Hrestomatisi (2013)* adlı eserlerini yayınlamıştır (Kasey, 2015b, s. 370-371).

Bu eserler genel itibarı ile *bir öğrenciye milli çalgıda çalma becerisi kazandırmanın amacı* üzerinde yazılmış; öğrenciye bir yandan müziğin ne olduğu öğretilirken diğer yandan becerisine göre uzmanlaşabileceği çalgı ile özdeşleşme sanatı öğretilir. Buna göre öğrenciler ilk olarak, çalgı çalma becerisi veya müzik öğretimi dersinin amacını, içeriğini, yöntemini, tekniklerini, geleneksel bağı ve sanattaki yerini öğrenirler. İkinciden, çalgıların ortaya çıkış tarihini, yapım biçimlerini, akort ayarlarını, çalma tekniklerini, ses tonu değişikliklerini ve bu alanda uzmanlaşma yollarını öğrenirler. Son olarak da uzmanlaşmak istediği çalgı üzerinde kendini yetiştirmeyi, hem çalma hem de şarkı söyleme yeteneğini sürekli geliştirmeyi ve ezgi, şarkı ve destan türlerini dinleyiciler ile buluşturma amacıyla kendilerini sahne kültürüne hazırlamayı pekiştirirler. Yukarıda bahsi geçen bu kitaplar esasen profesyonel anlamda müzisyen olarak yetişmeyi isteyen öğrenci kesimi için hazırlanmıştır.

Bu dersin yapım aşamasını *komuz* üzerinden değerlendirecek olursak, öğrenciler ilk olarak komuzun sadece milli çalgı olmadığını, bu çalgı sesinin Kırgızların tarihlerin derinliklerine uzanan devrinden beri var olduğunu öğreneceklerdir. Sonra komuzun insan tabiatı üzerindeki etkisi, ahlak kurallarının geliştirilmesindeki yeri ve önemi, komuzu çalma tekniklerini geliştirirken elinin sanatla buluştuğunda sabırlı olmasını da öğreneceklerdir. Bunun yanında sorumluluk sahibi olarak yetişme, alçak gönüllü olma ve toplumla iç içe sanatını geliştirme duygularını kazanacaklardır.

2.2. Türkiye’de Halk Müziği Eğitimi

Türk Müziği denilince, günümüzde çoğunlukla Anadolu Bölgesi ve bu bölgeye yakın ülkelerin halkına özgü bir müzik şekli akla gelir. Anadolu Türk Halk Müziğinde, kendine mahsus şekiller vardır. Bu şekiller, çok defa bestelenen şiirin formunun adını taşır: koşma, destan, varsağı, mani, divan, kalenderi, karşılama, semai vb. gibi. Kompozisyon bakımından şarkı formunun daha serbest bir çeşidi olan *türkü* şekli çerçevesinde mütalaa edilebilirler. Usul ve üslupça da isimlendirilir. Buna göre maya, bozlak, uzun hava, kırık hava, oyun havası gibi türleri olduğu bilinmektedir (Yüce, 2011, s. 2).

Buna ek olarak Yüce (2011) halk müziği olarak bilinen bu müzik türü tanımını: “*Klasik müzik dışında kalan, halk dehasının umumi, müşterek mahsulü olan ve bestekârları meçhul bulunan musiki*” şeklinde yapılmaktadır. Ayrıca: “*Halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevgi ile benimsediği, çoğunlukla dinlediği müzik türüdür*” şeklinde dile getirmiştir (s. 2). Türk Halk Müziği, dünyada çok geniş alanlara yayılmış, çok çeşitli haklarla iletişime girmiş büyük bir halk sanatı olarak bilinir. Biçim, özellik, ince ayırım ve şive farklılıkları olsa da tüm Türk millet ve topluluklarında, benzerlik taşımaktadır.

Türkmen’in (2010, s.57) kaleme aldığı eserde, müzik araştırmacısı N. Tüfekçi, Türk halk müziğinin iki büyük kaynaktan beslendiğini söylerken, âşıklar ve türkü yakıcıların, çeşitli eski ezgilerden akıllarında kalanları, bilmeyerek bir başka söz altında birleştirmek suretiyle yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olduklarını belirtir. Nazari bilgileri olmadığı için içgüdüsel olarak yaptıklarını, âşıkların çoğunun eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, yetiştikleri yörenin müziği ile söylediklerini bildirir.

Uçan’ın (1994) eserinde, Türkiye’de *müzik eğitimi* ile ilgili aşağıdaki hususları dile getirmek mümkündür. Müzik eğitimi, “*kişiye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı ve istendik yönde belirli müziksel davranışlar kazandırma ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir*” (s. 25) şeklinde tanımlaması mevcuttur. Ayrıca, “*belli bir amaç doğrultusunda müziksel öğretmeyi planlama, başlatma, yönlendirme, kolaylaştırma, gerçekleştirme ve denetleme süreci*” olarak da tanımlanmaktadır. Müzik öğretimi temelde, belli müziksel etkinlik ve etkileşimler yoluyla bireyin ve giderek toplumun estetik gereksinimlerini karşılamayı amaçlar. Bunun yanında sanatsal yaratma güdüsünü doyurmayı, beğenisini geliştirmeyi, müziksel yaşamını daha

sağlıklı ve daha etkili ve verimli kılmayı, böylece bireysel ve toplumsal düzeyde özel ve genel yaşamın daha mutlu olmasına katkıda bulunmayı da hedefler (Say, 2001, s. 116). Müzik eğitiminin görünen örneği ses ve enstrüman çalma becerisi kazandırmak olduğundan *çalgı çalma eğitimi* de önemlidir. Buna göre, *çalgı çalma - insanın bir müzik aletini kullanması yoluyla müzikle insanı buluşturan, insanın kendisiyle özdeşleşip bütünleşmesine kaynaklık eden, ona duygularını ifade edebilme fırsatı tanıyan, onu sosyalleştiren, çalgı eğitiminin, müzik eğitiminin dolayısıyla müzik sanatının önemli bir uğraş biçimidir* şeklinde tanımlanabilir (Uslu, 1996, s. 105).

Uçan (1991, s.11-14) eserinde aşağıdaki bilgileri kaydetmiştir: Türkiye'de Cumhuriyet döneminde müzik öğretimi alanında çok önemli atılımlar gerçekleştirilmiştir. Genel müzik öğretimi ile ilgili şunları söylemek mümkündür: 1924 yılında yürürlüğe giren Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile birlikte oluşan “çağdaş anlayışın” ders müfredatlarına yansıtılmıştır. Böylelikle Türk eğitim düzeninin çağdaş anlayışla yeniden düzenleme girişimi 1980’li yıllara kadar devam etmiştir. Genel müzik dersi - 1929 yılından itibaren "Kız Enstitüsü" programlarında; 1948 yılından itibaren köy ilkokul programlarında; 1952 yılından itibaren de "genel lise" programlarında yer almaya başlamıştır. 1981 yılında ise 2547 Sayılı Yükseköğretim Yasasına binaen, müzik dersi tüm yükseköğretim kurumlarının ön lisans ve lisans programlarında yer almaya başlamıştır.

Cumhuriyetin ilk evrelerinde özengen müzik öğretimi konusunda genel itibarı ile ders dışı etkinliklerin gerçekleştirildiği söylenebilir. Mesela, 1930’lu yıllardan itibaren halkevlerinde belli müzik kurslar düzenlenmiş ve müzik toplulukları oluşturulup çalıştırılmıştır. 1940’lı-1950’li yıllardan itibaren folklor konusuna ağırlık verilmiştir. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren belli okullarda özengen müzik çalışmaları yoğun bir şekilde başlamıştır. 1974 yılına gelindiğinde, ortaokul programlarında, zorunlu müzik dersine ek olarak, "koro, çalgı ve çalgı toplulukları" adıyla seçmeli derslere yer verilmiştir.

Meslekî müzik öğretimi alanında gerçekleşen atılımları şu şekilde sıralanabilir. 1924 yılında, *çağdaş anlamda müzik öğretmeni yetiştirmeyi amaçlayan* “Musiki Muallim Mektebi, Ankara’da açılmıştır. Bu okulun zamanla daha çok ve giderek yalnızca sanatçı yetiştiren bir kuruma dönüştürülmek istenmesi üzerine müzik öğretmeni yetiştiren kolu 1937-38 öğretim yılında Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'ne Müzik Bölümü olarak bağlanmış, onu 1960’lı, 70’li ve 80’li yıllarda açılan yenileri izlemiştir. İstanbul’da 1923’de

yeniden açılan Darülelhan'ın 1926'da Konservatuvara dönüştürülmüştür. Bunun ardından çağdaş anlamda besteci ve seslendirici/yorumcu yetiştirmek için, 1936'da Ankara'da Devlet Konservatuvarı açılmıştır (onu 1950'li, 70'li ve 80'li yıllarda açılan yenileri izlemiştir). Müzikbilimci yetiştirmek üzere 1975 yılında İzmir'de Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine bağlı Müzik Bilimleri Bölümü açılmıştır (onu 1970'li ve 80'li yıllarda belli Devlet Konservatuvarlarında açılan Müzikoloji Bölümleri izlemiştir).

Hem "müzik ağırlıklı sınıf öğretmeni" yetiştirmek, hem de eğitim enstitülerinin müzik bölümlerine nitelikli aday öğrenci hazırlamak üzere 1951'de İstanbul'da, 1963'de de Ankara'da, İlköğretim Okullarında "Müzik Semineri" açılmıştır. 1982'de "Meslekî Müzik Öğretimi" yapan tüm yükseköğretim kurumları (1982'de yürürlüğe giren 41 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname ve 1983'de onun yerini alan 2809 Sayılı Yasa ile) Üniversitelere bağlanmıştır. Bu atılımla birlikte meslekî müzik öğretimi dallarında "lisans", "yüksek lisans", "doktora" ve ona eşdeğer "sanatta yeterlik" derecelerine yönelik bilimsel/sanatsal akademik öğretim olanakları sağlanmıştır. 1930'lu yıllardan itibaren özellikle Ankara Devlet Konservatuvarı'nda ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde yoğun olmak üzere yurtdışından yabancı uzmanlar getirtilerek, onların tecrübesinden yararlanılmıştır.

Ayrıca Cumhuriyet döneminde, Türk Halk Müziği 1950'lere değin, *Karacaoğlan, Koroğlu, Pir Sultan Abdal, Âşık Veysel, Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Âşık Mahsuni Şerif* gibi ozanlarla âşıklık geleneği ile can bulmuştur. 1950'lerden sonra da, *devlet koroları, TRT, halk eğitimi merkezleri, özel kurslar, cemiyet ve dernekler* ile *müzik eğitimi veren okullarda* çalışmalarla desteklenerek, Türk Halk Müziği güçlendiği bilinmektedir (Cemal, 2002, s. 13).

Her ne kadar toplumsal değişim ve gelişimler yaşansa da toplumları oluşturan bireylerin ortak özelliklerinden kaynaklanan aynılık ve değişmemezlik, öz kimliklerini yitirmeden yaşama uyum sağlama isteği her toplumda var olan bir durumdur. Müzik açısından bakıldığında, bilim ve sanat alanında meydana gelen değişimler, *halk müziklerini* etkilemiştir. Nida Tüfekçi, Türk halk müziğinin iki büyük kaynaktan beslendiğini söylerken, âşıklar ve türkü yakıcıların, çeşitli eski ezgilerden akıllarında kalanları, bilmeyerek bir başka söz altında birleştirmek suretiyle yeni yeni türkülerin meydana gelmesine sebep olduklarını belirtir. Nazari bilgileri olmadığı için içgüdüsel olarak yaptıklarını, âşıkların çoğunun eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, yetiştikleri yörenin müziği ile söylediklerini bildirir (Türkmen, 2010, s. 57).

Bartok bu değişmemezlik konusunu, Türkiye’ye gelip derleme çalışmalarına katıldığında fark eder ve kulaklarına inanmadığını kaydetmiştir. Bu durum türkülerin ana karakterinde bir tutarlılık ve geleneksel yapının yaşatılması yolunda sağlam bir zeminin bulunduğuna şüphede götürmeyecek kadar açıktır ve mayanın bozulmadan kuşaklar boyu devam etmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, Cumhuriyet dönemiyle birlikte başlatılan çalışmaların, siyasi ve toplumsal gelişmelerin, doğal bir sürecin yansıması olarak yakılan türkülerini etkilediğı bilinmekte, temelde bir değişmemezliğin var olmasına rağmen, türkülerin bilimsel müzikte kullanımı konusunda bazı değişimlerin kaydedildiğini söylemek mümkündür (Türkmen, 2010, s. 58).

Türk toplum yapısında, kültür yaşantısında dolayısı ile Türk Halk Müziğı’nde meydana gelen değişim ve gelişimler doğal olarak eğitime yansımıştır. Örneğin Ozanlık geleneğinin unutulacağı yönünde endişeler vardır. Gedikli “Günümüzde bu geleneğı sürdürmeye çalışan “modern âşıklar” bulunmakla birlikte, bize göre âşık geleneğı Âşık Veysel ile sona ermiştir” demektedir. Bu noktada (özellikle mesleki) müzik eğitimi veren kurumlarda verilmekte olan müzik dersinin - Geleneksel Türk Halk Müziğı mi? -Türk Halk Müziğı mi? -Yöresel Türk Halk Müziğı mi? -Akademik Türk Halk Müziğı mi? - olması gerektiğı konusunda tartışmalar mevcuttur (Türkmen, 2010, s. 59).

2.3. Kırgızistan Müzik Eğitiminde – Komuz

Eskiden beri Kırgızlarda ana çalgısı olarak kullanılan ve kutsal sayılan “komuz” Türk Kültüründe de önemli yer almaktadır ve *bağlamanın* atası olarak kabul edilmektedir. Orta Asya’da yaşayan ve Türk milletlerinde *komıs, kobuz, kobız, kubuz* ve *homıs* gibi adlarla varlığını sürdürmektedir. “Kırgız Folklor Müziğinin ortaya çıkışı ve kökü “*Комыз*” (Komuz) kelimesine dayandırılmaktadır. Ayrıca komuz, bir müzik algısını andırmaktan öte, genel anlamda bütün müzik terimlerini kapsayan ve müzik kelimesinin özünü anlatan özellik taşımaktadır. Kırgız halkı arasında *komuzun* bir diğer adı *ertmek* olarak geçmektedir ve *komuz çalma* tekniğı, genelde *komuz Çertüü* şeklinde açıklanmaktadır.

Cusupov (1996, s.493) tarafından yapılan çalışmada, Çinli gezgin ve araştırmacı Ayake Songzi, *Doğu Asya Müziğı Hakkında Araştırmalar* adlı eserinde, “komuzun” Kırgızların

tarihi kadar eski olduğunu belirtmektedir ve komuzun ilk örneklerinin milattan bin yıl önce ortaya çıktığını kaydetmektedir.

Komuz Kırgız halkının vazgeçilmezi sayılır, çünkü bu çalgı onların hayatının her aşamasında yer almaktadır. Komuzdan çıkan ses, küü olarak yani sözsüz anlatım şekli veya ezgi olarak bilinmektedir. Günümüzde “Ben Kırgızım” diyen herkes, komuzun bahsi geçtiğinde, “*Küünün Başı Kambarkan*” (Kırgız küüsü (ezgisi) Kambarkan’dan başlar) diye hemen cevap vermesini bilir. Demek, Kırgız Komuzunun ortaya çıkışının tarihi, Kambar Atamızın Komuzu icat etmesi ve tellerini konuşturarak bestelediği “Kambarkan” ezgisi ile bağlantılıdır.

Komuz ve Kambarkan Atanın hikâyesi böylece başlar. Kambarkan bir gün avcılığa çıkar. Otlayan geyik sürüsüne yaklaşır ve yayını gerip ok atmaya çalışırken kulağına müthiş bir ses gelir. Kendisini derinden etkileyen sese doğru ilerleyen Kambarkan, o sesi; kurdun yediği bir geyiğin ağaca asılı kurumuş bağırsağı rüzgârda hareket ettirerek, çıkardığını görmüş. Şaşıran Kambar, ağacın bir yüzünü oyup, ona geyiğin kurumuş bağırsağını bağlayarak eliyle oynamaya başlamış. Böylece günümüze kadar ulaşan *komuz çalgısı* icat edilmiş olur ve onun ilk sesi *Kambarkan Ezgisi* olarak hatırlarda kalır. Kambarkan’ın ortaya koyduğu Kırgız Millî çalgısı o günden bu yana, birçok gelişme yollarından geçerek bugünkü halini almıştır. Bu ezginin birçok versiyonu bulunmaktadır, aşağıda ünlü komuzcu Eşimbek Toltoyev’in seslendirdiği varyant (Şekil 1,2.) bulunmaktadır:



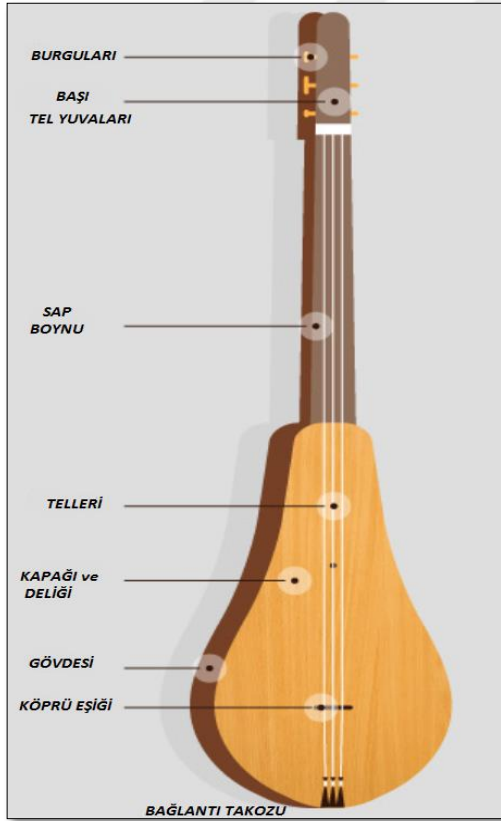
Şekil 1. “Kambarkan” ezgisi. M. Mambetkun, *Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri)*, Şincan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 564.



Şekil 2. “Kambarkan” ezgisi. M. Mambetkun, *Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri)*, Şincan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 565.

Kulaktan kulağa yayılan eski komuz ezgileri âşıklık geleneği ile birlikte sürdürülüyor. Komuz, hafif, kolay taşınabilen ve ezgiye göre farklı seslerle çalınabilen bir müzik aleti olmasının yanında, değişik biçimlerde de çalınabiliyor. Günümüz ozanları komuzu çalarken onu oynatarak farklı, görsellik de oluşturuyor.Üç telli olan komuzun milli özellik taşıması, yerel halk tarafından çok beğenilmesi, sevilmesi ve her geçen gün geliştirilerek yaygınlaştırılıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Komuzun yapımında genelde kayısı ağacı tercih edilmektedir. Bunun yanında ceviz, armut, çam (ladin) vb. sert yapıya sahip olan ağaç cinsleri kullanılır. İlk önce komuzun gövdesi (lavta şeklinde) hazırlanıp içi oyulur, sonra kayın ağacından yapılan kapağı birleştirilir. İyi ses çıkartması için kapağının üçte birine denk gelecek şekilde delik açılır.

Çalgının önemli parçalarından biri olan *tepkek (köprü eşik)* de kayısı gibi sert ağaçtan yapılır. Köprü eşik ile baş eşığının yani tellerin yuvasına kadarki kısım arası, komuzun işlevsel kısmı olarak bilinir (Kasey, 2015, s. 36). Komuz sekiz kısımdan oluşmaktadır (Şekil 3.). Bunlar: *gövdesi, kapağı, sap boynu, burgular, köprü eşik, teller, baş eşik, bağlantı takoz*. Bağlantı takozu çivi ile sabitlenir.



Şekil 3. Komuz enstrümanı. https://sputnik.kg/ig/muz/img/komuz_kg.jpg sayfasından erişilmiştir.

Komuzun sesi, kullanılan telin özelliğine göre değişmektedir. Çalgının telleri bir ucundan baş eşiğindeki tel yuvasından geçilerek burgulara bağlanır. Diğer ucu ise köprü eşiğinin aşağısında yani gövde kısmının dibinde yer alan bağlantı takozuna bağlanır. Teller, eskiden beri koyun veya dağ keçisi gibi yaylada yetiştirilmiş küçükbaş hayvanların uzun bağırsaklarından (kiriş) özel yöntemle kurutularak ve inceltiilerek yapılagelmektedir. Günümüzde ise enstrümanlara özel uyarlanmış naylon teller ve ipek ipliğinden örülmüş teller de tercih edilmektedir (Kasey, 2015, s. 36).

Araştırılan tez konusu açısından “Ket Buka” ezgisinin hikâyesinden bahsetmek önemlidir. Bu ezginin tarihi XIII yy. denk gelmektedir. Ulu Han, çok sevdiği büyük oğlu Cuçi Han’ı kaybetmiş ve onun ölümünden, pek sevmediği oğlu Çağatay Han’ı sorumlu tutmuş. Kendi zamanında “*Bana kötü haber getiren herkesin ağzına kurşun dökerek cezalandıracağım!*” – şeklinde ferman çıkardığı için, Ulu Han bir şekilde Çağatay’dan da kurtulacağını düşünmüş. Bu arada Çağatay Han, ağabeyinin ölü bedeni kendi köyünde bulunduğunu ve sonunun bir şekilde geldiğini öğrenmiş; çare bulmak için ise halkını toplayıp, bilgelere fikir istemiş.

Aralarından biri, bu haberi Ulu Han’a duyuracak ve aynı zamanda tüm halkı ölümden kurtaracak tek adamın, komuzçu Buka’nın olduğunu söylemiş. Çağatay Han, Buka komuzçuyu bulmuş ve duruma yardımcı olmasını istediği an, Buka komuzçu komuzuna parmaklarını dokundurur dokundurmaz, sihirli bir ses ve çok sevimli, aynı zamanda duygu yüklü ezgi çıkmaya başlamış.

“Babamdan daha sert olan beni bile etkileyen bu ses nedir?!” – diye hayran kalan Çağatay, öcünü almak için ansızın gelen Ulu Han’ı bile fark edememiş. Ulu Han gelir gelmez: “Halkını toplamışsın, neler yapıyorsun? Ağabeyin Cuçi’nin öldüğünü ve bu işte senin elin olduğunu duydum. Bunu açıklamayacak mısın? Hem deminden beri oynanan ne sestir o?!” – diye şiddetlenmiş.

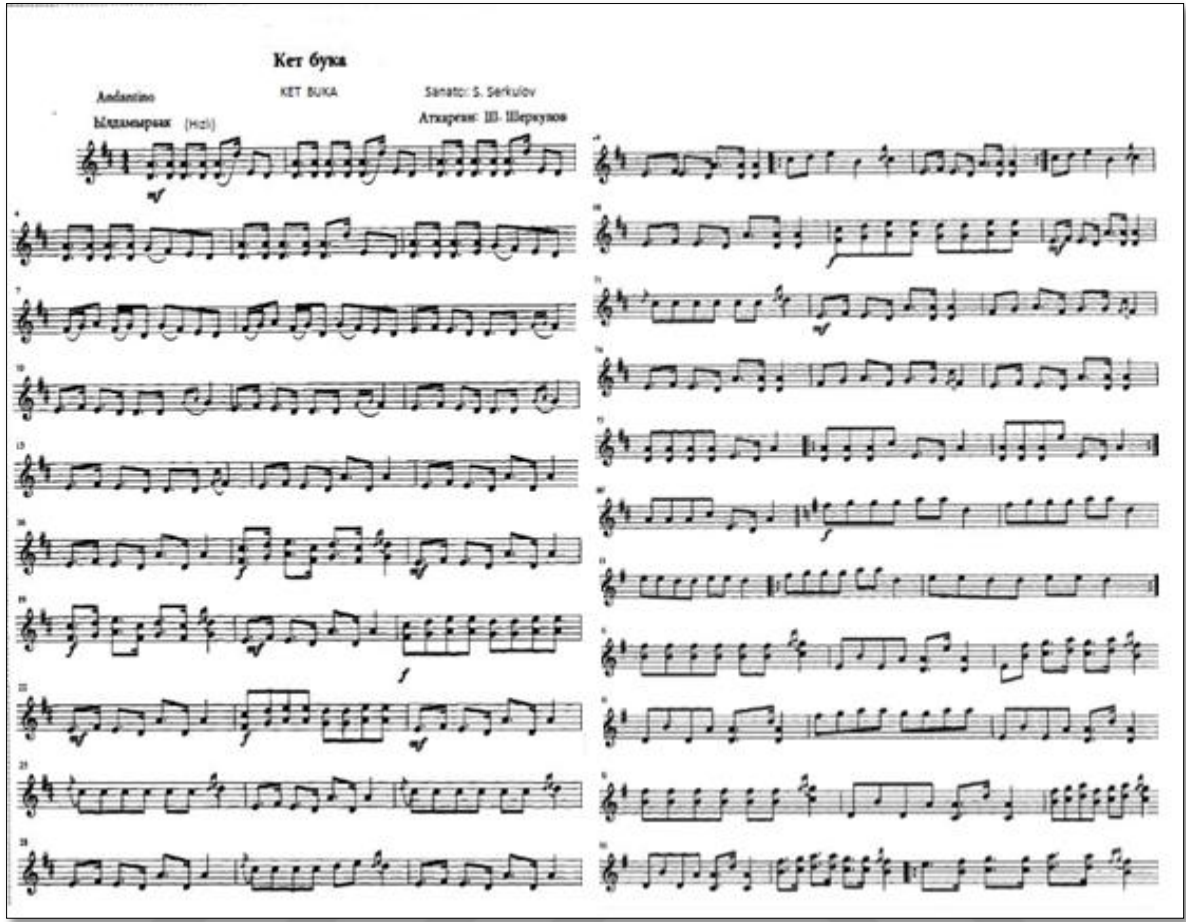
Hanların birbirine girmesini önlemek için Buka komuzcu, daha yüksek sesle komuzunu çalmaya devam ettirmiş ve Cuçi Han’ın ölümünün bilinmedik bir durum olduğunu, bu işle

Çağatay Han'ın ilgisi olmadığını komuzun yardımıyla anlatmış. Bu duruma karşılık olarak, Ulu Han: “*Nasıl cesaret edersin bana kötü haber anlatamaya?!*

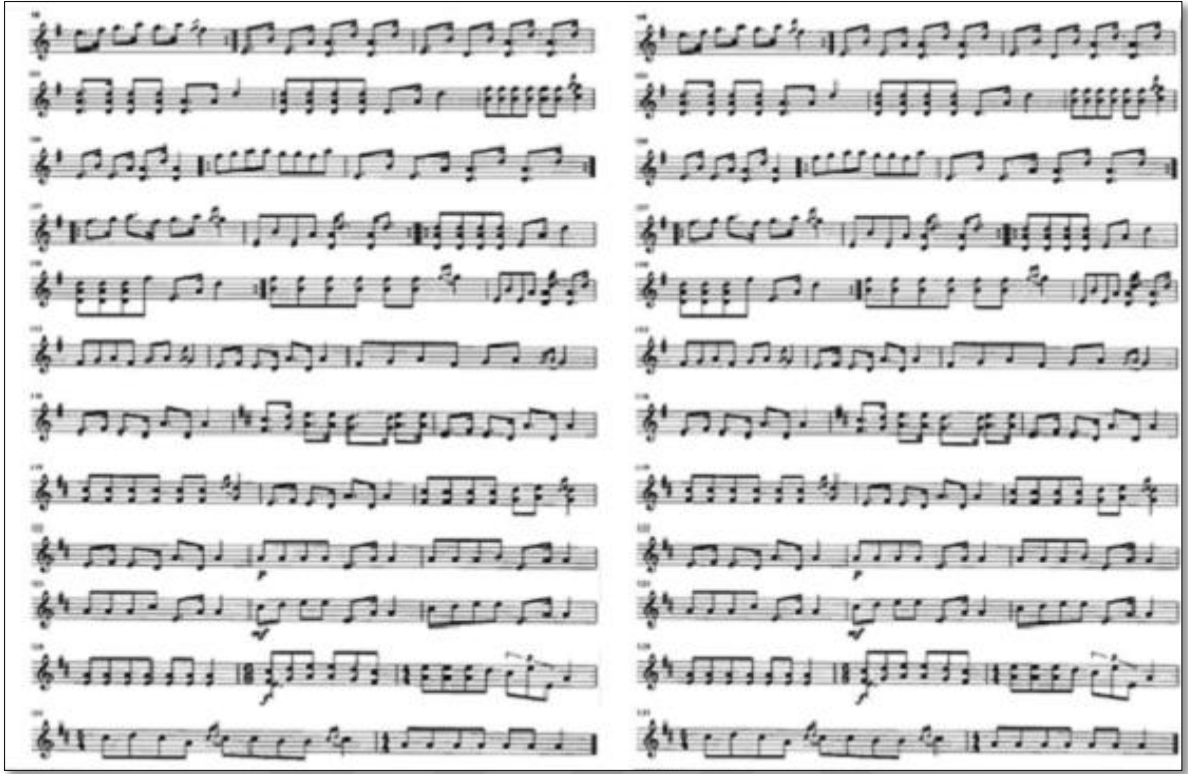
Fermanım gereği senin ağzına kurşun dökülecek! Getirin bu ozanı karşıma!” – diye çıkmış. Buka komuzcu: “*Saygıdeğer Han'ım, bu kötü haberi kendi ağzınla sen ve bir de bu komuz söyledi. Benim ağzımdan tek kelime çıkmadı. Cezalandıracaksan ya kendini ya da komuzu al, kurşun dökülecek ağızlar bunlar!*” – diyerek sert cevap vermiş.

Bu olaydan pek hoşlanmayan Ulu Han'ın komuzun üzerine kurşun döktürdüğü ve Buka komuzcuyu da kovduğu söylenir. Hem kendi kovuluşunu hem de kurşun dökülen komuzunun yandığını ezgi halinde anlatan Buka, bu eserini “Ket Buka” yani “bana git dediler!” – şeklinde anlattığı bilinir. Günümüzde bu ezginin birkaç örneği vardır. Kendinden önceki hocalarından ezbere öğrendiklerini dile getiren; Ibray Tuman uulu, Şekerbek Şerkul uulu, Kurmanaalı Kalboto uulu, Saadabay Şabdan uulu gibi komuzcular bu eserin farklı versiyonlarının kayda alınmasına yardımcı olmuştur (Kasey, 2015, s. 47).

Buradan Kırgız Halk Müzik eğitiminde komuz çalgısının yerinin büyük olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü özellik itibarı ile Komuz, destan, ezgi ve şarkıların icracılığını yaparken hem eğiticilik hem de anlatıcılık görevini taşımaktadır. “Ket-Buka” hikâyesinde komuz bir nevi anlatıcı olmuştur. Bu gelenek Kırgız halkında “*uguzuu küüsü*” yani kötü haberi ulaştırma – olarak geçmektedir. Günümüzdeki komuzun kapağındaki nokta kadar küçük bir deliğin ortaya çıkması, bu hikâyedeki kurşun dökme olayına bağlıdır (Ergeshov, 2011, s. 53-55). Aşağıda (Şekil4,5.) Ket-Buka ezgisinin notaları verilmiştir:



Şekil 4. “Ket-Buka” ezgisinin notaları. M. Mambetakun, *Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri)*, Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 560-561.



Şekil 5. “Ket-Buka” ezgisinin notaları. M. Mambetakun, *Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri)*, Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 562-563.

Bu türe yakın bir de *dastan* – yani folklorik destanlar vardır. Genelde doğal afet sonucu kayıp, salgın hastalık, kaçırılma, esarete alınma, yakınlarının kendi eliyle ölümü vb. olaylar sonucu üzüntüden halsiz düşen, öksüz, bahtsız ve perişan şahısların durumu anlatılır ve hüzünlü komuz notaları eşlik edilir. Komuzun eşliğinde ozanlar ayrıca *uçuraşuu* (*selamlaşma*) veya *joluguşuu* (*karşılaşma*) olarak bilinen şarkılar söylemişlerdir. Bu şarkılar içerik itibarı ile hem tanışmak, hem dertleşmek, hem övgüler iletmek hem de birbirlerini kutlama şeklinde gelişmektedir.

Komuzculuk geleneğinde en önemli unsur şifahi (sözlü) eser olarak bilinen *aytıştır*. Aytış – atışmak, irticalen şiir yarışması yapmak, fikir sınamak vb. anlamlara gelir. Aytış kelimesi, Kırgız Etnografyası Sözlüğü’nde *Kırgız sözlü eserlerindeki kendine has türdür. Irçılar (şair), çeçender (söz ustası), camakçılar (kalfa şairler), tökmö akındar (doğaçlama yapan ozanlar) ve manasçılar (destancılar) arasında eser yaratma yeteneğini ölçmek için bir çeşit sınavdır* (Karatayev & Eraliyev, 2005, s. 24) şeklinde tanımlanmaktadır.

Aytış – Türkçenin çeşitli lehçelerinde “ayt” – söylemek, konuşmak, demek fiiline dayanmaktadır. Bu sözün isim ekiyle türetilmiş haline dönüşen haliyle ise – hatır sormak, söyletmek, konuşmak gibi anlamları içermektedir. Fiil olarak da: biri-birine söz bildirme, cevap verme, söz çevirme ve akınların (ozanların) söz yarışı ve atışması olarak geçmektedir (Çeribaş, 2010, s. 59-60).

Aytış tür ve özelliklerine göre:

1. *Alım-sabak* (belli bir konuda, bir şairin fikrine ikincisinin ilave ederek konuyu genişleterek şiir oluşturması).

2. *Akıyneke* (iki yarışmacının birbirinin açığını yakalayıp konik duruma düşürmeye çalışması).

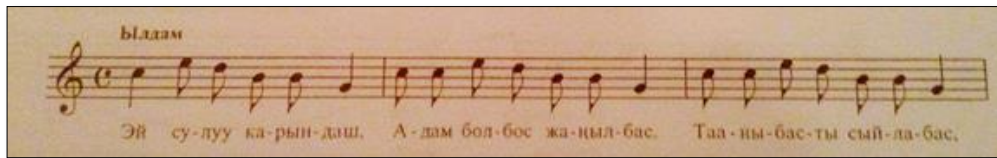
3. *Çeçen aytış* (söz yeteneği olan, sözü tez bulan, sözü düzgün ve doğru söyleyen, söylenen sözü çabucak anlayıp, cevabını hemen veren uyanık şairlerin yarışı).

4. *Sarmerden* (eğlence amaçlı kız-erkek gruplarının atışması).

5. *Kordoo aytış* (hor gören, alaya alan, aşağılayan tarzda yarış türü).

6. *Tabışmak aytış* (şairlerin birbirine bilmece söylemeleri) ve *uçuraşuu* (selamlamalı, karşılmalı tarzda) şeklinde sınıflandırılmaktadır (Musayev, Taştamirov & Malenov, 1964, s. 256).

Aşağıda *aytış* geleneğine örnek olarak âşık ozan Estebes Tursunaliev’in seslendirdiği “Kız Cigit” (Kız-Yiğit) eseri verilmiştir:



Şekil 6. “Kız Cigit” eserinin notaları. V. M. Roman, *Kırgızskaya Muzıkal’naya Literatura* (Kırgız Müziği Edebiyatı), Beyşenalıyeva Enstitüsü Yay., 1995, Bişkek, s. 14.

Ey su-luu ka-rın-daş A-dam bol-bos ja-ñıl-bas. Taa-nı-bas-tı sıy-la-bas,

Ey gü-zel kız, İn-san yok-tur ya-nıl-ma-yan. Ta-nı-ma-yan say-gı-sız



Şekil 7. “Kız Cigit” eserinin notaları. V. M. Roman, *Kırgızskaya Muzikal’naya Literatura* (Kırgız Müziği Edebiyatı), Beyşenaliyeva Enstitüsü Yay., 1995, Bişkek, s. 14.

Na-rı bas-pay, be-ri bas. O kay-ran çaş, e kay-ran çaş ey

Ora-ya de-ğil gel bu-ra-ya, Yaş-lı-ğı-ma ya-zık-tır ey

Bu aytış türü *sarmerden* olarak bilinir ve bu örnekte yiğidin kıza doğru atışma örneğinde şarkı söylemesi canlandırılmıştır. Aytış genelde doğaçlama yoluyla hızlı bir şekilde söylenmeli ve komuzun eşliğinde müzik çalınmalıdır. Kırgız halk müziği eğitiminde komuzun yeri ve öneminin vazgeçilmez olduğunu ispat eden ünlü komuzcu ve sanatçılardan birkaç örnek verelim.

Toktogul Satılganov (Şekil 8.) (d. 1864 – ö. 1933) Kırgızistan’ın Oş iline bağlı Kuşçu (Ketmen Töbö) ilçesinin Sasık-Ciyde mahallesinde doğmuştur (şimdi bu ilçe Toktogul adındadır). Halk ozanı, sözlü şiir ustası, besteci, virtüöz müzisyen ve komuz sanatçısı olan Toktogul’un babası Satılgan, fakir biri olduğu için o zenginlerin koyunları gütmekle çocukluğunu geçirmiştir. Annesi Burma ise zamanının önde gelen koşokçularından¹ olduğu için Toktogul’un küçük yaşlarından itibaren müzikle ilgilenmeye başlamasını sağlamıştır. Aynı zamanda Kırgız Edebiyatının öncüsü olan Toktogul, ilk bestesini 12 yaşında yapmıştır. Halk onu çok sevdiğinden ona *Toko* ve *Bülbül* şeklinde hitap etmiştir. Aytışta da usta olan ozan, destan örneklerini de halkına sunmuştur. Onun erken dönem lirik eserlerinin arasında *Alımkan*, *Kızlara* adlı şiirleri popülerlik kazanmıştır. Hiciv sanatında da önemli şiirler yazmıştır. Örneğin *Beş-Kaman*, *Eşen Kalpa*, *Tefeci Çakırbay* vb. şiirleri o dönemin muhtarlarını iğneleyici sözlerle ve alay edici ifadelerle eleştirel bakış açısında yazılmıştır. Felsefi düşünceleri içeren ve insanlığı, üstün ahlakı ve ideal olanı açıklayan *Nuskaluu Irlar* (Özlü Şiirler), *Dünüyö* (Dünya), *Akkan Suu* (Akar Su) gibi eserleri halk arasında yankı bulmuştur.

¹ Koşokçu – Kırgız geleneğinde ağıt söyleyen hanımlara verilen isimdir.



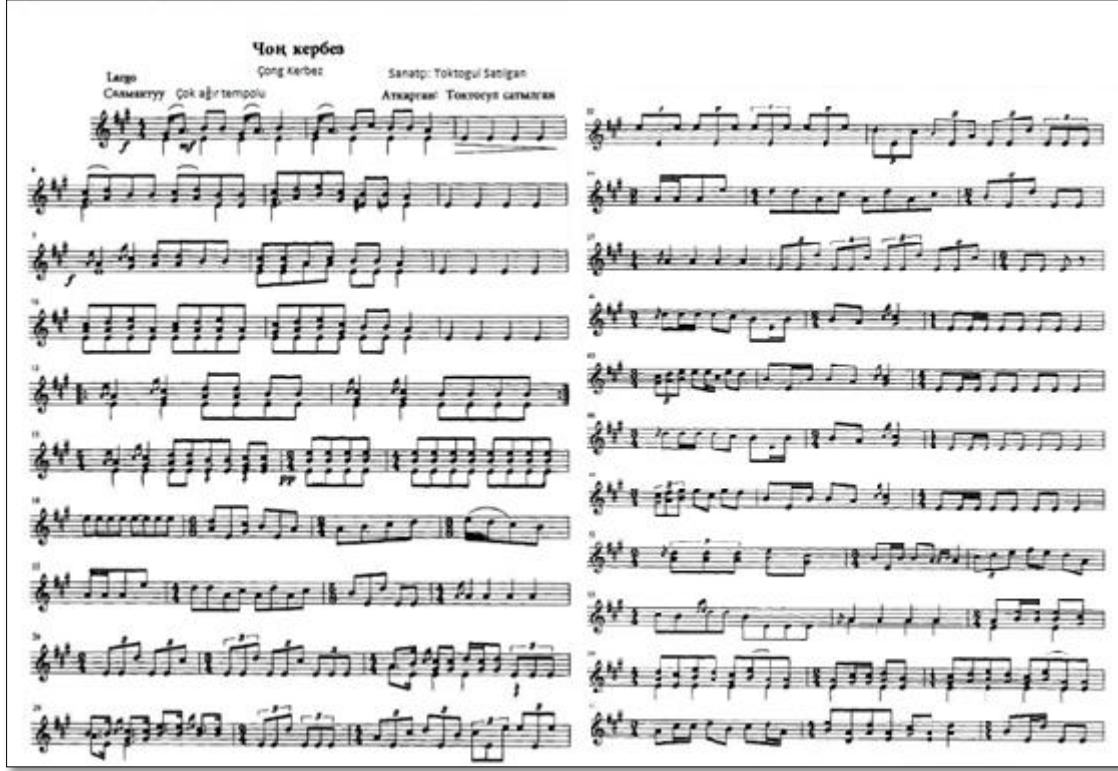
Şekil 8. Toktogul Satılganov.

https://www.neweurasia.net/wpcontent/uploads/2014/10/8533ECEE-1B07-4DAE-97FF-3936BC14CF4D_mw1024_mh1024_s.jpg sayfasından erişilmiştir.

Hep halkının yanında olan Toktogul, 1917 Ekim İhtilaline kadarki dönemde *Cokçuluktun Ayınan (Fakirliğin Bedeli)* tarzında şiirler ve besteler yazmış, milletin durumundan bahsederek, sorunlara çare bulmayı hedeflemiştir. Muhtarlar tarafından sevilmediğinden ve sürekli onların açığını ortaya çıkararak eleştirdiğinden, 1898 yılında *Ancıyan İsyanına* katılmıştır denilerek yalan ifade gerekçesi ölüm cezası hükmüne çarpılmıştır. Ancak bu karar değiştirilerek Sibirya'ya işkence için ülkeden kovulmuştur. Kendi imkânları ile bu işkenceden kaçıp memleketine dönmüştür. Döndüğünde *Cerdi Körgöndö (Ülkeye Kavuşmak)*, *Ensegen Elim Amanbı? (Özlenen Halkım Nasılsın?)*, *Tutkundan Kelgende (İşkenceden Dönünce)* isimli şiirlerini yaratmıştır. Sürekli değişen dünya, hayat-ölüm ve yaşam hakkında, *Terme, Sanat, Zamana, Hayat, Yaşlılık, Nasihat, Gençlere* vb. şiirlerinde düşündükleri fikirlerini yansıtmıştır.

Halk destanlarından *Canış-Bayış, Kurmanbek, Oljobay-Kışımcan* gibi küçük destan örneklerini oluşturmuş sanatçı, kendi komuz okulunu açmıştır ve Kalık, Korgool, Alımkul gibi komuzcu sanatçılar yetiştirmiştir. Kendine has orijinalliği ile diğer ezgilerden farklı olan Toktogul'un ezgileri, günümüzde müzik eğitiminde *komuz öğrenmeye yeni başlayanlara* öğretilir. Onun ezgilerinin arasında komuz çalma teknikleri ve becerilerini geliştirme usulünde, *Çon Kerbez, Kız Kerbez, Maş Botoy, Min Kıyal* eserleri önemli yer almış durumdadır (Roman, 1995, s. 54-57). Günümüzde onun ismi adı altında, ilçe; devlet filarmonisi, liseler; ortaokullar; sokaklar ve Narın deryasındaki hidroelektrik santrali bulunmaktadır. Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY) tarafından, doğumunun

150. yılı dolayısıyla 2014 yılı "Toktogul Satılganov Yılı" ilan edildi. Bu kapsamda yıl boyunca dünyanın önemli kültür merkezlerinde sanatçı tanıtıldı, bıraktığı kültürel mirası, eserleri ve ezgileri yaşatıldı.

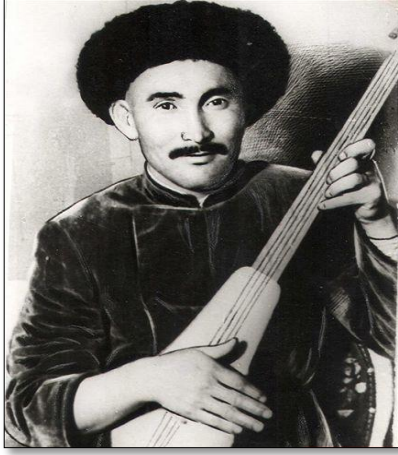


Şekil 9. "Çon Kerbez" eserinin notaları. M. Mambetakun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 25-26.



Şekil 10. "Çon Kerbez" eserinin notaları. M. Mambetakun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 27.

Atay Ogonbayev (Şekil 11.) (d. 1900 – ö. 1949) Kırgızistan'ın Talas ili, Talas şehri, Kök-Kaşat köyünde dünyaya gelmiştir. Küçüklüğünden beri komuza olan ilgisinden dolayı bu çalgının tüm sırlarını XX yy. başlarında tanıştığı T. Satılganov'dan öğrenmiştir. Duyduğu şarkıları anında ezberleme özelliği onu ünlü şairler Abdrahman ve Subanalı ile tanışmıştır. Böylelikle şairlik hünerini geliştirmiş ve Kırgız şarkılarının ustası namıyla ün bırakmıştır. Kırgız Müzik tarihine virtüöz komuzcu olarak tanınan A. Ogonbayev komuz çalma tekniklerinin 10'a yakın örneklerini sunmuştur. O, komuzu başına; omuzuna, sırtına koyarak ve vücudunun etrafında döndürerek çalmasını bildiğinden, seyircileri her seferinde hayran bırakmayı başarmıştır.



Şekil 11. Atay Ogonbayev. http://www.open.kg/uploads/posts/2014-02/1393440862_atay.jpg sayfasından erişilmiştir.

Profesyonel komuz eğitimini tamamladıktan sonra, Atay Ogonbayev'in 1935 – 1936 yy. arasında Kırgız Devlet Tiyatrosunda görev aldığı, 1936 yılında Kırgız Filarmonisi solisti olarak tanındığı kaydedilmektedir. Kırgız Komuzcuları Ensemblesinin kurucusu ve aynı zamanda yönetmeni olarak 1939 yılı itibarıyla hizmete gelmiştir. 1940 yılında *bestekârlık* ve *bestecilik* kursunu başarıyla tamamlayarak Komuzculuk hünerine birçok eser katmayı başarmıştır. Komuzcular Topluluğu ile birlikte çaldığı ünlü ezgilerinin arasında, *Maş Botoy*, *Kara Özgöy*, *Çoñ Kerbez*, *Kız Kerbez*, *Çaykalma*, *Ak Tamak Kök Tamak* gibi eşi benzeri olmayan ve el becerilerinin şaşırtıcı kullanılışı ile tanınmış ezgileri bulunmaktadır (Roman, 1995, s. 64-65).



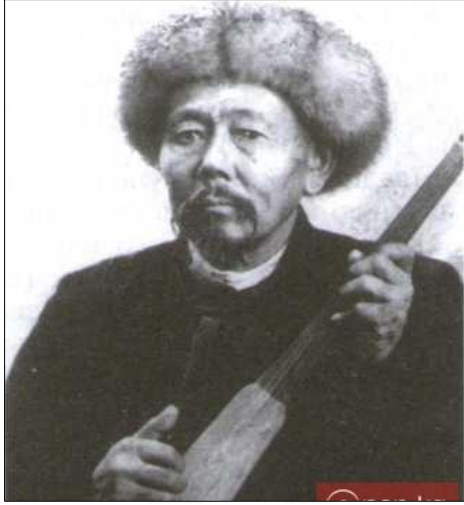
Şekil 12. "Maş Botoy" ezgisinin notaları. M. Mambetkun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 68-69.



Şekil 13. "Maş Botoy" ezgisinin notaları. M. Mambetkun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 70.

Karamoldo Orozov (Şekil 14.) (d. 1882/1883 – ö. 1960) Isıkköl ili Korumdu köyünde doğmuştur. Henüz beş yaşındayken babasından komuz öğrenmeye başlamış olan bu ünlü komuzcunun asıl ismi Toktomambet'tir. Babası oğlunun eğitim alması konusunda etkili

olmuş ve onu medrese eğitimi almasını sağlamıştır. Arapça okuma yazması olduğu için köylüleri tarafından Karamoldo (Kara Molla) takma adı koyulmuştur. Karamoldo komuz öğrenmeye başladığı günden köyden köye seyahat yaptığı ve her düğün şenliklerinde komuz çaldığından kısa sürede herkes tarafından tanınmıştır. On beş yaşındayken yarışmaya katılmış ve yüze yakın komuzculara karşı galip gelmiştir. Toktomambet Yüce Kırgız milletvekili olarak seçilmiştir ve 1916 yılındaki ayaklanmada devrimci hareketin arasında yer almıştır.



Şekil 14. Karamoldo Orozov. <http://www.pr.kg/img/gazeta/2815.jpg> sayfasından erişilmiştir.

1935 ile 1951 yılları arasında bir sürü başarı ve müzik alanında diploma sahibi olan komuzcu, halk sanatçısı unvanına laik görülmüş, iki kez Şeref Rozeti almış ayrıca 1941-1945 savaş yıllarında gösterdiği kahramanlığından dolayı, Cesurluk Madalyası verilmiştir. Kendini tamamıyla müziğe adayan komuzcu Kırgız Filarmonisinde solist olarak çalışmış, Kurenkeev adındaki müzik okulunda öğretmenlik yapmıştır. O birçok parça bestelemiştir. Onun erken (devrim-öncesi) dönemlere ait şarkıları Kırgız halkının hep ilerlemesine yönelik ve parlak geleceğin yerleşmesi hakkında yazılmıştır. Geleneksel küü (ezgi) mirasına *Singan Bugu*, *Kambarkan*, *Terme İbarat*, *Kököy Kesti*, *Nasıykat*, *Çoñ Kambarkan*, *Caa Tolgoo*, *Kerbez Küü*, *Saltanat Şıngırma*, *Ugut Söz* vb. ezgileriyle katkıda bulunmuştur (Roman, 1995, s. 76-77).

Сынган бугу
Singan Bugu

Ларо: Сынгануу Айың Айың ve Анламлы Санатчы: Karamoldo Orozov
Аткарган: Karamoldo Orozov

Şekil 15. "Singan Bugu" ezgisinin notaları. M. Mambetakun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 168-172.

Ibray Tumanov (Şekil 16.) (d. 1885 – ö. 1967) Isıkköl ilinin Ak Suu ilçesine bağlı Ak Buluñ köyünde dünyaya gelmiştir. Komuzu yedi yaşında iken hem babası hem de öğretmeni Tuman ve dedesi Colbun’dan öğrenmiştir. Küçüklüğü zenginlerin çobanı olmakla geçmiştir, işte zamanının çoğunu yaylada komuz çalmakla geçirmiştir. Komuza olan ilgisi onun başına çok iş açmış ise de bu hüneri bırakmamış. Gençlik yıllarında düğün-dernek, şölen ve eğlence tarzı yerlere gitmiş ve komuzu ile etrafına tanınmaya başlamıştır. Kendinden yaşça büyük ve tecrübeli komuzcular ile sürekli iletişim halinde olmuştur, kendi bestelerini de yaratmış ve Manas Destanı’nın karakterlerine armağan etmiştir.

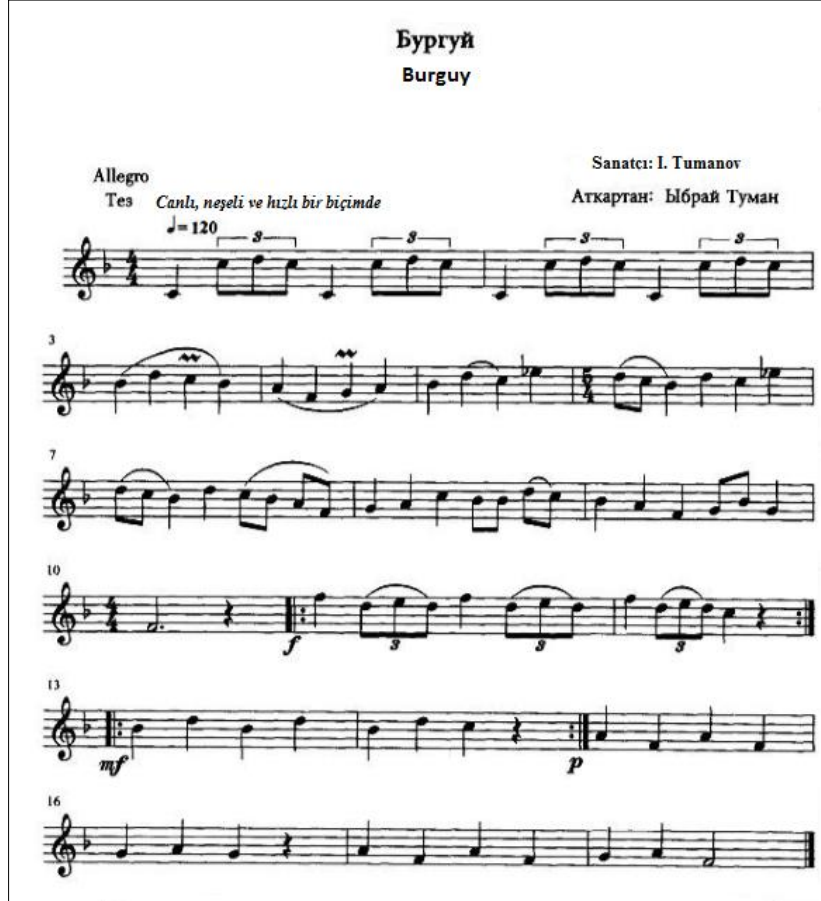


Şekil 16. Ibray Tumanov. https://gdb.rferl.org/A70ED76D-CDBA-4C6A-8345-7C0C735157AC_w1023_r1_s.jpg sayfasından erişilmiştir.

Bunlarda yaygın olan ezgileri *Kanıkeydin Armanı*, *Almanbettin Armanı* olarak bilinmektedir. Tumanov, komuzculuk sanatı her geçen gün geliştirmeye çalışmıştır, Ekim İhtilalinden sonraki dönemde daha etkin çalışmalara imza atmıştır. Dolayısıyla 1936 yılında başkente tamamen yerleşmeye karar vermiş ve aynı yıl Kırgız Devlet Filarmonisine göreve çağırılmıştır. Müzikte ve bestecilikte gösterdiği gayretleri sonucunda 1939 yılında *Onur Sanatçı* ödülüne laik görülmüştür. 1939 – 1958 yy. arasında yurt dışına çok sefer çıkmış, hem Kırgız kültürünün hem de Komuz müziği sanatının dünyaya tanınmasında önemli görevler icra etmiştir.

Onun tüm çalışmaları folklor ile yakın bir ilişki içerisinde gelişmiştir. Eser ve ezgilerinin konu, yapısı ve oluşumu bakımından da sık görülen Kırgız folkloru ile yakından

bağlantılıdır. Komuzcunun dize örneklerinin hemen hemen hepsinin geleneksel girişi vardır, periyodik pesleşen ses tonu, bourdon olarak bilinen alçak sesle bağlanıp bitirilir. Onun zamanın şartlarına uygun olarak geliştirilmiş *Burguy*, *Boz Salkın*, *Parovoz*, *Kızart*, *Uluu Toy* vb. ezgileri mevcuttur (Romanov, 1995, s. 81-82).



Şekil 17. "Burguy" ezgisinin notaları. M. Mambetakun, Kırgız Eldik Küülörü (Kırgız Halk Ezgileri), Şıncan İlim Tehnika Yayınları, 2006, Kızıl Suu, Çin, s. 259.

Günümüz Kırgız Müziği eğitiminde bir tondan diğer tona geçişlerin (örneğin pes sesinin alçak sese geçişi) öğretiminde onun eserlerinden oldukça faydalanılmaktadır. Yukarıda ismi geçen diğer üç komuzcu gibi, I. Tumanov'un ismi, hayatı ve eserleri, *müzik enstitüleri ve kolejlerinin kullanma kitaplarında* yer almaktadır.

2.4. Türk Halk Müzik Eğitiminde – Bağlama

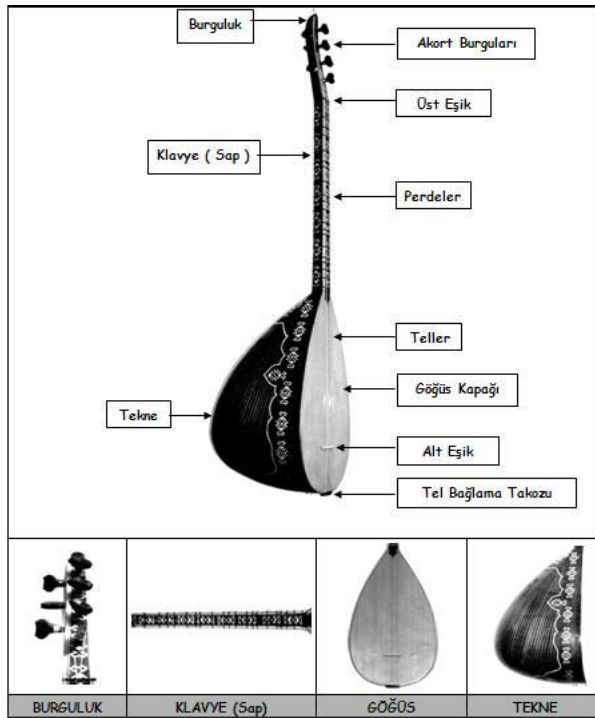
Türk halk müziğinde (folklor) gerek tel sayısına, gerek boy ve akort türlerine gerekse de mekânsal özelliğine göre zenginlik taşıyan ve kullanılan enstrümanların çok çeşidi mevcuttur. Arasında en çok kullanılanı ise “bağlamadır” ve yaygın olarak kullanılan telli tezeneli bir çalgı türüdür. Bağlama müziğin hem felsefi hem de kültürel açıdan tanınmasında vazgeçilmez bir çalgı aletidir. Türk Halk Müziği çalgıları içinde “telli-tezeneli” sazlar sınıfına giren *bağlama*, hem birçok ayrı boyda sazdan oluşan geniş bir ailenin genel adı, hem de bu ailenin bir ferdinin ismidir. Bağlama tarihsel süreçte incelendiğinde, adı ilk olarak Dede Korkut hikâyelerinde geçen Kopuz’a ulaşmaktadır. 2000 yılı aşkın geçmişi olan *kopuzun* Orta Asya’dan göç ederek Anadolu’ya yerleşen Türkler tarafından değişiklik yapılarak farklı versiyonlarının ortaya çıkış örneğini *bağlamadan* görmek mümkündür. Onun içindir ki *bağlama* yörelere ve boyutlarına göre *kopuz*, *cura*, *saz*, *çöğür*, *dombra*, *ikitelli*, *tambura*, *tar* gibi değişik isimlerle tanınmaktadır (Şen, 1998, s. 161).

Söz konusu sazın diğer Orta Asya çalgı aletlerinden farklı olarak neden özellikle *bağlama* adıyla anıldığı ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Bunlardan ilki: “*bağlama* isminin, sazın sapındaki perde bağlarından, yani destan teriminin Türkçesinden geçmiş olduğu” görüşüdür. Ayrıca “*bağlama* şeklen kopuz ile bir olmasının yanında, ondan farklı olarak *madeni teller bağlanarak* kullandığı için kopuz yerine Anadolu’da bağlama sıfatının kullanıldığı” ihtimali de söylenmektedir. Yaklaşık XVII. yy. sonlarında kullanılmaya başlayan bağlama adı, sazın kendisinden önce perdelerine mi yoksa gerilmiş deriye tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verildiği sorusu çözülememiştir. Tellerin takılmasından dolayı mı bağlama dendiği de tartışmalı konudur. Ancak bağlama ile ilgili yaygın düşünce, *sap üzerinde bulunan perde bağlarından kaynaklandığı* yönündedir (Yastıman, 1969, s. 3-5).

Bağlamanın standart usullere göre çalındığı gibi, yurdun çeşitli bölgelerinde sevilen havaların biçimine göre perde ve düzen değiştirilerek kullanıldığı bilinmektedir. Bağlama, kullanım amaçlarına göre farklı tür ve boylarda çalınmaktadır. Günümüzde genellikle şu türlerle tanınır: *cura* (en küçük boy); *çöğür* (kısa kol bağlama); *kısa saplı bağlama* (yakın zamanda geliştirilmiş bir bağlama türü); *tambura* (uzun kol bağlama); *divan sazı* (büyük boy bağlama) ve *meydan sazı* (en büyük boy bağlama). Bağlama ailesinin en küçük ve en ince ses veren çalgısı *curadır*. Curadan biraz daha büyük ve curaya göre bir oktav kalından ses

veren çalgı ise *tamburadır*. Bağlama ailesinin en kalın ses veren çalgısı ise *divan sazıdır*. Tamburaya göre bir oktav kalından ses verir.

Bağlama; tekne, göğüs ve sap olmak üzere üç ana kısımdan oluşmaktadır. Tekne kısmı genelde dut ağacından yapılmaktadır. Ancak dut ağacının dışında ardıç, kestane, ceviz, gürgen gibi ağaçlardan da yapılmaktadır (Türküler, 2017). Halk arasında bu bölümlere tekneye *gövde*; kapağa *göğüs*; sap bölümüne *kol* ve burgularına da *kulak* dendiği için *insana* benzetildiği düşünülebilir.



Şekil 18. Bağlama.

http://www.baglamist.com/wpcontent/uploads/2010/11/baglamanin_bolumleri.jpg sayfasından erişilmiştir.

Bağlamanın fiziki yapısı arasında bir de; sap üzerinde bulunan ve misinadan yapılmış perde bağları, sapın üst kısmına açılan deliklere takılan ve akort yapmak için kullanılan burgular ve eşikleri vardır. Eşiklerin 3 kısıma ayrıldığı görülür ve buna göre:

1) Üst eşik: burgulardan gelen tellerin sap üzerine eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan kısım, genellikle sap üzerine oyuk olarak oturtulur.

2) Orta eşik: sap üzerine gelen eşit aralıklarla ve belli yükseklikte aktarılmasına yarayan kısım, göğsün dibine yakın yerde bulunur;

3) Alt eşik: tekne ile göğüs kapağına birlikte yapıştırılan, tellerin deliklerden geçirilerek özel bir şekilde bağlanan kısım vardır (Şen, 1998, s 162).

Bağlama yapım bakımından *çember (yaprak)* ve *oyma* olarak iki şekilde yapılır. Çember (yaprak) sazlarda *gövde - parçalar birleştirilerek* meydana getirilir. Oyma sazlarda ise *gövde* yekpare ağaçtan oyularak yapılır. Oyulmuş gövde, ses üzerinde etkisi büyük olan *göğüs tahtasıyla* (2-3 mm kalınlığında olan düz ve sık elyafı bir tahta) kapatılır. Göğüs tahtasının üzerinde, tellerin batığı *köprü* vardır. Köprüden geçen teller *bağlantı takozuna* bağlanmaktadır. Bağlamanın bir diğer önemli kısmı saptır. Sap üzerinde sesleri tizleştirmek veya pesleştirmek, yani istenilen parçayı çalmak için kullanılan *perdel*, tellerin bastığı *eşik* ve üzerine tellerin sarıldığı *düzen ya da akort bulguları* bulunmaktadır (Taptık, 1972, s. 1).

Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı (2013, s.9-10) tarafından hazırlanan çalışmada, *Müzik Aletleri Yapımı, Tutuş ve Bozuk Düzen* adlı eserinde, *gürge*, *kestane*, *erik*, *ceviz* ve *karaağaç* gibi sert ağaçlardan oyularak yapılan bağlamaların en makbulü, teknesi *dut ağacından* olanı olduğu belirtilmiştir. Bağlamanın göğsünde (kapağında), *ladin*, *kökner* ve *çam* gibi düzgün damarları olan ve tınlamaya daha elverişli yumuşak ağaçlar kullanılmaktadır. Sapta (kolda) kullanılacak ağaçların teknede olduğu gibi sert ve kuru olmasına dikkat edilir. Bu nedenle *akgürge*, *limon*, *erik*, *ardıç* ve *ceviz* gibi sert ağaçlar daha çok kullanılmaktadır. Yukarıda da bahsedildiği gibi *bağlamanın* sap boyu farkına ve kullanılan tel kalınlığına ve büyüklüğüne göre çalgı sesi ve isimlendirilmesi değişmektedir. Örneğin *küçük boy bağlamaya (cura)* inceliği 0.15-0.18 mm olan telin takılması ve *büyük boy bağlamaya (divan ve meydan sazı)* 0.25-0.30 mm kalınlıktaki tellerin takılması gibi.

Bağlama çalmada kullanılan önemli ancak bağlamadan bağımsız bir parça *tezene*dir (Şekil 19.) ve bölgelerin kullanımına göre farklı isimlerle anılmaktadır. Buna göre *tazene* ve *tezene* olarak da isimlendirilmektedir. Tezene (Mızrap), *kiraz ağacının kabuğundan* bıçakla kazımak suretiyle arzu edilen sertlikte yapılmaktadır. Tezene ayrıca halk müziğinde *tavır*

anlamında da kullanılmakta ve *vuruş şekline* göre bölge ismini (Konya tezenesi ya da tavrı, Ankara tezenesi veya tavrı gibi) almaktadır (Taptık, 1972, s. 4-5).



Şekil 19. Tezene. <https://upload.wikimedia.org/Mediators.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Hemen hemen bütün Türk Topluluklarında çok öncelerden beri sürdürülen “âşık usta” geleneği *bağlama eğitimi ve geliştirilmesi* için de geçerlidir. Böylelikle müzik hocası, öğrencisinin yetişebilmesi için elinden geleni esirgemeyerek gerekli olan kuralları, saz düzenini öğretmiş, zaman zaman "çam çemberinden" geçirmiştir. Yetiştirmekte olduğu çırağını sohbetlere, meclislere, meydan toplantılarına götürmüş, becerilerini geliştirmesine yavaş yavaş alıştırmıştır. Usta, çırağının olgunlaştığına inanırsa eline sazını vererek "git artık nasibini ara" diyerek eğitimini tamamladığını bildirmiştir. Böylece çırak, hocası gibi usta olmuş; yeni çıraklar yetiştirmiş ve bu gelenek sürmeye devam etmiştir. Araştırmacı Martin Stokes'a göre; müzikte Türk olan ve Türk'te müzikal olan her şeyi temsil eden bağlamanın, Türk halk müziği eğitiminde çok önemli bir yeri vardır. Bağlamanın ayrıca halk müziği teorisi, notasyon ve icra eğitiminde olduğu gibi akustik ve enstrüman yapımı eğitiminde de önemi büyüktür. Dolayısıyla sanat müziği icracıları, çoğu müzisyene göre Türk müziğini öğrenmek isteyen bir yabancıнын kullanacağı ilk enstrüman *bağlama* olması gerekmektedir (Şen, 1998, s. 163).

Türk Halk Müziğinde *çalgı eğitimi* (özellikle bağlama) metotlarının ilk örnekleri günümüz metotlarına oranla oldukça ilkel olmuştur. Örneğin; bağlama metodunda porte üzerine nota gösterimi yerine nota isimlerinin baş harfleriyle kullanılmıştır. Bu sistem çoğunlukla *kulağa dayalı* ilkel bir sistem olarak bilinmektedir (Veli, 1979, s. 24). Ayrıca notasız çalgı çalma

öğretimi de yaygın olmuştur. Şemsi Yastıman'ın belirttiği üzere bu metot, *kulaktan çalınıp gösterilmesi sonucuyla usta-çırak ilişkisiyle öğreti* olarak bilinmektedir (Yastıman, 1969).

Bugün ise binlerce yıllık teknik, kültürel ve müzikal birikimi ile bağlama, özellikle Anadolu'da gelişen zengin otantik tavrı ve düzen (akort) çeşitliliği, değişik formdaki geniş ailesi, tezene ve el ile çalış tekniği ile çok yönlü bir icra ve ifade birikimine ulaşmıştır.

Artık daha bilimsel ve metodik olarak (notalı sistemi) öğretilmeye başlayan bağlama, bu konuda kendini geliştirmek isteyen bireyler, ustanın yanında bir bağlama metodunun desteğini de görmektedir. Bu eğitim amatör anlamda çeşitli özel kurslar, dernekler ve profesyonel anlamda da mesleki eğitime dönük müzik okullarında verilmektedir. Mesleki eğitime dönük müzik okullarının birçoğunda bağlama eğitimi zorunlu ders olarak okutulmaktadır. Bilimselliğe daha yatkın olan bu eğitim, bağlamanın ve halk kültürünün otantik yapısına bağlı kalınarak ve buna ek olarak çok seslilik sistemi içerisinde daha özgün parçalar da çalışılarak gerçekleştirilmektedir (Şen, 1998, s. 163-164).

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra her alanda başlatılan yenileşme ve çağdaşlaşma çalışmalarında Türk müziği ancak 53 yıl sonra nasibini almaya başlamıştır. İlk olarak 1975'te açılan *Türk Müziği Devlet Konservatuarlarında*, önceleri usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş ve geleneksel halk müziğine çok büyük emekleri geçmiş olan öğretim elemanları görev yaparken, günümüzde onların yetiştirdiği ve çoğunlukla müzik okullarından mezun olan yeni nesil, eğitim ve öğretim görevini devralmıştır (Ekici, 2012, s. 5).

Türk Halk Müzik kültürünün omurgasını oluşturan *bağlama* halk müziği ve genel müzik eğitimi programlarında da yankı bulduğu örneklerden görülmektedir. Nitekim temel eğitimin sekiz yıla çıkarılması ile "İlköğretim Müzik Dersi Programı" yeniden yapılandırılmış bu yapılandırmada ilk defa "geleneksel müziklere" yani halk müziğine bütün türleriyle yer verilmiştir. İlköğretim müzik eğitimi programı (2006) incelendiğinde; özellikle 6. sınıflar için; "Dinleme-Söyleme-Çalma" öğrenme alanında, "Türkiye'nin genelinde kullanılan müzik türlerinden ve çalgı aletlerinden seçkin örnekler" bilgisi kazandırma amaçlanmıştır. 8. sınıflar için; "Dinleme-Söyleme-Çalma" öğrenme alanında ise Türkiye'deki halk müziği mirasının yanında "Geleneksel Türk Toplulukları müziklerine, çalgılarına ve eserlerine ilişkin türleri öğrenme, bilgi edinme" gibi kazanımların yer aldığı

görülmektedir (Aydiner & Şen, 2011, s. 141-142). Aydıner ve Şen'in (2011, s.144) gerçekleştirdiği araştırmada, müzik eğitimi sırasında *müzik öğretmenlerince* geleneksel Türk Halk Çalgıları bölümünde bağlamanın sıkça örnek olarak kullanıldığı görülmüştür.

Türk müziği okullarının açılmasıyla birlikte, bağlama eğitim-öğretim ve yapım teknikleri ile ilgili bir takım gelişmeler olmuştur. Ancak eğitim ve öğretim ile ilgili metot çalışmalarının bilimsel metotlarla öğrencilere sunulması yeni yeni başlamaktadır – ifadesinde yanlışlık yoktur. Söz konusu metot kitapları *usta-çırak* ilişkisi içerisinde kendisini geliştiren kişiler tarafından geliştirildiğinden, bilimsellikten öte ekonomik endişeler taşımaktadır. Kaynakçası veya bibliyografyası olmayan birçok metot çalışmasında, ezgilerin notalarında yanlışlık, anlatım ve kavram bozukluğu, bağlama ve notayı yeni gören birine hemen ezgi öğretmeye çalışmak gibi yanlış metotlara başvurulduğu görülmektedir. Bu tür çalışmaların üniversite çatısı altında eğitim ve öğretim yapan müzik okullarında ders kitabı olarak kullanılması zaman kaybına neden olmaktadır (Ekici, 2012, s. 5-6).

Genel anlamda Türk Halk Müziğinin özelde ise *bağlama eğitim-öğretiminin* devlet okullarında özel statüde okutulmaya başlaması 1970'li yıllara denk gelmektedir. Bu zaman zarfında söz konusu eğitim-öğretimde birçok gelişme olmuş, eski ve unutulmakta olan bağlamayla ilişkin metot ve içerik çalışmaları yapılmıştır. Özellikle son yıllarda, bağlama metodu ile ilgili veya bağlama öğretimi ile ilgili çalışmaların, *amaç, içerik, kavram, terminoloji ve ezgilerin notaya alınması* gibi konuların, kulaktan kulağa öğretilen *usta-çırak ilişkisinden* kurtularak, daha bilimsel bir anlayışla hazırlanması yönünde ağırlık bulunmaktadır. Bu durum, bağlama *eğitim-öğretiminin* hem müzik hem de halk (kurs) okullarında, akademik çerçeve ile hazırlanmış yeni metot kitaplarını kullanarak, hem eksiklerinin kapatılması hem de geliştirilmesi anlamına gelmektedir. Şimdi de bütün Türk milletlerine tanınmış bağlama ustalarından birkaç örnek verelim:

Âşık Veysel Şatıroğlu (Şekil 20.) (d.1894 – ö. 1973), 25 Ekim 1894 yılında Sivas'ın Şarkışla ilçesine bağlı Sivrialan köyünde dünyaya gelmiştir. Annesi Gülizar, babası "Karaca" lakaplı Ahmet adında bir çiftçiydiler. Veysel'in iki kız kardeşi, yörede yaygınlaşan çiçek hastalığına yakalanarak yaşamlarını yitirmişler. Ardından Veysel de yedi yaşında aynı hastalıktan dolayı iki gözünü de kaybetti (Tecer, 1944, s. 86).



Şekil 20. Aşık Veysel. http://www.eyupsivaslilar dernegi.com/uploads/galeri/8003350-asik_veysel-1.jpg sayfasından erişilmiştir.

Babasının, Âşık Veysel'e oyalanması için aldığı bağlamayla önce başka ozanların türkülerini çalmaya başlamıştır. 1931 Yılında Sivas Lisesi edebiyat öğretmeni olan Ahmet Kutsi Tecer ve arkadaşları "*Halk Şairlerini Koruma Derneği*"ni kuruyorlar ve 5 Aralık 1931 tarihinde de üç gün süren Halk Şairleri Bayramı'nı düzenliyorlar. Böylece Veysel'in yaşamında önemli bir dönüm noktası işlemeye başlıyor. Denebilir ki, Veysel için A. Kutsi Tecer'le tanışması hayatında yeni bir başlangıcın da işaretleyicisidir. 1933'e kadar usta ozanların şiirlerinden çalıp-söylüyor. Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde A. Kutsi Tecer, *Aşık Veysel Değişleri* adlı eseriyle (1944, s.86) Veysel'in bütün çalışmalarını derlemiştir ve Tecer'in direktifiyle bütün halk ozanları cumhuriyet ve Gazi Mustafa Kemal üzerine şiirler düzmüşler. Bunlar arasında Veysel de olmuş. Veysel'in günışığına çıkan ilk şiiri böylece "*Atatürk'tür Türkiye'nin ihyası*"... dizesiyle başlayan şiir oluyor. Bu şiirin günyüzüne çıkışı, Veysel'in de köyünden dışarıya çıkması oluyor. Kutsi Bey tarafından verilen destek ile birçok ili dolaşmaya başladı.

Âşık geleneğinin son büyük temsilcilerinden olan Âşık Veysel, Köy Enstitüleri'nin kurulmasıyla birlikte, yine Ahmet Kutsi Tecer'in katkılarıyla, sırasıyla Arifiye, Hasanoğlan, Çifteler, Kastamonu, Yıldızeli ve Akpınar Köy Enstitüleri'nde saz öğretmenliği yapıyor. Bu okullarda Türkiye'nin kültür yaşamına damgasını vurmuş birçok aydın sanatçıyla tanışma olanağı buluyor, şiirini iyiden iyiye geliştiriyor. 1965 yılında Türkiye Büyük Millet Meclisi, özel bir kanunla Âşık Veysel'e, "Anadilimize ve milli birliğimize yaptığı hizmetlerden ötürü" 500 lira aylık bağlanmıştır. 21 Mart 1973 günü, sabaha karşı saat 3.30'da doğduğu

köy olan Sivrialan'da, şimdi adına müze olarak düzenlenen evde yaşama gözlerini yummuştur.

Uzun İnce Bir Yoldayım

Aşık Veysel



Şekil 21. "Uzun İnce Bir Yoldayım" türküsünün notaları.

<https://i2.wp.com/kemancilar.net/wp-content/uploads/2014/06/uzun-ince-bir-yoldayim-keman-notalari.jpg?zoom=1.25&resize=595%2C842> sayfasından erişilmiştir.

Neşet Ertaş (Şekil 22.) (d. 1938 – ö. 2012) Türk halk ozanı ve halk müziği şarkıcısı, Abdallık geleneğinin son büyük temsilcisi olan Neşet Ertaş "Bozkırın Tezenesi" olarak da bilinmektedir. 1960'lı yıllardan beri, sadece halk arasında değil ciddi müzik çevrelerinde bile büyük bir hayranlıkla dinlenen Neşet Ertaş, tam bir yöre sanatçısı olmasına rağmen; şanı – insanın yüreğine işleyen türküleriyle- tüm Türkiye'ye dağılmış bir saz ve söz ustasıdır. Aynı zamanda 500'e yakın beste yapan sihirli parmakların sahibidir (Kırşehir Dergisi, 2012, s. 17).



Şekil 22. Neşet Ertaş.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/1/1c/Ne%C5%9Fet_Erta%C5%9F.jpg sayfasından erişilmiştir.

Babası Muharrem Ertaş'ın Kırşehir Yağmurlu Büyükoba köyünden göçmesi nedeniyle Kırşehir'in Çiçekdağı ilçesinin Kırtıllar köyünde 1938'de dünyaya gelen Neşet Ertaş, Türk Halk müziğinin en üretken usta sanatçılarından. Özellikle saz çalarken mızrap tuttuğu eliyle sazın gövdesine diğer parmaklarıyla vurarak darbuka görevi yaptırması, bağlama çalış tekniğine değişik ve orijinal bir tavır getirmiştir. Neşet Ertaş babasıyla düğünleri gezmekten dolayı okuluna pek devam edememiştir. Mesleği gereği 6-7 yaşlarında iken babasının yanında köçek olarak düğünlere gitmiştir. İlk müzik derslerini babasından alan Ertaş, önce cümbüş ve keman, sonra da bağlama çalmayı öğrenmiş. İşte daha yedi yaşındayken, babası ile birlikte yörenin düğünlerinde saz çalıp türküler söylemeye başlamıştır (Aleviocakları, 2016).

Neşet Ertaş, Anadolu halk müziğinin yaşayan efsanesi, Abdal Müziğinin son temsilcisi ve Muharrem Ertaş'ın beşinci evladıdır. Kendisini doğuran topraklar olan Kırşehir'e hasretiyle; "gör ki neler geldi bu garip başa" diye başlar türkülerine gurbet ellerde. Garip, gurbet acısını hissettikçe basar sazının teline. Anadolu'nun bağrından çıkan bu saz ve söz ustası; Kırşehir'den Ankara'ya, oradan da gurbete uzanan bir hayat yaşamıştır. Kırşehir'den çıkan Neşet, 1960'larda artık tüm Türkiye'nin tanıdığı ve sevdiği bir sanatçısı haline gelmiştir. Neşet Ertaş'ın "Neden Garip Garip Ötersin Bülbül" adlı ilk plakı, 1957 yılında Şençalar Plak'dan çıkmıştır. İlk plağının çıkmasından sonra Neşet Ertaş Ankara'ya gelmiş ve sahne hayatına burada devam etmiştir (Kırşehir Dergisi, 2012, s. 17).

1962'de İzmir Narlıdere'de askerliğini yapmıştır. Askerliğini yaptıktan sonra Ankara'da çalıştığı gazonada Leyla isminde bir kızla tanışmış ve hemen evlenmiştir. Babası Muharrem Ertaş, Neşet'in bu evliliğine şiddetle karşı çıkmış. Bu olaylardan sonra Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş'ın arası bozularak uzun süre konuşmamışlardır. Neşet Ertaş ve Leyla Ertaş'ın evliliğinden Döne, Canan adında iki kız ve Hüseyin adında bir erkek çocukları olmuştur. Neşet ve Leyla yedi yıl evli kaldıktan sonra 1970'lerin başlarında ayrılmışlar. Neşet 1978 yılında alkol ve sigara kullanımından dolayı parmaklarından felç geçirmiş ve işsiz kalmıştır. Kardeşinin daveti üzerine Almanya'ya gidip tedavi olmuştur. Çocuklarının eğitimi ve sanatsal çalışmalarından dolayı uzun bir süre Almanya'da kalan sanatçı, 2000 yılında İstanbul'da verdiği büyük konser ile sahne hayatına geri dönmüştür (Hürriyet, 2016).

Halk onun müzikal tavrına destek vermiş ve Neşet Ertaş adeta yaşayan bir efsane olmuştur. Hatta Unesco Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi kapsamında yapılan

ulusal envanterlerden Yaşayan İnsan Hazinesi Türkiye Ulusal Envanterine alınarak, yaşayan insan hazinesi kabul edilen Ertaş, 25 Nisan 2011 tarihinde İTÜ Devlet konservatuarı tarafından fahri doktora ödülüne layık görülmüş, bağlamadaki tavrı ve türküleri konservatuarlarda ders olarak okutulmuştur (Hürriyet, 2016).

Hayatı ve eserleri Doç. Dr. Erol Parlak tarafından iki ciltlik bir kitap halinde yayımlanmıştır. 25 Eylül 2012 tarihinde İzmir'de tedavi gördüğü hastanede ileri evrede prostat kanseri nedeniyle yaşamını yitirmiştir. Cenazesi Kırşehir Bağbaşı Mezarlığında Toprağa verilmiştir. Mezarı ise babası Muharrem Ertaş'ın yanındadır. Mezar taşında ise "*Sakin ol ha, insanoğlu. İncitme canı, her can bir kalp, Hakk'a bağlı. İncitme canı, incitme.*" yazılıdır. Neşet Ertaş'ın adı Kırşehir'deki caddelerde, okullarda bulunmaktadır, ayrıca babası Muharrem Ertaş'la birlikte bir de anıtı bulunmaktadır (Hürriyet, 2016).

BİLMEM NEDEN BÖYLE SOLDUN
(ÇEŞİTLEME)

Yörest: Kırşehir
Kaynak: Neşet Ertaş

Derleyen: Neşet Ertaş
Notalayan: Sıtkı Akın

♩ - 48

Saz...

Bil mem ne den... böy le sol dın...

Saz... Ni ye düş tün... za ra... bül

Saz... Yok sa yar dan mı ay... rıl dın

Bel li bah tın... ka ra bül bül

Şekil 23. "Bilmem Neden Böyle Soldun" türküsünün notaları. http://2.bp.blogspot.com/-omOByDu3NqA/TiRVm9C6uWI/AAAAAAAAAoI/zC0fkJ9kQtc/s640/bilmem_neden.gif sayfasından erişilmiştir.

BÖLÜM III

3. KOMUZ ve BAĞLAMADA METOTLAR

3.1. Komuz Ve Bağlamada Akort Sistemleri

Araştırılmakta olan tezin konusunu teşkil eden komuz ile bağlamada kullanılan metotlar sırasıyla verilmiş, ardından da ikisinin ortasındaki benzerlikler ile farklılıklar sıralanmıştır.

3.1.1. Komuzda Akort Sistemleri

Kasey'in (2015b, s.37-38) gerçekleştirdiği çalışmada, komuzu akortlama şekli – Kırgızca'da *Komuz Tolgoo* olarak geçmektedir. Komuz transpoze (devrik, sesi aktarılmalı) bir enstrümandır. Onun sesi bir oktav düşük duyulur. Nota yazılma şeklinde ise bir oktav yüksek tiz nota anahtarı olarak yazılır. Günümüzde komuzun 18 farklı akordu (tolgoosu) bulunmaktadır; bunların içinden en sık kullanılan belirli tür akort vardır ve bunlar aşağıdaki sırasına göre şöyle isimlendirilir:

1. Çıñ Tolgoo (Dörtlü-Dörtlü) – Kuart-Kuart Akordu;
2. Oñ Tolgoo (Dörtlü-Beşli) – Kuart-Kint Akordu;
3. Boş Tolgoo (Beşli-Beşli) – Kint-Kint Akordu;
4. Sol Tolgoo (Beşli-Dörtlü) – Kint-Kuart Akordu;
5. Koş Boş Tolgoo (Beşinci Oktav) – Kint-Oktav Akordu;
6. Çıñ-Cup Tolgoo (Dörtlü Prima) – Kuart-Prim Akordu;
7. Ters Tolgoo (İkinci Dörtlük) – İkinci-Kuart Akordu.

Her bir akort kendi sanat eserine göre karakter olarak değişmektedir. Örneğin Çıñ Tolgoo dediğimiz Dörtlü-Dörtlü akort, *Kerbezer Tolgoosu* yani Kerbez ezgilerine ait akort olarak bilinmektedir. Çünkü Kerbez ezgilerinin hepsi bu akorda uygun halde oynanmış ve halen oynanmaktadır. Oñ Tolgoo yani Dörtlü-Beşli akorduna *Şingıramalar Tolgoosu* (zil sesli) diyerek adlandırılmaktadır. Boş Tolgoo yani Beşli-Beşli akordunda genel olarak *Kambarkanlar, Botoylor* oynandığı için bu akorda *Kambarkanlar Tolgoosu* (andantino – hızlı oynama) denilmektedir.

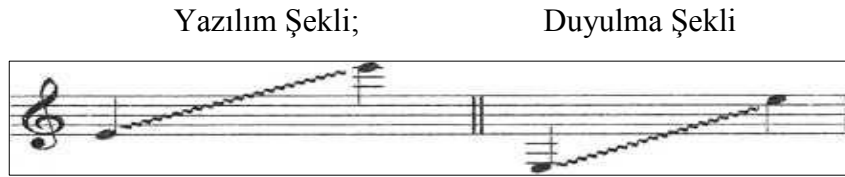
Aşağıda komuzun akort sistemi, ses yükseklik ölçüsü ve onların diyapazonuna göre duyulma şekli ile nota yazılış biçimleri verilmektedir.

1. Çıñ Tolgoo (Dörtlü-Dörtlü) – komuzun birinci ve üçüncü teli küçük oktavın *mi* notasına, ikinci teli ise *la* notasına göre ayarlanır.



Şekil 24. "Çıñ Tolgoo" akort sistemi. M. Kasey, *Kırgız Eldik Aspaptık Atkaruuçuluk Önörünö Okutuunun Usulu (Kırgız Halk Çalgılarında Çalma Becerisini Öğretmenin Usulü)*, 2015b, s.38.

Çıñ Tolgoo'nun ses yükseklik ölçüsü birinci oktavın *mi* notası ile üçüncü oktavın *mi* notasına kadar uzamaktadır.



Şekil 25. "Çıñ Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 38.

Çiñ Tolgoo'nun Parmaklama İfadesi:

I POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

II POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

III POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

IV POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

V POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

Şekil 26. "Çiñ Tolgoo" parmaklama ifadesi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 38.

2. Oñ Tolgoo (Dörtlü-Beşli) – birinci teli küçük oktavın *mi*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *re* notasına göre ayarlanır.

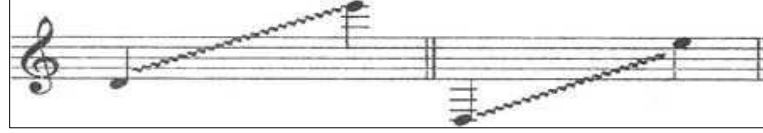
Yazılım Şekli; Duyulma Şekli

Şekil 27. "Oñ Tolgoo" akort sistemi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 39.

Bu ses ayarının ses yükseklik ölçüsü birinci oktavin *re notası* ile üçüncü oktavin *mi notasına* kadardır.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli



Şekil 28. "Oñ Tolgoo" akort sistemi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 39.

Oñ Tolgoo'nun Parmaklama İfadesi:

I POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

II POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

III POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

IV POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

V POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

Şekil 29. "Oñ Tolgoo" parmaklama ifadesi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 39.

3. Boş Tolgoo (Beşli-Beşli) – birinci ve üçüncü teli küçük oktavin *la notasına*, ikinci teli ise *re notasına* göre ayarlanır.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli



Şekil 30. "Boş Tolgoo" akort sistemi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 40.

Ses yükseklik ölçüsü küçük oktavin *re notası* ile ikinci oktavin *mi notasına* kadardır.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli;



Şekil 31. "Boş Tolgoo" akort sistemi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 40.

Boş Tolgoo'nun Parmaklama İfadesi:

I POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

II POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

III POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

IV POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

V POZİSYON
1-, 3- tellerindeki sesler 2 - teldeki sesler

The image shows five musical staves, each representing a different position (I to V) for playing the 'Boş Tolgoo' scale. Each staff has two parts: '1-, 3- tellerindeki sesler' (notes on the 1st and 3rd strings) and '2 - teldeki sesler' (notes on the 2nd string). The notes are written in treble clef and include fingerings (0, 1, 2, 3, 4) above them. The positions are defined by the starting note on the 1st string: I (C4), II (D4), III (E4), IV (F4), and V (G4).

Şekil 32. "Boş Tolgoo" parmaklama ifadesi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 40.

4. Sol Tolgoo (Beşli-Dörtlü) – birinci teli küçük oktavın *re*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *mi* notasına göre ayarlanır.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli;

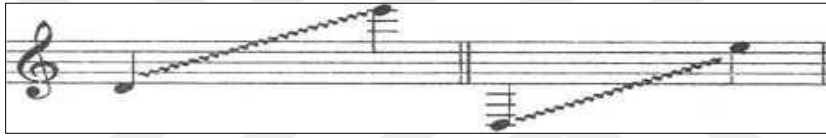


Şekil 33. "Sol Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 41.

Ses yükseklik ölçüsü küçük oktavın *re* notası ile üçüncü oktavın *mi* notasının aralığına kadar.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli;



Şekil 34. "Sol Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 41.

Sol Tolgoo'nun Parlaklama İfadesi:

I POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

II POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

III POZİSYON

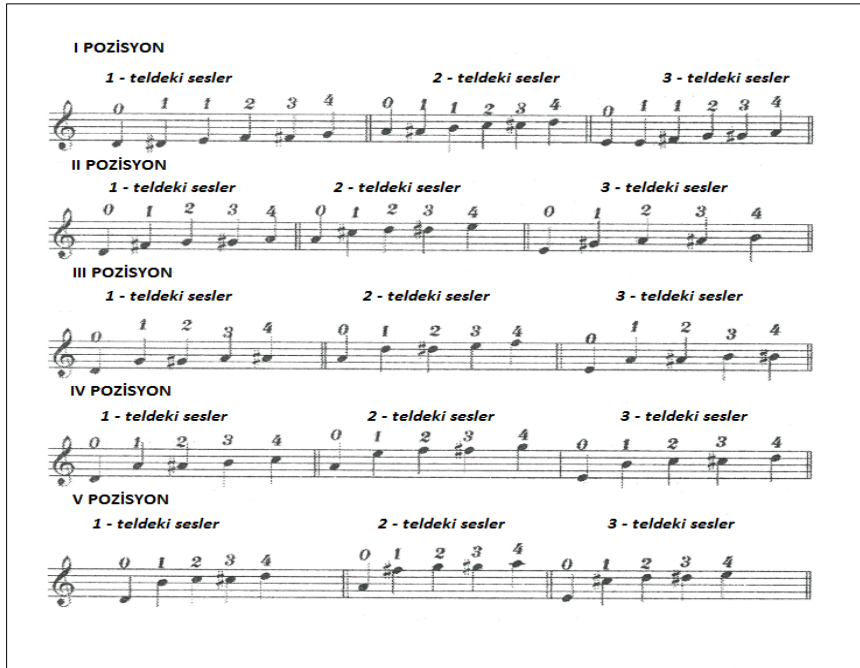
1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

IV POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler

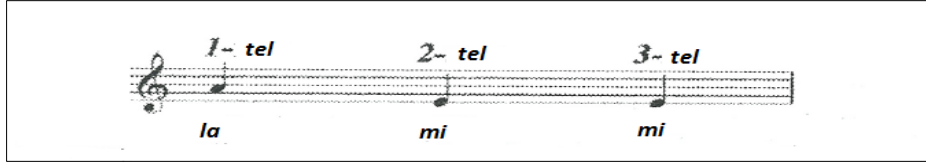
V POZİSYON

1 - teldeki sesler 2 - teldeki sesler 3 - teldeki sesler



Şekil 35. "Sol Tolgoo" parmaklama ifadesi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 41.

6. Çıñ Cup Tolgoo (Dörlü-Prima) – enstrümanın birinci teli *la*, ikinci ve üçüncü teli ise *mi* notasına göre ayarlanır.



Şekil 39. "Çıñ Cup Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 43.

Birinci *La* (A) telinin ses yükseklik ölçüsü birinci oktavın *la* notası ile üçüncü oktavın *re*, *mi* notalarına kadar uzamaktadır.

Duyulma Şekli;

Yazılım Şekli;

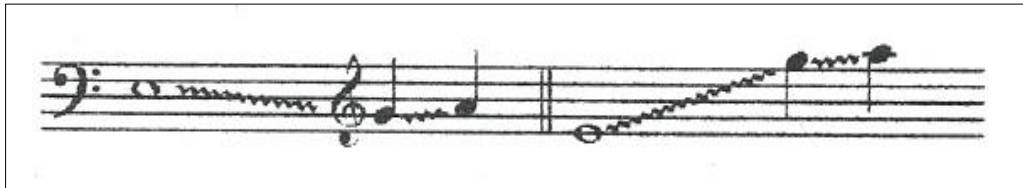


Şekil 40. "Çıñ Cup Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 43.

İkinci ve üçüncü *Mi* notasına denk gelen (*E*) tellerindeki ses yükseklik ölçüsü, birinci oktavın *mi* notası ile üçüncü oktavın *sol*, *la* notasına kadar uzamaktadır.

Duyulma Şekli;

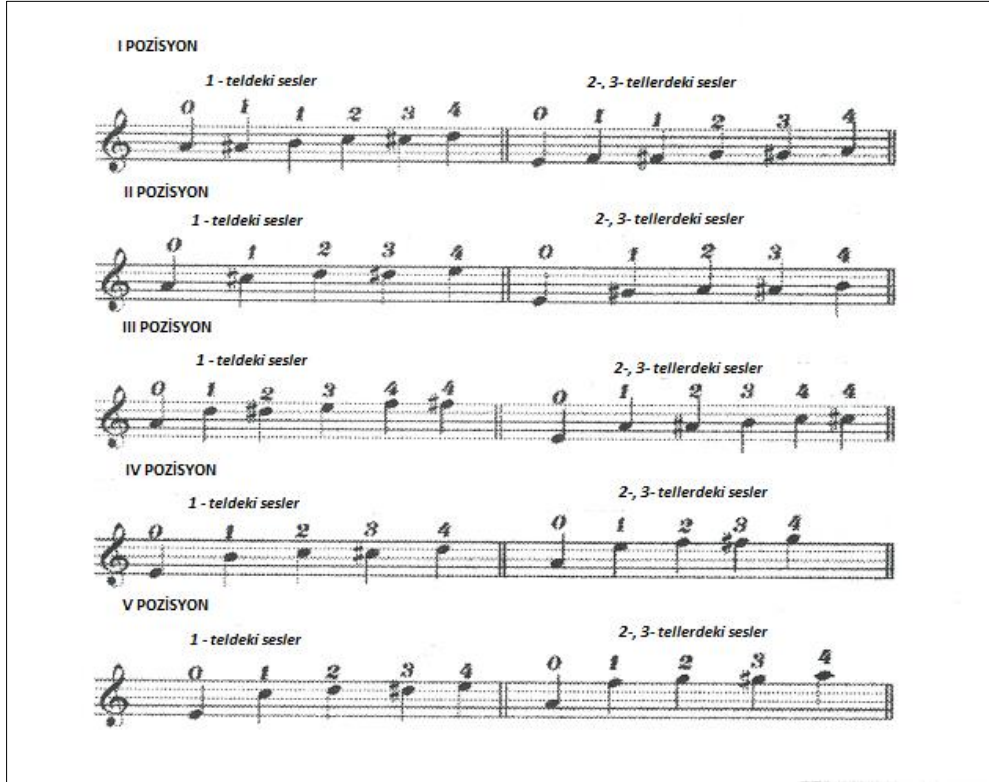
Yazılım Şekli;



Şekil 41. "Çıñ Cup Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 43.

Komuzda bu akorda göre ezgiler pek rastlanmaz. Komuz ustalarının repertuarında bu akorda uygun olan sadece *Solton Sarı* ezgisi bulunmaktadır.

Çiñ Cup Tolgoo’nun Parmaklama İfadesi:



Şekil 42. “Çiñ Cup Tolgoo” parmaklama ifadesi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 43.

Komuz çalgısında yukarıda zikredilen akort dışında *ters tolgoo* (tersine akortlama)lar vardır. Tersine akortlamanın farklı akort çeşitlerini görmek mümkündür. Mesela; *ters-çiñ tolgoo* (ters ikinci dörtlük): küçük oktavın birinci teli *si*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *mi* notalarına göre ayarlanır (halk ezgisi *Sarinji Bököy* örneğinde olduğu gibi). *Ters-boş tolgoo* (ters ikinci beşlik): birinci teli *sol*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *mi* notalarına göre ayarlanır (İbıray Tumanov’un *Cılgar Kün* adlı ezgisi buna örnektir). *Çiñ-ters tolgoo* (dörtlük ikinci): birinci tel *mi*, ikinci tel *la*, üçüncü tel *si* notalarına göre ayarlanır (halk ezgisi *Ters Buroo* örneğinde olduğu gibi).

Ters tolgoo (tersine akortlama)’nın yaygın olarak kullanılan akort türü – *ikinci-dörtlük* – olarak bilinir ve birinci tel küçük oktavın *si* notasına, ikinci teli *la*, üçüncü teli *mi* notasına göre ayarlanır.

Duyulma Şekli;

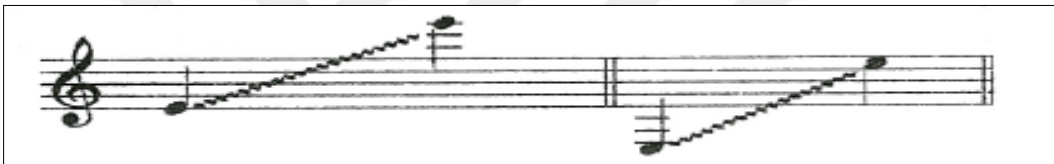


Şekil 43. "Ters Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 44.

Ses yükseklik ölçüsü küçük oktavın *mi notası* ile üçüncü oktavın *mi notasına* kadar uzamaktadır.

Yazılım Şekli;

Duyulma Şekli;



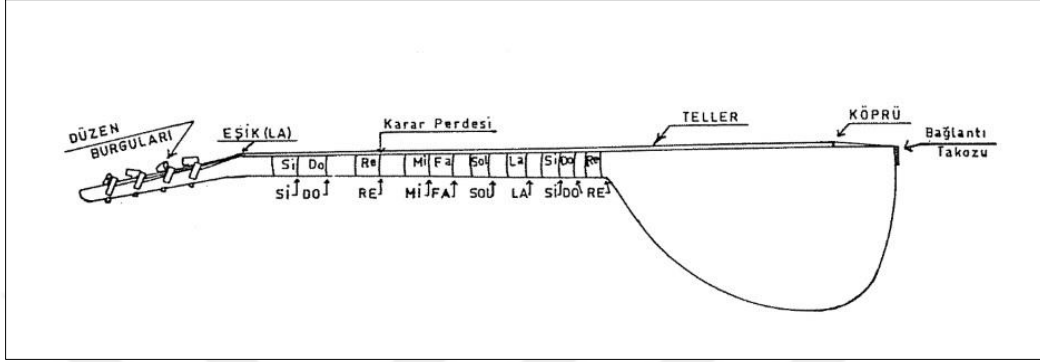
Şekil 44. "Ters Tolgoo" akort sistemi. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 44.

Kasey'in (2015b, s.44) de belirttiği gibi, komuzun parmaklama usulleri ve akort uygulaması müzik türü ve şarkı biçimine göre değiştiği gibi, genel olarak komuz ustaları serbestliğe önem verdikleri için, hocalık yapan ya da sahne alan sanat adamlarının komuz çalma biçimine de göre az-çok değişiklik göstermektedir.

3.1.2. Bağlamada Akort Sistemleri

Akort kelimesi, bağlama için genelde tercih edilmemektedir. “Sazın Düzeni” deyiminde olduğu gibi, bağlama için *düzen* kelimesi kullanılmaktadır. Bağlamanın tellerinde olduğu gibi sapında da (17 perdeli bağlama örneği) notalar bulunmaktadır ve bağlama öğretiminin ilk işi, notaların sap üzerindeki yerlerinin çok iyi bir şekilde ezberlenmesi gerektiğidir. Bağlamada öncelikle perde akordu yapılır. Perde akordundaki amaç, perdelerin baş eşige uygun konumda ayarlayarak istenen sesleri tam olarak vermesini sağlamaktır. Bunun için öncelikle teller boş olarak (perdelere basılmadan, sadece ilgili tele mızrap vurarak) akortlanır. Daha sonra ilk perdeden başlayarak, perdeye basılır ve ilgili tele vurulur. Çıkan

ses değeri akort aletinde olması gereken ses ile karşılaştırılır. Gerekliyse perde, öne veya arkaya kaydırılarak perdenin tam yeri tespit edilir. Bütün perdeler, vermesi gereken sesleri tam verecek uygun konuma sırayla ayarlanarak sabitlenir ve perde akordu tamamlanır (MEB, 2008, s. 38).

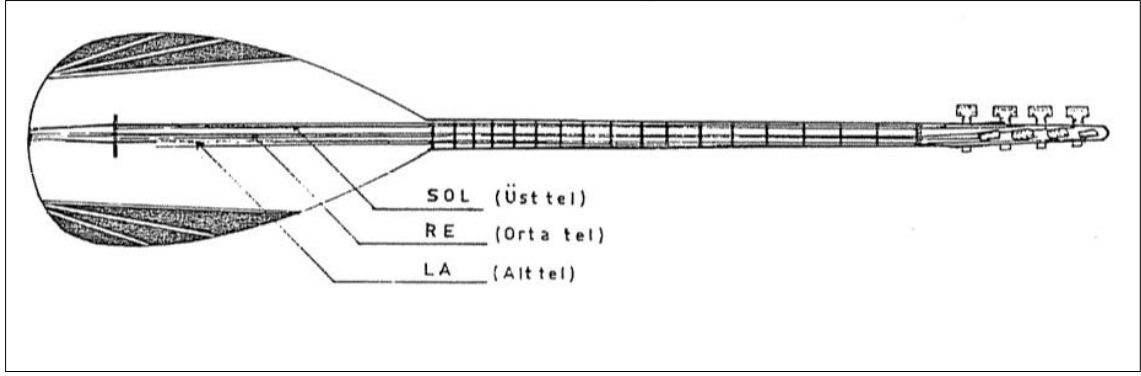


Şekil 45. Bağlamanın perdeleri. Taptık, *Bağlama Büyük Metod*, MEB, Ankara, 1972, s. 3.

Taptık'ın (1972, s.6) kaydettiğine göre, bağlamada *alt*, *orta* ve *üst teller* olmak üzere üç adet tel grubu mevcuttur. Bu tel grupları iki veya üçer adet, hepsi aynı cins veya bir tanesi sıрма (bam) teli olabilir. Bu tel grupları, birbiriyle uygun hale getirilir, yani düzen burgusu yardımıyla alt tel – La; orta tel – Re ve üst tel de – Sol notasına göre ayarlanacak ve bu sesler, hiçbir perdeye basmadan duyulması gereken sesler olmalıdır.

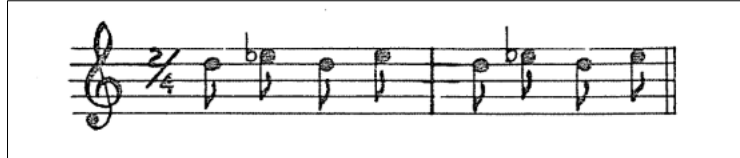


Şekil 46. Bağlamanın telleri. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 6.



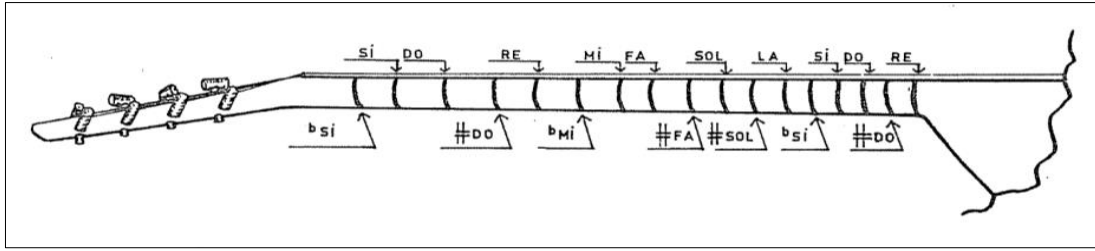
Şekil 47. Bağlamanın telleri. Taptık, a.g.e., 1972, s. 6.

Bağlamanın notalarında *diyez*, *bemol* ve *natürel* işaretleri vardır. Buna göre; *diyez* (#) – önüne geldiği notayı yarım ses inceltir. *Bemol* (b) – önüne geldiği notayı yarım ses kalınlaştırır. *Natürel* (♮) ise, diyez veya bemol almamış seslerdir ve saz üzerindeki yazılı perdelerdir. Eğer bir nota, *diyez* veya *bemol* işareti almışsa, o nota artık aldığı işarete göre çalınması gerekmektedir. Bir ölçü içinde, yani iki ölçü çizgisi içerisinde kalan aynı isimdeki notalar için bir işaret koymak yeterli olur.



Şekil 48. Bağlamanın notaları. Taptık, a.g.e., 1972, s. 16.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi, *Mi* sesleri (b) *bemol* olarak kullanılmıştır. *Mi* sesleri bir ölçüde bulunduklarından, 1. *Mi* sesinin önüne (b) konulduğundan 2. *Mi* otomatik (b) olmuştur, dolayısıyla 2. *Mi*'nin önüne ayriyeten (b) koymaya gerek kalmamıştır. Bu durum *diyez* (#) için de geçerlidir. Aşağıdaki resimde, bu durum daha açık bir şekilde gösterilmiştir (Taptık, 1972, s. 15-16).



Şekil 49. Bağlamanın telleri. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 16.

Naturel (ㄴ) işareti ancak (b) veya (#) almış bir sesin, aynı ölçü içerisinde ikinci defa kullanılırken, *naturel* (ㄴ) yani kendi sesinde olması isteniyorsa o zaman kullanılır ve ancak düzeltilmesi gereken (aşağıdaki örnekte olduğu gibi) sesin önüne konur:



Şekil 50. Bağlamada "Naturel" işareti. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 16.

Bu örnekte; birinci ölçüdeki 1. Mi *bemol*, 2. Mi de *naturel* basılacaktır. İkinci ölçüde ise, 1. Mi *naturel*, 2. Mi de *bemol* basılacaktır. Bu işaretler bir de portenin başına konulur. Porte başına konan işaretlere göre, o müzik parçası içerisindeki notalar, tek tek işaretlendiği gibi çalınacaktır. Aşağıdaki örnekte, bütün - *Mi sesleri bemol (b)*; *Fa sesleri de diyez (#)* olarak çalınmalıdır (Taptık, 1972, s. 16).



Şekil 51. Bağlamanın notaları. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 16.

Bilindiği üzere bağlamanın perdeleri 17 ila 24 perde arasında değişmektedir. Meydan sazından bir oktav, Divan Sazından da beş ses daha tiz olan bağlamaya 6-9 tel takılır. Yukarıda gördüğümüz resimde (Şekil 51.) bağlamanın yaygın olarak kullanıldığı Bozuk (Kara) Düzen örneği gösterilmiştir. Bağlamanın genelde alt telleri La sesine akort edilir. Düzen değişikliklerinde orta ve üst tellerin akortları değiştirilir (Bağlamist, 2016).

Düzenler yöresel bir özelliğine göre birbirinden farklılık arz etmektedir. Örneğin; Ankara, Konya, Kütahya’da “*Kara Düzen*” adı ile bilinen düzen (akort), Kastamonu ve Çankırı taraflarda “*Bozuk Düzen*” olarak bilinmektedir (Ekici, 2012, s. 48). Bağlamada en çok bilinen ve yapılan düzenler şunlardır:

- Bozuk Düzen (Kara Düzen ve Saz Düzeni adları ile de bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Sol;
- Bağlama Düzeni (Veysel, Kopuz, Alevi ve Âşık Düzeni olarak da bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Sol; üst tel de La;
- Misket Düzeni (Kastamonu ve İstanbul’da “Karanfil Düzeni” olarak bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Fa#;
- Abdal Düzeni (Çöğür ve Bozlak Düzeni adları ile de bilinmektedir) – alt tel Sol; orta tel La; üst tel de La;
- Acem (Acemaşiran) Düzeni (Müstezat Düzeni ve Eskişehir’de Kervan Düzeni adları ile bilinmektedir) – alt tel La; orta tel La; üst tel de Fa;
- Kütahya Düzeni (Bozuk, Zeybek ve Hüdayda Düzeni, Gaziantep Barak Bölgesinde ise: Dertli Düzeni adlarıyla dile getirilmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Re;
- Kayseri Düzeni (Gaziantep Barak Bölgesinde Hurşut Düzeni adı ile bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Mi; üst tel de La – notalarına göre (Tuklu, 2016) düzenlenmektedir.

Düzenler dikkatle incelenirse, bunların yörelerin tonal ve makamsal özellikleriyle doğrudan bağlantılıdır. Çünkü bağlamada, ezginin çalındığı diziye bağlı olarak yapılan düzen değişimleri ezginin tonal eksenine de belirlemiş olmaktadır. Aşağıda (Şekil 52.) bağlamada en çok bilinen ve yapılan düzenlerin yazılışına ve diyaazonuna göre duyuluşu verilmiştir (MEB, 2013, s. 11-12).

Yazılışına Göre	Diypapazona Göre Duyuluşu
Bozuk Düzen	
Bağlama Düzeni	
Misket Düzeni	
Abdal Düzeni	
Acem Düzeni	
Kütahya Düzeni	
Kayesri Düzeni	

Şekil 52. Bağlamanın düzenleri. MEB, *Müzik Aletleri Yapımı, Tutuş ve Bozuk Düzen*, Ankara, 2013, s. 12.

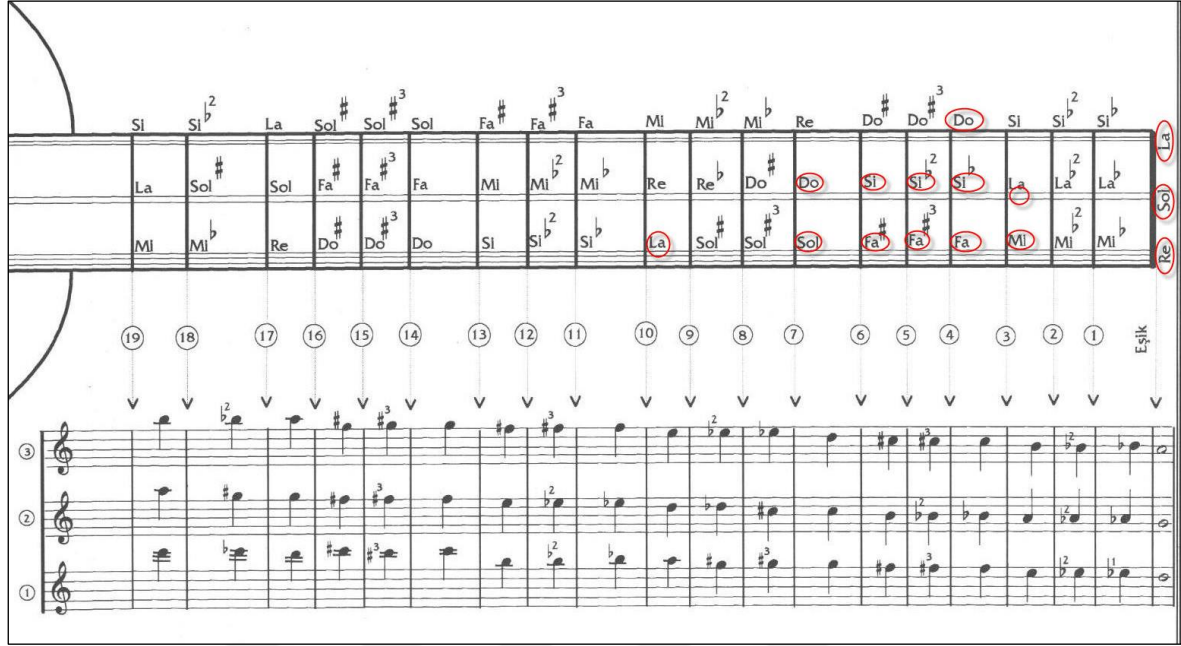
Bağlama düzeni konusunda farklı saptamalar ve görüşler vardır. Örneğin *Cafer Açın*'ın görüşüne göre karar sesleri de mevcuttur (Turkuler, 2016).

Tablo 1.

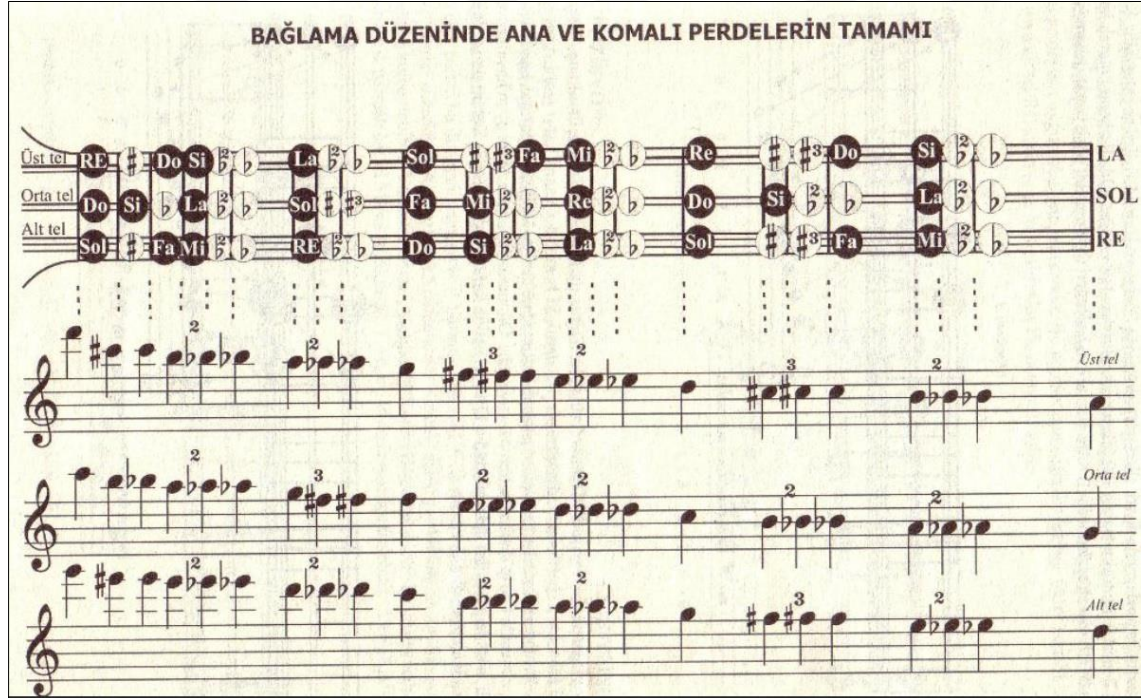
Cafer Aın'ın Görüşüne Göre Karar Sesleri (Turkuler, 2016).

Düzenlerin Adı	Alt Teller	Orta Teller	st Teller	Karar Sesleri
Bozuk Düzen	La	Re	Sol	Re
Bağlama Düzeni	La	Re	Mi	Mi
Misket Düzeni	La	Re	Fa	Fa
Abdal Düzeni	La	La	Sol	La
Kütahya Düzeni	La	Re	Re	Re
Kayseri Düzeni	La	Mi	La	La
Acem Düzeni	La	La	Fa	Fa

Kısa sap bağlamanın nota yerleri aşağıdaki gibidir (Şekil 53.):

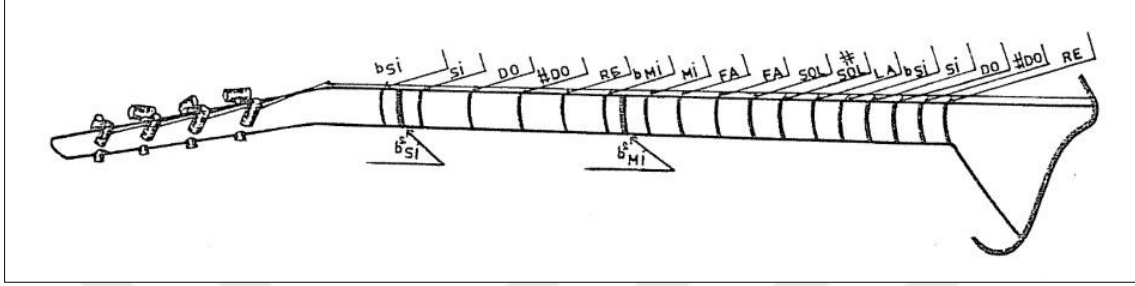


Şekil 53. Kısa sap bağlamanın nota yerleri. <http://1.bp.blogspot.com/-hlyZ926HHb4/T2d0T0xmr0I/AAAAAAAAAJ4/MJP9dpgGQ1E/s1600/baglamaduzenindekiilanilanperdeler.jpg> sayfasından erişilmiştir.



Şekil 54. Bağlama düzeninde ana ve komalı perdelerin tamamı. <http://www.seyirdefterim.net/uploads/2013/09/perdecetveli.jpg> sayfasından erişilmiştir.

Yukarıdaki (Şekil 54.) deminden beri bahsedilmekte olan bağlamanın ana sesleri ve çeyrek (komalı) seslerinin düzeni verilmiştir. Taptık (1972, s.29) kaleme aldığı çalışmasında, çeyrek (komalı) seslerin: *bazı ilave perdelerin* yardımıyla duyulan sesler olduğunu belirtmektedir. Buna göre *eşikten köprüye doğru*: alt tel açık La; sonra b si, Si, Do, #Do, Re, b Mi, Mi, Fa, #Fa, Sol, #Sol, La şeklinde sesler dizilmesi gerekmektedir (Şekil 55).



Şekil 55. Bağlama düzeninde komalı perde. Taptık, a.g.e., s. 29.

Bağlamada önceden komalar (yani çeyrek sesler) olmamıştır. 1960'li yıllardan sonra bağlamanın çalınma şekli daha değişmiş, Muzaffer Sarısözen zamanında komalar bağlanıp daha uygun hale gelmiştir. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği ortaklığı dönemi sonrası gelen alışkanlıkla perdeler bağlanarak devam ettirilmiştir. Kenan Şavklı'ya göre, bunun anlamı; *Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ile birlikte rahat çalınabilsin diye perdelerin bağlanması* söz konusudur. Küçük koma nispetlerini ifade eden perdelerin M. Sarısözen tarafından bağlanması ve nota yazımında bemol veya diyezlerin üzerine 2, 3, 4 vd. rakamların konularak gösterilmesi konusunda da çeşitli yorumlar yapılmıştır. Yukarıda belirtilen görüşlerden anlaşıldığı üzere, perdelerin bilimsel bir dayanağa göre tespit edilmediği gerçeği ortaya çıkmaktadır. Nitekim küçük koma nispetlerindeki perdelerin bağlanması zamanla daha da abartılarak, halk müziğini adeta makamsal temelde düşünen bir anlayışın oluşmasını sağlamış, radyo sanatçısı Orhan Subay ve özellikle de Cemil Demirsipahi gibi şehirli müzik adamlarının çabalarıyla da perde sayısı kırklara, ellilere kadar çıkarılmıştır (Turkuler, 2016).

Muzaffer Sarısözen'in başlattığı bu uygulamaya halk sanatçıları önceleri rağbet etmemiş ve şehirlilere göre daha geç benimsemişlerdir. Halk sanatçıları içinde fazla perde kullanımını ilk benimseyenlerden biri Bayram Aracı'dır. Önceleri bu sanatçının etkisinde kalan Neşet Ertaş'ın, aynı uygulamayı daha da genişleterek benimsemesi, bu kullanımın halk tarafından

sevilmesinde oldukça etkili olmuştur. Neşet Ertaş'ta görülen, bir türküde iki ya da daha fazla dizinin iç içe geçmişliğinin altında bu oluşum yatmaktadır. Orhan Subay Bayram Aracı etkisi ile bu uygulamayı benimsemiş halk sanatçılarından biri de Ali Ekber Çiçek'dir. Bugün, fazla perde kullanma anlayışının son etkileri ile karşı karşıya bulunmaktadır. Yurt genelinde sazlarda "Si bekar" ile "Si bemol" arasında üç veya dört koma pestlikte bir perde kullanımı, vazgeçilmez nitelikte gibi görünmektedir. Aynı durum "Fa diyez" ile "Fa bekar" arasındaki ek perde için de geçerlidir. Bunun yanında abartılı komalar, Neşet Ertaş'ın etkisi altındaki yöre sanatçıları dışında kaybolmuştur. Aynı uygulama radyo saz sanatçıları arasında da kaybolmak üzeredir. Bunu da "her şey aslına döner" genel prensibi çerçevesinde düşünmek yanlış değildir (Turkuler, 2016).

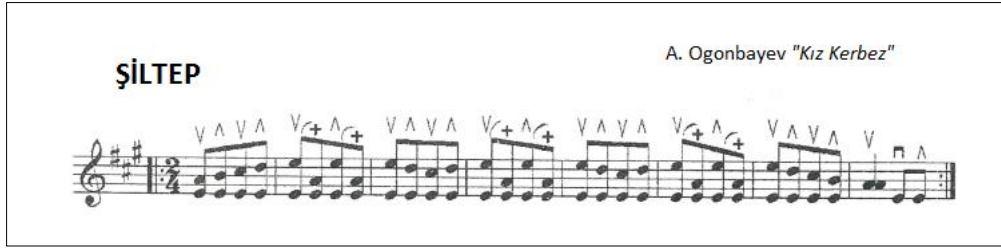
3.2. Komuz Ve Bağlamada Çalma Teknikleri

3.2.1. Komuzda Çalma Teknikleri

Komuzu çalma sanatının birçok usulü mevcuttur. Komuzun eşliğinde çalınan ezgiler en basit çalma tekniklerinden başlayarak en zor olan hızlı ve hareketli çalınan tekniklere kadar çeşitlenmektedir. Dolayısıyla komuz, çalma ve el oynatma teknikleri itibarıyla zengindir. Kasey'in (2015b, s.44) ele aldığı çalışmada, komuzun sesinin, sol elin parmakları tellerin üzerinde basılarak, sağ elin parmaklarının ise sol ele paralel olarak tellerin üzerinde oynatma ve hareket ettirme tekniği sayesinde çıktığı belirtilmiştir.

Komuz Çalmada Sağ Ele İlişkin Teknikler:

1. Şiltep Çertüü (*Şelpi Tekniği*) – bu teknikte, enstrümanın telleri üzerinde sağ elin tüm parmakları kullanılır, işaret ve orta parmak ile aşağı; başparmakla ise yukarıya doğru hareket ettirilerek çalınır. Bu tekniğin notaya dökümü *aşağıya doğru* $\vee$, yukarıya doğru ise $\wedge$ – olarak işaretlenir ya da parçanın başına direkt olarak *şiltep (şelpi)* yazısıyla çalma tekniği belirtilir (Kasey, 2015b, s. 44) ve bu teknikle çalınan “Kız Kerbez” ezgisi (Şekil 56.) bulunmaktadır.



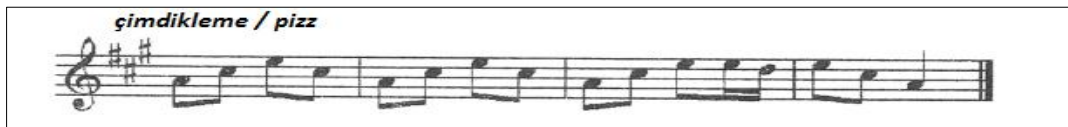
Şekil 56. Şiltep tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 44.

2. Terip Çertüü (Çimdikleyerek veya Telleri Parmakla Çekerek Çalma Tekniği) – bu teknik “pizzicato” olarak (Şekil 57.) adlandırılmaktadır. Bu teknikte işaret parmağı her bir telin üzerinde aktif olarak yukarı ve aşağıya, bazen de sadece yukarıya doğru çimdikleyerek hareket ettirilerek çalınır (Kasey, 2015b, s. 45).



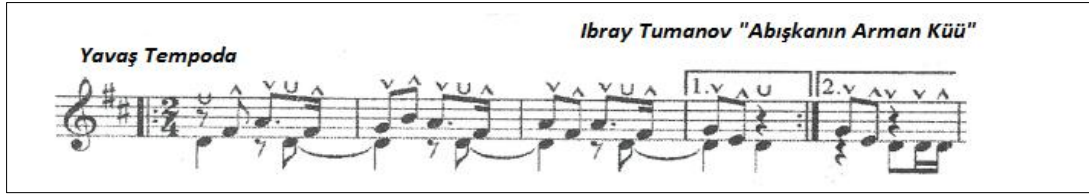
Şekil 57. Terip Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 45.

Bu teknikte aşağıda belirtildiği üzere (Şekil 58.) notaların başına çimdikleyerek ya da pizz şeklinde yazıyla belirtilir.



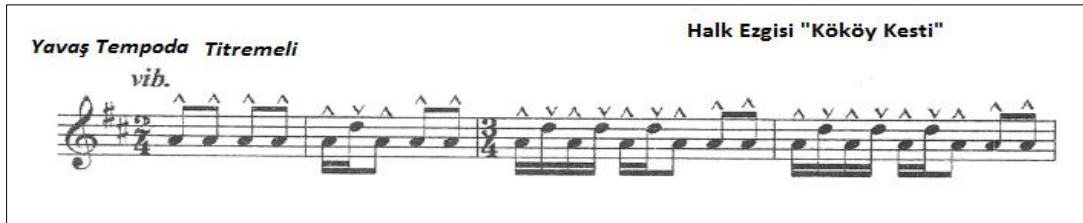
Şekil 58. Terip Çertüü tekniğinin notada isimlendirilmesi. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 45.

Çimdikleyerek çalma tekniği bazı durumlarda başparmağın yardımıyla da uygulanır. Başparmak ile aşağıya doğru hareket ettirme şekli —^{v} işareti ile yukarıya doğru hareket ettirme şekli de —^{v} işareti ile belirlenir. Bu tekniğe (Şekil 59.) Tumanov’un oynadığı ezgi örnektir:



Şekil 59. Terip Çertüü tekniğinin notadaki işareti. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 45.

3. Termelip Çertüü (*Vibrato – Titremeli Çalma Tekniği*) – bu teknikte işaret parmağı tellerin üzerinde yukarıya ve yukarı-aşağıya doğru serbest bir şekilde titremeli olarak çalınır. Notaya döküm şekli olarak *vib.*- işareti (Şekil 60.) kullanılır.

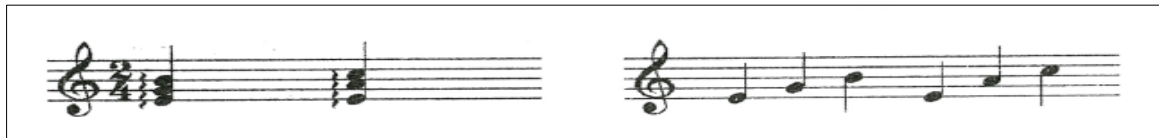


Şekil 60. Termelip Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 45.

4. Komuz çalmada sağ ele ilişkin tekniklerden bir diğeri – Sıdıra Çertüü (*Arpej – notaları hızlı ve kesik çalma tekniği*). Bu tekniğin (Şekil 61) notaya döküm şekli ♩ - işareti ile verilmektedir. Bu işaret iki ve ikiden çok seslerin (akorların) önüne dik şekilde koyulur ve ilgili sesler sırasıyla parmak ile kesik çalma tekniğinde kullanılır.

Yazılım Şekli:

Çalma Şekli:



Şekil 61. Sıdıra Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 46.

5. Maydalap Çertüü (*Tremolo – Titrekli, Çırpıntılı çalma tekniği*) – bu teknik notaya döküm şekli itibarıyla *tremolo* sözcüğü ile yazılır. Bu teknik eserlere kesintisiz, (kuyuluşkan) (uyumsal, sürelî), uzatmalı karakter verir. Tremolo tekniğinde (Şekil 62.) notalar sol elin parmakları ile hareketsiz bir şekilde basılır, aynı zamanda sağ elin işaret parmağının

yardımla tellerin üzerinde aşağıya ve yukarıya doğru titrekli ve çırpıntılı bir şekilde çalınır. Söz konusu tekniğin iki şekli mevcuttur. İlk şekli, nota çizgisinde yatay olarak verilen dik çizgi ile verilmektedir.

Yazılım Şekli:

Çalma Şekli:



Şekil 62. Maydalap Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 46.

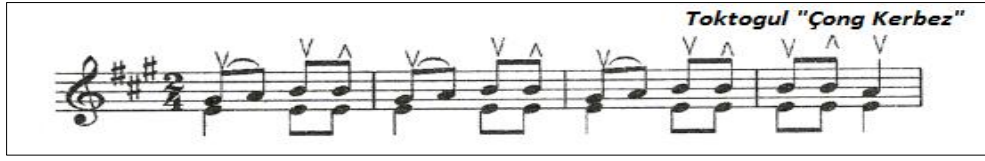
Tremolo tekniğinin ikinci şekli ise, birkaç notayı ve ölçüyü (dolap) birbirine bağlayan *caaça* (bağ işareti) ile verilir. Ayrıca bu tekniğin kullanma şekli ölçünün (dolabın) ya da ezginin (müzik parçasının) başlangıç yerine trem. olarak bilinen terimi yazmakla gösterilir (Şekil 63.).



Şekil 63. Maydalap Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 46.

Komuz Çalmada Sol Ele İlişkin Teknikler:

1. Eşip Çertüü – bu teknikte bir parçanın notalarını ara vermeden birbirine bağlayarak (sol elin parmaklarının yardımıyla) bir şelpi ya da çırpıntı ile çalma söz konusudur. Nota çizgisinde *legato* terimi ile belirtilir veya notaların üst kısmından yahut alt kısmından birbirine bağlayan *bağlı, birleşik* işareti ile verilir (Şekil 64.) ve “Kerbez” adlı ezgi örneklerinde olduğu gibi kullanılır (Şekil 65.). Bu teknikte genel olarak aynı tempoda notaların ara verilmeden birbirine bağlanarak çalınması esastır:



Şekil 64. Eşip Çertüü tekniği. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 46.



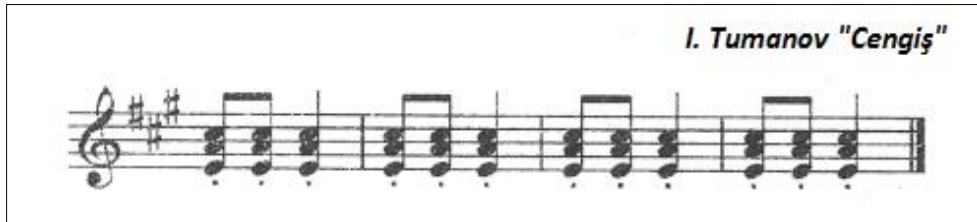
Şekil 65. Eşip Çertüü tekniği. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 47.

2. Üzüp Çertüü (*Staccato – Kesik Kesik, Kısa ve Güçlü Çalma Tekniği*) – bu teknik nota çizgisinde *staccato* terimi ile işaretlenir. Ayrıca notaların üstüne veya altına nokta koyularak verilir. Çırpıntılı çalma tekniği örneği (Şekil 66.) aşağıdadır:



Şekil 66. Üzüp Çertüü tekniği. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 47.

Komuzda staccato tekniği kullanarak çalınırken, her bir nota sol elin parmakları ile teller kesik kesik basılarak sağ elin parmakları ile de çok kısa ve güçlü çırpma teknikleri kullanılır. Staccato tekniğinin şelpi usulüyle çalma örneği (Şekil 67.) aşağıda verilmiştir:



Şekil 67. Üzüp Çertüü tekniği. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 47.

3. Buup Çertüü (*Teli Parmak ile Kapatarak Çalma Tekniği*) – Komuzun çalma teknikleri arasındaki *buup çertüü tekniğinde*, fazla seslerin duyulmamasını sağlamak için sol elin parmakları ile tellerin üzerine dokunarak seslerin kapatılması amaçlanır. Bu teknikte ezginin ana sesleri duyulması için, komuzun açıkta kaldığı tellerdeki fazladan gelen ve lazım olmayan sesler sol elin parmaklarının yardımıyla kapatılmaya çalışılır. Örneğin komuzun akortlarından olan *çın tolgoonun (dörtlü-dörtlü)* II pozisyonunda çalınan Toktogul’un “Çoñ Kerbez” adlı ezgisinde bu tekniğin örneği vardır. Buna göre birinci teldeki *sol diyez* ve *si* sesleri iyi duyulması için, *la* sesini veren ortadaki tel sol elin işaret parmağı ile kapatılır. Eğer güçlü ve kuvvetli bir şekilde duyulan *la* sesi kapatılmazsa, düşük sesi olan birinci teldeki *sol diyez* ve *si* sesleri duyulmayabilir. Nota çizgisinde *la* sesinin kapatılışının örneği aşağıda (Şekil 68.) verilmektedir:



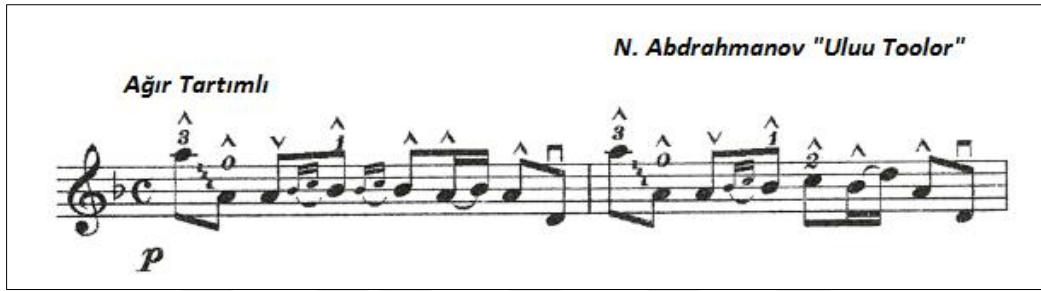
Şekil 68. Buup Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 48.

Bu çalma tekniği sol elin baş parmağının yardımıyla üçüncü teldeki *mi* sesinin kapatılmasında da uygulanır. Eğer sadece üçüncü teldeki *mi* sesinin duyulması gerekiyorsa, bu sefer sol elin serçe parmağının yardımıyla diğer iki teldeki sesler kapatılır, örneği (Şekil 69.) aşağıdadır:



Şekil 69. Üzüp Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 48.

4. Sıdırıp Çertüü (*Glissando - Kayma Çalma Tekniği*) – Komuzda nota aralıkları arasında parmakların kaydırılarak oynandığı ezgi türleri çok olmadığından bu teknik seyrek kullanılan çalma teknik türlerindendir. Ancak pozisyonlar arası notaların geçişinde sol elin parmaklarının kaydırılarak çalındığı örneklerde çok hoş sesin duyulduğu görülür. Tekniğin uygulanışında parmakların hızı ve kolay kayması önemlidir. Söz konusu çalma tekniğinin örneğini Nurak Abdırahmanov'un "*Uluu Toolor*" adlı ezgisinde (Şekil 70.) görmek mümkündür:



Şekil 70. Sıdırıp Çertüü tekniği. Kasey, *a.g.e.*, 2015b, s. 48.

5. Cañırtıp Çertüü (*Flajole Tekniği*) – tekniğin açıklaması Fransızca *flageolet* – ıslık, düdük anlamındaki sözcüklerden oluşmaktadır ve telli çalgılarda telin belli noktalarına yarım baskı uygulayarak elde edilen seslere verilen addır, sesi ıslık tarzında ve yankılayarak vermektedir. Bu teknik komuz tellerinin ikiye, üçe ve dörde ayrılan perde bağları denilebilen noktalarda uygulanır ve çok kısa aralık içerisinde parmakların tellere dokunması sonucu seslerin duyulmasıdır. Ses tınısı boğuktur o yüzden Kırgız üflemeli enstrümanlarından biri Sıbızgının² sesine benzemektedir (Kasey, 2015b, s. 49).

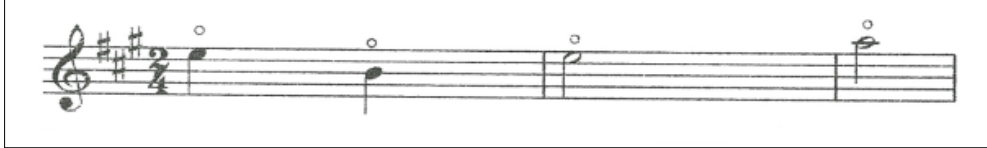
Kasey (2015b, s.49) çalışmasında belirttiği gibi flajole tekniğinin Komuzda kullanılışının iki şekli vardır. Buna göre:

1. *Nukura (Asıl) Flajole* – açık ve belirgin flajole tekniği.

²Sıbızgı - ağaç veya kamıştan dilsiz bir boru şeklinde olan enstrümandır, üç parmak deliği vardır ve dişe takılarak üflenen çalgıdır. Pentatonik diziler çalmaya uygun olan *sıbızgının* iki buçuk oktav ses genişliği vardır ve boyu 30 ile 60 cm arasında değişir.

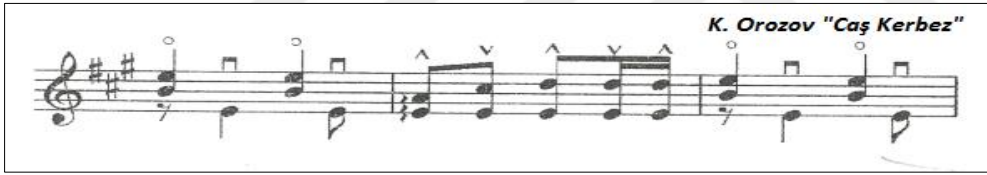
2. *Casalma (Sahte) Flajole* – burada ses çıkaracak telin nota aralıkları kısaltılır ve sağ elin parmakları ile çimdiklenerek çalınır.

Flajole ezgilere hoş seda ve renk katan ses tınısıdır. Sesin güzelliği özellikle tellerin sallanma yoluyla çekip alınması metoduyla ortaya çıkmaktadır. Nota çizgisinde flajole notaların üzerine küçük içi boş yuvarlak (Şekil 71.) ile verilir:



Şekil 71. Cañırtıp Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 49.

Bu tekniğin uygulanış biçimini bazen iki bazen de üç sesli akortları tutmada görmek mümkündür. Flajole tekniğin böyle kullanımında (Şekil 72.) sesin rengi, tınısı daha eğlenceli ve hoş duyulur:



Şekil 72. Cañırtıp Çertüü tekniği. Kasey, a.g.e., 2015b, s. 49.

3.2.2. Bağlamada Çalma Teknikleri

Bağlama öğretimi genelde usta-çırak ve meşk yöntemi ile öğretildiğinden yazılı metot izlenmemekte ve eğitimcinin (usta) çaldığı ezgiler, öğrenci (çırak) tarafından görsel ve duysal olarak algılanıp çalınmaya çalışılmaktadır. Bu şekilde yapılan bağlama ve diğer halk sazları öğretimlerinde parmak pozisyonları, oturuş pozisyonları, tezene (mızrap) tutuş ve vuruş yönlerinin anlatımları gibi teknik çalışmalar genellikle önemsizlenmemekte, en kısa sürede ezgiler çalmak-çaldırmak hedeflenmektedir. Dolayısıyla bu şekilde eğitim veren bağlama veya diğer halk sazları eğitimcilerinin eğitimlerinde, belirli bir standardizasyondan veya bilimsel olarak açıklanan çalgı icra tekniklerinden (standart tutuşlar, pozisyonlar, mızrap vuruşları vb.) bahsedebilmek mümkün olamamaktadır

(Bağlamanovaları, 2016). Fakat son dönem çalışmalar bu gibi eksikliklerin ya da yanlışlıkların fark edilmesi ve mümkün olduğu kadar standart bir çalışmanın gerçekleşmesi açısından önemli veriler bulunan bilgiler sunmakta ve bağlama öğretimini bilimsel olarak öğrencilere sunma gayreti içerisinde oldukları.

Bağlamada, Yozgat, Kayseri, Konya, zeybek, teke ve karşılama gibi daha çok yörelere özgü üsluplarla, *süpürme*, *çırpma*, *tarama*, *çiftleme*, *tremolo* gibi vuruşlarla ilgili tezene biçimleri ve *çarpma*, *çekme*, *vibrando* gibi parmak süslemeleri mevcuttur (Turkuler, 2016). Bu usullerin hem öğrenimi hem de öğretimde farklılıkların yaratması nedeniyle birçok çeşitlilik ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla son dönem çalışmalar, yani *bağlama öğretimi metot kitapları* türkü veya ezgi çalmasını öğretmekten çok sazın çalınışı ile ilgili bilgiler içermektedir. Böylelikle usul kitaplarında, bağlamanın çalma tekniği daha kolay yollarıyla tercih edilerek, öğretilmektedir. Bu ise *tezene vuruş biçiminin* standart haline dönüştürülmesine işaret etmektedir.

Günümüzde mızrap ya da tezene kavramı, bağlamanın el ile çalma geleneğinin kaybolmasına sebep olacak kadar öneme sahiptir. Parlak’a göre, Osmanlı sarayı çevresindeki kalabalık heyetlerinde, el ile çalınan sazların sesinin yeterince duyurulamaması sonucu, mızrap icat edilmiştir. XVII. yy’da geliştirilen ve XVIII. yy’da tam olarak yerleşmiş olan “tezene” (mızrap) Anadolu köylüsü tarafından da benimsenmiş ve yavaş yavaş el ile çalma yani *şelpe* tekniğinin yerini almıştır. Özellikle daha sonraları *demir*, *boynuz*, *tahta*, *kemik* vb. sert cisimlerin yerine *kiraz ağacı kabuğu* gibi daha yumuşak ve esnek maddeler kullanılmaya başlamasıyla bağlama çalma, *tezeneye* bağlı kalmıştır (Özbek, 2005, s.18). Dolayısıyla bağlama çalmada sağ ele ilişkin metot günümüzde, *tezene vuruşunu* andırmaktadır. Konuyla ilgili çalışma Alçı’nın (2015, s.27-31) ele aldığı araştırmasında detaylı bir şekilde verilmiştir. Bu çalışmada yöresel farklılıklardan kaçınılarak, daha çok tercih edilen ve daha çok tanınmış ve ayrıca da Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı tarafından bağlama öğretimine yönelik geliştirmiş olduğu metot kitaplarında yer alan, tezene vuruş biçiminden örnek alınmıştır.

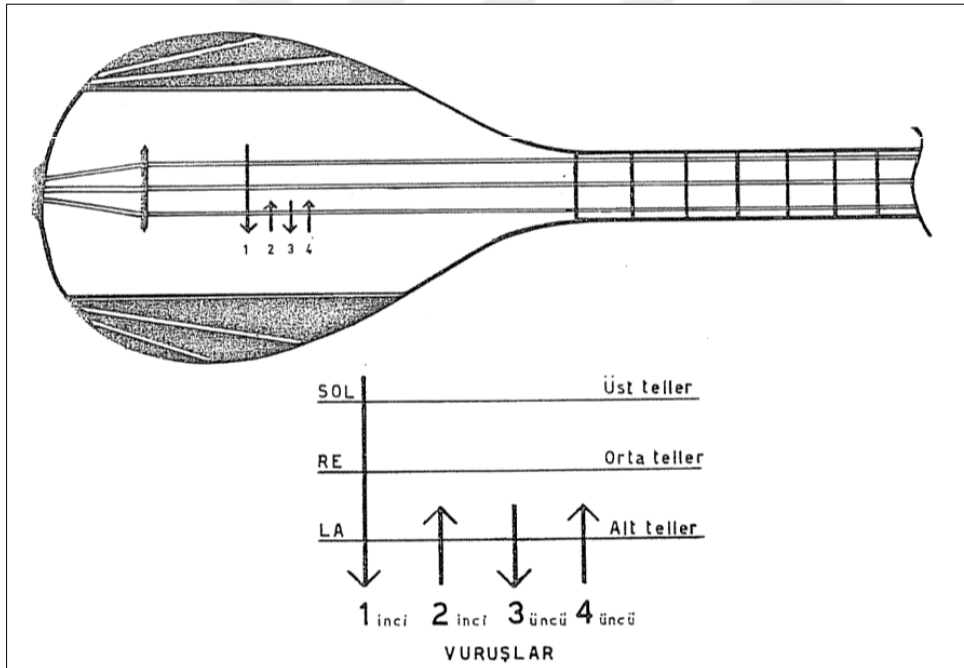
Bağlamada Sağ Ele İlişkin Metodlar

Genel itibarı ile bir çalgının iyi bir şekilde icra edilmesi, o çalgıdan doğru ve temiz ses çıkarmaya bağlıdır. Bu olay bağlama için de geçerli olup, bağlamadan doğru ve temiz ses

çıkması için sağ ve sol el tekniklerinin doğru oturmuş olması şarttır. Sağ el ile tel üzerindeki denge öyle bir şekilde olmalı ki, sağ elde tutulan tezenenin, üstten mi vurulduğu, ya da alttan mı çekildiği hiç belli olmamalıdır.

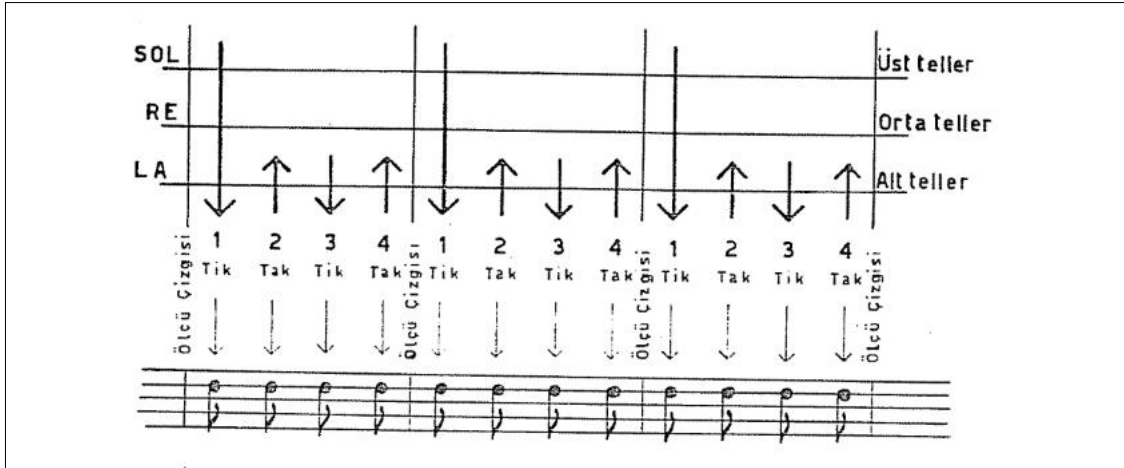
Hem zaten *tezene* sağ elin parmaklarına herhangi bir kuvvet uygulanmaksızın, başparmağın ucu ile işaret parmağının arasına koyularak, hafifçe tutulur ve sağ elin doğal konumu bozulmadan bağlamanın alt telinin üzerine getirilerek koyulur. Tezenenin bağlamanın teli üzerindeki çalışma şekli: *başparmağın ucu ile dışa doğru ve bilekten gelen bir hareket ile aşağıya doğru itirmek ve aşağıda kalan tezenenin yukarıya doğru işaret parmağın ucuna kuvvet uygulayarak yukarıya (göğüs kısmı) doğru yine bilekten gelen hareket ile çekmek* – yoluyla gerçekleşir (Ekici, 2012, s. 62-64). Burada önemli olan tezene vuruş şiddetinin ve sürekliliğinin aynı olması gerektiğidir.

1. İki dörtlük usul - bağlamada en basit tezene vuruş şekli iki dörtlüktür (2/4).



Şekil 73. İki dörtlük tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 7.

Yukarıda belirtildiği üzere (Şekil 73.), yatay çizgiler sazın alt, orta ve üst tellerini, yukarıdan aşağıya çizilmiş olan oklar ise, tezenenin tellere vuruluş istikametini ve hangi tellere dokunulması icap ettiğini açıkça göstermektedir. Her tezene vuruşu arasındaki zaman aynı olmalıdır.

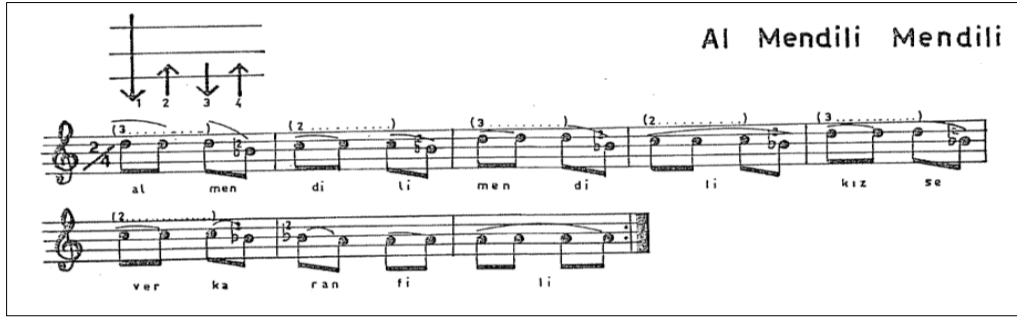


Şekil 74. Tezene vuruş aralığı. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 8.

Tezene vuruş aralığı, duvar saatinin tik-tak-tik-tak tarzında muntazam aralıktaki ses vermesi gibi olmalıdır. 2/4'lük usulde:

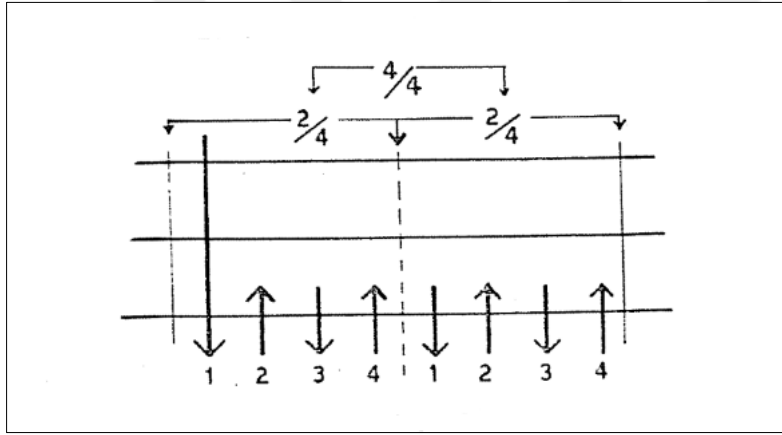
- 1. *vuruş* – yukarıdan aşağıya doğru bütün tellere (tik);
- 2. *vuruş* – aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tele (tak);
- 3. *vuruş* – yukarıdan aşağıya doğru yalnız alt tele (tik);
- 4. *vuruş* – aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tele (tak) – vurularak bir ölçü tamamlanır.

Taptık (1972, s.7-8) konuyla ilgili şunları belirtmiştir: “Bu usulde, ara verilmeden (Şekil 74.) *Tik-Tak-Tik-Tak-Tik-Tak-Tik-Tak* şeklinde devam edilmelidir. Burada önemli olan, birinci ölçünün dördüncü vuruşundan sonra hiç ara verilmeden ikinci ölçünün birinci vuruşuna ve aynı şekilde diğer ölçülere geçilirken *Tik-Tak-Tik-Tak ritmi* hiç bozulmaması gerekmektedir.” Aşağıdaki örnekte (Şekil 75.) iki dörtlük vuruşun örneği, Al Mendili – türküsü ile gösterilmeye çalışılmıştır:



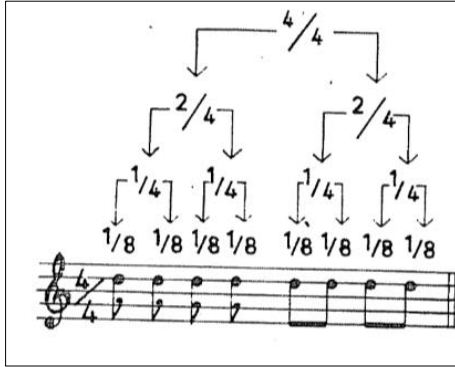
Şekil 75. “Al Mendili” türküsü. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 28.

2. Dört dörtlük usul – 2/4lük usulün hemen hemen aynısıdır. 4/4lük vuruşun ilk dört vuruşu aynen 2/4lük vuruş gibidir. Geriye kalan ikinci dört vuruş ise, tezene vuruş yönleri itibarıyla gene bir 2/4lük vuruş olmakla beraber, tek değişik tarafı birinci vuruşun yalnız alt tele vurulmasıdır (Şekil 76.).

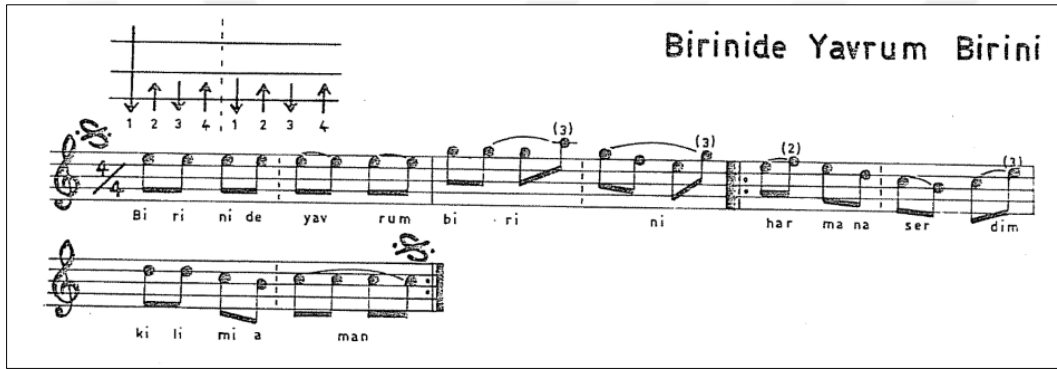


Şekil 76. Dört dörtlük tekniği. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 31.

4/4lük usul özetlenecek olursa (Şekil 77.) iki adet 2/4lük vuruşun birbiri arkasında eklenmesinden ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Dikkat edilecek husus, birinci 2/4lük usulün ilk, yani bir numaralı vuruşu, yukarıdan aşağıya doğru bütün tellere, ikinci 2/4lük usulün birinci vuruşu gene yukarıdan aşağıya doğru fakat yalnız alt tele olacak şekildedir. Böylece iki adet iki dörtlük usul birleştirilerek meydana çıkmaktadır. Bu vuruşta dahi önemli olan ritmin aksamamasıdır (Taptık, 1972, s. 31-32). Bu usulün örneğini (Şekil 78.) “Birinde Yavrum Birini” adlı türküde görmek mümkündür:



Şekil 77. Dört dörtlük tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 58.



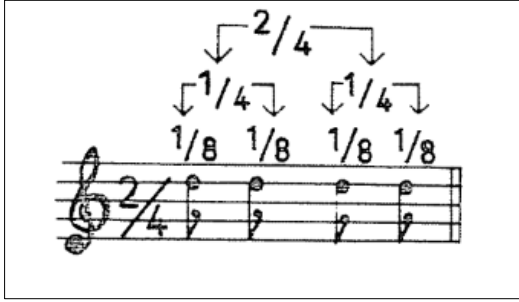
Şekil 78. "Birinde Yavrum Birini" türküsü. Taptık, a.g.e., 1972, s. 32.

3. Bir Sekizlik usul – yukarıda bahsi geçen 2/4lüğün bir nevi tekrarlanmış halidir (Şekil 79.). Buna göre iki adet 1/8lik ölçü, bir adet 1/4lük demektir ve 2/4lük ölçünün içerisinde iki adet 1/4lük veya dört adet 1/8lik nota var demektir.

İki adet 1/8 lik = 1/4	}	İki adet 1/4 lük = 2/4 lük
İki adet 1/8 lik = 1/4		

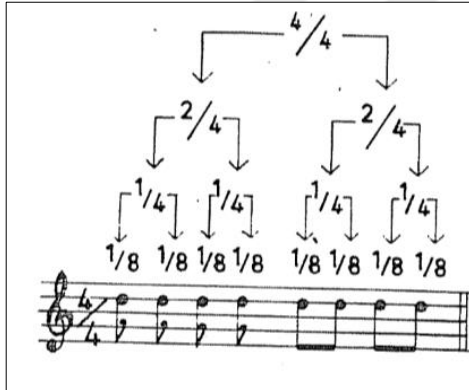
Şekil 79. Bir sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 58.

4/4lük bir parçanın bir ölçüsünde sekiz adet 1/8liğin veya dört adet 1/4lüğün veyahutta iki adet 2/4lüğün olduğunu (Şekil 80.) görmek mümkündür.

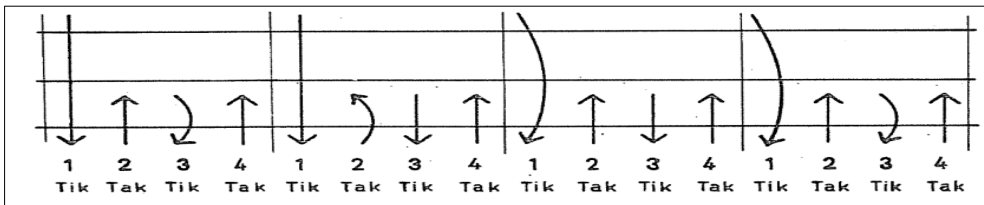


Şekil 80. Bir sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 58.

1/8lik notalarda önemli bir işaret bulunmaktadır ki, o da Es (Sükût) olarak bilinir. 1/8lik Es, porte üzerinde () işareti ile tanınır ve notada bu işarete rastlanıldığında () nota kıymeti kadar durulacaktır (Şekil 81.). Tezene vuruş şekli değişmemekte ancak Es'e isabet eden tezene vuruşu, tellere dokunulmadan geçecektir. Böylelikle zamanda ve ritimde aksama olmayacaktır.

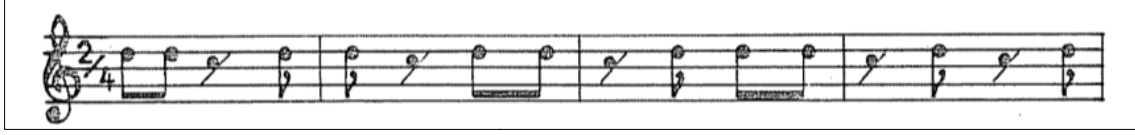


Şekil 81. Bağlama tekniğinde Es işaretinin belirlenmesi. Taptık, a.g.e., 1972, s. 36.



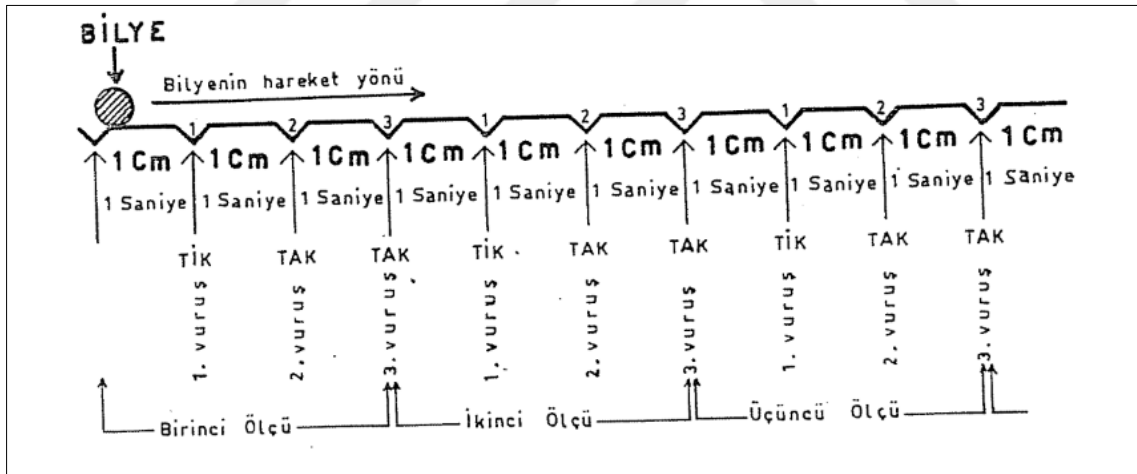
Şekil 82. Tellere vurulmadan yapılan vuruşlar. Taptık, a.g.e., 1972, s.

Yukarıda (Şekil 82.) görüldüğü gibi, eğri oklar, tezenenin tellere dokunmadan es geçtiğini anlatmaktadır. Nota yazımındaki Es işareti, ⑧ - şeklinde olduğu için, yazılı notada aşağıdaki gibi (Şekil 83.) verilmektedir:



Şekil 83. Es işareti. Taptık, a.g.e., 1972, s. 36.

4. Üç Sekizlik usul ve 3/8lik Tezene vuruşu – yukarıdaki vuruşlardan biraz farklıdır. Buna göre birinci vuruş – *yukarıdan aşağıya doğru – bütün tellere birden*; ikinci vuruş – *aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tellere*; üçüncü vuruş – *aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tellere* vurularak gerçekleştirilir. Taptık'ın (1972, s.49) belirttiği üzere, bu üç vuruşla 3/8lik usul tamamlanacak, üçüncü vuruştan sonra ara verilmeden birinci vuruşa geçirilerek (Şekil 84.), 1-2-3-1-2-3-1-2-3-1-2-3 şeklinde çalışılmaya ve çalmaya devam edilecektir.

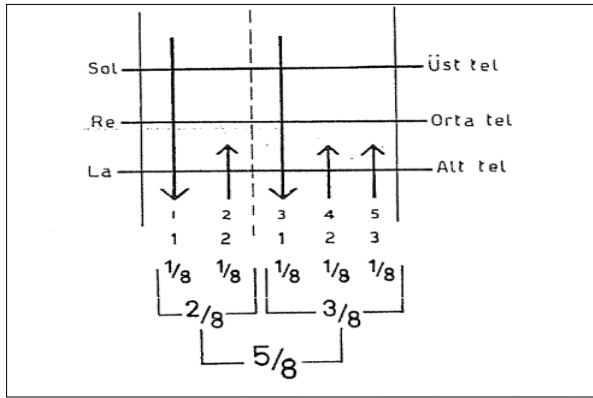


Şekil 84.Üç sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 49.

Bu usulün daha iyi anlaşılabilmesi için Taptık (1972, s.49) gerçekleştirdiği çalışmasında, ok istikametinde sabit hızla ilerleyen bir bilyenin örneği sunmuştur. Buna göre yukarıda (Şekil 84.) gösterildiği gibi, bilyenin yürüdüğü zeminde 1-2-3 diye numaralandırılan çukurlar ve bu çukurların arasındaki uzaklıklar birbirinin aynısı şekilde düşünülebilir. Bilye bu çukurlardan birinci numaralara düştüğünde TİK, ikinci ve üçüncüye düştüğünde de TAK

sesini verecek şekilde düşünölsün. Böylelikle sabit hızla ilerleyen bilye, birbirine eşit aralıklara sahip çukurluklara düşmesi sırasında, muntazam aralıklara ve birbirine eşit zamanda tik-tak-tak sesi verecektir.

5. Beş sekizlik usul. Bu usul 3/8lik usulden üretilmiştir ve çok kullanılan bir usuldür. Yukarıda bahsi geçen 3/8lik usul ve tezene vuruşu oldukça önemlidir, çünkü genelde bu usule ilaveler yapılarak yeni usuller türetilmektedir. (5/8)lik usul, genel olarak (3/8)lik usulün önüne, yani (1/8)lik ilave ile elde edilmektedir.

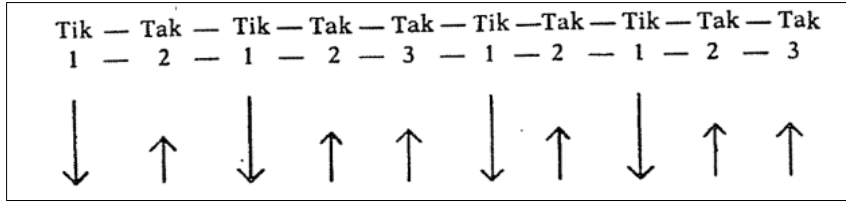


Şekil 85. Beş sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 59.

Bu vuruş şeklinin kolay anlaşılabilmesi için, genelde 2/8lik ve 3/8lik vuruş olmak üzere iki kısma ayrılır (Taptık, 1972, s. 59). Buna göre:

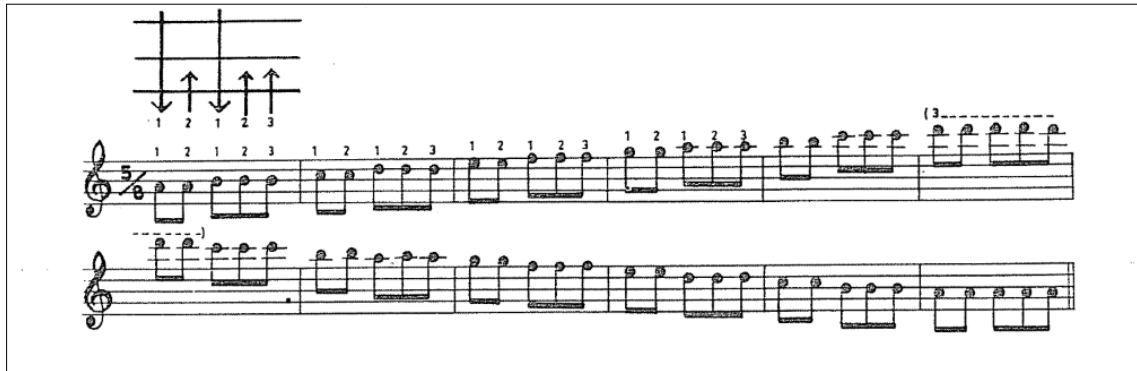
- 2/8 { Birinci vuruş – yukarıdan aşağıya doğru (bütün tellere birden)
İkinci vuruş – aşağıdan yukarıya doğru (yalnız alt tele)
Üçüncü vuruş – yukarıdan aşağıya doğru (bütün tellere birden)
- 3/8 { Dördüncü vuruş – aşağıdan yukarıya doğru (yalnız alt tele)
Beşinci vuruş – aşağıdan yukarıya doğru (yalnız alt tele) – vurulmak suretiyle gerçekleşir.

5/8lik usulün yukarıda gösterildiği gibi beş vuruşu yapıldıktan sonra, ritmik aksama olmadan birinci vuruşa geçilecek ve yine tik-tak-tik-tak (Şekil 86.) şeklinde devam edilecektir:



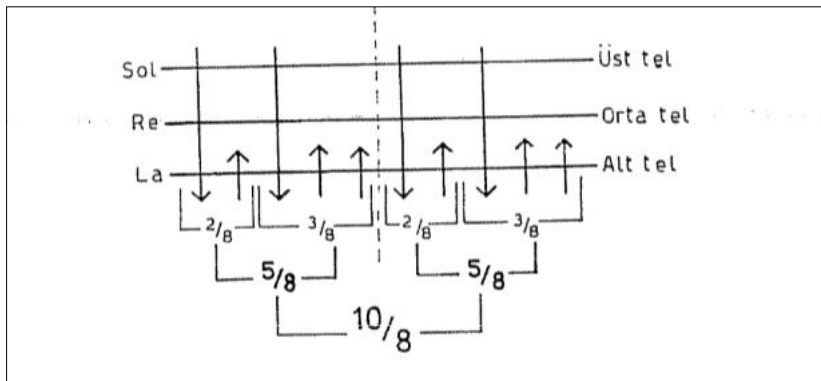
Şekil 86. Beş sekizlik usulde tezene vuruş aralığı. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s.59.

5/8'lik vuruşun tatbiki (Şekil 87.) aşağıda verilmiştir:



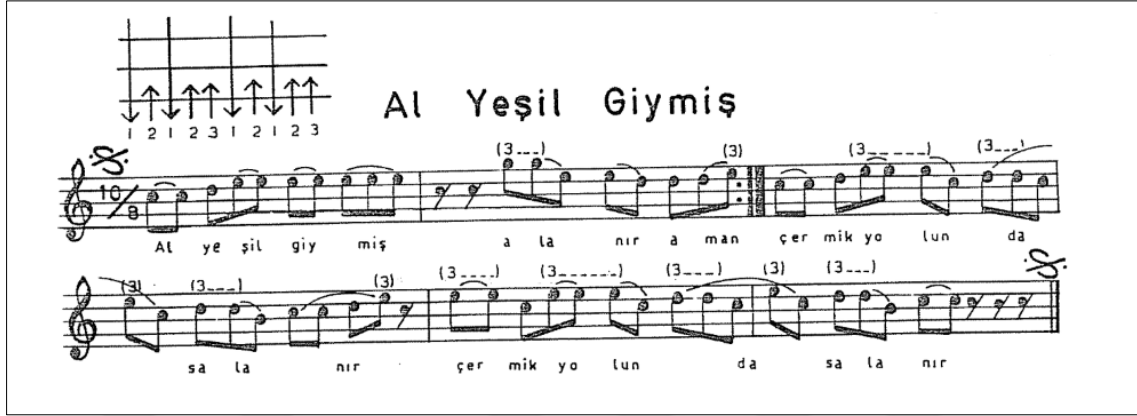
Şekil 87. Beş sekizlik vuruşun tatbiki. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 61.

6. On sekizlik usul yani 10/8; rakamlardan da anlaşılacağı gibi, bir ölçüsü içerisinde on adet sekizlik veya on adet sekizliğe eşit değerde notalar bulunan müzik parçalarının başına konan ve parçanın usulünü gösteren işarettir. 10/8'lik usulün halk müziğinde birkaç şekli mevcuttur. Bu usulün en basit şekli ise, iki adet 5/8'lik usulün peş peşe birleştirilmesiyle elde edilen şeklidir (Şekil 88.):



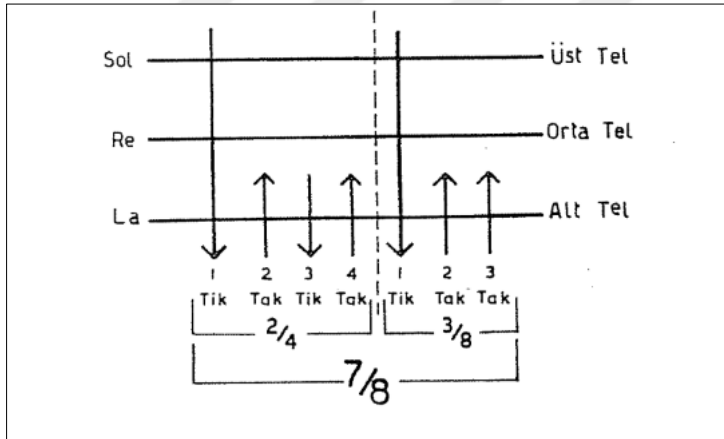
Şekil 88. On sekizlik tekniği. Taptık, *a.g.e.*, 1972, s. 67.

10/8'lik vuruş şekli, 5/8'lik vuruşun iki katına denk gelir. Üçlemeler değişebilir; ölçü çizgisi beş adet sekizlikten sonra değil, on adet sekizlikten sonra çizilir (Taptık, 1972, s. 67). 10/8'lik usule örnek aşağıda verilmiştir (Şekil 89.):



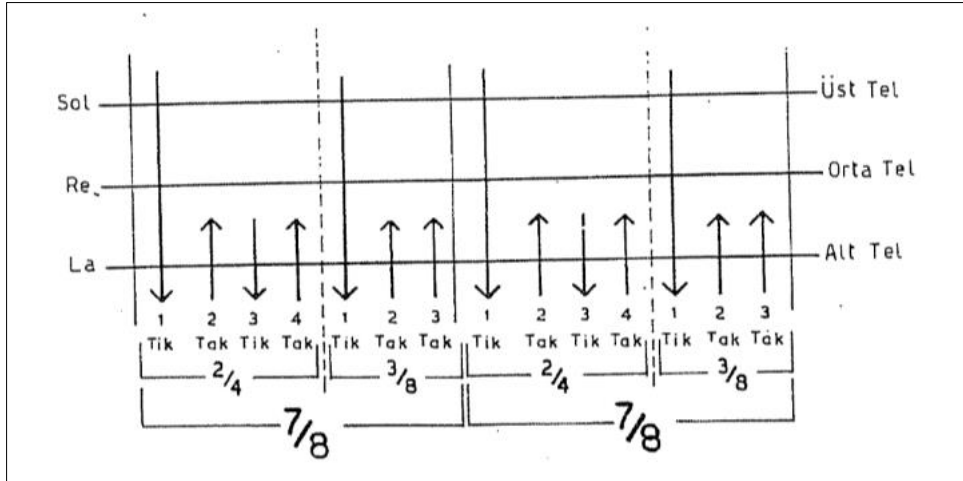
Şekil 89. "Al Yeşil Giymiş" türküsü. Taptık, a.g.e., 1972, s. 69.

7. Yedi sekizlik usul. Bu usul de gene 3/8'lik usulden üretilmiş olup, içinde mutlaka üç vuruşluk grubun bulunduğu bir usuldür. 7/8'lik usulde (Şekil 90.) yedi adet 1/8'lik usul vardır:



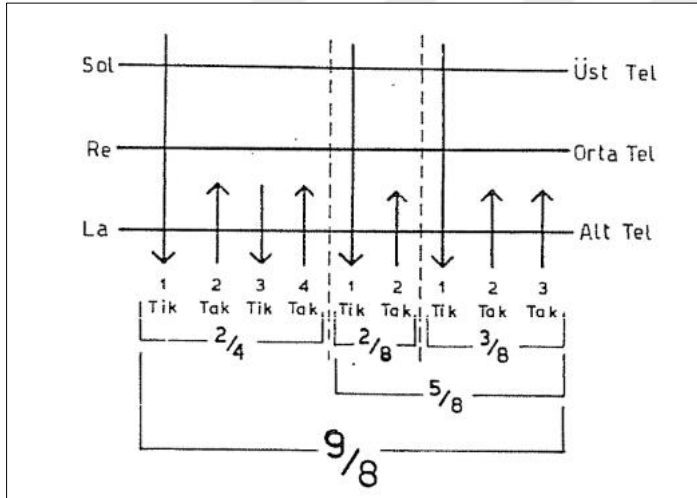
Şekil 90. Yedi sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 71.

Taptık'ın (1972, s.71) belirttiğine göre bu yedi adet 1/8'liğin dört adedi bir grupta, yani 2/4'lük vuruşun aynısı; diğer üç adet 1/8'lik ikinci grupta, yani 3/8'lik vuruşun aynısı olarak gruplandırılmıştır. Sonuç itibarıyla 7/8'lik vuruş (Şekil 91.), bir adet 2/4'lük veya iki adet 2/8'lik vuruş ile 3/8'lik vuruşun muntazam bir şekilde bir-birine eklenmesi yoluyla meydana gelmektedir.



Şekil 91. Yedi sekizlik vuruşun tatbiki. Taptık, a.g.e., 1972, s. 71.

8. Dokuz sekizlik usul Türk Halk Musikisinin en çok kullandığı ve en yaygın usullerden birisidir ve 5/8'lik ile 7/8'lik usullerde olduğu gibi, içinde mutlaka üçlü bir grup bulunan 3/8'lik usulden üretilmiştir (Taptık, 1972, s. 74).



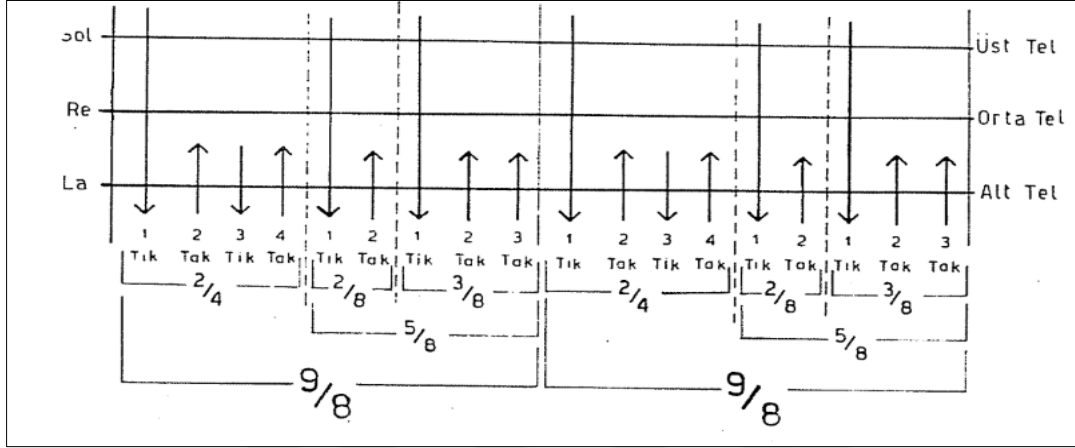
Şekil 92. Dokuz sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 74.

9/8'lik usulün en basit şekli, yukarıda görülen ve üçlü grubun sonunda kullanılan şeklidir. Bu üçlü grup, bazı türkülerde başta veya ortada olabilir, türkünün başından sonuna kadar aynı yerde olanlara ise düzgün 9/8'lik denilmektedir. Üç adet 2/8'lik ile bir adet 3/8'lik vuruşun bir-birine eklenmesi suretiyle meydana gelen 9/8'lik usul:

$$(2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8) (2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8)$$

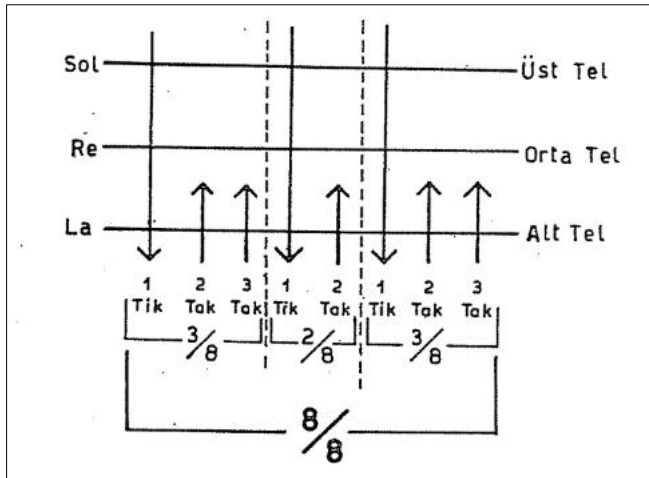
veya

(1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 3) (1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 1 – 2 – 3) şeklinde devam etmektedir (Taptık, 1972, s. 74).



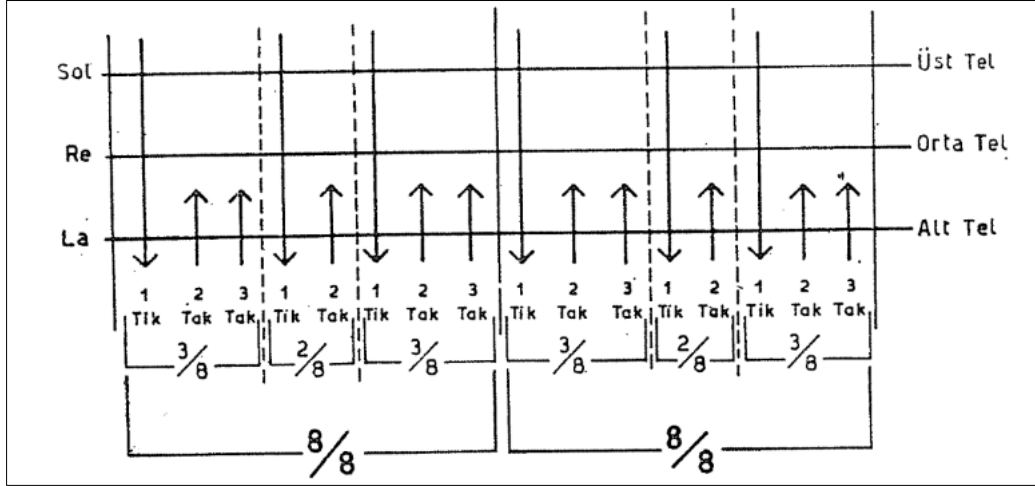
Şekil 93. Dokuz sekizlik usulün vuruş tatbiki. Taptık, a.g.e., 1972, s. 74.

9. Sekiz sekizlik usul veya 8/8'lik tezene vuruşu, üç grupta incelenebilir. Buna göre ilk grup olan 3/8'lik (1 – 2 – 3); sonra 2/8'lik ikinci grup (1 – 2); daha sonra da üçüncü grup yine 3/8'lik (1 – 2 – 3). Taptık'ın (1972, s.106) belirttiği üzere, vuruşlar ara verilmeden yapılarak, bir ölçüdeki sekiz vuruş veya 8/8'lik bir ölçü tamamlanır. Yine diğer usullerde olduğu gibi, ölçüler ve vuruşlar birbiri arkasına eklenerek, süreklilik düzgün olarak temin edilir (Şekil 94.):



Şekil 94. Sekiz sekizlik tekniği. Taptık, a.g.e., 1972, s. 106.

8/8'lik usulün kalıbı ve seyri: *Tik – Tak – Tak – Tik – Tak – Tik – Tak – Tak* şeklindedir ve aynı şekilde devamlı vuruş halinde olmalıdır (Şekil 95.):



Şekil 95. Tezene vuruş aralığı. Taptık, a.g.e., 1972, s. 106.

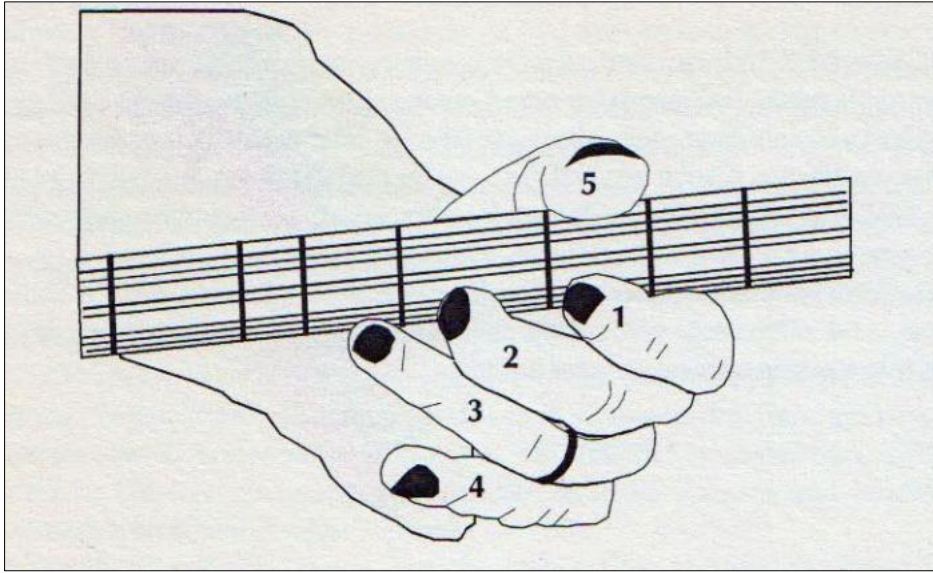
Bağlama çalmada sol ele ilişkin metot denilince, akla gelen *mızrap* veya *tezene vuruşu*, yukarıda verilen bilgilerden yola çıkarak, bu enstrümanın öğretiminde oluşabilecek problemlerden kaçınıldığını görmek mümkündür. Çünkü yaklaşık 19 farklı düzeni mevcut bağlama çalma usul farklılıkları olduğu göz önünde bulundurulduğunda, şüphesiz o kadar farklı yöntem ve uygulama ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla bu farklılıkların sorundan öte çeşitliliğe dönüştürülmesi için, tezene vuruş biçiminde en azından ortak yolun bulunması, bağlama öğretiminin kolaylaştırılması açısından önemlidir.

Bağlamada Sol Ele İlişkin Metodlar

Yukarıda da bahsedildiği gibi, bağlamanın birçok düzeni bulunmaktadır. Arasından en çok bilinen ve kullanılanlar ise kara düzen veya bozuk düzen ile bağlama veya Veysel düzenidir. Bağlama düzeni dışındaki düzenlerin alt telleri geleneksel anlayışta “la” olarak kabul edilmekte ve notasyonu da buna göre yapılmaktadır. Bağlama düzeninde ise alt teller “re” olarak kabul edilmekte ancak karar sesi olarak yine “la” sesi kullanılmaktadır. Aslında alt telin “la” sesi olup olmadığı konusu da tartışmalıdır. Konuyla ilgili Emnalar, bu sesin la’nın

altı ses altındaki “do” ya da “do diyez” olduğu kanaatini bildirmektedir. Nitekim ona göre “la” sesi hem insan sesinin söyleme dışına çıkmasına hem de bağlamanın tellerinin kopmasına neden olabilmektedir (Emnalar, 1998, s. 640). Bağlamada sol ele ilişkin metod kısmında, kara düzen esas alınarak bilgiler verilmeye çalışılacaktır.

Bağlamanın sapı sol el ile tutulurken, her hangi bir kuvvet uygulamadan sapa getirilerek “U” şeklinde bir ovallık (Şekil 96.) dikkate alınarak başparmak ile işaret parmağı arasındaki bölüm kullanılmaktadır. Sol elin ayası ve içi ise bağlamanın sapına değmemeli ve bağlamanın teknesine doğru açık olmalıdır. Hem perdelere hem de tellere parmak dik tutularak, tırnak ile basılmalıdır (MEB, 2016, s. 6).



Şekil 96. Bağlama tutma şekli. MEB, 2013, s.17.

Bağlamada bilindiğı üzere sol el belli bir konumda durmaz. Genellikle alt tellerde sap üzerinde aşağı ve yukarı hareketler yapar. Bu hareketler sırasında başparmak hem sap üzerindeki hem de diğer parmakların doğru ve seri kullanılmasını sağlamakla birlikte iyi bir tutuş pozisyonunda da etkindir. Başparmak kullanımı bağlama çalmaya özgü bir durumdur ve üst tellerdeki sesler başparmak kullanılarak seslendirilmektedir. Bozuk düzen örneğinde, başparmağın üst eşige yakın olduğu perdeden itibaren aşağıdaki gibidir:

1. Bağlamada Kullanım Pozisyonları: Başparmağın üst tel La perdesi üzerindeki yeri.

A Pozisyonu – Bu pozisyonun önemli özelliği bütün “la” kararlı eserlerde (özellikle türkülerde) başparmak baskısıyla (boğma) alt tel “la” sesinin üst telde güçlenmesidir. Başparmak – üst tel “la” perdesinde olduğu için, işaret parmağı - “si” bemol, yüzük parmağı bazen de orta parmak – alt tel “do” perdesinde basacak şekilde durmalıdır. Serçe parmağı ise, birinci telde “re” perdesine, orta telde ise “mi”, “fa”, “fa” diyez ve “sol” perdelerine rahatça basacak şekilde kullanılacaktır. Birinci pozisyonda parçalar seslendirilirken sol el sabit kalamayacağı için, genellikle “la” kararlı dizilerin kararlarına doğru veya bazı çıkıcı parçaların başlangıç bölümlerinde bu pozisyon kullanılmaktadır (Karahasan, 2003, s. 38-40).

B Pozisyonu – başparmak üst tel “la” perdesindedir, serçe parmağı – ise alt tel “si” bemol ve “re” bemol perdesindedir. Yüzük parmağı, “do” perdesini ve üst telde “si” bemol perdesine de basar. Buna paralel olarak orta telde “mi”, “mi” bemol, “fa” diyez ve “fa” perdelerine basar. Birinci kullanımın B pozisyonunda, “sol” sesi üst telde parmak basmadan seslendirilir. Yüzük parmağı ve başparmak üst telde “si” bemol “la” parmak çekerek “sol” sesi çıkarmaktadır (Karahasan, 2003, s. 40).

2. Kullanım Pozisyonları: Başparmağın üst tel La perdesinden kalkıp Si bemol perdesine geldiği yer.

A Pozisyonu – başparmak “si” bemol perdesine geldiğine göre, işaret parmağı – alt tel “si”, orta parmak – “do”, serçe parmağı da – “re” perdesindedir. Orta telde orta parmak – “fa” diyez, yüzük ya da serçe parmağı “sol” perdesinde kullanılır. “Sol” sesi üst telde çekerek de seslendirilmektedir (Karahasan, 2003, s. 40).

B Pozisyonu – başparmak yine üst tel “si” bemol perdesindedir. Ancak diğer parmakların durumu, serçe parmağı – “do” perdesine, yüzük parmağı – “re” perdesine, serçe parmağı da – “mi” bemol perdesine basacak şekilde değişecektir. Orta parmak gerektiğinde “re” bemol perdesini kullanacak, orta tellerde işaret parmağı – “fa” perdesinde, yüzük veya serçe parmağı – “sol” perdesinde olacaktır. Burada ağırlık, başparmağın – “si” bemol kullanarak, “la” perdesine gidilmeden yani 1.telde parmak basılmadan “la” sesinin çıkarılmasıdır (Karahasan, 2003, s. 41).

C Pozisyonu – bu pozisyonda başparmak yine aynı “si” bemol perdesindedir. İşaret ve orta parmaklar – “do” diyez perdesinde, yüzük ve serçe parmakları ise – “re” perdesine basacak

duruma getirilecektir. Orta tellerde ise orta parmak veya yüzük parmağı – “fa” diyez, serçe parmağı da – “sol” perdesine basmaktadır. Bu pozisyonda “do” diyez veya “fa” diyez sesler, 3 koma sesleri olabilmektedirler (Karahasan, 2003, s. 43).

3. Kullanım Pozisyonu – başparmağın yeri Si bemol 2. Perdesindedir. Aşağıda gösterildiği gibi (Şekil 102.) işaret parmağı – “do”, yüzük parmağı da – “re” perdesine basacak durumdadır. Orta tel “fa” diyez ve “sol” sesleri için ise – orta ve yüzük parmakları kullanılır. Dizi gereği başparmak “si” perdesini de kullanabilmektedir. Bu pozisyonda ayrıca yüzük ve serçe parmaklar, başparmakla boğarak üst tel “do” perdesine basar, serçe parmağı az kullanılmakla beraber “mi” bemol perdesini basacak durumundadır (Karahasan, 2003, s. 44).

4. Kullanım Pozisyonu – başparmağın yeri üst tel Do perdesindedir. Bu pozisyonda, işaret parmağı – “re”, orta parmak – “mi” bemol, serçe parmak – “fa” diyez perdelerindedir. Orta telde ise; işaret parmağı – “sol”, yüzük parmağı – “do”, serçe parmağı da – “si” bemol perdesini basacak durumundadır. Ancak dizi içerisinde orta teller az kullanılmaktadır. Bu pozisyonu ağırlığı birinci teldeki “re” perdesi üzerindedir. Alt telde işaret ve orta parmaklarla, üst telde başparmağın uyumundan meydana gelen bir pozisyonudur. Halk müziğinde birçok ezginin bu pozisyonla çalınma alışkanlığı vardır (Karahasan, 2003, s. 44).

BÖLÜM IV

4. KOMUZ VE BAĞLAMININ KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde komuz ile bağlama çalgılarının benzerlikleri ve farklılıkları yukarıda verilen bilgiler çerçevesinde değerlendirilecektir. Daha önce de belirtildiği üzere *komuz* enstrümanı diğer Türk milletlerinin milli çalgılarının “atası” olarak bilinmekte ve onların ilk “beş sesli” örneği olarak kabul edilmektedir. Komuz’un ortaya çıkışındaki en önemli unsur, yani onun kapağındaki deliğin açılmasındaki “kurşun dökme” (Ergeshov, 2011, s. 53-55) olayı, Anadolu’da halk gelenekleri arasına yerleşmiş ve zenginleşerek bugün de uygulanmaktadır.

Komuz enstrümanının ve Anadolu halk geleneklerindeki “kurşun dökme” geleneğinin ortak noktasını *Şaman Kültüründen* görmek mümkündür. Nitekim şamanlık devrinde “kötü ruhları kovma” uygulaması gelişmiş, bazı hastalıkların tedavisinde “baksı” olarak bilinen ruh tedavileri tarafından seanslar gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla komuz, velilik ve ululuk sembolü olmakla beraber, kötülükleri, ümitsizliği ve hastalıkları kovmada önemli görev almıştır. Spiritüel hekim – rolünü ilk üstlenen baksı şamanlar, hastasının iyileşmesi için komuzun sesinden faydalanmış ve vecd haline girerek onun iç dünyasından kötü ruhları kovmaya çalışmıştır (Güvenç, 1985, s. 1-10, 19-20; Ak, 2006, s. 100-102). Kötü ruhlarla savaşmanın bir diğer örneği de “kurşun dökme” olayıdır. Şamanizm Kültüründe buna “kut kuyma” denilmektedir. Asıl hedef *kötü ruhlar tarafından çalınmış “kut”un* yani talih ve *saadet unsurunun* geri getirilmesidir (İnan, 1952, s. 29).

Kurşun dökme – olayının Anadolu’daki yansıması ise *nazara karşı geliştirilen korunma usulü* olarak gelişmiştir. Buna göre kurşun dökme ocağına, *nazar değdiği* düşünülen adam getirilerek, ocaklı kişi ile buluşturulur. Önce eritilmiş kurşunun döküleceği su hazırlanarak

kabın içine su konulur ve bu suyun içine bir parça kırmızı iplik, bir parça ekmek kabuğu ve üç parça süpürge çöpü atılır. Kurşun, saplı bir kepçe içine konularak ateşte eritilir. Hastanın üzerine bir çarşaf örtülür, ocaklı erittiği kurşunu dökmeden evvel yedi kez Ayetel Kürsi suresini okur. İlk önce hastanın başından, eritilen kurşun hazırlanan suya dökülür. Bu işlem üçe tamamlandıktan sonra aynı uygulama hastanın karnından ve ayaklarından tekrar yapılır. Yani ocaklı kurşunu baştan, karından ve ayaklardan olmak üzere toplamda dokuz kez eritip suya döker. Hasta olan kişi neden korkmuşsa ya da kimin nazarı ona değmişse eriyen kurşunda onun resminin çıktığına inanılır. Tedavi sonun kurşunun döküldüğü sudan gelen hastaya üç yudum içirilir. Gelen hasta kadın ya da çocuksa ocaklı bu su ile onların yüzünü yıkar, hasta erkekse kendi yüzünü yıkar. Kalan su ağaç dibine ya da bir köpeğin sırtına dökülür (Baysan, 2014, s. 80). Tedavi amaçlı kullanılan *komuz ve kurşun dökme* geleneği (Çıblak, 2004, s. 115-117), komuzun ortaya çıktığı Orta Asya ile bağlamanın mekânı Anadolu'nun ortak bağına göstermektedir. Bu bir çeşit komuz ile bağlamanın arasındaki bağlantıyı anımsatmaktadır. Ortaklıktan söz açılmışken, tezin bu bölümüne öncelikle komuz ile bağlamanın ortasındaki benzerliklerden bahsetmenin daha mantıklı olacağı düşünülmektedir.

4.1. Komuz İle Bağlama Arasındaki Benzerlikleri

Tezin bu kısmı araştırılmakta olan konunun asıl konusunu teşkil etmektedir ve iki milli çalgı arasındaki yapımı, şekli, akort sistemi ve çalma teknikleri arasındaki benzerlikler ve farklılıkları karşılaştırılarak kaydedilecektir. Buna göre öncelikle metodolojik açıdan ortak yönlerinin açıklaması yapılacaktır.

4.1.1. Yapımı Ve Şeklindeki Benzerlikler

Hem komuzun hem de bağlamanın yapılmasında sert ağaçlar tercih edilmektedir. Yapımında ağaçların arasında ikisinin benzerliğini ortaya koyan ceviz ve çam (ladın, ardıç) ağaçlarıdır. Her iki enstrümanın da öncelikle göğüs kısmı hazırlanmaktadır, sonra göğsü kapak ile kapatılarak sapı ile birleştirilmektedir. İki çalgının da gövdesi, kapağı, sap boynu, burguları, köprü eşiği, telleri, baş eşiği ve bağlantı takozu vardır. Komuzun burgularına *kulak* denildiği gibi, bağlamanın burgularına da halk arasında *kulak* denilmektedir. Burada her iki enstrümana da yerel halk tarafından saygı duyulduğu ve enstrümanın öncelikle insan olarak değerlendirilerek saygı duyulduğu bir öncelik olarak ortaya çıkmaktadır.

İki çalgının benzerliğini ortaya çıkaran bir diğ er özellik, gövdesinin oyularak yapılmasıdır. Gövdesi oyularak hazır hale geldikten sonra, kapağı yerleştirilir ve tellerin yerleştirileceğı boyun yani sap kısmı eklenecektir. Kapağının  zerine her iki enstrümanın da önemli parçası olarak bilinen, köprüsü yerleştirilerek, tellerin çalmaya uygun halde olması sağlanmaktadır. Sap kısmında her iki enstrümanda da tel sayısına göre yerleştirilecek burguları ya da kulakları, baş eşik delikleri ve başucuna iplik takıldığı görülmektedir. Bağlantı takozunun da aynı yer alışı, iki enstrümanın yapılışındaki benzerlikleri göz önüne sermektedir.

Üç tane burgusunun yerleştirilmesi açısından da benzerlik arz eden enstrümanların sol kısma denk gelecek şekilde yerleştirildiğı görülmektedir. Durumun böyle olması ise her iki çalgının ayarlanmasındaki kolaylığa öncelik verilmiş olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Aşağıdaki resimde karşılıklı olarak iki enstrümanın da resmi yer almaktadır. Dikkat edilirse çıplak gözle görülebilecek benzerlikler yukarıda sayıldığı şekilde yer almaktadır.

Orta eşik, üst eşik ve bağlantı takozunun şekilleri de birbirine benzemektedir. Orta eşik tellerin yüksek kalması, üst eşik ise enstrümanın sap kısmından tellerin desteklenmesini sağlamaktadır. Bağlantı takozu ise görev itibarı ile her iki çalgının tellerinin sağlam bir şekilde bağlı kalmasını sağladığı için benzer noktası olarak bilinir.

Ayrıca her iki çalgının da göğüs kısmında genellikle 5 cm'lik delike açılmakta ve enstrümanın sesinin daha iyi çıkması sağlanmaktadır. Bu görüntü itibarı ile de her iki çalgının aynı kökten geldiğini görmek mümkündür.



Şekil 97. Komuz ve Bağlama çalgı örnekleri. Komuz, <http://www.sounds.kg/upload/catalog/22.jpg> sayfasından ulaşılmıştır. Bağlama, <http://www.egemuzikevi.com/images/prod/3493.jpg> sayfasından ulaşılmıştır.

4.1.2. Akort Sistemindeki Benzerlikler

Komuz ile bağlamanın akort sisteminde – en belirgin benzerlik tolgoos ve düzen kelimelerinin kullanılmasıdır. Buradaki asıl hedef tellerin öncelikli boş olarak ayarlanmasıdır. Komuzdaki beş pozisyon olarak bilinen akort sistemine göre ve ezgi türüne göre ayarlanması, ayrıca bağlamadaki 17 perde özelliğine göre ayarlanış biçimi, bu iki enstrümandaki benzerlikleri ortaya koymaktadır. Her iki enstrümanın da tel grupları, perde (özellikle bağlamada) bağları ve sol elin parmakları, yatay çizgiler üzerinde yazılı olarak kaydedilmektedir (Karahana, 2016, s. 6). Örneğin komuzda I, II, III, IV, V – pozisyonları olarak ve teller 0, 1, 2, 3 – sayıları aplikatura (fingering yani parmaklama) halinde

belirtilmişse (Kasey, 2015b, s. 50-51), bağlamada A, B, C, D vb. tellerin tablaturda konumlandırılışı kullanılmaktadır (Karahana, 2016, s. 7).

4.1.3. Çalma Tekniklerindeki Benzerlikler

Her iki milli çalgının çalma tekniklerindeki benzerlik *şelpe – elle vurma, şaklatma* tekniğinden görmek mümkündür. Yukarıda ilgili çalgıların çalma tekniklerinde de sözü geçen hem sağ ele hem de sol ele ilişkin metodlarda şelpe tekniğini görmek mümkündür. Yani komuzda genel olarak, bağlamada ise bazı ozanlar tarafından geliştirilen, bu ritmik şelpe tekniği, parmakların ucu ile hem tellere hem de enstrümanın sap kısmındaki notalara vurularak ses çıkartılmaktadır. Bu yöntemin yardımı ile iki enstrümanın yardımı ile hem Kırgız hem de Türk müziğinden örnekler icra etmenin mümkün olduğu söylenebilir.

4.2. Komuz İle Bağlama Arasındaki Farklılıklar

Araştırmanın bu kısmında iki çalgı arasındaki ayrıcalıklar ortaya konulmaktadır. Birbirinden farklı olması – aslında birbiri ile ilişkisi olmayan anlamına gelmemelidir. Aksine tabiri caiz ise *bir boydan gelen bu çalgıların* çeşitlendirilmesi olarak görülebilir. Ama bilimsel kavramlara bağlı kalmak suretiyle, iki çalgı arasında görülen farklılıklar ortaya konulmuştur.

4.2.1. Yapımı Ve Şeklindeki Farklılıklar

Komuz ile bağlamanın yapımı sırasındaki en önemli fark, kullanılan ağacın tercih edilmesinde ortaya çıkmaktadır. Örneğin: komuz için ilk olarak *erik ağacı* tercih ediliyor, bağlamanın yapımında (özellikle çember kısmı) ise *dut ağacı* tercih edilmektedir. Komuzun esas kısmını, bağlamanın ise teknesini oluşturan bu ağaçlar yine de sertlik ve esneklik açısından fark göstermektedir. Göğüs kısmı dediğimiz tekne, bağlamada yaprak özelliğinin (birçok parçanın birleştirilerek meydana getirdiği tekne) tercihi, komuzdaki sadece oyulmuş şekliyle hazırlanan göğüs kısmından farklılaşmaktadır.

Sap kısmındaki nota yerleşimi ve perde şekli ile de iki çalgı arasında büyük fark bulunmaktadır. Komuzda sap kısmı beş pozisyona göre ve tellerin özelliklerine 18 farklı ayarı bulunmaktadır. Bağlamada ise sap kısmında 17 ila 23 arası perde bulunduğu için her perdenin ayarı birbirinden farklı ayarlanmaktadır. Şekil olarak sap kısmının her iki enstrümanın sap uzunluğuna ve ayarlanış şekline göre farklılık gösterdiği söylenebilir.

İki enstrümanı şekil itibarı ile birbirinden ayıran bir diğer özellik ise kulak dediğimiz burgularının sayısının farklı olmasına bağlıdır. Buna göre komuzda üç tane burgu, bağlamada ise yedi veya sekiz adet burgu bulunmaktadır. Baş kısmına gösterilen özentî açısından da her iki enstrümanın farklı anlamlar taşıdığı görülmektedir. Daha açık bir ifade ile komuzun başucuna “nazarlık” olsun diye kuş tüyü ya da keçeden özel yapılmış figürler bağlanarak, komuzun görselliğine renk katıldığı görülür. Bağlamada ise genelde askılık olarak kullanılan misinadan ya da telden desteklik iştirilmektedir.

Bağlantı takozu komuz için genelde sağlam deriden hazırlanmakta ve teller orta eşik ile desteklenmektedir. Bağlamada ise orta eşik yine tellerin göğüs kısmından yüksek kalmasını sağlarken, bağlantı takozu alt eşik görevini yapmaktadır. Bağlantı takozun delikleri ya da tellerin bağlanılacak uçları, çalgının tel sayısına göre ayarlanmakta ve kardeş çalgıların farklı yönlerine dikkat çekmektedir. Tellerin tercihi açısından da her iki enstrüman birbirinden farklıdır. Komuzda doğal cisimlerden hazırlanılmış teller tercih edilirken, bağlamada demir misinalar kullanılmaktadır.

4.2.2. Akort Sistemindeki Farklılıklar

Komuzu akortlama – Kırgızcada *Komuz Tolgo* olarak geçmektedir. Komuz transpoze (devrik, sesi aktarılmalı) bir enstrümandır. Onun sesi bir oktav düşük duyulur. Nota yazılma şeklinde ise bir oktav yüksek tiz nota anahtarı olarak yazılır. Günümüzde komuzun 18 farklı akordu (tolgoosu) bulunmaktadır; bunların içinden en sık kullanılan belirli tür akort vardır ve bunlar aşağıdaki sırasına göre şöyle isimlendirilir:

1. Çñ Tolgo (Dörtlü-Dörtlü) – Kuart-Kuart Akordu – komuzun birinci ve üçüncü teli küçük oktavın *mi notasına*, ikinci teli ise *la notasına* göre ayarlanmaktadır.
2. Oñ Tolgo (Dörtlü-Beşli) – Kuart-Kint Akordu – komuzun birinci teli küçük oktavın *mi*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *re notasına* göre ayarlanır.
3. Boş Tolgo (Beşli-Beşli) – Kint-Kint Akordu – komuzun birinci ve üçüncü teli küçük oktavın *la notasına*, ikinci teli ise *re notasına* göre ayarlanır.
4. Sol Tolgo (Beşli-Dörtlü) – Kint-Kuart Akordu – komuzun birinci teli küçük oktavın *re*, ikinci teli *la*, üçüncü teli de *mi notasına* göre ayarlanır.

5. Koş Boş Tolgoo (Beşinci Oktav) – Kint-Oktav Akordu – komuzun birinci tel küçük oktavın *re*, ikinci teli *la notasına*, üçüncü teli büyük oktavın *la notasına* göre ayarlanır.
6. Çıñ-Cup Tolgoo (Dörtlü Prima) – Kuart-Prim Akordu – komuzun birinci teli *la*, ikinci ve üçüncü teli ise *mi notasına* göre ayarlanır.
7. Ters Tolgoo (İkinci Dörtlük) – İkinci-Kuart Akordu – komuzda yaygın olarak kullanılan akort türü – *ikinci-dörtlük* – olarak bilinir ve birinci tel küçük oktavın *si notasına*, ikinci teli *la*, üçüncü teli *mi notasına* göre ayarlanır.

Bağlamada *alt*, *orta* ve *üst teller* olmak üzere üç adet tel grubu mevcuttur. Bu tel grupları iki veya üçer adet, hepsi aynı cins veya bir tanesi sıрма (bam) teli olabilir. Bu tel grupları, birbiriyle uygun hale getirilir, yani düzen burgusu yardımıyla alt tel – La; orta tel – Re ve üst tel de – Sol notasına göre ayarlanmaktadır. Bağlamada ayrıca akortlar yöresel ve bölge özelliklerine birbirinden farklı bir şekilde ayarlanmaktadır. En çok bilinen ve yapılan düzenler şunlardır:

- Bozuk Düzen (Kara Düzen ve Saz Düzeni adları ile de bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Sol;
- Bağlama Düzeni (Veysel, Kopuz, Alevi ve Âşık Düzeni olarak da bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Sol; üst tel de La;
- Misket Düzeni (Kastamonu ve İstanbul’da “Karanfil Düzeni” olarak bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Fa#;
- Abdal Düzeni (Çöğür ve Bozlak Düzeni adları ile de bilinmektedir) – alt tel Sol; orta tel La; üst tel de La;
- Acem (Acemaşiran) Düzeni (Müstezat Düzeni ve Eskişehir’de Kervan Düzeni adları ile bilinmektedir) – alt tel La; orta tel La; üst tel de Fa;
- Kütahya Düzeni (Bozuk, Zeybek ve Hüdayda Düzeni, Gaziantep Barak Bölgesinde ise: Dertli Düzeni adlarıyla dile getirilmektedir) – alt tel La; orta tel Re; üst tel de Re;
- Kayseri Düzeni (Gaziantep Barak Bölgesinde Hurşut Düzeni adı ile bilinmektedir) – alt tel La; orta tel Mi; üst tel de La – notalarına göre düzenlenmektedir.

Komuz çalgısında perdeleme şekli olmadığı için genel itibarı ile beş pozisyonluk çerçevede ezgi ve şarkı türleri icra edilmektedir. Bağlamada ise perdenin ayarlanması gerçekleştirilmektedir. Bu da iki enstrüman arasındaki en önemli farklılıkları ortaya

koymaktadır. Perde ayarlamasını açıklamadan önce perdelerin çeşitlerinden bahsetmek daha mantıklı olacaktır. Buna göre:

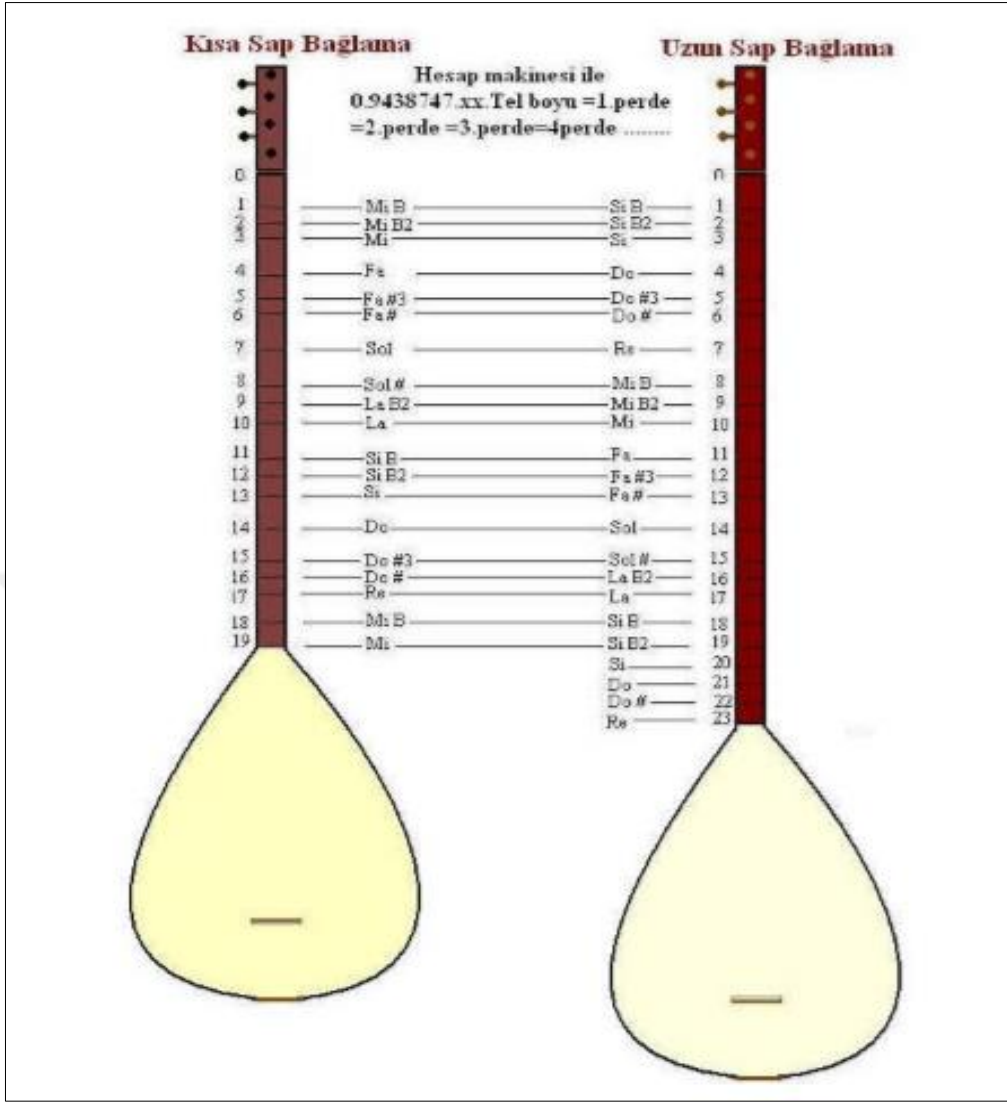
1. Gömme perde: Gömme perdeler, sap ağacının üzerine yerleri kertilerek takılır. Bu tür perdeler sadece sapın ön yüzünden görülür. Yan ve arka kısımdan perde aralıkları görülmez. Perde aralıklarını oluşturan cisimler, kemik, sedef vb. sert maddelerden seçilir. Sap üzerinde 1-1,5 mm kalınlığında ve sağ genişliği boyunca oyulan kısımlara 1 mm yükseklik oluşturacak şekilde yapıştırılarak bağlanır. Gömme perdeler son zamanlarda geliştirilmiş yeni bir tekniktir. Görünümü daha güzel olmasına karşın son derece kullanışsızdır.

Bağlamadaki bu perde türünün kullanışsız olarak değerlendirilmesi komuzdan onun gerçekten de farklı olduğunu ortaya koymaktadır. Her ne kadar komuzda perde yok ise de pozisyonları ya da özel notayı (genelde la notasını) belirtmek için nokta şeklinde kemik ya da sedef türünden gömme şekiller komuzun sapına yerleştirilmektedir.

2. Sargı perde: Bağırsak (kat-küt) veya naylon (misina) ipliklerle sapın etrafına sarılarak yapılan perdelere sargı perde denir. Eskiden beri süregelen perde bağlama tekniğidir. Hâlen piyasada en yaygın ve en kullanışlı perde bağlama tekniğidir.

İşte bu noktada bağlama, komuz çalgısından tamamen farklılığı ile göz önüne çıkmaktadır. Komuzda sapın etrafına sarılan hiçbir cisim bulunmamaktadır. Aksine onun transpozisyonlu (geçişli) özelliğinin kolaylaştırılması açısından, sap kısmı temiz ve düz bir şekilde kalmaktadır.

Bağlamada perdelerin sayısı – tel boyu, sap boyu ve form boyuna göre ortaya çıkar. Dolayısı ile bir bağlamanın sapına ne kadar perde bağlanacağı, bağlamanın form boyu ile ilgilidir. Bağlama formu (tekne boyu) büyüdükçe perde sayısı artar ya da formu küçüldükçe, perde sayısı azalır. Aşağıda (Şekil 105.) 19 ve 23 perdeli bağlamanın resmi verilmiştir:



Şekil 98. Kısa ve uzun saplı bağlama örnekleri. MEB, a.g.e., 2008, s. 9.

4.2.3. Çalma Tekniklerindeki Farklılıklar

Karşılaştırılması yapılmakta olan çalgıların çalma tekniklerinin ortasındaki tek fark, bağlamada şelpe tekniğinin yerini *tezenenin* alması, komuzda ise şelpe tekniğinin çeşitlendirilmesi ile geliştirilmesi yönünden ortaya çıkmaktadır. Tezene tekniği genelde ilgili tellerin üzerinden titretilerek ses çıkartılan metottur ve onun aşağıdaki gibi vuruş teknikleri bulunmaktadır:

İki dörtlük usul

- 1. vuruş – yukarıdan aşağıya doğru bütün tellere (tik);

- 2. *vuruş* – aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tele (tak);
- 3. *vuruş* – yukarıdan aşağıya doğru yalnız alt tele (tik);
- 4. *vuruş* – aşağıdan yukarıya doğru yalnız alt tele (tak) – vurularak bir ölçü tamamlanmış olmaktadır.

Esas iki dörtlük usulün birleşmesinden ortaya çıkan diğer teknikler: dört dörtlük, bir sekizlik, üç sekizlik, beş sekizlik, on sekizlik olarak bilinir.

Komuzda *çertüü* olarak da bilinen çalma tekniklerinin birçok şekli vardır. Çalma teknikleri sağ ve sol ele ilişkili olarak çeşitlilik arz etmektedir. Buna göre teknikler aşağıdaki gibi sıralanmaktadır.

Komuz çalmada sağ ele ilişkin teknikler:

1. Şiltep Çertüü (*Şelpi Tekniği*) – bu teknikte, enstrümanın telleri üzerinde sağ elin tüm parmakları kullanılır, işaret ve orta parmak ile aşağı; başparmakla ise yukarıya doğru hareket ettirilerek çalınır. Bu tekniğin notaya dökümü *aşağıya doğru* $\vee$, yukarıya doğru ise $\wedge$ – olarak işaretlenir ya da parçanın başına direkt olarak *şiltep* (*şelpi*) yazısıyla çalma tekniği belirtilir.
2. Terip Çertüü (*Çimdikleyerek veya Telleri Parmakla Çekerek Çalma Tekniği*) – bu teknik “*pizzicato*” olarak adlandırılmaktadır. Bu teknikte işaret parmağı her bir telin üzerinde aktif olarak yukarı ve aşağıya, bazen de sadece yukarıya doğru çimdikleyerek hareket ettirilerek çalınır.
3. Termelip Çertüü (*Vibrato – Titremeli Çalma Tekniği*) – bu teknikte işaret parmağı tellerin üzerinde yukarıya ve yukarı-aşağıya doğru serbest bir şekilde titremeli olarak çalınır.
4. Sıdıra Çertüü (*Arpej – notaları hızlı ve kesik çalma tekniği*). Bu tekniğin notaya döküm şekli ♩ - işareti ile verilmektedir.
5. Maydalap Çertüü (*Tremolo – Titrekli, Çırpıntılı çalma tekniği*) – bu teknik notaya döküm şekli itibarıyla *tremolo* sözcüğü ile yazılır. Bu teknik eserlere kesintisiz, (kuyuluşkan) (uyumsal, süreli), uzatmalı karakter verir. Tremolo tekniğinde notalar sol elin parmakları ile hareketsiz bir şekilde basılır, aynı zamanda sağ elin işaret parmağının yardımıyla tellerin üzerinde aşağıya ve yukarıya doğru titrekli ve çırpıntılı bir şekilde çalınır.

Komuz çalmada sol ele ilişkin teknikler:

1. Eşip Çertüü – bu teknikte bir parçanın notalarını ara vermeden birbirine bağlayarak (sol elin parmaklarının yardımıyla) bir şelpi ya da çırpıntı ile çalma söz konusudur.
2. Üzüp Çertüü (*Staccato – Kesik Kesik, Kısa ve Güçlü Çalma Tekniği*) – bu teknik nota çizgisinde *staccato* terimi ile işaretlenir.
3. Buup Çertüü (*Teli Parmak ile Kapatarak Çalma Tekniği*) – Komuzun çalma teknikleri arasındaki *buup çertüü tekniğinde*, fazla seslerin duyulmamasını sağlamak için sol elin parmakları ile tellerin üzerine dokunarak seslerin kapatılması amaçlanır.
4. Sıdırıp Çertüü (*Glissando - Kayma Çalma Tekniği*) – Komuzda nota aralıkları arasında parmakların kaydırılarak oynandığı ezgi türleri çok olmadığından bu teknik seyrek kullanılan çalma teknik türlerindendir. Ancak pozisyonlar arası notaların geçişinde sol elin parmaklarının kaydırılarak çalındığı örneklerde çok hoş sesin duyulduğu görülür. Tekniğin uygulanışında parmakların hızı ve kolay kayması önemlidir.
5. Cañırtıp Çertüü (*Flajole Tekniği*) – tekniğin açıklaması Fransızca *flageolet* – ıslık, düdük anlamındaki sözcüklerden oluşmaktadır ve telli çalgılarda telin belli noktalarına yarım baskı uygulayarak elde edilen seslere verilen addır, sesi ıslık tarzında ve yankılayarak vermektedir. Bu teknik komuz tellerinin ikiye, üçe ve dörde ayrılan perde bağları denilebilen noktalarda uygulanır ve çok kısa aralık içerisinde parmakların tellere dokunması sonucu seslerin duyulmasıdır.

Görüldüğü üzere iki çalgının çalma tekniklerindeki esas farklılık, kullanılan ele göre ortaya çıkmaktadır. Yani bağlama çalmada *tezene* kullanımının öne çıktığı sağ elin kullanım biçimindeki farklılıklar çeşitlenirken, komuzda da sağ ele özel *parmaklama* çalma tekniğinin kullanımındaki farklılık biçimleri göz önüne çıkmaktadır. Sonuç itibarı ile bu çalgıların *çalma tekniğindeki en önemli farklılığın – sağ ve sol eli kullanma becerisinden kaynaklandığı* söylenebilir.

BÖLÜM V

5. YÖNTEM

Bu araştırmada, iki ülkenin müzik eğitiminde kullanılan çalgılar arasında benzerlik ve farklılık yönünde ilişkiler bulunup bulunmadığını belirlemek amaçlandığından, her iki ülke çalgılarının tarama modelleri tespit edilerek karşılaştırılması, araştırmada kullanılan asıl yöntemdir. Buna göre önce kaynak taraması yapılmış konulara göre bilgiler sıralanmış ve tezin asıl bölümü olan *komuz ile bağlamanın karşılaştırılması* kısmında, komuzun kapağındaki deliğin açılmasında önemli olarak görülen *kurşun dökme* olayının Türkiye'deki kültüre yansımaları itibarı ile bu çalgıların hem benzerlikleri hem de farklılıkları ortaya konulmuştur.

5.1. Araştırmanın Niteliği

Araştırılan konu öncelikle teorik ve metodolojik olarak ele alınmıştır ve ilgili çalgılar ile bilgiler verilmiştir. Bununla birlikte tezin asıl amacı iki enstrümanın benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyma olduğu için, tezin araştırma problem cümlesinin çözümüne yönelik bütün çalışmalar ortaya konulmuş, nota, çalma teknikleri ve akort örnekleri ile zenginleştirilmiştir.

Doğruluğu test edilmiş, sistemli bir şekilde ortaya konulan daha önceki bilgilerden hareket ederek literatürde bulunmayan yeni bir bilgiye ulaşmaya çalışılmış bunu da her iki enstrümanın karşılaştırıldığı bölümde ortaya konulmuştur. Mümkün olduğu kadar kişisel kanı ve duygusal yaklaşımlardan uzak kalınmaya çalışıldığı, ancak tecrübe edinilmiş bilgilerden de destek alınarak hazırlanan bu çalışma her türlü eleştirilere açıktır.

Son olarak da söz konusu çalgıların ortaya çıkış tarihi, isimlendirilmesi, halk müziği ve müfredatlı müzik derslerinde kullanılış biçimi, kullanılan teknik ve akort sistemleri itibarı ile doğal olay ve olgular arasındaki ilişkileri ortaya koymaya çalışılan bu araştırmanın, bilimsel olarak anlamlı ve önemli olduğu söylenebilir.

5.2. Verilerin Toplanması

Tez araştırması esnasında verilerin toplanması tekniklerinin arasından *yazılı kaynaklar* kategorisi kullanılmıştır. Dolayısıyla hem komuz hem de bağlama ile ilgili yazılmış, hazırlanılmış ve araştırılmış *yazılı belgeler* incelenmiştir. Konuyla ilgili kitap, makale, gazete yazısı, resim, nota dökümlü eserler kullanılarak, ünlü komuzcu ve bağlama ustalarının örneklenmesinde kişisel belgelere başvurulmuştur.

BÖLÜM VI

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Tez araştırma esnasında komuz ve bağlama ile ilgili metodolojik, teorik ve teknik olarak çalışılmış kaynaklardan elde edilen bilgiler sırasıyla verildikten sonra her iki enstrümana özel incelikler ortaya konulmuştur. Bu özelliklerden yola çıkılarak benzerlikler ve farklılıkları sistematik bir şekilde karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

Diğer Türk kavimleriyle karşılaştırıldığında ve Çince vesikalara bakıldığında en köklü bilgilerin Kırgızlara ait olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yapılan araştırma ve yazılan eserlerin ortaya koyduğu bilgiler Kırgızların, muhafazakâr bir toplum niteliği taşıdıklarından söz etmektedirler. Milli kültüre sınıksız sarılmaları özelliğinin Orta Asya'dan Anadolu'ya yansıtan ve yaşatan Türk milleti ise halen oradan kalma gelenek ve görenekleri devam ettirmektedirler. Bu ulu milletlerin hayatı bozkırlara mahsus özellik taşıdığından enstrümanlarını her zaman yanına alacak şekilde kolay tasarımı hale getirmişlerdir. O yüzden “Bozkırın Tezenesi” ibaresi boşuna kullanılmamış ve Türk kültürünün önemli ölçüde korunmasında her iki milletin de muhafazakâr tavırlarına bağlı kalmaktadır.

Ortaya konulan bilgilerden birinin diğerinin atası olarak bilinmesi itibarı ile farklılıklarından çok benzerliklerinin, hatta çalgıların yapım esnasında verdikleri değerden yani *ulu kut* ya da *insan* olarak görmesinden anlaşılmaktadır. Çalgıların çeşitli ezgi, şarkı ve türkü seslendirmesi biçiminden ise başta Türk milletleri olmak üzere kullandıkları ve sevdikleri komuz ile bağlama çalgılarının düşün-dernek ve şenlik için yaratılmış olduğunu ortaya koymaktadır. Kullanım türü olarak en öne çıkan *aytış* ya da *atışma kültüründe* de her iki çalgının önemli ölçüde kullanılması, her iki milletin bir kökten geldiğini ortaya koymaktadır.

Komuzun Türkiye müzik eēitiminde, baēlamanın ise Kırgız müzik eēitiminde *kardeş algılar* konulu ders müfredatı ile oēretilmesinde hiçbir zorluēun olmadığı öneri olarak dile getirilebilir. Çünkü her iki çalgıda da *şelpe* tekniēi ve saē, sol elleri kullanma biçimi açısından benzerlik taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Komuzun perdesiz, baēlama ailesinin ise perdeli olması dikkate alınır sa karşılıklı ērenecek olan Kırgız ve Türk müzisyenlerin tecrübesi, becerisine çeşitlilikleri açısından ustalık kazandıracāğından şüphe yoktur. Dolayısıyla yukarıda *karşılaştırma kısmında* – farklılık kelimesinin yerine “eşitlilik” kelimesinin kullanılması yerinde oldu denilebilir.

Son zamanlarda hem Kırgız hem de Türk kültüründe, müzik eēitiminde ve çalgıların kullanımında deēişime uērayan, yenilenen, zenginleştirilen ya da farklı biçimde uyarlanan bazı metotlar, komuz ile baēlamanın arasındaki benzerlik arz eden özelliklerden dolayı yeni perspektifle gerekleştirilebileceēi umulmaktadır. Unutulmaya yüz tutmuş mnevî deēer ve kültürel zenginliklerin tekrar canlandırılması ve ilmî denge içerisinde deēerlendirilmesi unutulmamalı.

Genel anlamda kültür sanat alanında özelde ise müzik ēretmenliēi bilim dalında görev alan yetkililerin, uzun yıllardır kazandıkları bilgi ve deneyimlerini birleştirerek, iki çalgı arasındaki benzerliklerden yola çıkarak yararlı ve kalıcı hizmetler vermeleri beklenmektedir. Günümüzde var olan Türk Mziēi Topluluklarının sayısının oēaltılması ve baēlama, komuz baēta olmak üzere bütün Orta Asya Türklerinin kullandıkları milli çalgılardan yararlanılması da beklenmektedir.

KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2006). *Avrupa ve Türk-İslam medeniyetinde müzikle tedavi: tarihi, gelişimi ve uygulamaları*. İstanbul: Öz Eğitim.
- Alaguşev, B. (2008). *Muzıka duhovno-estetičeskaya matritsa nomadov*. Bişkek: Bishkek.
- Angı, Ç. E. (2013). Müzik kavramı ve Türkiye’de dinlenen bazı müzik türleri, *İdil Dergisi*, 2 (10), 59-81. doi:10,7816/idil-02-10-05.
- Atalay, B. (1941). *Kaşgarlı Mahmut: Divanü Lûgat-İt-Türk*. Ankara: Alâeddin Kırıl.
- Aydiner, M., & ŞEN, Y. (2011). Geleneksel Türk halk çalgılarının müzik öğretmenleri tarafından kullanılma durumu. *Milli Folklor Dergisi*, 23 (91), 140-149.
- Bağlamenotaları (2016). <http://baglamenotalari.com/baglamenin-yoresel-tavirlarin.html> sayfasından erişilmiştir.
- Bağlamist (2016). <http://www.baglamist.com/halk-muzigi/baglama-ve-baglama-cesitleri.htm> sayfasından erişilmiştir.
- Baysan, M. (2014). Kütahya ve çevresinde sağıltma ocakları ve yapılan tedaviler [Özel Sayı]. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 77-84.
- Bir gönül adamı Neşet Ertaş. (2012). *Anadolu’nun Parlayan Yıldızı Kırşehir Dergisi*.
- Can, Ş. (1997). *Klasik yunan mitolojisi*. İstanbul: Aka.
- Cemal, Y. (2002). *20. yüzyılda Türkiye’de popüler müzikler*. Ankara: Pegem.
- Cusupov, K. (1996). *Kırgızdar*. Bişkek: Kırgızistan Soros Fondu.
- Çakır, A. (2009). *Müziğe giriş*. İstanbul: Dem.
- Çeribaş, M. (2010, Ocak). Kırgız âşık edebiyatında aytış. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 2 (1), 59-74. http://actaturcica.com/_media/2010-01/ii_1_6.pdf sayfasından ulaşılmıştır.

- Çıblak, N. (2004). Halk kültüründe nazar, nazarlık inancı ve bunlarla bağlı uygulamalar. *Türklük Bilim Araştırmaları Dergisi*, 15, 103-125. http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/nilgun_ciblak_nazarlik.pdf sayfasından ulaşılmıştır.
- Düyşaliev, K. (2007). *Kırgız el muzıkası*. Bişkek: Şam Çırak.
- Düyşönaliev, C. (2007). *Mektep okuuçularına muzıkalık-estetikalık bilim berüü problemaları*. Bişkek: Bishkek.
- Ekici, S. (2012). *Bağlama eğitimi; yöntem ve teknikleri*. Ankara: Yurtrenkleri.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Ergeshov, E. (2011). *Kırgız türklerinin kültüründe müzikterapi uygulamaları ve maneviyat ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Gökmen, Ö. (2007). Müzikte beden-zihin ilişkisi. [Özel Sayı]. 38. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları*. ICANAS.
- Göncü, İ.Ö. (2010). Okul öncesi eğitimde müzik eğitiminin temel sorunları. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 18 (2), 355-362.
- Güvenç, R.O. (1985). *Türklerde ve dünyada müzikle ruhi tedavinin tarihçeleri ve günümüzdeki durumu*. Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Cerrahpaşa Tıp Fakültesi, İstanbul.
- Hürriyet (2016). <http://www.hurriyet.com.tr/neset-ertasi-kaybettik-21549013> sayfasından erişilmiştir.
- İnan, A. (1952). Müslüman Türklerde şamanizm kalıntıları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1 (4), 19-30. doi:10.1501/ilhfak_0000000413.
- Karahan, C. (2016). *Perde perde bağlama*, Samsun: On Dokuz Mayıs Üniversitesi.
- Karahasan, T.H. (2003). *Kara düzen metodu, uzun saplı bağlama*, İstanbul: Alkım.
- Karatayev, O. & Eraliev, S. (2005). *Kırgız etnografyası*. Bişkek: Bishkek.
- Kasey, M. (2015a). *Kırgız eldik aspaptık atkaruuçuluk önörünün tarihi*. Bişkek: Sarıbayev.

- Kasey, M. (2015b). *Kırgız eldik aspaptık atkaruuçuluk önörünö okutuunun usulu*. Bişkek: Sarıbayev.
- Kazarinova, E. (2001). Kırgızstandın orto mektepterinde muzıkalık bilim berüü. *Kut Bilim gazetesi*. Sayı: 8.
- Murzakmatova, A. (1997). *Kırgız etnografiyası*. Narın: Kut Bilim.
- Nazarmatov, D. (1982). *Kırgızstandın Teatrı, Muzıkası, Tsirkı*. Frunze: Kyrgyzstan.
- Özerdim, N.M. (1946). *Büyük bilge: Konfüçyüs felsefesine ait metinler; Müzik hakkında notlar*. Ankara: MEB.
- Roman, V.M. (1995). *Kırgızskaya muzıkal'naya literatura*. Bişkek: Kyrgyzstan.
- Say, A. (2001). *Müzik öğretimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Soltonoev, B. (1993). *Kızıl Kırgız Tarihı; Tarihiy Oçerk*. Bişkek: Uchkun.
- Şen, Y. (1998). Türk müziği eğitiminde bağlamanın yeri ve önemi, *Güzel Sanatlar Dergisi*, 4, 161-167. e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/.../1025002343 sayfasından erişilmiştir.
- Taptık, G. (1972). *Bağlama büyük metod*. Ankara: MEB.
- Tecer, A.K. (1944). *Âşık Veysel, Değişler*. Ankara: Ülkü.
- Tuklu (2016). <http://www.frmartuklu.org/konu/ba%C4%9Flama-nedir> sayfasından erişilmiştir.
- Turkuler (2016). <http://www.turkuler.com/> sayfasından erişilmiştir.
- Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı, (2008). *Müzik aletleri yapımı, bağlama ailesi perde ve genel ayarlar*. Ankara: MEB.
- Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı, (2013). *Müzik aletleri yapımı, tutuş ve bozuk düzen*. Ankara: MEB.
- Uçan, A. (1990). *Türkiye’de Müzik Öğretimine Genel Bir Bakış*. Ortaöğretim Kurumlarında Müzik Öğretimi ve Sorunları içinde, Ankara: Türk Eğitim Derneği.

Uçan, A. (1994). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Uslu, M. (1996). *Türkiye'deki Çalgı Eğitiminin Yaygınlaştırılmasında ve Geliştirilmesinde AGSL Müzik Bölümlerinin Önemi*. I. Ulusal Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümleri Sempozyumu'nda sunulmuştur, Uludağ Üniversitesi, Bursa.

Yaşın, F. (2014). Mert Karabey ile müzik ve psikoloji üzerine söyleşi, *Nesne Psikolojisi Dergisi*, 2 (3), 39-46. <http://www.nesnedergisi.com/makale/pdf/1407753312.pdf> sayfasından erişilmiştir.

Yıldırım, V. & Koç, T. (2003). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam.

Yüce, H. (2011). *Türk halk müziği üzerine bir inceleme*, 26, 1-13. <http://www.akademikbakis.org/eskisine/26/13.pdf> sayfasından erişilmiştir.



GAZİ GELECEKTİR...

