



BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

CİLT / VOLUME 7
SAYI / ISSUE 1

NİSAN / APRIL
2025

ISSN: 2667-5439
e-ISSN: 2687-2064



BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ

Cilt: VII

Sayı: 1

Nisan 2025

BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL

Volume: VII

Issue: 1

April 2025

ISSN 2667-5439

e-ISSN: 2687-2064

**BALKAN MÜZİK VE SANAT
DERGİSİ**

**BALKAN MUSIC AND ART
JOURNAL**

Nisan 2025 Cilt: VII Sayı:1

April 2025 Volume: VII Issue: 1

Dergi Sahibi

Trakya Üniversitesi
Rektörlüğü adına
Devlet Konservatuvarı Müdürü
Prof. Tanju ARABOĞLU

Owner

On behalf of Trakya University
Rector's Office,
Director of State Conservatory
Prof. Tanju ARABOGLU

Editör

Öğr. Gör. Dr. Nilgün İŞCAN

Editor-in Chief

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN

Yardımcı Editör

Dr. Öğr. Üyesi Burcu COŞKUN

Deputy Editor

Assist. Prof. Burcu COSKUN

Alan Editörleri

Doç. Ercan YILMAZ
(Güzel Sanatlar)
Dr. Öğr. Üyesi Şükrü Öner DİNÇ
(Müzik)

Field Editors

Assoc. Prof. Ercan YILMAZ
(Fine Arts)
Assist. Prof. Sukru Oner DINC
(Music)

İngilizce Dil Editörleri

Öğr. Gör. Dr. Özge İŞBECER
Öğr. Gör. Dr. Fatma ÖZKAN

English Language Editors

Lecturer Dr. Ozge ISBECER
Lecturer Dr. Fatma OZKAN

Dizgi Mizanpaj

Öğr. Gör. Dr. Nilgün İŞCAN
Dr. Öğr. Üyesi Hande GÜNALAN

Page Layout

Lecturer Dr. Nilgun ISCAN
Assist. Prof. Hande GUNALAN

Kapak Tasarımı

Dr. Öğr. Üyesi Burcu COŞKUN

Cover Design

Assist. Prof. Burcu COSKUN

Yayın Dili

Türkçe, İngilizce

Publication Language

Turkish, English

Yayın Sıklığı

Yılda iki sayı (Nisan, Ekim)

Publication Frequency

Two issues per year (April, October)

İletişim Adresi

T.C. Trakya Üniversitesi
Devlet Konservatuarı
Balkan Yerleşkesi - Edirne / TÜRKİYE
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40
e-posta: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Baskı

Trakya Üniversitesi Yayınevi
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Uluslararası Hakemli Bir Dergidir.

Contact

T.C. Trakya University
State Conservatory
Balkan Yerleşkesi- Edirne / TURKIYE
Phone-Fax: 0 284 235 80 39-40
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/bmsd>

Published by

Trakya University Press
Trakya Üniversitesi Rektörlüğü Balkan
Yerleşkesi 22030 EDİRNE

Balkan Music and Art Journal is an
International Peer-Reviewed Journal.

YAYIN KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Elif ÖNAL
Ankara Üniversitesi
Prof. Evren KARAYEL GÖKKAYA
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Tayfun İLHAN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Pınar BEŞEVLİ
Ondokuz Mayıs Üniversitesi

ULUSLARARASI DANIŞMA KURULU

(Unvan ve isim sırasına göre)

Prof. Dr. Ayfer UZ
Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ
Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Pedro ALONSO UREÑA
Universidad De Murcia
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER
Trakya Üniversitesi
Prof. Ebru KARAAĞAÇ
Hacettepe Üniversitesi
Prof. Jiannis TULIS
Ionian University
Prof. José Enrique BOUCHÉ BABILONI
Conservatorio Superior "Salvador Seguí"
Prof. Michele BALLARINI
Conservatorio Arrigo Boito Parma
Doç. Dr. Gönenç HONGUR
Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Önder ÖZKOÇ
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

EDITORIAL BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Elif ONAL
Ankara University
Prof. Evren KARAYEL GOKKAYA
Canakkale Onsekiz Mart University
Assoc. Prof. Tayfun ILHAN
Ankara Music and Fine Arts
University
Assist. Prof. Dr. Pınar BESEVLİ
Ondokuz Mayıs University

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

(Names are listed alphabetically by their
academic title)

Prof. Dr. Ayfer UZ
Trakya University
Prof. Dr. Murat Salim TOKAC
Halic University
Prof. Dr. Pedro ALONSO UREÑA
Universidad De Murcia
Prof. Ahmet Hamdi ZAFER
Trakya University
Prof. Ebru KARAAGAC
Hacettepe University
Prof. Jiannis TULIS
Ionian University
Prof. José Enrique BOUCHÉ BABILONI
Conservatorio Superior "Salvador Seguí"
Prof. Michele BALLARINI
Conservatorio Arrigo Boito Parma
Assoc. Prof. Dr. Gonenc HONGUR
Van Yuzuncu Yil University
Assoc. Prof. Onder OZKOC
Ankara Music and Fine Arts
University

Dr. Öğr. Üyesi Aliya HANSE <i>Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv</i>	Assist. Prof. Dr. Aliya HANSE <i>Academy of Music, Dance and Fine Arts, Plovdiv</i>
Dr. Öğr. Üyesi Işıl DAĞLAR <i>Trakya Üniversitesi</i>	Assist. Prof. Isil DAGLAR <i>Trakya University</i>
Dr. Öğr. Üyesi Muhammed TAG <i>Trakya Üniversitesi</i>	Assist. Prof. Dr. Muhammed TAG <i>Trakya University</i>

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS OF THIS ISSUE

(Unvan ve isim alfabetik sırasına göre verilmiştir) /
(Names are listed alphabetically by their academic title)

Doç. Dr. Burak KURUBAŞ / Necmettin Erbakan Üniversitesi

Doç. Dr. Göktürk ERDOĞAN / Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Doç. Elif ÖZBEK / Anadolu Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Köklü Yiğit TAN / Hacettepe Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yunus EMRE / Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dr. Mehmet Çağrı ULUĞER / İstanbul Aydın Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

Volkan KAPTAN (1-22)
TÜRK MÜZİĞİNDE DEKONSTRÜKSİYON ÖRNEĞİ: ELEKTRO BAĞLAMA
AN EXAMPLE OF DECONSTRUCTION IN TURKISH MUSIC: ELECTRO BAGLAMA

Mert CANER (23-58)
EDİRNE İLİ KARAAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
AN ANALYSIS OF MUSICIANS WITH THE SURNAME ZURNACI IN THE CONTEXT OF COMMUNICATIVE MEMORY IN THE KARAAGAC NEIGHBOURHOOD OF EDİRNE

İNCELEME MAKALELERİ / REVIEW ARTICLES

Arcan BİLGİNER BEŞİKÇİ (59-72)
GIOVANNI BOTTESINI'NİN 2 NUMARALI Sİ MİNÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN 1. BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ
AN ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF GIOVANNI BOTTESINI'S DOUBLE BASS CONCERTO NO.2 IN B MINOR AND PRACTICE SUGGESTIONS

**TÜRK MÜZİĞİNDE DEKONSTRÜKSİYON ÖRNEĞİ:
ELEKTRO BAĞLAMA**

*AN EXAMPLE OF DECONSTRUCTION IN TURKISH MUSIC:
ELECTRO BAGLAMA*

Volkan KAPTAN*

*Geliş Tarihi: 17.02.2025
(Received)*

*Kabul Tarihi: 05.04.2025
(Accepted)*

ÖZ: Türkçede yapıbozum, yapısöküm, yapıçözüm, kurgusöküm gibi isimlendirmelerle ifade edilen dekonstrüksiyon, Jacques Derrida'nın sosyal bilim literatürüne kazandırdığı bir kavramdır. Derrida'nın edebiyat ve felsefede dil özelinde gerçekleştirdiği dekonstrüksiyon ilerleyen süreçte farklı disiplinler tarafından da benimsenir ve kullanılmaya başlanır. Derrida'nın perspektifinden dekonstrüksiyon, verili hazır değerlere karşı çıkış olarak hâlihazırdaki yapının eleştirel sorgulanmasına dayanan bir metottur. Bu manada dekonstrüksiyon bir yıkım olmanın aksine, ifşa edilen fenomenlerin yeniden yorumlanmasıdır. Derrida'ya göre metnin anlamı okuyucunun yaratıcı deneyimidir ve aşılama sürecinde üretilir. Derrida perspektifinden müzik de bir metindir ve bu bağlamda icracının ortaya koyduğu anlam, her icracı özelinde farklı bir şekilde esere aşılır. Dolayısıyla seslendirilen eser her icracı özelinde yeniden yoruma tâbi olur ve dekonstrüksiyona uğrar. Bu açıdan dekonstrüksiyon modernitenin akışkanlığı içerisinde değişen dünya olgusuna binaen yeniden yorumlanabilen manayı haizdir. Türk müzik kültürü içerisinde değerlendirildiğinde ise 20. yüzyılda Modernleşme, Batılılaşma, küreselleşme paradigmaları çerçevesinde popüler kültür ürünü olarak ortaya çıkan elektro bağlama bir dekonstrüksiyon örneği teşkil eder. Elektro bağlama, Derridacı bakış açısından müziğin tekrar yorumlanmasıdır ve bu yeniden yorumlama her icracı özelinde farklılaşmaktadır. Yeniden yorumlama ise icracının kendi yorumunu esere aşılması ile gerçekleşir. Bu çalışmada betimsel analiz yöntemi kullanılarak dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlamanın popüler kültür içerisinde yeniden icra edilmesine odaklanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Derrida, Dekonstrüksiyon, Elektro Bağlama, Popüler Kültür

* Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, vkaptan@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0135-4348

ABSTRACT: Deconstruction, which is expressed in Turkish with terms such as ‘deconstruction’ and its variations, is a concept that Jacques Derrida introduced into the social sciences literature. Derrida’s deconstruction of language in literature and philosophy was adopted and began to be used by different disciplines over time. From Derrida's perspective, deconstruction is a method based on critically questioning existing structures in opposition to given, ready-made values. In this sense, deconstruction is not deconstruction but rather a reinterpretation of revealed phenomena. According to Derrida, the meaning of a text is the creative experience of the reader and is produced in the process of interpretation. From Derrida's perspective, music is also a text, and in this context, the meaning that the performer puts forward is embedded in the work differently for each performer. Therefore, the performed work is subject to reinterpretation and deconstruction by each performer. In this respect, deconstruction is a concept that can be reinterpreted in response to the changing phenomena of the world within the fluidity of modernity. When evaluated within Turkish music culture, electro-baglama, which emerged as a product of popular culture within the framework of modernization, westernization, and globalisation paradigms in the 20th century, constitutes an example of deconstruction. From a Derridean perspective, electro-baglama is the reinterpretation of music and this reinterpretation differs for each performer. Reinterpretation is realised through the performer’s infusion of his or her own interpretation into the work. In this study, the descriptive analysis method is used to examine on the re-performance of electro-baglama within popular culture as an example of deconstruction.

Key Words: Music, Derrida, Deconstruction, Electro Baglama, Popular Culture

1. GİRİŞ

Jacques Derrida’nın dekonstrüksiyon kavramı, Batı metafiziğinin temellerine yönelik eleştirel bir yaklaşımı temsil eder. Batı metafiziğinin kusurlu temeller üzerine oturması varlığın sabit ve değişmez kabul edilmesi, düalist bir anlayışın benimsenmesi, özne olarak insanın merkeze konulması, nesnel bir hakikat anlayışının benimsenmesi ile ilintilidir.¹ Batı düşüncesinde varlık, merkezî bir otoriteye dayandırılarak şekillendirilir. Dolayısıyla dekonstrüksiyon metafizik bir bütünde düşünölemeyen şeyi, birliğin dışına taşan çokluğu, bütün-izmlerin

¹ Aydın Yazğan, “Martin Heidegger’de ‘Varlık’ Kavramı”, *Siirt Üniversitesi Fen Edebiyat Fakötesi Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2022, s.138.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

ötesinde irdelemeye yönelik bir girişimdir.² Batı metafiziğinin kusurlu temeller üzerine şekillendiği savı aynı zamanda varlığını oluşturan, bir merkez tarafından yönetilmesi hususuna da yöneliktir.³ Derrida tarafından merkez, mevcudiyet metafiziği çerçevesinde adlandırılır ve bir yapının metafizik şeklinde adlandırılması da erki elinde bulunduran bu merkezin kontrolü altındadır.⁴ Derrida'ya göre Batı metafiziği varlığını merkezî bir otoriteye binaen şekillendirirken bu merkezî yapıyı da korumak adına karşıtlıklar sistemi oluşturur ve kavramları her zaman birini üstün, diğerini ise öteki olacak şekilde düzenler.⁵

Derrida'nın Batı metafiziğinde gördüğü temel sorun, Batının yaratmış olduğu ikili karşıtlıklar üzerinden bir hiyerarşi oluşturmaları ve bunu oluştururken de etnosentrik bir yaklaşımla kendini merkeze alarak karşısında konumlandığını ötekileştirilmesidir. Bu manada kurulan ikili karşıtlıklardan birinci daima yüceltilirken ikinci ise düşük kavramlar olarak görülür. Derrida, tam da bu noktada Batı tarafından üretilen ikili karşıtlıkları aşmak için dekonstrüksiyon kavramına ihtiyaç duyar ve ötelenen unsurları ön plana çıkarma gayesi ile hareket eder.⁶ Derrida perspektifinden dekonstrüksiyon ise bir yıkım değil, yeniden yorumlama olarak telakki edilir. Ses ve logos merkezilik ilkesi doğrultusunda Derrida yeniden yorumlamayı metin üzerinden ele alır ve bu bağlamda birçok fenomenin bir metin olduğunu ifade eder. Batı metafiziğinin oluşturduğu anlam yapılarının ve ikili karşıtlıkların dil aracılığıyla kurulduğunu savunur. Derrida'ya göre, anlam ve hakikat mutlak ve stabil değildir, aksine metnin içinde daima ertelenen, kaygan ve değişken bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda müzik de Derrida'nın tabiriyle bir metindir ve yeniden yorumlama müzik özelinde de gerçekleşir. Derrida'ya göre

² Birsen Çileroğlu-Mine Balcı, "Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı", *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, Cilt 4, Sayı 1, 2018, s. 15.

³ Zehra Türk, *Jacques Derrida'nın Yapısökümü ve Feminist Öğreti* (Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Çankırı 2023, s. 16.

⁴ Jacques Derrida, "*Ousia and Gramme*", *Margins of Philosophy*, Trans: Alan Bass, The Harvester Press, Chicago 1982, s.32

⁵ Arınç Ekin Çakır, *Derrida'nın Sassuare Dekonstrüksiyonu* (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı Felsefe Programı, Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2019, s. 1.

⁶ Jacques Derrida, *Positions*, Trans. Alan Bass, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, p. 49.

metnin anlamı okuyucunun yaratıcı tecrübesidir ve “aşılama” (grafting) diye adlandırdığı süreç içinde üretilmektedir.⁷

Türk müzik kültürü özelinde akustik bağlama olarak ifade edilen çalgı Türk halk müziğinde başat konumdadır ve yöreye has çalım tavrı ve teknikleri ile nev-i şahsına münhasır bir yapı arz eder. Akustik bağlamanın tarihsel serüvenine bakıldığında yapısında ve icra biçiminde farklı zaman dilimlerinde birtakım değişim ve dönüşümlerin olduğu müşahade edilir. Bağlamanın kökenine ilişkin eski Orta Asya bağlantılı kopuz, eski Anadolu medeniyetleri bağlamında Sümerlerle bağlantılı balag, yine Hititler ve Mezopotamya uygarlıkları ile ilişkili savl bulunur. Genel geçer manada ise bağlama, kopuzdan türemiş bir çalgı olarak kabul görür.

Bağlamanın tarihsel serüveninde birtakım dönüm noktaları bulunur ve 20. yüzyılda Modernleşme, Batılılaşma, göç ve kentleşme paradigmaları ekseninde ortaya çıkan yenilikler bağlamayı farklı noktalara taşır. Bu çerçevede akustik bağlama olarak ifade edilen çalgı kültür endüstrisi ekseninde bir esin kaynağı oluşturur ve yapısal bir değişime öncülük eder. Bu değişim dekonstrüksiyon örneği olarak bağlamadan elektro bağlamaya geçiş şeklindedir. Elektro bağlama, Derridacı bir bakışla değerlendirildiğinde müziğin tekrar yorumlanmasıdır ve bu yeniden yorumlama her icracı özelinde farklılaşmaktadır. Yeniden yorumlama ise icracının kendi yorumunu esere aşılması ile gerçekleşir. Derrida, yeniden yorumlamayı anlamın çoğalması şeklinde ele alır ve anlamın çoğalmasını ise dekonstrüksiyoncu tekrarlanabilirlik (iterability) kavramıyla ilişkili olduğunu ifade eder.⁸ Tekrarlanabilirlik, yeni bağlamlara eklenenecek ve yeni durumlar içerisinde tekrarlanacak olan (metinlerin ve) göstergelerin söz konusu kapasitesidir.⁹ Başka bir ifadeyle tekrarlanabilirlik gösterge ve metinlerin farklı bağlamlarda yeniden üretilebileceğini ve yeni anlamlar kazanabileceği anlamına gelir. Yeniden yorumlamanın yanında elektro bağlama, Batı-Doğu özelinde meydana gelen hiyerarşik düzeni de ters yüz etmek adına önem teşkil eder. Dolayısıyla elektro bağlama Batı hiyerarşisini yerinden eder ve icra özelinde küyerel bir çalgı konumuna yerleşir.

⁷ Barış Güner, “Jacques Derrida’nın Yapısökümü Kuramı ile ‘Love is Lost’- Bir Müzik Videosu Çözümlemesi”, *Dilbilim Dergisi*, Cilt 1, Sayı 29, 2013, s. 72.

⁸ Eren Can, “Anlam Arayışında Derrida’nın Yinelenebilirlik ve Différance Söylemi”, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 27, 2016, s. 20.

⁹ Jack M. Balkin, “Yapısöküm”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1, 2004, s. 322.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

Akustik bağlamadan elektro bağlamaya geçiş, Derridacı bakış açısından değerlendirildiğinde söküp atma değil; yeniden inşadır. Dolayısıyla elektro bağlama özelinde yeniden inşa sürecinde ortaya yapısal ve icra ile ilgili birtakım farklılıklar meydana gelir. Bu durum geleneğin tamamen terk edilmesi değil, gelenek ile yan yan olma şeklindedir.

2. DEKONSTRÜKSİYON KAVRAMI

Dekonstrüksiyon 1960'lı yıllarda Jacques Derrida tarafından ortaya konan bir eleştirel düşünce yöntemidir. Dekonstrüksiyonun ilk kez ortaya çıkışı Derrida'nın, akla içeriden muhalefet eden felsefe stratejisiyle, aydınlanmanın mirasına karşı kuramsal saldırılarının odağında aldatıcı bir kesinlik düşüncesinin bulunduğunu ileri sürmesi ile başladığı ifade edilir.¹⁰ Bu bağlamda Derrida'nın dekonstrüksiyonu inşa etmesinde gerek Edmund Husserl'in fenomenolojisi gerekse Martin Heidegger'in metafiziğinin etkisi bulunmaktadır. Derrida, Heidegger'in *destrüktion* ve *abbau* kelimelerine karşılık olarak dekonstrüksiyon ifadesine başvurur. Derrida, tıpkı Heidegger'in *destrüktion* ve *abbau* kelimeleri gibi dekonstrüksiyonun da olumsuz bir mana taşımadığını vurgular. Bu bağlamda dekonstrüksiyon hazır olarak verilen değerlere itaat etmemek ve karşı durmak şeklinde mevcut yapının eleştirel bir sorgulamaya tâbi tutulmasına dayanan bir metottur.¹¹ Derrida "Gramatoloji" adlı eserinde dekonstrüksiyonun uygulanışının eski yapının üzerinden gerçekleştiğini ifade eder.¹² Jack Balkin'e göre ise dekonstrüksiyon dar ve geniş bir anlama sahiptir. Dar anlamıyla dekonstrüksiyon metinlere dair bir dizi okuma tekniğine gönderme yapar; geniş manada ise bir durumun tutarsızlığını kanıtlamaya veya o durumu eleştirmekle eşanlamlı bir şekilde kullanılır.¹³ Dolayısıyla dekonstrüksiyon anlamın sabit, evrensel, mutlak, tarihten ve konteksten bağımsız olduğu varsayımını eleştirir. Ayan'a göre dekonstrüksiyon, bilgiyi dilden ve anlamlandırma çabalarından kaynaklanan kirlilikten arındırmayı ifade eder.¹⁴

Dekonstrüksiyon, temelde iki amaca hizmet etmektedir. Birincisi, kavramların yapısızlaşması ve ikincisi, mevcut yapıları katı ve değişmez olarak

¹⁰ Barış Güner, a.g.m., s. 71.

¹¹ Birsen Çileroğlu-Mine Balcı, a.g.m., s. 16.

¹² Jacques Derrida, *Gramatoloji*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2017, s. 39.

¹³ Jack M. Balkin, a.g.m., 319.

¹⁴ Ali Başar Ayan, *Dekonstrüksiyon İçin Tasarım Tekniklerinin Türkiye'de Uygulanabilirliği* (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013, s. 21.

telakki etmeyen, aksine onların içindeki farklı olanakları açığa çıkaran bir düşünme biçimi olarak yapısökümün uygulanmasıdır.¹⁵ Dekonstrüksiyon bu manada fenomenolojik bir perspektifle özü elde edebilmek adına özü meydana getiren olguları ortadan kaldırmayı amaçlamaz, dolayısıyla yıkıcı değildir. Keza Derrida, dekonstrüksiyonu Heidegger'den ilham aldığını ve yıkıcı olmama manasında kullandığını ifade ederken yıkımdan ziyade Nietzscheci yerle bir etme olarak benimsediğini de vurgular.¹⁶

Dekonstrüksiyon diyalektik bir perspektifle öze ve varlığa yönelik sorularla varlığı düşünmemizi sağlar. Bu mantığın kendisini sorgular ama onu yıkmak, ortadan kaldırmak ya da arındırmak istemez, fakat onun imkânlarını çoğaltmayı hedefler.¹⁷ Bu manada dekonstrüksiyon yıkmaktan öte, bir bütünün ne şekilde bir yapılanmaya sahip olduğunu ortaya çıkararak o bütünün nasıl yapılandığını idrak etmeye yönelik onu yeniden yapılandırmayı imler. Başka bir ifadeyle dekonstrüksiyon, bir yapıyı parçalara ayırarak çeşitli malzemelerini yeniden kullanarak veya geri dönüştürerek o yapıyı kurtarmak anlamına gelir. Dolayısıyla dekonstrüksiyon bir sonuçtan öte yeni bir başlangıç manasına gelmektedir. Yeni başlangıçlar içinde dekonstrüksiyon salt bir perspektiften ziyade çok yönlü bir anlayışı ihtiva etmektedir. Dekonstrüksiyon gelenek ile özgün bir ilişki içerisindedir. Dekonstrüksiyon, geleneğin modernlikle karşıt olduğu fikrini sorgularken geleneğin fiziksel ve kültürel yapısını korur. Fakat aynı zamanda içindeki modern izleri açığa çıkararak yeni anlamlarla yeniden yorumlanmasını sağlar. Böylece gelenek katı ve değişmez bir yapı değil, sürekli dönüşen ve yeniden yazılan bir süreç olarak anlaşılır.

Derrida'ya göre, dekonstrüksiyonun ne olduğu üzerine bir soru fiziksel bir tanımlama ihtiva etmez. Aşkın amaçlarla dekonstrüksiyonun sınırlarını çizmek, dekonstrüksiyonu kendi içinde bir paradoksa sürükler. Bu bağlamda bir tanımlama ise birtakım sınırlılıkları beraberinde getirir. Dekonstrüksiyondan beklenen ise bağlamların olanaklı değişimleridir. Başka bir ifadeyle dekonstrüksiyonun herhangi bir tanımının yapılması kendi temel görevi doğrultusunda kendisiyle bir çelişme durumunu ortaya çıkacaktır ve kendisinin de bu tanım doğrultusunda dekonstrüksiyona uğramasına sebebiyet verecektir. Bu durum kendi yapısını sökmeyi beklemekle aynı minvaldedir.

¹⁵ Zehra Türk, *a.g.t.*, s. 14.

¹⁶ Jacques Derrida, "Japon Bir Dosta Mektup", Çev. Meda Atıcı-Mehveş Omay, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 10, 1999, s. 186

¹⁷ Evren Balta, "Marx'ın Hayaletleri: Marksizmle Yapıbozumun Diyaloğu", *Praksis*, Sayı 4, 2001, s. 364.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

Dekonstrüksiyon Batı düşüncesinin temellerinin araştırılmasına yönelik bir gaye ile oluşturulur. Batı metafiziğinin kusurlu temeller üzerine inşa edildiği savından yola çıkar. Batı düşüncesi varlığı ele alırken varlığın çok boyutluluğuyla ilgilenmez, varlık tek bir perspektif içinde sınırlandırılır.¹⁸ Dekonstrüksiyon ise Batı metafiziğinin aksine birliğin dışına taşan çokluğu ele almaya yöneliktir.¹⁹ Bu manada Batı metafiziğindeki kusurlu inşa süreci merkezîyetçilik anlayışı ile de ilişkilendirilir.²⁰ Derrida, mezkûr telakkinin söz konusu düşüncenin sesmerkezcilik ve logosmerkezcilik üzerinden ortaya çıktığını ifade eder.²¹ Bu bağlamda Derrida, logos merkezli anlayışı eleştirir. Derrida'ya göre logos-merkezci anlayış kutupsal hiyerarşik karşıtlıklar üzerine inşa edilir.²² Dolayısıyla bu durum mutlak bir otoritenin kabulüne işaret etmektedir.

Dekonstrüksiyon salt metin merkezli bir anlayışı ihtiva etmez. Dekonstrüksiyon geleneksel yıkımın alternatifi olarak uygulanmaktadır.²³ Bu manada gelenek ve görenekleri de içerisine dâhil eder. Dekonstrüksiyon iki farklı kademedede gerçekleşir. Bunlardan birincisi tersyüz etme, ikincisi ise yenisiyle değiştirmedir.²⁴ Tüm bunları ortaya koyarken dekonstrüksiyon geleneği göz ardı etmez, bilakis geleneğe yaslanır ve gelenekle birlikte yeniden inşa eder. Dolayısıyla dekonstrüksiyondan bahsederken geleneği de anmamız yerinde olacaktır. Derrida'nın tersyüz etme ve ayırımın kurgusal olduğunu gösterme olarak tarif ettiği dekonstrüksiyon temelde Batının ikili karşıtlıklar üzerine kurguladığı sisteme bir başkaldırı mahiyetindedir. Derrida'nın temel gayesi konuşma ve yazı ayırımının yapay bir kurgu olduğunu göstermektir. Derrida, Batı-Doğu, erkek-kadın ikili karşıtlıkların daima birinciyi ikinci karşısında yücelttiğini ifade eder. Dolayısıyla ikili karşıtlıklar üzerinden bir hiyerarşi oluşturulur. Bu hiyerarşik düzende ikinciye yönelik pejoratif bir tutum sergilenir. Türk'e göre Derrida'nın tersyüz ederek ve yenisiyle değiştirerek ortaya çıkan dekonstrüksiyonun temel amacı da ezilenlerin görünürlüğünü arttırmak ve öteki ile olan ilişkisindeki bağlamların nasıl

¹⁸ Evren Balta, a.g.m., s. 363.

¹⁹ Birsen Çileroğlu-Mine Balcı, a.g.m., s. 15.

²⁰ Zehra Türk, a.g.t., s. 16.

²¹ Recep Alpyağıl, *Din Felsefesinde Dekonstrüksiyon*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 2006, s. 34.

²² Zehra Türk, a.g.t., s. 16.

²³ Ali Başar Ayan, a.g.t., s. 21.

²⁴ Ahmet Koyuncu, "Bir Yapısalcılık Eleştirisi: Derrida ve Yapısöküm", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 22, 2012, s. 302.

kurulduğunun anlaşılmasını sağlamak, gücü ve hiyerarşik üstünlüğü koruyanın konumunu sarsmaktır.²⁵

Derrida'nın dekonstrüksiyon yaklaşımı başlangıçta metnin derinliklerindeki alt kavramları ortaya çıkarmaya yönelik edebiyat alanında kullanılan bir yöntemdir.²⁶ Fakat daha sonraki süreçte felsefe, sosyoloji, kültür kuramı, mimarlık gibi birçok disiplin tarafından kullanılmakta ve bu sayede birbirinden farklı alanlarda yeni açılımlar getirmektedir.²⁷

3. BAĞLAMIN KISA TARİHİ

Bağlama, "Uluslararası çalgı sınıflandırma sistemine (Sachs-Hornbostel) göre uzun lutlar (long-luthes) sınıfına girer.²⁸ Bağlamanın kökeninin eski Orta Asya, Mezopotamya, Doğu Avrupa ve Anadolu'ya dayandığına ilişkin literatürde farklı görüşler yer alır. Atilla Özdek, bağlamanın kökeninin Orta Asya ile ilişkilendirilmesinin Anadolu'nun yanı sıra komşu coğrafyalarda yaşamış ve tarihçesi M.Ö. 3000'lere kadar uzanan çeşitli medeniyetlerden kalma buluntular nedeniyle doğru bir yaklaşım olmayacağını belirtir.²⁹ Benzer şekilde Okan Murat Öztürk de bağlamanın M.Ö 3000'li yıllarda Akadlar döneminde görüldüğünü ifade eder.³⁰ Dolayısıyla mezkûr araştırmacıların değerlendirmeleri ekseninde bağlamanın Orta Asya'daki Türk topluluklarındaki kullanımından çok daha önceleri olduğu anlaşılmaktadır. Eski Orta Asya köken ilişkilendirmesi ekseninde ele alındığında Erol Parlak, bağlamanın Asya kökenli kopuzdan geldiğini

²⁵ Zehra Türk, *a.g.t.*, s. 19.

²⁶ Merve Çalışkan, *Post Yapısalcı Düşüncenin Çağdaş Resim Sanatına Yansımaları*, (Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2013, s. 2.

²⁷ Nagehan Açımuz, *Mimarlık ve Moda Tasarımı Arakesitinde Bir Okuma*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 2013, s. 27.

²⁸ Ümit Sayan, "Millî Eğitim Bakanlığı Halk Eğitim Merkezleri 100 Saatlik Temel Bağlama ve 150 Saatlik İleri Düzey Bağlama Kursunun Ünitelendirilmiş Yıllık Planının Değerlendirilmesi", (Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2011, s. 12.

²⁹ Atilla Özdek, "Bağlama/Saz Ailesi", (Ed.) Vural, F. G., Vural, T., *Türk Musikisi Atlası* (Vol. 2), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2019, s. 368.

³⁰ Okan Murat Öztürk, *Bağlama Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe. Anadolu Nefesi Bağlama* (25-29 Haziran 2002), Sempozyum Bildirileri Kitabı, Yurtrenkleri Yayınları, Ankara 2005, s. 16.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

zikreder.³¹ Sinan Haşhaş'a göre de bağlama, kopuz çalgısının tarihsel zaman içerisinde değişikliğe uğrayarak günümüze intikal etmiş şeklidir.³² Terzioğlu ise bağlamayı eski Orta Asya Türk devletlerinde kullanılan dombra ile ilişkilendirmektedir. Terzioğlu'na göre Türklerde, Kırgızlarda kullanılan, Kazakistan'ın ulusal halk çalgısı olan dombra bağlamanın atası konumundadır.³³ Dombra, kopuzun torunu şeklinde ifade edilmekte ve dombra üzerinden kopuz ile köken ilişkisi kurulmaktadır. Coşkun Güla ise bağlama özelinde ilk verilere M.Ö. 2300 -2100 yıllarına tarihlenen Akad Çağı silindir mühründe rastlanıldığını ifade etmektedir.³⁴



Şekil 1. Akad Çağı Silindir Mührü.³⁵

³¹ Erol, Parlak, *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000, s. 5.

³² Sinan, Haşhaş, *Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2013, s. 6.

³³ Ahmet Mutlu Terzioğlu, *Bağlama Öğretiminde Kullanılan Metotların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi ve Bir Çerçeve Program Önerisi*, (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi), Ankara 2020, s. 10.

³⁴ Uğur Doğan-Mehmet Serkan, Çakır, “Türkiye’de Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı”, *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 14, 2021, s. 146.

³⁵ “Lute Player”

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_in_ancient_Near_East#/media/File:Orthostaten_\(14731138433\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_in_ancient_Near_East#/media/File:Orthostaten_(14731138433).jpg) (16.04.2025).

Uğur Göktaş’a göre bağlamanın hâlihazırdaki yapısı ekseninde bir tarihçe belirlenecek ise bunun Cumhuriyet Dönemi ile başlaması gerekmektedir. Göktaş, bağlamanın Türk kültür yapısı içerisinde bilhassa halk müziği ve popüler müzik olmak üzere birçok alanda kullanılmasına ve tercih edilmesine rağmen hâlihazırdaki fiziksel yapısının yaklaşık yetmiş ila yüz yıllık bir geçmişe sahip olduğunu belirtir.³⁶ Bu bağlamda Göktaş, bağlamanın hâlihazırdaki yapısı itibarıyla çok uzak bir geçmişinin olmadığını vurgular.

Bağlamanın eski Orta Asya kökenli olduğuna, lâkin kopuzdan türemediğine ilişkin diğer bir görüşe göre ise bağlama ve kopuz birbirinden farklı çalgılardır. Bu manada saz ve kopuz aynı zaman dilimlerinde inkişaflarını idame ettirmişlerdir. Yıldıray Erdener’e göre saz ve kopuz her ne kadar gerek şekil gerekse çalım tekniği ve çıkarılan ses itibarıyla yapım açısından birbirine çok da benzemezler.³⁷ Dolayısıyla Erdener perspektifinden saz ve kopuz birbirinden iki farklı çalgı olarak nitelendirilmelidir. Abdülkadir İnan’ın da “Tarihte ve Bugün Şamanizm” adlı eserinde eski Yenisey Kırgızlarının XI. yüzyılda şaman ayinlerinde saz çaldıklarını kopuzun da benzer coğrafya ve zamanlarda eski Orta Asya Türk devletlerinde şamanlar tarafından ayinlerde kullandığını ifade etmesi³⁸ saz ve kopuzun tarihsel süreç içerisinde aynı coğrafyada, aynı zaman diliminde kullanıldığını göstermesi açısından önem arz eder.

Özgüç Acun Arslan ise bağlamanın kökeninin Mezopotamya ile ilişkili olabileceğini ifade eder. Arslan’a göre Türk Müziği’nde kullanılan uzun saplı telli çalgılar (tanbur, bağlama vb.) Mezopotamya ile buranın etkisi altında kalmış diğer kültür bölgeleri tarihsel bir dayanak olabilir.³⁹ Erdoğan Çınar ise bağlamanın kökenini Sümerlere kadar götürür. Çınar’a göre Sümerlerde balag telli ve tezeneli müzik aleti olarak kullanılmaktadır.⁴⁰ Dolayısıyla Çınar’a göre bağlamanın ilk çıkış noktası Anadolu’dur. Nejat Birdoğan da Çınar gibi bağlamanın Anadolu kökenli olduğunu iddia eder ve bağlamanın kökenini Hititlere bağlar. Birdoğan

³⁶ Uğur Göktaş, “Bağlama Çalgısında Nota-İcra Farklılıklarına Sebep Olan Etkenler”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt 6, Sayı 1, 2020, s. 78.

³⁷ Yıldıray Erdener, “Saz Kopuz’dan Türemiş Olamaz”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 21, Sayı 81, 2015, s. 31.

³⁸ Abdülkadir İnan, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972, s. 93.

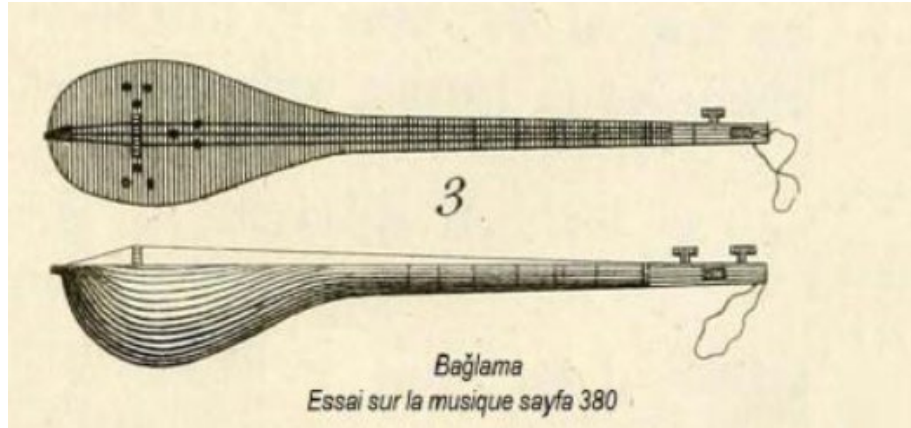
³⁹ ARSLAN, Özgüç Acun, *Çokkültürlülük ve Müzik Bağlamında Lavta’nın Kökenlerine İlişkin Yaklaşımların ve Tanımlamaların Araştırılması: “Türk Lavtası” ve “Avrupa Lavtası” Örnekleri*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İzmir 2021, s. 213-214.

⁴⁰ Erdoğan Çınar, *Bronz Çağı’nda Alevilik*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2020, s. 65-66.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

ayrıca bağlamanın M.Ö. 2000’de Sümerler ve Akatlarda görüldüğünü de ifade eder.⁴¹

Daha önce de ifade edildiği gibi bağlamanın kopuzdan türediği literatürde kabul gören görüş olarak müşahade edilir. Bu çerçevede eski Orta Asya’dan itibaren kopuz Anadolu coğrafyasına kadar gelişimini birtakım değişimlerle sürdürdüğü ve Anadolu ile birlikte saz ve bağlama adını aldığı düşünülmektedir. Saz adının ilk kullanımına ilişkin Erol Parlak’a göre kopuz için saz kelimesinin kullanımı on yedinci yüzyıl sonrası gerçekleşir. Çünkü daha önceki dönemlerde kopuza saz denildiğine dair net bilgiler bulunmamaktadır.⁴² Literatürde bağlama adının ilk resmî kayıtlarına Fransız yazar De Laborde’un 1780 yılında Paris’te yayımladığı “Essai sur la Musique” adlı eserinde rastlamaktayız.⁴³



Şekil 2. Essai Sur La Musique adlı eserdeki bağlama resmi.⁴⁴

Kopuzun zamanla bağlama adını alması Kurt’a göre Alevilikte zâkirler tarafından cem ritüellerinde kullanılan deste bağlama geleneği ile yakından ilintilidir.⁴⁵ Birdoğan’a göre ise bağlama kelimesi göğse yaslanan sazın teknesinden dolayı ‘bağırlama’dan inlemek anlamındaki ‘boğulama’dan Farsça

⁴¹ Nejat Birdoğan, *Notalarıyla Türkülerimiz*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1988, s. 77.

⁴² Erol Parlak, *a.g.e.*, s. 58.

⁴³ Necdet Kurt, “Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı”, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, Sayı 7, 2015, s. 48.

⁴⁴ “Standart Boyut Bağlama”, www.harmonytalk.com/id/14716/14716/, (16.04.2025).

⁴⁵ Necdet Kurt, *a.g.m.*, s. 55.

perde karşılığı ‘bağlama’dan gelmektedir.⁴⁶ Güler, literatürdeki bağlamaya yönelik tanımlamaların çeşitliliğine vurgu yapar ve bağlamaya bağlamanın sapına bağlanan perdelerden hareketle bağlama denildiğini ifade eder.⁴⁷ Özdek ise sapına perde bağlama ile bağlamanın isminin ortaya çıkması hususunu doğru bulmamaktadır. Bu doğrultuda Özdek’e göre sapına perde bağlanan diğer çalgıların isminin de “bağlama” kelimesinden türetilmiş olması gerekmektedir.⁴⁸ Yine Özdek, sapına perde bağlama ile bağlama teriminin ortaya çıkmasını kopuz ve bağlama köken ilişkilendirmesi özelinde ele alır ve sapa perde bağlanması fikrinin XVII. yüzyılda ortaya çıkmasının dikkate alındığında kopuz ve bağlama ilişkisine temkinli yaklaşmaktadır.⁴⁹

Tarihsel süreç içerisinde kopuzun iki telli olarak kullanıldığı, zamanla bağlamaya doğru geçişte yapısında birçok değişimin meydana geldiği görülür. Örneğin, ilk planda iki telliden üç telliye doğru bir geçiş yaşanır. Dolayısıyla bağlamanın yapısındaki değişim ezgisel yapısında da birtakım değişimleri beraberinde getirir. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise bağlamanın perde sayısında bir artış görülür. Parlak, Cumhuriyet döneminde bilhassa Muzafer Sarısözen’in çabaları doğrultusunda ekseriyetle altı, yedi, on, on iki, on yedi olan bağlamanın perde sayısını kısa sürede yirmi beş, otuz hattâ zamanla ellilere kadar çıkartıldığını ifade etmektedir.⁵⁰ Bağlamada perde sayısında ortaya çıkan değişiklikler ekseninde bağlama yapım usullerinde de birtakım değişiklikler meydana gelir. Bu çerçevede kişiye özel bağlama yapımlarının ortaya çıkması kopuzdan günümüze bağlamanın yapısında birçok farklılığın meydana gelmesini de beraberinde getirir. Bağlamanın günümüzdeki anatomik yapısına bakıldığında ise tekne, kapak, sap, perdeler, burgular, köprüler ve tellerden oluştuğu müşahede edilmektedir.

Türkiye’de Cumhuriyet döneminde göç, Modernleşme, Batılılaşma gibi paradigmlar ekseninde birtakım yeniliklerin ve gelişmelerin olduğu gözlemlenir. Kırsaldan kente doğru gerçekleşen göç neticesinde kır-kent diyalektiği ekseninde kent ortamında kültürel manada birtakım eklenmeler meydana gelir ve bu

⁴⁶ Emirhan Güler, *Bağlama Öğretiminde Kullanılan Metotlardaki Transkripsiyon Farklılıklarının İncelenmesi*, Değerlendirilmesi ve Model Önerisi, (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi), Ankara 2021, s. 15.

⁴⁷ Emirhan Güler, *a.g.t.*, s. 16.

⁴⁸ Atilla Özdek, *Bağlama’nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Konya 2005, s. 17.

⁴⁹ Atilla Özdek, *a.g.t.*, s. 17.

⁵⁰ Erol Parlak, *a.g.e.*, s. 101.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

durum popüler kültür unsurlarının şekillenmesini de beraberinde getirir. Kır-kent karşılaşmasında kent ortamında popüler unsurlar içerisinde ortaya çıkan oluşumlardan biri de Türk halk müziğinin başat çalgısı konumunda yer alan bağlama özelinde gerçekleşir. Bağlama özelinde ortaya çıkan bu yönelim kent ortamında halk müziğinin popüler kültür içerisinde yeniden şekillenmesine olanak sağlar. Bu doğrultuda kent ortamında başta Türkiye Radyo Televizyon Kurumu başta olmak üzere bağlamanın başat konumunda yer alması bağlamada Weberyen bir tabirle bir standartlaşmayı da beraberinde getirir. Bu doğrultuda kent ortamında bir bağlama ailesi oluşturulmaya başlanır. Bağlama ailesinin içerisinde ise bağlama, bağlama curası, tambura, meydan sazı, divan sazı yer alır. Bilhassa popülerleşmenin etkisiyle beraber bağlama ailesinin içerisine bir de Derrida'nın tabiriyle dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlama girer.

4. DEKONSTRÜKSİYON ÖRNEĞİ OLARAK ELEKTRO BAĞLAMA

Cumhuriyet döneminde gerek musiki inkılâbı gerekse Modernleşme ve Batılılaşma ekseninde resmî ideolojinin politik uygulamaları Türk müzik kültürü içerisinde hem arabesk türünün oluşmasına zemin hazırlar hem de Türk halk müziğinin farklı mekânlarda seslendirilmesinin önünü açar. Bu icra mekânları arasında gazinolar, Türk müzik kültürü içerisinde farklı oluşumlara zemin hazırlayan yerlerin başında gelir. Türk müzik kültürü içerisinde ortaya çıkan farklı oluşumların arasında çalgıların yapılarındaki değişiklikler de yer alır. Bu bağlamda Stokes'un Türk halk müziğinin, arabeskle ile birlikte gazinolarda ya da herhangi bir müzikli sosyal ortamda gayri-resmî icrası, bağlamanın elektronik amplifikasyonunu da beraberinde getirir söylemi, çalgıların yapısında meydana gelen değişikliğe örnek teşkil eder.⁵¹

⁵¹ Martin Stokes, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 125.



Şekil 3. Elektro Bağlama.⁵²

Akustik bağlamanın elektronik amplifikasyonu ile üretilmiş şekli olan elektro bağlama dekonstrüksiyon örneği olarak dikkat çeker. Elektro bağlamanın dekonstrüksiyon örneği olarak ortaya çıkmasında ise kültür endüstrisi ve arabesk müzik gibi unsurların yanı sıra iktisadi kaygıların da rolü bulunmaktadır. Elektro bağlamanın geliştirilmesini beraberinde getiren temel dinamik ise akustik bağlama çalgısına mikrofön kullanımının ekonomik olarak pahalı gelmesi, amplifikasyonun maliyet açısından daha uygun bir bütçeye sahip olmasıdır. Elektro bağlamanın ilk kez kim tarafından bulunduğuna yönelik kesin bir bilgi bulunmamasına rağmen Erkin Koray ve Orhan Gencebay'ın müşterek çalışmaları neticesinde filizlenmeye başladığı söylenir. Elektro bağlamanın kullanımını yaygınlaştıran kişilerin ise Ragıp Akdeniz ve Kazım Alkar olduğu ifade edilir.⁵³ Erkin Koray, elektro bağlamanın ortaya çıkışında elektrogitardan esinlendiğini belirtir ve ilerleyen zamanlarda bağlama özelinde de tıpkı elektrogitar gibi bir oluşuma ihtiyaç duyulacağını düşünerek ilk elektro bağlamayı yaptığını ifade eder.⁵⁴ Elektro bağlamanın akustik bağlamanın bir alternatifi olarak elektrogitardan esinlenerek Türk popüler müzikteki yerini alması bir bakıma Derrida'nın dekonstrüksiyon kavramı çerçevesinde geleneği fiziksel yapısıyla sürdürerek yani gelenekle yan

⁵² "Elektro Bağlama Taksimleri",
<https://music.apple.com/us/album/elektro-baglama-taksimleri-ep/1628441979>,
(16.04.2025).

⁵³ Martin Stokes, *a.g.e.*, s. 125.

⁵⁴ Uğur Doğan-Mehmet Serkan Çakır, *a.g.m.*, s. 153.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

yana, gelenek ve modernlik dikotomisinde modernliğin izlerini de bünyesinde taşıyarak geleneğin yeniden yorumlanması anlamına gelmektedir.

Elektro bağlamanın gelenek fenomeni ekseninde dekonstrüksiyon örneği olmasını sağlayan unsurlar arasında akustik bağlamanın yapısal olarak değişimi de yer alır. Bu manada dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlamada yapısal değişikliklerin başında tel sayısının azaltılması gelir. Elektro bağlamanın sesi elektronik olarak üretildiğinden örneğin bağlamada alt tel grubunda kullanılan üç tel yerine bir tel yeterli olmaktadır. Elektro bağlamada bağlamadaki alt telleri tek tel ile karşılama durumu bağlamada kullanılan orta ve üst tel grubu için de geçerlidir. Bu durum hızlı figürasyonların bağlama üzerinde olabileceğinden daha hızlı icra edilebilmesine olanak sağlar.⁵⁵ Bu bağlamda bağlama özelinde mızrap çabukluğunun ötesinde elektro bağlamada sap olarak tabir edilen klavyede parmak çabukluğunun ön plana çıktığı müşahade edilir. Mezkûr durum çalış tekniğinde bir farklılığı da beraberinde getirir ve dolayısıyla yapısal bir farklılık teknik konusunda da bir farklılığı doğurur. Bu durum icra olarak geleneğin dekonstrüksiyon perspektifinden ters yüz edilmesini sağlar. Derrida'nın dekonstrüksiyon ile asıl amacı ise ikili ayrımların aslında bulanık ve iç içe geçmiş yapılar olduğunu açığa çıkarmaktır. Anlamlar sabit ve kesin değil, sürekli değişen ve bağlama göre şekillenen yapılardır. Dolayısıyla akustik bağlama özelindeki yöresel sabit tavırlar elektro bağlama ile bağlama göre sürekli değişen bir hal alır. Bunun yanı sıra akustik bağlamada üretilen ses ile elektro bağlama arasında üretilen ses arasında elektroda avuç içiyle çalgının susturulmadığı sürece ses sürekliliğinin devam etmesi yönünden de bir farklılık getirir.⁵⁶ Akustik bağlama özelinde yaşanan ses düşüklüğü elektro bağlama özelinde manyetik sistemi sayesinde ortadan kalkar. Dolayısıyla müzik edimi esnasında temel vurgular özelinde de farklılıklar meydana gelir. Derrida'nın dekonstrüksiyonu bir son ya da yok etme değil, bir ayrışma, farklılıkların fark edilmesini sağlama olarak akustik bağlamadan elektro bağlamaya geçişte meydana gelen yapısal ve teknik özellikleri açıklamak açısından önem arz etmektedir.⁵⁷ Nihayetinde elektro bağlamadaki tel sayısındaki azalma ve mızrap konusundaki teknik farklılaşma bir son verme değil bir ayrışmadır.

Elektro bağlamanın dekonstrüksiyon örneği olarak gelenekten ayrışması hususundaki bir başka yönü de akustik bağlamada uygulanan yöresel tavır ve

⁵⁵ Martin Stokes, *a.g.e.*, s. 126.

⁵⁶ Ahmet Gündüz-Songül Karahasanoğlu, "Küresel-Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama", *İdil*, Sayı 69, 2021, s. 880.

⁵⁷ Elif Akca, *Entropi Kavramını Yapıbozum Sanat Yaklaşımı Üzerinden İncelenmesi*, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2023, s. 15.

üslupların ortadan kalkmasıdır. Doğan ve Çakır'a göre akustik bağlamada zeybek, karşılama, Konya, Silifke gibi yöresel tavır olarak adlandırılan geleneksel çalış üsluplarının büyük çoğunluğunda icra, çalgının tüm tellerine aynı anda vurularak gerçekleştirilir.⁵⁸ Elektro bağlama ise genel yapısı itibarıyla akustik bağlamanın ortaya koyduğu yöresel tavır çalış tekniğine uygun değildir. Dolayısıyla bu durumda da elektro bağlamayla birlikte gelenekten bir farklılık söz konusu olur ve akustik bağlama ile meydana gelmiş kalıp ifadelerin dışına çıkılır. Kalıp ifadelerin dışına çıkılması herhangi bir eserin farklı yorumlanması anlamını taşır. Bu durumda da dekonstrüksiyon sağlanmış olur. Başka bir ifadeyle bir müzik eserinin yeniden yorumlanması gerçekleştirilir.

Derrida'nın dekonstrüksiyonu kurgularken üzerinde durduğu hususlardan biri de ikili karşıtlıklar üzerinden oluşturulan hiyerarşiyi yıkmak üzerinedir. Akustik bağlama kent ortamında bir bakıma Doğu/Batı diyalektiğinde Doğuyu temsil etmektedir. Bu manada Doğuyu temsil etme anlamında hiyerarşik olarak Batılı çalgılar karşısında akustik bağlama daima ikinci plana itilmektedir. Fakat kent ortamında kent yaşamına eklemlenen elektro bağlama bu manada bir bakıma kentli müzisyenlerin envanteri konumuna gelir. Kent ortamında elektro bağlama Batılı çalgılar ile yan yana kullanılır. Mezkûr durum bağlamanın sanıldığıının aksine ilkel bir çalgı olmadığıının ve her türden müzikal çalışma içerisinde icra edilebileceğinin kanıtı mahiyetindedir.⁵⁹ Bu bağlamda elektro bağlama üzerinden Doğu adına bir bakıma meydan okuma gerçekleşir. Dolayısıyla bağlamaya karşı uygulanan pejoratif tutum bir bakıma elektro bağlamayla yıkıma uğrar ve ikili karşıtlıklar üzerinden inşa edilen Batının hegemonyası sarsılır. Bu bağlamda dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlama Gramsci'nin teorik çalışmalarından alınan ilhamla bir mücadele alanı yaratır ve bu mücadele alanında ortaya konulan müzik ediminde yeniden şekillenir. Bu çerçevede elektro bağlamanın Türk kültürüne açtığı olumlayıcı yönlerden birisi Batının Doğu üzerine açmış olduğu öteki sorunsalını da yıkmaktadır.

Dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlamanın 20. yüzyılda Türk müzik kültürü açısından bir diğer önemi, Türk müziği içerisindeki yapıları gevşetme hususunda ortaya çıkar. Dolayısıyla elektro bağlama akustik bağlama ile oluşturulmuş kalıpların dışına çıkılmasına olanak sağlar. Elektro bağlama ile kalıpların dışına çıkılması daha özgür bir icra biçiminin ortaya çıkması manasına gelir. Derrida, dekonstrüksiyonu hazır sunulan değerlere bir karşı duruş olarak var olanın sorgulanması şeklinde ifade eder. Elektro bağlama da bu manada Türk

⁵⁸ Uğur Doğan-Mehmet Serkan Çakır, a.g.m., s. 153-155.

⁵⁹ Uğur Doğan-Mehmet Serkan Çakır, a.g.m., s. 159.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

müziğine bir yenilikçi anlayışı getirerek var olana karşı bir duruş ortaya koyar ve bunu yaparken de popüler kültür unsurlarından yararlanır. Dolayısıyla elektro bağlama geleneksel olan akustik bağlamayı yıkıma uğratmadan çağın gereklerine uygun bir dekonstrüksiyon örneği teşkil eder.

Elektro bağlamanın popüler müzik içerisine dâhil olması aynı zamanda Türk halk müziği özelinde bir heterojenliği de beraberinde getirir. Çünkü akustik bağlama özelinde daha önce ortaya çıkan müziksel edimler, geleneksellik içerisinde Weberyan bir tabirle ussallaşma sürecinin bir bakiyesi olarak standartlaşmanın ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır. Weber’de ussallaşma, katı kurallar, prosedürler ve bürokrasi içinde sıkışarak bireylerin özgürlüklerini kaybetmeleri manasına gelir.⁶⁰ Akustik bağlamanın dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlama ise bu standartlaşma fenomenini sarsar. Dolayısıyla homojenliği ortadan kaldırırken heterojenliği meydana getirir. Elektro bağlama özelinde ortaya çıkan heterojenlik ise bireylerin doğaçlamalara yönelmeleri ve bu manada bir standartlaşmanın olmaması yönünde ortaya çıkar.⁶¹

Elektro bağlamanın dekonstrüktif bir çalgı olma özelliğini gösteren başka bir durum ise elektro bağlamanın küreselleşmenin etkisi sonucu Türk müzik kültürü içerisinde yer alması ve küyerel bir çalgıya dönüşmesidir. Küreselleşmenin sonucunda elektro bağlamada tercih edilen pedallar ve sesinin değişmesine olanak sağlayan manyetiklerle beraber zurna, kemençe gibi birçok yerel çalgının yerine ikâmesi de sağlanmaktadır. Bu sayede küyerel bir çalgıya dönüşen elektro bağlama Türk müzik kültürünün tanıtımı açısından da geleneğe katkıda bulunmaktadır. Bu durum ayrıca dekonstrüksiyon ekseninde değerlendirildiğinde farklı kademelerde gerçekleşir. Bunlardan birincisi tersyüz etme, ikincisi ise yenisiyle değiştirmedir. Fakat Derrida tersyüz etmenin yeterli olmayacağını savunur ve asıl önemli olanın ayrımların yapaylığını ve bulanıklığını göstermek olduğunu vurgular. Tersyüz etme ve yenisiyle değiştirme ekseninde dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlama yeni bir çalgı kimliğine bürünmektedir.

5. SONUÇ

Derrida adına herhangi bir yapıda oluşan dekonstrüksiyon, bir son olmaktan ziyade yeniden yorumlamadır. Kültür endüstrisinin etkisiyle yeni bir

⁶⁰ Kürşat Haldun Akalın, “Avrupa’da Burjuvazinin Yükselmesinde Rasyonel Ekonomik Etkinliğin Asketik İçeriğinin Rolü”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2, 2005, 101.

⁶¹ Onur Güneş Ayas, *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2015, s. 178.

oluşum olarak tasarlanan elektro bağlama da Türk müzik kültürü içerisinde Türk halk müziğinin başat çalgısı konumunda yer alan akustik bağlamanın yeniden yorumlanmış halidir ve Derrida'nın tabiriyle bağlamanın dekonstrüksiyona uğramış şeklidir.

Dekonstrüksiyon örneği olarak elektro bağlamanın varlığı, 20. yüzyıldan itibaren Türk müzik kültürü içerisinde birçok açıdan değişimin ve dönüşümün de yaşanmasının temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. Bu minvalde elektro bağlama, tersyüz etme ve yerine geçme olgusu çerçevesinde akustik bağlamanın yerine geçerek popüler müzik icralarının bir parçası haline gelir. Bağlamanın teknolojik imkânlar doğrultusunda popüler müzikte yerini alması kimi zaman bir yozlaşma olarak telakki edilir; fakat Türk müziğine karşı bilhassa bağlama özelinde oluşturulan pejoratif tutumun da tersyüz edilmesine olanak sağlaması açısından müspet bir durum olarak da değerlendirilebilir. Dolayısıyla Batı-Doğu diyalektiğinde elektro bağlamanın popüler müzik içerisinde yer alması küyerel bir çalgıya dönüşmesine olanak sağladığı gibi Batının ikili karşıtlıklar üzerinden yaratmış olduğu hiyerarşinin de ayaklarını yerden keser. Dolayısıyla elektro bağlama ile Gramscici bir ifadeyle hegemonik bir mücadele alanı içerisinde farklı kültürlerin de buluşması sağlanmış olur. Gerek Batılı gerekse Türk sanat müziğinin çalgılarıyla popüler müziklerde gerçekleşen buluşma kimi zaman Türk halk müziğinin yapısının da dekonstrüksiyona uğramasına sebebiyet verir. Çünkü Türk halk müziğinin Arif Sağ gibi kimi öncüleri hem akustik bağlama hem de elektro bağlama çalmaktadır ve mezkûr çalgılarla gerçekleşen buluşmalar Türk halk müziğinde armonizasyon çalışmalarının ve longa, sirto, saz semaisi gibi farklı formların da zamanla oluşmasını beraberinde getirir.

Elektro bağlamanın popüler müzik içerisindeki konumu aynı zamanda Türk halk müziği özelinde heterojenliği de beraberinde getirir. Çünkü akustik bağlamada uygulanan tavır ve üslup Türk halk müziğinde homojenliği işaret eden bir durumdur; fakat elektro bağlamanın yapısının buna izin vermemesi bireysel olarak çalım tekniklerinin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Bu durum Derrida'nın da ifade ettiği gibi metin olarak müziğin yeniden yorumlanması manasına gelir. Derrida'nın yeniden yorumlamanın aşılama ile olacağı düşüncesi de her icracının yorumunu esere aktarması şeklinde vücut bulur.

Elektro bağlamanın dekonstrüksiyon örneği olmasını sağlayan diğer unsurlar ise teknik, görünümsel, zihinsel ve yapısal birtakım farklılıklar üzerine şekillenir. Bu bağlamda elektro bağlama akustik bağlamadan hem teknik hem de yapısal açıdan farklılaşmaktadır. Elektro bağlama aynı zamanda geleneği temsil eden akustik bağlama karşısında konumlanmaktadır. Elektro bağlamanın yapısında meydana gelen değişikliklerin başında tel sayısında düşüş, görüntü, gövdesine

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

manyetik bir amplifikasyonun takılması gibi olgular yer alırken, teknik olarak ele alındığında ise çalgının icrasındaki çalış biçemi ve tavır özelliklerinde birtakım değişiklikler gözlenmektedir.

Akustik bağlamanın dekonstrüksiyona uğramış hali olarak elektro bağlama gerek bağlama üzerindeki pejoratif bakışın yıkılmasına olanak sağlaması, farklı mekânlarda tercih edilmesi gerekse kentli müzisyenlerin envanteri konumuna gelmesiyle popülaritesini de arttırmış olur. Kent ortamında elektro bağlamanın kullanımı aynı zamanda Türk halk müziğine karşı tutumun da değişmesine olanak sağlaması açısından önem arz eder.

KAYNAKÇA

AÇIMUZ, Nagehan, *Mimarlık ve Moda Tasarımı Arakesitinde Bir Okuma*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 2013.

AKALIN, Kürşat Haldun, “Avrupa’da Burjuvazinin Yükselmesinde Rasyonel Ekonomik Etkinliğin Asketik İçeriğinin Rolü”, *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 2, 2005, 97-110.

AKCA, Elif, *Entropi Kavramını Yapıbozum Sanat Yaklaşımı Üzerinden İncelenmesi*, (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2023.

ALPYAĞIL, Recep, *Din Felsefesinde Dekonstrüksiyon*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İstanbul 2006.

ARSLAN, Özgüç Acun, *Çokkültürlülük ve Müzik Bağlamında Lavta’nın Kökenlerine İlişkin Yaklaşımların ve Tanımlamaların Araştırılması: “Türk Lavtası” ve “Avrupa Lavtası” Örnekleri*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, Doktora Tezi), İzmir 2021.

AYAN, Ali Başar, *Dekonstrüksiyon İçin Tasarım Tekniklerinin Türkiye’de Uygulanabilirliği*, (İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013.

AYAS, Onur Güneş, *Müzik Sosyolojisi*, Doğu Kitabevi, İstanbul 2015.

BALKIN, Jack M, “Yapısöküm”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1, 2004, s. 321-332.

BALTA, Evren, “Marx’ın Hayaletleri: Marksizmle Yapıbozumu Diyaloğu”, *Praksis*, Sayı 4, 2001, s. 360-383.

BİRDOĞAN, Nejat, *Notalarıyla Türkülerimiz*, Özgür Yayın Dağıtım, İstanbul 1988.

CAN, Eren, “Anlam Arayışında Derrida’nın Yinelenebilirlik ve Différance Söylemi”, *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, Sayı 27, 2016, s. 15-28.

ÇAKIR, Arınç Ekin, *Derrida’nın Sassuare Dekonstrüksiyonu*, (Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe AnaBilim Dalı Felsefe Programı, Yüksek Lisans Tezi), İzmir 2019.

ÇALIŞKAN, Merve, *Post Yapısalcı Düşüncenin Çağdaş Resim Sanatına Yansımaları*, (Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, Yüksek Lisans Tezi), Çanakkale 2013.

ÇINAR, Erdoğan, *Bronz Çağı’nda Alevilik*, Kalkedon Yayınları, İstanbul 2020.

ÇİLEROĞLU, Birsen-BALCI, Mine, “Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı”, *International Journal of Cultural and Social Studies (IntJCSS)*, Cilt 4, Sayı 1, 2018, s. 13-28.

DERRIDA, Jacques, “Japon Bir Dosta Mektup”, Çev. Meda Atıcı-Mehveş Omay, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı 10, 1999.

DERRIDA, Jacques, *Gramatoloji*, Çev. İsmet Birkan, Bilgesu Yayıncılık, Ankara 2017.

_____, *Ousia and Gramme, Margins of Philosophy*, Trans. Alan Bass, The Harvester Press, Chicago 1982.

_____, *Positions*, Trans. Alan Bass, The University of Chicago Press, Chicago 1982.

DOĞAN, Uğur-ÇAKIR, Mehmet Serkan, “Türkiye’de Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı”, *Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 14, 2021, s. 141-161.

ERDENER, Yıldıray, “Saz Kopuz’dan Türemiş Olamaz”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 21, Sayı 81, 2015, s. 27-33.

GÖKTAŞ, Uğur, “Bağlama Çalgısında Nota-İcra Farklılıklarına Sebep Olan Etkenler”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 2020, s. 77-91.

GÜLER, Emirhan, *Bağlama Öğretiminde Kullanılan Metotlardaki Transkripsiyon Farklılıklarının İncelenmesi, Değerlendirilmesi ve Model Önerisi*, (Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi), Ankara 2021.

GÜNDÜZ, Ahmet-KARAHASANOĞLU, Songül, “Küresel-Küyerel Bir Çalgı: Elektro Bağlama”, *İdil*, Sayı 69, 2021, s. 875-885.

GÜNER, Barış, “Jacques Derrida’nın Yapisökümü Kuramı ile ‘Love is Lost’- Bir Müzik Videosu Çözümlemesi”, *Dilbilim Dergisi*, Cilt 1, Sayı 29, 2013, s. 69-80.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (1-22)
DOI: 10.47956/bmsd.1640265

HAŞHAŞ, Sinan, *Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*, (Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2013.

İNAN, Abdulkadir, *Tarihte ve Bugün Şamanizm*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1972.

KOYUNCU, Ahmet, “Bir Yapısalcılık Eleştirisi: Derrida ve Yapısöküm”, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 22, 2012, s. 301-317.

KURT, Necdet, “Alevi-Bektaşî Cemlerinde “Deste Bağlama” Geleneği ve “Bağlama” Adının Kaynağı”, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*, Sayı 7, 2015, s. 43-62.

ÖZDEK, Atilla, “Bağlama/Saz Ailesi”, (Ed.) Vural, F. G., Vural, T., *Türk Musikisi Atlası* (Vol. 2), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2019.

ÖZDEK, Atilla, *Bağlama'nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımına Yönelik Bir Çalışma*, (Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Konya 2005.

PARLAK, Erol, *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara 2000.

SAYAN, Ümit, *Millî Eğitim Bakanlığı Halk Eğitim Merkezleri 100 Saatlik Temel Bağlama ve 150 Saatlik İleri Düzey Bağlama Kursunun Ünitelendirilmiş Yıllık Planının Değerlendirilmesi*, (Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2011.

STOKES, Martin, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

TERZİOĞLU, Ahmet Mutlu, *Bağlama Öğretiminde Kullanılan Metotların Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi ve Bir Çerçeve Program Önerisi*, (Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi), Ankara 2020.

TÜRK, Zehra, *Jacques Derrida'nın Yapısökümü ve Feminist Öğreti*, (Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Çankırı 2023.

YAZĞAN, Aydın, “Martin Heidegger’de ‘Varlık’ Kavramı”, *Siirt Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Fikriyat Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2022, s.131-152.

İnternet Tabanlı Kaynaklar

“Standart Boyut Bağlama”,

www.harmonytalk.com/id/14716/14716/, (16.04.2025).

“Lute Player”

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_in_ancient_Near_East#/media/File:Orthostaten_\(14731138433\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Music_in_ancient_Near_East#/media/File:Orthostaten_(14731138433).jpg) (16.04.2025).

“Elektro Bağlama Taksimleri”,

<https://music.apple.com/us/album/elektro-baglama-taksimleri-ep/1628441979>,
(16.04.2025).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

**EDİRNE İLİ KARAAĞAÇ MAHALLESİNDE
ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN
İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

*AN ANALYSIS OF MUSICIANS WITH THE SURNAME ZURNACI IN THE
CONTEXT OF COMMUNICATIVE MEMORY IN THE KARAAĞAÇ
NEIGHBOURHOOD OF EDİRNE*

Mert CANER*

*Geliş Tarihi: 17.02.2025
(Received)*

*Kabul Tarihi: 17.04.2025
(Accepted)*

ÖZ: Jan Assmann iletişimsel bellek kavramını; “Grubu meydana getiren grup üyelerinin aynı soydan gelmek koşulu ile belirli taşıyıcılarla sınırlandırıldığı ve bu taşıyıcı bireylerin oluşturmuş olduğu soy ağacının ortaya çıkarılması sonucu belirli bir kuşağa ait olan bellek türü” olarak tanımlamaktadır. Jan Assman’a göre iletişimsel belleğin en tipik örneği kuşağa özgü bellek türü olmasıdır. Bu bellek türü, tarihî olarak grupla bağlantılı olup zamanla oluşur ve belirli taşıyıcıları ile sınırlıdır. Kuşak kaybolduğunda bu kuşağa ait bellek de ortadan kaybolmaktadır. Ülkemizde Çalgı, Şenlendirici, Şenyaylar gibi soy isimlere sahip olan bireyleri göz önüne aldığımızda bu bireylere verilen soy isimlerin, müzisyenlik mesleğini icra ettikleri için verildiği anlaşılmaktadır. Edirne ili Karaağaç Mahallesi’nde de müzisyenlik mesleğini icra eden Zurnacı soy isimli bireyler müzisyenlik mesleğini icra ettikleri için Zurnacı soy ismine sahiptirler. Edirne, zengin tarihî geçmişi ve coğrafi konumu sayesinde hem Anadolu’nun hem de Rumeli’nin müzik geleneklerini harmanlayan eşsiz bir müzik kültürüne sahiptir. Bu kültürel zenginlik, bölgenin türkülerine, çalgılarına ve müzikal icralarına yansır ve bölgenin müzikal kimliğini benzersiz kılar. Edirne, Trakya ve Balkan müziğinin önemli merkezlerinden biri olarak zurnacılık geleneğini yaşatan şehirlerden biridir. Bu gelenek, şehrin kültürel kimliğinin önemli bir parçasıdır. Özellikle düğünler, bayramlar, panayırılar ve Kırkpınar Yağlı Güreşleri gibi geleneksel etkinliklerde başrolde yer alan bir çalgı olan zurna çalgısı, yerel müzisyenler tarafından icra edilerek zurnacılık nesilden nesile aktarılmaktadır. Bu bağlamda Jan Assman’ın *iletişimsel bellek* kavramı üzerine kurgulanan bu çalışmada Edirne ili Karaağaç Mahallesi’nde müzisyenlik

* Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Ana Bilim Dalı Doktora Programı, canermert22@gmail.com, ORCID: 0000 – 0002 – 8886-3489.

mesleğini icra eden Zurnacı soy isimli bireylerin, iletişimsel bellek kavramına ait olan dinamikler ile birebir uyduğu kanısına varılarak kendileri ile iletişime geçilmiştir. Emik yaklaşımla gerçekleştirilen çalışmada katılımlı gözlem ile yaşam biçimlerine ve soy bağı ile meslek birlikteliğinin sürdürülebilirliğine ilişkin bulgular bütüncül olarak değerlendirilmiş, bireyler ile odak grup gerçekleştirilmiştir. Kendilerine ait olan fotoğraflar ile hayatta olmayanlar da dâhil olmak üzere 5 kuşak boyunca Zurnacı soy ismiyle müzisyenlik yapıldığına dair soy kütüğü belirlenmiş ve iletişimsel bellek bağlamında analizi yapılmıştır. Nitel araştırma deseninin kullanıldığı çalışma, sonuç kısmında ek değerlendirmeler ile sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Toplumsal Bellek, Edirne, Zurnacılık

ABSTRACT: Jan Assmann defines the concept of *communicative memory* “as type of memory belonging to a specific generation, which is limited to certain carriers under the condition that the group members forming the group share the same lineage, and which emerges as a result of revealing the genealogy formed by these carrier individuals.” Jane Assmann posits that the most representative case of communicative memory pertains to the memories shared by a certain generation. This form of memory has historical ties to the community, evolves gradually, and is restricted to specific carriers. When the generation disappears, the memory belonging to that generation also vanishes. Considering individuals in our country with surnames such as Çalgı, Şenlendirici, and Şenyaylar, it is understood that these surnames were given to them because they they were engaged in the profession of music. Within the Karaağaç neighborhood of Edirne province, individuals with the surname Zurnacı, are associated with music, as their surname indicates their profession as musicians. Edirne has a unique musical culture that blends the musical traditions of both Anatolia and Rumeli, thanks to its rich historical background and geographical location. This cultural richness of the region is exemplified through its folk songs instruments, and musical performances contributing to a distinct and well-defined musical identity. Edirne stands out as a key location for preserving the art of zurna music, playing a vital role in the cultural heritage of Thracian and Balkan melodies. This tradition is a significant part of the city’s cultural identity. The zurna, a prominent instrument in traditional events such as wedding ceremonies, festivals, fairs, and the Kırkpınar Oil Wrestling, is performed by local musicians, ensuring the continuity of the zurna music tradition from generation to generation. In this context, based on Jan Assmann’s concept of *Communicative Memory* his study concludes that the individuals with the surname Zurnacı, who practice the profession of music in the Karaağaç neighborhood of Edirne, align directly with the dynamics of communicative memory. Accordingly, the musicians have been contacted for further

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

collaboration. In this study, conducted using an emic approach, participatory observation was employed to holistically evaluate findings related to lifestyle and the sustainability of lineage-based occupational continuity. A focus group was held with the participants. Through their personal photographs, a genealogical record was established, demonstrating that musicianship has been practiced under the surname Zurnacı for five generations, including those who are no longer alive, and an analysis was conducted within the framework of communicative memory. Utilizing a qualitative research design, the study concludes with additional evaluations in the results section.

Keywords: Music, Social Memory, Edirne, Zurna Instrumentalists

1. GİRİŞ

1920 yılında “Belleğin Sosyal Çerçevesi” adlı kitabın, Fransız sosyolog olan Maurice Halbwachs (1877-1945) tarafından yayımlanmasıyla “bellek kavramı” dünya literatürü içerisinde kendisine geniş bir yelpazede kullanım alanı bulmuştur. Halbwachs, hafızanın sadece bireysel bir süreç olmadığını, bireylerin hatırlama biçimlerinin sosyal çevre tarafından belirlendiği ve şekillendiği düşüncesini savunur. Halbwachs’a göre, bellek canlıdır ve daima iletişim içinde varlığını devam ettirir. Bu iletişimin sonucunda ise bellek, toplumsal çerçeveler içinde şekillenir. Bireye ait olan anılar tek başına oluşmaz. Hatıralara ait anlamlandırmalar, bireyin içerisinde bulunduğu gruba ait olan ortak anlatılar ile ortaya çıkarlar. Kişiler, anıları bireysel olarak hatırlar gibi görünseler de bu hatırlama süreci toplumsal çerçevelere bağlı olarak sosyal yapılar ve gruplar tarafından gerçekleştirilmektedir.¹

Toplumsal bellek ile tarih kavramlarını birbirinden ayırt etmek gerekmektedir. Geçmiş zaman içerisinde yaşanarak toplumu etkilemiş olay veya olaylar tarihin tozlu sayfalarına girdiklerinde kendilerine yer bulurlar. Toplumsal bellek, içerisinde bulunduğu sosyal grupların davranışlarına, inançlarına, ritüellerine, pratiklerine, duygu ve düşüncelerine göre, belirli bir zaman diliminde ve somut bir mekân içerisinde şekillenir. Unutma ve hatırlama süreçlerini içeren toplumsal bellek, onu taşıyan gerçek ve yaşayan bireylere ait grup üyeliklerinin bir delili olarak somut bir kimlik türüdür.

Jan Assmann, Maurice Halbwachs’ın çalışmalarından esinlenerek bellek kavramı üzerine düşüncesini “hem bireysel hem de ait olduğumuz grup

¹ Maurice Halbwachs, *Kolektif Bellek*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018, s.84,85.

kimliğimize yönelik olan farkına varma ve farkındalık edinme becerisi” olarak tanımlamıştır.²

Jan Assmann’a göre belleğin 4 farklı dış boyutu bulunmaktadır. Davranış alanını kapsayarak davranışların taklit sonucu kazanıldığı “mimetik bellek” boyutu, insanın etrafını çevreleyen eşyaların ona geçmişini hatırlattığı “nesneler belleği” boyutu, insanın diğer insanlar ile etkileşim içinde anlaşma yeteneğini geliştirdiği “dil ve iletişim belleği” boyutu ve diğer üç boyutun ortak bir payda üzerinde bir araya gelerek oluşturduğu alan içerisinde anlamın bir bütün olarak aktarıldığı ve canlandırıldığı gelenekleri içerisinde barındıran “kültürel bellek” boyutu.

Jan Assmann’a göre toplumsal bellek kavramı, bir toplumun kendi geçmişine ait olan deneyimlerini nasıl hatırladığı ve hatırlamanın kimlik inşasında nasıl kullanıldığı ile ilişkilidir. Bu bağlamda Jan Assman, toplumsal bellek kavramını daha özele indirgeyerek, toplumsal belleği kendi içerisinde; kültürel bellek ve iletişimsel bellek olarak iki farklı bellek çeşidi içerisinde incelemiştir. Bunun nedeni ise, Halbwachs’ın toplumsal bellek kavramı içerisinde, bireylerin hatırlama süreçlerine ait olan kodlamaların bireyin içinde bulunduğu toplum tarafından yaratılarak şekillendiği görüşü yer almaktadır.

Jan Assmann’ın düşüncesine göre, toplumsal bellek, kısa süreli olarak sözlü aktarım adını verdiği aktarım türü ve uzun süreli olarak kuramsal aktarım adını verdiği aktarım türü ile iki ayrı süreç üzerinden yaratılarak şekillenmektedir. Buna göre, kısa süreli olan sözlü aktarım türünde yazı kültürü bulunmayan toplumlar “memoria” kavramı olarak adlandırılan, dil veya dil dışı araç-gereçlerle yaptıkları nesnelleştirmeler için simgelere başvururlar. Danslar, hikâyeler, destanlar, giysiler, resimler, ritüeller, törenler vb. öğelerin yer aldığı bu bellek türüne ait olan en önemli özellik doğal ilerlemenin olmaması nedeniyle her zaman bir itkiye ihtiyaç duyulmasıdır. Uzun süreli olarak kuramsal aktarım türünde ise, yazı kültürüne sahip olan toplumda bulunan bireylerin sosyal alışveriş ilişkilerinin sonucunda bireyin özel deneyimlerine dayanarak yakın geçmişine ait kodlamaların biyografik olarak hatırlanma durumu söz konusudur.³

Kültürel bellek; ritüellerin, dansların, metinlerin, hikâyelerin, destanların, anlatıların vb. toplumsal olan yapılarla korunması sonucu oluşan bir bellek çeşididir. Devletler, yöneticiler, dinî kurumlar, sosyal yapılar, eğitim sistemleri vb. tarafından

² Jan Assman, *Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s. 39-40.

³ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007. s.32-33.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

şekillenen kültürel bellek, bir toplumun sahip olduğu kolektif kimlik olarak karşımıza çıkar. Kültürel bellek, bir toplumun uzun vadeli hafızasını ve kimliğini korur. Kültürel bellek kapsamında bulunan sanatsal ürünler ve toplumsal yapılar yazılı olarak oluşur ve aktarılır.

Bireyin kendi çağdaşları ile paylaştığı ve yakın geçmişine ait anıları kapsayan iletişimsel bellek türü ise, gündelik yaşam içerisinde bireyler arasında sözlü iletişime dayanır ve kısa vadeli olarak etkileşimle sürdürülür. Kurumsallık özelliği içermeyen, sadece bireylerin hatırladığı ve anlattığı olaylar ile yaşayan iletişimsel bellek, dünyevi bir durumu ifade eden kuşaksal bir bellektir. İletişimsel bellek, gerçek anlamını şimdiki zaman içerisinde kazanır.⁴ İletişimsel bellek, gündelik yaşam içerisinde şekillenir. Canlı tanıkların olması sebebiyle yaşayanlar tarafından düzenli ve sistemli olarak etkileşim içerisinde aktarılır. İletişimsel belleğin en tipik özelliği kuşaksal bir bellek olmasıdır. Kuşak ile birlikte varlığını sürdüren iletişimsel bellek, ait olduğu kuşak kaybolduğunda varlığını da kaybeder.⁵

Bu bağlamda tarihi bir grup ve o gruba ait olan bireylerin varlığı ile bağlantılı olan iletişimsel bellekte her şey zamandır. Zamanla oluşan ve zaman içerisinde gruba ait olan üyelerin varlığı ile var olan iletişimsel bellek bu gruba ait olan üyelerin yok olmasıyla yok olur. Dolayısıyla iletişimsel bellek, ortak özelliğe sahip olan bireylerin bir araya gelmesiyle oluşur ve belirli taşıyıcılar ile sınırlıdır.⁶

2. YÖNTEM

2.1 Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, Jan Assmann'ın "iletişimsel bellek" kavramı çerçevesinde, Edirne'nin Karaağaç Mahallesi'nde yaşayan ve müzisyenlik mesleğini icra eden "Zurnacı" soyadlı aile bireylerinin iletişimsel belleklerini incelemektedir. Nitel bir çalışma olan araştırma içerisinde "biyografik çalışma" modeli kullanılmıştır. Biyografik çalışma; bir kişiye ait olan yaşam hikâyesinin, arşivsel dokümanlar ve somut olan kanıtlar kullanılarak başka bir birey tarafından yapılan çalışmadır.⁷

⁴ Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Adam Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999, s.40-41.

⁵ Jan Assman, a.g.e., s. 51-52.

⁶ Jan Assman, a.g.e., s. 68-69.

⁷ Norman K. Denzin, "Interpretive Biography", Sage Publications Inc, Vol 17, 1989, s. 27.

2.2. Evren ve Örneklem / Çalışma Grubu

Bu araştırmanın evrenini, Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde müzisyenlik yapan bireyler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde "Zurnacı" soyadına sahip müzisyen aile bireyleri oluşturmaktadır. Çalışma, 9 aile bireyinin gönüllülük esasına dayalı katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Katılımcıların tamamı erkektir. Katılımcılardan elde edilen somut görseller aracılığıyla, toplamda 12 aile bireyinin 5 kuşak boyunca müzisyenlik yaptığı belirlenmiştir (Tablo 2). 5 kuşak boyunca 12 aile bireyi, Edirne ili geleneksel müzik kültürüne ait asma davul ve kaba zurna çalgılarını icra etmektedir. Asma davul çalan aile bireyi sayısı 5, kaba zurna çalan aile bireyi sayısı ise 7'dir (Tablo 3). Katılımcılar arasında 2 aile bireyi geleneksel çalgıların yanı sıra klarnet ve alto saksafon da çalmakta olup, nota okuma ve yazma eğitimi almıştır (Tablo 4-5).

Tablo 1. Çalışmaya Katılan Aile Bireyleri

1.	Fahrettin Zurnacı (Büyük Fahrettin)
2.	Alâeddin Zurnacı (Büyük Alâeddin)
3.	Hayrettin Zurnacı (Büyük Hayrettin)
4.	Hayati Zurnacı
5.	Fahrettin Zurnacı (Küçük Fahrettin)
6.	Ceyhun Zurnacı
7.	Hayrettin Zurnacı (Küçük Hayrettin)
8.	Alâeddin Zurnacı (Küçük Alâeddin)
9.	Alper Zurnacı

Tablo 2. Kuşaklara göre Müzisyen olan “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireyleri

1. Kuşak	Osman Zurnacı
2. Kuşak	Fariz Zurnacı
3. Kuşak	Fahrettin Zurnacı (Büyük Fahrettin)
3. Kuşak	Alâeddin Zurnacı (Büyük Alâeddin)
3. Kuşak	Hayrettin Zurnacı (Büyük Hayrettin)
3. Kuşak	Fariz Zurnacı
4. Kuşak	Hayati Zurnacı
4. Kuşak	Fahrettin Zurnacı (Küçük Fahrettin)
4. Kuşak	Ceyhun Zurnacı
4. Kuşak	Hayrettin Zurnacı (Küçük Hayrettin)
5. Kuşak	Alâeddin Zurnacı
5. Kuşak	Alper Zurnacı

Tablo 3. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinin Çaldıkları Çalgılar

1. Kuşak	Osman Zurnacı	Kaba zurna
2. Kuşak	Fariz Zurnacı	Kaba zurna
3. Kuşak	Fahrettin Zurnacı (Büyük Fahrettin)	Kaba zurna
3. Kuşak	Alâeddin Zurnacı (Büyük Alâeddin)	Kaba zurna
3. Kuşak	Hayrettin Zurnacı (Büyük Hayrettin)	Kaba zurna
3. Kuşak	Fariz Zurnacı	Kaba zurna
3. Kuşak	Hayati Zurnacı	Asma davul
3. Kuşak	Fahrettin Zurnacı (Küçük Fahrettin)	Asma davul
4. Kuşak	Ceyhun Zurnacı	Asma davul
4. Kuşak	Hayrettin Zurnacı (Küçük Hayrettin)	Kaba zurna
5. Kuşak	Alâeddin Zurnacı	Asma davul
5. Kuşak	Alper Zurnacı	Asma davul

Tablo 4. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinden Klarnet ve Alto Saksofon Çalan Aile Bireyleri

1.	Hayrettin Zurnacı (Küçük Hayrettin)	Klarnet -Alto Saksofon
2.	Alper Zurnacı	Klarnet

Tablo 5. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinden Nota Okuma ve Yazmasını Bilen Aile Bireyleri

1.	Hayrettin Zurnacı (Küçük Hayrettin)	Askerliğini askerî bandoda yaptı. Askerî bandoda nota okuma ve yazma eğitimi aldı.
2.	Alper Zurnacı	Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda öğrenci olarak eğitim aldı.

3. EDİRNE’DE MÜZİK KÜLTÜRÜ

İnsanlık tarihinin en eski sanat ve iletişim biçimlerinden biri olan müzik kültürü, bir toplumun kimliğini ve değerlerini yansıtan önemli bir unsurdur. Her toplum, kendi sosyal yapısına, inanç sistemine, tarihine ve coğrafi koşullarına göre farklı bir müzik anlayışı geliştirmiştir. Müzik kültürü sadece müziğin kendisiyle değil, aynı zamanda o müziğin üretildiği, dinlendiği ve aktarıldığı sosyal ortamlarla da ilgilidir.

Edirne, çok katmanlı tarihi ve kültürel mirasıyla yalnızca Türkiye’nin değil, dünya kültür mirasının da önemli bir parçasıdır. Osmanlı gelenekleri, Balkan kültürünün etkileri ve yerel halkın yaşam biçimleri, Edirne’nin kültürel yapısını

şekillendiren temel unsurlardır. Şehir, zengin mutfağı, el sanatları, tarihi yapıları ve geleneksel müzikleriyle dikkat çekici bir kültürel çeşitliliğe sahiptir. Edirne'deki bu kültürel çeşitlilik, şehrin sosyal yapısını, mutfağını, sanatlarını, müziğini ve günlük yaşamını derinlemesine etkilemiştir.

Edirne şehri, Türk müziğinin Anadolu'dan Balkanlar'a yayılmasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Bu nedenle, Edirne'nin kültürel dokusu incelendiğinde, Anadolu ve Rumeli kültürlerine ait birçok iz taşıdığı görülmektedir. Edirne ilinin çokkültürlü yapısının temel nedeni, şehre yönelik göç hareketleridir. Bu göçler sonucunda gelen topluluklar, kendi yaşam tarzlarını da beraberlerinde getirmiş ve yerel kültürle etkileşime girerek, kültürel alışveriş yoluyla Edirne'de çokkültürlü bir yapının oluşmasına zemin hazırlamışlardır.

Edirne şehri, sahip olduğu çokkültürlü yapıyı, bir toplumun kültürel özelliklerinin en önemli göstergelerinden biri olan müzik ve dolayısıyla müzik kültürü üzerinde de yansıtmaktadır.

Osmanlı döneminde Edirne'nin başkent olması nedeniyle, Türk hakanlık geleneğinin bir göstergesi olan mehter takımı Edirne'de bulunmuştur. Mehter takımı, Türk müziğinin önemli eğitim merkezlerinden biri olma özelliğini her zaman korumuştur. Türk müziğinin gelişimine önemli katkıları olan mehter müziği, Edirne ilinde gelişen geleneksel müzik kültürünün önemli bir unsurunu oluşturmuştur. Hakanlara tahta çıktıkları anda sancak ve davul (kös) verilmesi, Türk kültür ve inancında davul ve bayrağa verilen önemi ortaya koymaktadır.⁸ Kaynaklar incelendiğinde, mehterin yalnızca törenlerde, savaş hazırlıklarında ve savaş meydanlarında değil, halkın müzik ihtiyacını karşılamak amacıyla düğün ve dernekler de dâhil olmak üzere çeşitli etkinliklerde icra edildiği anlaşılmaktadır.⁹ Bu bağlamda, 92 yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapan Edirne'nin geleneksel müzik geleneğinin şekillenmesinde mehter müziğinin önemli bir etkisi olduğu yadsınamaz. Edirne müzik kültürünün şekillenmesinde diğer bir etki ise, Edirne'de yaşayan Alevi-Bektaşî toplulukların "ayin-i cem" adı verilen ibadetlerinin yanı sıra "muhabbet" toplantılarında icra ettikleri *semah* ve *nefes*lerdir.

Edirne müzik kültürü, Portekiz ve İspanyol Yahudilerinin müzikal izlerinden Çingene/Roman müziği etkilerine, Rumeli havalarından güreş havalarına kadar geniş bir yelpazede çokkültürlü bir müzikal zenginliğe sahiptir. Bu zenginlik içinde, geleneksel müzik kültürü bağlamında davul ve zurna çalgıları, Edirne iline özgü en önemli geleneksel çalgılardır. Edirne'de düzenlenen düğünler, bayramlar,

⁸ Göktürk Erdoğan, "Türk-İslam İnanç Anlayışı Çerçevesinde Köş Çalgısı Üzerine Ontolojik Bir Değerlendirme", *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, 2018, s.5

⁹ Haydar Sanal, *Mehter Musikisi*, Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1964, s. 24.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

panayırlar ve Kırkpınar Yağlı Güreşleri gibi etkinliklerde başrol oynayan davul ve zurna çalgılarını icra etme geleneği, Edirne’de halen yaşatılmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır.

Edirne ili Karaağaç Mahallesi’nde “Zurnacı” soyadını taşıyan bireylerin, kuşaklar boyunca müzisyenlik mesleğini icra ettiği bilinmektedir. Bu bireylerin müzisyenlikle tanışmaları, erken yaşlarda aile büyüklerinin çalgılarını oyuncak olarak alıyıp çalmaya başlamalarıyla gerçekleşmekte, ardından aile büyüklerine özenme ve informal eğitim süreçleriyle devam etmektedir.

Zurnacı soyadlı müzisyenlerin çeşitli ortamlarda, informal bağlamlarda gerçekleşen usta-çırak ilişkisi içerisindeki öğrenme süreçleri, çalgıyı tanıma, keşfetme, icra etme, doğaçlama yapma veya sosyal ortamlarda bulunma gibi eylemlerle şekillenmektedir. Bireyler, aile üyeleri ve yakın çevrelerindeki kişilerle etkileşim kurarak müziği sosyal öğrenme yoluyla edinmektedirler. Bu bağlamda, bireyin öğrenme süreçlerinde en etkili faktörün “içine doğduğu” çevre olduğu kabul edilmektedir. Özellikle evlerde ve canlı performans ortamlarında gerçekleştirilen müzikal icralar, bireyin öğrenme süreci açısından hayati öneme sahiptir.

Zurnacı soyadlı müzisyenler, doğdukları andan itibaren öncelikle işitsel, ardından bilgiye dayalı beceriler kazanmaktadırlar. Başlangıçta serbest bırakılan çocuk, kendi kendine keşifler yaparak zamanla yoğun ve beklentilere uygun özel bir kimliğe uyum sağlamaktadır. Aile içindeki bu yarı yapılandırılmış müzik eğitimi, evden başlayarak farklı icra performanslarında sürekli olarak devam etmektedir. Repertuvar oluşturma ve çalgı çalma becerilerinin öğrenilmesi, bireyin müzikal kültürlenmesinin önemli unsurları olsa da, ustalık sürecinin yalnızca bir parçasıdır. Kuşaklar boyunca bu müzikal aktarımı sağlayan en önemli faktör, mevcut uygulama ve süreçlerin doğasında bulunmaktadır. Deneyimlenen çalgı çalma etkinlikleri, bireyin icra yeteneği doğrultusunda bu alanda gerçekleşen sosyal etkileşimlerin niteliğine ve türüne bağlı olarak yalnızca bir bilgi ve beceri birikimi değil, aynı zamanda bir “olma” sürecinin devamlılığı anlamına gelmektedir.

Formal müzikal öğrenme süreçlerinde hem öğretene hem de öğrenene, zihinsel olarak “müzik çalmayı öğrenme” amacına odaklanmaktadır. Ancak Zurnacı soyadlı müzisyenlerin öğrenme süreçlerinde, müzikal öğrenme durumu zihni doğrudan “müzik çalma” eylemine yönlendirmektedir. Edinilen deneyimler esnasında, bireylerin farkındalık düzeyi derinleştikçe algıları sezgiselden kasıtlıya doğru evrilmekte ve müzisyenlik mesleği bir hedef haline gelmektedir.

Edirne ili müzik kültürü içerisinde hem taşıyıcı hem de aktarıcı belleklere sahip olan Zurnacı soy isimli müzisyenler, bu müzik kültürünün sürdürülebilirliğinde önemli bir rol oynamaktadırlar.

Tablo 6. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinin Edirne İli Dügün ve Eğlencelerinde İcra Ettikleri Müzikler

Ah Tren Kara Tren	Ahırköy'ün Meşeleri	Aliş'imın Kaşları Kara	Aman Dayler Yol Verin Beyler
Atımın Yelesi Beyaz	Arabım	Anako	Arda Boylarında Kırmızı Erik
Avena Miday	Aylana Gazoz Bayılana Limon	Azize	Alaybeyi
Bahçelerde Biberiye (Makedonlu)	Bahriyeli Çiftetelli	Benim Agam	Bülbülüm Altın Kafeste
Bahçelerde Börölce	Ramizem	Bizim Mahalle	Bülbülüm Altın Kafeste
Canbaz oyun havası	Çarşıdan Aldım Pirinci	Çalın Davulları	Çıkayım Gideyim Urum Eline
Çifte Kuburları Çaktım Almadı	Çiftetelli	Çıksana Takoş'um Balkona	Çobani
Dayler Dayler	Debreli Hasan (5/8) (Kabadayı oyun havası)	Debreli Hasan (7/8) (Mendil oyun havası)	Dut Fidanı Boyunca
Drama'nın İçinde Yaparlar Pazar	Dol Kara Bakır	Düz Kasap	Edirne'nin Ardı Bayler
Edirne'nin Ardında Sünbüllü Bağlar	Edirne'nin Köprüsü Taştan	Estergon Kalesi	Eski Kasap
Fatoş	Ferace	Gogocular	Hacı Bey Ağıtı
Haydi Bre Yusuf Kara Yusuf	Hafızların Havlusunda Davullar Çalar	İstanbul Kasabı	İhtiyatlar Silah Çatmış
İnce Giyerim İnce	İstanbul Çiftetellisi	Jandarma Çavuşu	Kahve Yemen'den Gelir
Kako	Kalk Gelin Hanım	Kasap Havası	Karaca Üzüm
Kaytarma Oyun Havası	Kavak Kavağa Yaslanır	Kaynana	Kazibem

Keten Gömlek Giyer	Kırmızı Buğday Seç Olur	Kırmızı Gülün Alı Var	Kızılıklar Oldu Mu?
Kızım Kızım	Kurdelemin Uçları	Küp İçinde Nişasta	Leylim Ley
Maşa Satarım	Mavrova	Mendil Oyun Havası	Mevlana
Misket	Ormancı	Osman Aga	Oy Guli
Pencere Açıldı Bilal Oğlan	Safiye	Şemsiyemin Ucu Kare	Püskül Pencereden Uçtu
Rodop Dağları	Tabakamda Tütün	Telgrafın Telleri	Tuna Nehri
Vardar Ovası	Vurun Gelin Kınasını	Yemenimin Uçları İpekten	Yüksek Minareden Attım Fesimi
Yüksek Yüksek Tepelere	Zilli de Maşa Darbuka karşılması		

Tablo 7. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinin Yağlı Güreşlerde İcra Ettikleri Müzikler

Adalı Halil Havası
Cengi Harbi
Cengavi
Curcuna
Dağlı Güreş Havası
Güreş Havası
Hızır (Huzur) Havası
Şahlanıyor Kırbaşının Kıratı
Pehlivan Havası

Tablo 8. “Zurnacı” Soy İsimli Aile Bireylerinin Halk Oyunları Ekiplerine Eşlik Ederken İcra Ettikleri Müzikler

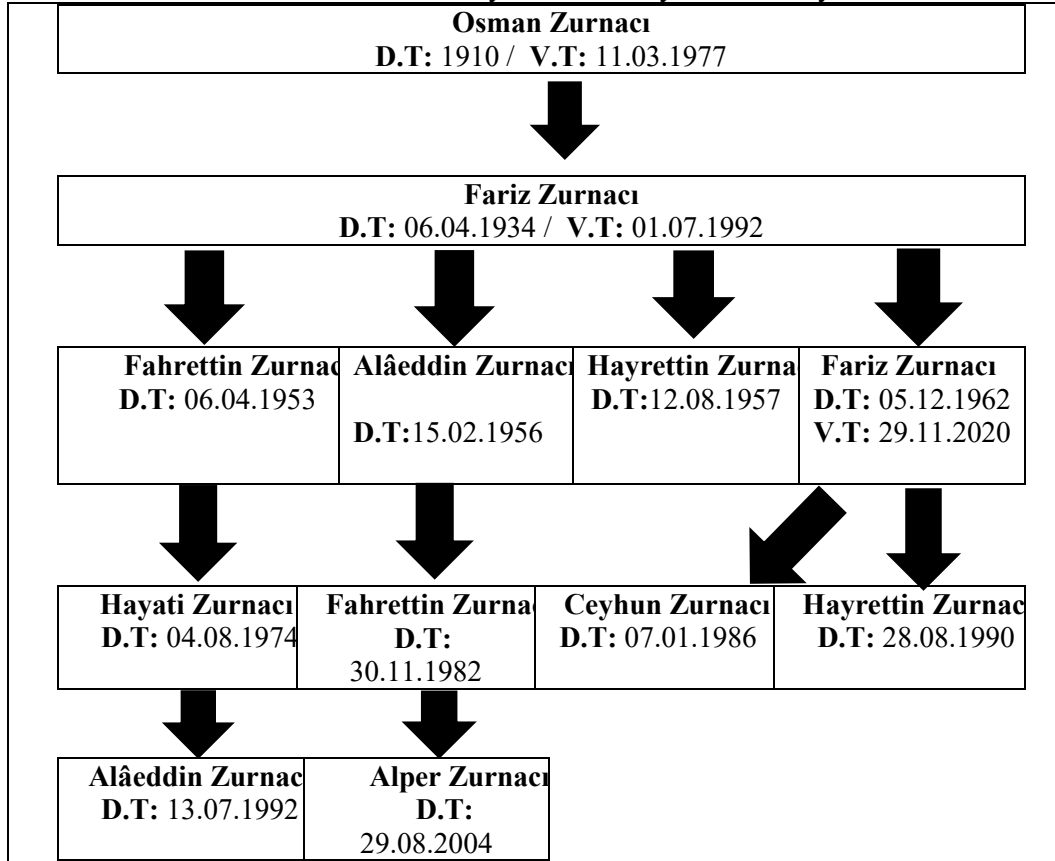
Alay Beyi	Edirne’nin Ardı da Bağları	Kız karşılması (Bakkallar satıyor karaca üzüm - karşılması)	Sirto
-----------	-------------------------------	--	-------

Arzu ile Kamber	Eski Kabadayı	Kız karşılaması	Sülüman Ağa (Mendil)
Balkan Gaydası	Eski Kasap	Kız karşılaması (Dere geliyor dere)	Paytuşka
Beylerbeyi karşılaması	Fatoş	Kız karşılaması (Dol kara bakır - karşılama oyun havası)	Pencere açıldı Bilal Oğlan
Çalın Davulları	Gacal Karşılması	Kız karşılaması (Ferace)	Pomak Gaydası
Çobani	Galamatya (Ovaya gel ovaya)	Kız karşılaması (Osman Aga-Safiyem – karşılama oyun havası)	Takuş
Çoban kızı	Gel Seyrek	Kız karşılaması - (Yüksek Yüksek tepeler - karşılama oyun havası)	Telgrafın tellerine
Debreli Hasan	Kampana	Maşacılar (karşılması oyun havası)	Zigoş
Düz Kasap	Kazibem	Selanik karşılaması Ağa karşılaması oyun havası	

4. BULGULAR

Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde "Zurnacı" soyadlı aile bireylerinden geçmişten günümüze kadar müzisyenlik mesleğini icra eden bireylerin sayısı 12'dir. Bu 12 birey, müzisyenlik mesleğini 5 kuşak boyunca sürdürmektedir.

Tablo 9. "Zurnacı" Soy İsimli Müzisyen Aile Bireyleri



4.1. Osman Zurnacı



Şekil 1. Osman Zurnacı (1910-1977)

Osman Zurnacı, 1910 yılında Bulgaristan'ın Koşukavak ilinde dünyaya gelmiştir. 1923 yılında ailesiyle birlikte Türkiye'ye göç ederek Edirne ili Karaağaç Mahallesi'ne yerleşmiştir. Osman Zurnacı, 12 yaşından itibaren kaba zurna çalmaya başlamıştır. 1924 yılından itibaren ise tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde kaba zurna icra etmiştir. 1930 yılından 1977 yılına kadar tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde asma davul ve kaba zurna icra eden müzisyenlere şeflik yapmış ve güreş müziklerini düzenlemiştir. Bu nedenle, günümüzde güreş müzisyenliği yapan müzisyenler tarafından “büyük usta” olarak kabul edilmektedir. Osman Zurnacı, yaşadığı dönemde Türkiye'de düzenlenen tüm güreş organizasyonlarına şef olarak davet edilmiştir.¹⁰

Tablo 10. Osman Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Osman Zurnacı
Doğum Yeri	Bulgaristan - Koşukavak
Doğum Tarihi	1910

¹⁰ Hayrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2023, Edirne.

Baba Adı Soyadı	-----
Oğlu Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Mesleği	Müzişyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna
Vefat Tarihi	11.03.1977

4.2. Fariz Zurnacı



Şekil 2. Fariz Zurnacı (1934-1992)

Fariz Zurnacı, 6 Nisan 1934 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde doğmuştur. 13 yaşından itibaren babası Osman Zurnacı'nın yanında kaba zurna çalmaya başlamıştır. Fariz Zurnacı, yaşadığı dönem itibari ile Türkiye'de düzenlenen tüm güreş organizasyonlarına şef olan babası Osman Zurnacı ile birlikte katılmıştır. 1977 senesinde babasının vefat etmesinden bir sene sonra, 1978'de Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde şeflik görevini üstlenmiş ve bu görevi 1991 yılına kadar sürdürmüştür. 1 Temmuz 1992 tarihinde vefat etmiştir.¹¹

Tablo 11. Fariz Zurnacı'nın Müzişyen Künyesi

Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
-------------------	---------------

¹¹ Hayrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2023, Edirne.

Doğum Yeri	Edirne – Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	06.04.1934
Baba Adı Soyadı	Osman Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	1.Fahrettin Zurnacı 2.Hayrettin Zurnacı 3. Alâeddin Zurnacı 4.Fariz Zurnacı
Mesleği	Müzişyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna
Vefat Tarihi	01.07.1992

4.3 Fahrettin Zurnacı



Şekil 3. Fahrettin Zurnacı (1953-)

Fahrettin Zurnacı, 15 Mart 1953 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Kaba zurna icrasına, 8 yaşında babası Fariz Zurnacı ile birlikte düğün ve alaylara katılarak başlamıştır. Edirne ili halk oyunları ekipleriyle birçok ulusal ve uluslararası gösteri, festival ve yarışma gibi organizasyonlarda yer almıştır. Halk oyunları ekipleriyle yurt içinde Manisa, Ordu, Gaziantep, Sivas, Samsun, Konya, Tekirdağ, Çanakkale, Tokat, Eskişehir, Kırklareli, Artvin, Zonguldak, Bilecik, İstanbul, Adana, Hatay, Düzce, Urfa, Erzurum, Ağrı; yurt dışında ise Arnavutluk, Makedonya, Bulgaristan, Yunanistan ve

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

Macaristan gibi ülkelerde düzenlenen etkinliklerde halk oyunları müzisyeni olarak görev almıştır. 2005 yılından itibaren Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde şeflik görevini üstlenmiş ve günümüzde müzisyenlik mesleğini icra etmeye devam etmektedir.¹²

Tablo 12. Fahrettin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Fahrettin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne – Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	15.03.1953
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	Hayati Zurnacı
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna

4.4. Alâeddin Zurnacı



Şekil 4. Alâeddin Zurnacı (1956-)

Alâeddin Zurnacı, 15 Şubat 1956 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Kaba zurna icrasına, babası Fariz Zurnacı'nın yanında 9 yaşında düğün ve alaylara katılarak başlamıştır. 10 yaşından itibaren

¹² Fahrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 13 Kasım 2022, Edirne.

Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak yer almıştır. Alâeddin Zurnacı, Türkiye'de düzenlenen Antalya Elmalı Yağlı Güreşleri, Çanakkale Çan Yağlı Güreşleri ve Balıkesir Kurtdereli Yağlı Güreşleri ile yurt dışında Yunanistan Seçek ve Alantepe Yağlı Güreşleri'nde şeflik görevini üstlenmiştir.¹³ Günümüzde halen müzisyenlik yapmaya devam etmektedir.

Tablo 13. Alâeddin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Alâeddin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne- Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	15.02.1956
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	Fahrettin ZURNACI
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna

4.5. Hayrettin Zurnacı



Şekil 5. Hayrettin Zurnacı (1957-)

¹³ Alâeddin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 24 Kasım 2022, Edirne.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

Hayrettin Zurnacı 15 Ağustos 1957 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Kaba zurna çalmaya babası Fariz Zurnacı'nın yanında 10 yaşında başlamıştır. Hayrettin Zurnacı, 11 yaşından itibaren Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde müzisyenlik yapmıştır. Ülke sınırları içerisinde ayrıca Antalya Elmalı Yağlı Güreşleri'nde, Çanakkale Çan Yağlı Güreşleri'nde, Balıkesir Kurtdereli Yağlı Güreşleri'nde ve ülke sınırları dışında, Yunanistan Seçek ve Alantepe Yağlı Güreşleri'nde müzisyenlik yapmıştır.¹⁴ Günümüzde halen müzisyenlik yapmaya devam etmektedir.

Tablo 14. Hayrettin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Hayrettin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne- Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	15.08.1957
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	-----
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna

4.6. Fariz Zurnacı



Şekil 6. Fariz Zurnacı (1962-2020)

¹⁴ Hayrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 10 Aralık 2022, Edirne.

Fariz Zurnacı, 5 Aralık 1962 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Kaba zurna icrasına, babası Fariz Zurnacı'nın yanında 10-11 yaşlarında başlamıştır. Edirne yöresi halk oyunları ekipleriyle birçok ulusal ve uluslararası gösteri ve festival gibi organizasyonlarda yer almıştır. Halk oyunları ekipleriyle yurt içinde Sivas, Samsun, Konya, Tekirdağ, Manisa, Trabzon, Ankara, Kırklareli, Zonguldak, Bilecik, Ordu, Kocaeli, Gaziantep ve Düzce illerinde; yurt dışında ise Yunanistan, Arnavutluk, Bulgaristan, Macaristan ve Makedonya gibi ülkelerde düzenlenen etkinliklerde halk oyunları müzisyeni olarak görev almıştır. 29 Kasım 2020 tarihinde vefat etmiştir.¹⁵

Tablo 15. Fariz Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne - Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	05.12.1962
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	1. Ceyhun Zurnacı 2. Hayrettin Zurnacı
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna
Vefat Tarihi	29.11.2020

4.7. Hayati Zurnacı



Şekil 7. Hayati Zurnacı (1974-)

¹⁵ Hayrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2023, Edirne.

Hayati Zurnacı, 4 Ağustos 1974 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Asma davul icrasına, dayısı Rahmi Yanyacı'nın yanında 10 yaşında başlamıştır. Halk oyunları ekiplerinde davul icra etmeye 13 yaşında başlayan Hayati Zurnacı, günümüzde de bu görevini sürdürmektedir. Edirne yöresi halk oyunları ekipleriyle birçok ulusal ve uluslararası gösteri, festival ve yarışma gibi organizasyonlarda yer almıştır. Halk oyunları ekipleriyle yurt içinde Tekirdağ, Manisa, Ankara, Artvin, Sivas, Samsun ve Adana illerinde; yurt dışında ise Yunanistan, Makedonya ve Arnavutluk gibi ülkelerde düzenlenen etkinliklerde halk oyunları müzisyeni olarak görev almıştır. Günümüzde müzisyenlik mesleğini icra etmeye devam etmektedir.¹⁶

Tablo 16. Hayati Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Hayati Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne- Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	04.08.1974
Baba Adı Soyadı	Fahrettin Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	Alâeddin Zurnacı
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Asma davul

4.8. Fahrettin Zurnacı



Şekil 8. Fahrettin Zurnacı (1982-)

¹⁶ Hayati Zurnacı, Kişisel Görüşme, 18 Aralık 2022, Edirne.

Fahrettin Zurnacı, 30 Kasım 1982 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Asma davul icrasına, amcasının oğlu Hayati Zurnacı'nın yanında 11 yaşında başlamıştır. Fahrettin Zurnacı, 12 yaşından itibaren Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak yer almıştır. Türkiye'de düzenlenen Antalya Elmalı Yağlı Güreşleri, Çanakkale Çan Yağlı Güreşleri ve Balıkesir Kurtdereli Yağlı Güreşleri ile yurt dışında Yunanistan Seçek ve Alantepe Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak görev almıştır. Günümüzde müzisyenlik mesleğini icra etmeye devam etmektedir.¹⁷

Tablo 17. Fahrettin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Fahrettin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne- Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	30.11.1982
Baba Adı Soyadı	Alâeddin Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	Alper Zurnacı
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Asma davul

4.9. Ceyhun Zurnacı



Şekil 9. Ceyhun Zurnacı (1986-)

¹⁷ Fahrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 20 Kasım 2022, Edirne.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

Ceyhun Zurnacı, 7 Ocak 1986 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Asma davul icrasına, 9 yaşında amcasının oğlu Hayati Zurnacı'nın yanında başlamıştır. 11 yaşında Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak yer almaya başlamıştır. Edirne dışında Türkiye'de düzenlenen Antalya Elmalı Yağlı Güreşleri ve Balıkesir Kurtdereli Yağlı Güreşleri ile yurt dışında Yunanistan Seçek ve Alantepe Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak görev almıştır. 11 yaşında Ramazan ayında asma davul icra etmeye başlamıştır. Günümüzde de bu görevini ve müzisyenlik mesleğini sürdürmektedir.¹⁸

Tablo 18. Ceyhun Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Ceyhun Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne - Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	07.01.1986
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	-----
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Asma davul

4.10. Hayrettin Zurnacı



Şekil 10. Hayrettin Zurnacı (1990-)

¹⁸ Ceyhun Zurnacı, Kişisel Görüşme, 14 Ocak 2023, Edirne.

Hayrettin Zurnacı, 28 Ağustos 1990 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Kaba zurna icrasına, babası Fariz Zurnacı'nın yanında 9 yaşında, halk oyunları ekiplerinde ise 14 yaşında başlamıştır. Edirne ili halk oyunları ekipleriyle birçok ulusal ve uluslararası gösteri, festival ve yarışma gibi organizasyonlarda yer almıştır. Halk oyunları ekipleriyle yurt içinde Artvin, İzmir, Bursa, Kırklareli, Zonguldak, Giresun, Çanakkale ve İstanbul illerinde; yurt dışında ise Arnavutluk, Bulgaristan, Macaristan, Yunanistan ve Makedonya gibi ülkelerde düzenlenen etkinliklerde halk oyunları müzisyeni olarak görev almıştır. Günümüzde Edirne Belediye Bandosu'nda müzisyenlik mesleğini icra etmeye devam etmektedir.¹⁹

Tablo 19. Hayrettin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Hayrettin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne - Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	28.08.1990
Baba Adı Soyadı	Fariz Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	-----
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Kaba zurna

4.11. Alâeddin Zurnacı



Şekil 11. Alâeddin Zurnacı (1992-)

¹⁹ Hayrettin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2023, Edirne.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

Alâeddin Zurnacı, 13 Temmuz 1992 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Asma davul icrasına, babası Hayati Zurnacı'nın yanında 9 yaşında başlamıştır. 13 yaşında babasının yanında halk oyunları ekiplerinde davul icra etmeye başlamıştır. Edirne ili halk oyunları ekipleriyle birçok ulusal ve uluslararası gösteri, festival ve yarışma gibi organizasyonlarda yer almıştır. Halk oyunları ekipleriyle yurt içinde Tekirdağ, Kırklareli ve İstanbul illerinde; yurt dışında ise Bulgaristan, Yunanistan ve Makedonya gibi ülkelerde düzenlenen etkinliklerde halk oyunları müzisyeni olarak görev almıştır. Alâeddin Zurnacı, 15 yaşında Ramazan aylarında davul icra etmeye başlamıştır. Günümüzde de bu görevini ve müzisyenlik mesleğini sürdürmeye devam etmektedir.²⁰

Tablo 20. Alâeddin Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Alâeddin Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne - Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	13.07.1992
Baba Adı Soyadı	Hayati Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	-----
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Asma davul

4.12. Alper Zurnacı



Şekil 12. Alper Zurnacı (2004-)

²⁰ Alâeddin Zurnacı, Kişisel Görüşme, 4 Kasım 2022, Edirne.

Alper Zurnacı, 29 Ağustos 2004 tarihinde Edirne ili Karaağaç Mahallesi'nde dünyaya gelmiştir. Asma davul icrasına, babası Fahrettin Zurnacı'nın yanında 10 yaşında başlamıştır. 12 yaşında Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak yer almaya başlamıştır. Edirne dışında Türkiye'de düzenlenen Balıkesir Kurtdereli Yağlı Güreşleri ile yurt dışında Yunanistan Seçek Yağlı Güreşleri'nde müzisyen olarak görev almıştır. Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda öğrenimine devam etmekte olup, müzisyenlik mesleğini sürdürmektedir.²¹

Tablo 21. Alper Zurnacı'nın Müzisyen Künyesi

Adı Soyadı	Alper Zurnacı
Doğum Yeri	Edirne - Karaağaç Mahallesi
Doğum Tarihi	29.08.2004
Baba Adı Soyadı	Fahrettin Zurnacı
Oğlu Adı Soyadı	-----
Mesleği	Müzisyen
İcra Ettiği Çalgı	Asma davul

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışma, Zurnacı soyadlı müzisyenlerin beş kuşak boyunca, yüz yılı aşkın bir süredir devam eden ve on iki bireyi kapsayan iletişimsel belleklerini ortaya koymaktadır. Bu müzisyenlerin, usta-çırak ilişkisi içinde, genellikle resmî olmayan ortamlarda gerçekleşen öğrenme süreçlerinde, “içine doğdukları” çevrenin en etkili faktör olduğu belirlenmiştir.

Zurnacı soyadlı müzisyenlerin, küçük yaşlardan itibaren aile büyükleriyle birlikte düğünlere, eğlencelere, alaylara, kına gecelerine, yağlı güreşlere ve halk oyunları ekiplerine katıldıkları, bu ortamların onlar için bir nevi okul işlevi gördüğü gözlemlenmiştir. Bu durum, Zurnacı ailesinin müzik geleneğinin kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığını ve bu aktarımda hangi faktörlerin etkili olduğunu göstermektedir. Aile içindeki usta-çırak ilişkisi, geleneksel müzik bilgisinin ve becerilerinin aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Ayrıca, müzisyenlerin küçük yaşlardan itibaren aktif olarak katıldıkları sosyal etkinlikler, onların müzik pratiği kazanmalarında ve geleneği içselleştirmelerinde kritik bir öneme sahiptir.

Zurnacı soyadını taşıyan aile bireyleri, “usta” olarak nitelendirdikleri deneyimli aile üyelerinin yanında, gözlem, dinleme ve taklit yöntemleriyle doğal bir

²¹ Alper Zurnacı, Kişisel Görüşme, 22 Ocak 2023, Edirne.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

öğrenme sürecine dâhil olmaktadır. Bu süreç, bilinçsizce gelişen ve süreklilik arz eden bir yapıya sahiptir. Yıllarca aile büyüklerinin rehberliğinde yetişen müzisyenler, “usta” olarak kabul ettikleri bireylerin sözlü onayıyla, profesyonel müzik icra etkinliklerine bağımsız olarak katılmaya başlamaktadırlar.

Zurnacı soyadını taşıyan müzisyen bireylerin nesiller boyunca edindiği müzikal zenginliğin aktarımında, bireyin icra yeteneğiyle ilişkili sosyal etkileşimler, hem bilgi ve beceri birikimi oluşturması hem de bireyin “müzikal kimlik” gelişimini sürdürmesi açısından en önemli faktördür.

Edirne ili Karaağaç Mahallesi müzisyenlerinin usta-çırak ilişkisi, geleneksel yaklaşımlardan farklı bir nitelik arz etmektedir. Bu müzisyenler, tek bir ustadan belirli bir süre öğrenim görmek yerine, yaşam boyu süren ve çok sayıda ustadan edinilen bir bilgi ve beceri aktarımına dayanan bir öğrenme modeline sahiptirler.

Zurnacı soyadını taşıyan müzisyen bireylerin müzikal öğrenme süreçlerinde, zihinsel odaklanma “müzik icra etme” eylemine yönelmektedir. Edinilen deneyimler sonucunda, bireylerin farkındalık düzeyleri arttıkça, algısal süreçleri sezgiselden kasıtlıya doğru evrilmekte ve müzisyenlik mesleği belirgin bir hedef haline gelmektedir.

Zurnacı soyadını taşıyan aile bireylerinin Edirne ili düğün ve eğlence etkinliklerinde icra ettikleri müzik eserlerinin sayısının 90, yağlı güreş müsabakalarında icra ettikleri müzik eserlerinin sayısının 9 ve halk oyunları topluluklarına eşlik ederken icra ettikleri müzik eserlerinin sayısının ise 35 olduğu tespit edilmiştir.

Zurnacı soyadını taşıyan müzisyen bireyler, halk oyunları topluluklarına eşlik eden icracılar, Ramazan aylarında Ramazan davulcuları, düğünlerde davul-zurna icracıları ve Edirne Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşleri’nde davul-zurna takımı olarak, bireysel, kolektif veya hem bireysel hem de kolektif bellekleriyle Edirne ili müzik kültüründe önemli bir yer edinmektedirler. Nesilden nesile aktarılan müzikal birikimleriyle Zurnacı soyadlı müzisyen bireyler, Edirne ili müzik kültüründe hem taşıyıcı hem de aktarıcı bellek işlevine sahiptirler.

Ülkemizde nesiller boyunca müzik icra eden çok sayıda ailenin varlığı bilinmektedir. Ancak, bu ailelerin bireysel ve kolektif hafızalarında saklı olan örtük müzik kültürünün araştırmacılar tarafından yeterince ele alınmaması, bu hafızaların daha da örtük hale gelmesine ve alan bazlı müzik kültürlerinin unutulması sürdürülebilirliğinin olumsuz etkilenmesine neden olmaktadır. Bu durum karşısında, yerel bazda müzisyenlik mesleğini icra eden köklü aile bireylerine yönelik yapılacak sistematik ve düzenli çalışmalar, bir kültüre ait en önemli belirteç olan müzik kültürünün korunması, aktarılması ve sürdürülebilirliğine katkı sağlamak amacıyla

büyük önem taşımaktadır. Tarihsel geçmişten köklerini alan müzik kültürünün gelecek nesillere aktarılmasında, bu tür çalışmalar önemli bir köprü işlevi görecektir.

KAYNAKÇA

- ASSMAN, Jan, *Kültürel Bellek / Eski Yüksek Kültürlerde Yazı*, Çev. Ayşe Tekin, Hatırlama ve Politik Kimlik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001.
- BERGSON, Henri, *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2007.
- CONNERTON, Paul, *Toplumlar Nasıl Anımsar*, Çev. Adam Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- DENZIN, Norman K., “Interpretive Biography”, Sage Publications Inc, Vol 17, 1989.
- ERDOĞAN, Göktürk, “Türk-İslam İnanç Anlayışı Çerçevesinde Kös Çalgısı Üzerine Ontolojik Bir Değerlendirme”, *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, 2018, s. 5
- HALBWACHS, Maurice, *Kolektif Bellek*, Pinhan Yayıncılık, İstanbul 2018.
- SANAL, Haydar, *Mehter Musikisi*, Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi, İstanbul 1964.

KİŞİSEL GÖRÜŞMELER

- ZURNACI, Alâeddin, Kişisel Görüşme. Kasım 2022, Edirne.
- ZURNACI, Alâeddin Kişisel Görüşme. Kasım 2022, Edirne.
- ZURNACI, Alper. Kişisel Görüşme. Ocak 2023, Edirne.
- ZURNACI, Ceyhun. Kişisel Görüşme. Ocak 2023, Edirne.
- ZURNACI, Fahrettin. Kişisel Görüşme. Kasım 2022, Edirne.
- ZURNACI, Fahrettin. Kişisel Görüşme. Kasım 2022, Edirne.
- ZURNACI, Hayati. Kişisel Görüşme. Kasım 2022, Edirne.
- ZURNACI, Hayrettin. Kişisel Görüşme. Aralık 2022, Edirne.
- ZURNACI, Hayrettin. Kişisel Görüşme. Ocak 2023, Edirne

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

EK'LER

EK 1: BİLGİ ONAM FORMLARI

EK 1.1: ALAEDDİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı ~~araştırma~~ **araştırma**ya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen ~~gönüllülük~~ **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. Çalışmaya ~~katılmama~~ **katılmama** veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan ~~çıkma~~ **çıkma** hakkında sahipsiniz. ~~Çalışmayı~~ **Çalışmayı** ~~yanıtlamanız~~ **yanıtlamanız**, ~~araştırmaya katılım için onam verdiğiniz~~ **araştırmaya katılım için onam verdiğiniz** biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karaağaç Mahallesi'nde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel Belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanıdım ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)
Adı Soyadı: Alaeddin Zurnacı (04.11.2022)
İmzası: [İmza]

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)
Adı Soyadı: Mert CANER
İmzası: [İmza]

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.2: ALAEDDİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı ~~araştırma~~ **araştırma**ya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen ~~gönüllülük~~ **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. Çalışmaya ~~katılmama~~ **katılmama** veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan ~~çıkma~~ **çıkma** hakkında sahipsiniz. ~~Çalışmayı~~ **Çalışmayı** ~~yanıtlamanız~~ **yanıtlamanız**, ~~araştırmaya katılım için onam verdiğiniz~~ **araştırmaya katılım için onam verdiğiniz** biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karaağaç Mahallesi'nde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel Belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanıdım ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)
Adı Soyadı: Alaeddin Zurnacı (26.11.2022)
İmzası: [İmza]

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)
Adı Soyadı: Mert CANER
İmzası: [İmza]

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.3: ALPER ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen “EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ” başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı ~~yanıtlamanız~~ araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

“Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım.”

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Alper Zurnacı (22.01.2023)

İmzası: Alper

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: M. Caner

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.4: CEYHUN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen “EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ” başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı ~~yanıtlamanız~~ araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

“Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım.”

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Ceyhan Zurnacı (16.01.2023)

İmzası: Ceyhan

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: M. Caner

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

EK 1.5: FAHRETTİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı vanıtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Fahrettin Zurnacı (13.11.2022)

İmzası: Fahrettin Zurnacı

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: M. Caner

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.6: FAHRETTİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı vanıtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Fahrettin Zurnacı (29.11.2022)

İmzası: Fahrettin Zurnacı

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: M. Caner

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.7: FARİZ ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

(Fariz Zurnacı'nın Vasisi (Torunu) olan Hayrettin Zurnacı'dan alınmıştır)

VASI İÇİN BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ ONAM FORMU

Sayın Vasi

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı **araştırmaya** davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. Çalışmaya **katılmama** veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan **çıkma** hakkında sahibsiniz. **Çalışmayı yanıtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz** biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanığı tanıdım ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılımı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

VASI BEYANI

Aşağıda ayrıntıları belirtilen ve vasi olarak tarafıma aktarılan bu araştırma ile ilgili yapılan tüm bilgilendirmeleri ayrıntılarıyla anlamış bulunmaktayım. Gerek araştırma yürütülürken gerekse yayımlandığında katılımcı ve veli/vası kimliğinin gizli tutulacağı konusunda güvence aldım. Ayrıca araştırma sonuçlarının eğitim ve bilimsel amaçlarla kullanımı sırasında kişisel bilgilerin dikkatle korunacağı konusunda bana yeterli güven verildi. Araştırma için yapılacak harcamalarla ilgili herhangi bir parasal sorumluluk altına girmiyorum ve bana herhangi bir ödeme de yapılmayacaktır. Araştırmanın yürütülmesi sırasında herhangi bir sebep göstermeden iznini çekilebilirim. Bu şartlar altında velayetim/vesayetimi altındaki aşağıda adı soyadı yazılı katılımcının araştırmaya katılmasına izin veriyorum. Bu formun bir kopyası bana verilecektir.

Katılımcı Adı ve Soyadı	Fariz Zurnacı
Veli/Vası Adı ve Soyadı	Hayrettin Zurnacı
Veli / Vasi	İmza: [İmza] Tarih: 08.01.2023

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: [İmza]

EK 1.8: FARİZ ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

(Fariz Zurnacı'nın Vasisi (Oğlu) olan Hayrettin Zurnacı'dan alınmıştır)

VASI İÇİN BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ ONAM FORMU

Sayın Vasi

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı **araştırmaya** davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen **gönüllülük** esasına dayanmaktadır. Çalışmaya **katılmama** veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan **çıkma** hakkında sahibsiniz. **Çalışmayı yanıtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz** biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karağaç Mahallesi Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleğinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanığı tanıdım ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılımı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

VASI BEYANI

Aşağıda ayrıntıları belirtilen ve vasi olarak tarafıma aktarılan bu araştırma ile ilgili yapılan tüm bilgilendirmeleri ayrıntılarıyla anlamış bulunmaktayım. Gerek araştırma yürütülürken gerekse yayımlandığında katılımcı ve veli/vası kimliğinin gizli tutulacağı konusunda güvence aldım. Ayrıca araştırma sonuçlarının eğitim ve bilimsel amaçlarla kullanımı sırasında kişisel bilgilerin dikkatle korunacağı konusunda bana yeterli güven verildi. Araştırma için yapılacak harcamalarla ilgili herhangi bir parasal sorumluluk altına girmiyorum ve bana herhangi bir ödeme de yapılmayacaktır. Araştırmanın yürütülmesi sırasında herhangi bir sebep göstermeden iznini çekilebilirim. Bu şartlar altında velayetim/vesayetimi altındaki aşağıda adı soyadı yazılı katılımcının araştırmaya katılmasına izin veriyorum. Bu formun bir kopyası bana verilecektir.

Katılımcı Adı ve Soyadı	Fariz Zurnacı
Veli/Vası Adı ve Soyadı	Hayrettin Zurnacı
Veli / Vasi	İmza: [İmza] Tarih: 08.01.2023

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: [İmza]

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

EK 1.9: HAYATİ ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı ~~vanıtlamanız~~, araştırmaya katılm için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi'nde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: HAYATİ ZURNACI (18.11.2022)

İmzası: [İmza]

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: MERT CANER

İmzası: [İmza]

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.10: HAYRETTİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAĞAÇ MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyorsunuz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı ~~vanıtlamanız~~, araştırmaya katılm için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı: Edirne İli Karaağaç Mahallesi'nde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni: Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı: 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanağı tanındı ve sorularıma doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Hayrettin Zurnacı (08.01.2023)

İmzası: [İmza]

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: MERT CANER

İmzası: [İmza]

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.11: HAYRETTİN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU

BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ KATILIMCI ONAM FORMU

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAAĞAC MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyoruz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı yaııtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karaağac Mahallesinde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanagı tanıdı ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

Katılımcının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Hayrettin Zurnacı (10. 12. 2022)

İmzası: [İmza]

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: [İmza]

Not: Bu form, iki nüsha halinde düzenlenir. Bu nüshalardan biri imza karşılığında gönüllü kişiye verilir, diğeri araştırmacı tarafından saklanır.

EK 1.12: OSMAN ZURNACI'NIN BİLGİ ONAM FORMU (Fariz Zurnacı'nın Vasisi (Torununun oğlu) Hayrettin Zurnacı'dan alınmıştır)

VASI İÇİN BİLGİLENDİRİLMİŞ GÖNÜLLÜ ONAM FORMU

Sayın Vasi

Mert Caner tarafından yürütülen "EDİRNE İLİ KARAAĞAC MAHALLESİNDE ZURNACI SOY İSİMLİ MÜZİSYENLERİN İLETİŞİMSEL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ" başlıklı araştırmaya davet edilmiş bulunuyoruz. Bu araştırmaya katılıp katılmama kararını vermeden önce, araştırmanın neden ve nasıl yapılacağını bilmeniz gerekmektedir. Bu nedenle bu formun okunup anlaşılması büyük önem taşımaktadır. Eğer anlayamadığınız ve sizin için açık olmayan şeyler varsa, ya da daha fazla bilgi isterseniz sorabilirsiniz. Bu çalışmaya katılmak tamamen gönüllülük esasına dayanmaktadır. Çalışmaya katılmama veya katıldıktan sonra herhangi bir anda çalışmadan çıkma hakkında sahipsiniz. Çalışmayı yaııtlamanız, araştırmaya katılım için onam verdiğiniz biçiminde yorumlanacaktır.

Araştırmayla İlgili Bilgiler:

- Araştırmanın Amacı:** Edirne İli Karaağac Mahallesinde Zurnacı Soy müzisyen bireylerin İletişimsel belleklerinin tespit edilebilmesi.
- Araştırmanın Nedeni:** Bilimsel araştırma
- Araştırmaya Katılması Beklenen Gönüllü Katılımcı Sayısı:** 9

Çalışmaya Katılım Onayı:

"Yukarıda yer alan ve araştırmadan önce gönüllüye / katılımcıya verilmesi gereken bilgileri gösteren Aydınlatılmış Onam Formu adlı metni kendi anadilimde okudum ya da bana okunmasını sağladım. Bu bilgilerin içeriği ve anlamı, yazılı ve sözlü olarak açıklandı. Aklıma gelen bütün soruları sorma olanagı tanıdı ve sorularına doyurucu cevaplar aldım. Bu koşullarla, söz konusu araştırmaya hiçbir baskı ve zorlama olmaksızın gönüllü olarak katılmayı kabul ediyorum. Bu metnin imzalı bir kopyasını aldım."

VASI BEYANI

Aşağıda ayrıntıları belirtilen ve vasi olarak tarafıma aktarılan bu araştırma ile ilgili yapılan tüm bilgilendirmeleri ayrıntılarıyla anladım ve anladığımı, gerek araştırma yürütülürken gerekse yayımlanırken katılımcı ve veli/vasi kimliğinin gizli tutulacağı konusunda güvence aldım. Ayrıca araştırma sonuçlarının eğitim ve bilimsel amaçlarla kullanımı sırasında kişisel bilgilerin dikkatle korunacağı konusunda bana yeterli güven verildi. Araştırma için yapılacak harcamalarla ilgili herhangi bir parasal sorumluluk altına girmiyorum ve bana herhangi bir ödeme de yapılamayacaktır. Araştırmanın yürütülmesi sırasında herhangi bir sebep göstermeden iznimi çekebilirim. Bu şartlar altında velayetim/vesayetimin altındaki aşağıda adı soyadı yazılı katılımcının araştırmaya katılmasına izin veriyorum. Bu formun bir kopyası bana verilecektir.

Katılımcı Adı ve Soyadı	<u>Osman Zurnacı</u>
Velî/Vasi Adı ve Soyadı	<u>Hayrettin Zurnacı</u>
Velî / Vasi	İmza: <u>[İmza]</u> Tarih: <u>08.04.2023</u>

Araştırmacının (Kendi el yazısı ile)

Adı Soyadı: Mert CANER

İmzası: [İmza]

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (23-58)
DOI: 10.47956/bmsd.1641327

EK 2: ETİK KURUL ONAY BELGESİ

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER İNSAN ARAŞTIRMALARI ETİK KURULU
DEĞERLENDİRME SONUCU

PROJE NUMARASI: 244

TARİH:14.04.2022

1.	Projenin Adı ve Yürütücüsü: MÜZİSYEN KİMLİĞİ VE KÜLTÜREL BELLEĞİN AKTARILMASI BAĞLAMINDA EDİRNE KARAAĞAÇ MAHALLESİ MÜZİSYENLERİ Danışman: Prof. Serpil MURTEZAOĞLU Araştırmacı: Mert CANER
2.	Projenin Amacı (azami 100 kelime) : Edirne ili Karaağaç Mahallesinde yaşamakta olan; “KATIRCI”, “YANYACI”, “YOLDAUÇMAZ”, “ZURNA”, “ZURNACI”, soy isimli aile bireylerinden, müzisyenlik yapan aile bireylerinin, geçmişten günümüze, tarihsel süreç içerisinde nesiller boyunca müzisyenlik yaptıkları bilinmektedir. Düğün, eğlence, kına gecesi gibi yerlerde müzisyenlik yapmalarının yanı sıra aynı bireyler, Edirne ilinde 1961 yılından itibaren halkoyunlarının sahneye aktarılması ile halk oyunları ekiplerine de müzisyen olarak eşlik etmişler, 2021 yılında 660.cısı yapılan Tarihi Kırkpınar Yağlı Güreşlerinde ise uzun yıllardan beri nesiller boyunca müzisyenlik yapmaya devam etmektedirler. Dolayısıyla, Bu bireylerin çok çeşitli türlerde çeşitli müzikleri icra etmeleri ile müzikal birikimleri kendilerine özgü olarak bir zenginlik oluşturmakta ve oluşan bu müzikal zenginlik (ler) nesiller boyunca süregelen kuşaklar arası aktarım ile devam etmektedir. Yapılacak olan bu çalışmada; bu bireylerin müzisyen kimliklerinin açıklanması, kültürel belleklerinin aktarılması ve işitsel belleklerinin tespit edilecek olması yönüyle; Edirne müzik kültüründe önemli bir yere sahip olan müzisyenlerin, kimler olduğunu ortaya çıkarmak hedeflenmekte ve bu alanda yapılacak diğer çalışmalara da örnek olacağı tahmin edildiği için önem arz etmektedir.
3.	Projenin Yöntemi (azami 100 kelime) : Nitel araştırma yöntemi Katılımcı Gözlem - Görüşme – Ses kaydı – Video kaydı – Not Tutma. Ek olarak; Bireylerden varsa istenecek olan görsel argüman desteği

M. 36. 42. 22. 06. 11. 13. 12.

- ☒ Proje değerlendirilmiş ve etik açıdan uygun BULUNMUŞTUR.
☐ Proje değerlendirilmiş ve etik açıdan uygun BULUNMAMIŞTIR.
☐ Proje değerlendirilmiş ve etik kurul belgesine GEREK DUYULMAMIŞTIR.

Projenin Adı ve Yürütücüsü:

Tarih: 14.04.2022

MÜZİSYEN KİMLİĞİ VE KÜLTÜREL BELLEĞİN AKTARILMASI BAĞLAMINDA EDİRNE KARAAĞAÇ MAHALLESİ

MÜZİSYENLERİ

Araştırmacı

Danışman

Mert CANER

Prof. Serpil MURTEZAOĞLU

Prof. Dr. Bülent Gülloğlu
İstanbul Teknik Üniversitesi
Ekonomi Bölümü
(Başkan)

Prof. Dr. Esin Ergen Pehlevan
İstanbul Teknik Üniversitesi
İnşaat Mühendisliği Bölümü

Doç. Dr. Çiğdem Altın Gümüşsoy
İstanbul Teknik Üniversitesi
Endüstri Mühendisliği Bölümü

Doç. Dr. Eda Beyazıt İnce
İstanbul Teknik Üniversitesi
Şehir ve Bölge Planlama Bölümü

Doç. Dr. Nurbîn Paker Kahvecioğlu
İstanbul Teknik Üniversitesi
Mimarlık Bölümü

Doç. Dr. Doğan Gürpınar
İstanbul Teknik Üniversitesi
İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü

Doç. Dr. Zeynep Gonca Girgin
İstanbul Teknik Üniversitesi
Müzikoloji Bölümü

Doç. Dr. Ayşegül Kayaoğlu Yılmaz
İstanbul Teknik Üniversitesi
Ekonomi Bölümü

Av. Yakup Şimşek
İstanbul Teknik Üniversitesi
Hukuk Müşavirliği

**GIOVANNI BOTTESINI'NİN 2 NUMARALI Sİ MİNÖR KONTRBAS
KONÇERTOSU'NUN 1. BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA
ÖNERİLERİ**

*AN ANALYSIS OF THE FIRST MOVEMENT OF GIOVANNI BOTTESINI'S
DOUBLE BASS CONCERTO NO.2 IN B MINOR AND PRACTICE
SUGGESTIONS*

Arcan BİLGİNER BEŞİKÇİ*

*Geliş Tarihi: 07.01.2025
(Received)*

*Kabul Tarihi: 15.04.2025
(Accepted)*

ÖZ: Bu çalışma, Giovanni Bottesini'nin sıklıkla icra edilen eserlerinden biri olan 2 numaralı Si minör Kontrbas Konçertosu'nun 1. bölümünü, müzikal ve teknik yönlerini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak gerçekleştirilen bu çalışma, öncelikle Bottesini'nin bestecilik kariyeri ve kontrbas icrasına olan katkılarına dair kısa bir giriş yaparak konçertonun tarihsel önemini ortaya koymaktadır. Ardından, form, armonik yapı ve melodik hatlar üzerinden müzikal bir analiz sunulmaktadır. Analiz sürecinde, eserde karşılaşılan teknik zorluklar tespit edilmiş; yüksek pozisyonlarda hızlı değişimler, hızlı pasajlarda artikülasyon sorunları, geniş aralıklı sıçramalar ve müzikal ifadeye ilişkin güçlükler incelenmiştir. İcracılara yönelik olarak, bu teknik engellerin aşılmasına yardımcı olmak amacıyla Franz Simandl'in "New Method for Double Bass" adlı metodundan ilgili egzersizler önerilmiştir. Bu çalışma, hem teorik hem de pratik açılarından eserin daha iyi anlaşılmasına ve etkili bir icra sunulmasına yönelik bir rehber niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kontrbas, Bottesini, Konçerto, Analiz

ABSTRACT: This study aims to examine the first movement of Giovanni Bottesini's most performed works, the B Minor Double Bass Concerto No. 2, and elaborate the musical and technical aspects of the work. The study employed the document analysis method, a quantitative research approaches. The data source of the study was the notes of the work, and these notes were considered as documents and the analyses were implemented on these documents. The study first provides a brief introduction to Bottesini's composition and contributions to the double bass, and explains the historical context of the concerto. Then, a musical analysis was conducted on the form, harmonic structure and melodic lines. During the analysis

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, aycanbilginer@yahoo.com, Orcid: 0009-0009-7096-0537

process, technical difficulties encountered in the work were determined; rapid position changes in high registers, articulation problems in fast passages, intermittent jumps and difficulties regarding musicality were addressed. For performers, relevant exercises from F. Simandl's "New Method for Double Bass" were suggested to help overcome these technical obstacles. The study is a guide for better understanding the work and ensuring effective performance, both theoretically and practically.

Key Words: Double Bass, Bottesini, Concerto, Analysis

1. GİRİŞ

İtalyan besteci Giovanni Bottesini (1821-1889), Crema'da doğmuş ve Parma'da vefat etmiştir. Müzik eğitimine Milano Konservatuvarı'nda kontrbas ile başlamış, Luigi Rossi'nin sınıfında müzik teorisi, piyano ve kompozisyon alanlarında da eğitim almıştır. İlk olarak İtalyan opera bestecisi Giuseppe Verdi tarafından bir prova esnasında keşfedilmiş ve solist olarak kariyerine devam etmesi yönünde teşvik edilmiştir. 1855-1857 yılları arasında Theatre Italien'in yönetimini üstlenmiş, 1871'de Londra'daki Lyceum Tiyatrosu'nun müdürlüğünü yapmıştır. Bu görevi esnasında, G. Verdi'nin daveti üzerine Kahire'de bestecinin Aida operasının ilk temsilini yönetmiştir. Ömrünün sonuna kadar Parma Operası'nın müdürlüğünü sürdürmüştür. Yaşamı boyunca yoğun konser faaliyetlerinde bulunan Bottesini, kontrbasın gelişimine önemli katkılar sağlamış seçkin bestecilerden biridir.¹

Giovanni Bottesini'nin yaşadığı 19. yüzyıl, Viyana Klasikleri (J. Haydn, W. A. Mozart, L. van Beethoven) ile Modernizm arasında bir geçiş evresi olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde besteciler, müzikal ifadenin sınırlarını genişleten eserler üreterek armonik yapıları, biçimsel kısıtlamaları ve icracıların fiziksel kapasitelerini zorlamışlardır. Orkestra eserleri anıtsal boyutlara ulaşırken, solo piyano ve vokal eserler, piyano sonatları, oda müziği eserleri, liedler ve minyatür formundaki daha küçük ölçekli eserler de ilgi görmüştür.²

Giovanni Bottesini'nin Si minör Kontrbas Konçertosu, 1845 yılında bestelenmiş olmasına rağmen, 1925 yılına kadar yayımlanmamıştır.³ Bu konçerto, kontrbas repertuarının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eserin

¹ Üner Birkan, *Dinleyicinin Kitabı*, 1. Baskı, Borusan Kültür ve Sanat, İstanbul 2000, s. 97.

² İlke Boran-Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007, s. 182.

³ "Double Bass Concerto No. 2 (Bottesini)",
[https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No._2_\(Bottesini\)#cite_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No._2_(Bottesini)#cite_note-2),
 (11.03.2025).

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (59-72)
DOI: 10.47956/bmsd.1614048

ilk icrası, 1851 yılında Bottesini'nin kendisi tarafından gerçekleştirilmiştir.⁴ 19. yüzyılda kontrbası solo bir enstrüman olarak sahneye taşıyan Bottesini, bu alanda kalıcı bir etki bırakmıştır. No. 2 Si minör Kontrbas Konçertosu, hem teknik zorlukları hem de duygusal derinliğiyle dikkat çekmektedir. Konçertonun bestelendiği dönemde kontrbasın solo enstrüman olarak nadiren kullanıldığı göz önünde bulundurulduğunda, Bottesini'nin bu eseri yenilikçi ve devrimci bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bottesini gibi kontrbas virtüözlüğünü öne çıkaran besteciler sayesinde, bu enstrümana olan ilgi artmıştır.⁵ Eser kontrbas literatürünün en önemli eserlerinden biri olup teknik ve müzikal zorluklarıyla dikkat çekmektedir.⁶

2. GIOVANNI BOTTESINI'NİN 2 NUMARALI Sİ MİNÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN 1. BÖLÜMÜNÜN İNCELENMESİ VE ÇALIŞMA ÖNERİLERİ

Bu araştırma, nitel araştırma yaklaşımlarından biri olan doküman analizi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.⁷

Konçertonun birinci bölümü Si minör tonunda, 4/4'lük ölçüde ve Allegro Moderato temposunda başlamaktadır. Kontrbasın telleri Fa diyez, Si, Mi, La şeklinde akort edildiğinden, sesler yazılı notasyondan bir perde yukarıda tınlamaktadır. Bu durum, eserin ilk sesi olan Mi'nin, Fa diyez olarak duyulmasına neden olmaktadır (Şekil 1).

Eserin icrasına yönelik öneriler arasında yay kullanımı, artikülasyon, vibrato ve dinamik kontrolü önemli yer tutmaktadır. Bottesini'nin opera müziğinden etkilendiği göz önünde bulundurulduğunda, solistin *bel canto* tarzına yakın bir müzikal ifadeyle icra etmesi gerekmektedir.⁸

Eser, orkestral eşlik bölümünün dört ölçülük girişiyle başlamakta ve beşinci ölçüde Sergi bölümüne geçilmektedir. 5-12. ölçülerde Sergi bölümünün A temasının birinci kısmı, 13-20. ölçülerde ise A temasının ikinci kısmı yer almaktadır (Şekil 1). Her iki kısımda da *legato*, *staccato* ve *aksanlar* kullanılmıştır.

⁴ Irmak Sabuncu, "19. Yüzyılda Bir Gezgin Giovanni Bottesini", *Asos Journal*, Cilt 11, Sayı 142, 2023, s. 243-252.

⁵ Mihai Ichim, *Concerto for Double Bass and Orchestra-Stylistic, Aesthetic and Performance Aspects*, (Transilvania University of Brasov, Faculty of Music, Doktora Tezi) Romanya 2023.

⁶ Ludwig Streicher, *Virtuosic Bass Repertoire and Its Evolution*, Schott Music, London 1999.

⁷ "Doküman analizi, araştırmanın ana verilerini oluşturan belgelerin düzenli bir şekilde toplanmasını, incelenmesini, yorumlanmasını ve çözümlemesini içeren bir yöntemdir." Niyazi Karasar, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 17. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2008.

⁸ Warren A. Benfield-James Seay Dean, *The Art of Double Bass Playing*, Alfred, USA 1995.

Kontrabass

Sergi Bölmesinin Başlangıcı

Stimmung des Kontrabasses: Kontrbas Fa#-Si-Mi-La seslerine akort edilmelidir.

Allegro moderato

A Teması 1. Kısım

A Teması 2. Kısım

20

Şekil 1: Konçerto'nun 0-20. Ölçüleri: Sergi bölümünün A teması.⁹

Eserin 10. ölçüsünde yer alan Do notasının icrasında, Re telinde başparmak pozisyonunun kullanılması, hem tel geçişini kolaylaştıracak hem de sonraki sese *glissando* yapılmasını önleyecektir.

Eserin 16. ölçüsünde yer alan melodik materyalin icrası, *pivot* tekniği kullanılarak gerçekleştirilmelidir.¹⁰

21-37. ölçülerde konçertonun 1. bölümünün Sergi bölümünün B teması yer alır (Şekil 2). Bu tema, geniş yay kullanımını gerektiren melodik materyal

⁹ Giovanni Bottesini, *Konzert für Kontrabass un Orchester h-moll Concerto for Double bass and Orchestra in B minör*, Ed. Klaus Trumpf, Breitkopf & Harte, Leipzig 1986, s. 2.

¹⁰ "Pivot, genellikle orkestra eserlerinde kullanılan bir tekniktir. Elin yukarı ve aşağı hareketleriyle sabit başparmak ile döndürülmesi anlamına gelmektedir. Bu teknik elin hareketini en aza indirdiği için hızlı partilerde etkilidir." Hande Tokgöz-Ulaş Rıfat Akyel, "Kontrbasta El Teknikleri, Duruş Pozisyonları, Metot ve Egzersiz Önerileri", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 13, Sayı 114, 2024, s. 196-210.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (59-72)
DOI: 10.47956/bmsd.1614048

içermektedir. Vurguların ve süslemelerin titizlikle icra edilmesi, eserin yorumlanması açısından önem arz etmekle birlikte, icracı için teknik zorluklar teşkil etmektedir. İcracı, melodik yükselişi B temasının tamamında bir gerilim unsuru olarak kullanmalı ve bu gerilimi, frazın sonunda kararlılıkla çözmelidir.

Sergi Bölmesinin B Teması

Sergi bölmesinin sonundaki kısa Kadans.

Şekil 2. Bottesini'nin Si minör Konçertosu'nun 1. bölümünün 21-37. ölçülerinde yer alan Sergi bölümünün B teması.¹¹

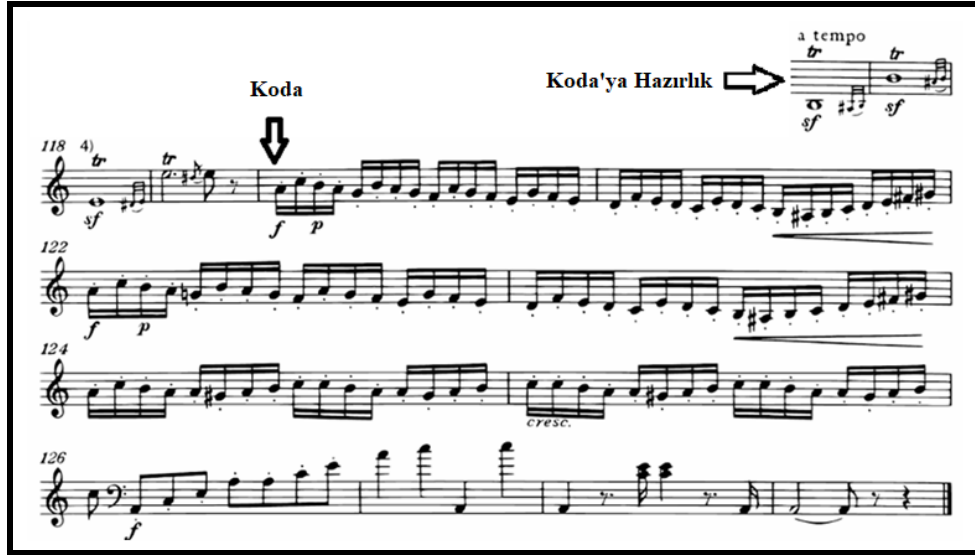
38-90. ölçülerde Gelişme bölümü yer almaktadır. Bu bölümde, eşlik partisi ile solo partinin diyalog halinde olduğu görülmektedir. Bu diyalogların yorumlanması, icracının müzikal yetkinliklerini sergilemesi için olanak sağlamaktadır. Bölümdeki kontrbas partisi, tek yayda icra edilen *legato* pasajlardaki

¹¹ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 2.

hızlı pozisyon ve tel değişimleri ile tek yayda istenen nüans değişimlerinin yer aldığı ileri düzey teknik gerektiren pasajlarıyla dikkat çekmektedir. Bu diyaloglarda, notaların doğru ve net bir şekilde icra edilmesi için artikülasyon çalışmalarının yapılması önerilmektedir.

Gelişme bölümü, icra açısından teknik zorluklar teşkil edecek yoğunlukta *legato* ve *staccato*'nun kontrastlı kullanımı ile süslemeler, *aksanlar* ve ani nüans değişimleri içermektedir. 46-48. ölçüler arasındaki *staccato* pasajlar, *piano* nüansı ile başlayıp *crescendo* yapılarak, 49. ölçüdeki *staccato* pasaj ise *mezzoforte* nüansı ile başlayıp *decrescendo* yapılarak titizlikle icra edilmelidir. 50. ölçüde *piano* nüansı ile başlayan pasaj, *legato* çalınmalı ve 51. ölçünün sonuna kadar kademeli olarak artan bir *crescendo* ile devam etmelidir. 51. ölçünün son vuruşunda yer alan *staccato* notaların hafif bir *ritardando* ile 52. ölçüye bağlanması önerilmektedir. 54. ve 56. ölçüler arasındaki vurgulu notaların *stringendo* (gittikçe hızlanarak) ve 57. ölçüde güçlü ancak serbest bir ifadeyle icra edilerek frazın dinamik bir şekilde sonlandırılması önerilmektedir. 62. ve 63. ölçülerin güçlü ve ritmik ifadesinin ardından, 64. ölçüde ani bir *piano* nüansı ile gelen *legato* pasaj, müzikal ifade açısından titizlikle icra edilmelidir. 67. ölçünün son vuruşunda hafif bir *ritardando* yapılması ve 68. ölçüde *a tempo* olarak devam edilmesi, müzikal anlatımı güçlendirmek açısından önem arz etmektedir. 72. ve 73. ölçülerde kontrbas partisinin eşlik pozisyonunda olması nedeniyle *piano* nüansı ile icra edilmesi, ifade açısından uygun olacaktır. 80. ölçüden itibaren solo partide gelen *legato* ve *staccato* notalardan oluşan pasaj, kontrast açısından dikkat çekmekte ve 86. ölçüden itibaren başlayarak Kadans'a¹² hazırlık yapan bir doruk noktası oluşturmaktadır. Eşlik partisi, 90. ölçüden itibaren Fa diyez pedalı üzerinde akorların yarattığı gerilim ile birlikte solo partinin güçlü kadansına hazırlık yapmaktadır. İracılar, orijinal kadans haricinde farklı kadansları da tercih edebilmektedirler.

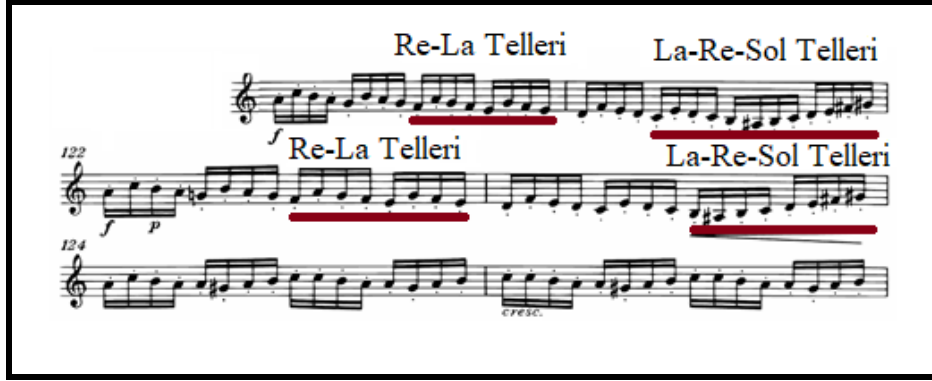
¹² “Kadans, solistin ustalığını sergilemesine olanak sağlayan ve solo olarak yorumlanan gösterişli kısa parça anlamına gelmektedir.”, Ahmet Say, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002, s. 282.



Şekil 3. 118-129. Ölçüler: Koda'ya hazırlık ve Koda'nın başlangıcı.¹³

Şekil 3'te, 120. ölçüde başlayan Koda bölümü gösterilmektedir. 116. ölçüde başlayan dört ölçülük Koda hazırlık sürecinde, solo partide *trill*ler görülmektedir. Keskin nüans değişimleri içeren ve *staccato* icra edilen dinamik bir Koda, dinleyiciyi enerjik bir sonuca hazırlamaktadır. Koda kısmında, 120. ve 125. ölçüler arasında, başparmak pozisyonunun kullanımı, artikülasyon, hız, doğru ve temiz icra konularında icracıya kolaylık sağlayacağı düşünülmektedir. Koda'nın Sol telinde icra edilmesi mümkündür; ancak icracıya kolaylık sağlaması açısından başparmak pozisyonunun kullanımı ile tel geçişi yapılarak icra edilmesi önerilmektedir (Şekil 4).

¹³ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 5.



Şekil 4. 121-125. Ölçüler: Koda'da yer alan tel geçişi yapılan pasaj.¹⁴

3. GIOVANNI BOTTESINI'NİN 2 NUMARALI Sİ MİNÖR KONTRBAS KONÇERTOSU'NUN 1. BÖLÜMÜNDE YER ALAN TEKNİKLER İÇİN FRANZ SIMANDL'IN METODUNDAN EGZERSİZ ÖNERİLERİ

“New Method For The Double Bass” Metodu, Franz Simandl tarafından 1904 yılında yazılmıştır.¹⁵ Franz Simandl'ın metodu, kontrbas tuşesinin en kalın telinden ve en düşük pozisyonlarından başlamaktadır. Tuşenin geri kalan kısmı, yarım ses aralıklarıyla kademeli olarak tanıtılmakta ve başparmak pozisyonunun tanıtımı ve incelenmesiyle tamamlanmaktadır.¹⁶ Kontrbas icracısının etkili bir yorumcu olabilmesi için yay tekniklerine ileri düzeyde hâkimiyet göstermesi gerekmektedir. Müzikal ifadenin gelişimi açısından yay tekniklerinin düzenli olarak çalışılması elzemdir. Bu yetkinliğin kazanımı, disiplinli ve uzun vadeli bir çalışma sürecini zorunlu kılmaktadır. Çeşitli kombinasyonlarla yapılandırılmış yay çalışmaları, günlük çalışma rutinine dâhil edilmelidir. Bu tür çalışmalar, icracının enstrümandan elde edeceği tonun çeşitliliğini ve kalitesini artırırken, nüans kontrolünü geliştirerek müzikal ifadeye olumlu katkı sağlayacaktır.¹⁷ Kontrbas icracısının *legato*, *staccato*, *mordent* ve *trill* tekniklerini geliştirebilmesi amacıyla

¹⁴ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 5.

¹⁵ Hande Tokgöz, “New Method for the Double Bass” (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi”, *Konservatoryum–Conservatorium*, Cilt 11, Sayı 2, 2024, s. 332–348.

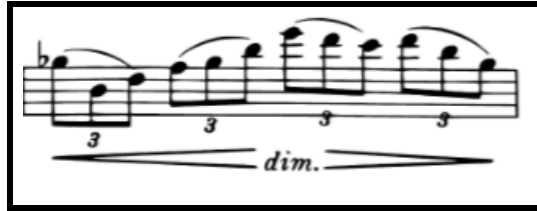
¹⁶ Joel Braun, “An Overview of Pedagogical Materials for the Double Bass”, *American String Teacher*, Cilt 70, Sayı 3, 2020, s. 27-32.

¹⁷ Hande Tokgöz, *a.g.m.*, s. 197.

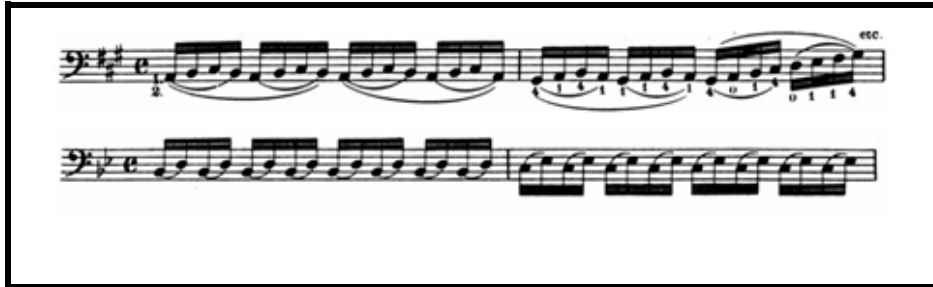
Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (59-72)
DOI: 10.47956/bmsd.1614048

Franz Simandl'ın "New Method For The Double Bass" adlı metodundan aşağıdaki çalışmalar önerilmektedir.

İracının legato tekniğini geliştirebilmesi amacıyla, Simandl'ın metodunun 101. ve 102. sayfalarında yer alan *legato* egzersizlerinin düşük tempoda başlatılarak kademeli olarak hızlandırılması önerilmektedir. Şekil 5, eserdeki legato pasajlarına bir örnek sunmaktadır. Şekil 6 ise, metodun 101. ve 102. sayfalarındaki egzersizlerden bir kesit içermektedir.¹⁸



Şekil 5. Eserde yer alan *legato* pasajların görünümü.¹⁹



Şekil 6. "New Method For The Double Bass" metodunda yer alan *legato* tekniğine ait egzersiz örneği, s. 101-102.²⁰

İracının *staccato* tekniğini geliştirebilmesi amacıyla, Simandl'ın metodunun 86 ve 87. sayfalarında yer alan egzersizlerin düşük tempodan yüksek tempoya doğru kademeli olarak hızlandırılarak çalışılması önerilmektedir. Şekil 7, eserdeki *staccato* pasajlarının görünümünü, Şekil 8 ise ilgili egzersizlerin bulunduğu bölümden bir kesit sunmaktadır.²¹

¹⁸ Franz Simandl, *New Method for the Double Bass*, C. Fischer, New York 1904, s. 101-102.

¹⁹ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 2.

²⁰ Franz Simandl, *a.g.e.*, s. 101-102.

²¹ Franz Simandl, *a.g.e.*, s. 86-87.



Şekil 7. Eserde yer alan *staccato* pasajların görünümü.²²

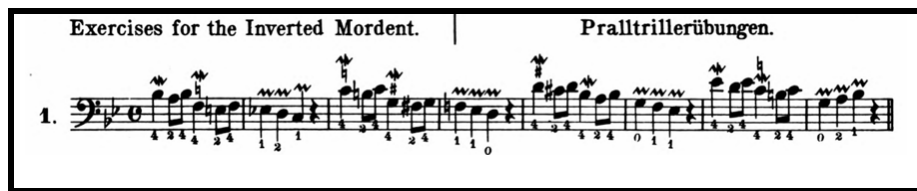


Şekil 8. “New Method For The Double Bass” metodunda yer alan *staccato* tekniğine ait egzersiz örneği, s. 86.²³

Eserde yer alan *mordent* türündeki süslemelerin etkili bir şekilde icra edilebilmesi için, kontrbas icracılarına Simandl’ın metodunun 95 ve 96. sayfalarında yer alan egzersizler önerilmektedir. Şekil 9, eserde *mordent* içeren pasajın görünümünü, Şekil 10 ise metodun 96. sayfasından bir kesit sunmaktadır.



Şekil 9. Eserde *mordent* pasajın görünümü.²⁴



Şekil 10. “New Method For The Double Bass” metodunda yer alan *mordent* tekniğine ait egzersiz örneği, s. 96.²⁵

²² Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 3.

²³ Franz Simandl, *a.g.e.*, s. 86.

²⁴ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 2.

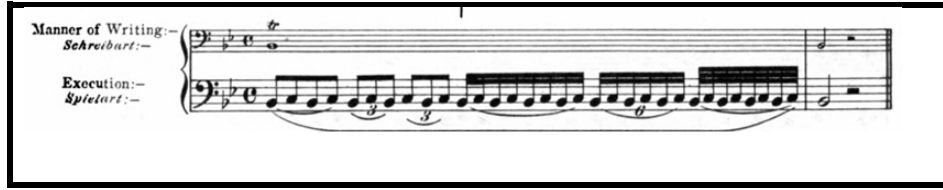
²⁵ Franz Simandl, *a.g.e.*, s. 96.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (59-72)
DOI: 10.47956/bmsd.1614048

Eserde görülen *trill*lerin eşit ve hızlı bir şekilde icra edilebilmesi için, kontrbas icracılarının teknik çalışma yapması gerektiği düşünülmektedir. Bu amaçla, Simandl'ın metodunun 97. ve 98. sayfalarında yer alan “*trilllerin ritmik olarak hızlandırılması*” amaçlı egzersizlerin titizlikle çalışılması önerilmektedir. Şekil 11, eserdeki *trill* içeren pasajların görünümünü, Şekil 12 ise metodun 97. sayfasında yer alan bir egzersizden bir kesit sunmaktadır.



Şekil 11. Eserde *trill* içeren pasajların görünümü.²⁶



Şekil 12. “New Method For The Double Bass” metodunda yer alan *trill* egzersizleri örneği, s. 97.²⁷

4. SONUÇ

Bu çalışma, Giovanni Bottesini'nin 2 Numaralı Si minör Kontrbas Konçertosu'nun 1. bölümünü hem müzikal hem de teknik açılarından detaylı bir şekilde inceleyerek, eserin icrasına yönelik öneriler sunmayı amaçlamaktadır. Analiz sonucunda, konçertonun yapısal bölümleri tespit edilmiş, teknik zorlukları belirlenmiş ve bu zorlukların aşılmasına yönelik çalışma yöntemleri önerilmiştir.

Türkiye'deki alanyazında, Aykut Yıldırım'ın 2008 yılında yazdığı “Giovanni Bottesini'nin Si minör Konçertosunun Form Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi²⁸ ile Ayşegül Babahan'ın 2011 yılında

²⁶ Giovanni Bottesini, *a.g.e.*, s. 5.

²⁷ Franz Simandl, *a.g.e.*, s. 97.

²⁸ Aykut Yıldırım, *Giovanni Bottesini Si Minör Konçertosunun Form Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2008.

hazırladığı “Giovanni Bottesini’nin Si Minör Kontrabas Konçertosu’nun Teknik ve Yorum Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezi²⁹ dikkat çekmektedir. Yıldırım’ın çalışmasında, konçertonun 1. bölümü “Giriş, 1. Cümle, 2. Cümle, 2. Tema, Gelişme, Kadans ve Koda” şeklinde analiz edilmiştir. Çalışma, üçlemelerin temiz ve ritmik icrası, metronom kullanımı, on altılık notaların net ve kesintisiz icrası, tam yay ve güçlü bir ifadeyle icra edilmesi gereken pasajların belirlenmesi, eserin yazıldığı gamın çalışılması, *trill* tekniği üzerine alıştırmalar yapılması ve Koda’daki pasajlar için doğru parmak numaralarının notasyonu gibi teknik öneriler sunmaktadır.

Bu çalışmada, Yıldırım’ın analizinden farklı sonuçlara ulaşılmış olmakla birlikte, sol el tekniklerine ilişkin öneriler ve zor pasajlara yönelik olarak Franz Simandl’in “New Method For Double Bass” metodundan alıntılanan önerilere yer verilmiştir. Babahan’ın çalışmasında ise konçertonun 1. bölümü "Giriş, Serim (1. ve 2. Tema), Gelişme (üç kesitte incelenmiştir), Kadans ve Koda" şeklinde analiz edilmiştir. Babahan’ın çalışmasından farklı olarak, bu çalışmada konçertonun teknik zorluklarının ve zor pasajlarının tespitine ek olarak müzikal ve teknik öneriler sunulmaktadır. Eserin icrasında karşılaşılan temel teknik sorunlar arasında yüksek pozisyonlarda hızlı değişimler, hızlı pasajlarda artikülasyon güçlükleri, geniş aralıklı atlamalar ve müzikal ifadenin gerektirdiği nüans değişimleri yer almaktadır. Bu güçlüklerin üstesinden gelinebilmesi için Franz Simandl’in “New Method for Double Bass” metodunda yer alan ilgili egzersizlerin çalışılması önerilmiştir. Bu metodun, icracıların özellikle sol el teknikleri, yay kullanımı ve süslemeler konusundaki yetkinliklerini geliştirmelerine ve eser üzerindeki hâkimiyetlerini artırmalarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bottesini’nin 2 Numaralı Kontrbas Konçertosu, kontrbasın sınırlarını zorlayan ve enstrümanın solo repertuvarındaki yerini sağlamlaştıran önemli bir eserdir. Bu eserin başarılı bir şekilde icra edilebilmesi için, teknik çalışmaların disiplinli bir şekilde sürdürülmesi, detaylı analizler yapılması ve eserin dönemine uygun bir müzikal anlatımla yorumlanması gerekmektedir. Bu çalışma, eserin icrasında karşılaşılan teknik zorlukları belirleyerek, bu zorlukların aşılmasına yönelik öneriler sunması bakımından icracılara ve müzik araştırmacılarına rehberlik etmeyi hedeflemektedir. Gelecekte yapılacak çalışmalarda, konçertonun farklı bölümlerine ilişkin detaylı analizler ve farklı metodolojilerle icra yaklaşımlarının değerlendirilmesi, literatüre önemli katkılar sağlayacaktır.

²⁹ Ayşegül Babahan, *Giovanni Bottesini’nin “Si Minör Kontrabas Konçertosu”nun Teknik ve Yorum Açısından İncelenmesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2011.

Balkan Müzik ve Sanat Dergisi
Nisan 2025 Cilt 7 Sayı 1 (59-72)
DOI: 10.47956/bmsd.1614048

KAYNAKÇA

BABAHAN, Ayşegül, *Giovanni Bottesini'nin "Si Minör Kontrabas Konçertosu"nun Teknik ve Yorum Açısından İncelenmesi*, (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2011.

BENFIELD, Warren-DEAN James Seay, *The Art of Double Bass Playing*, Alfred, USA 1995.

BİRKAN, Üner, *Dinleyicinin Kitabı*, 1. Baskı, Borusan Kültür ve Sanat, İstanbul 2000.

BORAN, İlke-ŞENÜRKMEZ, Kıvılcım Yıldız, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, 1. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2007.

BOTTESINI, Giovanni, *Konzert für Kontrabass un Orchester h-moll Concerto for Double bass and Orchestra in B minör*, Ed. Klaus Truppf, Breitkopf & Harte, Leipzig 1986.

BRUN, Paul, *A New History of the Double Bass*, Villeneuve d'Ascq, Paul Brun Productions, Fransa 2000.

BRAUN, Joel, "An Overview of Pedagogical Materials for the Double Bass", *American String Teacher*, Cilt 70, Sayı 3, 2020, s. 27-32.

ICHIM, Mihai, *Concerto for Double Bass and Orchestra-Stylistic, Aesthetic and Performance Aspects*, (Transilvania University of Brasov, Faculty of Music, Doktora Tezi) Romanya 2023.

KARASAR, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 17. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara 2008.

SABUNCU, Irmak, "19. Yüzyılda Bir Gezgin Giovanni Bottesini", *Asos Journal*, Cilt 11, Sayı 142, 2023, s. 243-252.

SAY, Ahmet, *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2002.

SIMANDL, Franz, *New Method for the Double Bass*, C. Fischer, New York 1904.

STREICHER, Ludwig, *Virtuosic Bass Repertoire and Its Evolution*, Schott Music, Londra 1999.

TOKGÖZ, Hande, "'New Method for the Double Bass' (Franz Simandl) 1. Kitap, 1. Bölümünün Detaylı Analizi". *Konservatoryum-Conservatorium*, Cilt 11, Sayı 2, 2024, s. 332-348.

TOKGÖZ, Hande-AKYEL, Ulaş Rıfat, "Kontrbasta El Teknikleri, Duruş Pozisyonları, Metot ve Egzersiz Önerileri", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 13, Sayı 114, 2024, s. 196-210.

TRAPKUS, Isaac, *Double Bass Concerto No.2 in B Minör for Bass in Solo Tuning, Transcribed from the B Minör Manuscript for Bass and Piano*, Isaac Trapkus, USA 2023.

YILDIRIM, Aykut, *Giovanni Bottesini Si Minör Konçertosunun Form Analiz ve İcra Yönünden İncelenmesi*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi), Edirne 2008.

İnternet Tabanlı Kaynaklar:

“Double Bass Concerto No. 2 (Bottesini)”,
[https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No._2_\(Bottesini\)#cite_note-2](https://en.wikipedia.org/wiki/Double_Bass_Concerto_No._2_(Bottesini)#cite_note-2), (11.03.2025).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmamın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

BALKAN MÜZİK VE SANAT DERGİSİ YAYIM İLKELERİ / BALKAN MUSIC AND ART JOURNAL PUBLICATION PRINCIPLES

Trakya Üniversitesi Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde, aşağıda belirtilen şartlara uyan eserler yayımlanır. / Articles meeting the following criteria are published in Trakya University Balkan Music and Art Journal.

1. Makalelerin, Trakya Üniversitesi Balkan Müzik ve Sanat Dergisi'nde yayınlanabilmesi için, daha önce başka bir yerde yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum belirtilmek şartı ile kabul edilebilir. / In order for any article to be published in Trakya University Balkan Music and Art Journal, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere. Papers previously presented at a conference or symposium may be accepted for publication if this is clearly indicated beforehand.

2. Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir. / The authors bear full responsibility for their papers.

3. Yazılarda Türk Dil Kurumu'nun İmlâ Kılavuzu'na uyulması tavsiye edilir. / The authors are recommended to abide by the Spelling Book of Turkish Language Society.

4. Yazılar Word programına göre kâğıdın bir yüzüne 11 punto, Times New Roman yazı karakteriyle, tek satır aralığında, A4 kâğıdına kenar boşlukları, üst 6.2 cm, alt 5.5 cm, sağ ve sol 4 cm, üst bilgi 5.2 cm, alt bilgi 5 cm, cilt payı 0 cm şeklinde düzenlenir. / Manuscripts should follow A4 paper standards, using Times New Roman font, size 11 and single spacing. The page layout must have margins of 6,2 cm at the top, 5,5 cm at the bottom, 4 cm on right and left; 5,2 cm for the header and 5 cm for the footer with no binding margins.

5. Basılmayan yazılar yazarına iade edilmez. / Unpublished articles are not returned to the author.

6. Metindeki paragrafların ilk satırı 1 cm içeriden başlayacaktır. Ana başlık büyük harfle ve metin gövdesini ortalayacak şekilde, alt başlıklar ise paragraf düzenine uygun olarak (1 cm içeriden) konulacaktır. Başlık yazısının sağ alt tarafına yazar veya yazarların adları yan yana yazılır. Yazar ad/adları yazılırken herhangi bir akademik unvan belirtilmez. Yazarın akademik unvanı, çalıştığı kurum (üniversite, fakülte, bölüm veya diğer) adları dipnot biçiminde sayfanın altına yazılmalıdır.

Akademik unvan dışında başka unvan kullanılmaz. / The first line of each paragraph should be indented by 1 cm. The main heading of the article should be capitalized and centered, while sub-headings should be indented by 1 cm in alignment with the paragraph layout. The name(s) of the author(s) should be placed consecutively at the bottom right of the main heading. Information about the author's academic title and institution (e.g., university, faculty, department, etc.) should be included in footnotes at the bottom of the page. Only academic titles may be used; no other titles are permitted.

7. Araştırma ve inceleme dalındaki yazılar Öz, Abstract, Giriş, İnceleme ve Sonuç şeklinde düzenlenir. Yabancı dilde yazılan yazılarda yukarıdaki bölümlerin yabancı dildeki karşılıkları kullanılır ve aynı düzenlemeye uyulur. / Research and Review articles are organised into the following sections: Abstract (Turkish), Abstract (English), Introduction, Research/ Review, and Conclusion. For manuscripts written in English, the same structure and section titles in English are used.

8. Yazılarda “**dipnot**” yöntemi kullanılmalıdır. Dipnot yönteminin kullanılmadığı makaleler yazara geri gönderilecektir. / References and citations should be provided as numbered “**footnotes**” at the bottom of the page. Articles that do not include references and citations in this format will be returned to the author.

Dipnotlar / Footnotes:

Bilimsel çalışmada kullanılan kaynakların künyesi dipnot olarak sayfa altında gösterilir. İstifade edilen kaynaklar ilk geçtikleri yerlerde ayrıntılı ve aşağıdaki örneklerde belirtilen sıralamaya uygun olarak verilir. / The bibliography of the references and citations should be provided as footnotes at the bottom of the page. Each reference should be detailed the first time it is mentioned following the order given in the examples below.

a. Kitaplar / Books:

Yazar Adı, Soyadı, Kitap Adı (italik), Baskı Sayısı, Yayınevi, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / First name of the author, Last name of the author, Title of the book (in italics), Edition Number, Name of the publisher, Place and Year of publication, Page Number

Örnek / Example:

Harold C. Schonberg, *Büyük Besteciler*, 1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2013, s. 34.

b. Makaleler / Articles:

Yazar Adı Soyadı, Makale Adı (tırnak içinde), Dergi/Kitap Adı (italik), Cilt No, Sayı, Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / First and Last Name of the author, Title of the Article (in quotations), Title of the Journal/Book (in italics), Volume Number, Issue Number, Place and Year of Publication, Page Number.

Örnek / Example:

M. Öcal Oğuz, “Terim Olarak Somut Olmayan Kültürel Miras”, *Milli Folklor Dergisi*, Cilt 25, 2013, s. 100.

c. Bültenler ve Yıllıklar / Journals and Annuals:

Yayınlayan Kurum, Yayın Adı (italik), Yayın Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / Name of the Publisher, Title of the Publication (in italics), Place and Year of Publication, Page Number.

Örnek / Example:

Devlet İstatistik Enstitüsü, *Türkiye İstatistik Yıllığı 1997*, Ankara 1998, s. 17-21.

d. Tezler / Theses:

Yazar Adı Soyadı, Tez başlığı (italik), (Üniversite ve Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı, Tez Derecesi), Yeri ve Yılı, Sayfa Numarası. / First and Last Name of the Author, Thesis Title (in italics), (Name of the university, Institute, and Department/Art Branch, Thesis Degree), Place and Year of the thesis, Page Number.

Örnek / Example:

Emine Dengeç, *Rumeli’de Geri Hizmet Teşkilatı İçinde Çingeneler (XVI. Yüzyıl)*, (Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Doktora Tezi), Eskişehir 2004, s. 61.

e. İki Yazarlı Kitap ve Makaleler / Books and Articles with Two Authors

İki yazarlı kitap ve makaleler dipnotta gösterilirken yazarların adı ve soyadı tam olarak yazılır ve yazar isimlerinin arasına kısa çizgi (-) konulur. / When books and articles with two authors are cited in footnotes, the first and last names of the authors are fully written, with a hyphen (-) placed between their names.

Örnek / Example:

Gürer Gülsevin-Erdoğan Boz, *Eski Anadolu Türkçesi*, Gazi Kitabevi, Ankara 2004, s. 56.

f. İnternet Tabanlı Kaynaklar / Internet Resources:

Yazar Adı ve Soyadı, Belgenin Başlığı, Eserin Başlığı (varsa), Edisyon veya Dosya Numarası (ilgili ise), Adres ve Erişim Yolu, Ziyaret Tarihi (parantez içinde) verilir. Varsa sayfa numarası belirtilir. / First and Last Name of the author, Title of the Document, Title of the Article (if available), Edition or File Number (if related), Address and Access Path, Date of Visit (in parenthesis). Page numbers are indicated if available.

Örnek / Example:

Mehmet Tez, “Avrupa’nın en kirli havası”,
http://www.milliyet.com.tr/Milliyet.aspx?aType=gundemYazarTumYazilarV4&AuthorID=479, (15.11.2018).

Örnek / Example:

Türkiye’nin Katılım Yönünde İlerlemesi Hakkında 2004 Yılı Düzenli Raporu, Avrupa Toplulukları Komisyonu, Brüksel,
http://www.aggs.gov.tr/uploads/files/ilerleme_raporu_2004_tr.pdf, (07.10.2005).

g. Aynı esere ikinci kez referans / Second reference to the same resource:

Halil İnalcık, *a.g.e.*, s. 45.

Aynı makaleye ikinci kez referans / Second reference to the same article:

Cemal Kafadar, *a.g.m.*, s. 51.

Aynı teze ikinci kez referans / Second reference to the same thesis:

Ali Berat Alptekin, *a.g.t.*, s. 19.

9. KAYNAKÇA / REFERENCES

Kaynakça hazırlanmasında dipnot gösterim yöntemine göre aşağıdaki hususlara uyulur. Sayfanın ortasına büyük harflerle “KAYNAKÇA” yazılacaktır. Kaynakçadaki eserler yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralandığından, eserlere ayrıca sıra veya bölüm numarası verilmeyecek, yazarların unvanları kullanılmayacak ve yazarların soyadları büyük harfle yazılacaktır. / The following criteria should be applied while writing the bibliography section using footnotes. The word “REFERENCES” should be in capital letters and centered. As the references are listed alphabetically according to the authors’ last names, References should not be numbered or assigned section numbers; the authors’ titles should not be used and their last names should be written in capital letters.

Dipnot Yöntemi / Footnote Style: Yazarın Soyadı, Adı, varsa Makalenin Başlığı (tırnak içinde), Dergi veya Kitabın Adı (italik), varsa Derleyen veya Çevirenin Adı,

Cildi, Sayısı, birden fazla basıldıysa kaçınıcı baskı olduğu, Basım Yeri ve Yılı, Makalenin bulunduğu sayfa aralığı biçiminde verilir. Aynı yazarın birden fazla eseri kaynak olarak kullanılmışsa basım tarihine veya alfabetik sıraya göre eskiden yeniye doğru dizilmelidir. Kaynakçada her kaynak 1 cm içeriden yazılmalıdır. / Each reference should include the author's last name followed by their first name. the Title of the Article if available (in quotations), The Title of the Journal or Book (in italics), The Name Of the Editor or Translator if available, Volume Number, Issue Number, Edition Number if it is published more than once, the Year and the Place of Publication. If more than one work of an author is used as a reference, they should be ordered from the oldest to the newest one. Each resource in the bibliography should be written 1 cm from the inside.

10. Gönderilen yazılara ait resim, şekil ve grafikler sayfa yazım alanını taşmayacak biçimde net ve ofset baskı tekniğine uygun olmalıdır. Bunların sıra numarası ve adı her şeklin veya grafiğin altında verilir. / The images, figures and graphics of the submitted articles must be clear and suitable for offset printing technique, not exceeding the text area of the page. Each figure or graph should be sequenced and named on its own.

11. Derginin bir sayısında, ilk isim olarak bir yazarın ikiden fazla eseri basılamaz. Dönemler içerisinde ikiden fazla gönderilmişse ilk ikisi dışında kalanlar, daha sonraki sayılara aktarılır. / In one issue of the journal, no more than two works of an author can be published as the first name. If more than two articles are submitted within a period, the articles beyond the first two will be transferred to the upcoming issues.

İletişim Adresi **Contact**
T.C. Trakya Üniversitesi **T.C. Trakya University**
Devlet Konservatuvarı **State Conservatory**
Balkan Yerleşkesi - Edirne / **Balkan Campus - Edirne /**
TÜRKİYE **TURKIYE**
Tel.-Faks: 0284 235 80 39-40 **Phone-Fax: 0284 235 80 39-40**
e-mail: bmsd@trakya.edu.tr **e-mail: bmsd@trakya.edu.tr**