

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**GEÇMİŞTEN BUGÜNE
YENİ ANLATIM OLANAKLARIYLA BAĞLAMA**

**1. Cilt
YÜKSEK LİSANS ESER METNİ**

**Hazırlayan:
20142311013 Boran MERT**

**Tez Danışmanı:
Prof. Dr. Özkan MANAV**

İSTANBUL – OCAK 2018

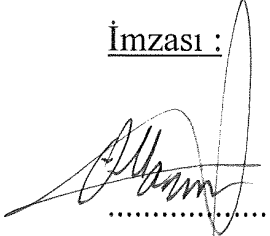
Boran MERT tarafından hazırlanan **Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 01 / 2018

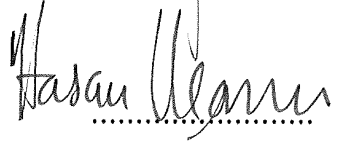
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

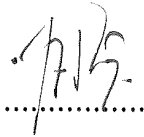
Jüri Üyesi : Prof.Dr. Özkan MANAV (Danışman)


.....

Jüri Üyesi : Prof.Dr. Hasan UÇARSU


.....

Jüri Üyesi : Doç.Dr. Turgut Fahri PÖĞÜN (Bilgi Üniv.Öğr.Üy.)


.....

*Bu çalışma,
genç yaşta kaybettiğimiz bağlama üstadı
Rıza KILIÇ'a ithaf edilmiştir.
Anısına saygıyla...*

İÇİNDEKİLER

	<u>sayfa no</u>
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
KISALTMALAR	vi
GİRİŞ	1
1. BAĞLAMININ YAPISI VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ	3
1.1 Bağlama	3
1.2 Tarihçe ve Köken	6
1.3 Bağlamanın Formu ve Bölümleri.....	12
1.4 Bağlamada Kullanılan Ağaç Cinsleri.....	13
1.5 Bağlamaların Sınıflandırılması, Bağlama Türleri, Bağlama Ailesi	13
1.6 Bağlamada Tel	18
1.7 Bağlamada Perde Düzeni	21
1.8 Bağlamada Notasyon ve Akort	25
1.9 Bağlamada Akort Düzenleri.....	27
2. BAĞLAMA İCRACILIĞININ TARİHSEL GELİŞİMİ: TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRA TAVIRLARININ TEMSİL EDİCİ ÖRNEKLERİ VE YORUM ÖZELLİKLERİ	30
2.1 1900'lerin Başından Bugüne Tarihsel Süreç.....	30
2.2 1940'ların Sonlarından 70'lere Bağlama	33
2.3 1970'li Yıllarda Bağlama	42
2.4 1980'li Yıllarda Bağlama	53
2.5 Tezenesiz Bağlama Çalım Tekniği: Şelpe	66
2.5.1 Şelpe tekniğinin 90'lara kadar olan gelişimi	72
2.6 1990'lı Yıllarda Bağlama	75
2.7 2000'li Yıllarda Bağlama	94
2.8 2010'dan Günümüze	117
3. YENİ ANLATIM OLANAKLARIYLA BAĞLAMA	128
3.1 Öncü Çalışmalar.....	130
3.2 Bağlamada Yeni Çalım Teknikleri: Metot.....	160
3.2.1 Bağlama Notasyonunda Standartlaşmış Bazı Semboller.....	162
3.2.2 Telin Titreştirildiği Bölgeye Göre Açığa Çıkan Tınlar ve Bunların İfadelenirilmesi	163
3.2.3 Teli Tınlatan Gereçlere Göre Değişim Gösteren Tınlar	172
3.2.3.1 Tezene ile Uygulanan Teknikler.....	172
3.2.3.1.1 Tezene ile uygulanan, belirli bir frekans üreten teknikler	172
3.2.3.1.2 Tezene ile uygulanan, belirli bir frekans üretmeyen teknikler .	176

3.2.3.2 El ile Uygulanan Teknikler	179
3.2.3.2.1 El ile icrada temel teknikler	180
3.2.3.2.2 El ile uygulanan, belirli bir frekans üreten teknikler	182
3.2.3.2.3 El ile uygulanan, belirli bir frekans üretmeyen teknikler	190
3.2.3.3 Arşe ile Uygulanan Teknikler	194
3.2.3.4 Bardak, Şişe, Madeni Para, Plastik Kart Gibi Gereçlerle Uygulanan Teknikler	198
3.2.3.5 Vokal ile Uygulanan Teknikler	204
4. SONUÇ	206
KAYNAKÇA	208
ÖZGEÇMİŞ	210

EK: YENİ ANLATIM OLANAKLARIYLA BAĞLAMA (DVD)

ÖNSÖZ

Bu çalışma, bugüne kadar bağlama ve yeni müzik alanlarında edinmiş olduğum birikimlerin bir sonucudur. Beni böylesi bir çalışmaya teşvik eden ilk kıvılcım, lisans yıllarımda bir arkadaşımın “Acaba Hacı Taşan, Arnold Schönberg’i tanımış olsaydı yine bizim bildiğimiz Hacı Taşan olarak mı kalırdı?” sorusu ile parlamıştı.

Bu çalışmanın oluşumunda, beni bu alanda çalışma yapmaya ilk elden teşvik eden hocam, danışmanım Prof. Dr. Özkan Manav’a, elindeki her türlü dokümanı benimle paylaşan, sorularımı büyük bir sabırla cevaplandıran ve bu alanda bana öncü olmuş olan ağabeylerim bağlama yorumcusu ve besteci Taner Akyol ile Kemal Dinç’e, tezimde ele aldığım çalım tekniklerinin tarafımcıca yapılmış uygulamalarını hiçbir karşılık beklemeden yaklaşık bir hafta süresince video kayıtlarını yapan arkadaşlarım Ege Akpınar ve Aylin Ay’a, yeni çalım teknikleri için öngördüğüm simgeler ve nota başlarının bazılarını grafik haline getiren, iç mimar Özgenur Şahin’e, kaynak konusunda kişisel arşivinden faydalandığım Güneş Demir’e, İngilizce çeviri konusunda yardımları için Fulya Özlem’e, Aydın Çıracıoğlu’na ve Yasemin Acar’a bağlamanın yapımı, üretimi konusunda bilgi aldığım bağlama yapımcıları Emin Sancak, İbrahim Akın, Ali Ağrı ve Seyrani Cihan’a, ve son olarak manevi desteklerinden dolayı Diyar’a ve annem Ümmühan Yüksel’e teşekkürü bir borç bilirim.

Boran Mert

Kasım 2017

ÖZET

Postmodernizmin etkisini iyiden iyiye hissettiğimiz günümüz sanat dünyasında, yerel müzik türleri ve yerel çalgılar, batılı besteci, müzisyen ve prodüktörlerin ilgi odağı haline gelmiştir. Gerek endüstriyel müzik pazarında “sentez” olarak nitelendirilerek “dünya müziği” başlığı altında sunulan projeler, gerekse günümüzde çalışmalarını çoğunlukla akademilerde sürdüren yeni müzik bestecilerinin ortaya koyduğu kimi üretim bu ilgiyi yansıtır niteliktedir.

Günümüz dünyasında teknolojiye farklı sınıflardan birçok insanın artık rahatça ulaşabiliyor olması, –müzik özelinde– müzisyenlerin farklı disiplinlere ve kültürlere ait üretimden geniş ölçüde haberdar olmasını sağlamaktadır. Teknoloji ve iletişim alanındaki gelişmeler sonucunda bilgiye erişimin kolaylaşması yanında, sanat ortamının sürekli arayış içerisinde olması, birbirinden çok farklı müzik kültürlerinin –gerçek anlamda kaynaşıp kaynaşmadıklarına bakılmaksızın– birbirlerine karıştırılarak sunulduğu bir estetiğin mübah sayılmasına yol açmıştır.

Bu çalışma, günün getirisi olarak Anadolu müzik geleneğinden gelmiş bir yorumcunun bestecilik eğitimi alması ve bu iki disiplin arasında bilgi aktarımı yapması sonucunda ortaya çıkmıştır. Son dönemlerde yerel çalgıları yapıtlarında kullanan ve yerel müziklerden türlü biçimlerde yararlanan yeni müzik bestecilerinin sayısında gözle görülür bir artış vardır. Bununla birlikte, ülkemiz sınırları içerisinde belki de en yaygın çalgı olan bağlamaya bu alanda halen çok az odaklanılmış olması, böylesi bir çalışmanın önemli bir gereksinime cevap vereceğine yönelik inancımızı desteklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Bağlama Tarihi, Türk Halk Müziği, Tavır, Genişletilmiş Çalım Teknikleri, Yeni Müzik, Çağdaş Müzik, Çağdaş Türk Müziği, Yurttan Sesler, TRT

ABSTRACT

In today's art world where we are deeply influenced by postmodernism, local musical genres and local instruments have become the focus of interest for Western composers, musicians and producers. Both the projects presented under the heading "world music" –which are described as "synthesis" in the industrial music market– and a selection of works by new music composers who mostly work in today's music academies reflect an interest towards this direction.

In today's world, due to the fact that many people from different socio-economic classes now have easier access to technology way beyond before and –especially in the field of music- musicians are aware of the wide range of productions from different disciplines and cultures. In addition to facilitated access to information as a result of developments in technology and communication, the permanent search of the art scene has led a reasonable aesthetic of mixed music cultures, regardless of whether or not they truly integrate into each other.

This work has emerged as a natural destination point of a musician who, as a performer, has his musical roots in the music tradition of Anatolia and who underwent composition education and as a result, transferred his knowledge between these two disciplines. There is a visible quantitative increase of new music composers who have been employing vernacular instruments in their works in recent times and benefiting from traditional musics in many ways. However, despite the fact that *bağlama* is the most common instrument within the borders of our country, the limited focus on this instrument in new music field supports our belief that this study will respond to a significant need.

Key Words: Bağlama, History of Bağlama, Turkish Folk Music, Performance Styles in Bağlama, Extended Playing Techniques, New Music, Contemporary Music, Contemporary Turkish Music, Yurttan Sesler, TRT

KISALTMALAR

a.g.e.: adı geçen eser

bkz.: bakınız

CD: *compact disc*

cm.: santimetre

DVD: *digital video disc*

e-bow: *electronic bow* (elektronik yay)

l.h.: *left hand* (sol el)

mm.: milimetre

ord.: *ordinario* (normal çalış pozisyonu)

ö.: ölçü

r.h.: *right hand* (sağ el)

s.: sayfa

sn.: saniye

s.p.: *sul ponticello* (köprüye yakın çalış)

s.t.: *sul tasto* (tuşa yakın çalış)

vb.: ve benzeri

vö.: ve öbürleri, ve ötekiler

AKAD: Anadolu Kùltürleri Araştırma Derneği

İTÜ TMDK: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

MSGSÜ: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

TRT: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

GİRİŞ

Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, bağlamanın ve bağlama yorumculuğunun tarihsel süreçteki gelişimini özlü olarak okuyucuya sunmak, bağlama için müzik bestelemek isteyen bestecilere kaynak oluşturarak bestecileri bu alana teşvik etmek ve bağlama yorumcularının yeni çalım tekniklerinden haberdar olmalarını sağlayarak çağdaş müziğe ilgi duymalarına vesile olmak amacıyla yapılmıştır.

Çalışmanın Kapsamı

İlk bölümde bağlamanın kökenine ilişkin görüşlerin yanı sıra yapısal ve çalgısal özellikleri üzerinde durulmuş, ikinci bölümde bağlamanın ve bağlama icracılığının geçirdiği değişimler, elimize ulaşan ilk kayıtlardan başlayarak günümüze kadar anlatılmıştır. Bağlamada genişletilmiş çalım tekniklerine odaklanılan son bölümde ise önce bu alanda son 20 yıl içinde yapılan öncü çalışmalar özetlenmiş, ardından, kimisi ilk kez bu çalışma aracılığıyla gündeme getirilen yeni çalım teknikleri sınıflandırılarak tanıtılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Birinci bölümde bağlamanın çalgısal özellikleri çoğunlukla yazılı kaynaklara, daha önce yayımlanmış incelemelere, çalgı metotlarına başvurularak anlatılmıştır. İkinci bölümün konusunu oluşturan bağlamanın son yüzyıllık dönemdeki çalgısal ve yorumsal değişimi, genellikle onar yıllık tarihsel dönemler içinde, tarihsel-toplumsal dönüşümler bağlamında ve temsil edici yorumcular ekseninde incelenmiştir. Bu bölümde, konunun daha iyi kavranabilmesi amacıyla, üzerinde durulan yorumcuların ses ve görüntü kayıtlarına ait linkler “Dinleme önerileri” başlığı altında sunulmuştur.

Çalışmanın varmak istediği odak noktası olan “Metot” alt başlığını taşıyan bölümde ise yaklaşık doksan farklı çalım tekniği, özel nota başları, semboller ve –ihtiyaç duyulması halinde– yazısal ifadelerle anlatılmıştır. Ayrıca bu tekniklerin her birinin uygulanış biçimini açıklayan, somutlaştıran video kayıtları yapılarak çalışmanın ekinde sunulmuştur. Bu teknikler, kullanılan materyaller temel alınarak beş ana grup altında sınıflandırılmıştır. Çalışmamızın bu son bölümüne geçmeden hemen önce, bağlamada genişletilmiş çalım tekniklerine yönelmiş, bu alanda öncü çalışmalar yapmış olan besteci-yorumcuların üretimleri üzerinde durulmuştur.

1. BAĞLAMANIN YAPISI VE TEKNİK ÖZELLİKLERİ

1.1 Bağlama

Türkiye’de gerek icra, gerek eğitim, gerekse üretim açısından en yaygın çalgı olan bağlama; telli, perdeli ve genellikle mızraplı/tezeneli çalınan bir yerel sazdır.

Bağlamanın bu kadar yaygınlaşmış bir saz olmasında, halk müziğinin ağırlıklı olarak sözlü bir müzik olması, bağlamanın ise melodi, ritmik eşlik ve armonik eşlik açılarından sözlü müziğe çok uygun bir çalgı olması önemli bir yer tutar. Bunların yanı sıra, ses yüksekliği açısından bir oda sazı olması ve kolay taşınabilir olması da yaygınlaşmasında başkaca önemli nedenlerdendir.

İTÜ TMDK¹ öğretim görevlilerinden, bağlama eğitmeni İrfan Kurt², bağlamanın yaygınlaşma nedenlerini şöyle açıklamıştır:

Bağlamaya böylesine değer verilmesi sebeplerinin başında halkın müziğinin iyi icra edilebilmesi, çalıp söyleyebilme özelliği, söz söyleme sırasında âşıkların dilinin çözülmesine yardımcı olması, oda sazı olması, taşınabilir olması özellikleri gelir.³

Bu çalgıya bağlama isminin verilmiş olmasında en büyük etkenin çalgıya perde bağlanıyor oluşu olduğu düşünülür. Bu çalgıya bağlamanın yanı sıra, gerek akademik literatürde, gerekse halkın arasında sıklıkla “saz” denildiğine de rastlanmaktadır.

İrfan Kurt, “bağlama” teriminin perde bağlanması ve çalgıya kapak takılmasından kaynaklanabileceğini şu sözlerle belirtir: “*Bağlama isminin kopuza perde bağlanması ve ağaç kapak takılmasından kaynaklandığı yaygın bir görüştür.*”⁴

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

² İrfan Kurt, 2016 yılında bu kurumdan emekli olmuştur.

³ Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, s. 9.

⁴ Kurt, İ., a.g.e., s. 12.

Önde gelen bağlama icracılarından, aynı zamanda İTÜ TMDK öğretim görevlilerinden Prof. Dr. Erol Parlak, 2000 yılında basılarak kitap haline getirilen sanatta yeterlilik tezinde, saz ve bağlama ile ilgili şunları söylemektedir:

Aslen Farsça olan ve Farsça'dan Türkçe'ye geçen "saz" terimi, halk sanatçılarının şiirlerini söylerken çaldıkları telli çalgının genel adıdır. (...) Anadolu'da tanbura tipli kopuz türevi çalgılara, madeni tellerin takılmasından önceki dönemlerde saz denildiğine dair bir bilginin olmayışı, bu terimin yaklaşık 17. yüzyıldan sonra bu çalgılar için kullanılmaya başlandığını göstermektedir. (...) "Bağlama", "saz" dan sonra bu çalgıda ikinci derecede kullanılan bir diğer addır. (...) "Bağlama" teriminin nereden geldiği ve hafızalara yerleştiği günümüzde kesin olarak aydınlatılmamış bir husustur. Bu konuda, çeşitli görüşler bulunmakla beraber bunlardan sapına perde bağlanması dolayısıyla bu çalgıya bağlama denmiş olabileceği ağırlık kazanmaktadır. Bir başka dikkat çekici görüş de, göğsü deri olan bu çalgının göğsünün ağaçla kapanması, bağlanması sonucu bu adı almış olabileceği doğrultusundadır. Ancak, her iki görüş de soruları beraberinde getirmektedir. Yaklaşık 17. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlanan bağlama sözcüğü, eğer sapa perde bağlanmasıyla ilgili ise, sazlarda perde fikrine yakın bir zamanda geçilmiştir ki, bu da akla yatkın değildir. Ayrıca, bu doğrultuda sapına perde bağlanan diğer sazların adının neden bağlama olmadığı akla gelmektedir.⁵

Bu çalışmasında Parlak, bağlama teriminin perde bağlamaktan gelebileceği ile ilgili şaibelerin bulunduğunu nedenleriyle açıklamıştır. Ayrıca "saz" teriminin "bağlama" ile eş anlamlı olmasının yanı sıra bütün çalgılara verilen genel bir isim de olduğunu belirtir. Bununla birlikte, aynı çalışmada, "bağlama" ve "saz" terimlerinin eş anlamlı kullanılması ile ilgili çelişkili bir ifade bulunmaktadır. "Saz" ve "bağlama" terimlerinin her ikisinin de 17. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başladığını söyleyen Parlak, kitabın sonraki sayfalarında, bağlama teriminin ilk olarak 18. yüzyılda Fransız bir yazarın kitabında geçtiğini belirtir:

⁵ Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 55, 58, 60.

18. yüzyılda yaşamış Fransız Delaborde'nin Paris 1780 tarihli "Essai sur La Musique" adlı kitabında yer alan "bağlama" tanımında (ki, bu bağlamanın yazılı kaynaklardaki bilinen en eski tanımıdır) mızrap kavramı geçmektedir.⁶

MSGSÜ⁷ Devlet Konservatuvarı Etnomüzikoloji Bilim Dalı öğretim üyesi Melih Duygulu, 2014 yılında yayınlanan *Türk Halk Müziği Sözlüğü*'nün "Bağlama" maddesinde şu açıklamayı sunar:

Armutî gövdeli, ağaçtan oyularak veya ince dilimlenmiş ağaçların birbirine yapıştırılmasıyla imal edilen, gövdeye göre en az bir buçuk-iki kat uzunluğunda sapı olan, telli, elle veya tezene ile çalınan halk çalgısı. "Bağlama" ismini sapına bağlanan perde bağlarından geldiği varsayılır.⁸

Duygulu da, "bağlama" adının çalgıya perde bağlanmasından kaynaklandığını savunmaktadır. Bununla birlikte "bağlama" terimi, Duygulu'ya göre 17. yüzyıldan çok daha geç tarihlerde kullanılmaya başlanmıştır:

Bağlamanın bu isimle anılması ancak XX. yüzyılın başlarına kadar götürülebilir. (Duygulu, s. 66)

Melih Duygulu, "saz" terimi içinse dört farklı tanım sunmuştur:

1) Çalgı, müzik âleti. 2) Bağlama türü çalgıların hemen hepsine verilen ortak isim. 3) Çeşitli çalgılardan kurulan müzik topluluğu. (...) 4) Kasabalarda ve şehir merkezlerinde faaliyet yürüten, içkili eğlence mekânlarına verilen isim. Bu mekânların en önemli özelliklerinden biri de canlı müzik yapılmasıdır.⁹

Bu tanımlarda "saz", hem çalgıların genel ismi, hem bağlama ve bağlama türü çalgıların genel ismi, hem çalgı topluluğu, hem de canlı müzik yapılan eğlence mekânlarıdır.

⁶ Parlak, E., a.g.e., s. 67.

⁷ Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

⁸ Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, s. 66.

⁹ Duygulu, M., a.g.e., s. 378.

1.2 Tarihçe ve Köken

Bağlamanın kökenine ilişkin farklı görüşler vardır. Bunlardan en yaygın olanı, bağlamanın Orta Asya kökenli bir Türk çalgısı olduğudur. Bu teze göre, bağlama kopuzdan türemiştir ve Türk boyları, Anadolu'ya yerleştikten sonra kopuz, bağlama haline gelmiştir:

Kopuz, her gün sesleriyle içiçe olduğumuz, Anadolu sazlarının ünlü ve şanlı bir atasıdır. Anadolu'daki sazların, bütün *İçasya*'da ve türkçe konuşan kuzeydeki tundralarda, eşlerini bulabiliriz. (...) Eski Anadolu'da, Osmanlı Devleti'nde ve belki de *Selçuklular* çağında sazlarımızın tek ve köklü adı, *kopuz* idi. (...) Bundan anlaşılıyor ki, gerek Anadolu'da ve gerekse *İçasya* ve *Kuzey Asya* Türklerinde, musiki alanında ana deyim ve her şeye hükmeden, tek çalgı *kopuz* idi. Bu açık ve kesindir.¹⁰

Türk tarih profesörü Baheaddin Ögel (1923-1989), Türk halk müziği çalgılarını ele aldığı kitabında, Anadolu'daki bütün çalgıların atasının *kopuz* olduğunu iddia eder. Bunun yanı sıra, kitabın arka kapağında sazın, ünlü Türk büyüğü Dede Korkut tarafından icat edildiği belirtilmektedir:

Türklerde sazın sesi, ağacı, at kıllarından yapılmış telleri, her çağda kutlu sayılmıştır. Sazı icâd eden ve ilk ustaları da Dede Korkut gibi ulu bilgelerdi.¹¹

¹⁰ Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş IX: Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devletinden Osmanlılara)*, s. 240.

¹¹ Ögel, B., a.g.e., arka kapak.



Resim 1.1. Kopuz çalan Orta Asyalı bir müzisyen.¹²

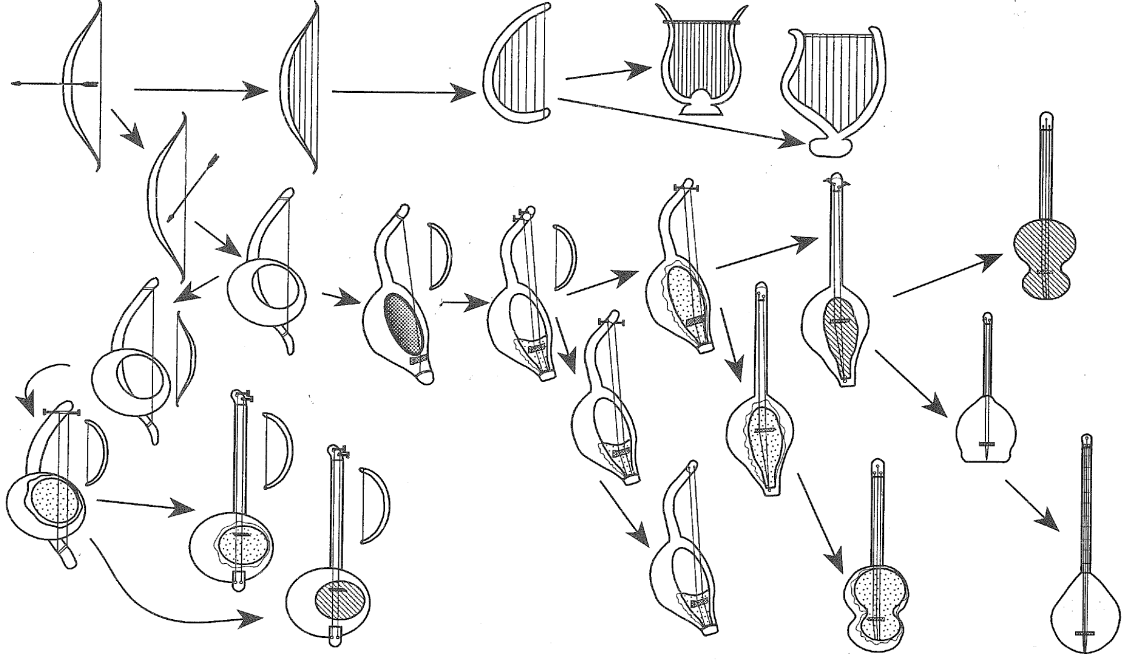
Kaynaklar, “kopuz” teriminin tek bir çalgıyı isimlendirmekten çok, Orta Asya kökenli yaylı ve mızraplı-mızrapsız çalınan, telli çalgılar için kullanılan genel bir isim olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, yayla çalınan ve adına ilk olarak “okluğ”, daha sonrasında da “ıklığ” denilen kopuz, mızraplı veya parmakla çalınan sazların da atası olmuştur:

Kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur: Esen rüzgârların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış ve kırıktan çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kırığine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtünmesiyle meydana gelen yapıya “okluğ” denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. ilave edilerek “ıklığ”elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına deriler gerilip, kırıç telleri bu deriler üzerinden geçirilmiş, ok yerine de bir başka yay kullanılmıştır. Böylece yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur.¹³

¹² Gazimihal, M.R., (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 34.

¹³ Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 7.

Erol Parlak, yukarıdaki alıntının devamında “yay” ve “ok”un lir, gitar, kabak kemane, bağlama gibi telli çalgılara evrimleştiğini resimleştirerek anlatır.



Şekil 1.1 Erol Parlak’a göre telli sazların doğuşu. (Parlak, E. *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 8.)

Dinleme Önerileri:

Abdurehim Heyit, Uyghur Dutar Master

<https://www.youtube.com/watch?v=o4rg3RZIO68>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Kazakh Anara & Dinara

<https://www.youtube.com/watch?v=nVXUmbnMIFM>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Bağlamanın Orta Asya kökenli “kopuz”dan türediği savı geçmişte belli açılardan kabul edilmekle beraber, bu sav günümüzde tartışmalıdır. Çünkü bağlamaya oldukça

benzeyen algılar Mezopotamya ve Anadolu'da bulunan kabartmalarda ve resimlerde karşımıza çıkmaktadır.

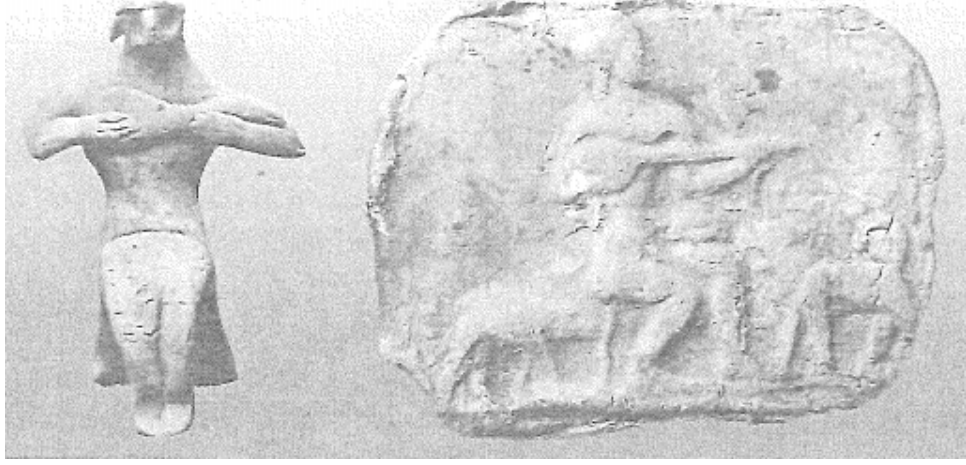
Prof. Dr. Belkıs Dinçol (*1943), *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik* isimli kitabında Mezopotamya ve Anadolu uygarlıklarında, günümüzdeki bağlamaya form ve alınış itibariyle oldukça benzeyen çalgıların kabartma ve resimlerinden söz etmektedir. Bağlamayı çokça andıran bu algı Őekillerini, "*bunları ve çağımızdaki benzerlerini kapsayan bir ana terim olarak saz çevirisini kullanmayı tercih ediyoruz.*"¹⁴ diyerek, "saz" olarak adlandırmaktadır:

Eski Önasya'nın müzik tarihine hediye ettiği algılar arasında saz önemli bir yere sahiptir. (...) Sazın, Anadolu kökenli olduğu bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmüşse de, bu enstrümanın Akkad krallığı zamanında, Mezopotamya'nın lir, arp gibi önceki telli çalgılarını çok iyi tanıyan, geniş bir müzik kültürüne sahip tapınak müzisyenleri tarafından yaratıldığı düşüncesi daha yaygın olup, bu tez, yazılı ve arkeolojik belgeler tarafından da daha çok desteklenmektedir. Bazı araştırmacılar, arp ve lir daha önce ortaya çıkmamış olsa, sazın yaratılamayacağı kanısındadırlar.¹⁵

Dinçol ayrıca, "saz" olarak nitelendirdiği ve günümüz bağlamasına benzeyen bu çalgının Anadolu'dan önce, Akkad krallığı zamanında yaratılmış olduğunun yaygın bir kanı olduğunu belirtir. Yazar, bu çalgının Eski Babil devrinde görüldüğünü kabartma fotoğrafları eşliğinde vurgular:

¹⁴ Dinçol, B. (2003). *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, s. 28.

¹⁵ Dinçol, B., a.g.e., s. 28.

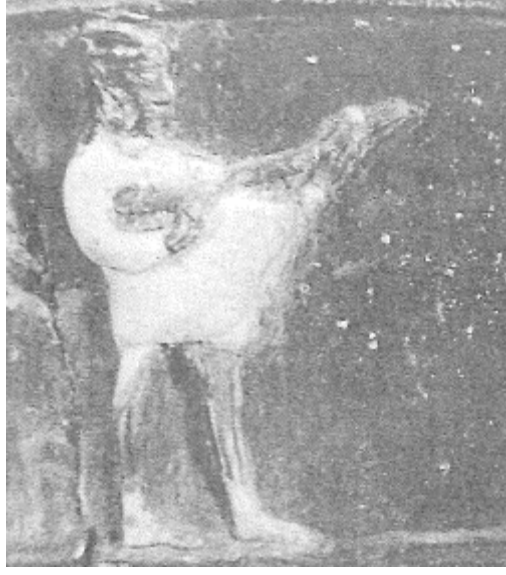


Resim 1.2 Eski Babil devrine ait, pişmiş toprak kabartmalarda saz çalan müzisyen figürleri. (Dinçol, B. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, s. 29.)

Yapılan arkeolojik çalışmalar sonucunda, bu çalgının Anadolu'da ilk olarak Eski Hitit devrine ait olan bir vazo parçası üzerinde görüldüğü yine Dinçol tarafından belirtilir:

Saz, Anadolu'da ilk kez Samsat kazısında ele geçen bir vazo parçası üzerinde belgelenmiştir. Hafır tarafından Eski Hitit Devleti'nin başına, I. Hattuşili (yak. 1650-1620) devrine tarihlenen eserin üzerinde dört köşe bir panoda ayakta duran bir saz çalgıcısı betimlenmiştir. Çaldığı enstrüman ince ve çok uzun saplıdır.¹⁶

¹⁶ Dinçol, B., a.g.e., s. 30.



Resim 1.3 Eski Hitit devrine ait, İnandık Vazosu üzerinde saz çalan müzisyen figürü.
(Dinçol, B. *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, s. 30.)

Bu alanda kitaplaştırılmış diğer bir çalışma Berna Tuncer'e (*1960) aittir. Viyola sanatçısı Tuncer aynı zamanda bir arkeologtur. 2005 yılında yayınlanan *Eskiçağ Kilikia Çalgıları* adlı kitabında yazar, Belkis Dinçol'la benzer görüşleri dile getirmektedir. Tuncer, “uzun saplı saz” olarak isimlendirdiği bu çalgı hakkında şunları söylemektedir:

Mızraplı sazların atası olup, küçük gövdeli, uzun saplı telli bir çalgıdır. Parmak veya mızrapla (plektron) çalınır. Eski çağdan günümüze varlığını geliştirerek sürdürmüştür. İlk olarak Mezopotamya tapınak müzisyenlerince kullanılıp daha sonra Suriye aracılığıyla Mısır'a götürüldüğü anlaşılmaktadır. Anadolu'da da tapınma ve günlük eğlencelerde yer almıştır. Anadolu'daki en erken betimler Eski Hitit devri başına ait kült vazoları üzerinde görülür.¹⁷

Tuncer, Dinçol'un görüşlerini ileriye taşıyarak, “uzun saplı saz” olarak isimlendirdiği bu çalgının bütün mızraplı sazların atası olduğu iddia etmektedir.¹⁸

¹⁷ Tuncer, B. (2005). *Eskiçağ Kilikia Çalgıları*, s. 31.

¹⁸ Ayrıca bkz. Tuncer, B., a.g.e., s. 58, 77, 78.

Dinleme önerileri:

Coşkun Güla: Bağlamanın Tarihçesi

<https://www.youtube.com/watch?v=WZ-59EbpSSI>

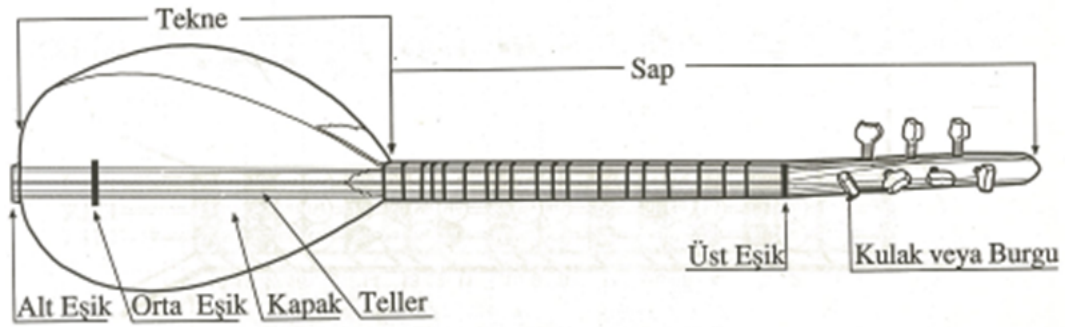
(Erişim tarihi: 6 Mart 2017)

Bağlamanın kökenine ayırdığımız bu bölümü Berna Tuncer'in kitabından bir alıntı ile bitirelim:

Herhangi bir çalgıyı belli bir ırka mal etmek doğru olmaz, bunun yanı sıra bir çalgının gelişiminde, çeşitli etnik grupların kültürel buluş ve katkıları olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel ticaret yoluyla da insanlar sazlarını birlikte götürmüşler ve çok sayıda çalgı tipleri ortaya çıkmıştır.¹⁹

1.3 Bağlamanın Formu ve Bölümleri

Standart bir bağlamanın formu ve bölümleri aşağıdaki gibidir:



Şekil 1.2 Bağlamanın formu ve bölümleri. (Arafat, Z. *Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu*, s. 25.)

Bağlamanın bölümlerinin yukarıdaki gibi isimlendirilmesinin yanında, bu bölümlere organ isimlerinin de verildiği görülmektedir. Kapağa göğüs, kapağın kenarlarına yanak, sap bölümüne kol ve burguya kulak da denilmektedir. İrfan Kurt bunu, “*Halk*

¹⁹ Tuncer, B., a.g.e., s. 48.

*bağlamayı kendisiyle bütünleştirmiş, bölümlerine organ isimleri vermiş*²⁰ diyerek ifade eder.

Bu bölümlerin haricinde, teknenin arka bölümünde bir adet ses deliği bulunur. Ek olarak, “orta eşik” olarak adlandırılan parça için “köprü” terimi de kullanılır ki tezimizin ikinci yarısında bu parçaya biz de köprü diyeceğiz.

1.4 Bağlamada Kullanılan Ağaç Cinsleri

Bağlamada kullanılan ağaç cinsleri, bağlamanın bölümlerine göre değişmektedir. Tekne oyma ise dut ve kestane, tekne yaprak ise maun, ardıç, kelebek (akçaağaç) genellikle tercih edilen ağaç cinsleridir.²¹ Bağlamanın tınısını etkileyen en önemli bölüm olan kapakta yumuşak ağaçlar tercih edilir. Kapak için genellikle, bir tür çam olan ladin ağacı kullanılır. Bunun yanı sıra, nadiren köknar ve Kanada ladini de kullanılmaktadır. Sap için orta sert ağaçlar tercih edilir ve genellikle gürgen, ak gürgen, nadiren akçaağaç (kelebek) kullanılır. Köprü (orta eşik) için yalnızca akçaağaç kullanılır. Üst eşik, alt eşik ve kulaklar içinse sert ağaçlar tercih edilir. Bunlar genellikle abanoz, şimşir veya pelesenk olabilir.²²

1.5 Bağlamaların Sınıflandırılması, Bağlama Türleri, Bağlama Ailesi

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, bağlama birçok açıdan standarda oturmamış ve halen değişmekte olan bir çalgıdır.

Halk sazlarının özelliklerinden biri de halkın kendi sazını kendi imkânları ile yapabilmesidir. Halk kendi çalacağı bağlamasını yöresinin şartlarına göre yapmış, tel ve perde sayılarını yöresinin müzikal yapısının ihtiyacına göre takmış ve bağlamıştır. Bu

²⁰ Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, s. 14.

²¹ Oyma tekne: Ağaç kütüğünün içinin bıçakla oyularak tekne haline getirilmesi. Yaprak tekne: Ağaç parçalarının birleştirilerek tekne formuna getirilmesi.

²² Bu bölüm, lutiye İbrahim Akın’la yapmış olduğumuz görüşme sonucu, kendisinden alınan bilgilerle yazılmıştır. (görüşme tarihi: Ocak 2017)

sebeplerdir ki, yörelere göre formları, perdeleri, boyları, tel sayıları birbirinden farklı birçok bağlama türü ortaya çıkmıştır.²³

Bu durum terminolojide de ağız birliği yapılamamasına neden olmaktadır. Bağlama üst başlığı altında kabul edilen çalgıların isimlendirilmesi, yörelere, çalgı yapımcılarına, yorumculara ve bu alanda akademik çalışma yürüten kişilere göre farklılık gösterebilmektedir.

Günümüzde bağlama denilince akla en çok gelen form, 38 cm ile 42 cm arasında bir tekne büyüklüğüne sahip, uzun saplı bağlama ve aynı ebatlarda bir tekne büyüklüğüne sahip kısa saplı bağlamadır.²⁴

Bağlamanın belli bir standarta oturtulma çabası ve bu şekilde bir bağlama ailesi oluşturulmaya çalışılması, büyük ölçüde Yurttan Sesler Korosu'nun kurulması ile başlamıştır. Bu dönemde gerek Yurttan Sesler'de, gerekse bağlama eğitimi verilen konservatuarlar ve müzik eğitim fakültelerinde oluşturulmaya çalışılan bağlama ailesi sınıflandırmasının ses sahası eksenli olduğunu görmekteyiz. Bu sınıflandırmada temel kıstas, bağlamanın tekne büyüklüğü ve tekne büyüklüğüne bağlı olarak sap uzunluğudur. Bu bakışa göre, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görülen “dede sazı”, “ruzba”, “parmak curası” vb. bağlamalar sınıflandırma dışı kalmıştır. Buna ek olarak, farklı çalım stilleri, tel sayısı gibi bağlamaya kimlik kazandıran diğer bütün parametreler geri plana itilerek, bu parametrelerin farklılığından ortaya çıkan tını ve anlatım çeşitliliği göz ardı edilmiştir. Geriye yalnızca farklı ses bölgelerinde tınlayan, fakat büyük oranda tek tip bir ses rengine sahip bağlamalar kalmıştır.

²³ Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, s. 12.

²⁴ Kısa sap ve uzun sap terimleri, son otuz, otuz beş yıllık zaman diliminde ortaya çıkmış isimlendirmelerdir. Kısa sap teriminden kabaca kastedilen, bağlamada sap uzunluğunun tekne uzunluğuna eşit olmasıdır. Uzun sap bağlamalarda ise, sap uzunluğu tekne uzunluğundan daha fazladır. Genel olarak uzun sap ve kısa sap terimleri, akademik dil içerisinde pek tercih edilmemektedir. Ancak bu terimlerin yerine daha uygunlarını bulamadığımız için bizler de uzun sap ve kısa sap isimlendirmelerini kullanacağız. Bu konu ileriki bölümlerde ayrıntılı olarak anlatılacaktır.



25

Resim 1.4 Farklı boyutlara ve ses bölgelerine sahip bağlamalar.

Bugün yaygın olarak kabul gören sınıflandırmada karşımıza, farklı tekne büyüklüğündeki bağlamaları tanımlayan, tanbura, çögür, divan sazı ve cura terimleri çıkmaktadır.

Lutiye ve bağlama yorumcusu Özay Önal (*1970) bağlama ailesini sınıflandırırken, küçükten büyüğe doğru 22-24 cm tekneli sazlara cura, 39-42 cm tekneli sazlara tanbura, 44-47 cm tekneli sazlara çögür/abdal sazı, 48-52 cm tekneli sazlara ise divan demiştir. Kısa saplı bağlama olarak nitelendirdiği sazın tekne boyunu ise 38-40 cm olarak tarif eder.²⁶

İrfan Kurt'un sınıflandırmasında ise cura, kısa sap bağlama, tanbura ve divan olarak isimlendirdiği sazların büyükleri aşağı yukarı aynıdır. Lakin Kurt'un sınıflandırmasında çögür/abdal sazı olarak isimlendirilmiş bir saz görememekteyiz. Ayrıca Kurt'un bağlama olarak isimlendirdiği 34 cm tekne büyüklüğünde bir saz

²⁵ <http://sazhocasi.tr.gg/> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

²⁶ http://www.sazadair.com/sazadair/index.php?option=com_content&task=view&id=18&Itemid=62&limit=1&limitstart=2 (Erişim tarihi: 21 Şubat 2017)

daha bulunmaktadır.²⁷ Son olarak, Kurt'a göre divan sazının diğer ismi meydan sazıdır.²⁸

Kültür bakanlığı tarafından yayınlanan, farklı akademisyenlerin kaleme aldığı 1989 tarihli *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi* isimli kitaptaki bağlama ailesi sınıflandırması ise şöyledir: Fa Cura (Tambura Curası), tekne boyu 25 cm; Do cura, tekne boyu 26,5 cm; Fa Tambura, tekne boyu 38 cm; Do Tambura, tekne boyu 42 cm ve Fa Divan, tekne boyu 49 cm.²⁹

Bu kitapta, “Fa” olarak isimlendirilen bağlamalar kısa saplı bağlamalardır ve “Do” saplı bağlamalara göre “tam dörtlü” tiz akortlanır. Lakin, bu durum Fa divan sazı için geçerli değildir. Buradaki “Fa” nitelendirmesi, çalgının diğer sazlara göre oldukça büyük olmasından kaynaklı olarak, Do Tambura'ya göre tam beşli pes tınlayacak olduğunu anlatır. Çöğür olarak sınıflandırılan herhangi bir bağlamaya bu kitapta da rastlanmamaktadır. İrfan Kurt, sınıflandırmasında çöğürden bahsetmemekle birlikte, Gazimihal'den alıntıladığı bir bölümde³⁰ çöğür ile ilgili şunları yazar:

Yazılı kaynaklarda kopuz kelimesinin *kavur*, *kövür* gibi değişmelerle *çöğür* haline geldiği belirtilir. Bu çöğür 9 telli irice bir sazdır. Günümüzde çöğür ise orta boy bağlamadan küçük bir sazdır.³¹

İrfan Kurt, önceleri çöğürün irice bir saz olduğunu, bugün ise bu sazın cura ile orta boy bağlama arasında bir saz olduğunu belirtir.

Bununla birlikte, özellikle halk arasında çöğürün orta boy kısa sap bağlama için de kullanıldığı görülmektedir. Piyasada “kısa sap çöğür metodu” olarak yazılmış pek

²⁷ Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, s. 21-23.

²⁸ Kurt, İ., a.g.e., s. 15.

²⁹ Özbek, M., Sun, M., Bayraktar, E., Tuğcular, E., Önder, B. (1989). *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, s. 41-52.

³⁰ bkz. Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 72, 120.

³¹ Kurt, İ., a.g.e., s. 12.

çok bağlama metodu bulunmaktadır. Önal ise, çöğürü oldukça büyük tekneli bir saz olarak tanımlar.³²

Tanbura teriminin ise daha çok uzun saplı orta boy bağlamayı ifade etmek amacıyla kullanıldığını görmekteyiz. Lakin *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi* kitabında, tambura³³ terimi hem uzun sap, hem de kısa sap bağlama için kullanılmaktadır. Bu çalışmada uzun sap bağlama için Do tambura, kısa sap bağlama içinse Fa tambura terimlerine rastlıyoruz.

Gazimihal, tanburanın “bozuk” adını verdiği bir saza benzediğini söyler. Bozuk “gövdeyle beraber –ufaklık veya büyüklüğüne göre– ortalama 80-90 santimetre boyundadır.”³⁴ Gazimihal tanburayı tarif ederken şunları da söyler: “Boyutlarca ‘tanbura’ da Bozuk kadardır. Şekilce fark yoktur.”³⁵ Gazimihal’in tanbura için yapmış olduğu bu tanım, diğerlerinin tanbura için yapmış oldukları tanıma aşağı-yukarı uymaktadır.

Farklı kaynaklardan örnekler verdiğimiz bu bölümde, bu kaynakların bağlama ailesi içerisindeki çalgıların bir kısmının isimlendirilmesinde görüş birliğine sahip olduğunu, bazı çalgılarda ise farklılıklar sergilediğini vurgulamaya çalıştık. Hatta belli bir terimin farklı kaynaklarda başka çalgıları isimlendirmek amacıyla kullanılabilirdiği bile görüldü. Üstelik değişik yörelere ait birçok bağlama türü bu sınıflandırmaların dışında tutulmuştur.

³² Önal’ın çöğür için yapmış olduğu bu tarifi, Gazimihal’in çöğür için kullandığı “*irice bir sazdır*” ifadesini baz alarak yaptığımızı düşünüyoruz. bkz. Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, s. 73.

³³ Kitapta “tanbura” değil “tambura” olarak ifade edilmektedir.

³⁴ Gazimihal, M. R., a.g.e., s. 145.

³⁵ Gazimihal, M. R., a.g.e., s. 146.

1.6 Bağlamada Tel

Bağlamada farklı kalınlıkta çelik teller ve bu tellerin üzerlerine başka bir madenin sarılmasıyla üretilen sırma teller –diğer adı bam teli– kullanılır. Sırma teller çelik tellere göre bir oktav pes tınlar ve tıpkı çelik tellerde olduğu gibi, farklı kalınlıkta sırma teller bulunur.

Kaynaklar, bağlamada çelik ve sırma tellerden önce bağırsak tellerin kullanıldığını belirtmektedir:

At kılı eski çağlardan günümüze gelen en orijinal saz telidir. Bugün birçok sazın telinin değişmez maddesi, at kılıdır. (...) At kılı zamanla bazı sazlarda yerini başka maddelere bırakmıştır. Gâzimiñâl, saplı tel sazlarının tellerinin eski çağlarda yalnızca at kılından gerildiğini, daha sonraki dönemlerde tel çeşitlerinin Batı Asya’da kırış, ibrişim v.s. gibi çeşitlendikten sonra, bunlara genel olarak “til” adı verildiğini belirtmektedir. Bu terimin, Anadolu ağızlarındaki söylenişleri de “tel” veya “til”dir. (...) Telli sazlardaki ikinci geçiş dönemi, kesin olmamakla beraber bağırsak tellerdir. Eldeki bulgular, bağırsağın çalgı teli olarak kullanıldığını ve buna da “kırış” denildiğini göstermektedir. (...) Koyun-kuzu bağırsağından tel yapma geleneği, Anadolu’da da vardır. (...) Yakın zamana kadar bağlamanın telleri bağırsaktan yapılmaktaydı (...) Mâdeni tellerin bağlamada ilk kez ne zaman kullanıldığı konusunda ise, kopuz olarak bilindiği yaklaşık 14. yüzyıl Osmanlı Devleti döneminde Anadolu’da mâdeni tel takıldığı ve buradan Asya’ya yayıldığı yolunda araştırmacılar arasında ortak bir görüş vardır.³⁶

Ayrıca 18. yüzyıl son çeyreği ile 19. yüzyıl ilk yarısında yaşamış olan halk ozanı Aşık Dertli’nin de (1772-1846) “Venedik’ten gelir teli” dizesiyle başlayan bir dörtlüğü bulunmaktadır. Bu dörtlüğe bakarak, bağlamada kullanılan madeni telin geçmişinin en azından 19. yüzyılın başlarına kadar uzandığı söylenebilir.

Sırma tel, bağlamada bağırsak telden çelik tele geçilmesinin ardından kullanılmaya başlanmıştır. Yurttan Sesler’in ilk bağlama sanatçılarından, şef, derlemeci ve akademisyen Yücel Paşmakçı (*1935) sırma telle ilgili olarak şunları söylemektedir:

³⁶ Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 25, 63.

1954'te İstanbul Radyosu'nda stajyer olarak çalışmalara başladım. O yıllarda TRT bize bağlama yaptırırđı. (...) Bu bağlamaların alt telini piyanonun La sesine akortlardık. Bunlar 20 numara teldi. Ortada o zaman sırma tel diye bir şey yoktu, bilinmiyordu. Sarı teller vardı, çok da dayanıksız tellerdi, o telleri takardık. Sarı tellerin yanına da sonradan "15 numara cim teli" dediğimiz ince teli taktık. Orta tel o sarı telle birlikte, bir oktav farkları vardı arada.³⁷

Paşmakçı, TRT'ye girdiğı ilk yıllarda sırma telin kullanılmadığından bahsetmektedir. Bunun yerine "sarı tel" adını verdikleri çelik tellerle, "cim teli" adını verdikleri daha ince telleri aralarında bir oktav fark olacak şekilde akort edip, bağlamanın orta tel grubunu oluşturmuşlardır.

Günümüzde tel sayısı, tel kalınlıkları, sırma tel kullanımı gibi açılardan birçok farklı kombinasyona başvurulmaktadır. Bu çeşitlilik, kullanılan bağlamanın formuna ve çeşidine, icra edilecek türkünün karar sesine, akort düzenine, tellerin çekildiğı sese, icranın tezeneli mi yoksa tezenesiz olacağına veya icracının kişisel beğenisine bağlı olarak artış göstermiştir. Bununla birlikte, bugün az çok standartlaşmış bir tel kombinasyonunun varlığından söz edilebilir. Bu kombinasyon şu şekildedir:

38-42 tekneli uzun saplı bir bağlamada toplam yedi adet tel bulunur. Bu tellerden üç tanesi alt tel grubunu, iki tanesi orta tel grubunu, kalan ikisi de üst tel grubunu oluşturur.³⁸ Alt tel grubunda, aşağıdan yukarıya olacak biçimde, 0.20 mm kalınlığında iki adet çelik tel bulunur. Çelik tellerin üzerinde 0.40-0.45 mm arası kalınlıkta bir adet sırma tel bulunur. Orta tel grubunda 0.30 mm kalınlığında iki adet çelik tel bulunur. Üst tel grubunda ise altta bir adet 0.20 mm kalınlığında çelik tel ve üstte 0.50-0.55 arası kalınlıkta bir adet sırma tel bulunur.

³⁷ Yücel Paşmakçı ile yaptığımız 11 Ocak 2017 tarihli kişisel görüşmeden.

³⁸ Tel gruplarının her biri, icrada tek bir tel gibi düşünülerek icra yapılır. Örneğin alt tel grubunda var olan üç telin hepsi aynı anda titreştirilir. Alt tel grubuna birinci tel, orta tel grubuna ikinci tel, üst tel grubuna üçüncü tel de denmektedir.



39

Resim 1.5 Bağlamada yaygın olarak kullanılan telleme biçimi.

38-42 tekneli kısa saplı bir bağlamada da yine toplam yedi adet tel bulunur. Bu tellerden üç tanesi alt tel grubunu, iki tanesi orta tel grubunu, kalan iki tanesi de üst tel grubunu oluşturur. Alt tel grubunda aşağıdan yukarıya olacak biçimde, 0.18 mm kalınlığında iki adet çelik tel bulunur. Çelik tellerin üzerinde 0.40-0.45 mm arası kalınlıkta bir adet sıрма tel bulunur. Orta tel grubunda 0.28 mm kalınlığında iki adet çelik tel bulunur. Üst tel grubunda ise altta bir adet 0.18 mm kalınlığında çelik tel ve üstte 0.50-0.55 arası kalınlıkta bir adet sıрма tel bulunur.

Uzun saplı bağlamanın orta tel grubunda, üstteki orta telde çelik tel yerine sıрма tel kullanmak bugün oldukça yaygınlık kazanmıştır. Özellikle orta teli karar sesi alıp bu pozisyonda çalan icracılar –ki bunların en çok bilineni Neşet Ertaş’tır– karar sesini güçlendirmek için böyle bir yola başvurmuşlardır. Bu telin kalınlığı 0.70 ile 0.90 mm arasında olabilmektedir. Halk arasında bu tele kalınlığından ötürü (bam telinden daha da kalın olduğunu vurgulayarak) “bambam teli” de denmektedir. Öte yandan, çalınacak eserin karar sesi orta boş tel değilse, bu tel artık ton merkezi olmayacağından, orta tel grubunun gücünü azaltmak amacıyla burada sıрма tel yerine çelik tel kullanılabilir. Bu yöntemlerle bir anlamda, orkestral müziğe özgü

³⁹ <https://baglamaileilgili.blogspot.com.tr/2016/03/baglama-nota-yerleri.html> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

çalgılama tekniğinin, bir çalgı üzerinde –farkında olarak ya da olmayarak– nasıl uygulandığını görmüş oluyoruz.

Tekrar belirtelim ki, yukarıda söz edilen tel kalınlıkları büyük oranda standartlaşmış olmasına rağmen, kesin olarak her icracının veya çalgı yapımcısının tercih ettiği kalınlıklar değildir. Yine de karşımıza en çok çıkan tel ölçüleri bunlardır.

1.7 Bağlamada Perde Düzeni

Bağlama hem kromatik, hem de mikrotonal aralıkları içerisinde bulunduran perdeli bir çalgıdır.

Bağlamada bugün perde olarak siyah renkli misinalar kullanılır.⁴⁰ Kaynaklar, misinadan önce bu amaçla bağırsak ve at kılı kullanıldığını belirtmektedir:

Yakın zamana kadar bağlamanın telleri bağırsaktan yapılmaktaydı. Kirişten perde yapımında da yararlanılır. Naylon perdeden önceki malzeme genellikle kiriş olmuştur. Bu gelenek, Anadolu’da da böyle süregelmiştir.⁴¹

Sazın sap kısmının üzerine bağlanan perdeler bu çalgının en karakteristik özelliklerin biridir. Bu bağların eskiden at yelesinden ve kuyruğundan yapıldığı rivayet edilmektedir. Bağırsak kirişinden ve bakır telden yapılan perde bağlarına da son dönemlerde Anadolu’da rastlanmıştır. Günümüzde ise perdeler misina denilen naylon iplerden meydana getirilir.⁴²

Bağlamada perde düzeni ve perde sayısı değişiklik gösterebilmektedir. Bu değişiklikler yörelere, icra edilecek türkünün dizisel özelliklerine ve karar sesine veya icracının tercihine bağlı olabilmektedir. 9 perdeli bağlama da vardır, 46 perdeli bağlama da.

⁴⁰ Nadiren şeffaf renkli misina kullanıldığı da görülmüştür.

⁴¹ Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 25.

⁴² Duygulu, M. (2009). “Saz”, *İslam Ansiklopedisi*, cilt 36, s. 219.



43

Resim 1.6 12 perdeli bir bağlama (yorumcu: Gani Pekşen)



44

Resim 1.7 Kapak üzerine ek perdeler konulmuş bir bağlama (yorumcu: Muharrem Ertaş)



45

Resim 1.8 37 perdeli bir bağlama (yorumcu: Erkut Özkan)

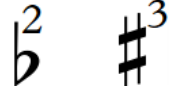
Bununla birlikte günümüzde en çok karşımıza çıkan ve standartlaşmış olan perde sayısı, boş tel hariç, uzun saplı bağlamada 23, kısa saplı bağlamada ise 19'dur. Her

⁴³ <http://www.bizimizmir.net/saz-ustalarindan-muzik-ziyafeti-27807> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=og5S450zD9A> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ta279mbtvls> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

iki bağlamada da 17'li ses sistemini kullanmaktadır. Yani bir oktav 17 sese bölünmüştür. 17'li sistemde kullanılan komalı perdeler, halk müziği çevrelerince “bemol iki” ve “diyez üç” olarak isimlendirilir ve şu sembollerle gösterilir:



Örnek 1.1 “Bemol iki” ve “diyez üç” perdelerinin sembolleri⁴⁶

Uzun saplı bağlamanın alt telini La kabul edersek, bu tel üzerindeki perdeler şu şekildedir:⁴⁷



Örnek 1.2 Uzun saplı bağlamada perde düzeni.

Aynı şekilde, kısa saplı bağlamanın da alt telini La kabul edersek, bu tel üzerindeki perdeler şu şekildedir:



Örnek 1.3 Kısa saplı bağlamada perde düzeni.

Örneklerde de görülebileceği gibi, her iki bağlamanın da ilk oktavdaki perde düzeni birebir aynıdır. İlk oktav içerisinde, doğal olarak yarım ses aralığına sahip Mi-Fa ve

⁴⁶ Daha fazla komalı perde kullanılan bağlamalarda bu perdeler, tizlik ve pesliklerine göre “bemol üç”, “diyez üç”, “bemol dört” vb. isimlendirilebilmektedir.

⁴⁷ Bağlamanın akordu ne olursa olsun, bozuk düzende alt boş telin, bağlama düzeninde ise üst boş telin ismi La'dır ve diğer perdeler buna göre isimlendirilir. Bu konu ileride anlatılacaktır.

Si-Do perdeleri hariç, La-Si, Do-Re, Re-Mi, Fa-Sol ve Sol-La perdeleri arasında birer adet yarım perde ile birer adet koma perde bulunmaktadır. Bu koma perdelerin kesin olarak oranı çalgıdan çalgıya ufak değişiklikler gösterebilmektedir. Ayrıca perdelerin hareket ettirilebilme özelliğinden dolayı, yorumcu kendi tercihine göre koma perdeleri tizleştirebilir veya pesleştirebilir. Koma perdeler dışında kalan diğer bütün perdeler tampere sisteme göre düzenlenmiştir.



48

Resim 1.9 23 perdeli uzun saplı bağlama
(yorumcu: Musa Eroğlu)



49

Resim 1.10 19 perdeli kısa saplı bağlama (yorumcu: Rıza Kılıç)

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=9d0J87ecQqA> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=8Wt6QrEdoTs> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

Bağlamanın perde sayısının –belirli komalı perdeleri de içererek– standarta oturtulmaya çalışılması, yine Yurttan Sesler’in kurulmasıyla başlar.

Erol Parlak, katılmış olduğu 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu’nda Ali Ekber Çiçek (1935-2006) ve Neriman Altındağ Tüfekçi’nin (1926-2009) bu konuda söylediklerini şöyle aktarmıştır:

Koma yoktu, radyo icrası sonrası çıktı. Tranzpoze icabı perde fazlası gerekti. Önce Si bemol komalı, Mi bemol komalı bağlandı. Sarısözen döneminden itibaren başladı. [Ali Ekber Çiçek]

Sazlar ilk zaman komasızdı. Yöre repertuarı geliştikçe ihtiyaçtan ihtiyaçtan perdeler çoğaldı. Muzaffer Sarısözen’in zamanında oldu.⁵⁰ [Neriman Altındağ Tüfekçi]

Çiçek ve Tüfekçi, radyo icralarında Sarısözen dönemine kadar bağlamalarda koma perdelerin bulunmadığından ve koma perdelerin takılmaya başlanmasının bu dönemden itibaren oluşmaya başladığından bahsetmektedirler.

1.8 Bağlamada Notasyon ve Akort

Bağlama notasyonunda sol anahtarı kullanılır. Bu nedenle 38-42 cm tekne uzunluğuna sahip (orta boy) bir bağlamada çelik teller yazıldığı yerin bir oktav pesinden, sıрма teller ise yazıldığı yerin iki oktav pesinden tınlamış olur. Sırma tellerle çelik teller arasındaki bir oktavlık fark nota yazımında göz ardı edilir ve sıрма teller, notada, sanki çelik tellerle ünison tınlıyormuş gibi ifade edilir. Bu durumda, örneğin, bağlamanın üst tel grubundaki çelik tel, 220 Hz La sesine akortlandığında, aynı tel grubundaki diğer tel olan sıрма tel, 110 Hz La sesine akortlanır. Bununla birlikte, notasyonda üst tel grubu , 440 Hz La olarak yazılır:

⁵⁰ Parlak, E. (2016). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 218.



Örnek 1.4 38-42 cm tekne büyüklüğüne sahip bir bağlamada, çelik ve sırma tellerin içinde yer aldığı tel grubunun, La sesine akortlandığında notada gösterimi ve duyulan sesler.

Öte yandan, bağlama aktarımlı bir çalgıdır ve sabit bir akordu yoktur. 38-42 cm tekne boyutuna sahip bir bağlama, genellikle yazıldığı yerin büyük yedili pesine veya büyük altılı pesine akortlanır.⁵¹ Sazın, yazıldığı yer ile büyük altılıdan daha küçük aralık oluşturan bir sese akort edilmesi durumunda, özellikle alt tel grubundaki iki adet çelik telin kopma riski fazladır. Bağlamanın, yazıldığı yer ile büyük yediliden daha büyük aralık oluşturacak bir sese akort edilmesi durumunda ise, tellerin salınımı artacak ve kalitesiz bir tını açığa çıkacaktır.

Batı müziği çalgı bilgisi kurallarına göre, akordu küçük yedili ve büyük altılı pes çekilmiş bağlamalara Re ve Mi bemol bağlama demek gerekirdi. Lakin halk müziği teorisi, kullandığı dizileri genellikle La eksenli kabul ettiği için, sazların aktarımları Do sesine göre değil La sesine göre hesaplanır. Böylece bu sazlara Si bağlama ve Do bağlama denmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Si bağlamadan kastedilen, La perdesinin Si sesini vereceğidir.

Aşağıda Si bağlamada, notada belirtilen Do perdesine basıldığı zaman duyulacak sesler gösterilmektedir:

⁵¹ Bizler de, bu durumda sırma telin bir oktav+büyük yedili veya bir oktav+büyük altılı pesine akortlandığını göz ardı etmiş oluyoruz.



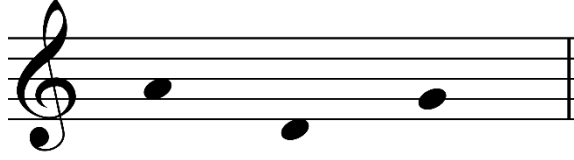
Örnek 1.5 38-42 cm tekne büyüklüğüne sahip bir bağlamada, aynı tel grubu içerisinde bulunan çelik ve sıрма tellerin Si sesine akort edilip, bu tel grubunda Do perdesine basıldığında duyulan sesler.

1.9 Bağlamada Akort Düzenleri

Bağlama, aktarımlı bir çalgı olmasının yanı sıra farklı akort düzenlerinin de kullanıldığı bir çalgıdır. Bu çalgıda “bağlama düzeni”, “bozuk düzen”, “misket/misget düzeni”, “müstezat düzeni”, “abdal düzeni”, “hüdayda düzeni” vb. gibi birçok farklı düzen mevcuttur. Bu düzenler, icra edilecek türkünün dizisel özelliklerine ve bu dizinin tuşe üzerinde daha rahat çalmasına, türkünün karar perdesine ait açık tel (pedal ses) barındırmasına, tavrılı icrada tellerin birbirleriyle uyumlu tınlamalarına veya bu düzenin tuşede sağlayacağı parmak pozisyonlarına göre tercih edilir.

Bu düzenlerden en yaygın olanları “bozuk düzen” ve “bağlama düzeni”dir. Geleneksel icra anlayışında, bozuk düzen uzun saplı bağlamalarda, bağlama düzeni ise kısa saplı bağlamalarda kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra, bağlama düzeni ve diğer düzenler uzun saplı bağlamada kullanılmakta iken, kısa saplı bağlama adeta bağlama düzeniyle özdeşleşmiş durumdadır. Kısa saplı bağlamada, bazı icracıların kişisel denemeleri dışında, bağlama düzeni dışında bir düzen kullanılmamaktadır. Yine, günümüzde akademilerde eğitimi verilmekle birlikte, eskiyle orta kuşaktan birkaç yorumcu (örneğin Mehmet Erenler, Okan Murat Öztürk) ile genç kuşaktan farklı akort düzenlerine meraklı birkaç yorumcu dışında, uzun saplı bağlamalarda da bozuk düzen ve bağlama düzeni dışındaki akort düzenlerini kullanan –ne yazık ki– çok fazla yorumcu kalmamıştır.

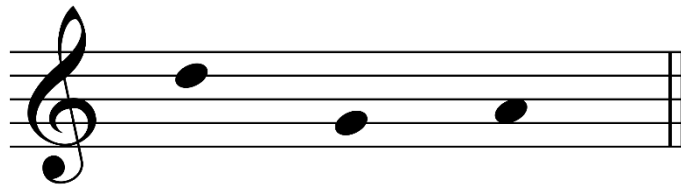
Bozuk düzen, alt tel grubundan üst tel grubuna doğru olacak biçimde şöyledir:



Örnek 1.6 Bozuk düzen. (Alt telden üst tele doğru.)

Bu akort düzeninde, genellikle üç farklı perde karar sesi olarak alınabilir. Bunlar La perdesi (açık alt tel), Re perdesi ve Sol perdeleridir. Radyo ve akademi gibi resmi kurumlar, genellikle bağlama icrasında bu düzeni tercih ederler. Yöresel tavır gerektiren türküler (bozlak, zeybek, Konya yöresi, Silifke yöresi türkülleri vb.) için daha çok bu düzen tercih edilir. Bu düzende genellikle tek alt tel grubu üzerinden icra yapılır, diğer teller ahenk teli görevi görür veya akorlarda kullanılır. Dolayısıyla bu düzende yapılan icralarda, tuşe üzerinde yatay bir hareket söz konusudur. Bununla birlikte Sol teli, gerekliliğine göre, başparmak kullanılarak ezgi içerisine dahil edilir.

Bağlama düzeni ise, alt tel grubundan üst tel grubuna doğru olacak biçimde şöyledir:



Örnek 1.7 Bağlama düzeni. (Alt telden üst tele doğru.)

Bu akort düzeninde standartlaşmış icrada, La perdesi dışında (açık üst tel) başka bir karar sesi kullanılmaz. Birbirine bitişik iki telinin (Re ve Sol telleri) tüm beşli aralıkta olmasından dolayı, paralel akor kullanıma oldukça elverişli bir düzendir. Bu akort düzeni son yıllarda müzik piyasasında ve toplumda oldukça benimsenmiştir. Özel bağlama kurslarında büyük oranda bu düzen öğretilmektedir. Paralel beşlilerin bol bol yer aldığı bu düzen, özellikle Arguvan, Divriği, Çamşılı yöreleri türkülleri ile

Alevi-Bektaşı kültürüne ait semah, deyiş, nefes gibi formlarda yaygınlıkla kullanılır. Bunun yanı sıra, Ankara yöresine ait bazı türkülerin de ( rneğin *Ankara Divan Ayağı*, *Şekeroğlan* bu düzenle çalındığı bilinmektedir. Ayrıca tezenesiz alım tekniği (şelpe), Fethiyeli Ramazan Güngör gibi bazı mahalli icracılar ve birkaç yorumcunun denemeleri dışında bu akort düzeninde tercih edilmektedir. Bu düzende, bozuk düzenden farklı olarak üç tel de aktif olarak kullanılır ve bir pozisyon içerisinde bir oktavlık ses sahası elde edilir. Dolayısıyla, bu düzende yapılan icralarda genellikle tuşe üzerinde dikey bir hareket söz konusudur.

Bozuk düzen, bağlama düzenine göre dört tam ses daha pestir. Klasik icra anlayışında, bozuk düzene akortlanan uzun saplı bir bağlama ile bağlama düzenine akortlanmış kısa saplı bir bağlama aynı icra içerisinde beraber kullanılacaksa, bozuk düzendeki alt tel grubu olan La ile bağlama düzenin üst tel grubu olan La perdeleri ünison olmalıdır.

Son olarak, bir önceki bölümde sözünü ettiğimiz akort değişimleri, tellerin ve perdelerin isimlendirmesine etki etmez.

2. BAĞLAMA İCRACILIĞININ TARİHSEL GELİŞİMİ: TÜRKİYE'DE BAĞLAMA İCRA TAVIRLARININ TEMSİL EDİCİ ÖRNEKLERİ VE YORUM ÖZELLİKLERİ

2.1 1900'lerin Başlarından Bugüne Tarihsel Süreç

Önceki bölümümüzde, bağlamanın kökeniyle ilgili farklı görüşlerden, yapısal özelliklerinden, notasyonundan ve akort düzenlerinden söz etmiştik. Bu bölümde ise, genel hatlarıyla, bağlama icracılığının tarihsel süreci, elimize ulaşan ilk kayıtlardan günümüze uzanan zaman dilimi göz önüne alınarak anlatılacaktır.

Baştan belirtmek gerekir ki, bağlama icracılığında çok önemli yere sahip bazı icracılardan burada ya hiç söz edilmemiş ya da ancak birkaç cümleyle söz edilmiş olacaktır. Bunun nedeni, bu kişilerin çok iyi birer icracı olmakla birlikte, bireysel bir ekol oluşturmak veya bağlamaya yeni bir çalım üslubu getirmekten çok, daha önceden var olagelmış bir ekolün çok iyi temsilcileri konumunda olmalarıdır. Bazı icracılardan ise uzunca bahsetmek ihtiyacı duyduk ki, bu kişiler bağlama icracılığına yeni bir soluk getirmiş, yeni kapılar aralamışlardır. Bazı önemli icracılardan ise kaynak yetersizliği dolayısıyla yeteri kadar bahsedemedik.

Cumhuriyet'in ilanından sonraki ilk yıllara kadar bağlama icracılığına dair herhangi bir ses kaydına ulaşamıyoruz. Bu alanda elimize ulaşan ilk materyaller, Cumhuriyet'in ilanından sonraki derleme çalışmaları sırasında yapılmış olan kayıtlar, sonraki süreçte, mahalli sanatçıların radyo yayını için alınan icra örnekleri ve plak kayıtlarıdır:

Kentsoylunun Anadolu kültürünü tanıma çabası, Cumhuriyet'in kuruluşuyla yoğunluk kazandı. O dönemin müzik adamları da köylere gidip buldukları halk müziği örneklerini kaydediyorlardı. Amaç, bir yandan bu müziğin özelliklerini incelemek, bir yandan da unutulmasını önlemektir. Hatta bu alanda, Anadolu'da çalışmalar yapanlar arasında Macar

besteci ve araştırmacı Béla Bartók da vardı. Odeon, Polydor, Sahibinin Sesi gibi şirketler, ağırlıklı olarak Tanburi Cemil Bey, Hafız Burhan, Safiye Hanım gibi kent sanatçılarının müziğini plak yapıyordu, ama kısa bir sürede İstanbul'daki plak şirketlerinin ürettiğı plaklar arasında halk müziğı örnekleri de duyulmaya başladı. Ardından, 1940'ların başında Ankara Radyosu'nda Muzaffer Sarısözen'in kurduğı Yurttan Sesler topluluğı geldi. Bağlama artık kente yerleşmiş ve hatta kurumsal bir kimlik edinmişti kendine. Ama burada yapılan müziğın ana kaynağı, asıl yaratıcısı olan ustalar, yaşamlarını hâlâ kendi yurtlarında sürdürmekteydi. Yalnızca ara sıra Ankara Radyosu'na gelip stüdyo kaydı yapıyorlardı.⁵²

Yine, halk müziğinde nota kullanımı, Cumhuriyet Dönemi'yle başlayan derleme çalışmaları ve Yurttan Sesler Topluluğı'nun kurulmasına paralel olarak yaygınlaşmıştır. Bununla birlikte, kadim sözel geleneğe bağılı halk müziğı yorumcularının önemli bir bölümü bugün bile notadan çok, dinleme ve ezberleme yöntemiyle eserleri öğrenmeyi tercih ederler. Nota okumak, deşifre yapmak günümüzde bile birçok icracı için büyük sorun teşkil etmektedir. Kaldı ki yazılan notaların çok büyük bir bölümü, bugün bile sadece icracıya yol gösteren bir rehber niteliğindedir. Bu notalar belirli bir çalgı için yazılmamıştır. İcraçı, önündeki notayı birebir çalmaz, çalınması da zaten istenmez. Her icrasında melodinin temel yapısını bozmamak şartı ile notayı yeniden yorumlar. Halk müziğı notaları, bu açıdan doğru ve kesin bilgi sunan referanslar değildir.

İcraya ilişkin yazılı kaynaklar ise oldukça sınırlıdır. Sazın yapısından ve çalım üslubundan kısmen Evliya Çelebi'nin *Seyahtnamesi*'nde ve Osmanlı döneminde yaşamış şair-ozanların şiirlerinde söz ediliyor olsa da, bağlamaya ve bağlama icracılığının geçmişine ait somut verilere dayalı bilgilerimiz ne yazık ki oldukça sınırlıdır. Bu koşullarda, bağlamanın en geleneksel, en otantik ve en "doğru" icraları, bilinen en eski mahalli icracıların yorumlarına ait ses ve –varsa– görüntü kayıtlarıdır.

Akademisyen, araştırmacı ve bağlama yorumcusu Okan Murat Öztürk (*1967) bu konuda şunları söylemektedir:

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk&t=674s> "Bağlamanın Kentsel Söylemi" isimli belgeselden 3'03"- 4'33" arası. (Erişim tarihi: 21 Ağustos 2017)

Bugün için bağlamanın geleneksel icrasını tayin eden hemen tüm teknikler, temelde belirli “üstadların” icralarında kullandıkları tekniklere dayalıdır. Halk müziği çevrelerinde “tavır” olarak adlandırılan ve belirli yöre/bölge icralarıyla özdeşleştirilen tekniklerinin tamamının kaynağında, aslında belirli repertuarları etkili ve kendine özgü tarzda çalan üstadlar yer alırlar.⁵³

Öztürk, bu bilgiyi şu örneklerle açıklar:

Örneğin Nida Tüfekçi'nin “Yozgat sürmelileri” için kullandığı “tarama” tekniği, salt tezene kullanımı açısından değil, aynı zamanda yorumlama ve ifade etme açılarından da temel “model” durumundadır. Ahmet Gazi Ayhan'ın Kayseri türkülerindeki teknik ve yorumu, diğer icracılar için bir “model” durumundadır. Tanburacı Osman Pehlivan, Talip Özkan, Ali Ekber Çiçek, Neşet Ertaş, Bayram Aracı, Mehmet Erenler, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Hisarlı Ahmet, Çopur Ahmet, Silleli İbrahim, İhsan Ozanoğlu, Ramazan Güngör, İsmail Daimi, Feyzullah Çınar, Âşık Veysel, Davut Sulari gibi isimler, yorum ve teknikleriyle, taşıdıkları repertuarlar açısından diğer icracılara model oluşturmuşlardır. Bugün Avşar Bozlağı çalışacak biri için “öncelikle” başvurulacak kaynak Muharrem Ertaş'tır. Bununla birlikte Avşar bozlakları için diğer kaynaklar –aslında yine Muharrem Ertaş'ın durumundaki– Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'tır. Bu bağlamda farklı yorum ve icralar var olmasına rağmen halk müziği kültürüne sahip tüm üstadlar “Kalktı göç eyledi Avşar elleri” için mutlaka Muharrem Ertaş'ı referans göstereceklerdir. Bağlama icrası bakımından örneğin “Haydar Haydar” için Ali Ekber Çiçek; “Yozgat Sürmelisi” için Nida Tüfekçi; “Zülûf Dökülmüş Yüze” için Neşet Ertaş; “Kocaarap” zeybeği için Talip Özkan; “Çömlek kırdıran” için Ramazan Güngör; “Bugün ayın ışığı” için Hacı Taşan; “Sarı yazma yakışmaz mı güzele” için Çekiç Ali; “Şen olasin Ürgüp” için Refik Başaran; “Şeker Dağı” için Ahmet Gazi Ayhan; “Aman ben bir yüce bey idim” için Halit Arapoğlu “Çiçekdağı” için Mehmet Erenler, “Kullar olam seni doğuran anaya” için Musa Eroğlu ve “Şekeroğlan” için de Arif Sağ benzer şekilde “referans olma” özelliğine sahiptirler. Bu liste alabildiğine genişletilebilir. Ancak temelde “model olma” ve “referans oluşturma”, geleneksel üstadlığın en belirgin yönlerini oluşturmaktadırlar.⁵⁴

⁵³ Öztürk, O. M. (2016). “Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstalık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 127.

⁵⁴ Öztürk, O. M., a.g.e., s. 127-128.

Günümüzde, bir bağlama icrasının yorumunun ne kadar geleneksel veya ne kadar geleneksellikten uzak olduğuna dair fikri, referans olarak kabul edilen icralara, onların ses kayıtlarına göre edinmekteyiz.

Dinleme önerileri:

Muharrem Ertaş, *Avşar Bozlağı*

<https://www.youtube.com/watch?v=p06DElammq0>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

Talip Özkan, *Kocaaarap Zeybeği*

<https://www.youtube.com/watch?v=N3Awp43Cu4Q>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

Fethiyeli Ramazan Güngör, *Çömlek Kırdıran Havası*

<https://www.youtube.com/watch?v=AervhiIlbEI>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

Bayram Aracı, *Atım Arap*

https://www.youtube.com/watch?v=_acAH4naxRI

(Erişim tarihi: 21 Ağustos 2017)

2.2 1940'ların Sonlarından 70'lere Bağlama

Bağlama icracılığındaki temel referansın mahalli yorumculara ait kayıtlar olduğundan bir önceki bölümde bahsetmiştik. Bağlama icracılığında görülen ilk radikal değişimin ise Yurttan Sesler Topluluğu'nun Muzaffer Sarısözen (1899-1963) öncülüğünde 1948 yılında kurulması ile olmuştur. Yurttan Sesler'in kuruluşuyla birlikte halk müziği genelinde ortaya çıkan değişimlerden bağlama da ciddi anlamda nasibini almıştır. O dönemde bağlama, gerek form gerekse icracılık açısından ciddi anlamda değişime uğramıştır. Aynı misyonun Sarısözen'in ardından Nida Tüfekçi (1929-1993) ile sürdürüldüğü bu süreçte, bağlama birçok bakımdan

standarda oturtulmuştur. O gün getirilen yenilikler günümüzde halen büyük ölçüde geçerliliğini korumaktadır:

Kültürel yayıncılık yanında kurumsal derlemeciliğin de ülkemizdeki öncülerinden sayılabilecek ve televizyonculuk sonrası adı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (kısaca TRT) olarak biçimlenen bu güçlü kurum bünyesinde kurulan ve çoğunluğu şehir kökenli icracılardan Yurttan Sesler Topluluğu'nun yapısal özellikleri ve işleyişi dikkate değerdir. Zira bu topluluk, halk müziğinin yalnızca kurumsallaşması değil, aynı zamanda gelişim ve değişim sürecine de damgasını vurmuş, yarattığı perspektif üzerinden, kuşaklararası aktarımda da etkili olmuştur. Bu nedenle Yurttan Sesler Topluluğu'nun kuruluş süreci, amacı, kültürel kavrayışı ve işleyişi ile müziğin yorumlayış biçimini irdelemek günümüzde de yaşanan birçok olgunun kavranabilmesi bakımından önemlidir. (Şenel,1997).⁵⁵

Dinleme önerileri:⁵⁶

Nezahat Bayram, *Cevizin Yaprağı Dal Arasında*

<https://www.youtube.com/watch?v=LQWAIKvESnE>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

TRT Yurttan Sesler Korusu, Potpori

<https://www.youtube.com/watch?v=gzRbJbEpQk4>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

⁵⁵ Parlak, E. (2016). "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi", *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 213.

⁵⁶ Bu radyo kayıtları farklı dönemlerden seçilmiştir.



57

Resim 2.1 Muzaffer Sarısözen



58

Resim 2.2 Nida Tüfekçi

Yurttan Sesler Topluluğu'nda farklı boyutlarda, dolayısıyla farklı ses alanlarına sahip bağlamalardan meydana gelen bir “bağlama ailesi” oluşturulmuştur:

Bağlamada gelişen standardizasyon süreci, farklı boyutların biçimlendirilip kendi içinde belli ölçülere kavuşturularak zamanla bir bağlama ailesi yapılanmasını sağlayan gelişimin önünü açmıştır. Özellikle birlikteliği oluşturan üye sayısının artışı sonrası genişleyerek

⁵⁷https://www.google.com.tr/search?q=muzaffer+sar%C4%B1s%C3%B6zen&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjpi6t6abSAhWE7xQKHUI7DAsQ_AUIBigB#imgdii=S4HxRZgXa9ZIBM:&imgrc=0dJOAYPEp9y6yM (Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

⁵⁸https://www.google.com.tr/search?q=nida+t%C3%BCfek%C3%A7i&biw=1366&bih=589&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwJA-Jzr76bSAhWDWhQKHfd_AhMQ_AUIBigB#imgdii=l6j8vviEFiZUtM:&imgrc=a28UzkQs3m3k4M: (Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

büyük bir topluluğa dönüşen Yurttan Sesler içerisinde beliren ses yüksekliği gereksinimi, gelişen toplu icra uygulaması ve müziğin sunumunda beliren renklendirme ihtiyacı, bağlama ailesi yapılanmasını hızlandıran etmenlerdir. Böylelikle, farklı yöresel nitelikleri ortak bir bütünde toplayan, yeni form ve boyutları içinde barındıran geniş bir bağlama ailesi biçimlenmiş, toplu icra uygulamaları içerisindeki tezene uyumu, çalış ve söyleyiş birliği temelinde bu ailenin her bir unsuruna yönelik gelişmeye başlamıştır.⁵⁹

Farklı boyutlardan oluşan bu bağlama ailesi, genellikle tek sesli bir ezgiyi aralarında var olan doğal oktav farklarıyla icra etmektedirler. Sonraki yıllarda, curanın ezginin dönüşünde katılması veya bağlamaların ezginin ilk çalınışında pedal akorunu sürekli bir şekilde ölçüye ve tempoya uygun nabızlarla çalması, tekrarında ise ünisonlar ve oktav katlamalarıyla ezgiye katılmaları gibi düzenlemeler de görülmektedir.

Dinleme önerileri:⁶⁰

Hale Gür, *Cemile'nin Gezdiği Dağlar Meşeli*

<https://www.youtube.com/watch?v=NWkHDeiq3Sw>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

TRT Nostalji: Burhan Çaçan, Nursaç Doğanışık

<https://www.youtube.com/watch?v=0Wj4EswwDUE>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

⁵⁹ Parlak, E. (2016). "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi", *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 216.

⁶⁰ Bu radyo kayıtları farklı dönemlerden seçilmiştir.



61

Resim 2.3 Yurttan Sesler Topluluğu



62

Resim 2.4 Yurttan Sesler Topluluğu

Saz gruplarının Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde bir arada çaldıkları bilinmektedir. Lakin buradaki fark, tüm yörelere ait türküler icra edildiğinden, farklı yörelerin türkülerini icra edebilecek sazlara ihtiyaç duyulması ve bu gereklilik sonucunda standarta oturtulmuş bağlamalar yaratılmaya çalışılmasıdır.

Yöresel olarak devam eden bağlama çalma geleneği, değişik halk müziği topluluklarının kurulması, en önemlisi 1940'lı yıllarda Türkiye Radyoları'nda Yurttan Sesler'in yayına başlamasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Halk müziğimizde birden fazla sazın bir arada çalınma geleneği vardır ve devam etmektedir. Bu küçük gruplara, Orta Anadolu'da sohbet,

⁶¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wkkOMPz-pfk> [5'20"den] (Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=VyMNe41CMRw> [0'47"den] (Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

oturak, yaren meclislerindeki saz gruplarını; Teke yöresinde sipsi, kabak kemane ve curadan oluşan icra gruplarını; Urfa yöresinde değişik halk sazlarıyla bazı Türk Sanat Müziği sazlarının oluşturduğu saz gruplarını örnek verebiliriz. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu icra türlerinde yöresellik ön plandadır. Genellikle ait oldukları yörenin ezgileri icra edilir. Bu da belli türde ve ebatta saz kullanımını gerektirir. Yurttan Sesler, Konservatuar İcra Heyetleri gibi profesyonel topluluklar ise bütün yörelerimizi ve bu yörelerin tavırlarını icra etmek durumundaydılar. Bu toplulukların temelini bağlamalar oluşturuyordu.⁶³

Yurttan Sesler’de bir bağlama ailesi oluşturulmasının yanı sıra, bu aile içerisindeki sazların tel sayısı ve perde sayısında da bir artış ve standartlaşma içerisine girilmiştir:

Bununla birlikte, bağlamanın ihtiyaca cevap verebilmesi için tel ve perde sayılarında değişimler olmuştur. Perde sayıları 9, 12, 17 iken 24 olmuştur. Tel sayıları ise üç sıra, yedi tel olmuştur. Alt ve üst tellere sırma tel takılması bu dönemlerden sonra yaygınlaşmıştır.⁶⁴

Yurttan Sesler içerisinde, bozuk düzen olarak bilinen akort düzeni kullanılmaya başlanmış ve eklenen yeni perdeler sayesinde, akort değiştirilmeden belli perdelerle aktarım (tranzpozisyon) yapılarak, farklı ses dizileri kullanan türküler farklı seslerden çalınabilir olmuştur. Halk müziği icrasında notanın yaygınlaşması da yine Yurttan Sesler’le birlikte olmuştur:

Tel ve perde sayılarındaki bu değişiklikler bağlamanın bünyesinde bulunan tranzpozisyona da etkili olmuştur. Belli dizilerdeki ezgiler değişik karar sesleriyle uygun perdelerden çalınabilmektedir. Düzen yapmayı gerektirmeyen bu çalış şekli bağlamada sıkça kullanılmaktadır. Yurttan Sesler’in kurulmasının bir katkısı da toplu icraların yanı sıra halk müziğinde notalı eğitimin başlamasıdır.⁶⁵

Yurttan Sesler Topluluğu ile beraber bağlamanın form ve yapısında belli değişiklikler meydana gelmesinin yanında, bağlama icracılığında da yenilikler belirmiştir. “Tavır” adı verilen, tezenenin kullanımına ilişkin anlayış, yörelere göre farklılıklar göstermiş ve zamanla belli tezene tavırları belli yöre ezgileriyle ilişkilendirilir olmuştur:

⁶³ Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, s. 13.

⁶⁴ Kurt İ., a.g.e., s. 13.

⁶⁵ Kurt İ., a.g.e., s. 13.

Mızrap fikrinden sonra önceleri değişik vuruş şekilleri doğmaya başlamış (tarama, çırpma, düz, silkme, ezme, kazıma, fırladık, okşama vb. terimler bu vuruş şekillerinin Anadolu'dan yakın zaman önce derlenmiş adlarıdır), daha sonra melodiler ayrılmış ve tezeneye bağlı ezgiler çoğalmıştır. Bunun sonucunda da, tezene kökenli olup, çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları meydana gelmiştir. Bu kalıpların bazı yöreler için karakteristik özellikler taşımaya başlaması ile de adına bütünüyle “tavır” denilen yapılar oluşmuştur.⁶⁶

Yurttan Sesler'in kurulmasının ardından, Zeybek tavrı, Konya tavrı, Silifke tavrı, Azeri tavrı gibi yörelere göre farklı adlandırmaları olan, farklı tezene kalıplarına sahip tavrılar gündeme gelmiştir. Bu tezene kalıplarının, kendi isimleriyle anılan yörelerde daha öncesinde kullanılıp kullanılmadığı ise belirsizdir:

Bağlama icrasında mızrap olgusunun bu denli öne çıkması ve her eserin yapısına uygun çeşitli mızrap vuruşlarıyla çalınması gelişimi sonrası, bazı vuruşların, özellikle de yapısal olarak birbirinden ayrılan mızrap vuruş kalıplarının adlandırılması gereksinimiyle, ilk kez kim tarafından ortaya atıldığı bilinmeyen, mızrap vuruşu için “tavır” deyiminin kullanımı belirir. (...) Özellikle yeni biçimlenen vuruş kalıplarından bazılarının zamanla ezgiler ve yöreler için karakteristik özellikler taşımaya başlaması ile bu yaklaşım daha da genelleşerek, tarzların, yörelerin hatta bölgelerin adıyla bir arada kullanılır olur: “Konya tavrı”, “Kayseri tavrı”, “Yozgat tavrı”, “Zeybek tavrı”, “Trakya tavrı” vb. gibi bir mızrap kalıbına tümüyle tavır deniliş, özellikle de bir mızrap biçimine örneğin “Yozgat tezenesi”, “Karadeniz tezenesi”, “Azeri tezenesi” vb. denilişi, halk arasında rastlanılan bir ifade olmayıp, çoğu şehirli ve halk müziğini radyoda kavramış sanatçıların ürettiği söyleyişlerdir.⁶⁷

Dinleme önerileri:

Orhan Hakalmaz, zeybek tavrı (bağlama makamları ve tavrıları)

https://www.youtube.com/watch?v=B_pY57wX9HI

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

⁶⁶ Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 74.

⁶⁷ Parlak, E. (2016). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 221-222.

Orhan Hakalmaz, Konya tavrı (bağlama makamları ve tavrıları)

<https://www.youtube.com/watch?v=-40GMri0A4g>

(Erişim tarihi: 23 Şubat 2017)

Yurttan Sesler’le ilgili bahsetmek istediğimiz son husus, bağlama ve sesin (vokal partilerin), büyük ölçüde birbirinden ayrılmış olmasıdır. Özellikle ozanlık/aşıklık geleneğinde çok önemli bir yeri olan, türkü yakana, söyleyene eşlik eden bu çalgı, bu dönem itibariyle kendi başına uzmanlaşılması gereken bir alan haline dönüşmüştür. Yurttan Sesler içerisindeki yorumcular “saz sanatçısı” ve “ses sanatçısı” olarak ikiye ayrılmıştır. Bu, sonraki yıllarda karşımıza sıkça çıkacak olan “bağlama virtüözü” olgusunun da bir anlamda başlangıcı olmuştur.

Ali Ekber Çiçek’in 1960’lı yıllarda bestelediği *Haydar Haydar*, o günlerden beri bağlama repertuarının en önemli eserleri arasında kabul edilmektedir. Günümüzde bile popülerliğinden hiçbir şey kaybetmemiş olan, senfoni orkestraları için düzenlemeleri yapılan, kendisini icra eden bağlama yorumcusuna ayrı bir saygınlık kazandıran *Haydar Haydar*’ın hikâyesini kızı Ebru Çiçek şöyle anlatmaktadır:

Haydar Haydar, 60-64 yılları aralığında, babamın deyimiyle “gözyaşarımla nakış nakış işledim” dediği eseridir. “Artık tamam, paylaşabilirim” dediği bir Yurttan Sesler kaydında saygıdeğer Nida Tüfekçi’ye “bir çalışmam var” diyerek başlar ezgiyi duyurmaya ve tüm Yurttan Sesler, Nida babayla derin bir sessizlikle, huşu içerisinde dinleyip hayran kalırlar. Bu arada Nida baba THM müdürü ve koronun tüm eserlerini sololarıyla birlikte önceden karar veriyor. Ama bir tek Ali Ekber Çiçek’e “Ali baba gönlünden ne geçer” der ve tercihi tamamen kendisine bırakır. *Haydar*’ın duyulması da bu hayranlığın paylaşılması ve tüm konserlerinde, yurtiçi-yurtdışı icra etmesiyledir. Tüm konserlerinde artık halkın en çok dinlemek istediği eser haline gelir.⁶⁸

Haydar Haydar, döngüsel melodisi ve karakteristik beş zamanlı ölçüsü ile Nikriz makamı dizisini kullanan bir deyiştir. Tezene takmalarının melodik yapıda çok önemli bir yere sahip olduğu *Haydar Haydar*, melodinin Ali Ekber Çiçek tarafından geliştirilmesi ve çok derin anlamlara sahip olan sözlerinin melodinin üzerine eklenmesi ile büyüleyici bir hale gelmiştir. Sonraki yıllarda Amerikalı

⁶⁸ Kızı Ebru Çiçek ile 26 Şubat 2016 tarihli kişisel görüşmemizden.

müzikologların Türkiye'ye gelerek *Haydar Haydar*'ı dinlemeleri ve Çiçek'i Amerika'ya davet etmeleri üzerine *Haydar Haydar* dünya çapında tanınan bir eser haline gelir:

90'da tanbur sanatçısı, saygıdeğer Necdet Yaşar yurtdışında müzik otoritelerine *Haydar Haydar*'ı dinletir ve bunun tanbur gibi bir halk çalgısı olan sazdan çıktığını söyler. Ama inanamazlar bu seslerin tek bir sazdan çıktığına. Ve Amerika'dan buraya Ali Ekber Çiçek'i dinlemeye gelir bir heyet. Necdet babanın doğru söylediğine ancak gözleriyle gördüklerinde inanırlar; çünkü "biz bu eseri 120 saza böldük ama bu sesleri duyuramadık" derler. (...) Amerika'ya davet ederler Çiçek'i. (...) Tüm Amerika'yı kapsayan bir konser serisiyle müzik otoritelerine resital vermesini isterler. Asıl bu resitallerden sonra *Haydar Haydar* Amerika dahil tüm müzik okullarında ders olarak kayıtlarda yerini alır. (...) Unesco'nun Çiçek'e yaptığı iki *longplay*'de müzik tarihine adını yazdırır. (...) [Bu kayıtlar] ilk [kez bir] Türk müzisyenine yapılır. Alevi-Bektaşî müziği adının özellikle olmasını kendisi talep eder.⁶⁹



70

Resim 2.5 Ali Ekber Çiçek

Dinleme önerileri:

Ali Ekber Çiçek, *Haydar Haydar*

<https://www.youtube.com/watch?v=MVc4pvAs3Dw>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

⁶⁹ Kızı Ebru Çiçek ile 26 Şubat 2016 tarihli kişisel görüşmemizden.

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=HF2oqmO_S0Y (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

2.3 1970'li Yıllarda Bağlama

Bağlama icracılığında TRT üslubunun etkisi 1970'li yıllarda da devam etmekteydi. Bu üslup yalnızca devletin yayın organlarıyla sınırlı kalmıyor, 80'li yıllara kadar Türk sinemasında çekilmiş birçok filmde de etkisini gösteriyordu. Yönetmenliğini Orhan Elmas'ın (1927-2002) yaptığı, 1969 tarihli *Boş Beşik*, yönetmenliğini Memduh Ün'ün (1920-2015) yaptığı, 1973 tarihli *Toprak Ana*, yine 1978 tarihli, başrolünü Kemal Sunal'un (1944-2000) oynadığı, bir Atıf Yılmaz filmi olan *Kibar Feyzo*, müziklerinde Yurttan Sesler üslubu bağlama icrasının duyulabileceği filmlerendir.

Bu yıllarda görülen asıl gelişme ise, bağlamanın batı sazları ile birlikte kullanılması ve bunun sonucunda bağlamada ve bağlama icracılığında ortaya çıkan farklılaşmaydı:

Bu yıllar, alaturka müziğin Batı sazlarıyla icrasının da yaygınlaştığı yıllardı. (...) 70'lerin başında Anadolu-pop yapmak ve dinlemek modaydı. Bu yöntemle Anadolu'daki dinleyiciyi yakalamak çok kolaydı.⁷¹

Köyden kente göçün yoğunlaşması, Anadolu kentlerinden metropollere gelen müzisyenlerin şehir müziğiyle, batı çalgılarıyla tanışmasına vesile oluyordu. Dönemin yükselen politik dinamizmi, batı kültürüne ait müzikal unsurlarla birleşince, adına Anadolu Pop denilen bir müzik türü ortaya çıktı:

Anadolu-pop'un ortaya çıkış döneminde, bir yandan da halk müziği yayılıyordu. Âşık İhsani, Âşık Mahsuni Şerif zaten plaklarıyla ve halkçı sol politik tavırlarıyla önde gelen isimlerdendi. Konservatuvar eğitilmiş bas bariton sesi ve düzgün yorumuyla Ruhi Su yeni bir kanal açmıştı. Şarkışlalı Âşık Ali İzzet Özkan ise bu dönemin önemli sanatçılarındandı.⁷²

⁷¹ Meriç, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, s. 60-61.

⁷² Meriç M., a.g.e., s. 61.

Dinleme önerileri:

Mahsuni Şerif, *Yiğit Muhtaç Olmuş Kuru Soğana*

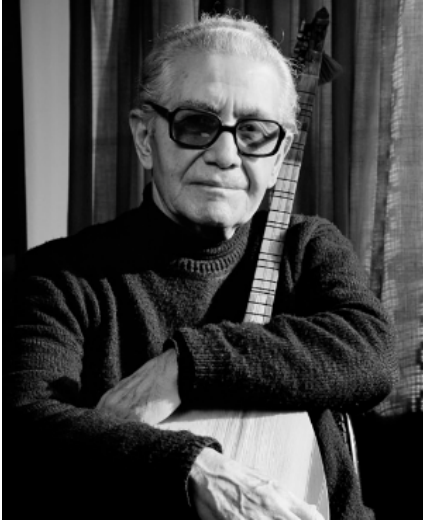
<https://www.youtube.com/watch?v=oL6Fk2U0R-k>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Ruhi Su, *Atladım Girdim Bağa*

<https://www.youtube.com/watch?v=fimahhsqHCg>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)



73

Resim 2.6 Ruhi Su



74

Resim 2.7 Aşık İhsani'nin Balta isimli 45'liğinden

⁷³ <http://e-paylas.com/ruhi-su-kimdir.html> (Erişim tarihi: 8 Mart 2017)

⁷⁴ <https://www.canplak.com/products/asik-ihسانی-balta-45lik> (Erişim tarihi: 8 Mart 2017)



Resim 2.8 Âşık Mahsuni Şerif

Bu gelişmelerden bağlama ve bağlama çalan müzisyenler de nasibini almıştır. Mahsuni, Neşet Ertaş, Âşık Veysel gibi sazıyla bütünleşmiş ozanlar, bağlama çalma-söyleme geleneğini devam ettirirlerken, Sadık Gürbüz, Rahmi Saltuk, Zülfü Livaneli, Cahit Berkay (Moğollar) gibi yorumcular, bağlamayı gitar, bas gitar, davul (bateri), flüt, obua vb. batı sazlarıyla beraber kullanmaktaydılar.

Dinleme Önerileri:

Dımbıllı (düzenleme: Zafer Dilek, bağlama: Arif Sağ)

<https://www.youtube.com/watch?v=TkIHNgdFAX4>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Zülfü Livaneli, *Sılaya Doğru*

<https://www.youtube.com/watch?v=YkjJtwmKgs0>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Moğollar, 7/8 9/8

https://www.youtube.com/watch?v=_DgJk7nEPb0

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)



75

Resim 2.9 Cem Karaca ve Moğollar



76

Resim 2.10 Zülfü Livaneli, *Atlinin Türküsü* albüm kapağı

⁷⁵ <http://www.hurriyet.com.tr/cem-karacanın-hic-yayinlanmayan-albumu-43-yil-bekledi-40047187>
(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

⁷⁶ https://www.google.com.tr/search?q=z%C3%BCl%C3%BCf%C3%BC+livaneli&biw=1366&bih=589&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKewiPk-SDg6nSAhXDthQKHXH3CbcQ_AUIBygC#tbn=isch&q=z%C3%BCl%C3%BCf%C3%BC+livaneli+atl%C4%B1n%C4%B1n+&imgcr=yf3IfSQHLw4LM (Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Anadolu Pop'la birlikte 70'li yıllarda ortaya çıkmış diğer bir müzik türü de arabesktir:

Sadece aranjmanlardan, Anadolu-pop'tan ya da türkülerden ibaret değildi dinlenenler. Halk müziğiyle neredeyse yan yana giden bir tür olan arabesk yükselişini tamamlamış, uzun yıllar eleştirilmesine, aydınlar tarafından horlanmasına rağmen Türkiye'nin en çok dinlenen müziği olmayı başarmıştı.⁷⁷

İçerik açısından kadercilik ve umutsuzluk temalarının ön plana çıktığı arabesk, 70'li yıllarda ve sonrasında, özellikle ekonomik açıdan alt tabakada bulunan kesim arasında oldukça rağbet görecektir. Bağlama ise bu müzik türünün içerisinde ciddi değişikliklere uğramıştır. Zülfü Livaneli, Sadık Gürbüz vö. örneklerde gördüğümüz, âşıklama tavrının ve daha sade bir bağlama icrasının aksine arabeskte, makamsal müziğin de etkisiyle oldukça süslü, *glissando* ve *vibrato* gibi tekniklerinin ve koma seslerin bolca kullanıldığı bir icra söz konusuydu. Bununla birlikte, arabeskin özellikle de sonraki dönemlerinde, sol elde oldukça sürat gerektiren çalım tekniklerini de görülmüştür.

Arabesk müziğin yaygınlaşması sürecinde açığa çıkan önemli bir yenilik de Erkin Koray (*1941) tarafından⁷⁸ icat edilen elektro bağlamadır. Erkin Koray, elektro bağlamayı icat etme sürecinden şöyle bahsetmektedir:

Benim söylediğim şey tabii ki çok eski günlere dayanıyor. Daha böyle gitarın bile yeni yeni elektro olduğu günlere dayanıyor. Bağlamada da bir gün gelip bu konuda bir ihtiyaç olacağını düşündüm. Dolayısıyla buna bir yerde başlanması gerektiğini düşündüğüm için ben ilk elektro bağlamayı yaptım. Kendim yapmadım tabii, yaptırdım. Şablonunu ben çizdim. (...) Ben bağlamacı değilim ama saz çalan arkadaşlara bir fikir vermiş oldum.

⁷⁷ Meriç, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, s. 64.

⁷⁸ 12 Ocak 2018 tarihinde yapılan tez savunması sınavına konuk öğretim üyesi olarak katılan MSGSÜ Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı öğretim görevlisi Melih Duygulu bunun doğru bir bilgi olmadığını vurgulamıştır. Genel kanının aksine, elektro bağlamayı icat eden kişi Erkin Koray değildir. Duygulu, Koray'ın elektro bağlamaya yalnızca iki tane düğme ve birkaç switch eklediğini belirtmiştir. Gitar manyetiklerini bağlamaya ilk kez uygulayan kişi Orhan Subay'dır. 1951 yılında Ankara Halkevi'nde Ferruh Arsunar ile beraber çalışarak sazın manyetiklerini yerleştiren Orhan Subay, o dönemde Ankara Radyosu'nda bağlama sanatçısıdır.

Birkaç kere de, hatta bayağı, yani sahnede bir müddet uyguladım ki hani görülsün tanınsın konu diye. Ondan sonra da işte elektro bağlama Türkiye’de başladı.⁷⁹



80

Resim 2.11 Elektro bağlama

Genellikle bozuk düzen olarak akort edilen bu sazın, alt telden üst tele doğru 1+1+2 olacak biçimde toplam dört adet teli vardır. Bu tellerden alt ve orta teller çeliktir. Üst tel grubunda bulunan iki telin ise aşağıda olanı çelik, yukarıdaki sırma teldir.

70’ler arabesk müziğinde bağlama icracısı olarak iki isim öne çıkar: Orhan Gencebay (*1944) ve Arif Sağ (*1945). Arif Sağ o dönemi şöyle anlatır:

O koşullarda ben genç bir adamım. Gelişmemişim olgunlaşmamışım. İş, güç, para, pul yok. Nereden para kazanacağız, piyasa müziğinden. Ekmeği oradan yiyorsun. Piyasa müziği ne? Arabesk. (...) Yedi yıl arabesk müzik yaptım. 50’ye yakın plağım var. “Kötü kader”, “Ben ne biçim serseriyim”, ”Gurbet treni”. Sözü bana ait olan 150’nin üstünde bestem var. Bugün onları beste olarak kabul etmiyorum tabii. Hayatımdan sildim onları. Ama o dönem,

⁷⁹<http://www.uzmantv.com/elektronik-baglamayi-nasil-gelistirdiniz> 0’33”-1’59” arası (Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

⁸⁰https://www.google.com.tr/search?q=elektro+ba%C4%9Flama&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiM-PK2ajSAhUE0RQKHc-BbgQ_AUIBygC#imgsrc=nluyDZ5OPbOOqM (Erişim tarihi 24 Şubat 2017)

1975'e kadar olan süreç böyle geçti. (...) Orhan Gencebay'la bir anda fırladık biz. İkimiz de bir anda meşhur olduk. (...) Pek çok plakta ben çaldım, Orhan (Gencebay) çaldı o yıllarda. Orhan'la ben olmadan kimse plak okumaya girmezdi. Böyle bir dönem oldu.⁸¹

60'lı yılların başında, Nida Tüfekçi'nin şefliğini yaptığı Aksaray Musiki Cemiyeti'nde tanışan Sağ ve Gencebay, 60'ların sonunda müzik piyasasının en çok aranan isimlerinden olmuştur. Arif Sağ, sonradan “yaşanmamış yıllarım” diye söz edeceği arabesk dönemini 1975'te kapatır ve yönünü tamamen halk müziğine çevirir.



82

Resim 2.12 Arif Sağ ve Orhan Gencebay

Dinleme önerileri:

Arif Sağ, *Gurbet Treni*

<https://www.youtube.com/watch?v=5dbaHnRbnUE>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Arif Sağ, *Ben Ne Biçim Serseriyim*

<https://www.youtube.com/watch?v=pY3Wh5xcrSU>

⁸¹Kalkan, Ş. (2004). *Muhaliif Bağlama: Arif Sağ Kitabı*, s. 57, s. 60.

⁸²https://www.google.com.tr/search?q=arif+sa%C4%9F+orhan+gencebay+eski&biw=1366&bih=589&tbm=isch&imgil=BTyha2xvaiyFM%253A%253BEMTGEdH9wo7EpM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fhaber.orhanabi.net%25252F1983%25252Fforhan-gencebay-arif-sag-bulusmasi.html&source=iu&pf=m&fir=BTyha2xvaiyFM%253A%252CEMTGEdH9wo7EpM%252C_%&usg=__dnJEDntAsr4G1nM-00IwZxImFy8%3D&ved=0ahUKewjnyfTz7qjSAhXM6xQKHYYkODrgQyjcIKw&ei=yTiwWKfBE MzXU4mduMAL#imgrc=BTyha2xvaiyFM: (Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

(Erişim tarihi: 24 şubat 2017)

Halk müziği kökenli Orhan Gencebay ise 70'lerdeki çizgisini hep sürdürmüştür:

Küçük yaşta bağlama çalmaya başlayan ve kısa sürede usta bir icracı olarak müzik dünyasında yer alan Orhan Gencebay (1944/Samsun), sazın Türkiye'de kazandığı profile etki etmiştir. İlk dönem uzun süre Bayram Aracı, sonrasında da Neşet Ertaş etkisinde kalan Gencebay, önceleri sahnelerde çeşitli sanatçılara eşlik ederek sanat yaşamına başlamıştır. Daha sonraki yıllarda farklı yöre kültürlerine dayalı ustalık kültürü ve radyocu anlayış üzerinden kendini geliştirmiş, sonuçta radyoda saz sanatçısı olarak görev yapmaya başlamış, ancak o da bir müddet sonra bu görevinden istifa ederek ayrılmıştır. Bestecilik yönü güçlü olan ve deneysel çalışmalara ağırlık veren Gencebay, bağlamayı farklı müzik türleri içerisinde kullanarak kendi kişisel tercihini oluşturmuştur. Dönemin virtüözü Yılmaz İpek'in Mohammed Mattar vb. gibi icracılardan ve İspanyol Gitarı'ndan etkilenerek sergilediği bağlamadaki icra anlayışını daha da geliştirmiş, zamanla halk müziğinin Anadolu kökünden koparak bağlamayı tamamen bu tarzda çalmıştır. Bağlama camiasında adına Arabesk denilen bu yeni akım başta genç kuşaklar olmak üzere şehirli kesim arasında adeta salgın gibi yayılmış, bağlamanın geleneksel çizgisinden sapması ve gelişiminin sekteye uğraması gibi ters bir etki yaratmıştır. Onun geliştirdiği bu moda yaklaşım her ne kadar daha sonraları etkisini yitirip genel anlamda ortadan kalksa da, hemen her dönem özellikle genç kuşaklar arasında süregelen hızlı çalma ve arabesk icra anlayışının kökenini oluşturmuştur.⁸³

Parlak'ın genel anlamda olumsuz görüşler belirttiği ve kendisinden sonra gelen kuşaklar için icracılık açısından olumsuz etkileri olduğunu dile getirdiği Gencebay'ın icra stili, gerçekten de bir ekol olmuştur.

Dinleme önerileri:

Orhan Gencebay, bağlama solo

<https://www.youtube.com/watch?v=7kmt9bAAM-o>

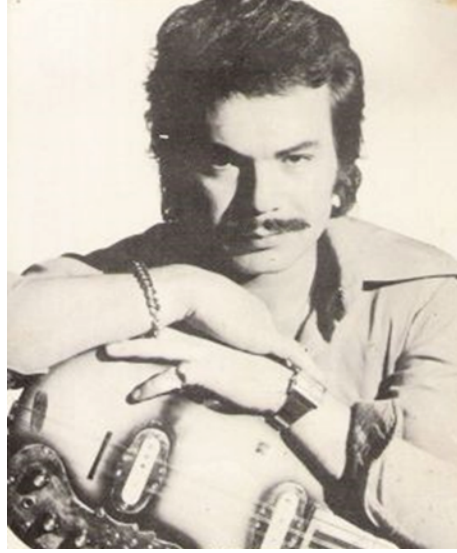
(Erişim tarihi: 24 şubat 2017)

Orhan Gencebay, *Benim Dertlerim*

⁸³ Parlak, E. (2016). "Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi", *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 226.

<https://www.youtube.com/watch?v=gTHileCo2UU>

(Erişim tarihi: 24 şubat 2017)



Resim 2.13 Orhan Gencebay

Orhan Gencebay'ın 70'li yıllarda ürettiği bestelerinden “Hatasız Kul Olmaz” (1976) bağlama icracılığı açısından ayrı bir yerde durmaktadır. Teknik açıdan oldukça ustalık gerektiren bu bestede Karcığar makamında sıkça görülen ses dizisi ile minör blues kalıpları iç içe geçmiştir:

İkinci ara nağmesinde serbest bir bölüm var, emprovize, bir taksim nitelikli halk müziğini de içeren, Türk müziğini de içeren; bir bakarsınız sanki cazın özelliklerini de hatırlatan ufacık nüanslar da vardır.⁸⁵

Gencebay'ın yukarıda bahsettiği taksim, elektro bağlama ile kendisi tarafından icra edilmektedir. Yine Gencebay'ın az bilinen eserlerinden “Sevmiyorum Deme” (1973) Hint yerel müziğinden esinlenerek üretilmiş bir bestedir. Buradaki elektro bağlama icrası, Hint müziğine ait bir makamsal yapıyı içermesi bakımından ilginçtir. Bağlamayı bu şekilde kullanan bir icracı bugün bile karşımıza çıkmaz.

⁸⁴ http://galeri.orhanabi.net/displayimage-25-793.html#top_display_media (Erişim tarihi: 24 şubat 2017)

⁸⁵ Özbek, M. (1999). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, s. 277.

Dinleme önerileri:

Orhan Gencebay, *Hatasız Kul Olmaz*

<https://www.youtube.com/watch?v=2f4015PEFTc>

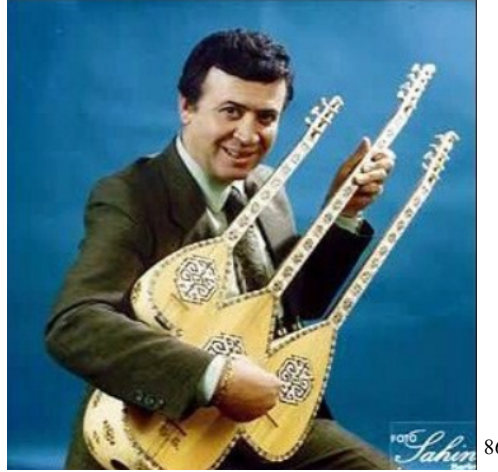
(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

Orhan Gencebay, *Sevmiyorum Deme*

<https://www.youtube.com/watch?v= IdH73vo3B4>

(Erişim tarihi: 24 Şubat 2017)

O dönemde bağlamada karşımıza çıkan diğer bir yenilik de Özay Gönlüm'ün (1940-2000) “Yaren” adını verdiği sazıdır.



Resim 2.14 Özay Gönlüm “Yaren”i ile

İTÜ TMDK Çalgı Yapım Bölümü kurucusu, lutiye Cafer Açın (1939-2012) tarafından imal edilen bu çalgıda, yukardaki resimde de görüldüğü üzere birbirinden farklı boyutlarda üç adet bağlama üst üste yerleştirilmiş durumdadır:

⁸⁶https://www.google.com.tr/search?q=özay+gönlüm&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjZn7OK_MzWAhXIblAKHcd1CwAQ_AUICygC&biw=1491&bih=685#imgrc=O3ALHhX2AO4kdM: (Erişim tarihi: 25 şubat 2017)

Halk müziğimizde üç ayrı saz var malum, bağlama, cura, tambura. Bunların üçünün birleşimi. (...) Bu böyle yüzyıllardır çalmagelmiş. (...) Şimdi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda Cafer Açın, öğretim üyesi orada, o bölümün başkanı, o yaptı. Efendim, adını “ne olsun?” diye sorduk sevgili seyircilerimize, Halit Kıvanç'ın bir programıydı ve çok çeşitli isimler geldi. Onların içinden “Yaren” adını seçtik. “Yaren” dost demek, arkadaş demek.⁸⁷

Aynı türkü içerisinde, aynı kişinin, türkünün farklı bölmelerinde farklı bağlamalar çalmasına olanak veren ve bu sayede tınısal çeşitlilik sağlayan “Yaren”, Özyay Gönülüm'den sonra Egeli birkaç icracı dışında kullanılmamış ve yaygınlaşmamıştır.

Dinleme önerileri:

Özyay Gönülüm, “Yaren ile Türküler”, *Isparta Zeybeği*

<https://www.youtube.com/watch?v=IbJj9qSkDgE>

(Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

70'li yılların bir başka önemli gelişmesi ise, İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasıdır. Sonradan İTÜ'ye bağlanarak İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı adını alacak olan bu kurum 1975 yılında kurulmuş, 1976 yılında Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Cüneyd Orhon, Alaaddin Yavaşca gibi Türk müziğinin çok önemli isimleri öncülüğünde eğitime başlamıştır.⁸⁸

Türk Müziği konservatuarında eğitim-öğretim kadrosunu şekillendirenlerin genellikle (...) radyo kökenli sanatçılardan oluşması da aynı yapının bilim alanına taşınmasını, kurumsallaşmasını sağlamıştır.⁸⁹

⁸⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=TGBrP6c2II0> (Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

⁸⁸ Kurumun adında yer alan “Türk müziği”, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kuruluş ilkeleri uyarınca, hem geleneksel halk müziğini, hem de divan müziğini nitelendirmektedir.

⁸⁹ Parlak, E. (2016). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 231.

Parlak'ın da vurguladığı gibi, konservatuarı şekillendiren ilk kadronun radyo kökenli olması hem bağlama öğretiminde, hem de genel olarak Türk müziği öğretiminde Yurttan Sesler anlayışının konservatuara taşınmasına ve radyo anlayışının kurumsallaşmasına vesile olmuştur. Öte yandan, sonraki süreçte, Parlak'ın kendisi de dahil olmak üzere bu kurumdan çok önemli bağlama yorumcuları çıkmış ve bu yorumcular radyo ekolünden sıyrılarak kendi icra üsluplarını oluşturmuşlardır.



90

Resim 2.15 İTÜ TMDK'nın ilk öğrencileri ve hocalarından bir grup

2.4 1980'li Yıllarda Bağlama

Radyonun etkisi, geçmiş dönemler kadar olmasa da 80'li yıllarda da devam etmekteydi. Ankara gazinolarında bağlama çalarak adını duyuran, daha sonra 60'lı

⁹⁰[53](https://www.google.com.tr/search?q=it%C3%BC+tmdk+eskilerden+resimler&sa=X&biw=1366&bih=589&tbm=isch&imgil=uPxVpKc6ZxUsdM%253A%253BCNM2AjEXDL0CfM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.imgrum.net%25252Fuser%25252Ftarikkisisel%25252F1295867170&source=iu&pf=m&fir=uPxVpKc6ZxUsdM%253A%252CCNM2AjEXDL0CfM%252C&usg=__xhV50vRK1ADYUFZDop13_ZMHsM%3D&dpr=1&ved=0ahUKEwjC17u1lqvSAhXCC5oKHXreAtMQyjcINg&ei=p26xWILoDMKX6AT6vIuYDQ#tbm=isch&q=it%C3%BC+tmdk&*&imgdii=iHNPtAacQtmCgM:&imgcr=F439KyeQ82U_UM: (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2017)</p></div><div data-bbox=)

yılların ikinci yarısında Ankara Radyosu'nda göreve başlayan Mehmet Erenler (*1946) ve 1981 yılında TRT İstanbul Radyosu'nun açmış olduğu sınavını kazanarak tar sanatçısı olarak göreve başlayan Zeki Adsız ("Sarı Zeki", 1948-2015) ve başkaca icracılar, bu dönem ve sonrasında radyo ekolünün önemli yorumcularındandır.

Dinleme önerileri:

Mehmet Erenler, *Açıl Ey Ömrümün Varı*

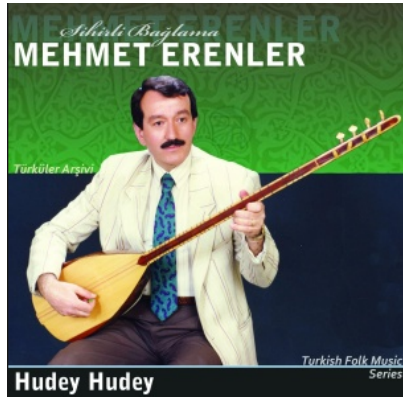
<https://www.youtube.com/watch?v=TXGsLduKxiY>

(Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

Zeki Adsız, *Kadioğlu Zeybeği*

<https://www.youtube.com/watch?v=xK41MYBiAL4>

(Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)



Resim 2.16 Mehmet Erenler

Resim 2.17 Zeki Adsız

70'li yıllarda tohumları atılan, özellikle Zülfü Livaneli'nin "Nazım Türküsü" (1978) ve "Atlı'nın Türküsü" (1979)⁹³ albümlerinde gördüğümüz, bağlamanın batı sazlarıyla birlikte kullanımı⁹⁴ ve türkeleri tonal bir anlayışla armonize etme fikri, 80'li yıllarda oldukça yaygınlaşan bir anlayış oldu. Politik söylemi ağır basan ve genellikle "özgün

⁹¹ https://www.google.com.tr/search?q=mehmet+erenler&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbn=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKEwjPl5vN4a7SAhXqKsAKHddBC5MQ_AUIBygC#tbn=isch&q=mehmet+erenler+saz*&imgrc=MXOyXylBJCmPRM: (Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

⁹² https://www.google.com.tr/search?q=zeki+ads%C4%B1z&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwido6H94a7SAhXGHpoKHbsqBGQQ_AUIBigB#imgrc=CijZAlqrdT4tvM: (Erişim tarihi: 25 Şubat 2017)

⁹³ Her iki albümün de aranjörlüğünü Atilla Özdemiroğlu (1943-2016) yapmıştır.

⁹⁴ Batı sazlarının yanına, teknolojinin gelişmesiyle birlikte MIDI sesleri de eklenmiştir.

müzik” ya da “protest müzik” olarak nitelendirilen bu müzik türü, 50’li yıllarda ortaya çıkıp 80’li yıllara doğru sürmekte olan *Neuva Canción* (Yeni Şarkı) akımından oldukça etkilenmiştir. Latin Amerika’da ortaya çıkmış ve zamanla dünyanın farklı coğrafyalarında etkisini göstermiş olan bu akımda, Latin Amerika yerel çalgıları ile Avrupa çalgıları bir arada kullanılmakta idi.

Nueva Cancion Türkiye’de en kıymetli eserlerini 80’lerde vermiştir dersek, gerçeği belirli bir bağlamda ifşa etmiş oluruz. (...) Bu, öncesinin bu değerlerden yoksun olduğu anlamına gelmez elbet. Ancak doğadaki diğer tüm olgularda da görüleceği üzere; belirli bir birikim, belirli bir aşamadan sonra, belirli bir nitel sıçrama yaratıyor. 80’ler bu açıdan, akımın, nitel bir değişim seviyesine evrildiği ve “doruk noktada” eserler verdiği bir dönemdir.⁹⁵

“Yeni Şarkı” hareketinin Türkiye’deki önde gelen toplulukları, 80’lerin hemen öncesinde kurulan ve adını da bu akımdan etkilenerek alan Yeni Türkü ve Ezginin Günlüğü, Grup Yorum gibi müzik gruplarıdır. Bu dönemin öne çıkan isimlerinden biri de, müzik dili bu müzik gruplarına anlayış olarak yakınlık gösteren Ahmet Kaya’dır.

Dinleme önerileri:

Grup Yorum, *Çatal Cama Kurşun Attım Geçmedi*

https://www.youtube.com/watch?v=pCd0W00znxI&index=7&list=PL2oJDUzFy_6Eo4eowM_OIAj-S0NTy9u9u

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Yeni Türkü, *Buğdayın Türküsü*

<https://www.izlesene.com/video/yeni-turku-sardunyaya-agit-1979/8813554>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Ahmet Kaya, *Amenna*

<https://www.youtube.com/watch?v=bKVK9gNfAC4>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

⁹⁵ <http://www.murekkephaber.com/nueva-cancion-dan-siyirilip-gelen/4377/> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)



96

Resim 2.18 Yeni Türkü'nün “Buğdayın Türküsü” albümü

Grup Yorum başta olmak üzere dönemin müzik topluluklarının ve solistlerinin bağlama ve vokal yorumculuğunda dikkati çeken ilk değişim, komaların bırakılmasıdır.⁹⁷ Bunun nedeni, batı çalgılarının tonal müziği merkeze alarak tampere sisteme göre yapılandırılmış olması ve bağlamanın bu çalgılarla entonasyon sorunu yaşamadan, birlikte yorumlamaya imkân vermesini sağlamaktır. Sonraları, komasız icra bilinçli bir tercih haline gelmiştir. Bağlama icrasında ikinci olarak görülen değişim ise, tezene teknikleri (tavır) ve bütün tellere tezene vurarak çalma vb. gibi bu çalgıya ait olan karakteristik icra stillerinden büyük oranda vazgeçilerek bağlama icrasının oldukça sadeleşmiş olmasıdır. Bu sadeleşmenin sunduğu olanaklar aracılığıyla, şarkı/türkünün melodisini üçlüsünden katlamak, tremololar sayesinde nefesli ve yaylı sazlardaki gibi devamlılığı olan sesler elde etmek, birtakım basit kontrpuantal eşlikler yapmak, akor ve arpejlerle armonik eşlikler yapmak gibi gitar ve mandolin gibi batılı telli çalgılara özgü bazı icra üsluplarının bağlama icrasına ithal edildiğini görüyoruz.

80'li yıllarda bağlama icralığında öne çıkan diğer bir üslup ise, 70'li yıllardan bu döneme devredilmiş olan arabesk ve bu tür içerisindeki bağlama icrasıdır. 12 Eylül

⁹⁶ <https://turkishvinyl.com/record/453/> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

⁹⁷ Bağlama icrasında komalı perdelerin bilinçli olarak terk edildiği icra örneklerini, 70'lerin sonlarından itibaren Livaneli'de de görmekteyiz.

askeri darbesinin ardından oluşan karamsar atmosferde kendine ortam bularak palazlanan arabesk müzik, 80’li yıllarda altın çağını yaşamıştır:

Bu yıllara damgasını vuran müzik arabeskti. 1983 yılında iktidara gelen Turgut Özal arabesk seviyordu; bu sebeple devletin zirvesinde bile kabul gören bu tarz yeniden moda oldu.⁹⁸

Arabesk müzik, 80’li yıllarda geniş kitlelere ulaşmış ve oldukça popülerleşmiş bir tür olmasına rağmen, bu tür içerisindeki bağlama icracılığında Gencebay’ın icrasının üzerine yeni bir teknik geliştirebilmiş veya üslup yeniliği getirebilmiş bir icracıyı 1990’lara kadar göremiyoruz.⁹⁹

80’li yıllara asıl damgasını vuran ve bağlama icracılığının yönünü değiştiren gelişme ise kısa saplı bağlamanın imal edilmesi, bağlama düzeninin kısa saplı bağlama ile bütünleşmesi ve Alevi müzikal kimliğinin kısa saplı, bağlama düzenli bağlama ile adeta yeniden vücut bularak popülerleşmesidir.

TRT, Alevi geleneğine ait üretimi yıllarca denetim altında tutmuş ve bu geleneğin kendi sesini duyurmasını büyük ölçüde kısıtlamıştır:

TRT yıllarca Alevi deyişlerini yasakladı, çalmadı. Çaldıracağı zaman da sözlerini değiştirdi. Yani Ali’nin yerine Dost denildi. Ya da Ali’nin yerine Leyli dediler. Aleviliği anlatan deyişlerin üzerine göturdüler başka sözler oturtular.¹⁰⁰

Radyo içerisinde asimile olmadan yaşama şansı bulamayan Alevi müzisyenler / bağlama yorumcuları, 80’lerden başlayarak etkisini gösteren serbest piyasa uygulamalarının da sağladığı olanaklarla, TRT’nin halk müziği üzerindeki tahakkümünün eskiye nazaran azalması ile birlikte kendilerine bir yol açtılar. Bu noktada Arif Sağ (*1945), gerek icracılığı, gerek popüleritesi, gerekse göstermiş

⁹⁸ Meriç, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği*, s. 66.

⁹⁹ Buna Gencebay’ın kendisi de dahildir.

¹⁰⁰ Kalkan, Ş. (2004). *Muhalif Bağlama: Arif Sağ Kitabı*, s. 70.

olduğu gayretlerle bu icracılar arasında en önemli figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Sağ, bağlama yapımcısı Yusuf Toraman'la (*1943) beraber bağlamanın sapını kısaltmıştır. Tekne boyu ile sap uzunluğunun eşit hale geldiği 19 perdeli, “kısa sap” olarak isimlendirilen bu yeni sazın akort düzeni, “bağlama düzeni” olarak bilinen düzen olmuştur.

Bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi mücadelesini, biz o dönemde başlattık. (...) Bu mücadeleye başladığımız dönemde Türkiye’de Alevi dedeleri bile “çok ilkel kaldı” inancıyla bozuk düzen çalıyorlardı. (...) Büyük tepkiler aldık, hâlâ devam ediyor o tepkiler. “Bağlama düzeni kısırdır”, “bozuk düzen daha geniş boyutludur”. (...) Fakat bizim mücadelemiz haklılık kazandı, tuttu. (...) Yavuz Top, ben ve bazı arkadaşlar o dönem bağlama düzeniyle örnekler de sergiledik. (...) O dönemden bugüne kadar Türkiye’de saz çalan, öğrenen insanların yüzde doksanından fazlası, bağlama düzenini bir kural olarak kabul etmek zorunda kaldılar. 82’den sonra da olay iyice rayına oturdu. (...) Bugün geldiğimiz yerde, Türkiye’de herkes bağlama düzeni çalıyor. (Arif Sağ)

Ben bağlamayla 45 sene önce tanıştım. 45 yıl önce üç telliydi. Kısacık bir sapı vardı. Bugün çaldığımız tüm deyiş ve türküleri çalıyordu. Hatta ikinci sesleri de vardı. Sonra onu geliştirme adına, sesleri çoğaltma adına sapını uzattılar. Ben radyoda kısa saplıyla çalarken arkadaşlar bunun bir yenilik olduğunu düşündüler. Halbuki, yüzyıllarca öteye giden bir geçmişi var bunun. Ben bağlama düzeniyle çalmaya devam ediyorum. (Musa Eroğlu)¹⁰¹

Arif Sağ ve Musa Eroğlu (*1946) bağlamanın sapının önceleri kısa olduğundan, Alevi dedelerin/yorumcuların bağlama düzeni kullandıklarından, bozuk düzenin ve uzun saplı bağlamanın ise Radyo ile birlikte geldiğinden söz etmektedir.

Kısa saplı bağlamanın ve bağlama düzeninin yaygınlaşmasında en önemli faktör, Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top (*1950), Muhlis Akarsu (*1948-1993) gibi Alevi kökenli bağlama yorumcularının birlikte çalıp söyledikleri, 1983-1989 arası çıkmış, toplam 7 albümden oluşan *Muhabbet* albümleri serisidir:

¹⁰¹ Şimşek, E. (2016). “Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 101, 102.

Bu süreçte Alevi kimlikleriyle öne çıkan Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top, Muhlis Akarsu gibi bağlama üstadları öncülük etmiştir. Bu üstadlar tarafından çıkarılan “Muhabbet” albüm serisi en önemli kilometre taşını oluşturmuş ve bu albümlerin ön plana çıkardığı icra uslubu ile “bağlama düzeni” ve “kısa sap bağlama” ciddi bir yaygınlık kazanmıştır. Söz konusu müzisyenler icralarında “kısa sap bağlama”yı ve “bağlama düzeni”ni model oluşturu bir estetikle çerçevelemişlerdir.¹⁰²

Dinleme önerileri:

Muhabbet 3 albümünden *Sivas Ellerinde Sazım Çalınır*

<https://www.youtube.com/watch?v=GKdMopISAu8>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Muhabbet 3 albümünden *Gelmesin Ey Dost* (solist: Muhlis Akarsu)

<https://www.youtube.com/watch?v=WPeenI16VSc>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)



103

Resim 2.19 *Muhabbet 5*'in albüm kapağı

¹⁰²Şimşek, E. (2016). “Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama”, *I. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 101.

¹⁰³https://www.google.com.tr/search?q=muhabbet+5&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKewjXsPq14K7SAhUrApoKHXLOCJ8Q_AUIBygC#imgrc=0XP4vkaiFBt6dM:
(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Birbiriyle bütünleşmiş olan kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin yanı sıra, Alevi müziğinin yaygınlaşmasındaki önemli faktörlerden biri de Arif Sağ'ın Aksaray'da bulunan Arif Sağ Müzik Merkezi'ni 1982 yılında kurarak bu kurumda birçok öğrenci yetiştirmesi ve yine Arif Sağ'ın, 1982 yılında Şan Tiyatrosu'nda (Elmadağ, İstanbul) vermiş olduğu “bağlama resitali”dir:

Arif Sağ'ın 1982 yılında *Şan Tiyatrosu*'nda verdiği *bağlama resitali* bu bakımdan bir dönüm noktası kabul edilmektedir. Sağ, bu konserin ikinci kısmının tamamını beklenmedik biçimde çalgısal icraya ayırmış ve bunu yapmanın o günkü şartlara göre “delice bir fikir” olduğunu belirtmiştir. (Kalkan 2004:185). Bu yönüyle konserin öne çıkan özelliklerinden birisi de, bağlamanın solo bir çalgı kimliğinin de keşfedilmeye başlanması olmuştur. Ayrıca konserin ikinci bölümünde yere sehven/kazârâ düşen tezenesi ilerleyen yıllarda bağlama icrasında farklı bir boyutta katkı yapacak olan “Şelpe (El ile bağlama çalma)” tekniğinin tekrar gündeme getirilmesinin habercisi gibidir.¹⁰⁴

İTÜ TMDK'nın müdürü ve bağlama yorumcusu Prof. Adnan Koç, bu konserin bir dönüm noktası olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, Sağ'ın konserin ikinci yarısını tamamen sözsüz icraya dayalı yapması da, söz ile bütünleşen bağlamanın sözden ayrılarak kendi başına bir varlık sergileyebilmesi açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Bu tarihten sonra, özellikle 90'lı yıllarda, çalgısal bağlama müziği yaygınlık kazanmış ve Sağ dışında da bazı yorumcular çalgısal bağlama albümleri çıkarmaya başlamıştır. Bu, aynı zamanda bağlama yorumculuğunda “virtüöz” kavramını getiren faktörlerden biri olmuştur. Öte yandan, –Koç'un iddiası ile– tezenenin Arif Sağ'ın elinden kazara düşmesi ve icraya tezenesiz devam etmesi de tezenesiz bağlama çalımının yeniden gündeme gelmesine öncülük eden etkenlerden biri olmuştur.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Koç, Adnan. (2016). “Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 116.

¹⁰⁵ Tezenesiz icra (şelpe tekniği), önümüzdeki bölümde ayrıntılı olarak anlatılacaktır.

Dinleme önerileri:

Arif Sağ, *Deli Derviş* (Şan Tiyatrosu Resitali'nden)

<https://www.youtube.com/watch?v=k-SMEZBYncQ>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

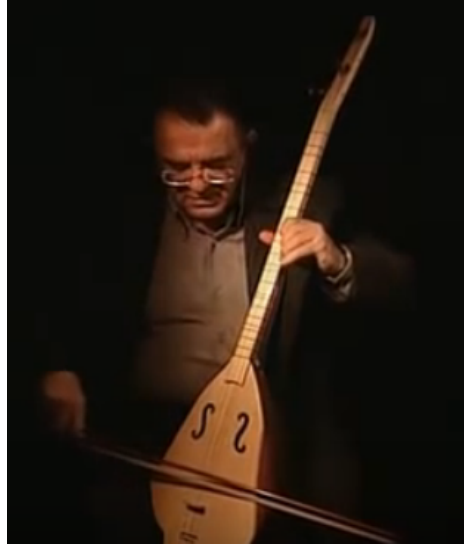
Bu dönemde bağlama ile ilgili yeniliklere imza atacak olan diğer bir isim, *Muhabbet* albümleri kapsamında adından söz ettiğimiz Yavuz Top'tur. Top'un özellikle halk müziği çalgıları ile çoksesli düzenlemeler yapması, "ıklığ" adını verdiği, yay ile icra edilen bir bağlama üretmesi ve bağlama ailesi içerisindeki bas ihtiyacını karşılamak amacıyla bas bağlamayı üretmiş olması, bağlama mecrasındaki önemli yeniliklerdir.

Kabak kemane, kemençe, kamaça, tırnak kemanesi vs. bütün bu sazların genel ismidir "ıklığ". (...) Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1958 yılında yayınlamış olduğu *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İklığ* isimli kitabında, ıklığ, kopuzun okla çalındığından dolayı ismine "okluğ" denmiş, giderek yavaş yavaş bozularak "ıklığ" şekline dönüşmüştür. Bu sazımızı günün ihtiyacını karşılayacak şekilde tekrardan dizayn ederek halk müziğinin çalgılar repertuarına katmayı denedik.¹⁰⁶ (Yavuz Top)

Bas bağlamayı ilk 1983 yılında yaptık. (...) Bas bağlama da, bu böyle bir gereksinimden, böyle bir ihtiyaçtan ortaya çıktı. Kontrbas yerine, gerek estetik olarak bizim olan ve tını olarak da bizim olan bir ihtiyacı karşılamak için bu bas bağlamanın da projesini yaptım. (...) Bas bağlama aşağı yukarı tüm plak, kaset, halk müziğiyle ilgili tüm albümlerde kullanıldığı gibi, aşağı yukarı İzmir, Ankara, İstanbul radyolarında, devlet korolarında da kullanılmaya başlandı.¹⁰⁷ (Yavuz Top)

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=GEPWb6Fjcg0> 0'10"-0'24" ile 1'19"-1'56" arası (Erişim tarihi: 16 Mart 2017)

¹⁰⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk&t=674s> 33'48"- 35'38" arası (Erişim tarihi: 21 Ağustos 2017)



Resim 2.20 “İkliğ” (yorumcu: Yavuz Top)



Resim 2.21 Bas bağlama

Yavuz Top’un bu dönemde yaptığı çoksesli düzenlemeler dikkate değerdir. Özellikle beşli aralıkların çokça duyulduğu bir armonik ses dünyası içerisinde kullanılan kontrapuntal hatlar, o güne kadar denenmemiştir. Bununla birlikte, radyo içerisinde

¹⁰⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=GEPWb6Fjcg0> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

¹⁰⁹ <http://enstrumansepeti.com/yissi-bas-baglama> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

engellemelerle karşılaştığını belirten Yavuz Top'un çoksesli düzenleme anlayışı yaygınlaşmamıştır:

1970'li yıllarda rahmetli dostum, karikatürist Oğuz Aral'la zaman zaman yaptığımız sohbetlerde, müzik sohbetlerinde, halk müziğinin çoksesliliği ile ilgili nasıl bir çalışma yapılabilir şeklinde, bu sohbetlerin sonucunda demlenmiş bir düşünce ortaya çıktı: Çoksesliliğin halk müziğinin kendi dinamizmi içerisinde, kendi motifleri içerisinde olması gerektiğini, örneğin bir düğünü veyahut bir ağıtı yakarken, anne ağlıyor ise kız kardeş de ağlıyor, baba da ağlıyor, dede de ağlıyor. Bunları bir enstrüman gibi düşünürsek eğer, anneyi de, babayı da, diğer kardeşleri de oradaki diğer topluluğu da ağılatırken Anadolu motifleriyle bezemek lazım geldiği düşüncesi olgunlaştı. Böyle bir çoksesli denemeler. Bu denemeleri de halk çalgılarının kendisi içerisinde, yani batı enstrümanlarıyla değil de halk müziğinin kendi enstrümanlarıyla yapmak daha doğru olacağı düşüncesi hâkim oldu.¹¹⁰ (...) Bütün buluşlar aslında ihtiyaçtan ortaya çıkıyor. Biz de bu çoksesli halk müziği enstrümanlarının bu denemesi içerisinde halk müziği basının, halk müziği çellosunun, altosunun ve yaylılarının ihtiyacını duyduk.¹¹¹



112

Resim 2.22 Yavuz Top 1980'li yıllardaki bir televizyon programında halk çalgılarından oluşan topluluk için düzenlediği türküyü yönetirken.

Dinleme önerileri:

“Teleskop” programından. Televizyonda yayınlanma tarihi: 23 Mayıs 1982.

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

<https://www.youtube.com/watch?v=VfQ2HyIM3R4>

¹¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=by7NEJiNH3w> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017) 8'45"-10'20"

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=by7NEJiNH3w> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017) 13'47"-14'21"

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=by7NEJiNH3w&t=879s> (Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Yavuz Top, *Ötme Bülbül*

<https://www.youtube.com/watch?v=71bNoY1dXOg>

(Erişim tarihi: 26 Şubat 2017)

Yavuz Top'un halk çalgıları ile gerçekleştirdiği çokseslilik, halk müziğine yeni bir soluk getirmiş olmakla birlikte kalıcı olmayı başaramamıştır. "İklığ" adını verdiği yaylı bağlama da kabul görmemiştir. Bas bağlama ise, tını açısından bas gitarla arasında hiçbir fark bulunmamasına rağmen,¹¹³ görünüşüyle ve bağlama yorumcularının teknik açıdan çalabileceği bir çalgı oluşuyla hâlâ karşımıza çıkabilmektedir. Bas bağlama, bugün özellikle TRT halk müziği korosunda ve Arif Sağ ekolü bağlama yorumcuları tarafından kullanılmaktadır. İcra mantığı ise, genellikle tonal müzikte karşılaşılan armonik bir eşlikten ziyade, melodiyi daha yalın olarak (yalnızca temelini çalarak) bir oktav pestten katlamaya dayanmaktadır.

Dinleme önerileri:

Bas bağlama: *Türküler Sevdamız* albümünden *Oğul* (solist: İsmail Özden)

<https://www.youtube.com/watch?v=gB9k-CErBtY>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2016)

80'li yılların önemli gelişmelerinden biri de yaprak tekneli sazın yaygınlaşmasıdır. Ağaç parçalarının birbirine yapıştırılarak tekne haline getirilmesiyle uygulanan yaprak tekne yöntemi, oyma tekneye göre daha hızlı, aynı sürede daha fazla bağlama üretilmesini sağlayan, dolayısıyla daha ekonomik bir yöntemdir:

Türkiye'de bağlama yapım sanatının kısa bir tarihine baktığımızda 1980'li yılların başlarından itibaren yoğun bir talebin ve buna bağlı olarak da üretimin arttığını görebiliriz. Bu talep artışı doğal olarak bağlama yapım tekniklerinin de değişmesine ve gelişmesine yol açmıştır. 1980'li yıllara kadar bağlama yapım işi oyma tekneler kullanılarak yapıla gelmiştir. Bu yıllarda meydana çıkan talep daha hızlı ve ekonomik bağlama yapımını ön plana çıkarmıştır.

¹¹³ Bas bağlamada, bas gitardan farklı olarak koma perdeler de bulunur.

Oyma tekneler bilindiği gibi genelde dut ağacının oyulmasıyla geleneksel yöntemler kullanılarak, yani insan emeğiyle ve iptidai şekilde yapılmakta idi. Bu yöntem son derece zor olduğu gibi fazla sayıda üretim yapmaya olanak tanııyordu. İşte bu dönemde yaprak (dilim) tekne yapımı gündeme geldi ve hızla yaygınlaşmaya başladı. Böylece bağlama yapım sanatında yeni bir dönem başlamış oldu. Yaprak tekneler belli ebattaki ağaçların ısı yardımıyla eğilerek ve tutkal yardımıyla birbirine eklenmesiyle oluşan, kısa süre içinde imal edilen pratik ve ekonomik bir alternatif olarak bağlama yapımcılarının hizmetine sunulmuş oldu. Sunulmuş oldu diyorum çünkü bağlama yapımcıları bu tekneleri kendileri üretmediler. Talep öylesine arttı ki artık bu tekneleri yapan, yani sadece yaprak tekne yapan ama bağlama yapmayan ustalar oluşmaya başladı. Dolayısı ile bağlama ustaları da daha fazla enstrüman yapabilme olanağına kavuşmuş oldu.

Üretimdeki artışı talebi karşılayacak yeterli hale getirmenin de başka bir yolu yoktu. Zira bu üretimi oyma bağlama olarak yapmak mümkün olmazdı. Bağlama yapımcıları uzun süre bu tarz bağlama yapım şeklini benimsemiş ve geliştirmişlerdir. Öyle ki bir süre sonra oyma bağlama üretimi adeta unutulmuş ve aranmaz olmuştur. Tabii ki yaprak bağlamaların bu kadar benimsenmesinin bir başka nedeni de kolay yapılabilmesi ve ekonomik oluşlarıdır. Bağlama yapım ustaları açısından da çalışma kolaylıkları ve yapım süresinin kısa oluşu tercih sebepleri olmuştur. Günümüzde de bağlama yapım süreci genel anlamda yaprak tekneye bağlı olarak devam etmektedir. (...) Yaprak tekneler uzun zaman önemli katkıda bulunmuş olsa da birçok olumsuz unsuru da maalesef göz ardı edemeyiz.¹¹⁴



115

Resim 2.23 Oyma tekne



116

Resim 2.24 Yaprak Tekne

¹¹⁴ <http://www.irfanakyol.com/> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

¹¹⁵ <http://picclick.de/Oyma-Dut-Maulbeere-Baglame-Saz-272473854866.html> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

¹¹⁶ <http://picclick.de/Anzem-Yaprak-Baglame-Saz-40-l%C4%B1k-272329591286.html#&gid=1&pid=1> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Bağlama öğrenme talebinin artması, bağlama kurslarının açılmasına ve bağlama üretim atölyeleri ile bağlama üretiminin artmasına vesile olmuştur. Oyma tekne, bu talep fazlasının karşılanmasına cevap verebilecek, seri üretime elverişli bir tekne türü olmadığından, yaprak tekne üretimi hızla yaygınlaşmıştır.

90'lı yıllara geçmeden önce, 90'ların eşliğinde yeniden gündeme gelen ve günümüze kadar popülerliğini koruyan şelpe tekniğinden kısaca söz etmek yerinde olur. Böylece, 90'lı yıllarda yaygınlaşan şelpe tekniği daha iyi anlaşılacaktır.

2.5 Tezenesiz Bağlama Çalım Tekniği: Şelpe

Günümüzde tezenesiz / el ile çalım tekniğine “şelpe tekniği” adı verilmektedir. Bu teknik, Anadolu'nun belirli bölgelerinde yaygın olarak karşımıza çıkmakta, günümüz icracılarının birçoğu tarafından geniş ölçüde benimsenmekte, kullanılmakta ve geliştirilmektedir.

Tezenesiz / el ile bağlama çalım tekniğine verilen isim olan “şelpe” Farsça kökenli bir kelime olup, Erol Parlak'ın aktardığına göre Farsçada beş rakamının karşılığı olan *penç* kelimesinden türemiştir:

Anadolu'da tezenesiz saz çalma genellikle **pençe**, **şelpe** (**şerpe**) terimleriyle ifade edilmektedir. Pençe, Malatya (Arguvan), Kahramanmaraş (Elbistan), Gaziantep, Şanlıurfa (Kıyas Köyü), Tunceli, Sivas, Tokat, Amasya gibi yörelerde el ile (tezenesiz) saz çalmaya verilen addır. Anadolu'ya özgü bir adlandırma olan pençe terimi, aslen Farsça'dır. Sözlük anlamı; penç: beş ve pençe: beşli'dir.¹¹⁷

Öte yandan, aynı yazının devamında, “şerpe” kelimesinin “çertme” kelimesinden geldiği, çertme'nin ise Orta Asya kökenli bir kelime olduğu belirtilir:

Anadolu'da Kayseri (Sarız), Erzincan, Erzurum, Kahramanmaraş (Elbistan) gibi yörelerde el ile (tezenesiz) saz çalmayı ifade etmekte olan bir diğer terim de Şelpe ya da Şerpe'dir. Araştırmalarımızda elde edilen bilgi ve bulgular Şelpe'nin (Şerpe) Asya kökenli

¹¹⁷ Parlak, E. (2002). *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Metodu*, s. 10.

Çertme'den türediği, bir söyleyiş ve ağız değişikliğine uğrayarak günümüze kadar geldiği doğrultusundadır.¹¹⁸

Parlak, el ile icranın bağlamanın esas çalım biçimi olduğunu, çeşitli nedenlerden ötürü tezenenin (mızrap) icat edildiğini, zamanla bağlamada tezeneli icranın yaygınlaştığını ve el ile icranın yavaş yavaş unutulmaya başlandığını belirtmektedir:

Anadolu kopuzunda (bağlamada)¹¹⁹ mızrap kullanma fikri, ilk olarak yaklaşık 14. yüzyıldan itibaren metal tel gelişimi sonrası Osmanlı Sarayı ve çevresinde oluşmuştur. Özellikle sesi az olduğu için fasıllarda zorlanan sazların volümünü yükseltmek için oluşan ve 17. yüzyıldan itibaren oturmaya başlayan bu kavramın, Anadolu'ya geçişi de öncelikle Osmanlı Saray kültürü etkisindeki Anadolu şehirlerinde başlamış, nihayet oradan da köylü halka ulaşmıştır. (...) Anadolu halkı, bütünüyle mızrap kullanımına hemen hemen Cumhuriyet döneminden sonra geçmiştir. (...) Zamanla, el ile çalma terkedilmiş ve bağlamanın yalnızca mızraplı bir saz olduğu anlayışı yerleşmiştir.¹²⁰

Parlak'a göre tezenenin icadı, bağlamada metal tele geçilmesiyle birlikte olmuştur. Tezeneli icranın yayılması da saray çevresinden Anadolu'ya doğru olmuştur. Tezene zaman içinde yaygınlaşmış, fakat Anadolu'da bazı bölgelerde benimsenmemiş, bu bölgelerdeki icracılar el ile icrayı devam ettirmişlerdir.

Tezenenin kullanılması, bağlamanın yapısında ve bağlama icracılığında da değişimler yaratmıştır:

Mızrap (tezene) kavramının oluşmasından sonra Anadolu sazında ve müziğinde çeşitli değişiklikler meydana gelmiştir. Mızrapın benimsenmesinden sonra sazların tel sayıları artmış, bütün teller metal ve ses tablosu (göğüs) ağaçta olmuştur. Mızrap kavramı ile birlikte vuruş kalıpları şekillenmeye başlamış, daha sonraları müziğin genel karakteri bu kalıpların belirleyici güdümüne kilitlenmiştir.¹²¹

¹¹⁸ Parlak, E., a.g.e., s. 10.

¹¹⁹ Erol Parlak, daha önce de söylediğimiz gibi, bağlamanın atasının kopuz olduğunu savunmaktadır.

¹²⁰ Parlak, E., a.g.e., s. 9.

¹²¹ Parlak, E., a.g.e., s. 9.

Tezeneli icranın yaygınlaşması ve el ile icranın büyük oranda unutulmuş olmasına rağmen, –yukarıda belirttiğimiz gibi– tezeneli çalışın benimsenmeyip el ile çalma geleneğinin sürdürüldüğü bölgeler Anadolu’da hâlâ vardır:

Mızraba kolayca geçenlerin yanında, mızrabı hiçbir zaman benimsememiş ve yalnızca el ile çalmayı sürdüren ustalar da olmuştur. (...) El ile bağlama çalma geleneği ve tekniği; Orta, Güney ve Doğu Anadolu’daki Alevi-Bektaşî toplulukları, Teke yöresi Yörük Türkmenleri ile, az da olsa Gaziantep Oğuzeli yöresi Barak Türkmenlerinde hâlâ yaşatılmaktadır.¹²²

Anadolu’da görülen el ile icra tekniklerine baktığımızda, Alevi-Bektaşî topluluklarının, başparmak hariç sağ elin bütün parmaklarını, tüm tellere aşağı yukarı vurarak çaldığını görüyoruz. Bu çalış tekniği, İranlı Şii tembur ve setar yorumcularının çalım tekniğine oldukça benzemektedir. Safevi devletinin 16. yüzyılda Anadolu Alevileri üzerindeki etkisi ve bu bölgenin bugünkü İran’la olan coğrafi yakınlığı göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’nin doğusundaki Alevi yorumcuların İranlı yorumcularla etkileşim içine girmiş olmaları makul görünmektedir.



123

Resim 2.25 Hüseyin Orhan Dede (soldaki)

¹²² Parlak, E., a.g.e., s. 9.

¹²³ https://www.youtube.com/watch?v=Si0443RPh_0&t=535s (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Dinleme Önerileri:

Zeynel Dede, *Ali Değil mi*

<https://www.youtube.com/watch?v=8n3uY-oLGwY>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Firik Dede

<https://www.youtube.com/watch?v=GmaXzE9tuUA>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Ali Akbar Moradi

https://www.youtube.com/watch?v=tv_ECpXHpc8

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Yâresân Kürt Alevileri'nde Cem

<https://www.youtube.com/watch?v=QHSrYjEW10k>

(Erişim tarihi: 21 Ağustos 2017)

Güneydeki Yörük Türkmenlerinin ise, parmakları vurarak çalmanın yanı sıra, “boğaz” adı verilen, parmakları perdelere vurup çekerek çalma tekniğini kullandıklarını ve telleri sağ el parmakları ile çekerek de çaldıklarını görmekteyiz.

Dinleme önerileri:

Faik İnce

https://www.youtube.com/watch?v=9iqb8_P6r8g

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Ramazan Güngör

<https://www.youtube.com/watch?v=85rm84xQqel>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Ali Ulutaş, Üçtelli

https://www.youtube.com/watch?v=N_7Ecqi2e4k

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Alevi-Bektaşî topluluklarında genel olarak bağlama düzeni kullanılmaktadır. Bununla birlikte, ruzba olarak bilinen küçük boyutlu ve iki telli bir saz vardır ki alt tel Re, üst tel de La olacak şekilde akortlanır. Alevi-Bektaşî topluluklarında yaygın olarak kullanılan bu sazlar, balta sazı, dede sazı, ruzba gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Bu bağlamalar genellikle 9-12 perdelidir. Tekne boyları küçüktür (örneğin 32 cm). Günümüzde daha büyük tekneli sazlar da görülmektedir. Tel sayısı 1+1+1 olacak şekilde toplam üç telli olabileceği gibi 2+1+1 olacak şekilde 4 telli ya da nadiren 2+2+2 olacak şekilde 6 telli de olabilirler. Bu sazlarda bam teli kullanılmaz. Tekne formlarına baktığımızda, bu bağlamaların teknelerinin genellikle günümüzdeki tekne formuna göre daha armudumsu bir yapıya sahip olduğunu ve teknenin arkasının sivri olduğunu görüyoruz.



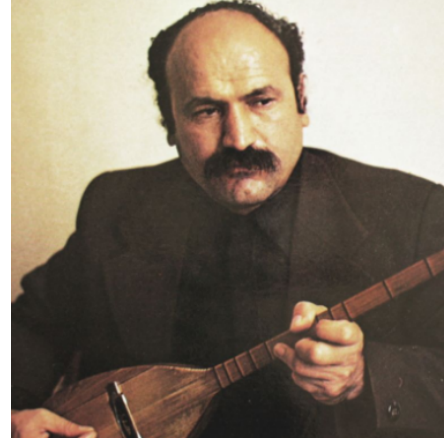
124

Resim 2.26 Balta saz

¹²⁴ <http://www.anadolusazevi.com/> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)



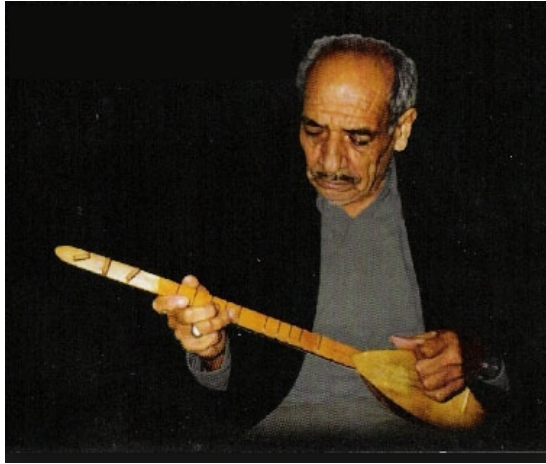
125

Resim 2.27 Ruzba teknesi

126

Resim 2.28 Nesimi Çimen ruzbası ile

Güneydeki Yörük Türkmenleri ise bağlama düzeni ile birlikte çeşitli düzenler kullanmaktadır. Bu bölgede kullanılan sazlara parmak curası ya da üçtelli adı verilir. Sazlar genellikle 1+1+1 olacak şekilde 3 tellidir. Bununla birlikte 2+1+1 olacak şekilde 4 telli olanları da vardır. Bam teli kullanılmaz. Bu bağlamalar da genellikle 9-12 perdelidir. Tekne boyu sabit olmamakla birlikte, yaklaşık olarak 22-24 cm tekne boyutuna sahiptirler –ki bu boyut bugünkü curanın boyutudur. Yörede bu boyuttan çok daha küçük tekneli sazlara da rastlanmaktadır.



127

Resim 2.29 Fethiyeli Ramazan Güngör

128

Resim 2.30 Osman Kırca

¹²⁵ <https://www.boranmuzik.com/mhp~u~ruzba-baglama-4> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

¹²⁶ <https://onedio.com/haber/madimak-ta-hakk-a-yuruyenlerden-halka-kalanlar-537934> (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

¹²⁷ <http://www.zeybekoloji.com/mugla-yoresi/ramazan-gungor-fethiye-yoresi-kirik-kayda-t1525.html> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

¹²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=A-iNw7qPGeU> (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017) 0'20"

2.5.1 Şelpe Tekniğinin 90'lara Kadar Olan Gelişimi

Tezenesiz çalım tekniğinin icra edildiği bölgeden çıkarak ülke çapında yeniden duyulmaya başlaması, bir yönüyle yerel kökenli olup mahalli icracı nitelikleri taşıyan, diğer yönüyle de şehirde yaşayan, modern hayatın içerisinde bulunan ve müzik piyasasında adını duyurmuş yorumcular eliyle olmuştur.

Karakteristik güney yörük müziği olan boğaz, 60'lı 70'li yılların köy filmlerinde sıklıkla kullanılmakta idi. Yurttan Sesler Korosu'nun ilk saz sanatçıları ekibinde yer alan, sonraki dönemlerde koronun şefliğini de üstlenen derlemeci ve hoca Ahmet Yamacı (1926-1987) Burdurludur. Yamacı, yönetmenliğini Metin Erksan'ın (1929-2012) yaptığı 1963 tarihli *Susuz Yaz* filminde, mahalli yorumcu Kazım Alkar'la birlikte hem cura, hem de daha büyük tekneli, sırma telli bir bağlama ile boğaz üslubunda çalmaktadır. Yine, yönetmenliğini Orhan Aksoy'un (1930-2008) yaptığı 1970 tarihli *Yavrum* isimli filmde, elektro-bağlama ile boğaz çalınmaktadır. 90'lı yıllardan önce yapılmış başka bir icrayı, Kalan Müzik arşivinde yer alan bir Özay Gönlüm kaydında buluyoruz.

Dinleme önerileri:

Özay Gönlüm, *Boğaz Havası*

<https://www.youtube.com/watch?v=26bm-J6k3us>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Tezenesiz çalım tekniğini kullandığımız bildiğimiz diğer bir yorumcu da Arif Sağ'dır. Sağ, 1986 Gülhane Konseri'nde kısa saplı bağlama ile *Gurbet Havası* veya *Teke Zortlatması* adı verilen melodiyi seslendirmiştir. Yine yörük müziği geleneğine ait ve 9 zamanlı olan bu havada Sağ, şelpe kapsamındaki farklı teknikleri bir arada kullanmış ve melodinin arasına serbest ölçülü pasajlar ekleyerek kısa bir temadan uzunca bir kompozisyon yaratmıştır. Arif Sağ bu performansında, sonraki yıllarda şelpe tekniğinde çokça kullanılacak olan ve *mute* olarak isimlendirilen tekniği de

uygulamıştır. Tezeneyi sol¹²⁹ elinde saklayan Sağ ayrıca, bu havanın bitiminde tekrar tezeneli icraya geçmiş ve bu ezginin ardına bağladığı türküyü tezene ile icra etmiştir.

Dinleme önerileri:

Arif Sağ, Gülhane Parkı Konseri (1986)

<https://www.youtube.com/watch?v=IngHgF8vEl0>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Kısa bir temayı bağlama ile yarı doğaçlama sayılabilecek bir biçimde, farklı şelpe teknikleri, farklı gürlükler ve aralara serpiştirilen serbest bölümlerle geliştirerek dakikalarca süren bir eser haline getirmek hem Hasret Gültekin'de (1971-1993), hem de Arif Sağ ekolünden sayabileceğimiz Erdal Erzincan'da (*1971) görülmektedir.

Hem tezeneli, hem de tezenesiz çalımda ciddi bir virtüözite gösteren Hasret Gültekin, özellikle şelpe tekniğinin geliştirilmesi ve yaygınlaşmasında çok büyük rol oynamış bir icracıdır:

Yöresinde el ile çalma geleneği bulunan ve Haydar Acar gibi usta yorumcuları dinleyen Sivashlı Hasret Gültekin, Talip Özkan'la birçok kez yan yana gelebilme ve yararlanabilme şansına sahip olmuştur. 1980'li yılların sonlarında Talip Özkan'dan büyük boy bağlama ile öğrendiği boğaz tekniği ile çalınan küçük bir ezgiyi kendince sunan Gültekin'in bu yorumu dikkat çekmiştir.¹³⁰

¹²⁹ Arfi Sağ solak olduğundan sol el parmakları ile tellere vurmakta, sağ el parmakları ile perdelere basmaktadır.

¹³⁰ Parlak, E. (2002). *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Metodu*, s. 13.



131

Resim 2.31 Hasret Gültekin

Gültekin de, Arif Sağ gibi *Gurbet Havası*'nı programlı bir üslupla çalmıştır. *Gurbet Havası*'nı icra ettiği konserlerinin birinde, avuç içiyle tellere sürterek o gün için oldukça yeni bir teknik uygulamıştır.

Dinleme Önerileri:

Hasret Gültekin, *Teke Zortlatması*

<https://www.youtube.com/watch?v=AFF6d-BUx6M>

(Erişim tarihi: 20 Ekim 2017)

Hasret Gültekin başka bir performansında *Teke Zortlatması*'nın ardına “Çeke Çeke Ben Bu Dertten Ölürüm” isimli deyişi ekleyecektir. 5 zamanlı bu deyiş, sonraki yıllarda şelpe repertuarının en üst sıralarında yer alan bir eser olacaktır.

Hasret Gültekin, şelpe tekniğinin yanı sıra, kısa saplı bağlamanın sevilmesinde ve yaygınlaşmasında Arif Sağ, Musa Eroğlu gibi üstatlar kadar önemli bir yere sahiptir. Repertuarında türküler kadar beste formunda da eserler bulunduran Gültekin, hem yenilikçi icracılığı, hem de söylediği eserlerle genç kuşak halk müziği dinleyicisinin ilgisini çekmiştir.

¹³¹https://www.google.com.tr/search?q=hasret+g%C3%BCltekin&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbm=isch&sa=X&sqi=2&ved=0ahUKewjIuuSupbHSAhWM8RQKHRFtAMMQ_AUIBygC#imgre=hGvE6vJ5s7oAQM: (Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Dinleme önerileri:

Hasret Gültekin, konser kaydı

<https://www.youtube.com/watch?v=hKwvxzr0PWk>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

2.6 1990'lı Yıllarda Bağlama

90'lı yıllara geldiğimizde, radyo anlayışıyla yapılan halk müziği ve bağlama icrasının müzik piyasasına etkisi iyiden iyiye azalmış durumdaydı. Bunda, özel radyo ve televizyon kanallarının da yayına başlamasının etkisi oldukça büyüktü:

1927 yılında radyonun, 1968 yılında ise, ilk televizyon yayınlarının başlamasıyla devlet tekelinde sürdürülen yayınlar, 1986 yılından sonra uyduların Türkiye'ye yönelik yayınlar yapmaya başlamasıyla da özel televizyonlar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1990 yılında test yayınına başlayan "Magic Box Star 1" isimli televizyon kanalı, TRT'nin televizyon yayınları üzerindeki tekeli ortadan kaldırmıştır. Böylelikle yepyeni ve karmaşık bir sürecin temeli de atılmıştır.¹³²

Bunun dışında, kanal kaydın¹³³ yaygınlaşmasıyla birlikte, "stüdyo bağlamacılığı" olarak adlandırılan yeni bir icracılık anlayışı gelişmiştir. Bu alanda gelişim göstermiş ve uzmanlaşmış bir icracıdan, kayda gireceği zamana kadar görmediği bir notayı kayıta çalması istenmektedir. Bu nedenle bir stüdyo bağlamacısının deşifresi iyi olmalıdır. Ayrıca icracıdan –zaman kaybını en aza indirmek amacıyla– kaydı en az tekrarlarla tamamlaması beklenmektedir. Yine, çalacağı partinin kayıta daha güçlü duyulabilmesi için icracının iki defa çalması istenir ve her iki icranın da birbirinin tıpatıp aynısı olması beklenir.¹³⁴ Canlı performansın getirdiği anlık doğaçlama ve serbestlikten tamamen farklı olan bu kayıt deneyimi, "konser müzisyenliği" ve "stüdyo müzisyenliği" gibi iki farklı alanın ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Bir

¹³² Koç, A. (2016). "Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı", *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 116.

¹³³ Kanal kayıt: Stüdyo ortamında farklı çalgıların veya vokallerin ses kayıtlarının farklı zamanlarda yapılmasına ve sonrasında bu kayıtların birleştirilebilmesine olanak veren ses kayıt teknolojisidir. Bu sayede aynı yorumcu, aynı eser içerisinde birden fazla çalgıyı ve farklı partileri sırayla çalabilmekte ve / ya da söyleyebilmektedir.

¹³⁴ Buna "dubleleme" adı verilmektedir.

eserin kaydında çalacak olan müzisyenlerin aynı anda stüdyoya girme gerekliliğini ortadan kaldıran kanal kayıt, bağlamada “düzenleme” anlayışını hem çok geliştirecek, hem de bu anlayışa yepyeni bir soluk getirecektir.

Dinleme önerileri:

Çetin Akdeniz, stüdyoda kayıt

<https://www.youtube.com/watch?v=V3mfS6rdvIY>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

70’li yıllarda özellikle Zülfü Livaneli ile başlayan, 80’li yıllarda ise Ahmet Kaya, Yeni Türkü, Grup Yorum vb. ile devam eden, bağlamanın batı sazları ile bir araya getirildiği “düzenleme” anlayışı, 90’lı yıllarda da devam ediyordu. Genellikle özgün/protest müzik olarak adlandırılan bu türde, bağlama daha önceki örneklerde görüldüğü gibi, tezene stilleri, koma seslerin kullanımı gibi karakteristik özelliklerinden soyutlanarak kullanılmakta idi.

Gerek içerik, gerekse müzikal estetik açısından özgün müziğin neredeyse karşı kutbunda duran arabesk ise 80’lerdeki tahtını bu yıllarda da korumakta idi. Bu dönemde, arabesk müzik seslendiren bağlama yorumcuları arasında İsmet Topçu (* 1966) öne çıkmaktadır. Özellikle süratli bağlama çalım konusunda adından söz ettiren Topçu, 1991-94 yılları arasında Orhan Gencebay’la çalışmış, Gencebay’ın o dönemdeki albümlerinde bağlama çalmıştır. Bu albümlerden 94 yılında çıkan “Yalnız Değilsin” isimli albümde yer alan *Nihavend Üvertür* isimli bestede Topçu’nun elektro-bağlama icrası, sürat bakımından sınırları üst düzeyde zorlayan bir yorum olmuştur.

Dinleme önerileri:

Orhan Gencebay, *Nihavend Üvertür* (elektro-bağlama İsmet Topçu)

<https://www.youtube.com/watch?v=NkIimQUclzc>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Bağlama icrasında tezene yerine gitar penası kullanan İsmet Topçu'nun diğer bir özelliği de “dört telli elektro-bağlama” olarak isimlendirilen bağlamayı kullanmış olmasıdır. Topçu, normalde 3 tel grubundan oluşan bağlamada dört tel grubu tercih etmiştir. Akort düzeni alt telden üst tele doğru Re-La-Mi-La olan bu sazın tel sayısı, 2+2+2+2 olacak şekilde toplam 8'dir. Üçüncü ve dördüncü tel grubunun yukarıda bulunan telleri sırma teldir.

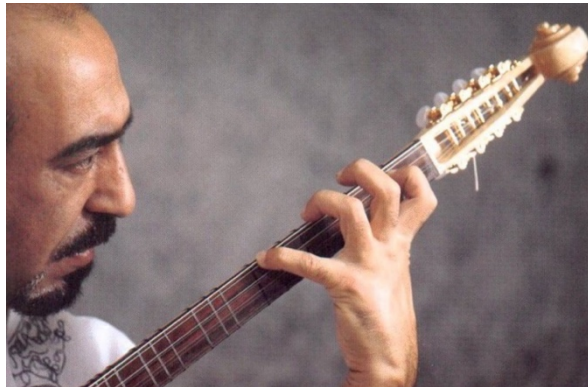
Dinleme önerileri:

İsmet Topçu, *Allı Turnam*

<https://www.youtube.com/watch?v=GHySLqOsHgs>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Dönemin arabesk stilinde ve süratli bağlama icrasında karşımıza çıkan bir başka yenilik ise, sol elde genellikle başparmak kullanılmayışı, bununla birlikte dört parmakla dikey olarak bütün tellerin ve perdelerin aktif olarak kullanılmasıdır. Bağlamada “pozisyon” anlayışının yaygınlaşmasına yol açan bu icra biçimi, daha çok gitar, ud, lavta gibi çalgılarda karşımıza çıkmakta ve bu açıdan geleneksel bağlama çalım mantığına oldukça ters düşmektedir.



135

Resim 2.32 İsmet Topçu

¹³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=WESGuPvdd1s> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Bu yıllarda süratli bağlama çalımında öne çıkan diğer bir icracı da Çetin Akdeniz'dir (*1967). Akdeniz birçok pop müzik albümünde bağlama icra etmiş olmakla birlikte, elektro-bağlama kullanmamış olması, tavrılı bağlama icrasına da eğilmiş olması ve daha çok halk müziği repertuarına ait eserleri seslendirmiş olmasıyla İsmet Topçu'dan ayrılır:

1990'lı yıllardan itibaren İsmail Derker, Çetin Akdeniz ve Güray Hafıftaş'tan oluşan üçlü grup, teknik açıdan bağlama ve notaya hâkimiyetlerini ön plana çıkararak, izleyen 10-15 yıllık süreçte hem bireysel icra hem de grup bağlama birliği açısından müzik piyasasında çok başarılı işlere imza atmış ve kendilerinden sıkça bahsettirmişleridir.¹³⁶

90'lı yıllarda ortaya çıkan “stüdyo bağlamacılığı” kavramının tam anlamıyla karşılığı olan Hafıftaş, Derker ve Akdeniz, o yıllardaki albüm kayıt piyasasının aranan isimleri olmuşlardır. Bu bağlamacılar arasında Çetin Akdeniz, hem teknik hâkimiyeti hem de bireysel olarak daha çok öne çıkan bir yorumcu olması bakımından Güray Hafıftaş ve İsmail Derker'den ayrılır.

Dinleme önerileri:

Haluk Levent, *Bir Yarım Olsun İsterdim* (bağlama: Çetin Akdeniz)

<https://www.youtube.com/watch?v=QpCChpdORKk>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Beyazıt Öztürk, *Cevizin Yaprağı* (bağlama: Çetin Akdeniz ve Güray Hafıftaş)

<https://www.youtube.com/watch?v=o3L3wzcjkEg>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Pop müzikten halk müziğine, rock müzikten fantezi müziğe kadar birçok farklı müzik türüne ait albümlerde bağlama icra etmiş olan Akdeniz, türkü, oyun havaları

¹³⁶ Koç, A. (2016). “Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 116.

ve bestelerden oluşan enstrümantal albümünü 1994 yılında çıkarmış, toplumun kendisini tanınması da bu tarihten itibaren olmuştur. Bu albümde yer alan *Ezgi Akşamı* isimli beste, birçok amatör bağlama icracısı için adeta kült olmuş bir çalışmadır.

Dinleme önerileri:

Çetin Akdeniz, *Ezgi Akşamı* (beste: Sinan Çelik)

https://www.youtube.com/watch?v=8_bBPbfoOuM

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Çetin Akdeniz, *Pancar Pezik Değil mi*

<https://www.youtube.com/watch?v=Z-39E1UTwFM>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)



137

Resim 2.33 Çetin Akdeniz

Akdeniz, katıldığı televizyon programları ve konserlerde, halk müziği repertuarından örnekler dışında Isaac Albeniz'in (1860-1909) gitar için bestelediği ünlü *Asturias*'ı, Henry Mancini'nin (1924-1994) yine çok ünlü olan *Pembe Panter* filminin teması gibi melodileri bağlama ile yorumlamıştır. Toplumun oldukça ilgisini çeken, gelenekçi müzik çevrelerinin ise şiddetle karşı çıktığı bu denemeleri daha önceleri, İzmir Radyosu bağlama sanatçısı Yılmaz İpek'te de (1936-1999) görmekte idik. Bu

¹³⁷ <https://www.izlesene.com/muzik/cetin-akdeniz> (Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

yaklaşımın, farklı yorumcularla Çetin Akdeniz'den sonra da sürdürüldüğünü görmekteyiz.

Dinleme önerileri:

Çetin Akdeniz, *Czardas*

<https://www.youtube.com/watch?v=5oBRpPBfy0I>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Çetin Akdeniz, *Asturias, Pembe Panter*

<https://www.youtube.com/watch?v=5VvbBoP5U8w>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top gibi 80'li yıllarda büyük bir yaygınlık kazanmış Alevi kökenli yorumcuların etkisi bu dönem boyunca da devam etmekteydi. Arif Sağ'ın 90'lı yıllarda çıkardığı albümlerde bolca senfonik saz da kullanıldığını görüyoruz. Özellikle 95 yılında çıkan "Umut" albümü, bu açıdan önemlidir.

Dinleme önerileri:

Arif Sağ, *Bilene Danış*

<https://www.youtube.com/watch?v=2SA10yEhqQA>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Sağ'ın 90'lar itibariyle yorum açısından bağlamaya artık yeni bir katkısının olmadığını görüyoruz. Lakin 90'lar, Arif Sağ'ın kendi müzik kursunda birçok bağlama icracısını yetiştirmeye devam ettiği, böylece bir ekol yarattığı ve bağlama icracılığı üzerinde daha büyük bir etki açığa çıkardığı dönemdir.

Bu ekol içerisindeki en önemli yorumcu, şüphesiz Erdal Erzincan'dır. Sağ'ın Erzurum'dan köylüsü olan Erzincan, Arif Sağ'ın hiçbir zaman birebir öğrencisi olmadığını, fakat kursuna giderek onu izlediğini belirtir. 1989 yılında İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü'ne giren ve bitirme çalışmasını tezenesiz bağlama çalım

tekniki (şelpe) üzerine yapan Erdal Erzincan, bu dönem itibariyle solo ve topluluk içinde albümler çıkartmıştır.

Şelpe tekniğine ilk evvela, öncesini düşünerek, Anadolu’da nasıl kullanılıyor, nasıl ediliyor, onları hiç düşünmeden, direkt şehirde dinleyerek, etkilenecek, bunu kullanan sanatçıları, örneğin Arif Hoca [Sağ], işte Nesimi Çimen gibi üstatları dinleyerek, onları izleyerek, merakla başladım. Daha sonra onun içine girdikten sonra, bunu araştırmak gerektiğini, işte “Köken nereden geliyor? Bu zamana kadar nasıl ulaşmış?” bunları araştırdıktan sonra, daha çok detaya inip, daha çok uğraşma gereği hissettim ve şelpeye bu şekilde yoğunlaştım. İlk evvela Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde kullanıldığını gördüm. Onları çözmeye çalıştım. Daha sonra işte dünyada nasıl kullanılıyor, işte el ile çalınan aletleri takip ettim. Gitar da bu teknik nasıl kullanılıyor. Çünkü onlar çok daha evvel bunu geliştirmişler. Gitar da hem penayla, hem elle çalınan bir enstrüman, o yönüyle bağlamaya benziyor. Oradan bazı teknikleri aldım.¹³⁸

Erdal Erzincan, özellikle şelpe tekniği üzerine yoğunlaşmış ve Hasret Gültekin ve Arif Sağ ile 80’lerin sonlarına doğru yaygınlaşan şelpe tekniği icrasını geliştirmiştir. Şelpenin yanı sıra, bağlama düzenindeki tezeneli icrada da oldukça usta bir icracı olan Erzincan, hem kısa sap bağlamanın, hem de şelpe tekniğinin gelişmesi ve yaygınlaşmasında çok büyük katkıları olan bir virtüözdür.



139

Resim 2.34 Erdal Erzincan

¹³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk&t=674s> 37’52”- 39’13” arası (Erişim tarihi: 21 Ağustos 2017)

¹³⁹ https://tr.wikipedia.org/wiki/Erdal_Erzincan (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Dinleme önerileri:

Erdal Erzincan, *Medet*

<https://www.youtube.com/watch?v=ZH-UjiuAJ7w>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Şelpe tekniğine çok büyük katkılar sağlayan, bu tekniğin Türkiye genelinde yaygınlaşmasını sağlayan diğer bir yorumcu da Erol Parlak'tır (*1964). Parlak, 1982 yılında İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü'ne girmiştir. Müzik piyasasındaki etkinliğinden çok akademisyen ve eğitimci kimliğiyle ön plana çıkan Parlak, uzun yıllar boyunca Fethiyeli Ramazan Güngör'ün (1924-2004) köyüne gidip gelmiş, ondan birçok eser derlemiş, onun üçtelli tekniğini incelemiş ve bu eserleri notaya almış, albümlerinde ve katıldığı programlarda bu eserleri yorumlamıştır. Erol Parlak, bu çalışmalarıyla yörük müziğinin toplumun diğer kesimlerince tanınmasına ve modern bağlama repertuarına kazandırılmasına katkı sağlamıştır.

Parlak, şelpe tekniği, bağlama düzeni ve deyiş-semah gibi Alevi müziğine ait formların yanı sıra, bozuk düzen ve geleneksel Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisindeki bağlama icrasında da oldukça önemli bir icracıdır. Bu alanda da çok usta bir yorumcu olması, Parlak'ı ayrıcalıklı kılmaktadır.

Dinleme önerisi:

Erol Parlak, *Çörten Boğazı*

https://www.youtube.com/watch?v=LK0fH4_tPIM

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Erol Parlak, *Ey Erenler*

<https://www.youtube.com/watch?v=YqApYIQzgMU>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Erol Parlak, *Tahtacı Semahı*

<https://www.youtube.com/watch?v=1Ya1KBunMZk>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)



140

Resim 2.35 Erol Parlak

90'ların ikinci yarısından sonra Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak bir araya gelerek, genel olarak şelpe tekniğinin kullanıldığı bir bağlama topluluğu oluşturmuşlardır. Bu topluluk, yurtiçinde ve yurtdışında konser ve televizyon programlarına katılmıştır. Topluluğun yaptığı en önemli çalışma ise, 1996 yılında, dönemin Almanya Cumhurbaşkanı Roman Herzog'un daveti üzerine Köln Filarmoni Orkestrası'yla önce Köln, sonrasında da Berlin ve Strasbourg'da vermiş olduğu konserlerdir. Bu proje kapsamında, icracıların kendi besteleri ve yine kendileri tarafından bağlama ve şelpe için düzenlenen bazı türküler orkestra eşliğinde icra edilmiştir. Düzenlemelerin Cengiz Özdemir (*1959) tarafından yapıldığı, şefliğini Betin Güneş'in (*1957) üstlendiği bu proje, 1998 yılında Türkiye'de *Concerto for Bağlama* ismiyle albüm haline getirilmiştir.



141

Resim 2.36 Bağlama Konçertosu konserinden

¹⁴⁰ <http://sesler.biz/parlak/> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

¹⁴¹ <https://tamtesekkullu.wordpress.com/2011/06/> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Dinleme önerileri:

Concerto for Bağlama: “Yandım Şekeroğlan” bölümü

<https://www.youtube.com/watch?v=nhgkRrojDuM>

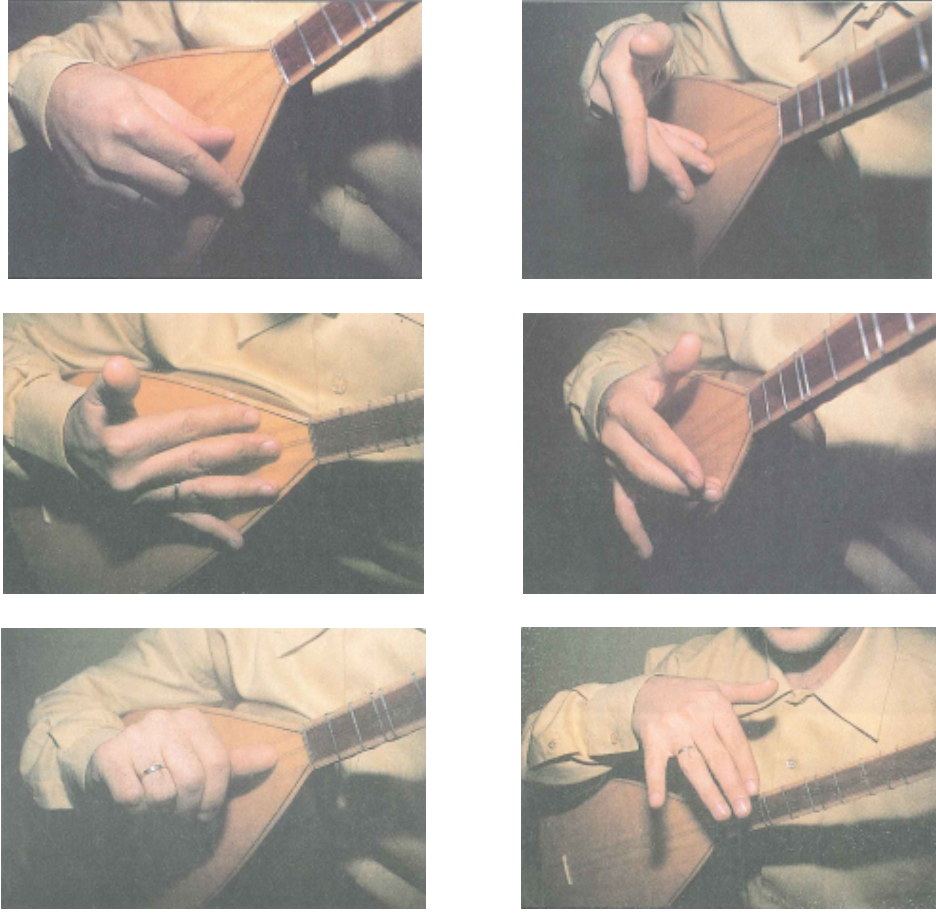
(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

80’lerin ikinci yarısında gündeme gelen şelpe tekniği, 90’lı yıllarda özellikle Erdal Erzincan ve Erol Parlak sayesinde gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Sağ, Parlak, Gültekin ve Erzincan, tezenesiz icraya gelenekte var olmayan birçok yeni teknik eklemiş ve farklı yörelere ait tezenesiz icra tekniklerini bir arada kullanmışlardır.

1990’lı yıllar, eşzamanlı birçok bağlama üslubunun kentte var olmaya başladığı yıllardır. Ancak özellikle *şelpe tekniği* olarak bilinmeye başlayan *elle çalma* tekniklerinin ön plana çıkmasıyla “bağlama” icrası yeni bir döneme girmiştir. Yerel olarak Ege Bölgesi’ndeki, özellikle Teke yöresi civarındaki Ramazan Güngör gibi “cura” icracılarının sap üzerine parmak vurarak ses çıkarma, kentli icracılar tarafından yeniden keşfedilmiş ve bu teknikle ürünler verilmeye başlanmıştır. Sağ elde mızrap olmadan çalma teknikleri kentli “bağlama” icracıları arasında yaygınlaşmaya başlamıştır. Eski Alevi kaynaklarının sağ elle mızrapsız tellere vurma teknikleri, Teke yöresindeki cura icracılarının sap üzerinde parmak vurma ve sağ elle mızrapsız tellere vurma teknikleri ile birleştirilip, yeni kentli bir üslup ortaya çıkarılmıştır. Bu dönemde Teke yöresi teknikleriyle bir Doğu Anadolu ezgisi veya bir Alevi deyişi çalmak normal karşılanmaya başlamış ve dolayısıyla tekniklerin yöresel nitelikleri birbiri içine geçmeye başlamıştır.¹⁴²

Bu dönemde şelpe tekniğinde gözlemlenen gelişmelerden ilki, flamenko gitar, setar, dutar, dombra ve benzeri mızrapsız çalınan çalgılardan alınan sağ el vuruş tekniklerinin değiştirilerek ve geliştirilerek bağlamaya adapte edilmesi olmuştur.

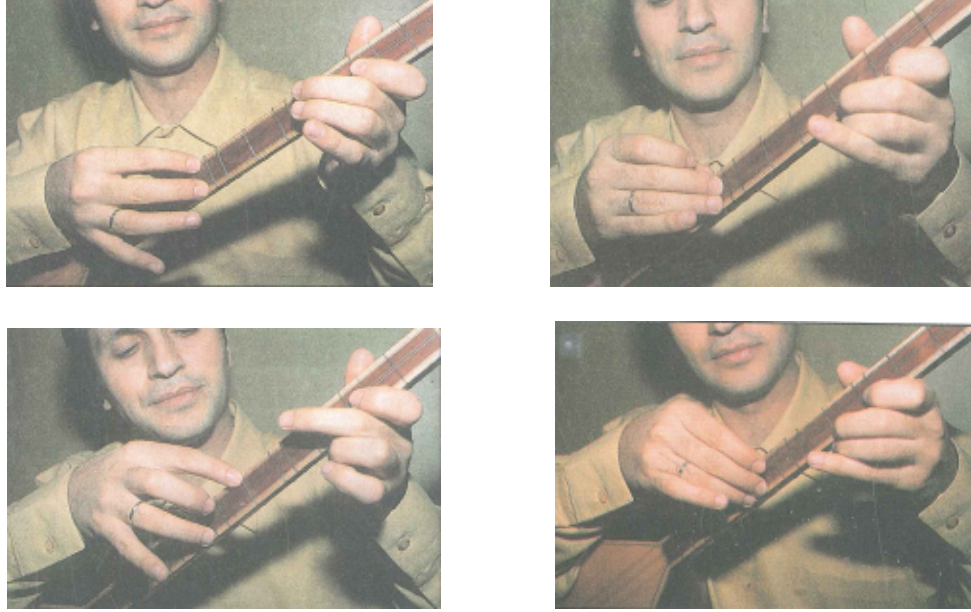
¹⁴² Şimşek, E. (2016). “Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 104.



Resim 2.37 Yakın zamanda geliştirilen sağ el vuruş teknikleri ¹⁴³

Tezenesiz çalım tekniğinde karşımıza çıkan diğer bir gelişme ise, parmak vurma teknikleridir. Geleneksel icrada boğaz havalarında karşımıza çıkan bu teknikte kullanılan perdeler oldukça sınırlıydı ve sağ elde yalnızca işaret parmağı kullanılmaktaydı. 80'lerin sonundan itibaren kentli icralara taşınan bu teknikte, giderek başparmak hariç bütün parmakların ve tuşe üzerindeki bütün perdelerin kullanılmaya başlandığını görüyoruz. Parmak vurma tekniğinin bu yönde genişlemesiyle, istenilen herhangi bir melodi çalınabilir hale gelmiştir.

¹⁴³ Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 199, 200, 203, 206, 207, 208.



Resim 2.38 Yakın zamanda geliştirilen parmak vurma teknikleri ¹⁴⁴

Genel anlamda basma ve çekme mantığıyla işleyen bu teknikte, çalınan melodinin notalarında neredeyse sürekli olarak bir oktav farkı ortaya çıkıyor ve bu durum tınısal değişime de yol açıyordu. Bunun yanı sıra, sağ elde aynı anda iki parmağın farklı perdelere vurulmasıyla bir aralık elde ediliyor, istenilen perdelere sırayla basılıp çekilerek arpejler yapılabiliyordu. Bu arpej tekniği, çoğu zaman, melodiye uygun akorlarla eşlik etmek için kullanılmıştır. Örneğin, herhangi bir enstrüman melodiyi çalarken bağlama bu teknikle ona armonik eşlik sağlayabiliyordu.

Dinleme önerileri:

Sağ el vuruş teknikleri: Erdal Erzincan, *Sinsin Halayı*

<https://www.youtube.com/watch?v=ZwdCCk2q2j8>

(Erişim tarihi: 20 Ekim 2017)

Parmak vurma tekniğiyle arpej: Cem ve Kutsal, *Huyumuz Bizim*

https://www.youtube.com/watch?v=DwU7tEot1_0

(Erişim tarihi: 6 Mart 2017)

¹⁴⁴ Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, s. 215-216)

Bu dönemde, tel çekme tekniklerinde de yeni arayışlara girilmiştir. Örneğin, telleri sapa oldukça yakın bir noktadan çekerek daha yumuşak bir tını elde edilmesi (*sul tasto*), hatta telin sap üzerinden çekilmesi, ya da eşiğe yakın bir bölgeden çekilerek daha sert bir tını elde edilmesi (*sul ponticello*) gibi tını arayışları yorumcuların uğraştıkları konular olmuştur. Ayrıca, orta eşiğin sağ elin kenarıyla hafifçe kapatılmasıyla *mute* adı verilen farklı bir tını elde edilmesi de tel çekme bağlamında yine 90'lı yıllarda karşımıza çıkmış olan bir uygulamadır. Son olarak, geleneksel üçtelli icrasında sıkça karşılaşılan, melodiyi telleri çekerek icra etmekten farklı olarak, –gitar icrasındaki gibi– arpejlerle icra etme uygulaması da bağlama çalım yöntemleri arasına girmiştir. Tel çekme tekniğinde arpejin yaygınlaşmasında, ileride göreceğimiz gibi, Erkan Oğur'un önemli bir payı vardır.



145

Resim 2.39 Sağ elin kenarıyla orta eşiğe bastırarak farklı bir tını elde etme (*mute*)

80'li yılların sonunda kent kültürü içinde yeniden doğan ve 90'lı yıllarda hızlı bir patlama yaşayan şelpe, teknik gelişiminin yanı sıra bağlamada, özellikle tel kullanımında değişik denemelere yol açmıştır. Sırma tellerin varlığından kaynaklı olarak bünyesinde aynı anda iki oktav bulunduran alt ve üst teller, hem şelpe icrasında bulanık bir tınının oluşmasına neden oluyor, hem de tel sayısının fazlalığı ve sırma tellerin kalınlığı nedeniyle tezenesiz icrayı zorlaştırıyordu. Tezenesiz icrada daha saf bir tını elde etmek ve icrayı kolaylaştırmak için alt ve üst tel grubundaki sırma teller çıkartılmış, yerine hepsi çelik tellerden oluşan 2+2+2 veya 1+1+1 olacak şekilde tellemeler yapılmıştır.¹⁴⁶ Genellikle “şelpe saz” olarak isimlendirilen ve sadece çelik tellerden oluşan bu sazla birlikte, hem yeni bir tını yaratmak hem de çelik telli saza tınısal bir karşıtlık yakalamak amacıyla, tel kombinasyonu 1+1+1

¹⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=PLNtDC_q4ds 5'20'' (Erişim tarihi: 13 Mart 2017)

¹⁴⁶ Daha önce de belirttiğimiz üzere, geleneksel şelpe icralarında zaten sırma tel bulunmamaktaydı.

olacak şekilde, yalnızca bam tellerinden oluşan bir saz da şelpe tekniği içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca, yine şelpe tekniği ile icra edilmek üzere 4 telli bir bağlama da kullanılmıştır (2+2+2+2). Dört telli bağlama, bugün halen bazı albümlerde kullanılmakla birlikte halk arasında benimsenmemiş ve yaygınlık kazanamamıştır.

Hem ortaya çıkan farklı tel kombinasyonları, hem de bu dönemde geliştirilen, yukarıda sözünü ettiğimiz çeşitli tezenesiz çalım teknikleri aracılığıyla, özellikle stüdyo kayıtlarında bağlama icraları farklı biçimlerde kullanılır olmuştur. Bunun sonucunda da Yurttan Sesler'den bu yana ilk kez yeni bir bağlama ailesi üretilmiş, bu bağlama ailesi ile kontrapuntal ve heterofonik dokularla, ayrıca armonik eşliklerle birçok düzenleme yapılmıştır.

Dinleme önerisi:

Erdal Erzincan, *Dost Bildiğim Ele Döndü*

<https://www.youtube.com/watch?v=O4rh44j-F3Y>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Erdal Erzincan, *Keklik Gibi*

<https://www.youtube.com/watch?v=EkUR96vES10>

(Erişim tarihi: 20 Ekim 2017)

Dönemin iz bırakan yorumcularından biri de Erkan Oğur'dur (*1954). 90'lı yıllarda adını duyurmaya başlayan Oğur, hem bağlama yorumculuğunu, hem de geleneksel halk müziğini derinden etkilemiştir. Makamsal dizileri icra edebilmek amacıyla 1976 yılında gitarının perdelerini çıkaran ve bu çalgıya “perdesiz gitar” adını veren Oğur, 90'ların ilk yarısı boyunca perdesiz gitarıyla müzik piyasasında var olmuştur. 90'ların ikinci yarısında ise perdesiz gitarının yanında, “kopuz” olarak isimlendirdiği 3 telli (1+1+1), perdeli, mızrapsız çalınan ve bağlamaya oldukça benzeyen bir sazı

da kullanmaya başlamıştır. Farklı bir akort düzenine başvurmuş olmasının ötesinde, Oğur'un özellikle bu sazda değerlendirdiği olduğu arpej tekniği, hem o dönemde hem de günümüzde birçok bağlamacıyı etkilemiştir. Bu dönem itibariyle müzisyenlerin kopuz talebi artmış, bazı lutiyeler kopuz yapar olmuşlardır. Kopuz çalıyor oluşunun yanı sıra, Oğur'un "mistik", "ruhani" ve "sakin" müziği, birçok halk müziği dinleyicisi ve icracısını etkilemiştir. Öte yandan Oğur'un müziği sadece halk müziği kitlesiyle sınırlı kalmamıştır. Oğur aynı zamanda iyi bir gitar icracısı da olduğundan, kendisini takip eden halk müziği dışından bir dinleyici ve müzisyen kitlesininin de bağlamaya ve geleneksel halk müziğine ilgi duymasını sağlamıştır. Bu sayede, birbirinden farklı sosyal ortamlarda var olan bu iki dinleyici kitlesi ortak bir noktada bir araya gelmiştir.

Erkan Oğur'un 1998 yılında İsmail Hakkı Demircioğlu (*1957) ile birlikte çıkarttığı *Gülün Kokusu Vardı* isimli albümü özellikle önemlidir. Bu albüm, müzik yapımcısı Hasan Saltık'ın (*1964) deyiimiyle halk müziğinin yatağını değiştirmiştir.

Dinleme önerileri:

Erkan Oğur ve İsmail Hakkı Demircioğlu, *Pencereden Kar Geliyor*

<https://www.youtube.com/watch?v=cg3UgKZczBs>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Erkan Oğur ve İsmail Hakkı Demircioğlu, *Dağlar*

<https://www.youtube.com/watch?v=N2Qamci97P4>

(Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)



147

Resim 2.40 Erkan Oğur

90'lı yılların iz bırakan örneklerinden biri de, 1993 yılında Boğaziçi Üniversitesi Gösteri Sanatları Topluluğu Bünyesi'nden çıkan Kardeş Türküler isimli müzik grubudur. Anadolu'da var olan bütün etnik ve dinsel toplulukların geleneksel müziklerini kendilerine has bir düzenleme anlayışı ile yorumlayan grup, perküsyon ve vokal partilerinin yanı sıra bağlama kullanımıyla da oldukça ilginç tınılar elde etmiştir. Grubun o dönemki bağlama icracısı Erol Mutlu'dur (*1966). Mutlu'nun icralarına baktığımızda, hem tezeneli-tezenesiz teknileri icra edişiyile, hem de tekne boyları farklı sazları farklı tel kombinasyonlarıyla kullanarak elde ettiği tınılarla 90'lar ve sonrasına kendi imzasını atmış özgün bir icracı görürüz.



148

Resim 2.41 Erol Mutlu

¹⁴⁷ <http://listelist.com/erkan-ogur-kimdir/> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

¹⁴⁸ http://tv.alcilikoyu.com/medyalar.php?kat_id=9 (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Dinleme önerileri:

Kardeş Türküler, *Demme*

<https://www.youtube.com/watch?v=jE246nTGO3U>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Kardeş Türküler, *Dilê mı Sewda*

<https://www.youtube.com/watch?v=3TMmKoNO8X4>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Kardeş Türküler, *De Bila Bêto*

<https://www.youtube.com/watch?v=eDmoy8CZvk8>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

Gazi Üniversitesi öğretim görevlilerinden Erdal Tuğcular (*1961) ise Muammer Sun'un (*1932) yaygın olarak eserlerinde kullandığı dörtlü armoni sistemini ve klasik gitara öykünen bazı icra tekniklerini bağlama üzerinde denemiştir. Tuğcular, solo bağlama, bağlama ailesi ve solo bağlamalı klasik çalgı toplulukları için türkü düzenlemeleri ve besteler yapmıştır. Ancak bu anlayış yaygınlık kazanamamış, etkisi eğitim fakülteleri ve Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri ile sınırlı kalmıştır.



149

Resim 2.42 Erdal Tuğcular

¹⁴⁹ <http://w3.gazi.edu.tr/~tugcular/> (Erişim tarihi: 28 Şubat 2017)

Dinleme önerileri:

Erdal Tuğcular, *Çiğdem*

<https://www.youtube.com/watch?v=r5i3-gKKTPI>

(Erişim tarihi: 20 Ekim 2017)

Bu dönemde tellerde gördüğümüz değişimlerin yanı sıra, daha iyi akort tutuyor olması ve estetik gerekçelerden ötürü bağlamanın burguluklarının banjo-gitar gibi çalgıların burguluklarına benzetildiğini görüyoruz. Bu tür burguluklar bugün hâlâ bazı lutiyeleler tarafından uygulanıyor olmakla birlikte, yaygın estetik tercih, çalgının ağırlığını arttırması ve sazın sesini olumsuz yönde etkilediğinin düşünülmesi gibi nedenlerden ötürü yaygın olarak tercih edilmemektedir.



150



151

Resim 2.43 Gitar burguluklu bağlamalar

Bağlamaya tıpkı yaylı sazlarda olduğu gibi *fix* de takılmış, fakat bu uygulama ne profesyonel icracılar, ne de amatör icracılar tarafından pek kabul görmemiştir. Öte yandan, bağlamanın sesinin geniş kitlelere ulaşabilmesi amacıyla 80’li yıllarda çalgının teknesine takılan, *amplifier* ve *mixer* görevi gören *equilazer*’lar hem 90’larda, hem de günümüzde yaygın olarak kullanılmıştır, kullanılagelmektedir.

¹⁵⁰ http://www.boranmuzik.net/viewpage.php?page_id=30 (Erişim tarihi: 6 Mart 2017)

¹⁵¹ <http://www.xn--ayta-oza9y.com/kisa-sap-baglama,37.html> (Erişim tarihi: 6 Mart 2017)



Resim 2.44 Üzerinde *Equalizer* bulunan bir bağlama

Şehirleşmenin 80'lerden başlayarak hızlanması ve bağlama talebinin artmasına koşut olarak ortaya çıkan yaprak tekne sazlar da 90'lı yıllardan bugüne, oyma tekneye göre çok daha yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bağlamanın ses kutusu içerisine, tıpkı gitar veya utta olduğu gibi balkon inşa etme, bağlama yapımcısı ve İTÜ TMDK Çalgı Yapım Bölümü Başkanı Cafer Açın tarafından geçmişte denenmişti. O zamandan bugüne hâlâ bazı icracıların isteği üzerine özel olarak üretilen balkonlu bağlamalar pek az tercih edilmektedir. 90'lı yıllarda bağlamanın diğer parametrelerinde (tekne boyu, tekne formu, perde sayısı, sap uzunluğu vb.) bunun ötesinde herhangi bir değişim görülmemektedir.

Bununla birlikte, 90'lı yıllarda gözlenen önemli bir gelişme, kentlerde bağlama kurslarının artması ve buna bağlı olarak bağlama metodlarının yaygınlaşmasıdır. İlk olarak 1959 yılında Şemşi Yatsıman'ın (1923-1994) *Sazdan Düzenler* adıyla yayımladığı bağlama metodunun ardından farklı kişiler tarafından onlarca bağlama metodu yazılmıştır. Fakat bu metodların birçoğu, yaklaşım açısından birbirinin tekrarı olmaktan öteye gidememiş ve öğrenciye yeni bir bakış sunamamıştır.

Burada şunu da belirtmek gerekir ki, gelenekte usta-çırak ilişkisi ile öğrenilen bağlama, Yurttan Sesler'in kurulması, ardından Türk müziği konservatuvarlarının kurulması, sonrasında da bağlama kurslarının ve bağlama metodlarının yaygınlaşması ile öğretmen-öğrenci ilişkisi üzerinden öğrenilen bir çalgıya dönüşmüştür.

¹⁵² <http://www.ikincielim.com/iel/Resim?Resimno=972153> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

2.7 2000’li Yıllarda Bağlama

2000’li yıllara geldiğimizde, Radyo’nun¹⁵³ kendi dışındaki geleneksel halk müziği ortamına olan etkisi artık bitmekle kalmamış, tersine müzik piyasası Radyo’ya sirayet etmiştir. Bu dönem itibariyle, Radyo’ya gitar, bas gitar ve piyano gibi armonik eşlik görevinde kullanılan çalgıların yanı sıra *cajon*, *chimes* gibi farklı kültürlerle ait irili ufaklı birçok vürmalı çalgının da girdiğini görmekteyiz. Bağlama icracılığında ise, yine Radyo’da, kısa saplı bağlamanın ve şelpe tekniğinin iyiden iyiye yaygınlaştığı görülmektedir. Öte yandan bu dönemde, tavırlı bağlama çalma anlayışının yara almış olduğu ve icra tarzının giderek “piyasa müziği” stiline dönüştüğü gözlemlenmektedir. Radyo’da Sarısözenlerin, Tüfekçilerin dönemindeki eski ağırlıktan eser kalmamış, bu gelenek piyasa müziğine geniş ölçüde yenik düşmüştür.

Dinleme Önerileri:

Günümüzde bir TRT halk müziği programından:

<https://www.youtube.com/watch?v=MeIEuHdQWg4>

(Erişim tarihi: 27 Şubat 2017)

2000’li yıllar, farklı bağlama çalım stilleriyle karşılaştığımız bir dönemdir. Kısa saplı bağlamanın kullanımı ve tezenesiz icra, başta Erdal Erzincan ve Erol Parlak olmak üzere pek çok icracıda yaygın olarak görülmektedir. Bu dönem hem Erzincan’ın hem de Parlak’ın yeni üretimler açısından en verimli çağlarıdır. Lakin, 90’lı yıllarda birlikte çalışarak tezenesiz icranın gelişimine ve yaygınlaşmasına büyük katkılar sağlayan bu iki üstat, bu dönem itibariyle yollarını ayırmış ve farklı estetik tercihlerle farklı yollara girerek, gerek tezeneli icrada gerekse tezenesiz icrada iki farklı ekol oluşturmuştur.

Erzincan’ın 2000 yılında çıkartmış olduğu *Anadolu* isimli enstrümantal albüm, özellikle tezenesiz icra bağlamında bir kilometre taşıdır. Albümde yer alan, Kayseri yöresine ait *Sinsin Halayı* isimli eser oldukça ilgi çekicidir. Basit bir melodiyi şelpe

¹⁵³ TRT’nin farklı kentlerden yayın yapan kurumsal radyoları.

tekniki ile ustaca işleyen Erzincan, bu melodiyi, sonraki dönemlerde Muhlis Akarsu'ya (1948-1993) ait olan *Zalim Felek* isimli deyişle birleştirerek, katıldığı televizyon programlarında ve kendi konserlerinde yıllarca seslendirmiş ve büyük beğeni toplamıştır.

Dinleme önerileri:

Erdal Erzincan, *Sinsin Halayı, Elmaların Yongası, Kıyılı Halayı*

<https://www.youtube.com/watch?v=wJX7zegxn1U>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erdal Erzincan, *Sinsin Halayı, Zalim Felek*

<https://www.youtube.com/watch?v=uHw8FSE2Sm0>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erdal Erzincan, bağlama icracılığına önemli katkıları olmuş bir virtüöz olmasının yanında, bu yıllarda kendi adını taşıyan bağlama kursunu açmış, bu kursta birçok öğrenci yetiştirmiş ve Arif Sağ'ın 80'li yıllarda oluşturduğu ekolü devam ettirmiştir. Alevi müzik geleneğine bu dönemde daha çok eğilen Erzincan'ın öğrenci yetiştirmeye başlamasıyla birlikte, deyişlerin bağlama düzenine akortlanmış kısa saplı bağlama ile yorumlanması iyiden iyiye yaygınlaşmıştır. Öte yandan, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın Alevi kimlikleriyle öne çıkmaları ve şelpe tekniğini deyiş ve semahlarda sıkça uygulamaları nedeniyle, şelpe adeta Alevi müzik geleneği ile bütünleşen bir çalım tekniği haline gelmiştir:

Bu yeni kentli üslubun ilk örneklerini veren Hasret Gültekin, Erdal Erzincan, Erol Parlak ve Arif Sağ'ın icraları bu dönemde genç bağlama icracılarını etkilemiş ve yeni bir akım başlatmıştır. Bu üslup da kısa zamanda kentli Alevi bağlama icracıları ve izlerkitleleri tarafından "otantik" olarak tahayyül edilen "Muhabbet" üslubuna eklenmiştir.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Şimşek, E. (2016). "Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama", *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 105.

Yurttan Sesler’le birlikte uzun saplı bağlamaların bozuk düzenle icra edilmesinin bağlama icrasında neredeyse tek anlayış olması olgusu, 80’li yıllarla birlikte kısa sapın ve bağlama düzeninin yaygınlık kazanmasıyla birlikte değişmeye başlamıştır. Kısa sap ve bağlama düzeni, uzun sap ve bozuk düzene bir alternatif olmuş, giderek, icracılar arasında uzun sap çalanlar ve kısa sap çalanlar olarak bir ayırım belirlemiştir. Kısa sap ve bağlama düzeninin önce Arif Sağ ardından da Erdal Erzincan gibi Alevi üstatlar sayesinde yaygınlaşması, radyo ekolünden gelen yorumcuların ise kısa saplı bağlamaya sıcak bakmamaları, kısa saplı bağlamanın yalnızca Aleviler tarafından, uzun saplı bağlamanın da yalnızca Sünniler tarafından çalındığına yönelik yanlış bir inancın yerleşmesine neden olmuştur:

Uzun süre içe dönük, kapalı bir anlayışta süregelen Alevi-Bektaşî kültürü, gelişen yeni sosyo-politik tavır ve dönemsel algılamaya bağlı olarak dışa açılmaya başlamıştır. Buna paralel olarak bu yapının en özel ifade araçlarından biri olan müzik geleneği de öz nitelikleri ile Türkiye gündemine gelmeye başlamıştır. Müzik piyasasında “değiş furyası” da denilen bir dönem başlamıştır. Muhlis Akarsu, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Arif Sağ gibi bu geleneği bilen ustaların önderlik etmesiyle bu çizgi daha da derinleşmiş, yalnızca kırsal kesim değil aynı zamanda şehirli entelektüel kesim üzerinde de etkili olmuştur. Aslında bu süreç, yukarıda bahsettiğimiz Alevi-Bektaşî geleneğinden yetişmiş, sazı bağlama düzeni çalan ustaların şehre geldiklerinde önlerinde duran farklı yapıya mecburen adapte olmaları, “Alevi düzeni” yakıştırması ile bağlama düzeninin ötelenmesi ile son bulan gelişmelerin rövanşı gibidir. (...) Ustaların, özellikle Arif Sağ’ın etkisi ile yeniden gündeme getirilen kısa sap formulu bağlamaya ve bağlama düzenine yönelmesi ile onların etkisindeki kesimin önemli bir bölümü arasında hep aynı anlayış tercih edilir olmuştur. Değişler, bağlama düzeni ve kısa sap üçlemesi kısa sürede ülke çapında sevilip yaygınlaşır. Ustaların sazın ve halk müziği sanatının bütünselliğini terk etmeleri ile başlayan bu süreç Türkiye genelinde aynı etkiyi yaparak halk müziğini ve sazı tekdüze bir yola sokmuştur. Öyle ki, başta Arif Sağ olmak üzere Musa Eroğlu, Yavuz Top gibi ustaların yarattığı bu etki ile gelişen yeni kuşaklar bağlamayı yalnızca kısa sap, bağlama düzeni ve değişler ekseninde algılamak ve çalmak gibi bir anlayışa kilitlenmişlerdir. Bunun sonucunda bağlama çalanlar arasında gelişen yeni kutuplaşmanın adı ise: önce “bozuk düzciler” – “bağlama düzciler”, sonra da “uzun sapçılar” – “kısa sapçılar” olmuştur. Bu ikilem zamanla toplumsal yapıda meydana gelen kutuplaşmaya paralel olarak, “bağlama düzeni çalan Aleviler” ve “bozuk düzen çalan Sünniler” gibi son derece sığ, anlamsız ve gerçek dışı bir noktaya ulaşmıştır. (...) Bir enstrümanda yeni küçük bir nüans, bir ifade bulmanın ne kadar zor olduğu ortadayken, bağlamanın ufkunu genişletip sınırlarını zorlayan, nice emek ve deneyimle gerçekliği sınanarak kazanılmış özgün bir tekniği olumsuzlayıp görmezden gelmeye çalışmak düşüncesi

sığ bir mantığın eseri olarak kendini göstermiştir. Dolayısıyla hemen her dönemde olduğu gibi bağlama çalanlar “mızrapçılar”, “şelpeciler” olarak yeni bir çekişme ve kutuplaşmanın içerisine girmiştir.¹⁵⁵

Erdal Erzincan bu dönemde, sazında ustalık kazanan birçok genç icracı yetiştirmiştir. Bununla birlikte, bu icracıların çok büyük bir kesimi kendi stillerini yaratamamış, Erdal Erzincan’ın icra bakımından ancak iyi birer taklitçisi olabilmişlerdir.

İşte bu öğrencilerden ikisi, farklı bir stil ortaya koymaları bakımından diğerlerinden ayrılır. Bunlardan ilki Barış Güney’dir (*1980). Güney, *Tohum* isimli ilk solo albümünü 2004 yılında çıkartmıştır. Bu albümde, Güney’in icra stili üzerinde Erdal Erzincan’ın etkisi hemen kulağa çarpar. Öte yandan Güney, bu albümde kendine ait bir müzikal stil de oluşturmuştur. Albümdeki çalışmaların çoğu enstrümantal eserlerden oluşmuş olup, bu çalışmalar Güney’in kendi üretimidir. Bazı çalışmalarda doğrudan geleneksel halk müziğinin etkileri hissedilirken, bazılarında bağlama halk müziğinden tümüyle uzaklaşmıştır. Bu albümde hem şelpe tekniğinin, hem de tezeneli icranın –özellikle bağlamada arpej tekniğinin– sıklıkla kullanıldığını görüyoruz. Burada bağlama adeta çelik telli bir gitar gibidir. Güney’in arpejlerle bezenmiş icrasında Erkan Oğur’un etkisi de hissedilebilir.

Dinleme önerileri:

Barış Güney, *Tohum*

<https://www.youtube.com/watch?v=1fUfbfnwyFc>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Barış Güney, *Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım*

https://www.youtube.com/watch?v=C4LLY_5IvYU

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

¹⁵⁵ Parlak, E. (2016). “Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 227-228.



Resim 2.45 Barış Güney

Tohum albümüyle özellikle kısa sap bağlama ve tezenesiz çalımla ilgilenen genç kuşak gözünde oldukça ilgi toplayan Güney, sonraki albümlerinde aynı başarıyı yakalayamamış, bağlamanın pop-rock çalgılarıyla birlikte kullanılmasından öte bir farklılaşma getirememiştir. Erdal Erzincan ekolünden gelen diğer bir icracı da Adem Tosunoğlu'dur (*1984). Tosunoğlu'nun tezeneli icrasında Erdal Erzincan'ın icrasının üzerine yeni bir şeyler katabildiğini söyleyemek güçtür. Bununla birlikte, özellikle *Haydar Haydar*'ı ve bir zamanların çok kullanılan telefon sesi "Nokia *tune*" olarak bilinen melodiyi şelpe tekniğiyle yorumlaması dikkat çekicidir. Tosunoğlu'nun özellikle 2010 yılından itibaren yaptığı çalışmalar dikkate değerdir. Bu çalışmalardan bir sonraki bölümde bahsedilecektir.¹⁵⁷

Dinleme önerileri:

Adem Tosunoğlu, *Haydar Haydar* (şelpe düzenlemesi)

<https://www.youtube.com/watch?v=eYp39yMSe1g>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

¹⁵⁶ <http://sazkursu.fr/biyografi/b/bar%C4%B1%C5%9F-g%C3%BCney.html> (Erişim Tarihi: 1 Mart 2017)

¹⁵⁷ bkz. "2010'dan Günümüze", s. 107.

Adem Tosunoğlu, *Nokia Tune* (şelpe düzenlemesi)

<https://www.youtube.com/watch?v=Dh7VGooKGqA>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)



158

Resim 2.46 Adem Tosunoğlu

Erdal Erzincan ve öğrencilerinde gözlenen diğer bir farklılık, bağlamada farklı akort düzenlerine yönelmeleri (alttan üste doğru: Re-Re-La, Do-Sol-La vb.) ve bağlama düzeninde bugüne dek kullanılmamış Sol, Si, Do gibi perdeleri karar sesi olarak kullanmalarındır.

Dinleme Önerileri:

Barış Güney (Bağlama düzeni. Si perdesi karar sesi.)

<https://www.youtube.com/watch?v=O75DYCJ6Xj8>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erdal Erzincan (Bağlama düzenindeki Re teli bir büyük ikili pesleştirilmiş olmakla birlikte, karar sesi yine La perdesi.)

<https://www.youtube.com/watch?v=nSNiNFAD4BM>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

¹⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=S-HKj82h69g> (Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erol Parlak'ın icracı olarak etkisi (tıpkı Erdal Erzincan gibi) 2000'li yıllarda da devam etmiştir. Parlak'ın ilk baskısı 2001 yılında yapılan *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Metodu 1* ve 2005 yılında yayımlanan *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Metodu 2* adlı metotlarının, şelpe tekniğine ilgi duyan birçok amatör icracının bu tekniği öğrenmesinde büyük katkıları olmuştur.

The image displays two staves of musical notation for a bağlama piece. The notation includes notes, rests, and fingerings (numbers 1-5) on the strings. Above the notes, there are symbols for bowing directions: 'V' for down-bow and '^' for up-bow. Circled numbers (1, 2, 3) indicate specific techniques or fingerings. The first staff has a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff continues the piece with similar notation.

Örnek 2.1 Erol Parlak'ın şelpe metodundan bir kesit (Parlak, E., *El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu 1*, s. 128)

Erol Parlak'ın şelpe tekniği bağlamında Erdal Erzincan'dan ayrılan en temel özelliği, *Türk Marşı*, *Nihavend Longa* gibi hem klasik batı müziğinin, hem de Osmanlı makamsal müziğinin popüler repertuarından eserleri şelpe tekniğine adapte etmiş olmasıdır.

Erol Parlak da 2004 yılında kendi bağlama kursunu açmış, daha sonra öğrencilerinden oluşan Bağlama Beşlisi'ni kurmuş ve bu beşli ile yurtiçinde çeşitli konser ve programlara katılmıştır. Bu topluluk 2005 yılında şelpe tekniğinin ağırlıkta olduğu bir albüm çıkartmıştır. Tezeneli çalınan 7 telli bağlama, yalnız çelik tellerden oluşan şelpe bağlama, yalnız sırma tellerden oluşan "bam-şelpe" bağlama ve bas bağlama gibi, tellerin ve icra tekniğinin farklılığı sayesinde birbirinden farklı tınılar

sunan bağlamalar, bu albümde belli bir çalgılama anlayışı ile bir arada kullanılmıştır.

Dinleme önerileri:

Erol Parlak Bağlama Beşlisi, *İstanbul Türküsü, Türk Marşı*

https://www.youtube.com/watch?v=U0N_9rK5i9U

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erol Parlak Bağlama Beşlisi, *İstanbul Türküsü, Efsaneyim*

https://www.youtube.com/watch?v=7RjwLA_0mu4

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

2010'lara doğru şelpe tekniğinden uzaklaşan Erol Parlak, bozlak icrası ve Neşet Ertaş stiline eğilmiştir. Yine aynı tarihlerde İTÜ TMDK'nın ses eğitimi bölüm başkanı olmuş ve bağlama dersleri vermeyi bırakarak şan ve üslup dersleri vermeye başlamıştır. Farklı bağlama çalım stillerinde oldukça yetkin bir icracı olan Erol Parlak'ın bozlak konusunda peşinden giden az öğrencisi olmasına rağmen, şelpe tekniği alanında göze çarpan, önemli öğrencileri olmuştur. Bağlamaya çok geç yaşlarda, İTÜ Kimya Mühendisliği Bölümü'nde öğrenci iken başlayan Sinan Ayyıldız (*1980), Erol Parlak'ın öğrencisi olduktan sonra şelpe tekniğine yönelmiş ve yüksek lisansını konservatuarda tamamlamıştır. Tezeneli icra yapmayan Ayyıldız, şelpe tekniğinin evrilmesinde çok önemli rol oynamış bir icracıdır. Erol Parlak'tan feyz alan Ayyıldız, *Für Elise, Ayışığı Sonatı*'nın 3. bölümü, *Macar Dansı, Kolhoz Barı* gibi eserleri şelpe tekniğine uyarlamıştır. Ayyıldız'ın bağlama yorumculuğuna getirmiş olduğu bir başka önemli yenilik de, üst üste, birbirine yapışık biçimde duran iki bağlamayı aynı anda çalmasıdır. Bu çalgıda Ayyıldız'ın sağ eliyle üstteki bağlamada, sol eliyle de alttaki bağlamada parmak vurma tekniğini uyguladığını görmekteyiz. Bu, bağlama icrasında oldukça yenilikçi bir yaklaşımdır. Birbirine yapışık bu iki sazın üsttekinde yalnızca çelik, alttakinde ise yalnızca sırma teller bulunmaktadır. Bu sayede tek bir yorumcu, melodi ve eşlik hatlarını, tınısal bakımdan birbirinden ayırılmış olan bu ikiz çalgı üzerinde, aynı anda şelpe tekniğiyle icra edebilmektedir.



Resim 2.47 Sinan Ayyıldız

Dotar ve dombra gibi Orta Asya telli sazlarında kullanılan sağ el tekniklerini de bağlamaya adapte eden Sinan Ayyıldız'ın, parmak vurma tekniği içindeki arpej uygulamaları da oldukça başarılıdır. Kendisiyle yapmış olduğumuz kişisel bir görüşmede “ben bağlamacı değilim” görüşünü dile getiren Ayyıldız'ın icra üslubu geleneksel bağlama icrasına çok uzaktır. Ayyıldız, bağlama yorumculuğu kariyerini geleneksel repertuar dışında kalan eserleri şelpe tekniğine adapte etme üzerine kurmuştur.

Dinleme önerileri:

Sinan Ayyıldız, *Başındaki Yazmayı*

<https://www.youtube.com/watch?v=CN1kPO9v-Nk>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Sinan Ayyıldız, *Ayıışığı Sonatı*, 3. bölüm (iki bağlama için şelpe düzenlemesi)

<https://www.youtube.com/watch?v=ixRQ8pFUMok>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erol Parlak'ın göze çarpan öğrencilerinden bir diğeri de Erkan Çanakçı'dır (*1983). Çanakçı da şelpe tekniği icracılığıyla öne çıkmakla birlikte, Ayyıldız'dan farklı olarak, tezeneli çalım tekniğinde de oldukça başarılı ve kendine ait üslubu olan bir

icracıdır. Erkan Çanakçı'nın kendine has bağlama icra teknikleri arasında şunlar sayılabilir: Tezeneyi icra sırasında baş parmağı ve işaret parmağı arasında tutarak, aynı eserin bazı bölümlerinde tezene, bazı bölümlerinde ise parmak vurma tekniğini kullanmak. İkinci olarak, normal icrada yalnızca üst teldeki perdelere basmak için kullanılan sol eldeki başparmağı diğer bütün tellerde kullanmak, *barre* yapmak. Üçüncü olarak, sağ el işaret ve serçe parmağı ile çok hızlı bir şekilde tremolo yapmak. Son olarak, 7 telli (3+2+2) bir bağlamadaki her bir teli, bulunduğu tel grubundan bağımsız bir şekilde kullanmak. Çanakçı, buna “tel ayırma tekniği” adını vermiş ve 2010'lu yılların eşiğinde kariyerini bu teknik üzerine kurmuştur.

Dinleme önerileri:

Erkan Çanakçı, *Güzelliğin On Para Etmez* (tezeneli ve tezenesiz icranın, ayrıca tel çekilerek yapılan arpejlerde “tel ayırma tekniği”nin bir arada kullandığı bir icra)

<https://www.youtube.com/watch?v=1CUE8l8N9xg>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Erkan Çanakçı, *Açış, Nihavend Longa, Badinerie* (şelpe)

https://www.youtube.com/watch?v=f5KCIPo_BPg

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)



159

Resim 2.48 Erkan Çanakçı

¹⁵⁹ <http://www.hasretgultekin.net/etiketler/sesi/> (Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Bir dönemler halk müziği repertuarı dışından eserleri tezeneli bağlama ile çalmak nasıl moda olduysa, 2000’li yıllarda da bu tür eserleri şelpe tekniği ile icra etmek revaçtadır. Bu anlayıştaki icracıların, genellikle Erol Parlak’ın izinden giden yorumcular arasından çıktığını görüyoruz.

2000’li yıllarda karşımıza çıkan icracılardan biri de Zeki Çağlar Namlı’dır (*1981). Namlı, hem bağlamanın formuna ciddi anlamda müdahale etmiş, hem de icracılık açısından çok farklı bir stil geliştirmiştir. 70’lerden itibaren ekol oluşturan ustalardan hiçbirinin öğrencisi olmaksızın bağlama icracılığına imzasını atmayı başarmış olan Namlı, belki de bu anlamda tek örnektir. Namlı’nın İstanbul ve TMDK dışından bir icracı olması da onun istisnai durumunu ortaya koyar. Kendisi, bağlamanın *stereo* bir ses oluşturabilmeye imkân verdiğini savunarak “çift kutulu bağlama” adını verdiği bir çalgı üretmiştir. Bu sazın tuşe kısmıyla burguluk kısmı arasında, kabak kemane teknesine benzeyen ayrı bir bölge vardır.



160

Resim 2.49 Zeki Çağlar Namlı

2006 yılında çoğunlukla kendi bestelerinden oluşan *La Lune / Köy* adlı albümünü çıkaran Namlı, çift kutulu bağlama dışında, genellikle sırma telli bağlama kullanmaktadır. İcra stili oldukça ustacadır. Geleneksel icradan tamamen kopuk olan

¹⁶⁰ <http://www.zekicaglamli.com.tr/#!/dogalstereo> (Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Namlı, seslendirdiği bazı türküleri kendi estetik yaklaşımıyla bizlere duyurur. Namlı'nın bağlama icrasında büyük oranda gitar tekniğinin etkilerini duyarız. Tamamen şelpe tekniğine yönelen ve vokal yapmayan icracının çalım stilinde, arabesk, caz, kromatizm ve yer yer ton merkezlerinden kopmaya çalışan bir stili iç içe duyarız. Bu nitelikleriyle Namlı, bağlama icracılığında kendine özgü bir şahsiyettir.

Dinleme önerileri:

Zeki Çağlar Namlı, çift kutulu bağlama

<https://www.youtube.com/watch?v=2nc8jhkkJ5E>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Zeki Çağlar Namlı, *Uzun İnce bir Yoldayım*

<https://www.youtube.com/watch?v=OKQ0pZIGGVg>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

2000'li yıllarda bağlama yalnızca şelpe tekniğinden ibaret değildi. Bu dönemde, arabesk çalım stiline ve bu stil içerisinde var olan süratli bağlama icracılığı anlayışına sahip birçok yorumcunun da yeniden doğduğunu görmekteyiz. Bu yıllarda tanınırlığı özellikle internetin yaygınlaşması ile artan Hasan Genç ("Konyalı Hasan") (*1970), Kemal Alaçayır (*1972) ve İsmail Tunçbilek (*1978) gibi icracıların müzik piyasası ve amatör bağlama icracıları üzerinde ciddi etkileri olmuştur.

Dinleme önerileri:

Hasan Genç

<https://www.youtube.com/watch?v=Apyzd9-D2wI>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

“Arap” Sado

<https://www.youtube.com/watch?v=IBPCfvrR56E>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Ali Yılmaz (“Motor Ali”)

<https://www.youtube.com/watch?v=vDPaJbBQHGw>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

Bu icracılar arasında İsmail Tunçbilek diğerlerine göre öne çıkmaktadır. TMDK’daki eğitimini yarıda bırakan ve kendi ismiyle tanınmadan önce müzik piyasasında çeşitli popüler isimlerle çalışan Tunçbilek, hayatının bir dönemini Ahmet Yıldırım (“Mısırlı Ahmet”) (*1963) ile birlikte Sina Çölü’nde geçirmiş ve orada çalgısına yoğunlaşmıştır.

Velhasılkelam Ahmet abi “Yeter” dedi, “Kalkın gidelim”. “Nereye gidelim abi?” ”Çöle gidelim” dedi. “Yeter kopalım buralardan, bu düzenden, başımızı alıp çekip gidelim” dedi. Her şeyi ardımızda bırakarak yola koyulduk, vardık Sina’ya. Önümüz Kızıldeniz, arkamız çöl. En yakın kasaba iki saat uzaklıkta, sekiz ay yaşadık. Elektrik yok, telefon yok, fatura yok, toplantı yok; bir sen varsın bir de sazın. 24 saat çalışıyorsun; çöldesin çünkü yapacak başka hiçbir şey yok. Oradan İsrail ve İspanya’ya geçtik; iki yıl sonra da herkesten habersiz döndük Türkiye’ye.¹⁶¹

Özellikle Arap ülkelerinde tanınan Tunçbilek’in çalım stilinde Hint müziğine özgü ses dizileri ile *glissando*’lar ve Arap müziğiyle benzerlik taşıyan süslemeler mevcuttur. Ayrıca, çalım stilinde ünlü flamenko gitar yorumcusu Paco de Lucia’dan (1947-2014) izler bulmak da mümkündür. Daha çok elektro-bağlama ile karşımıza çıkan Tunçbilek, bağlama çalım hızı açısından da önemli bir yere sahiptir. Özellikle *Derdin Ne* isimli çalışması, bir dönem amatör icracıların çok fazla çalıştığı besteler arasındadır. Son bölümü daha çok bir etütü andıran bu çalışma, 2000’li yılların başlarında oldukça ün kazanmıştır.

¹⁶¹ *Ot* dergisi, Kasım 2015, sayı 33, sayfa belirtilmemiş.

Dinleme önerileri:

İsmail Tunçbilek (bir icrası sırasında)

<https://www.youtube.com/watch?v=U17hOruH9jw>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)

İsmail Tunçbilek, *Derdin Ne*

<https://www.youtube.com/watch?v=swonu1sqHMc>

(Erişim tarihi: 1 Mart 2017)



162

Resim 2.50 İsmail Tunçbilek

2000’li yılların başından günümüze, kendisinden sonraki kuşağı ciddi anlamda etkileyen yorumculardan biri de Erkan Oğur’dur. Lakin Oğur, ne bestecilik ne de icracılık açısından 2000’lerde bir yenilik sunamamış, kendi ses dünyasını korumakla yetinmiştir. Bu dönemde Oğur’un getirdiği en önemli yenilik, 2010’ların eşiğinde tanınmaya başlayan, kendi üretimi olan, “Oğur sazı” adını verdiği çalgıdır. Oğur’un arpej tekniği ile icra ettiği 6 telli bu saz, bağlamadan çok, çelik telli bir lavta veya çelik telli bir gitarı andırmaktadır.

¹⁶² https://twitter.com/tuncbilek_fan (Erişim tarihi: 1 Mart 2017)



163

Resim 2.51 Erkan Oğur “Oğur sazı” ile

Dinleme önerileri:

Erkan Oğur, Oğur sazı icrası

<https://www.youtube.com/watch?v=TOFaJC1h4Y0>

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

Erkan Oğur’un etkisinin kısmen gözlemlendiği diğer icracılar ise, onunla çalışan Ahmet Aslan (*1968) ve Kemal Dinç’tir (*1970). Bu iki yorumcunun daha popüler olanı Ahmet Aslan’dır. Kemal Dinç, konserlerde Aslan’a eşlik etmektedir. Aslan ve Dinç’in arpejler ve *sustain*’lerin¹⁶⁴ bolca kullanıldığı bir stilde bağlamaya taktırdığı sırma teller ve tekne içerisine yerleştirdikleri balkon sistemi sayesinde, bağlamadan daha bas bir tını elde edilmiştir. Ahmet Aslan, bazı konser kayıtlarında icra ettiği, gitar teknesine bağlama sapı takılmış bu melez çalgıya “di-tar” adını vermiştir.

¹⁶³ <https://myspace.com/eroglukemal/mixes/classic-artists-400415/photo/130317052> (Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

¹⁶⁴ Tınlamaya bırakılan sesler ve akorlar.



165

Resim 2.52 Ahmet Aslan di-tar'ı ile birlikte

Dinleme Önerileri:

Ahmet Aslan, *Minnet Eylemem*

https://www.youtube.com/watch?v=fwB_8kGGs04

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

Kemal Dinç, *İlahi Dostun Bağına*

<https://www.youtube.com/watch?v=nLDGd08yOsQ>

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

Erkan Oğur'un Oğur sazı, Ahmet Aslan'ın bağlama saplı di-tar'ı gibi iki farklı telli çalgıyı içinde barındıran başka bir çalgı daha vardır. Tam olarak hangi dönemde yapıldığı bilinmeyen, yaygın olarak son 2000'lerin eşiğinde beliren "sazbüş" isimli bu çalgı, cümbüş teknesine bağlama sapı takılarak üretilmiştir. Bağlama yorumcularının cümbüş çalabilmeleri için üretilen bu çalgı, cümbüş kadar yaygınlık kazanamamıştır.

¹⁶⁵ <https://www.izlesene.com/muzik/ahmet-aslan/tum-sarkilar> (Erişim tarihi: 3 Mart 2017)



166

Resim 2.53 Sazbüş

Dinleme önerileri:

Unutamazsın (sazbüş: Turgay Yılmaz)

<https://www.youtube.com/watch?v=KFzbY9W98N4>

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

80'lerde Türkiye'den ayrılıp Almanya'ya yerleşen Neşet Ertaş (1938-2012) ise bu dönemde ülkeye dönüş yapar. 50'li yılların sonlarından itibaren ülkede ünü gittikçe yayılan Ertaş, bu yıllarda adeta ikinci baharını yaşar. 7'den 70'e farklı sosyal tabakalardan her türlü insanın gönlünde taht kuran, türküleri dilden dile dolaşan Ertaş, toplumun farklı kesimleri gözündeki değerini ömrünün sonuna kadar yitirmeyecektir. Bağlama yorumcusu ve halk müziği araştırmacısı Bayram Bilge Tokel'in (*1957) uzun süren ikna çabaları sonunda 2000'lerde Türkiye'ye dönen Ertaş'ın, bu dönem itibariyle, icralarında neredeyse hiç akustik bağlama kullanmadığını, yalnızca manyetikli bağlama kullandığını görmekteyiz. Tını açısından elektro-bağlama ile akustik bağlamanın arasında, deyim yerindeyse arafta kalmış bu bağlama, Orhan Gencebay'ın ve İsmet Topçu'nun kullandığı elektro-bağlamadan farklıdır.

Dinleme önerileri:

Neşet Ertaş, *Cahildim Dünyanın Rengine Kandım (Ahirim Sensin)* (manyetikli bağlama icrası)

<https://www.youtube.com/watch?v=J5eLFREBpIA>

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

¹⁶⁶https://www.google.com.tr/search?q=ahmet+aslan+kemal+din%C3%A7&biw=1366&bih=638&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwihx5yg-LjSAhWmIpoKHa0YBSYQ_AUICCgD#tbm=isch&q=sazbu%C3%BC%C5%9F&*&imgsrc=1R8Fs568qDTnJM: (Erişim tarihi: 15 Mart 2017)



167

Resim 2.54 Neşet Ertaş manyetikli bağlaması ile

Neşet Ertaş'ın bu dönem itibari ile çalım stilinde göze çarpan unsur ise kullandığı akorlardır. Ertaş, dizinin bazı durak noktalarında, o dereceyi akorun üst beşlisi ya da majör üçlüsüne dönüştüren sürpriz akorlar kullanmaktadır. Bu durumda açığa çıkan, halk müziği dinleyicisinin armonik açıdan çok da aşına olmadığı bir akordur.

Dinleme önerileri:

Neşet Ertaş, *Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber* (majör üçlü: 0'11'')

<https://www.youtube.com/watch?v=CONHfAgrF94>

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

Neşet Ertaş, *Güzel Ne Güzel Olmuşsun* (üst beşli: 0'27''-0'28'', 0'31''-0'32'')

<https://www.youtube.com/watch?v=ieVc6Dx1NJY>

(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)

2000'li yıllar ve sonrasında bağlama icracılığını büyük oranda etkileyen ana unsur “türkü bar” ya da daha çok tercih edilen tabirle “türkü evi” olgusudur. Türkü barlar ilk olarak 90'lı yıllarda görülmeye başlanmış, 2000'li yıllardan itibaren ise önü alnamaz bir şekilde yaygınlaşmıştır. Üzerine birçok akademik çalışma yapılabilecek, düzinelerle makale yazılabilecek bu oluşumun bizi ilgilendiren yönü, türkü barlarda gözlemlenen bağlama icracılığı ve bu icra stiline bağlama üzerindeki etkileridir.

¹⁶⁷ <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,12947/neset-ertasabdallik-gelenegi-halk-ozanligi.html>
(Erişim tarihi: 3 Mart 2017)



168

Resim 2.55 Bir türkü barda performans

Gözlemlerimiz, türkü barlarda çalışan bağlama icracılarının bağlama düzeni dışında bir akort düzeni kullanmadığı yönündedir. Türkü barlara özgü bağlama icracılığında, ezgiyi olabildiğince deforme edecek biçimde ritmik çeşitlendirmeler kullanılmakta, bu ritmik çeşitlendirmelerin daha da girift bir hale gelebilmesi için çarpma ve çekme tekniklerinden sıkça faydalanılmaktadır. Ezgi nefes aldırılmayacak biçimde çok nota ile çeşitlendirilmekte, ayrıca, türkü barlarda aktif olarak bağlama icracılığı yapan müzisyenler albüm kayıtlarında tezenesiz icranın farklı tekniklerini de kullanmaktadır. Türkü bar stili bağlama icrası, halk müziğine ağırlıklı olarak yer veren medya kuruluşlarının (Flash TV, Cem TV, vö.) desteği ile müzik piyasasında gündün güne yaygınlaşmış ve bu icra biçimi Türk müzik endüstrisinde en çok tercih edilen çalım stili haline gelmiştir.

Dinleme önerileri:

Eren Turan, stüdyo kaydından bağlama icrası örneği

<https://www.youtube.com/watch?v=q5rzA0GMFC0>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

¹⁶⁸ <https://www.neredekal.com/ezgi-bar-turku-evi/> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Yıldırım Budak, *Alageyik* (1'37"-1'50")

<https://www.youtube.com/watch?v=ZE3a5u1KSD8>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Tülay Maciran, *Saçımın Akına Bakma Sultanım*

<https://www.youtube.com/watch?v=NisM17SxtaE> (0'28"-0'29")

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Bu yıllarda bağlamada görülen bir başka değişim de “perdesiz bağlama”dır. Erdinç Aksaç (*1978) isimli bağlama yorumcusunun tercih ettiği bu çalgının perdeleri yoktur, icracı bu bağlamaya yalnızca sırma tel takmıştır. Böylece, perdesiz bağlamanın tınısı, çalım stillerinin de yakınlığıyla, perdesiz gitarla çokça benzeşir. Aksaç bir kaydında, Erkan Oğur’un perdesiz gitarda sıkça kullandığı “*e-bow*”¹⁶⁹ olarak adlandırılan gereci perdesiz bağlama üzerinde kullanmaktadır.

Dinleme önerileri:

Erdinç Aksaç, perdesiz bağlama icrası

https://www.youtube.com/watch?v=tSyp_DTSHbw

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

Erdinç Aksaç, *e-bow*’lu perdesiz bağlama icrası

<https://www.youtube.com/watch?v=lnrsM03Lb4c>

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

Daha çok akademisyen yönüyle ön plana çıkan Okan Murat Öztürk (*1967), icra edeceği repertuarı az bilinen, makamsal ağırlıklı türkülerden seçmektedir. 90’ların sonundan itibaren çıkardığı solo ve toplu albümlerle müzik piyasasında da tanınmaya başlayan Öztürk, 2000’li yıllarda üç kişi olarak kurdukları Bengi Bağlama Üçlüsü ile gerek halk ezgilerini, gerekse longa, sirto, tarantella gibi halk müziği repertuarı dışından ezgileri yapmış oldukları düzenlemelerle icra etmiştir.

¹⁶⁹ Türkçeye “elektronik yay” olarak çevrilebilecek olan bu aparat, tele belli bir mesafeden temas ettirildiğinde telin sesini tıpkı yay kullanılmışcasına uzatmaktadır.



170

Resim 2.56 Okan Murat Öztürk

Dinleme önerileri:

Okan Murat Öztürk, *Yağcılar Zeybeği*

<https://www.youtube.com/watch?v=q0C5G-5yk84>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Bengi Bağlama Üçlüsü, *Çargah Sirto*

<https://www.youtube.com/watch?v=n634ldPaE4s>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Uzunca süredir bağlama icracılarında hâkim olan anlayış, teknik hâkimiyet kurularak ve vokalden ayrıştırılarak bağlamanın kendi başına uzmanlaşılması gereken bir çalgı olduğu yönündeydi. Öte yandan, bu dönem itibariyle özellikle Muharrem Temiz (*1962) ve Cengiz Özkan (*1967) gibi bazı yorumcuların bağlamayı çalıp-söyleme geleneği içerisinde değerlendirdikleri görülmüş ve bu anlayış oldukça etkili olmuştur. Her iki müzisyen de tenor¹⁷¹ olduğundan, daha çok bariton ses bölgesine uygun olan kısa sap bağlamanın tel düzeni değiştirilerek, üst tel grubu Re, Mi bemol gibi daha tiz perdelere çekilerek bağlama düzenine akort edilir. Bağlamada uygulanan bu tel düzeni genellikle “ters düzen” olarak bilinmektedir.

¹⁷⁰ http://www.dailymotion.com/video/x1f1u8b_okan-murat-ozturk-gel-benim-gelin-yarim_music

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

¹⁷¹ Bu icracıların etkin olduğu ses bölgesi olarak.



172



173

Resim 2.57 Cengiz Özkan

Resim 2.58 Muharrem Temiz

Dinleme önerileri:

Cengiz Özkan, *Derdimi Dökersem Derin Dereye*

<https://www.youtube.com/watch?v=3dlfa22oRJU>

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

Muharrem Temiz, *Gidem Dedim*

<https://www.youtube.com/watch?v=MMY54XwT5wg>

(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

Geleneksel icra anlayışı içerisinde kalmak şartıyla yeni tını arayışlarına giren diğer yorumcular ise Ali Rıza Albayrak (*1977) ve Hüseyin Albayrak'tır (*1971). Repetuarlarında yalnızca Alevi müzik geleneğine ait nefesler ve deyişler bulunduran ve bu repertuarı farklı tınılarda bağlamalarla işleyen Albayrak'lar, tıpkı Kardeş Türküler gibi Batı'nın ses dünyasına öykünmeden, bir anlamda, bu müziğin kendi karakteri içerisinde nasıl gelişim gösterilebileceğine anlamlı bir yanıt vermektedir.

¹⁷² <http://www.sayemenajerlik.com/artist/cengiz-ozkan/> (Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

¹⁷³ <http://muzik.okur-yazar.net/tum-sanatcilar> (Erişim tarihi: 7 Mart 2017)



174

Resim 2.59 Ali Rıza Albayrak ve Hüseyin Albayrak

Dinleme önerileri:

Ali Rıza ve Hüseyin Albayrak, *Muhabbet Bağında*
<https://www.youtube.com/watch?v=pQKIqSaAuGk>
(Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

Ali Rıza ve Hüseyin Albayrak, *Mecma-ül Bahreyn*
https://www.youtube.com/watch?v=jw6ME_n2lj8
(Erişim tarihi: 3 Kasım 2017)

¹⁷⁴ <http://www.dailymotion.com/video/x3gicbf> (Erişim tarihi: 7 Mart 2017)

2.8 2010'dan Günümüze

2010'ların eşiğinden günümüze kadar olan yaklaşık 10 yıllık zaman diliminde, deyim yerindeyse bir “öze dönüş” söz konusudur. Bağlamanın sözlü anlatıma aracılık etmekle yetinmesi, Yurttan Sesler'in kurulmasıyla ve Bayram Aracı (1920-1969) gibi bazı mahalli icracılarla terk edilmeye başlanmış, bağlama, şiir ve vokalden ayrılarak üzerinde uzmanlaşılana, uzmanlaşılması gereken özerk bir varlık kimliğine bürünmüştür. Bununla birlikte, Yurttan Sesler'in kurulmasından sonra dönem dönem, Ruhi Su örneğinde gördüğümüz gibi bazı icracılar bağlamanın yalnızca söze eşlik eden bir çalgı olduğu fikriyle üretimlerini sürdürmüşlerdir. Öte yandan, bağlama yorumculuğunun bu döneme kadarki tarihsel sürecine bütün olarak bakıldığında, az çok doğrusal bir ilerlemenin var olduğunu görürüz. Bağlama, gerek form gerekse icra tekniği açısından sınırları sürekli genişleyen, genişletilen bir çalgı olmuştur. Günümüzde ise birçok yorumcunun, bağlamayı yeniden sözlü müziğe aracılık eden bir çalgı olarak kabul ettiğini görüyoruz.

2000'li yılların başlarından itibaren, bağlamada virtüözite sergileyen usta yorumcuların yanı sıra, bu çalgıyı çalıp-söyleme anlayışı ile kullanan ve halk müziği camiasında bu yönleriyle tanınan (Cengiz Özkan, Muharrem Temiz gibi) bazı önemli yorumculardan bahsetmiştik. Bu noktada asıl ilgi çekici olan, bağlama icrasına teknik açıdan önemli katkılar sağlamış ve toplumda bu nitelikleriyle ün salmış olan Erdal Erzincan, Erol Parlak gibi üstatların da giderek bu anlayışa yaklaşmış olmalarıdır. Her ikisi de sanat yaşamlarının olgunluk döneminde olan Erzincan ve Parlak'ın yorumculuklarındaki bu değişimin farklı nedenleri olabilir: Birer usta icracı olarak misyonlarını tamamlayıp farklı arayışlara yönelmeleri, sanat yaşamlarının olgunluk döneminde daha sade bir çalım stili benimsemeleri ya da iletişim çağında eski icracılara ait kayıtların erişilebilir duruma gelmesi ile bu kayıtların günümüzde yeniden keşfedilip değerlendirilmesi, giderek, bu eski icraların Erzincan ve Parlak'ı da etkilemiş olması.

Bağlama icracılığına 90'lı yıllarda çok büyük katkılar sunan bu iki ustadan Erzincan, Alevi müzik geleneği içerisinde çalıp-söyleme geleneğine eğilmişken, Parlak, bu dönem itibariyle kendini neredeyse tümüyle Neşet Ertaş'a ve Orta Anadolu'nun Abdal müzik geleneğine adanmıştır.

Erdal Erzincan 2013 yılında TRT'de yayınlanan bir röportajında, çalıp-söyleme geleneğine yönelme nedenlerinden birini şöyle açıklar:

Tek başınıza giriyorsunuz stüdyoya. Bir kanal çalışıyorsunuz, yanına başka bir kanal çalışıyorsunuz. Bunları çoğalttıkça, bir baktım 20 tane, 25 tane Erdal Erzincan bir albümde. Ama bu gerçek değil, bir zaman sonra bundan rahatsız olmaya başladım. Çalışırsun ama gerçek değil. 25 tane Erdal Erzincan yok, bir tane var.¹⁷⁵

Erzincan, 2011 yılında çıkardığı, çoğunluğu deyişlerden oluşan *Girdab-ı Mihnet* adlı albümünde, tek bir bağlama ile kanal kayıt olmaksızın çalıp söylemiştir.

Dinleme Önerileri:

Erdal Erzincan, *Şikayetim Vardır*

<https://www.youtube.com/watch?v=1gvSbJgqzAk>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Erdal Erzincan, *Seher Yeli*

<https://www.youtube.com/watch?v=gxypINHAWxk>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Bağlama yorumcusu ve akademisyen Erdem Şimşek ise Alevi müzik geleneğinin yeniden gündeme gelmesi ve popülerleşmesi ile ilgili şunları söyler:

1990'lı yılların sonlarından başlayarak, Alevi dedelerinin ve zakirlerin çaldıkları eski sazlar ya da onlar referans alınarak yeniden üretilen sazlar Alevi müziği içerisinde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu ikinci bir akım yaratmış ve daha yerel olana dönüşü temsil eden yeni icralar ortaya çıkmıştır. Örneğin, Cengiz Özkan 2003 yılında yayınladığı "Aşık Veysel Türküleri" adlı albümünde Âşık Veysel'in sazının tınısına çok yakın bir sazla icra

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8tTCRJxMYM4> (Erişim tarihi: 6 Mart 2017)

yapmış; icrasında geçmişin tınısına ve tekniğine göndermeler yapmıştır. Yine Erdal Erzincan, Muharrem Temiz, Gani Pekşen, Dertli Divani gibi icracılar eski sazlarla ya da o tınları arayan yeni üretim sazlarla icralar yapmışlardır. Geçmişteki müziğe, yine eskinin tınısı ile dönüşü simgeleyen bu yaklaşımlar, Alevi müziğinin kentli temsili için farklı bir kapı aralamıştır.¹⁷⁶

İcradaki bu öze dönüşün yanında, benzer bir değişimi bağlama üretiminde de görmekteyiz. Özellikle Alevi müzik geleneğinde var olan “dede sazı”, “ruzba” gibi bağlamalar yeniden gündeme gelmiş, bu tip sazlar bağlama yapımcıları tarafından yeniden yaygın biçimde üretilmeye başlanmıştır.



177

Resim 2.60 Günümüzde imal edilen dede sazlarından örnekler.

Erdal Erzincan’ın üzerine düştüğü çalıp-söyleme geleneği, kendi öğrencileri ve Alevi kökenli birçok icracı tarafından benimsenmiş ve bu stilde çalıp-söyleyen icracı sayısı zaman içinde oldukça artmıştır.

¹⁷⁶ Şimşek, E. (2016). “Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama”, *1. Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, s. 105.

¹⁷⁷ <http://www.anadolusazevi.com/> (Erişim tarihi: 6 Mart 2017)



178

Resim 2.61 Günümüzde çalıp-söyleme stiline eğilmiş genç kuşak yorumculardan Özlem Taner.

Bu noktada Dertli Divani (*1962) ve Ulaş Özdemir (*1976) önemli isimlerdir. Dertli Divani, Urfa'nın Kısas köyünden bir Alevi dedesidir. Son yıllarda halk müziği mecrasında da oldukça tanınır olmuştur.

Ulaş Özdemir, Alevi kökenli genç kuşaktan bir icracı olmasının yanında, akademisyen yönüyle bu kültüre önemli bir katkı sunmuştur. Uzmanlık alanı zakirlik olan Özdemir'in, İstanbul'da yaşayan zakirler üzerine 2016 yılında yayımlanmış bir kitabı bulunmaktadır.

¹⁷⁸ <http://ozlemtaner.com/site/galeri/fotograflar/> (Erişim tarihi: 7 Mart 2017)



179

Resim 2.62 Dertli Divani



180

Resim 2.63 Ulaş Özdemir

Dinleme Önerileri:

Dertli Divani, *Yol Nerde Kaldı*

<https://www.youtube.com/watch?v=bsIhtSmHpCk>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Ulaş Özdemir, *Muhabbet Eyledim Sadık Yar ile*

<https://www.youtube.com/watch?v=at3DgK5noaA>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Alevi geleneğinde çalıp-söylemeyi benimseyen yorumcuların bu dönemde İranlı müzisyenlerle de ortak projeler yaptıklarını görmekteyiz. Bu birliktelik Türkiye'deki Alevi müzik geleneğini birçok açıdan etkilemiştir. Bu etkilerden biri, bağlama icracılarının kılık-kıyafetlerinde görülebilir. 90'lardan 2005'lere kadar takım elbise ile sahneye çıkan Erzincan, bu dönemle beraber yakasız gömlekle sahneye çıkmaya başlamış, sahneye konulan sedirler ve kilimler üzerinde bağdaş kurarak sazını icra etmiştir. Bu tercih farklılaşmasını Erzincan'ın yanı sıra, Alevi müzik geleneğinin günümüzdeki birçok başka temsilcisinde de görüyoruz.

¹⁷⁹ <http://www.telgraf.co.uk/dertli-divani-unesco-tarafndan-yaayan-nsan-hazinesi-secildi.html> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

¹⁸⁰ <http://www.ulasozdemir.com/newseventsDetail.php?pg=3&newsId=59&lang=Tr> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)



181



182

Resim 2.64 Erdal Erzincan'ın yakın zamanda verdiği konserde sahneye çıkarken tercih ettiği kıyafet ile daha eski tarihli bir konserinde tercih ettiği kıyafet.

Bağlama icracılığında virtüözite anlayışının terk edilip çalıp-söyleme anlayışının benimsenmesi, Alevi müzik kültürü dışında Orta Anadolu Abdal geleneğinde de yeniden gündeme gelmiştir. Bu dönemin müzik piyasasında, Abdal müziğine Erol Parlak'ın yanı sıra eğilen birçok Kırşehirli, Kırıkkale'li genç yorumcu görmekteyiz. Abdal müziği ve bozlak geleneği, bu dönem öncesinde, Neşet Ertaş'ın yanı sıra Ekrem Çelebi (*1952), Bahri Altaş (*1952), Şekip Şahadoğru (1932-1995), Şemsi Yatsıman (1923-1994) gibi mahalli icracılar tarafından sürdürülmekte idi. Bu icracılar, genel olarak kendi yöresinde tanınan ya da meraklısı tarafından bilinen kişilerdi. Bu müzik geleneğinin popülerleşmesi, geniş kesimlerce dinlenilir hale

¹⁸¹ <http://www.istanbultimes.com.tr/ilceler/zeytinburnu/erdal-erzincan-ve-kayhan-kalhorla-efsunlu-bir-gece-h21015.html> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

¹⁸² <http://www.izlevideo.net/erdal-erzincan-kuleden-gel-u-h--226425.html> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

gelmesi Neşet Ertaş'ın 2000'lerin başlarında Türkiye'ye dönmesi ve onun yeniden keşfedilmesi ile olmuştur.

Abdal müziğinin bugünkü temsilcileri içinde İsmail Altunsaray (*1980) önemli bir yere sahiptir. Ertaş gibi Kırşehirli olan Altunsaray, yıllarca radyoda bağlama icracılığı yaptıktan sonra, müzik piyasasında ünlenmiş ve genç kuşak Abdal müziği temsilcileri arasında toplum tarafından en çok bilinen yorumcu olmuştur.



183

Resim 2.65 İsmail Altunsaray

Dinleme önerileri:

İsmail Altunsaray, *Kırat Bozlağı*

<https://www.youtube.com/watch?v=qcCmBOov33s>

(Erişim tarihi: 15 Mart 2017)

Erkut Özkan, *Yare Gidem* (Neşet Ertaş türküsü)

<https://www.youtube.com/watch?v=OyJcdP59Wyo>

(Erişim tarihi: 15 Mart 2017)

Hulusi Gökmeşe, *Aydost Deyince* (Neşet Ertaş türküsü)

<https://www.youtube.com/watch?v=DUfrXByrv4w>

(Erişim tarihi: 15 Mart 2017)

¹⁸³ <http://sanatcifyati.net/page/30/> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Son yıllarda, Güney Ege ve Batı Toroslar'da yaşamakta olan yöruklere özgü bağlama icrası da yeniden gündeme gelmiştir. Anadolu Kültürleri Araştırma Derneği (AKAD) çatısı altında çalışmalarını yürüten genç kuşak müzisyenler ve öğrenciler, bölgedeki köyleri dolaşarak burada yaşayan mahalli icracıların ses ve görüntü kayıtlarını almış, bu kayıtları internet ortamında paylaşmış ve “üçtelli”, “parmak curası” gibi isimlerle anılan, bu bölgeye özgü bağlamaların özellikle genç kuşak müzisyenler arasında popülerleşmesine katkı sağlamışlardır. Ayrıca, yine AKAD tarafından 2015 yılında Fetihye’de kurulmuş olan Müzik Köyü, her yıl belli bir dönemde mahalli sanatçıların, halk müziği mecrasında tanınmış icracıların ve yabancı müzisyenlerin katıldığı bir şenlik düzenlemektedir.

Dinleme Önerileri:

Ali Ulutaş'ın Müzik Köyü'ndeki bir icrası

<https://www.youtube.com/watch?v=7OVXQAkxC8A>

(Erişim tarihi: 7 Ağustos 2017)

2010'lara gelindiğinde, çalıp-söyleme anlayışla birlikte, yeni arayışlara girme isteği de yorumcuların bir bölümünde devam etmekte idi. Çalma-söyleme anlayışı üzerine eğilen Erdal Erzincan, bu dönemde kendi öğrencilerinden oluşan, Bağlama Orkestrası adını verdiği bir bağlama topluluğu kurmuştur.

Bağlama orkestrası fikri, aslında senfoni orkestralarıyla yaptığımız çalışmaların neticesinde çıktı. Orada özellikle yaylı ailesini bağlama ailesine benzettim. (...) Bu aile de yan yana gelince tıpkı yaylı orkestraları gibi. Bağlama orkestrası neden olmasın?¹⁸⁴

Boyut, tel kombinasyonu ve çalım tekniği açısından farklı bağlamalardan oluşan 25-30 kişilik bu ekip, 2013 yılında bir de albüm çıkartmıştır.

¹⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=8tTCRJxMYM4> (Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Dinleme önerileri:

Erdal Erzincan ve bağlama orkestrası, *Felek Senin Elinden*

<https://www.youtube.com/watch?v=PCpLcuuNlcU>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Erdal Erzincan ve bağlama orkestrası, *Kalenin Bedenleri*

<https://www.youtube.com/watch?v=ocyZK7vLtOw>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

2000’li yıllarda adından söz ettirmeye başlayan Adem Tosunoğlu, bu dönemde de iki önemli çalışmaya imza atar. Bunlardan ilkinde, *Kalenin Bedenleri* ve *Kalenin Dibinde Taş Ben Olaydım* adlarını taşıyan, Müstezat ses dizisine sahip iki halk türküsünü müstezat akortlu bağlamada, şelpe tekniği için düzenleyip icra etmiştir. Düzenlemenin teknik açıdan ciddi ustalık gerektirmesi yanında, şelpe tekniğinin müstezat düzeninde o güne kadarki ilk uygulaması olması da önemli bir husustur.

Adem Tosunoğlu’nun 2015 yılında *YouTube* üzerinden paylaştığı *Yabancı* isimli bestesi ise, bugüne kadar bağlamada görülmemiş tekniklerin kullanıldığı bir çalışmadır. Eserde kullanılan akort sistemi, alttan üste doğru Re-Sol-Si bemol’dür. Eksen sesi Sol’dür ve kısa saplı bir bağlama ile icra edilmiştir. Sol sesi üzerine minör pentatonik bir dizi kullanılan eserde, sesler parmak vurma tekniği ile elde edilen doğuşkanlardan (armoniklerden) oluşmaktadır. Eserin bir başka ilginç yönü de, bağlamanın aynı zamanda bir tür vurmalı çalgı olarak kullanılmış olmasıdır. 7/8’lik aksak ölçüler üzerinde ilerleyen bu çalışmada doğuşkanlar ve perküsif tınılar iç içe kullanılmıştır.

Bağlamada doğuşkanların, melodinin temel malzemesi olarak kullanılması fikri, önceden Erdem Şimşek’te (*1984) karşımıza çıkmıştı. *Sır* isimli, ilk olarak 2006 yılında çıkan *Dost Kervanı 2 / Kılavuz* isimli albümde dinlemiş olduğumuz bu eserde, Adem Tosunoğlu’nun *Yabancı* isimli çalışmasında gördüğümüz, parmak

vurma tekniğiyle elde edilen doğuşkanlarla karşılaşmıştık. Eserin giriş kısmında işitilen bu teknikte, bazı dereceler üzerindeki akorlar parmak vurma tekniği ile arpejlerle çalınmakta, sağ elde basılan sesler doğuşkanları, sol eldekiler ise doğuşkan olmayan diğer notaları duyurmaktadır. Akor seslerini, doğuşkanlar ve doğuşkan olmayan seslerin iç içe geçmesiyle ve belli bir sırayla duyduğumuz bu pasaj, o dönem için oldukça yeni bir arayıştır.

Dinleme önerileri:

Adem Tosunoğlu, *Kalenin Bedenleri, Kalenin Dibinde Taş Ben Olaydım*

<https://www.youtube.com/watch?v=bi3nc7CN5O4>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Adem Tosunoğlu, *Yabancı / “Strange(r)”*

<https://www.youtube.com/watch?v=S-HKj82h69g>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Erdem Şimşek, *Sır*

<https://www.youtube.com/watch?v=zryfLf9fdgw>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Tosunoğlu gibi 2000’li yıllarda öne çıkan genç kuşak icracılardan Sinan Ayyıldız, parmak vurma tekniği üzerine yoğunlaşmayı bu dönem de sürdürmüştür. Genellikle halk müziği repertuarı dışından eserleri şelpe tekniği ile yorumlayan Ayyıldız’ın, bu dönemde sunduğu icralar ve düzenlemeleriyle, teknik açıdan daha da ileriye gittiği görülmektedir. Ayyıldız bu yıllarda, Azize Mustafa Zadeh’nin (*1969) *Boomerang* isimli bestesini şelpe tekniğine uyarlamıştır. İçerisinde modülasyonların, makamsal geçkilerin bulunduğu böylesi bir eseri şelpe tekniğine uyarlayarak bağlama repertuarına kazandırmak, bağlama icracılığının gelişimi ve bağlama yorumcularının duyum sınırlarının genişletilmesine sağladığı katkı açısından önemlidir.

Dinleme önerileri:

Sinan Ayyıldız, *Boomerang* (gitarist Tolgahan oğulu ile birlikte)

<https://www.youtube.com/watch?v=uHqXLpEpJBA>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

Sinan Ayyıldız, *Deva*

<https://www.youtube.com/watch?v=FxMpjHLpWw8>

(Erişim tarihi: 5 Mart 2017)

3. YENİ ANLATIM OLANAKLARIYLA BAĞLAMA

İncelememizin ilk iki bölümünde, bağlamanın tarihsel kökenine ve yapısına ilişkin bilgiler sunduktan sonra bağlama icracılığının Türkiye’deki tarihsel sürecini izlemiştik. Çalışmamızın ana gövdesini oluşturan üçüncü bölümde ise bağlamada “genişletilmiş tekniklere” odaklanacağız.

Bağlama üzerinde uygulanan bu tekniklerin bazıları doğrudan bizim keşfettiğimiz tekniklerdir. Bizim keşfettiğimiz tekniklerin bir bölümü geleneksel bağlama icracılarının kullandıkları bazı tekniklerden kaynaklanmaktadır. Bazı başkaca teknikler ise çağdaş müzikte son 50 yıl içinde, özellikle mızraplı-telli ve yaylı çalgılar üzerinde araştırılmış/keşfedilmiş tekniklerin bağlamaya uyarlanmasından ibarettir.

Gerek kendi keşfettiğimiz, gerekse çağdaş müzikten uyarladığımız bu tekniklerin her birisi için özel bir simge kullandık ya da doğrudan yazıyla, sözel olarak açıkladık. Kendi keşfettiğimiz teknikler için önerdiğimiz simgeleri biz tasarlarken, başka çalgılardan ithal ederek uyarladığımız tekniklerin bazıları, o teknik için kullanılagelen simgeler oldu. Bizim ilk kez bu çalışma aracılığıyla gündeme getirdiğimiz simgeler birer öneridir. Belirli teknikler için bizim önerdiğimiz simgeleri kullanmak isteyemeyen besteciler, diledikleri takdirde kendi simgelerini oluşturabilecekleri gibi, bağlamanın genişletilmiş çalım teknikleri dağarcığına kendi keşfettikleri ya da uyarladıkları yeni teknikleri de ekleyebilirler. Bu çalışmanın bağlama için müzik yazmak isteyen çağdaş müzik bestecileri ve bağlama icracıları için ufuk açıcı bir kılavuz olması arzu edilir.

Yerel çalgıların imkânlarının çağdaş müzik kapsamında araştırılmasına yönelik ilgi, hem Türkiye’de hem de dünya genelinde, son yıllarda gözle görülür düzeyde artmıştır. Yapılan çalımalara genişletilmiş seslendirme tekniklerinin anlatıldığı tez ve metotları da eklersek,¹⁸⁵ bu alanın çağdaş müzik bağlamında giderek belli bir literatürünün oluştuğunu söyleyebiliriz. Öte yandan, yerel çalgılara yönelik ilgi Türkiye’deki çağdaş müzik çevrelerinde artmış olmasına rağmen, bağlama hâlâ

¹⁸⁵ Örneğin Onur Türkmen’in *Contemporary Instrumental Techniques Applied to Turkish Music Instruments Kemençe, Ud, Kanun, Ney* başlıklı, yayımlanmamış doktora tezi. (İstanbul Teknik Üniversitesi, Eylül 2009.)

oldukça bakir bir konumdadır. Ülkemizde yerel çalgılar için müzik yazan çağdaş bestecilere baktığımızda, yöneldikleri çalgıların çoğunlukla klasik kemençe ve kanun olduğunu görüyoruz. Bağlama için bu yönde yapılmış çalışmalar henüz başlangıç aşamasında kabul edilmelidir. Bağlamanın Türkiye'deki çağdaş müzik çevrelerinde iyiden iyiye az tanınıyor/biliniyor oluşu, bu çalgının sahip olduğu imkânları açığa çıkaran çalışmalara yönelik gereksinime işaret etmektedir.¹⁸⁶

Gerek kendine özgü metalik tınısı, gerekse çalgılama açısından yepyeni imkânlar sunan bağlamaya odaklanan bir çalışma yapmanın, bestecilerin yeni arayışlara her zamankinden daha çok yöneldiği içinde yaşadığımız zaman diliminde yeni ses imgeleri esinleyeceği inancındayız. Bizler, bu çalışmanın sosyal ve müzikal açıdan ayrışık durumda olan kesimleri birbirlerinden haberdar kılarak birbirleriyle kaynaşmalarına ve ortak üretilere yönelmelerine zemin hazırlayacağına inanıyoruz. Umuyoruz ki bu çalışma, bağlama için müzik yazma konusunda bestecilere motivasyon sağlar ve bu yolla, zaman içinde çağdaş bir bağlama repertuarı oluşur.

Bugüne kadar ut, kemençe, klasik kemençe gibi çalgıların icracılarının yeni tınılara, yeni çalım tekniklerine ilgi duymamış olmalarına karşın, bağlama icracılarının –az da olsa– bu alana yönelmiş olmaları ise ilgi çekici bir yöndür. Bağlamanın geniş anlatım olanaklarını araştıran yorumcuların aynı zamanda besteci olmaları, önemli bir ortak nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. İncelememizin bu bölümünde, söz konusu yorumcu-bestecilerin bu alanda bugüne kadar yapmış olduğu çalışmaları ele alacağız.

¹⁸⁶ İçinde klasik kemençenin de yer aldığı bir oda müziği eseri bestelemiş olan İTÜ TMDK öğretim üyesi Eray Altınbüken, yapmış olduğumuz kişisel bir sohbette, klasik kemençe için müzik yazabilmesi için kemençenin akort sistemini ve genel olarak pozisyon mantığını bilmesinin yeterli olacağını, bununla birlikte bağlamaya için çok daha fazla bilgiye sahip olunması gerektiğini, bu nedenle bağlama için beste yapmaktan kaçındığını belirtmiştir.

3.1 Öncü Çalışmalar

Bağlama üzerinde yeni çalım tekniklerini uygulayan ve çağdaş müzik diline ait üretimler ortaya koyan iki önemli icracı-besteci vardır. Her ikisi de gençlik dönemlerinde Almanya'ya göç etmiş bulunan bu müzisyenler Kemal Dinç ve Taner Akyol'dur.

Kemal Dinç (*1970) Rotterdam'daki Codarts Üniversitesi'nde Türk Müziği Bölümü'nün kurucularındandır ve halen bu bölümde öğretim görevlisidir. Bağlama ile ilgilenenlerin yakından tanıdığı Dinç, halk müziği alanında, daha çok son dönemlerde Ahmet Aslan'la beraber anılır. Kemal Dinç, lutiye Süleyman Arslan'la birlikte yürüttüğü çalışmaların sonucu olarak bağlamanın tınısında bazı değişiklikler yapmıştır:

Bu bağlamayı İstanbullu saz ustası Süleyman Arslan'la, yaklaşık beş yıllık çalışma sonucunda yaptık. Birçok teknik değişiklik denedik, başarılı olanları bu sazda kullandık. Rezonans deliğini gitardaki gibi öne aldık. Bas ve tiz sesleri daha net ayırmamızı sağlıyor bu. Bam telleri klasik sazdan 10 milim daha kalın. Daha dinamik bas tınısı veriyor. Tellerin gerilimi normal sazın iki katı, gitarın yarısı. Bu da sesin hacmini, kontrastı yükseltiyor, renkler belirginleşiyor. Sazın sap boyu kısa ve uzun sap standartlarının ortasında. Telleri gövdeden yüksek.¹⁸⁷



Resim 3.1 Kemal Dinç kendi tasarladığı sazı ile¹⁸⁸

¹⁸⁷ <http://www.hurriyet.com.tr/gelenegin-bekcisi-degilim-21305608>, Yayın tarihi: 28 Ağustos 2012.

(Erişim tarihi): 15 Aralık 2016

¹⁸⁸ <https://www.evrensel.net/haber/269098/muzisyen-kemal-dinc-turkiyede-kimse-kimseyi-dinlemiyor>(Resmin 4 Ocak 2016. (Erişim tarihi): 9 Ocak 2017

Ortaya çıkan bu sazın tınısının yanı sıra, Kemal Dinç'in icra stili de tınının özgünlüğünde büyük önem arz etmektedir. Leipzig'deki Felix Mendelssohn Bartholdy Müzik ve Tiyatro Yüksekokulu'nun gitar bölümü mezunu olan Dinç'in icra stiline bakıldığında, gitar üslubu ile olan yakınlığı hemen göze çarpar.¹⁸⁹ Arpej teknikleri ve müziğinde bolca kullandığı *sustain*'ler,¹⁹⁰ gitarın yanı sıra, Kemal Dinç'in Erkan Oğur'un icra stilinden de etkilendiğini açığa çıkarmaktadır.¹⁹¹

Geleneksel müzik alanında da birçok yeniliğe imza atmış olan Dinç'in tezimiz açısından önem taşıyan yönü, besteciliği ve bağlamada önerdiği yeni tekniklerdir. Kemal Dinç'in solo bağlama (kendi bağlaması) için yapmış olduğu 8 adet bestenin kayıtları, hem CD hem de DVD formatında, 2012 yılında Kalan Müzik tarafından basılmıştır.¹⁹² Aynı yıl, bu 8 eserin notaları Pan Yayıncılık tarafından aynı isimle yayımlanmıştır. Bu yayınlar, bağlama için bestelenmiş bir eser dizisine ait nota ve kayıtların basılmış olması açısından bir ilktir ve o nedenle de önemlidir.

Albümde yer alan eserlerin ses kayıtları Dorpskerk Rhoon Kilisesi'nde (Hollanda) yapılmış, ses ve görüntü kaydı aynı anda alınmıştır. Kemal Dinç, kayıtları neden bir kilisede yaptığını röportajlarında şöyle açıklar:

Stüdyonun yalıtılmış, izole edilmiş, konser duygusundan uzak atmosferini sevmiyorum. Bu nedenle eski bir kilise yapısını tercih ettim. Dorpskerk Rhoon Kilisesi'nin taş duvarlarındaki akustik doku hoşuma gitti.¹⁹³

Avrupa'da eski yapı ve kilise gibi ibadethaneler müziğe açıktır ve birçok müzik kayıtları bu gibi yerlerde icra edilip kaydedilmekte. Bu mekânların gürültülü yaşamdan kopuk, uhrevi, ayrıca akustik açıdan bağlama ve sese uygun olmasını önemsiyorum. Türkiye'de bu gibi

¹⁸⁹ Arpej teknikleri, sağ elinde tırnak uzatması, çalışmalarında *barre*, *rasgueado* gibi gitar teknikleri kullanmasının yanı sıra, kullandığı bağlamada ses deliğinin kapak üzerinde olması, tellerin gövdeden yüksekte bulunması vb.

¹⁹⁰ Bkz. s. 98, dipnot 163.

¹⁹¹ Erkan Oğur (*1954) da gitarıcıdır. Oğur'un gitar icra anlayışını, kendi bağlamasındaki icra stilinde de görmek mümkündür. (Bkz. s. 80, s. 98)

¹⁹² *Bağlama için Denemeler*, Kalan Müzik, CD 573, İstanbul 2012.

¹⁹³ <http://www.hurriyet.com.tr/gelenegin-bekcisi-degilim-21305608> Yayın tarihi: 28 Ağustos 2012.

(Erişim tarihi): 15 Aralık 2016.

yapılar mevcut. Cami, medrese, mağara, kilise gibi yapılarda akustik dinletiler verilebilmeli.¹⁹⁴

Kemal Dinç, bu sekiz çalışmasının dördünü *Denemeler* üst başlığıyla adlandırırken (örneğin *Denemeler I: Gece ve Akıl*, *Denemeler III: Deliler*), diğer dört çalışmasını herhangi bir üst başlık altına yerleştirmeden adlandırmıştır (örneğin *Sabâ*, *Ay ile Mavi Tilki*). Dinç'in herhangi bir üst başlık taşımayan çalışmaları olan *Mezxana*, *Ay ile Mavi Tilki*, *Sabâ ve Su*'da genel olarak tonal-modal bir armonik dil kullandığını ve arpej, *arpeggiato*, *flageolet* gibi daha çok gitarda kullanılan teknikleri tercih ettiğini görüyoruz:



Örnek 3.1 Kemal Dinç, *Ay ile Mavi Tilki*, ö. 171-172.¹⁹⁵



Örnek 3.2 Kemal Dinç, *Sabâ*, ö. 71-74.¹⁹⁶

Yukarıdaki iki örnek, gitar yazısına yakın durmaktadır. *Ay ile Mavi Tilki*'de bazı notaların üzerinde gördüğümüz semboller, o notaların “sol el parmaklarıyla çarparak” (“*tap with left hand finger*”) seslendirileceğini belirtir.¹⁹⁷ Dinç, eserin tamamının mızrapsız çalınacağını partiyonun başında belirtmiştir. Üzerinde herhangi bir sembol bulunmayan notalar parmakla icra edilecektir.

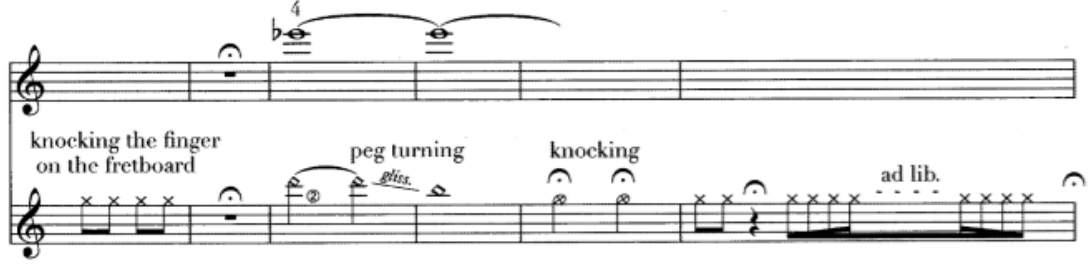
¹⁹⁴ <https://www.evrensel.net/haber/269098/muzisyen-kemal-dinc-turkiyede-kimse-kimseyi-dinlemiyor> Yayın tarihi: 4 Ocak 2016. (Erişim tarihi): 15 Aralık 2016.

¹⁹⁵ Dinç, K. (2012). *Bağlama için Denemeler*, s. 19.

¹⁹⁶ Dinç, K., a.g.e., s. 33.

¹⁹⁷ Dinç, K., a.g.e., s. 53.

Denemeler üst başlığı altındaki çalışmalarda ise adını hak eden bir anlayış hâkimdir: Bu çalışmalarda, bağlamada daha önce denenmemiş –ya da denendiye de gün yüzüne çıkmamış– birçok çalım tekniği karşımıza çıkar.



Örnek 3.3 Kemal Dinç, *Denemeler II: İkinci Yüz*, ö. 7-12.¹⁹⁸

Besteci, *İkinci Yüz* alt başlığını taşıyan *Denemeler II*'de bir çift dizek kullanmıştır. Bu bile, bağlama notasyonu açısından oldukça yeni bir yaklaşımdır. Bunun dışında, parçanın 7. ölçüsünden başlayarak, ara ara, icracının başparmağı ile sazın sapının üst kısmına vurması istenmiştir. Bu teknik, notada “*knocking the finger on the fretboard*” [sap üzerine vurarak (tıkladma)]¹⁹⁹ cümlesiyle ifade edilmiştir.

Kemal Dinç'in görüntülü kaydını izlediğimizde, bestecinin, burguluk ile sapın birleştiği noktaya yakın bir bölgeye başparmağı ile vurarak bu tekniği uyguladığını görüyoruz. Bunun, o bölgede tellerin titreşime daha çok geçmesi ve daha tok bir tını elde edilmesi nedeniyle tercih edildiğini düşünebiliriz. Öte yandan bu ayrıntı nota üzerinde belirtilmemiştir. Nota yazısında bu tekniğin uygulanışı kapsamında görebildiğimiz tek şey, bağlamanın sap bölgesine parmakla vurulmasına yönelik direktiftir. Lakin bu işleminin hangi parmakla yapılacağı ve sapın hangi bölgesinde uygulanacağı, hatta Türkçe açıklamalara bakacak olursak, sapa ne ile vurulacağı belirsizdir. Bu notalamaya göre, besteci ya ayrıntılı bir notasyona başvurmak istememiştir ya da sözünü ettiğimiz yorum ayrıntılarını bilinçli olarak icracıya

¹⁹⁸ Dinç, K., a.g.e., s. 29.

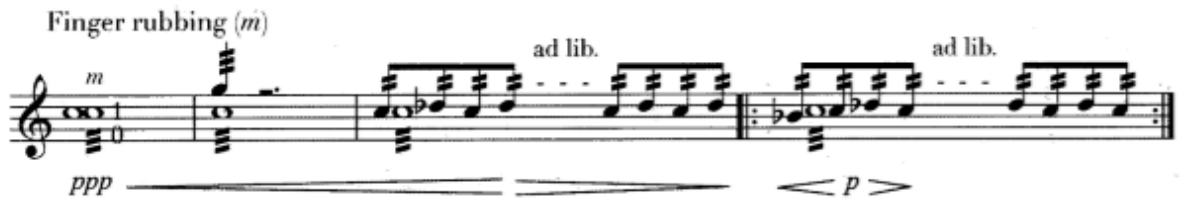
¹⁹⁹ Dinç, K., a.g.e., s. 29, s. 53.

bırakmak istemiştir. Tınıya bu denli ayrıntılı odaklanan bir bestecinin, icracıya bu yönde tercihler bırakmış olabileceğini düşünmek kanımızca güçtür.

Dinç'in bu parçada kullanmış olduğu diğer bir teknik de, belli bir teli tetikledikten sonra o telin bağlı olduğu burguyu çevirerek *glissando* yapmaktır. Besteci, bu tekniği doğuşkan (armonik, *flageolet*) tekniğiyle birleştirerek, doğuşkan sonucu açığa çıkan tını üzerinde *glissando* yapmaktadır. Bu teknik, doğuşkan notayı ifade eden baklava nota başları arasına *glissando* çizgisi eklendikten sonra, notaya “*peg turning*” [burguyu çevirerek]²⁰⁰ yazılarak ifade edilmiştir.

Kemal Dinç *Denemeler III: Deliler* isimli eserinde ise, sap ile tellerin arasına çubuklar yerleştirmiştir. Ayrıca, parmakların iç kısımları, belirtilen notalar üzerinde tellere tremolo uygulayacak şekilde sürülecektir.

Two short sticks in between the strings on the II.-III. and V.-VI. frets
The strings sound metallic
③ = ~do
② = si ↓



Örnek 3.4 Kemal Dinç, *Denemeler III: Deliler*, ö. 1-4.²⁰¹

Besteci eserin girişinde, 2.-3. perdeler ile 5.-6. perdeler arasına iki adet kısa çubuk yerleştirileceğini belirtmiştir.²⁰² Bu eserde bağlama, bu yönüyle John Cage'in hazırlanmış piyanosuna benzemektedir.²⁰³

²⁰⁰ Dinç, K., a.g.e., s. 29, s. 53.

²⁰¹ Dinç, K., a.g.e., s. 37.

Öte yandan, yukarıdaki notada görüleceği üzere Dinç, sağ el parmaklarını gitar notasyonunda kullanılan “p, i, m, a” harfleri ile kodlamıştır.²⁰⁴

14 Drag and drop the 2. stick with the right hand L.H

17 Rub the strings with the sticks 1.stick 2.stick R.H

Örnek 3.5 Kemal Dinç, *Denemeler III: Deliler*, ö. 14-19.²⁰⁵

Denemeler III'ün 14. ölçüsünde, ikinci çubuk çekilip bırakılarak bir tını elde edilmekte, 17. ölçüde ise birinci çubuk sağa-sola doğru hareket ettirilerek başka bir tını elde edilmektedir.

Kemal Dinç, *Denemeler IV: İnsan, Hayat ve Anlamsızlık* isimli eserinde ise, üzerine kumaş bağladığı bir çubuğu yay olarak kullanmıştır.

²⁰² Dinç, K., a.g.e., s. 53.

²⁰³ Kemal Dinç, kendisiyle yaptığımız kişisel görüşmede, notada çubuk veya sopa anlamlarına gelen “stick” kelimesini kullanmış olmasına rağmen, kendi icrasında kullandığı materyalin çubuk değil tel olduğunu belirtmiştir.

²⁰⁴ Dinç, K., a.g.e., s. 53.

²⁰⁵ Dinç, K., a.g.e., s. 37.

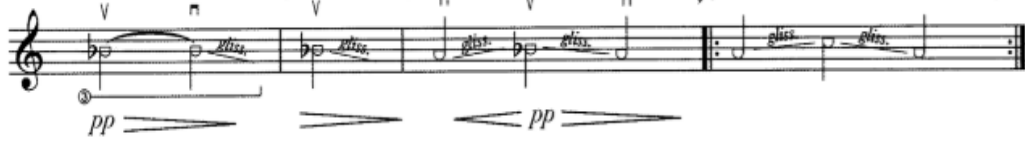
Use the stick as a bow. The side of the stick is a textile material
(there is textile stuff behind some special books)

Tempo rubato

rubbing the stick on the
fingerboard

the sounds are not exact

simile

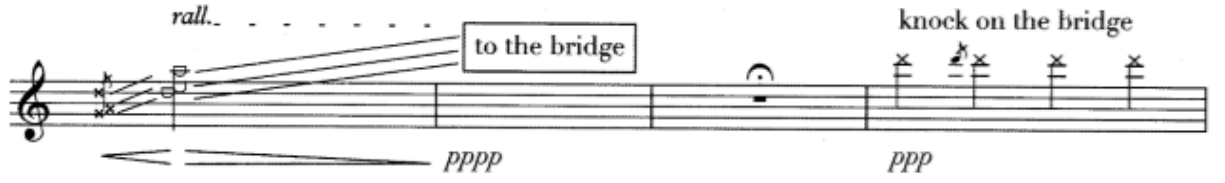


Örnek 3.6 Kemal Dinç, *Denemeler IV: İnsan, Hayat ve Anlamsızlık*, ö. 1-4.²⁰⁶

Dinç, yukardaki nota örneğinde de görüldüğü üzere, kullandığı çubuğun tele sürtme yönünü belirtmek amacıyla yaylı çalgılar notasyonunda kullanılan itme ve çekme sembollerine başvurmuştur. Ayrıca, eserin video kaydını izlediğimizde, dizek üzerinde görülen farklı notaların sol elde farklı perdelere basılmasıyla değil, sağ eldeki çubuğun farklı perdeler üzerinde sürtmesiyle elde edildiğini görüyoruz. Dinç bunu “*rubbing the stick on the fingerboard*” [çubuğu sap üzerinde sürterek]²⁰⁷ sözleriyle ifade etmektedir. Besteci, burada standart nota başından farklı bir nota başı da kullanmıştır. Burada, yay olarak kullanılan çubuğun telin farklı bölgelerine sürtmesiyle farklı tınlar açığa çıkarmasını, çubuğun etrafına sarılan kumaştan kaynaklandığını düşünmekteyiz. Zira standart bir yayda bu seslerin açığa çıkması mümkün değildir.

²⁰⁶ Dinç, K., a.g.e., s. 47.

²⁰⁷ Dinç, K., a.g.e., s. 53.



Örnek 3.7 Kemal Dinç, *Denemeler IV: İnsan, Hayat ve Anlamsızlık*, ö. 23-26.²⁰⁸

Denemeler IV'ün 23. ölçüsünde çubuğun köprüye doğru sürülmesi, 26. ölçüsünde ise köprüye vurulması istenir.

Dinç'in eserlerinin notalarını incelediğimizde, kullandığı teknikleri kimi durumda farklı nota başlarıyla, ama daha çok doğrudan yazı ile ifade ettiğini görüyoruz.

Bağlamada genişletilmiş çalım tekniklerine yönelen bir başka besteci-yorumcumuz da, Hanns Eisler Müzik Akademisi'nde kompozisyon eğitimi almış olan Taner Akyol'dur (*1977). Halk müziği alanında da çalışmaları bulunan Akyol'un, bestecilik alanındaki üretimi genellikle solo bağlama ve bağlamalı çalgı toplulukları için besteleri içermektedir.



Resim 3.2 Taner Akyol²⁰⁹

²⁰⁸ Dinç, K., a.g.e., s. 48.

²⁰⁹ <http://aypa.net/wp/taner-akyolun-berlin-yolu/> (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2017)

Taner Akyol'un bağlama için bestelediği eserlerini incelediğimizde, bağlama üzerinde yeni tını ve tekniklere Kemal Dinç'e nazaran çok daha az eğildiğini görüyoruz. Taner Akyol, kendisiyle yaptığımız kişisel görüşmelerde bu tercihini şu sözlerle açıklamıştır:

Bağlama ve yeni müzik kavramı nasıl olmalı? Bağlama gitarlaşmalı mı ya da kendine yabancılaşmalı mı? Bunlar sık sık cevaplarını aramamız gereken sorular. Ya da kendi tınısını, kişiliğini kaybetmeden bu müziğin içinde nasıl yer alabilir? (...) Kısaca şöyle bir şey söylemek istiyorum: Bağlama için “şu” veya “bu” diye yapılan bir çalışmayı dinledikten sonra, “iyi de bağlama nerede?” gibi bir sözle karşılaşmamaya uğraşıyorum ben. (...) Kimse kemandan kabak kemane yaratmaya çalışmıyor ve en çağdaş eserlerde bile her enstrüman kendisi gibi duruyor, bunu demeye çalışıyorum. Veya bağlama yerine herhangi çelik telli bir enstrüman kullansan bir fark yaratır mı? (...) Bağlama, bağlama olarak ses çıkartmalı, 12-ton müziği olsa bile.²¹⁰

Bağlama'nın başka herhangi bir telli çalgıya özenmeden, kendi tınısıyla bir yapıtın içerisinde var olabilmesi gerektiğini savunan Akyol'un, bu inançla tınısal arayışlara ilgi göstermediği ortadadır. Ona göre bağlamanın kendi doğal tınısı zaten başlı başına bir özgünlüktür ve bağlama alışılmamış bir söz söyleyecekse bile, bu sözü kendi özgün tınısıyla söylemelidir.

Taner Akyol'un bağlama için yazmış olduğu bestelerdeki asıl yenilik, geniş ölçüde kullandığı ses malzemesi ve armonik dilindedir. Bağlama, alto flüt, keman, viyola ve viyolonsel için 2005 yılında bestelenen *An die Liegendebliebenen* (Geride Kalanlara) isimli eser üç bölümden oluşmaktadır. Eserin ilk bölümü olan “Sehnsucht”ta bağlama, ton merkezi olmayan, kromatik hatların yoğunlukla kullanıldığı bir partiyi icra eder. Bunun yanı sıra modal-makamsal hatlar da ara sıra kulağımıza çarpmaktadır.

²¹⁰ Taner Akyol ile 9 Ağustos 2013 tarihinde yaptığımız kişisel görüşmeden.



Örnek 3.8 Taner Akyol, *An die Liegendebliebenen* (Geride Kalanlara),
I. bölüm: “Sehnsucht” (Hasret), ö. 3-4.

Örnek 3.8’de kromatizmin ağırlıklı olduğu bir yazı görmekteyiz. Burada kromatizm, koma seslerle de renklendirilmiştir. Örneğin üçüncü ölçüsünde ise, La karar perdeli Uşşak makamı dizisine ait bir üçlü ses kümesini yatay olarak duymaktayız. Aynı ölçüde, Mi sesi üzerinde, ikinci derecesini tampere olarak işittiğimiz bir Saba dörtlüsü, yatay bir hat olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu notasyonda, tezene yönleri ok sembolleriyle gösterilmiştir.

Bestecinin 2006 yılında bestelediği *Hatırlamalar* isimli çalışmanın bağlama partisinde de birçok geleneksel motife rastlamak mümkündür. Neo-romantik²¹¹ anlayışa yakın duran bu eserde besteci, bağlamada hem tezeneli hem de el ile icrayı kullanmıştır. Bu eserde, bağlamaya aşına olan kulakların hemen yakalayacağı bazı kalıplaşmış motifler ve akorlar da bolca duyulmaktadır.

HATIRLAMALAR

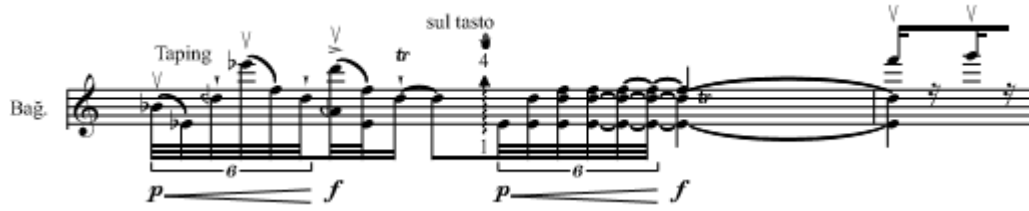
Örnek 3.9 Taner Akyol, *Hatırlamalar*, ö. 1-3.

²¹¹ Batı müziği tarihinde romantik dönem olarak adlandırılan dönemin anlatımına ait unsurlardan beslenerek yazılan çağdaş yapıtları niteleyen adlandırma.



Örnek 3.10 Taner Akyol, *Hatırlamalar*, ö. 8-9.

Örnek 3.10’da Do sesini birinci derece almak suretiyle, bir Kürdi dizisi duymaktayız.



Örnek 3.11 Taner Akyol, *Hatırlamalar*, ö. 29-30.

Örnek 3.11’de ise, el ile icrada sıklıkla karşılaştığımız parmak vurma tekniği ile sap ile teknenin birleştiği bölgede *arpeggiato* tekniklerini Uşşak makamı dizisi üzerinde görmekteyiz. Akyol, bu pasajın el ile çalınacağını belirtmek için notaya bir el sembolü eklemiş, parmak vurma tekniğini ise, gitarda parmak vurma tekniği için kullanılan “tapping” terimiyle belirtmiştir. Vurma işleminin yapıldığı notaların üzerlerinde ise, tezeneli çalıda da karşımıza çıkan, vurgulu *staccato* için kullanılan sembol kullanılmıştır. Çekme hareketiyle seslendirilen notaların üzerlerinde herhangi bir artikülasyon işareti yoktur. *Arpeggiato*’da ise, sapa yakın bir bölgede uygulanacağını göstermek üzere notaya *sul tasto* yazılmıştır. Bu teknikler geleneksel icracıların pek çoğu tarafından uygulanıyor olmakla birlikte, notada bu denli ayrıntılı ifade edilmez. Bu nedenle, bu terimlerin bir bağlama partisinde görünmesi bile bağlama notasyonu açısından başlı başına önemli bir gelişmedir.²¹²

²¹² Kemal Dinç’in *Bağlama için Denemeler* albümünde gördüğümüz çift dizekli yazımda olduğu gibi.

Bu noktada, Akyol'un yapıtlarının bağlama partisinde karşımıza çıkan genişletilmiş çalım tekniklerine bakabiliriz. *Hatırlamalar* adlı eserinde besteci, bağlamada alışkın olunan birçok tekniğin yanı sıra Bartók *pizzicato*'su da kullanmıştır.



Örnek 3.12 Taner Akyol, *Hatırlamalar*, ö. 15.

Yine aynı eserde, geleneksel bağlama icrasında karşımıza çok fazla çıkmayan *glissando*'lar da (kaydırmanın son bulacağı perde belirli ya da belirsiz olarak) oldukça sık kullanılmıştır.



Örnek 3.13 Taner Akyol, *Hatırlamalar*, ö. 20-21.

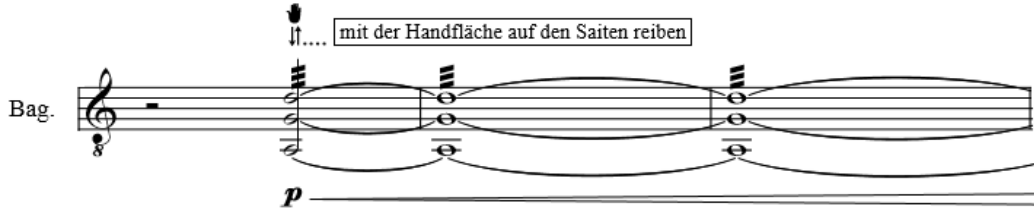
Taner Akyol'un bağlamada genişletilmiş çalım tekniklerine yer verdiği eserlerinden biri de, 2014 yılında bestelenen *Taksim'de Üç Ağaç ve Çapulcular*'dır.



Örnek 3.14 Taner Akyol, *Taksim'de Üç Ağaç ve Çapulcular*, ö. 1-2.

Yukarıdaki örnekte, teller köprünün arkasındaki bölgeden tetiklenmektedir.²¹³

²¹³ Bu eserde bağlama partis, yazılan sesin bir oktav kalından işitileceğini belirten, altında 8 rakamı bulunan Sol anahtarıyla notalanmıştır. Standart 38-42 tekneli bağlamalarda çelik teller yazıldığı yerin bir oktav altından tınlar. (bkz. "Bağlamada Notasyon ve Akort") Öte yandan bu aktarım, geleneksel bağlama notasyonunda özel olarak belirtilmez. Akyol, bu eserde çalgının oktav aktarımını bu notasyonla özel olarak vurgulamıştır. *Hatırlamalar*'da ise, altında 8 rakamı bulunan Sol anahtarıyla yapılan bu aktarım uyarısı yoktur.



Örnek 3.15 Taner Akyol, *Taksim 'de Üç Ağaç ve Çapulcular*, ö. 36-38.

Bu örnekte ise açık (boş) tellere, sağ elin avuç içiyle sürtülerek tremolo yapıldığını görüyoruz. Bestecilik eğitimi almasının temel nedenini bağlama icracılığına bağlayan Taner Akyol, bir deneme-yanılma sürecinde olduğunu, bu nedenle, bu aşamada yapılan çalışmaların beğenilip beğenilmemesini önemsemeden üretim ortaya konulmasının gerekliliğini belirtir. Ona göre bu çalışmalar, zamanla ardından gidilebilecek bir yol açabilecektir:

Bunlar adım adım ilerlemelerdir ve hepsi de iyi olmayabilir, beğenmeyebilirsiniz.²¹⁴ (...) Ben de sonuçta deniyorum, önümüzde bir örnek yok. (...) Ben bu işlerle bir yol açabilmek için uğraştım ve uğraşıyorum. Buraya²¹⁵ gelmem, bestecilik okumam hep bağlama eksenlidir. Arkadan gelecek olanlar için iyi ya da kötü bir örnek bırakmak istiyorum.²¹⁶

Taner Akyol'un müzik akademisi sınavlarına hazırlandığı dönemde hocası olan Alman besteci Helmut Zapf (*1956), içerisinde bağlamanın da yer aldığı *Albedo IX* isimli eserini 2003 yılında besteler. Akyol'un, eserin doğuş öyküsünü "biraz kendisiyle alakalı, biraz da benim etrafında sürekli bağlama çalmamın etkisi"²¹⁷ diyerek anlattığı bu çalışma seslendirildiğinde, bağlama partisini Taner Akyol icra etmiştir.

²¹⁴ Besteci burada kendi çalışmalarını kastetmektedir.

²¹⁵ Avrupa'ya.

²¹⁶ Taner Akyol'la 9 Ağustos 2013 tarihinde yapılan kişisel görüşmeden alıntıdır.

²¹⁷ Taner Akyol'la 22 Aralık 2016 tarihli kişisel görüşmeden alınmıştır.

C-fl.

Kl.

Hrn.

gr. bgl.

Kla.

mf/pp (nicht ausgleichen)

h.V. (halbes Ventil)

mf

pp

mf

mf

p

mf

pp

mf

ppp

mf

p

mf

mp

mf

mf

Örnek 3.16 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 26-28.

Eser, flüt (küçük flüt, Do flüt ve alto flüt), klarnet (Si bemol klarnet ve bas klarnet), korno, bağlama (uzun sap ve kısa sap) ve piyano için bestelenmiştir. Bu eserde iki adet bağlama aynı icracı tarafından dönüşümlü olarak icra edilmektedir. Besteci uzun sap bağlamayı *große bağlama* (büyük bağlama), kısa sapı ise *kleine bağlama* (küçük bağlama) olarak adlandırmıştır. Besteci bunun yanı sıra, uzun saplı bağlamanın 7 telinin her biri farklı seslere akortlamıştır. Öte yandan, teller yine üç tel grubu içinde düzenlenmiştir. Dolayısıyla, örneğin alt tel grubundaki teller birlikte tetiklendiğinde, üç farklı ses aynı anda duyulmaktadır.

Legende für Bağlamas

kl. bgl. Notation ① ② ③ Saiten ① ② ③

gr. bgl. Notation ① ② ③ Saiten ① ② ③ Stimmung ① ② ③

manu = mit Fingern (ohne Plektrum)

tapping = auf die Tonhöhenbünde des Griffbretts klopfen

Örnek 3.17 Helmut Zapf, *Albedo IX*, bağlama akortlarıyla ilgili açıklamalar.

Yukarıdaki çizelgede görüleceği gibi, uzun saplı bağlamada seslerin her biri farklı seslere akortlanmış olmasına rağmen, notasyonda bu telleri tek bir ses ifade etmektedir. Ayrıca, sıрма telin çelik tellere oranla bir oktav pesten tınıyor oluşu nota yazısına yansıtılmamış, bu durum performans notlarında belirtilmiştir.

Helmut Zapf, parmak vurma tekniğine başvurduğu kesitlerde çift dizekli bir notasyon kullanmayı tercih etmiştir.

r.H. ② sempre tapping

poco f (espressivo)

l.H. ③ sempre tapping

poco f (espressivo)

Örnek 3.18 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 12-13.

Burada, bestecinin parmak vurma tekniğini Taner Akyol’da gördüğümüz gibi “tapping” terimiyle ifade ettiğini görüyoruz. (Notada, biraz önce bahsettiğimiz gibi, farklı seslerden oluşan her tel grubu yalnızca bir nota ifade edilmektedir.)

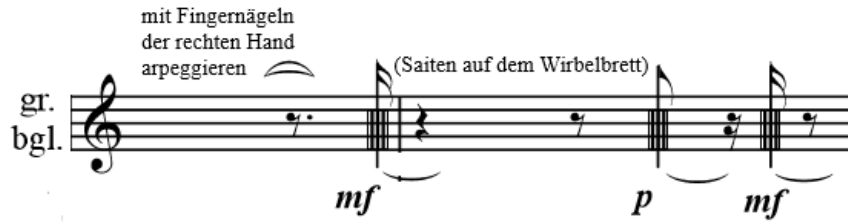
Helmut Zapf *Albedo IX* adlı eserinin bazı kesitlerinde “Konya tavrı” olarak bilinen, Konya yöresi türkülerinde kullanılan tezene kalıbını kullanmıştır.



Örnek 3.19 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 78.

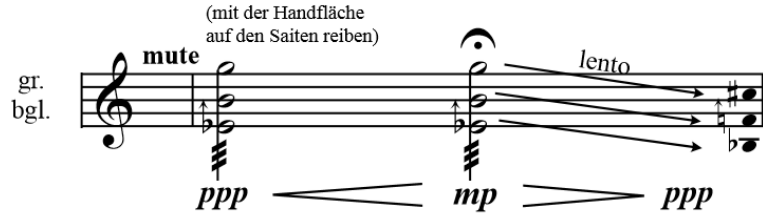
Bağlama literatüründe “çırpma” ve “takma” olarak adlandırılan tezene kalıplarından oluşan ve yerel bağlama icrası eğitiminde ileri seviyelerde öğretilen bu tezene tavrının böylesine disonans ses kümeleriyle kullanılması gerçekten ilgi çekicidir.

Zapf –Akyol’da da gördüğümüz gibi– bağlamanın köprü arkasını kullanmıştır.



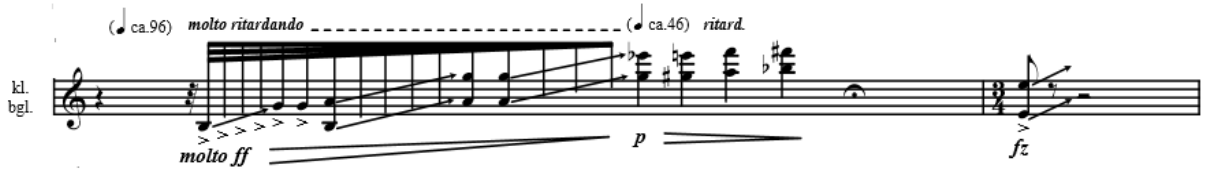
Örnek 3.20 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 18-19.

Taner Akyol’da gördüğümüz, sağ elin avuç içiyle yapılan tremolo bu eserde de karşımıza çıkıyor –bu kez, yer yer ses kaydırmalarıyla birleşerek.



Örnek 3.21 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 38.

Besteci, eserin bağlama partisinde *glissando*'ları yaygın olarak kullanmıştır.



Örnek 3.22 Helmut Zapf, *Albedo IX*, ö. 18-19.

2007 yılında –yine Taner Akyol’la bağlantılı olarak– Almanya’daki bir müzik vakfı, solo bağlama ve çalgı topluluğu için beste yarışması düzenlemiştir.

(...) bağlama artık sadece Türkiyeli müzisyenlerin değil, Avrupalı müzisyenlerin de ilgi alanına girdi. (...) Bu bağlamdaki en önemli gelişme Brandenburg Çağdaş Müzik Vakfı’nın 2007 yılında açmış olduğu uluslararası bestecilik yarışmasıdır. Yarışmanın duyurusundaki kurallar dikkat çekiyor. Katılımcılar en az 3 en çok 12 enstrüman kullanabilir fakat bağlamayı solist olarak kullanmak zorundalar. Böylesi bir yarışma dünya tarihinde ilk defa yapılmaktadır.²¹⁸

Taner Akyol’la yaptığımız kişisel görüşmede, organizasyonu yapan vakfın kendisine solist yorumcu olarak bu yarışmada yer almayı teklif ettiğini, yarışmanın düzenlenmesinde Helmut Zapf’ın da etkili olduğunu belirtmiştir.

Brandenburg Çağdaş Müzik Vakfı’nın açmış olduğu yarışmanın ödülleri, ödül alan eserlerin çalınacağı bir konserle sahiplerine verilecek. Konserde Akyol’a “Ensemble Junge Musik Berlin” isimli orkestra, Helmut Zapf şefliğinde eşlik edecektir.²¹⁹

²¹⁸ *Vizyon* dergisi (2008), Sayı 1, Berlin, s. 43.

²¹⁹ *Vizyon* dergisi (2008), Sayı 1, Berlin s. 43.

Bu yarışmaya iki Alman, bir Türk, bir İsraili, bir İsviçreli ve bir İngiliz besteci katılmıştır. Taner Akyol, yarışma ve konserle ilgili şu bilgileri paylaşmıştır:

İsraili ve İngiliz bestecilerin eserleri seslendirilmedi, çünkü yalnızca finale kalan eserler seslendirilecekti. Finale benim müziğim kaldı (*Hatırlamalar*), ödülü de o aldı. Bu yarışmada bağlama solist olarak mecburi çalgıydı. Bestecilere 2006 yılında yazdığım, besteciler için bağlama broşürünü yolladım, müzikleri o broşürü inceleyerek yazdılar.²²⁰

Yarışmada Taner Akyol'un *Hatırlamalar* adlı eserinin yanı sıra şu eserler seslendirilmiştir: İsraili besteci Shaul Bustan'ın flüt, keman, viyola, viyolonsel ve bağlama için *Bağlama Beşlisi*, İngiliz besteci Andrew R. Glover'ın flüt, vibrafon, keman, çello, kontrbas ve bağlama için *Reasons of Darkness, Excuses of Light* adlı eseri ve Alman besteci Helmut Zapf'ın, yukarıda üzerinde durduğumuz *Albedo IX*²²¹ adlı eseri.

Örnek 3.23 Shaul Bustan, *Bağlama Quintet*, ö. 41-43.

²²⁰ Taner Akyol ile 28 Aralık 2016 tarihli kişisel görüşmelerimizden.

²²¹ Bu eser yarışma düzenlenmeden önce, 2003 yılında bestelenmiş ve icra edilmiştir. Besteci, sonrasında, 2007 yılında düzenlenen bu yarışmaya katılmıştır.

The image displays a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Harp (Hp.), Bagpipe (Bag.), Vibraphone (Vib.), Violin (Vln.), Viola (Va.), and Double Bass (Db.). The Flute part features a complex melodic line with dynamic markings of *p*, *pp*, *mp*, and *pp*, and a specific instruction: "Drop off the pitch". The Harp and Bagpipe parts are characterized by extensive glissando passages, with the Bagpipe also showing dynamic markings of *ppp*, *f*, *pp*, *mp*, and *pp*. The Viola part includes a section marked "Molto Vib". The Double Bass part has a dynamic marking of *p*. The score is written in a single system with multiple staves.

Örnek 3.24 Andrew R. Glover, *Reasons of Darkness, Excuses of Light*, ö. 4-5.

Bu eserler dışında, İtalya'da düzenlenen bir festival için İtalyan besteci Andreina Costantini'nin 2010 yılında bestelemiş olduğu bas flüt, obua, klarnet, piyano, keman, viyola, viyolonsel ve bağlama için *Terza Parte Segreti del Mare* isimli eserin de bağlama partisini Taner Akyol icra etmiştir.

fl. *gliss.* *mp*

ob.

cl. b. *p*

bag. *mf*

pf. *p*

vl.

vla. *pizz.* *jeté* *pizz.* *jeté*

ve. *arco* *mf*

Örnek 3.25 Andreina Constantini, *Terza Parte Segreti del Mare*, ö. 4-7.

Shaul Bustan ve Andreina Constantini'nin eserlerinin bağlama partilerinde genişletilmiş çalım tekniklerini görememekteyiz. Yalnızca, Andrew R. Glover'ın eserin son 5 ölçüsünde (ö. 151-155.), elde edilebilen en tiz notaya kadar çıkan, perdesi belirtilmeyen *glissando*'lar ve eserin son ölçüsünde bağlama icracısının "Hak!" sözcüğünü bağırarak telaffuz etmesi genişletilmiş seslendirme teknikleri içerisinde değerlendirilebilir.

Bag *ffz* *sffz* **Hak!** *sffz*

Örnek 3.26 Andrew R. Glover, *Reasons of Darkness, Excuses of Light*, ö. 151-155.

Bununla birlikte, her üç eserin de bazı pasajlarında el ile icra tekniklerini görmekteyiz.



Örnek 3.27 Shaul Bustan, *Bağlama Quintet*, ö. 107.



Örnek 3.28 Andrew R. Glover, *Reasons of Darkness, Excuses of Light*, ö. 23-25.

Bağlama üzerinde genişletilmiş çalım teknikleriyle ilgilenen diğer bir icracı da Erdem Şimşek'tir (*1984). Adı daha çok Okan Murat Öztürk ve son dönemlerde Musa Eroğlu ile birlikte anılan Şimşek, lisans eğitimini Ortadoğu Teknik Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği Bölümü'nde tamamladıktan sonra, yüksek lisans ve doktora öğrenimini İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nin (MİAM) etnomüzikoloji programında sürdürmüş ve bu kurumda araştırma görevlisi olmuştur. Şimşek, her ne kadar Taner Akyol ve Kemal Dinç gibi doğrudan bu alanda çalışmalar yapan bir icracı olmasa da, çağdaş çalım teknikleriyle ilgilenen, bu alanı takip eden bir icracıdır. Bu tekniklere yönelik ilgisinde MİAM'da öğrenim görmüş olmasının ve buradaki besteci ve icracılarla temas halinde olmasının etkili olduğu aşikârdır.

Erdem Şimşek 2015 yılında, farklı mecralardan kişilerin sunum yaptığı "TEDx" adlı organizasyona katılmış ve kendi tasarladığı bağlamasıyla, içerisinde hem geleneksel icranın hem de genişletilmiş çalım tekniklerin yer aldığı bir bestesini seslendirmiştir.

“Gelenek ve Modernite Çatışmasında Bağlama İcrası” başlığını verdiği bu sunumda Şimşek şunları söylemektedir:

Biz, geleneksel bir çalgı çalan ve modern zamanlarda yaşayan genç müzisyenler olarak, bir çatışmayı yaşıyoruz kendi içimizde. Bir yanımızdan, geleneksel müziğin o görkemli mirası bizi çekiyor, bir diğer yanımızdan ise bizleri yenilik arayışının hevesi sarmalıyor ve bu çatışmanın içerisinde devam ediyoruz. (...) Bugün buraya başka bir bağlama ile geldim, dört telli bağlama; yeni bir tel ekledik. Aslında dört telli bağlamayı ilk çalan ben değilim, ama ben bu bağlama için yeni bir düzen tasarladım ve dedemden²²² devraldığım mirası yansıtabilecek yeni bir estetiğin ipuçlarını aradım bu çalgıyla. Bugün de bu arayışın sonucu [olan] bir bestemi çalacağım size. Bu bestede de kentli bir bağlamacının yeni ile eski, modern ile geleneksel arasındaki sayıklamalarını, gelgitlerini duyacaksınız. Hep kendime şu soruyu sordum: Acaba bu yeniliğin, değişimin sınırı ne olmalı? Ölçütü ne olmalı?²²³



Resim 3.3 Erdem Şimşek, kendi tasarladığı dört telli sazı ile genişletilmiş çalım tekniklerini içeren bestesini icra ederken.²²⁴

Şimşek’in sunumunda icra ettiği bestesinde, kapak üzerinde sapa doğru tremololu *glissando*, köprü arkasından sapın başladığı bölgeye kadar teller üzerinde işaret ve orta parmakların iç tarafıyla tremolo yapma tekniği, orta ve işaret parmakların iç kısımlarıyla kapağa vurarak tremolo yapma gibi genişletilmiş çalım teknikleri bulunmaktadır. Bunun yanında, son 20 sene içerisinde el ile icrada artık yaygınlık kazanmış bulunan (parmak vurma, tel çekme, arpej, pençe ile *arpeggietto* gibi) bazı

²²² Erdem Şimşek, sunumunun merkezinde yer alan geleneksel ve modern bağlama icrası arasındaki ilişkiyi, âşık ve Alevi zakiri olan dedesi üzerinden anlatmaktadır.

²²³ <https://www.youtube.com/watch?v=EsrrADd1sXo>

²²⁴ <http://tedxreset.com/content/erdem-simsek/> (Erişim tarihi: 22.01.2017)

teknikleri de bu bestede görmekteyiz. (Bu eserin notaya alınıp alınmadığına ilişkin bilgimiz yok.)

2015 yılında Hollanda'dan (Royal Conservatoire, The Hague) değişim projesi kapsamında MİAM'a gelen İsraili besteci Maya Felixbrodt (*1986), *Vertigo Match #2* isimli eserini yeniden ele aldığında çalgılamaya bağlamayı da eklemiştir. Viyola, bağlama, euphonium, vibrafon ve canlı elektronikler için yeniden düzenlenen eser 2015 yılının Mart ayında MİAM'da seslendirildiğinde, bağlama partisi tarafınca seslendirilmişti.

Ses yüksekliğinin eserdeki diğer çalgılara oranla düşük olması nedeniyle, bağlama bir amfikatöre bağlanmış ve sesi yükseltilmiştir. Yaklaşık yarım saat uzunluğundaki eserde, yorumcular bestecinin isteği üzerine şef ve seyircilerin arasına dağılmış, performans bu şekilde gerçekleşmiştir. Bu yönüyle bu eserin, aynı zamanda bir “mekânsal müzik” örneği olduğu söylenebilir.



Resim 3.4 Maya Felixbrodt, *Vertigo Match #2* adlı eserin seslendirilişi sırasında.

Besteci, eserin birçok yerinde icracılara bazı özgürlükler tanımıştır. Birbirinden farklı kısa pasajların herhangi biri (veya daha fazlası), bestecinin belirttiği tekrar sayısına

icra edilebilmektedir –seçim hakkı yorumcuya bırakılmıştır. İcracı, nota üzerinde numaralanmış pasajlardan herhangi birini seçerek yalnızca o pasajı seslendirebilir ya da istediğinde, numaralandırılmış pasajlardan bir başkasına geçip onu icra edebilir. *Vertigo Match #2*, mekânsal olduğu kadar raslamsal (aleatorik) bir eserdir.



Örnek 3.29 Maya Felixbrodt'un *Vertigo Match #2* isimli eserinden bir kesit.

Besteci, bu eserde dinleyicilerin de müziğin icrasına dahil olmalarını ister. Performans öncesinde dinleyicilere, üzerinde belli bir metin bulunan kağıtlar verilir. Şefin yönlendirmesiyle, seyircilerin, ellerindeki metni istedikleri tempo, gürlük ve ifadeyle okumaları istenir. Besteci, icracılar ve şefin müziğin belli yerlerinde sayı saymalarını da ister.

Solo Audience $\text{♩} = 43$

225

Örnek 3.30 Maya Felixbrodt'un *Vertigo Match #2* isimli eserinden bir kesit.

Maya Felixbrodt'un *Vertigo Match #2* isimli eserinin mekânsal niteliği, raslamsallık, canlı elektroniklerin kullanımı ve dinleyicinin de eserin bir ögesi olarak yorumuna katılması gibi nitelikleri, 1950 sonrası Avrupa-Amerikan çağdaş müziğinin karakteristik yönelimlerinin yansıması olarak görülebilir. Bağlamanın böylesi bir ses dünyasının aktörleri arasında yer alması ilginç bir yöndür.

2013 yılından başlayarak, bağlamanın yeni anlatım olanaklarını araştırmaya yönelik besteci-yorumculardan biri de bu satırların yazarı olmuştur. İTÜ TMDK'daki kompozisyon lisans eğitimimin beşinci döneminde, kendi adıma bu yönde atılmış ilk adım olarak görülebilecek *Garip'e* adlı eseri besteledim. Solo bağlama için bestelenen bu parçanın ilk seslendirilişi, 2013 yılında Süreyya Operası'nda gerçekleşen Sesin Yolculuğu 6 adlı genç besteciler festivalinde tarafıma yapılmıştır. Bir önceki yılın eylül ayında kaybettiğimiz, Abdal geleneğinin temsilcilerinden, ozan ve mahalli sanatçı Neşet Ertaş'ın anısına bestelediğim bu müzikte, Orta Anadolu Abdal müziğinin önemli formları arasında yer alan "bozlak" temalarını bazı genişletilmiş çalım teknikleriyle birleştirdim.

²²⁵ Notada euphonium/tuba partisinde gözümüze ilişen *sul ponticello*, *pizzicato* gibi yaylı çalgılar ailesine ait terimler, eserin önceki çalgılamasında euphonium yerine viyolonsel'in yer almasından kaynaklanmaktadır.

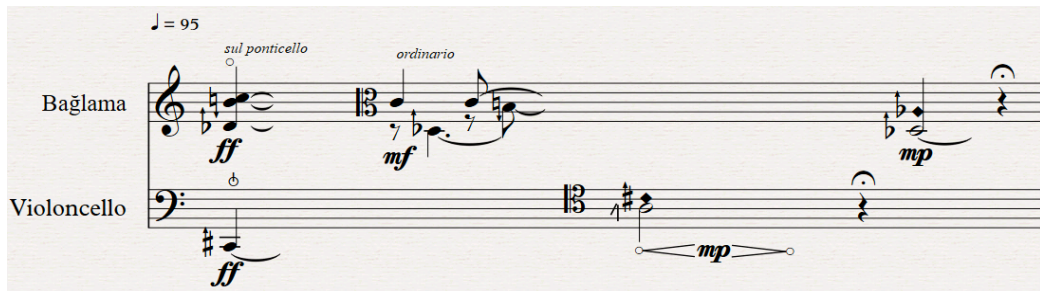
Bu eserde, köprünün ve üst eşğin arka bölümlerini kullanma, kapak üzerinde *glissando* yapma, ses deliğinin içine belirli bir ses perdesinde bağırarak telleri titreşime geçirme ve *sul tasto*, *sul ponticello* gibi teknikler uygulanmıştır.



Örnek 3.31 Boran Mert, *Garip'e*, ö. 12-17.

Notada üzerinde “ü” yazan x başlı notalar, telin üst eşğin arkasından titreştirileceğini, “a” yazanlar ise telin, alt eşik ile köprü arasında kalan bölgeden titreştirileceğini belirtir. (İleride anlatılacağı üzere, bu çalışmamızda bu teknikler için başka semboller önermiş bulunmaktayız.)

2013 yılında, o dönemde İTÜ TMDK'nın kompozisyon bölümünde öğretim görevlisi olan Alman besteci Stefan Pohlit'in (*1976) kendi öğrencilerinden oluşturduğu, hem mikrotonal müzik teorilerini anlattığı, hem de öğrencilerin bu alanda bestecilik ve icracılık denemeleri yaptığı sınıfta sürdürdüğümüz çalışmalar sonucunda, *just intonation* ses sistemine göre düzenlenmiş bağlama ve yine bu sisteme göre bazı tellerinde akort değişikliği yapılmış çello için üç dakikalık bir etüt besteledim. Bu etütün bağlama partisinde Bartók *pizzicato*'su ve *sul tasto*, *sul ponticello* gibi teknikler kullandım. Öte yandan bu çalışmanın önemli görülebilecek yönü, genişletilmiş çalım tekniklerinden ziyade kullanılan ses sistemidir.



Örnek 3.32 Boran Mert, *Just Intonation Perde ve Akort Düzenine Göre Ayarlanmış Bağlama ile Viyolonsel için Etüt*, ilk sistem.

Sessizliklerin fazlaca kullanıldığı ve genellikle çalgıların sırayla söz aldığı bu çalışmada, bağlama ve viyoloncelin akort düzenleri aşağıdaki gibidir:

Bağlama

① ② ③

Viyoloncel

IV III II I

♮ = 14 cents pes ♮

♭ = 14 cents tiz ♭

1 = 31 cents tiz

226

Örnek 3.33 Boran Mert, *Just Intonation Perde ve Akort Düzenine Göre Ayarlanmış Bağlama ile Viyoloncel için Etüt*, bağlama ve viyoloncelin akort düzenleri.

2014 yılında, yine Süreyya Operası'nda gerçekleşen Sesin Yolculuğu 7 konserleri için *Yörükler* isimli eserimi besteledim. Cura, kaval, çello ve piyano için bestelediğim bu müzikte, Denizli-Burdur-Fethiye bölgesinde yaygın olan Yörük müziği yapıtın gövdesini oluşturur. Bitonal ve kromatik bir armonik diline sahip olan eserin cura partisinde herhangi bir genişletilmiş çalım tekniği kullanılmazken, kavalda multifonikler, kapak sesleri, ıslık tonları, eolyen tını gibi flütte yaygın olarak kullanılan genişletilmiş çalım tekniklerine başvurulmuştur.

²²⁶ Klasik notasyonda, telli çalgıların akort düzenleri, en alt telden en üst tele doğru yazılır ve tel numaraları romen rakamlarıyla belirtilir. Bağlamada ise akort düzenleri tiz (alt) telden pes (üst) tele doğru yazılır ve tel numaraları daire içine alınmış normal rakamlarla belirtilir. (Ayrıca bkz. “Bağlamada Akort Düzenleri”)

The image shows a musical score for four instruments: Cura, Kaval(E), Vc., and Pno. The score is in 3/4 time and consists of two measures. The Cura part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Kaval(E) part is marked 'sempre' and includes a 'tr' (trill) instruction. The Vc. part has a simple melodic line. The Pno. part includes a '8vb' (8va) instruction and a 'Ped.' (pedal) instruction.

Örnek 3.34 Boran Mert, *Yörükler*, ö. 40 ve 41.

2015 yılında, MSGSÜ Devlet Konservatuvarı'ndaki yüksek lisans eğitimi dönemimde, yalnızca Anadolu halk çalgılarından oluşan bir topluluk için bestelenen, üçer dakikalık parçaları bir araya getiren *Halk Sazları için Üç Minyatür* isimli çalışmamı yazdım. Kaval, mey, zurna, kaşık, bendir, askı davul, cura, uzun sap bağlama, kabak kemane ve Karadeniz kemençesinden oluşan bir halk çalgıları topluluğu için bestelenen bu çalışmanın her bölümünde farklı bir çalgılama kullanılmıştır.

Örnek 3.35 Boran Mert, *Halk Sazları için Üç Minyatür No. 2*, ö. 10-15.

İki adet uzun saplı bağlama için bestelenen üçüncü minyatürde, her iki bağlama partisinde de çeşitli genişletilmiş çalım teknikleri kullanılmış ve bu teknikler için özel semboller üretilmiştir.

Örnek 3.36 Boran Mert, *Halk Sazları için Üç Minyatür No. 3*, ö. 28-29.

Yukardaki örnekte görülen iki farklı nota başından üzerinde eğik çizgi olanı, mızrabın kısa kenarı ile tele dik olarak vurulacağını belirtmektedir. Çalışmamızın “Metot” alt başlığını taşıyan bölümünde üzerinde duracağımız bu teknik, burada görülen nota başı ile ifade edilecektir. “Dik üçgen” şeklinde olan nota başı ise,

mızrabın kısa tarafını tele dik gelecek şekilde vurduktan hemen sonra, mızrabı kaldırmadan aşağı yöne doğru mızrap vuruşunun gerçekleştirileceğini belirtir. Lakin bu nota başı, ileride anlatılacağı üzere, başka bir tekniği daha ifade edecektir. (*Halk Sazları için Üç Minyatür* henüz seslendirilmemiştir.)

Halk Sazları için Üç Minyatür'ün ardından, aynı yıl içerisinde, ses malzemesi tarafınca icra edilen bağlama kayıtlarıyla yapılmış bir canlı elektronik müzik denemesi gerçekleştirdim. Bu çalışmada işlenen malzeme üzerinde önceden çalışılmış, daha sonra bu kayıtlar *MIDI controller* aracılığıyla MSGSÜ Devlet Konservatuvarı Elektronik Müzik sınıfı bahar dönemi konseri kapsamında tarafınca sunulmuştur. (Bu eserin kayıt ve notası bulunmamaktadır.)

Son olarak, 2016 yılında Cenevre'deki Haute École de Musique'in organize ettiği beste/sempozium konseri için flüt ve bağlama için *Hercai Damlalar* adlı eseri besteledim. Bağlama partisi yine tarafınca seslendirilen bu eser, yerellikten tamamen uzak olan küçük bir fikrin geliştirilmesi üzerine kurulmuştur. Bu eserin bağlama partisinde çalgıyı sallama, madeni para ile tel üzerinde *glissando* ve frekanssız tezene sesleri gibi teknikler kullanılmıştır.

Fl. ppp mp ppp sfz

Bağ. mp $ppppp$ mp *gliss.*

Örnek 3.37 Boran Mert, *Hercai Damlalar*, s. 5, ilk sistem.

3.2 Bağlamada Yeni Çalım Teknikleri: Metot

Tezimizin ana varış noktası olan bu bölüm, bağlamada yeni çalım tekniklerinin ve bu teknikler sonucunda açığa çıkan tınların anlatıldığı, önceki bölümlerle ilişkili olduğu kadar özerk yapısı da olan bir bölümdür. Bu bölüme adım atmadan önce, bu alanda çalışma yapmış besteci ve icracıların çalışmaları hakkında bilgiler vermiş, örnekler sunmuştuk. Artık doğrudan söz konusu çalım teknikleri üzerine odaklanacağız. Burada incelenen tekniklerin kayda değer bir bölümü gitar, yaylı sazlar, piyano ve arp gibi telli çalgılarda uzunca süredir kullanılagelen genişletilmiş çalım tekniklerinin bağlamaya uyarlanmasından ibarettir. Birden fazla tekniğin birleştirilmesiyle elde edilen bazı kombinasyonlar da mevcuttur.

Teknikleri partiyon üzerinde ifade etmek amacıyla kullanılan sembol, nota başı ve yazılı ifadeyi belirlemeye çalışırken, yenisini üretmekten çok, o teknik için standartlaşmış ya da yaygın olarak kullanılan notasyon önerileri ve terimler varsa biz de onları önerdik. İlk kez bu çalışma aracılığıyla gündeme gelen teknikler içinse kendi tanım ve notasyon önerilerimizi sunduk. Bu teknikleri kullanmak isteyen besteciler, diledikleri takdirde, kendi ürettikleri ya da tercih ettikleri sembol, nota başları ve yazılı ifadelere başvurabilirler.

Bu bölümde anlatılan tekniklerin hepsinin ses ve görüntü kayıtları tarafımızca yapılmış ve çalışmanın ekinde DVD üzerinde sunulmuştur. Bu bölüm, bütün bu nitelikleriyle, bağlamada genişletilmiş çalım tekniklerinin anlatıldığı bir “metot” olma özelliği taşımaktadır. Burada anlatılan teknikler, standart bir tekne büyüklüğüne sahip (38-42 cm.), uzun saplı ve 7 telli (3+2+2) bir bağlama düşünülerek hazırlanmıştır.²²⁷ Bununla birlikte, güçlü bir bas sesi elde etmek amacıyla orta tel grubunda bir adet sırma tel kullanılmıştır ki bu teli kullanıp kullanmamak yorumcunun ve bestecinin tercihinin bırakılmıştır.²²⁸ Tellerin hangi seslere akort edileceği belirtilmemiş olmakla birlikte, çalgının, alt tel Si (çelik tel, 246 Hz, Si 3

²²⁷ Kullanılan bağlamadaki perde sayısının herhangi bir önemi ve etkisi yoktur.

²²⁸ Yaygın olarak kullanılan, orta tel grubundaki iki telin de çelik tel olmasıdır.

alanı) veya Do (çelik tel, 261 Hz, Do 4 ses alanı) olacak biçimde bozuk (kara) düzene akort edilmesi tavsiye edilir.

Video 1: Açıklama

“Sağ el” ve “sol el” terimleri, sağlak bir icracı düşünülerek kullanılmıştır. Buna göre “sağ el” tekne üzerinde bulunan el, “sol el” ise sap üzerinde bulunan el olarak düşünülmelidir.

Teknikler sınıflandırırken, temel ayırım kullanılan materyaller üzerinden yapılmıştır. Sınıflandırmaya geçmeden önce –kullanılan materyaller fark etmeksizin– telin bağlamanın hangi bölümünden titreştirildiğine ve bunun nota üzerinde nasıl ifade edildiğine ilişkin açıklamalar bulunmaktadır.

Kullanılan materyale göre yaptığımız sınıflandırma 5 ana başlık altında toplanmaktadır:

- 1) Tezene (mızrap) ile uygulanan teknikler.
- 2) El (şelpe) ile uygulanan teknikler.
- 3) Madeni para, bardak, plastik top, çubuk ve benzeri gereçlerle uygulanan teknikler.
- 4) Arşe (yay) ile uygulanan teknikler.
- 5) Vokalle uygulanan teknikler.

Bağlamada uygulanabilecek genişletilmiş çalım teknikleri muhakkak ki bizim burada anlattıklarımızla sınırlı değildir. İlerleyen yıllarda hem bizim, hem de diğer besteci, yorumcu ve teorisyenlerin gündeme getireceği yeni keşifler olacağını umuyoruz.

Teknikleri tek tek ele almadan önce, bağlama metotlarında standart olarak kullanılan sembolleri, bizim bu bölümde kullandığımız bazı sembollerle birlikte açıklayalım.

3.2.1 Bağlama Notasyonunda Standartlaşmış Bazı Semboller²²⁹

① alt (ince) tel grubu (La teli)

② orta tel grubu (Re teli)

③ üst tel grubu (Sol teli)²³⁰

↑
aşağıdan yukarıya doğru vuruş

↓
yukarıdan aşağıya doğru vuruş

0 boş (açık) tel

1 sol elde işaret parmağı

2 sol elde orta parmak

3 sol elde yüzük parmağı

4 sol elde serçe parmak

5 sol elde başparmak

i sağ elde işaret parmağı

o sağ elde orta parmak

y sağ elde yüzük parmağı

s sağ elde serçe parmak

b sağ elde başparmak

∨ vurma/çarpma

∧ çekme

²²⁹ bkz. Arafat, Z. (2008). *Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu*, s. 30, 34.

²³⁰ Bozuk (kara) düzene göre.

İkinci olarak, (vokalle uygulanan teknikler hariç) dört ana başlık için geçerli olan, telin bağlamanın hangi bölgesinden titreştirileceğine işaret eden terimlerden, bu bölgelerin isimlerinden ve elde edilen tınılardan söz edelim.

3.2.2 Telin Titreştirildiği Bölgeye Göre Açığa Çıkan Tınlar ve Bunların İfadelenmesi

Tel (tezene, parmak, tırnak, madeni para, yay vb. gereç ve yöntemlerle) çalgının farklı bölgelerinden titreştirilebilir. Notada belirli bir bölgeye işaret eden bir terim ya da açıklama bulunmuyorsa, tel, kapağın tam orta bölümünden (sapın başladığı bölge ile köprünün tam ortasında kalan bölgeden) titreştirilir. Bu bölge *ordinario*²³¹ terimiyle ifade edilir. *Ordinario* çalış, önceden *sul tasto* veya *sul ponticello* bölgeleri kullanılmadıysa, nota üzerinde özellikle belirtilmez.

Telin titreştirildiği bölge orta eşiğe doğru yaklaştıkça tını daha “sert” bir kimliğe bürünür. Bunun nedeni, tellerin bu bölgede yükselerek kapaktan uzaklaşması ve tınının doğuşkanlar (armonikler) yönünden oldukça zengin olmasıdır. Bu bölgeden yapılan titreştirme, notada *sul ponticello* terimiyle ifade edilir.²³² Buna karşılık, sap bölgesine yaklaştıkça daha “yumuşak” bir tını elde edilir. Bu durum tellerin bu bölgede yükseklik bakımından kapağa yakınlaşması ve bu bölgede doğuşkanların eşik bölgesine göre çok daha az etkili olmasından kaynaklanır. Bu bölgeden yapılan çalış, notada *sul tasto* terimiyle ifade edilir.²³³

Video 2: *ordinario, sul ponticello, sul tasto*

Yaylı çalgılarda en azından iki yüzyıldan bu yana değerlendirilen farklı bölgelerden çalışı, geleneksel bağlama yorumcularının bazılarında da görmekteyiz. Besteciler bu

²³¹ “Olağan”, “normal” anlamına gelir. Kısaltması *ord.*’dur.

²³² Kısaltması *sul pont.*’tur.

²³³ Kısaltması yoktur. Bazı besteciler *s.t.* kullanabilmektedir.


teknikleri hemen her durumda yazıyla ifade etmekte olduklarından bizler de aynı yöntemi önereceğiz.

Telin hangi bölgeden titreştirileceği –yaylı çalgılarda da görüldüğü üzere– daha ayrıntılı olarak belirtilebilir. Bölge üzerindeki yer değişiklikleri elde edilen tınıya doğrudan etki edecektir. Bu kapsamda, *sul ponticello* tekniğinin eşige daha da yakın uygulanacağını belirten *molto*²³⁴ *sul ponticello* ve köprünün tam olarak üzerinde çalınacağını belirten “köprü üzerinde” (*on the bridge*) terimlerinden yararlanılabilir. Sapın daha ileri bir bölgesinde çalış için *molto sul tasto*, sapın iyice üzerinde bir çalış içinse “tuşe üzerinde” (sap üzerinde, *on the fingerboard*) terimleri kullanılabilir.²³⁵

Video 3: *sul ponticello*, *molto sul ponticello*, köprü üzerinde / *sul tasto*, *molto sul tasto*, tuşe üzerinde

Telin sap üzerinden titreştirildiği yer sol elin perde bastığı yere belirli bir noktadan daha fazla yaklaşırsa, tını artık yumuşaklığını kaybeder ve giderek *sul ponticello* tınısına dönüşmeye başlar. Telin tetiklendiği yerin perde basılan parmağa iyice yaklaştığını ifade eden terim *al dito*'dur (İtalyanca: “parmakta”). Telin perde basan sol el parmağıyla neredeyse aynı noktadan tetiklenmesi isteniyorsa, *molto al dito* (“ileri düzeyde parmakta”) terimi kullanılabilir.

Video 4: *al dito*, *molto al dito*

Yukarıda sıraladığımız tınlatma bölgeleri arasında belirli bir zaman aralığında kademeli bir geçiş isteniyorsa, bu durum *poco a poco ordinario*, *poco a poco sul tasto*, *poco a poco sul ponticello* ve benzeri ifadelerle belirtilebilir.²³⁶ *Poco a poco* ifadesinin eşlik ettiği bu sözel açıklamalar yerine, günümüzde sıklıkla bir ok işareti de kullanılmaktadır. Çalış tekniğiyle ilgili olan bu ok işareti () notada her zaman dizeğin üst bölümüne yerleştirilir.

²³⁴ İtalyanca “çok”.

²³⁵ Literatürde artık standartlaşmış bazı terimler haricinde (*sul tasto*, *sul ponticello* vb.), diğer terimlerin İngilizce karşılıklarını kullanacağız.

²³⁶ İtalyanca “adım adım”, “biraz biraz”.



Örnek 3.38 Telin titreştirildiği bölgeler arasında kademeli geçişlerin gösterimi.

Video 5: Telin titreştirildiği bölgeler arasında kademeli geçişler

Şimdiye kadar telin köprü ile üst eşik arasındaki –yani olağan bölgedeki– farklı bölümlerini inceledik. Şimdi de telin köprü ile alt eşik arasında kalan bölgesini ve üst eşik gerisinde bulunan –burguluk üzerindeki– bölgeyi inceleyeceğiz.

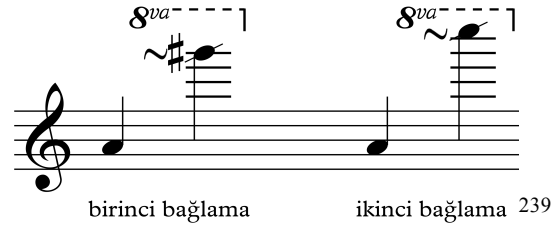
Telleri köprünün (orta eşik) gerisinden veya üst eşik gerisinden titreştirmek, “Öncü Çalışmalar” başlıklı bölümde gördüğümüz gibi, bağlama için müzik yazar bestecilerde karşımıza çıkmıştı. Genel gözlemlerimiz, bu bölgeleri kullanan bestecilerin buradan elde edilen sesleri kesin bir ton olarak değil daha çok bir efekt olarak kabul ettikleri yönündedir. Lakin, bu bölgede titreştirilen tellerden belirli bir ton da çıkmaktadır.

Teli köprünün önünden titreştirdiğimizde elde ettiğimiz ton ya da tonlar ile köprünün gerisinden titreştirdiğimizde elde ettiğimiz tonların sergilediği aralık ilişkisi bağlamadan bağlamaya değişiklik göstermektedir. Denediğimiz her bağlamada farklı bir sonuç elde ettik. Bu durum, üst eşik önü ile arkasındaki bölgenin sergilediği aralık ilişkisi için de geçerlidir.

Bunu, üzerinde deneme yaptığımız standart tekne boyuna sahip ve aynı sese akortlanmış bağlamaların herhangi ikisi üzerinden örneklendirelim: Birinci bağlamanın alt tel grubunda²³⁷ köprünün gerisinden elde ettiğimiz ton, köprünün

²³⁷ Hangi sese akort edilmiş olursa olsun, her iki bağlamanın da alt tel grubu La perdesi olarak kabul edilmiştir.

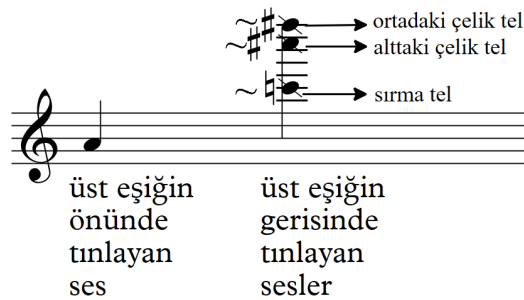
önünden elde ettiğimiz tondan yaklaşık olarak²³⁸ iki oktav + büyük yedili daha tizdir. İkinci bağlamada ise, köprünün gerisinden elde ettiğimiz ton köprünün önünden elde ettiğimiz tondan yaklaşık olarak üç oktav + küçük üçlü daha tizdir.



Örnek 3.39 İki farklı bağlamada, alt telde, telin köprü önünden ve gerisinden titreştirilmesi sonucu ortaya çıkan sesler.

Aynı tel grubu içerisindeki teller köprü (orta eşik) arkasındaki bölgede farklı sesler verebilmekte, teller arasındaki bu farklılık bir bağlamadan diğerine, mikrotonal bir tizlik veya peslikten bir küçük ikili aralığına kadar değişim gösterebilmektedir.



Bu çalışmada kullandığımız iki bağlamanın aynı sese akortlu alt tel grubunda bulunan tellerini üst eşiğin gerisinden titreştirdiğimizde de benzer farklılıklarla karşılaştık. Üzerinde çalıştığımız bağlamalardan birinde alt tel grubunu üst eşiğin arkasından titreştirdik. Bu üç telden, bam teli (sırma tel) ile ortadaki çelik tel arasında yaklaşık bir oktav + artmış dörtlü, ortadaki çelik tel ile en alttaki çelik tel arasında ise yaklaşık tam dörtlü ses farkı açığa çıktı.



Örnek 3.40 Birinci bağlamanın alt tel grubunu üst eşiğin arkasından titreştirdiğimizde açığa çıkan sesler.

²³⁸ Gerek köprü arkası, gerekse üst eşik arkasından tınlayan sesler tampere sisteme göre mikrotonal farklılıklar sergilediğinden, “yaklaşık olarak” simgesini sık sık kullanacağız.

²³⁹ Bu teknik, her iki bağlamada da La teli (alt tel grubu) üzerinde denenmiştir. Sırma telin (bam telinin) oktav farkı göz ardı edilmiştir.

Bu teknikler için önerdiğimiz nota başları, köprü (orta eşik) arkası için şu  , üst eşik arkası içinse şudur: 

Video 6: Orta eşik arkası ve üst eşik arkasında çalış

Tel gruplarının köprünün gerisindeki ses aralığı ilişkisi, farklı tel grupları arasında da değişiklik göstermektedir. Örneğin, aynı bağlamanın alt tel grubunda köprünün gerisinden elde edilen ses, köprünün önündeki sese göre yaklaşık olarak üç oktav + küçük üçlü daha tiz iken, üst tel grubunda köprünün gerisinden elde edilen ses, köprünün önündeki sese göre yaklaşık olarak üç oktav + artmış dördü daha tizdir. Dolayısıyla, tel gruplarının köprünün önüyle arkası arasında sergilediği aralık değişimleri de farklılık gösterebilmektedir.

Bütün bu farklılıklar göz önüne alındığında, köprü ve üst eşik arkasında kalan bölgelerden standart bir ton isteniyorsa, bestecinin eserin icra edileceği bağlamayı eseri yazmaya başlamadan önce denemesi ve bu bölgelerde hangi perdelerin açığa çıktığını önceden saptaması önerilir. Öte yandan, her durumda şunu kesin olarak söyleyebiliriz: Telin köprü ile üst eşik arasında kalan bölgesiyle (standart çalım bölgesi), bu bölgenin dışında kalan bölgeleri arasında iki ila dört oktav arasında bir aralık farkı vardır.

Aynı tel grubu içerisinde, köprünün arkasında ve burguluğun olduğu bölgede uygulanan tel ayırma teknikleri işlevsel olabilmektedir –ileride bu konu ayrıntılı olarak anlatılacaktır.

Video 7: Köprünün (orta eşik) arkasında tel ayırma


Video 8: Üst eşik arkasında tel ayırma

Köprü arkasından açığa çıkan seslerde, telin titreştirildiği bölgeye göre farklı tınlar elde edilebilir. Köprünün arka bölgesinde, köprüye yakın bölümde açığa çıkan tını ile alt eşikçe yaklaştıkça elde edilen tınlar arasında farklar vardır. Bunun nedeni, köprü

ardındaki tellerin köprüye doğru yükselmesi, alt eşiğe doğru ise alçalması, yani kapağa yaklaşmasıdır. Köprüye yakın bölgelerde *sul ponticello*'yu andıran bir tını açığa çıkar; alt eşiğe yaklaştığımızda ise *al dito* bir tını elde ederiz. Uygulanan teknik aslında *al dito* çalış değil, alt eşiğe yakın bölgede çalıştır.

Video 9: Köprü arkasında farklı bölgelerde çalış

Video 10: Üst eşiğin arkasında farklı bölgelerde çalış

Köprünün arkasında telin hangi noktasının kullanılacağını belirtmek için, köprü önündeki çalışta başvurduğumuz “*sul ponticello*”, “köprü üzerinde”, “alt eşiğe doğru” gibi terimlerden ve kademeli geçişler için  sembolünden yararlanılabilir.

Video 11: Köprü arkasındaki bölgelerde kademeli geçiş

Video 12: Üst eşiğin ötesindeki bölgelerde kademeli geçiş

İleride anlatacağımız gibi, bu bölgelerde herhangi bir materyalle de tele ufak darbeler vurularak farklı perdeler elde edilebilir. Bu tekniği köprüden alt eşiğe doğru uyguladığımızda perdelerin tizleştiğini fark ettik. Bu bölgenin tam orta noktasına varıp alt eşiğe doğru devam ettiğimizde ise, perdenin tekrar pesleştiğini gözlemledik.

Video13: Köprü arkasındaki tellere sert cisimlerle küçük darbeler vurma


Video 14: Üst eşiğin arkasındaki tellere sert cisimlerle küçük darbeler vurma

Tel köprü arkasından tetiklenirken, eşzamanlı olarak, telin köprünün önündeki bölümünde sol elle, istenilen perdelerde çarpma ve çekme yapılarak değişik kombinasyonlar elde edilebilir.

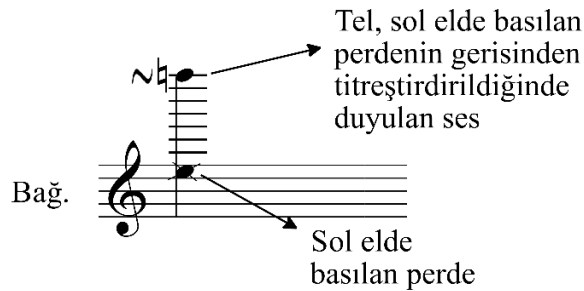
Video15: Sağ el köprü arkasında teli tetiklerken, sol elde olağan bölgede çarpma ve çekme yapma

Video 16: Sağ el üst eşğin arkasındaki bölgede teli tetiklerken, sol elde olağan bölgede çarpma ve çekme yapma

Bu bölümde bahsedileceğimiz son teknik, telin, sol elde basılan perdenin gerisinden titreştirilmesidir. Bu teknikle eşik ve köprü arkası türü sesler elde edilir. Sol elde basılan perde değiştirilmeksizin, telin sol elin gerisinden titreştirilmesiyle elde edilen ses ile, olağan çalıda olduğu gibi sol elin önünden titreştirilmesiyle elde edilen ses arasında iki ila dört oktavlık bir ses bölgesi farkı açığa çıkmaktadır. Sol elin gerisinden elde edilen seslerden bazıları mikrotonal ölçekte tiz veya pestirler. Öte yandan, perdelerin tizlik-pesliğiyle ilgili ters yönde bir ilişki söz konusudur burada: Sol elde basılan perde pesleştikçe, sol elin arkasından elde edilen ton (tel o yönde kısalmakta olduğu için) tizleşecektir.

Bu teknik için  sembolünü kullanacağız. Öte yandan bu nota başı, açığa çıkan sesi değil, sol elde basılan perdeyi ifade etmektedir. (Bu teknikte işitilen seslerin notalanması da mümkündür. Her iki durumda da notasyonun neye işaret ettiği açık olarak belirtilmelidir.)

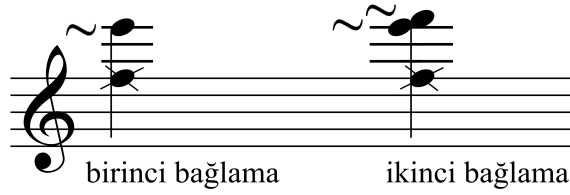
Video 17: Teli sol elin gerisinden titreştirme



Örnek 3.41 Tel sol elin gerisinden titreştirildiğinde, basılan perde ve açığa çıkan ses.²⁴⁰

²⁴⁰ Bu teknik sonucunda duyulan sesler tampere sesler değildir. Porte üzerinde yazılan notalarla, çıkan gerçek sesler arasında mikrotonal farklılıklar bulunmaktadır. Bu nedenle duyulan sesin yanına, yaklaşık anlamına gelen “~” işaretini koyduk yine.

Bu tekniği, daha önceki tekniklerde olduğu gibi çeşitli uzun saplı bağlamaların bütün perdelerinde denedik. Karşılaştığımız sonuç, mikrotonal ölçekte farklılıklar olmakla birlikte ya aynıydı ya da (yine mikrotonal farklılıklarla birlikte) aralarında yarım perde ile bir perde fark bulunmasıydı. Örneğin bir bağlamanın alt tel grubunda, onuncu perdeye denk gelen Fa perdesi üzerinde o sesin büyük yedili tizi çıkarken²⁴¹, başka bir bağlamada, yine alt tel grubunda ve aynı perde üzerinde, bam telinden büyük yedili tiz²⁴², iki çelik telden ise o sesin bir oktav daha tizi olan sesler çıkmıştır. Aynı iki bağlama üzerinde yapmış olduğumuz bir başka denemede, 1. ve 2. bağlamanın alt tel grubundaki La perdesi olan on yedinci perdeye basılarak, tel, bu on yedinci perdenin arkasından titreştirilmiştir. Sonuç olarak her iki bağlamada da La perdesinin küçük ikili tizi olan ses elde edilmiştir. Lakin, 2. bağlamadan elde edilen ses 1.den elde edilen sese göre mikrotonal düzeyde daha pestir.



Örnek 3.42 İki farklı bağlamada, alt telin sol elde onuncu perde olan Fa perdesinin gerisinden titreştirilmesi sonucu açığa çıkan sesler.

Aynı bağlama üzerinde (tel grupları aynı sese akortlanmış olmak kaydıyla) belli bir perde üzerinde, bütün tel gruplarında aynı ilişki açığa çıkar. Örneğin, bütün tellerde on beşinci perde kapatılıp (alt telde Sol diyez, orta telde Do diyez, üst telde Fa diyez) tellerin hepsi bu kapatılan perdenin arkasından titreştirilirse, her üç telin de küçük üçlü tizi olan ses elde edilir.

Sol elde basılan perdelerin önü ve gerisi arka arkaya kullanılarak çeşitlemeler yapılabilir. Yalnız, sol el üzerinden yapılan bu yön değişimi çok hızlı olamayacaktır.

²⁴¹ Tekrar hatırlatalım, elde edilen sesler, tampere sisteme uymamakta olup mikrotonal seslerdir.

²⁴² Burada sırma telin bir oktav pesten tınlaması hesaba katılmayıp, çelik tellerle aynı ses bölgesinden tınlıyormuş gibi kabul edilmiş ve örnek notada da bu şekilde gösterilmiştir.

Örneğin ♩ = 60 tempoda, telin arka arkaya sol elin önünden ve gerisinden sekizlik notalarla titreştirilmesi bile birçok icracıyı zorlayacaktır.

Video 18: Sol elin önünde ve gerisinde art arda çalma

Köprü ve üst eşğin arkasını kullanmak isteyen bestecilere yaptığımız gibi, sol elde basılan perdenin gerisini kullanmayı düşünen bestecilere de, eserlerinin çalınacağı bağlamayı müziklerini yazmaya başlamadan önce denemelerini, hangi perdenin gerisinden hangi sesin çıktığına bakmalarını öneririz.

Telleri sağ veya sol el ile herhangi bir perdeden kapatarak, boşta kalan elimizle kapattığımız perdenin gerisindeki tellere parmak vurma tekniğini de uygulayabiliriz. Kapattığımız perdenin ters yönündeki parmak vuruşlarımız, açığa çıkan sesler üzerinde kayda değer bir değişiklik yaratmayacağı gibi, perdeyi kapatan elin veya parmağın pozisyonu da açığa çıkan seslere etki etmeyecektir.²⁴³

Video 19: Teli, herhangi bir elimizle kapattığımız bir perdenin gerisinden parmak vurarak titreştirme

Bağlamanın bu üç²⁴⁴ bölgesiyle ilgili son olarak şunu söyleyelim: Telin, köprünün önü ile gerisinde sergilediği aralık ilişkisi ve sol elde basılan perdenin önü ile gerisi arasındaki aralık ilişkisi, köprünün kapak üzerinde bulunduğu nokta ile doğrudan ilişkilidir.²⁴⁵ Köprünün kapak üzerinde yerleştirildiği nokta değiştirildiğinde bu ilişkiler de değişmektedir. Bununla birlikte, köprünün bulunduğu noktaya yapılan bir müdahale, telin burguluk üzerindeki bölgesinden çıkan sesleri etkilememektedir.


²⁴³ Parmak vurma tekniği ileride anlatılacaktır.

²⁴⁴ Köprü arkası, üst eşik arkası ve sol elde basılan perdenin arkası

²⁴⁵ Eşğin bulunduğu noktanın tekne uzunluğuna olan oranı genellikle 1/5, 1/4 veya 1/4.5'tur.

3.2.3 Teli Tınlatan Gereçlere Göre Değişim Gösteren Tımlar

3.2.3.1 Tezene ile uygulanan teknikler


Tezeneli (diğer adıyla mızraplı) çalım, bugün bağlamada en yaygın kullanılan icra biçimidir. Tezene için  sembolünü kullanacağız. İcra edilecek pasajın tezene ile çalınması isteniyorsa, bu sembol dizeğin başına konulmalıdır.

Günümüzdeki yorumcuların büyük çoğunluğu yumuşak tezene tercih etmektedir. Bunun nedeni, yumuşak tezenede tremolonun ve sürat gerektiren pasajların sert bir tezeneye göre çok daha rahat çalınabilmesidir. Bununla birlikte sert bir tezene yumuşak bir tezeneye göre çok daha dolgun ve gür bir ses çıkartır. Günümüzde bağlamanın ses şiddeti mikrofon vb. araçlarla arttırılabildiğinden, sert tezene kullanma gereksinimi azalmıştır. Lakin, tezenenin sertliği ses şiddetinin yanında tınıya da etki eden bir unsurdur. Kullanılan sert tezene eğer kaliteli değilse, tezenenin tele vurmasından kaynaklanan ses rahatsız edici derecede müziğin içerisine dahil olabilir. Ayrıca, sert tezeneyi tellerin gergin olduğu bir akortta kullanmak tezenenin tellere takılmasına, dahası tellerin kopmasına bile neden olabilir. Son olarak şunu da belirtelim: Daha dolgun, gürlüğü artırılmış bir ses için gitar penası da kullanılabilir.

Video 20: Geleneksel icrada sıklıkla kullanılan tezene teknikleri

Video 21: Yumuşak tezene, sert tezene, gitar penası


3.2.3.1.1 Tezene ile uygulanan, belirli bir frekans üreten teknikler

Bu grupta ele alacağımız teknikler, genellikle tezenenin tele vurduğu açığa göre değişiklik gösterirler. Olağan bir tezene icrası, tezenenin kısa kenarının tamamının tele vurmasıyla yapılır. Bunun için  sembolünü kullanacağız.

Tezenenin tele vuruş açısı değiştirilerek farklı tınlar elde edilebilir. Tezenenin uzun kenarının kısa kenarla ile birleştiği bölge, olağan tezene vuruşuna göre daha dolgun bir tını elde edilmesini sağlar. Ünlü bağlama ustası Erdal Erzincan'ın tercih ettiği bu tezene açısıyla tellere vurduğumuzda –ses şiddeti düşük olarak– inarmonik²⁴⁶ sesler

de duyabiliriz. Bu teknik için  sembolünü kullanacağız.

Tezeneye uygulanabilecek diğer bir teknik de tezenenin uzun kenarını tellere yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya sürtmektir. Böylece, tellerden bulanık bir tını elde edilir. Ancak bu tezene açısı ile *mf* ve üstü gürlükteki pasajlar çalınmaz. Tezenenin uzun kenarını tellere vurduğumuzda inarmonik sesler kendini daha çok belli eder. Bunun nedeni, bu tekniğin *mp*'dan öte bir gürlüğe erişememesi ve bu durumda inarmonik seslerin kendini daha çok belli ediyor olmasıdır. Bu teknik için

 sembolünü kullanacağız.

Video 22: Olağan tezene vuruşu, tezenenin uzun kenarı ile kısa kenarının birleştiği bölgeyi tellere vurma, tezenenin uzun kenarı ile tellere vurma

Tezene vuruş pozisyonları *sul tasto*, *sul ponticello*, tremolo gibi tekniklerle birleştirilerek değişik tını kombinasyonları elde edilebilir. Tezenenin uzun kenarı ile tremolo tekniğinin birleşimi ve bu tekniğin *sul ponticello*, *sul tasto* gibi telin farklı bölgelerinde uygulanışı özellikle etkilidir.

Video 23: Tezenenin uzun kenarı ile tremolo yapma ve bu iki tekniği *sul ponticello*, *sul tasto* gibi telin farklı bölgelerinde uygulama

Tezenenin kısa kenarını tellere dik gelecek şekilde vurduğumuzda ise, kapak üzerinde bulunan bölgede hangi ton çıkıyorsa o sesi elde ederiz. Dolayısıyla bu

²⁴⁶ Temel sesin armoniği olmamakla birlikte onunla uyum oluşturabilen ses.

teknikte, tezeneyi vurduğumuz yere göre elde ettiğimiz ton değişecektir. Bu teknik için ↓ sembolünü kullanacağız.²⁴⁷ Bu tekniği uygularken, tezeneyi çektiğimiz anda sol elde bastığımız perdeyi de duyarız. Sol elde basılan perdeyi duyuran bu ikinci ses engellenmek isteniyorsa, teller sol el aracılığıyla susturulabilir.²⁴⁸ Bu teknikte açığa çıkan ses(ler) gürlük açısından oldukça düşüktür.

Video 24: Tezenenin kısa kenarı ile tellere darbe vurma

Yukarıdaki tekniğin yanı sıra, tezeneyi tele dik olarak vurup ardından teli aşağı yöne doğru çekersek melez bir tını elde ederiz. Bu teknik için ↓ sembolünü kullanacağız.

Video 25: Tezenenin kısa kenarı ile tellere darbe vurduktan sonra tezeneyi aşağıya indirme

Tezene tele vurulduktan hemen sonra bu tel, tezeneyi tutan başparmağın kenarı ile susturulabilir. Böylece ses bastırılmış olur ve yeni bir tını elde edilir. Bu teknikte, kapak üzerinde tekniğin uygulandığı bölgeden çıkan ses ne ise o ses de elde edilir. Bu tekniğin uygulandığı bölge doğuşkanlardan birine denk geliyorsa, belirgin biçimde bu doğuşkan da duyulacaktır. Bu teknik için ↓ sembolünü kullanacağız. Elektrogitar yorumuna özgü bu pena tekniği böylece bağlamanın tezeneli icrasına adapte edilmiştir.

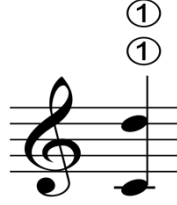
Video 26: Tezeneyi tele vurduktan hemen sonra başparmakla teli susturma

²⁴⁷ Bu teknik ve bu teknik için önerdiğimiz nota başı –ileride anlatacağımız üzere– başka materyallerle uygulanan teknikler için de kullanılacaktır.

²⁴⁸ Belirli bir frekans üreten tezeneli tekniklerin tellerin sol elle susturulmasıyla frekanssız hale getirilmesi bir sonraki bölümde anlatılacaktır.

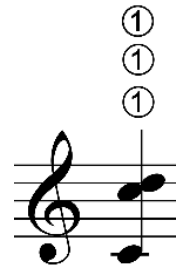
Tezene ile uygulanan ve belirli bir frekans üreten teknikler arasında son olarak “tel ayırma tekniği”nden söz edeceğiz.²⁴⁹ Bu teknikte, aynı tel grubu içerisinde yer alan tellerde farklı notalar icra edilir. Bazı geleneksel icracıların yalnızca alt tel grubunda uyguladığı bu teknik²⁵⁰ bağlamanın bütün tel gruplarında uygulanabilir.

Bu tekniğin üç tel grubunda da nasıl uygulanabileceğini anlatalım: Alt tel grubunda bulunan üç telden ortada bulunan çelik teli tek başına kullanamayız. Bu tel grubunda tel ayırma tekniği iki farklı şekilde uygulanabilir. Birinci seçenekte, iki çelik telde aynı ses, sırma telde ise başka bir ses olacaktır:



Örnek 3.43 Alt tel grubunda çelik tellerde bir perdeye, sırma telde ayrı bir perdeye basarak iki farklı ses elde etme.

İkinci seçenekte ise, sırma tel ve sırma telin altındaki çelik tel bir grup, tek kalan alttaki çelik tel ise ayrı bir grup olarak düşünülür:



Örnek 3.44 Alt tel grubunda en altta bulunan çelik telde bir perdeye, sırma tel ile sırma telin altındaki çelik telde başka bir perdeye basarak üç farklı ses elde etme.

²⁴⁹ Bu teknik için kullandığımız “tel ayırma tekniği” ifadesi, standartlaşmış bir ifade değildir. Bu tanımlamayı daha çok Erkan Çanakçı’dan duymaktayız. Geçmişteki yorumcular, bu tekniği genellikle “kıstırma” olarak adlandırmaktadır.

²⁵⁰ Örneğin Neşet Ertaş, Bayram Bilge Tokel.

Bağlamada sırma tellerin çelik tellere göre bir oktav aşağıdan tınıyor oluşu notasyonda belirtilmemektedir. Ancak, tel ayırma tekniğinde bu bir oktavlık farkı göstermek, icracıya gruplandırmayı anlamak açısından kolaylık sağlayacaktır. Üst tel grubunda ve orta tel grubunda ikişer adet tel bulunduğundan, bu tel gruplarında uygulanacak tel ayırma tekniğinde tek bir seçenek vardır: her telden birer ses elde etmek.

Video 27: Tel ayırma Tekniği

Tel ayırma tekniğini aynı anda iki farklı tel grubunda uygulamak ve bu teknikle dört farklı sesi aynı anda icra etmek neredeyse imkânsızdır. Tel ayırma tekniği, genellikle aynı tel grubu içinde yer alan iki telden iki farklı ses çıkartmak amacıyla kullanılmaktadır. Bununla birlikte bu teknik, tellerden yalnızca birinin tınlatılmasıyla daha “cılız” bir ses elde etmek için de kullanılabilir.²⁵¹ Bu tercihte diğer bir amaç da yalnızca çelik tel tınısı veya yalnızca sırma tel tınısı elde etmek de olabilir.

Tel ayırma tekniği, tezenede *arpeggietto* tekniğiyle birleştirilerek yeni bir tını elde edilebilir. Hatta bu bileşik teknik, telin *sul ponticello*, *sul tasto* gibi farklı bölgelerinde uygulanarak tınlar çeşitlendirilebilir. Alt tel grubunda üç adet tel bulunması nedeniyle, tel ayırma tekniğinde *arpeggietto*'yu bu tel grubunda yapmak diğer tel gruplarına göre daha etkili bir sonuç verecektir.

Video 28: Tel ayırma tekniğinin *arpeggietto* ile birleştirilmesi ve bu tekniğin *sul ponticello*, *sul tasto* bölgelerinde uygulanması

3.2.3.1.2 Tezene ile uygulanan, belirli bir frekans üretmeyen teknikler

Tezene ile uygulanan ve frekanssız tınlar açığa çıkaran teknikler ikiye ayrılabilir. Bunların bir kısmı sol elin telleri susturmasıyla uygulanan teknikler, diğerleri sol ele

²⁵¹ Bu çalış türünü piyanodaki *una corda* pedalının kullanımına ve işlevine benzetebiliriz.


ihtiyaç göstermeyen, kendiliğinden frekanssız tınlara yol açan tekniklerdir. İlk olarak sol elin telleri susturmasıyla elde edilen tınlara göz atalım. Sol elin telleri $l.h$ susturduğunu göstermek için Φ sembolünü kullanacağız. Bu sembol seslendirilecek pasajın öncesine (notanın sol üst tarafına) yerleştirilmişse teller önceden susturulacak, seslendirilen notaların sağ üst yanına yerleştirilmişse, teller notalar çalındıktan hemen sonra susturulacaktır. Bu bölümde ele alınan bütün tekniklerde, sol el telleri önceden susturmaktadır.

Sol elin telleri susturmasıyla uygulanan tekniklerde dikkat edilmesi gereken önemli husus şudur: Tellere tam bir baskı uygulanırsa telin kapatıldığı noktadaki perdeler duyulabilir. Bu durumu engellemek için, teller sol elle fazla baskı uygulanmadan kapatılmalıdır. Şimdi, tellerin sol elle susturulmasıyla frekanssız duruma getirilen tınılardan en verimli olanları anlatalım.


Sol el telleri susturduktan sonra, tel tezenenin olağan açısıyla titreştirilerek perküsf efektler yaratılabilir. Ayrıca, teller sol elle susturulduktan sonra tezenenin uzun kenarı ile titreştirilerek frekanssız, bulanık ve ses şiddeti düşük tınılar elde edilebilir.

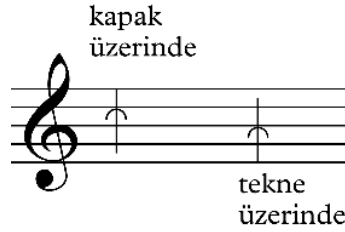
Video 29: Belirli bir frekans üreten tezene tekniklerini, tellerin sol elle susturulmasıyla frekanssız hale getirme

Şimdi de tezene aracılığıyla kendiliğinden frekanssız tınlara yol açan teknikleri inceleyelim. Yaylı sazlarda yayın gövdeye sürtülmesi sonucunda hava sesine benzer tınılar elde etmek günümüzde giderek yaygınlaşan tekniklerdendir. Helmut Lachenmann (*1935), yaklaşık elli yıl önce keşfettiği bu tekniği zamanla çalgının farklı bölgelerinde (gövdenin yan bölümü, köprü, kuyruk, salyangoz, burgu vb.) kullanmaya yönelmiştir. Bizler de bu tekniği, bağlamamızda tezene aracılığıyla denedik. Ancak, sonuçta yalnızca bağlamanın kapak bölümünde verim alabildik. Kapak dışında kalan bölgelerde ses, gürlük açısından oldukça düşük, işitme eşiğinin neredeyse sınırındaydı ve tını açısından verimli değildi.

Bu tekniği  sembolü ile göstereceğiz ve sürtme işleminin tezene ile yapılacağını belirtmek amacıyla, dizeğin sol üst bölümüne tezene sembolünü de ekleyeceğiz. Ayrıca, ok işaretleriyle sürtme yönlerini belirteceğiz. Tezenenin tele sürtme süresini ise normal nota değerleriyle göstereceğiz.

Video 30: Tezeneyi bağlamanın kapak bölümüne sürtme

Tezenenin bağlamanın kapak ve tekne bölgelerine vurulmasıyla da çeşitli perküsyif tınılar elde edilebilir. Bu tekniği  sembolü ile göstereceğiz.



Örnek 3.45 Tezene ile bağlamanın kapak ve tekne bölgelerine vurulacağını belirten semboller.

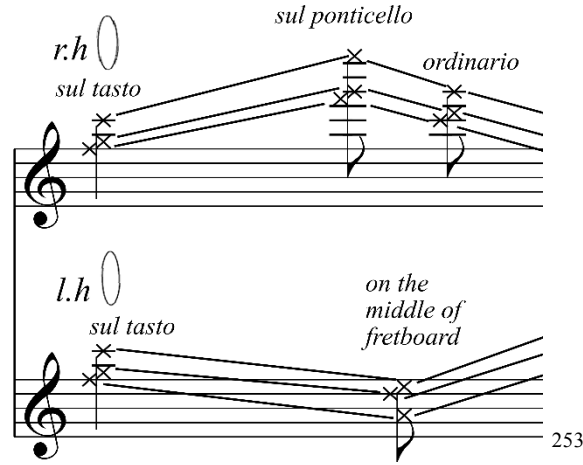
Video 31: Tezeneyi bağlamanın kapak ve teknesine vurarak perküsyif tınılar elde etme

Ayrıca, tezene tellerin üzerinde ileri-geri hareket ettirilerek, frekansı olmayan bir tür *glissando* elde edilebilir. Buna “tezene *glissando*’su” adını veriyoruz.

Video 32: Tezene *glissando*’su

Bu teknik sağ elde mızrap kullanılarak, sol elde ise istenilen gereçle *glissando* yapılarak uygulanabilir ya da istenilen gereçlerle, teller üzerinde her iki elle de *glissando* yapılabilir. Her iki durumda da, sağ el ve sol elde hangi gereçlerin kullanılacağı sembollerle önceden belirtilmelidir. (Sağ el ve sol el ayrımını belirtmek için *r.h.* [*right hand* / sağ el] ve *l.h.* [*left hand* / sol el] kısaltmalarını kullanacağız.)


Tezene *glissando*'larının hangi bölgelerde uygulanacağını belirtmek amacıyla *sul ponticello*, *sul tasto*, *molto sul tasto*, *to the bridge*, *poco a poco sul ponticello*, *on the fretboard* (fingerboard)²⁵² ifadeleri kullanılabilir. Sağ ve sol elle, türlü gereçlerle eşzamanlı bir *glissando* yapılacaksa, sağ ve sol el için iki ayrı dizek kullanılmasını öneririz. (Bu tekniğin sapın hangi bölümünde uygulanacağı alt dizekte belirtilmiştir.)



Örnek 3.46 Tezene *glissando*'sunun notada gösterimi

3.2.3.2 El ile uygulanan teknikler

Bugün çoğunlukla şelpe tekniği olarak bilinen el ile bağlama icrası, içerisinde farklı teknikleri barındıran, tını açısından oldukça zengin bir icra türüdür.²⁵⁴ El ile icrada tek parmak,²⁵⁵ birden fazla parmak, tırnak ve avuç içi gibi elin farklı bölgeleri aracılığıyla farklı tınlar elde edilebilir ve birçok farklı teknik uygulanabilir. El ile

icra için  sembolünü kullanacağız.

²⁵² in the middle of the fretboard = sapın (tuşenin) ortasında

²⁵⁴ El ile bağlama icrası, tezenesiz bağlama icrası ve şelpe. Bu üç isimlendirme de aynı anlamda kullanılmaktadır.

²⁵⁵ Tek parmak kullanıldığında çoğu zaman işaret parmağı tercih edilir.

Önce el ile icranın temel tekniklerinden söz edeceğiz, ardından, şelpe icrasının temel tekniklerinden yola çıkarak geliştirdiğimiz ve başka çalgılardan bağlamaya adapte ettiğimiz el ile çalma tekniklerini anlatacağız.

3.2.3.2.1 El ile icrada temel teknikler

Şelpe içerisinde temel olarak üç teknik yer alır:

- 1) Parmak vurma
- 2) Tel çekme
- 3) Pençe²⁵⁶

Parmak vurma: Parmak vurma tekniğinde, her iki elin parmaklarıyla perdelere aynı anda veya arka arkaya vurulup çekilerek melodik hatlar yaratılır. Bu tekniğin temel eylemleri olan vurma ve çekme hareketlerini ∇/\wedge sembolleri ile ifade edeceğiz. Bu tekniğin hangi parmaklarla uygulanacağı o parmaklara ait sembollerle belirtilmelidir.



Örnek 3.47 Parmak vurma tekniğinin notada gösterimi

Parmak vurma tekniği sayesinde, büyük ses aralıklarını, büyük atlamaları içeren pasajlar arka arkaya, süratli bir biçimde ve oldukça kolay icra edilebilir.

Video 33: Parmak vurma tekniği

Tel Çekme: Bu teknik, sağ el parmaklarının tıpkı bir tezene gibi kullanılmasına dayanır. Sol el sap üzerinde perdelere basarken, sağ el telleri çeker. Tel çekme tekniği ile yatay bir hat icra edilebilir, akorlar çalınabilir ya da *arpeggietto* gibi türlü

²⁵⁶ Bu üç tekniğin isimlendirilmesi konusunda henüz bir standartlaşma yoktur. Yine de, tekniklerin sınıflandırılması ve isimlendirilmesi ihtiyacından kaynaklı olarak, bu çalışmada Erol Parlak'ın metodunda önerilen terminolojiyi kullanacağız.

arpejleme teknikleri uygulanabilir. Öte yandan, bu teknikte parmaklar tezene kadar seri kullanılamaz. Dolayısıyla sürat gerektiren yatay bir hattın icrası için tezene kullanılmalıdır. Arpej gerektiren pasajlarda ise parmaklar tezeneli icraya göre hem sürat açısından, hem de tını açısından daha avantajlıdır.

Sağ elde tel çekme tekniğini yine \wedge sembolü ile ifade edeceğiz. Lakin bu sembol aynı zamanda parmak vurma tekniğindeki çekme eylemine de karşılık geldiği için, bu tekniğin uygulanacağı ölçülerde dizeğin sol üst bölümüne “tel çekme” ibaresinin yazılmasını öneriyoruz. Tel çekme tekniğinin sağ elde hangi parmak veya parmaklarla uygulanması isteniyorsa, o parmağa ait olan sembol ilgili notanın üzerine yerleştirilebilir.

tel çekme

Örnek 3.48 Tel çekme tekniğiyle çalınacak bir pasajın notada gösterimi



Video 34: Tel çekme tekniği

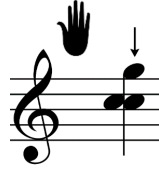
Pençe: Tel çekme tekniğinde olduğu gibi, bu teknikte de sağ elin tıpkı bir tezene gibi kullanıldığını görüyoruz. Pençe tekniğinin tel çekme tekniğinden farkı, sağ el parmak/parmaklarının²⁵⁷ tellere yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya doğru vurmasıdır. Pençe, içerisinde çok farklı teknikleri barındırmaktadır.

Pençe tekniğinin uygulanmasında kullanılacak olan parmakların belirtilmesini tavsiye ederiz. Bu tekniğin tek bir parmakla uygulanması ile birden fazla parmakla uygulanması arasında tını açısından farklılık olacaktır. Tek bir parmakla tellere vurmak, birden fazla parmakla tellere vurmaya göre daha net, daha yekpare ve daha

²⁵⁷ Avuç içini de “pençe” tekniği içerisinde ele alacağız.

keskin bir tını verir.²⁵⁸ Tellere birden fazla parmakla vurmak ise kırık akorumsu bir tını ortaya çıkarır.

Pençe için öncelikle dizeğin sol üst köşesine, bütün el ile çalma tekniklerini ifade eden  sembolü²⁵⁹ yerleştirilmeli, ardından vuruş yönlerini gösteren  sembolleri eklenmelidir.



Örnek 3.49 Sağ el vuruş tekniğinin (pençe) notada gösterimi

Video 35: Pençe tekniği

Şimdi el ile icrada yararlanılabilecek genişletilmiş çalım tekniklerinden söz edelim.


3.2.3.2.2. El ile uygulanan, belirli bir frekans üreten teknikler

İlk olarak, elin parmaklar dışında kullanılabilecek bölümlerinden ve bu bölümlerle uygulanabilecek tekniklerden söz edelim. Bu bölümler tırnaklar, avuç içi ve parmakların iç kısımları gibi elin farklı bölgeleridir.

Sağ elde tırnak uzatmak, hem standartlaşmış çalım teknikleri olan tel çekme ve pençede, hem de genişletilmiş çalım tekniklerinde tını ve sürat açısından icracıya belli avantajlar sağlar. Öte yandan tırnaklar, tezeneli icrada ve parmak vurma tekniklerinde dezavantaj oluşturur. İcracının sağ el tırnakları uzunsa, bu icracı parmak vurma tekniğinde parmakları perdelerle doğru teknikle vuramaz. Tırnaklar tele dik gelir ve tele temas eden nokta parmak uçları değil, tırnaklar olur. Bu durum tını açısından da sorunlara neden olur. Ayrıca, tezeneli icrada tırnaklar tellere takılabilir ve bu da performansı olumsuz yönde etkiler. Avantaj ve dezavantajları


²⁵⁸ Tek bir parmağın kullanılması durumunda işaret parmağı tercih edilmelidir.

²⁵⁹ Bu sembolün parmak vurma ve tel çekme tekniklerinin uygulanacağı notaların üzerlerinde gösterilmesi gerekli değildir. Diğer semboller pasajın el ile çalınacağını yeteri kadar açıklamaktadır. Yine de, istek dahilinde bu sembol parmak vurma ve tel çekme tekniklerinde de kullanılabilir.

olan sağ elde tırnak uzatma, avantaj sağlayacak yönleri ağır basan eserlerde tercih edilebilir. Tırnakla icra için  sembolünü kullanacağız.

Video 36: Tırnakla icra



Sağ el tırnakları tellere sürtüp çekildiğinde, önce frekanssız bir *glissando* ardından boş telin tonu işitilir.²⁶⁰

Tırnağın çelik tellere sürtmesinden etkili bir sonuç alamadık. Sonuç verenler sırma teller oldu. Bu teknikte, *glissando*'nun yaklaşık olarak hangi notadan başlayacağı belirtilmelidir. Eğer başlangıç noktasıyla bitiş noktası arasında hatırı sayılır bir mesafe varsa, notada bitiş noktası da belirtilmelidir. Bu tekniği  sembolüyle göstereceğiz.

Video 37: Sağ el tırnaklarını sırma tellere sürterek aniden çekme

Bu tekniği *flageolet* dokunuşuyla birleştirmek de etkili bir sonuç vermektedir.


Video 38: Sağ el tırnaklarını sırma tellere sürtme tekniğini *flageolet* dokunuşuyla birleştirme

Telleri titreştirmek amacıyla sağ elin avuç içi de kullanılabilir. Avuç içiyle titreştirilen tellerden düşük gürlükte, bulanık bir tını elde edilir. Bu teknik, tezeneli teknikler bölümünde görmüş olduğumuz,  sembolüyle belirtilen tekniğe tını açısından oldukça benzemektedir. Avuç içiyle telleri titreştirme tekniği için  nota başını kullanacağız. Bu teknikle istenirse tremolo da yapılabilir.


²⁶⁰ *Glissando* yapılan telde sol elde herhangi bir tele basılıyorsa, o perde tınlar.

Video 39: Avuç içiyle veya ortaparmağın iç kısmıyla tellere sürtme ve tremolo yapma

Sağ el parmaklarının iç kısmıyla (işaret ve orta parmak tercih edilir), parmak uçları yere bakacak şekilde tellere fiske vurulabilir. Açığa çıkan sonuç telin farklı bölgelerine göre değişiklik gösterecektir. Parmağın vurulduğu bölge telin armonik noktalarına denk gelirse, bu armonikler fiskeli ve perküsif bir tını eşliğinde işitilir. Bu teknik köprüye yakın noktalarda uygulanırsa oldukça hacimli bir tını elde edilir.


Bu teknik için  sembolünü kullanacağız. Bu teknik kullanılarak, işaret parmağı ve orta parmakla sağ elde tremolo da yapılabilir.

Video 40: Sağ el parmaklarının iç kısmıyla tellere fiske vurma ve tremolo yapma

Avuç içi veya parmakların iç tarafı tellere dikey olarak sürtülebileceği gibi yatay olarak da sürtülebilir ve bu yöntemle tremolo da yapılabilir. Bunun için  sembolünü kullanacağız.

Video 41: Avuç içi veya parmakların iç kısmını tellere yatay olarak sürtme ve bu teknikle tremolo yapma

İşaret parmağı, orta parmak ve yüzük parmakları farklı zamanlarda hareket ettirilerek, el ileri geri hareket ettirilmeden de tremolo yapılabilir. Bu durumda, teli

sağ el tırnakları titreştirecektir. Bu teknik için  sembolünü kullanıyoruz.

Video 42: Eli sabit tutarak üç parmakla tremolo yapma

Yaylı sazlarda yaygın olarak kullanılan Bartók *pizzicato*'su bağlamanın sırma tellerinde oldukça etkilidir. Bu teknik, bağlamada *forte*'nin altındaki bir nüansta uygulanamaz. Bu teknik için ϕ sembolünü kullanacağız.

Video 43: Bartók *pizzicato*'su

Bağlamada Bartók *pizzicato*'su ile *flageolet*'nin birleşiminden yeni bir tını yaratılabilir.

Video 44: Bartók *pizzicato*'su ile *flageolet*'in birleşimi

Tezeneli teknikler bölümünde anlattığımız, alt tel grubunda yapılan *arpeggietto*, tel ayırma ve *sul tasto*, *sul ponticello* tekniklerinin bir araya getirilmesi işaret parmağının tırnağı ile de yapılabilir.

Video 45: İşaret parmağı aracılığıyla tel ayırma ve *arpeggietto* tekniklerini birleştirme ve bu tekniğin *sul tasto*, *sul ponticello* bölgelerinde uygulanması

İstenildiği takdirde, orta parmağın ve başparmağın da katılımıyla, alt tel grubunda tel ayırma ile birlikte tremolo yapılabilir.

Video 46: Tel ayırma tekniğini kullanarak aynı tel grubu içerisinde tremolo yapma

Bütün telli çalgılarda, telin belirli bölgelerinden doğuşkanlar elde edilir. Bu doğuşkanların duyurulması için uygulanan *flageolet* tekniği, günümüzde bağlamada da yaygın olarak kullanılmaktadır. *Flageolet* tekniği için, standartlaşmış olan \blacklozenge ve \blacklozenge nota başlarını kullanacağız.²⁶¹

²⁶¹ İçi dolu olan nota başı dörtlük notayı, içi boş olan nota başı ise ikilik notayı temsil eder.

Video 47: *Flageolet*


Bağlamada yapay *flageolet*'ler de günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır.



Örnek 3.50 Yapay *flageolet*'nin notada gösterimi


Video 48: Yapay *flageolet*

Tel üzerindeki doğuşkanları elde etmek için tele oldukça hafif bir baskı uygulanır.

Bu baskı biraz daha artırılırsa yarı *flageolet* elde edilmiş olur. Bu teknik içinse  sembolünü kullanacağız.

Video 49: Yarı *flageolet*

Diğer bir teknik de kulaklardan birisini gevşeterek veya sıkarak bir tür *glissando* yapmaktır. Bu teknik günümüz bestecileri arasında yaygın olarak kullanılmaktadır.

“Burgu *glissando*'su” olarak adlandırdığımız bu tekniği  sembolü ile ifade edeceğiz.



Örnek 3.51 Burgu *glissando*'sunun nota üzerinde gösterimi

Video 50: Telin bağlı olduğu burguyu çevirerek *glissando* yapma

²⁶² Bu nota başı ile yazılan notalarda ikilik ve dörtlük notalar aynı sembolle ifadelendirilirler. İkilik nota ile dörtlük nota arasındaki farkı belirtmek için, dizeğin üst bölümüne ilgili nota değerleri küçük boyutta eklenmelidir. Sekizlik notayı ifade etmek için nota sapına bir adet çengel takılır. Birlik notada ise sap yoktur.

Burgu *glissando*'su diğer tekniklerle birleştirilerek farklı tını kombinasyonları yaratılabilir. Örneğin, istenilen herhangi bir noktada *flageolet* yapılıp, ardından bu tel üzerinde burgu *glissando*'su uygulanırsa, *flageolet glissando*'su açığa çıkmış olur ki böylesi bir *glissando*'yu başka hiçbir şekilde yapamayız.

Video 51: *Flageolet* tınlatmanın hemen ardından telin bağlı olduğu burguyu çevirme

Flageolet glissando'suna Bartók *pizzicato*'su veya tremolo gibi sağ el teknikleri eklenerek daha farklı tınlar da elde edilebilir.

Video 52: *Flageolet*, Bartók *pizzicato*'su ve burguyu çevirme tekniklerinin bileşimi

Burgu çevirme tekniği tremolo ile de birleştirilebilir.

Video 53: Tremolo yaparak burguyu çevirme (tezene ile)

Flageolet ile *glissando* teknikleri şu yöntemle de birleştirilebilir: Yapay *flageolet* tekniği uygulandıktan sonra, sol elde perdeye basan parmak bir başka perdeye kaydırılır.

Video 54: *Flageolet* ve *glissando* tekniklerini, sol elde perdeye basan parmağı kaydırarak birleştirme

şimdi doğrudan sol eli ilgilendiren teknikleri inceleyelim. Çağdaş müzikte, yaylı ve nefesli çalgılar notasyonunda çalgıdan çıkarılabilecek en tiz nota için kullanılan \uparrow sembolünü biz de öneriyoruz.

Video 55: Bağlamada çalınabilecek en tiz perde

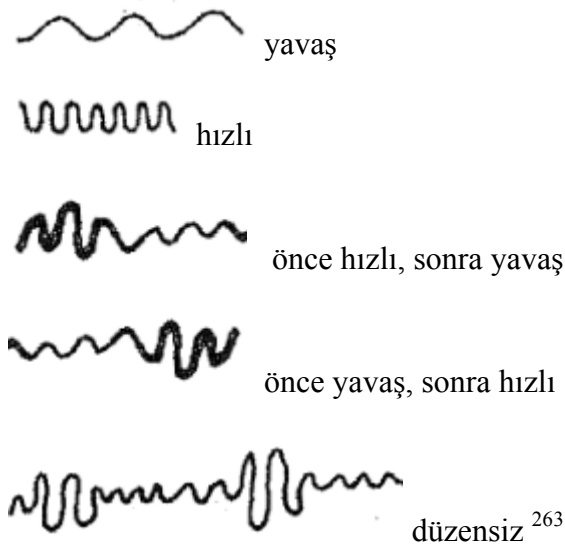
Sol elle uygulanan diğerk bir teknik de kapak üzerinde *glissando*'dur.

Video 56: Kapak üzerinde *glissando*

Bent (*pitch bending* / perdeyi eğme/bükme) adı verilen teknik de sol elle uygulanır. Bu teknikte teller, perdeye basılan parmakla, dikey düzlemde yukarıya kaldırılır veya aşağı indirilir. Tel ister aşağıya indirilsin, ister yukarıya kaldırılsın, bu teknikle tel boyu bir biçimde kısaltılmış olduğu için, basılan perde yarım sese kadar tizleştirilmiş olur.

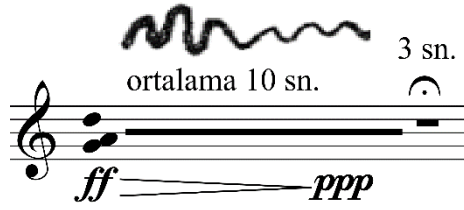
Video 57: Telleri, perdeye basan parmakla dikey düzlemde aşağı indirme veya yukarı kaldırma (*pitch bending*)

Telleri titreştirdikten sonra bağlamayı sallarsanız, çıkan sesler dalgalanacaktır. Açığa çıkan *vibrato*'nun sıklığı, bağlamayı sallama sıklığı ve şiddeti değiştirilerek ayarlanabilir. Bu teknik için şu sembolleri kullanacağız:



Bu tür *vibrato*'ların dizek üzerindeki gösterimi ise aşağıdaki örnekteki gibidir:

²⁶³ Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*, s. 26.




Örnek 3.52 Telleri tetikledikten sonra bağlamayı sallayarak tınlayan sese *vibrato* uygulama tekniğinin nota üzerinde gösterimi.


Video 58: Bağlamayı sallama

Bu tekniği, *flageolet* yaptıktan hemen sonra uygulamak da oldukça etkilidir.


Video 59: Flageolet yaptıktan sonra bağlamayı sallama

Son olarak, hem tellerin tınlamasını –yani sesin uzamasını– kesen ve ses şiddetinin azalmasına yol açan, hem de tınıya müdahale eden bir teknikten söz edeceğiz. Genellikle *mute* (sesi kısma, sesi eksiltme, sesi boğma) olarak adlandırılan bu teknik iki yöntemle uygulanabilir. İlk yöntemde, sol el başparmağı üst eşğin üzerine bastırılır. Bu tür *mute* tekniği için  nota başını kullanacağız.

Video 60: Sol elde *mute* tekniği

İkincisi yöntemde ise, sağ el kenarı (serçe parmağının ele doğru devam eden bölümü) köprüye bastırılır. Bu teknik tezene ile de uygulanabilir. Bu ikinci tür *mute* tekniğinde tezeneli çalış mı, yoksa parmaklarla çalış mı yapılacağı dizeğin üzerinde belirtilmelidir. Sağ elde *mute* tekniği için  nota başını kullanacağız.

Video 61: Sağ elde *mute* tekniği

Sağ elimizin eşige olan baskısını azaltarak, sağ el ile uygulanan bu tekniği “yarı *mute*” haline getirebiliriz. Sağ el ile uygulanan yarı *mute* tekniği için  nota başını kullanacağız.

Video 62: Yarı *mute*

Mute tekniğini *flageolet* ile birleştirmek, melez bir tınının oluşmasını sağlayacaktır.

Video 63: *Mute* tekniğini *flageolet* ile birleştirme

Mute tekniğini uyguladıktan sonra, eşige basılı halde bulunan sağ elimizi kaldırırsak, başlangıçta *mute* olarak tınlayan sesler sonrasında “açık” olarak tınlayacaktır. Bunu, aşağıdaki örnekte olduğu gibi gösterebiliriz:



Örnek 3.53 Sağ el ile *mute* yaptıktan sonra eli köprü üzerinden kaldırmanın notada gösterimi (eli kaldırma hızı, ilk nota değeri değiştirilerek belirtilebilir).

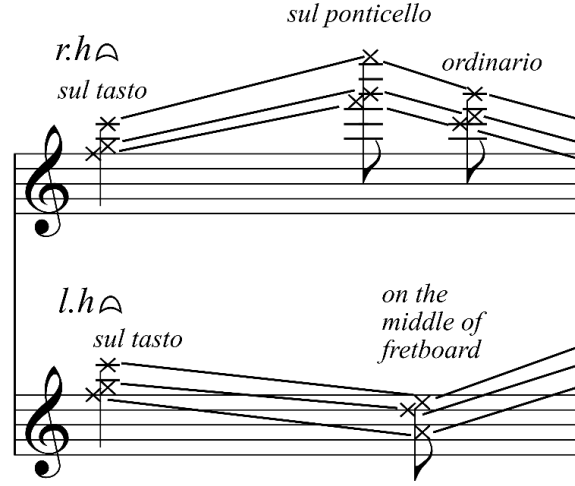
Video 64: Sağ el ile *mute* yaptıktan hemen sonra eli köprü üzerinden kaldırma

3.2.3.2.3 El ile uygulanan, belirli bir frekans üretmeyen teknikler

El ile uygulanan ve belirli bir frekans üreten bütün teknikler, sol el aracılığıyla teller susturularak frekanssız hale getirilebilir.

Video 65: Belirli bir frekans üreten el ile çalım tekniklerini, sol elde telleri susturarak frekanssız hale getirme

Çağdaş müzik literatüründe *scracth tone* (kazıma/gıcırta tınısı) olarak adlandırılan teknik, bağlamanın telleri üzerinde de uygulanabilir. Bu teknik için $\overset{x}{\lceil}$ nota başı kullanılacaktır. Nota başı üzerine yerleştirilen \frown sembolü, bu tekniğin tırnakla uygulanacağını belirtir.




Örnek 3.54 Sağ ve sol el tırnaklarıyla tellere sürterek yapılan *glissando*'nun (*scracth tone*) notada gösterimi.

Bu tekniğe “tırnak *glissando*'su” adını veriyoruz.

Video 66: Tırnak *glissando*'su


Avuç içiyle veya tırnaklarla bağlamanın kapak ve tekne bölümüne el sürtülebilir. Bu tekniğin tırnak veya avuç içiyle uygulanması tını farkı yaratacaktır. Bu teknik için \lceil sembolünü kullanacağız. Bu teknik avuç içiyle uygulanacaksa ✋ sembolünü, tırnakla uygulanacaksa \frown sembolünü dizeğin üzerine ekleyeceğiz.

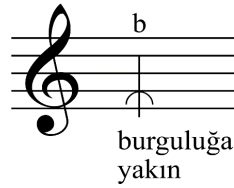
Video 67: Tırnak ve avuç içini bağlamanın tekne ve kapak bölümlerine sürtme

Bağlamanın kapak bölgesine, sağ ve sol elin parmakları ile vurularak bazı perküsyif tınılar elde edebilir. Bu teknik için  nota başını kullanacağız.

Video 68: Elin çeşitli bölgelerini bağlamaya vurarak perküsyif tınılar elde etme

Başparmağımızla sapın burguluğa çok yakın olan bölgesine vurursak, perküsyif olarak tok bir ses elde ederiz ve tellerin tınladığını duyarız. Bu tekniğin başparmakla uygulanmasını diğer parmaklarla uygulanışından özellikle ayırmamızın nedeni, bu bölgeden oldukça tok bir tını açığa çıkarması ve bu bölgeye vurulması sonucunda diğer bölgelere göre tellerin daha fazla rezonansa girmesidir.


Bu teknik için  sembolünü kullanacağız. Lakin, kapak üzerine vuruş ve tekne üzerine vuruşta da bu sembolü kullanmıştık. Bu nedenle, burguluğa yakın bölgede vuruş söz konusu olduğunda, bu sembolün dizekte daha aşağı bir bölgeye yerleştirilmesini ve bu tekniğin başparmakla uygulanacağını belirtmek üzere başparmak harfinin sembolün üzerine eklenmesini öneriyoruz.



Örnek 3.55 Burguluk ile sapın birleştiği bölgeye başparmakla vuruşun notada gösterimi.

Video 69: Burguluk ile sapın birleştiği bölgeye başparmakla vurma

Telleri sol elle kapatarak tınıyı susturmayı önceki tekniklerin içerisinde anlatmıştık.

Yeri gelmişken bir daha belirtelim, bu teknik için  sembolünü kullanıyoruz. Sol elle kapatılarak susturulduktan sonra, tellere pençe vurularak çeşitli perküsyif efektler de

oluşturulabilir. Telleri, ayrıca, sağ elle de susturabiliriz. Tellerin sağ elle

susturulduğunu göstermek için $\overset{r.h}{\oplus}$ sembolünü kullanacağız.

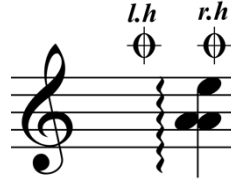
Sağ elle yapılan susturmayı parmaklarımızı sırayla ve *arpeggiato* tekniğiyle tellere vurarak uygularsak, önce *arpeggiato* olarak kapak sesini ve tel rezonanslarını duyarız, hemen ardından telleri susturmuş oluruz. Bu tekniği ifade etmek için, ilgili

akorun üzerine $\overset{r.h}{\oplus}$ sembolünü, akorun yanına ise *arpeggiato*'yu belirtmek üzere arpejleme (kırık akor) sembolünü yerleştireceğiz.



Örnek 3.56 Telleri sağ elle, *arpeggiato* tekniğiyle susturmanın notada gösterimi.

Bu tekniğin en baştan frekanssız olması istenirse $\overset{l.h}{\oplus}$ sembolü de ayrıca eklenmelidir.



Örnek 3.57 Sol elle susturulmuş teller üzerinde, sağ el *arpeggiato*'sunun notada gösterimi.

Video 70: Teli titreştirdikten hemen sonra telleri sağ elle susturma

Yeni bölüme geçmeden önce şunu da belirtelim: tezeneli çalım ile el ile çalım aynı icra sırasında uygulayabiliriz. Bu tür bir çalım, tezenenin sağ el işaret parmağının arasına alınmasıyla yapılabilir. Lakin bu durumda işaret parmağı kullanılamaz.

Video 71: El ile ve tezene ile çalımın eşzamanlı uygulanışı


3.2.3.3 Arşe ile Uygulanan Teknikler

Bağlamanın telli ve tuşeli bir çalgı oluşu, bize bu çalgıyı yay ile icra edebilme imkânı da vermektedir. Bununla birlikte, bağlama arşe ile çalınacak bir çalgı olarak tasarlanmamıştır. Köprüsü yüksek değildir, bu nedenle teller kapağa oldukça yakındır. Ayrıca, köprü ve tuşe oval değil düz olduğundan, tel grupları aynı düzlem üzerindedir. Bu durum orta tel grubunun yay ile tek başına icra edilebilmesini imkânsız kılar. Ayrıca, yaylı sazlarda kullanılan birçok tekniğin uygulanabilmesine imkân tanıyan açılar sağlayan, F deliklerine paralel konumdaki yanıl girintiler bağlamada bulunmaz.

Hemen yukarıda belirttiğimiz gibi, orta tel grubu yay ile tek başına icra edilemez. Alt ve üst teller, tek başlarına *sul ponticello*, *ordinario*, hatta *sul tasto* pozisyonlarda icra edilemez. Bu yalnızca sapın başladığı bölgede mümkündür.

Bağlamanın tarihsel sürecini anlattığımız ikinci bölümde, yay ile çalınmak üzere Yavuz Top'un "ıklığ" adını verdiği bir bağlama tasarladığını anlatmıştık. Biz ise elimizde mevcut olan bağlama üzerinde arşe ile hangi tekniklerin uygulanabileceğini araştıracağız.

Arşe ile icranın, teknenin baş aşağı olarak dizlerin arasına alınmasıyla uygulanmasını tavsiye ediyoruz. Bu tutuş pozisyonu çellonun tutuş pozisyonuna benzemektedir. Kullanılacak yayın uzunluğu ve kalınlığı konusunda herhangi bir standart yoktur. Ancak, tellerin ince olmasından ötürü keman, kabak kemane vb. çalgıların arşeleri, çello arşesine tercih edilebilir.

Bağlamanın yay ile icra edileceğini belirtmek üzere, notada dizeğin sol üst köşesine  sembolü yerleştirilir. Yayın yönünü belirtmek için, yaylı sazlarda standartlaşmış itme ve çekme sembolleri olan ∇ \square işaretleri kullanılabilir.

Arşe ile uygulanacak tekniklerde (yukarıda da söylediğimiz gibi) orta tel grubu hiçbir biçimde tek başına icra edilemez. Alt ve üst teller ise yalnızca sap bölümünde tek

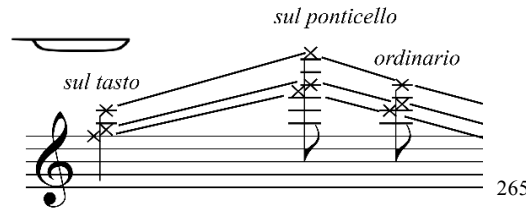
başlarına çalınabilirler. Bununla birlikte, üç tel grubunu aynı anda çalmak istiyorsak, bunu bağlamanın her bölgesinde yapabiliriz.

Video 72: Yay ile bağlama çalımı

Bağlamada yay ile uygulanabilecek bazı temel teknikler şunlardır: tremolo, tril, *col legno battuto*, *col legno tratto*, *saltando*, *col legno + saltando*, *glissando*, doğuşkan *glissando*'su vb.²⁶⁴

Video 73: Yay ile bağlama çalımında uygulanabilecek bazı temel teknikler

Batı müziği yaylı çalgılar literatüründe artık gelenekselleşmiş olan bu teknikler için konvansiyonel batı müziği notasyonunda kullanılan terim ve sembolleri kullanacağız. Bu geleneksel yay teknikleri dışında, yaylı çalgıların genişletilmiş yay tekniklerinin bazılarını da bağlama üzerinde kullanabiliriz. Örneğin, yayı tellere paralel olarak sürtersek tellerden belirli bir frekans çıkmayacak, yalnızca inarmonik sesler duyulacaktır. Bu teknikte, tezene, tırnak, madeni para gibi materyallerle elde ettiğimize benzer bir *glissando* açığa çıkar. Bu teknik için diğer materyallerle yaptığımız *glissando*'lardaki notasyonu öneriyoruz.



Örnek 3.58 Yayı tellere paralel olarak sürtmenin notada gösterimi.

(Bu teknik “fırçalama” olarak da isimlendirilebilir.)

Video 74: Yayı, tellere paralel olarak sürtme

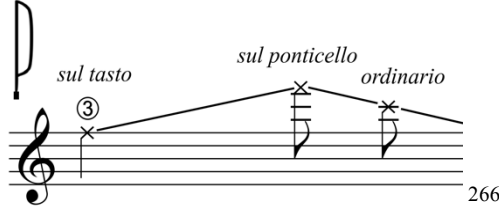
²⁶⁴ Bağlama üzerinde uygulanabilecek başka yay teknikleri mutlaka vardır. Çok fazla ayrıntıya girmek için çalışmamızı şimdilik bu tekniklerle sınırlı kıldık.

²⁶⁵ Bu teknikte yay doğal olarak sağ elde tutulacağından, ek olarak *r.h.* yazmaya gerek yoktur.

Sol elle teller susturularak (sol el sabit ya da hareketli) frekanssız tınlar elde edilebilir.

Video 75: Sol elle telleri susturma (*air noise*)

Yayın topuğundaki gergi vidasıyla teller üzerinde *glissando* yapabiliriz. Bu tekniğin açığa çıkardığı tını, metal bir cisim aracılığıyla teller üzerinde elde edilen tını ile aşağı yukarı aynıdır. Bu teknik için P sembolünü kullanacağız.



Örnek 3.59 Yayın topuğundaki gergi vidasını tellere sürtmenin notada gösterimi.

Video 76: Yayın topuğundaki gergi vidasını tellere sürme

Yayın topuğundaki gergi vidasıyla tellere darbeler vurarak farklı bir tını elde edilebilir. Bu teknik için v nota başını kullanacağız.

Video 77: Yayın topuğundaki gergi vidasıyla tellere darbeler vurma

Yayı bağlamanın gövdesine ve farklı bölgelerine sürme tekniğini daha önce benzer teknikler için kullandığımız v nota başı ile göstereceğiz. Bu teknik, en iyi tınısal sonucu kapağın tekne ile birleştiği bölgede, sapın bitiminde ve burgularda vermiştir.

Video 78: Yayı kapak ile teknenin birleştiği bölgeye sürme

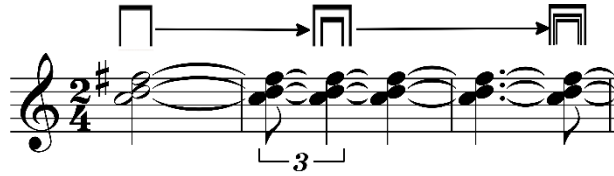
Video 79: Yayı burgulara ve sapın uç bölümüne sürme

²⁶⁶ Gergi vidasının (yüzüğün) çapı, bu tekniğin yalnızca tek tel üzerinde uygulanabilmesine imkân verir.

Tele uygulanan yay basıncı arttırılarak frekanssız, gürültülü bir tını elde edilebilir. Yay ile tel üzerinde uygulanan baskının miktarı şu sembollerle gösterilir:

- ∨ Yayı, telden yarı frekans yarı gürültü üretecek düzeyde baskılayarak itme.
- ∨ Yayı, telden tamamen gürültü üretecek düzeyde baskılayarak itme.
- ☐ Yayı, telden yarı frekans yarı gürültü üretecek düzeyde baskılayarak çekme.
- ☐ Yayı, telden tamamen gürültü üretecek düzeyde baskılayarak çekme.

Yay basıncı kademeli olarak değiştirilebilir:



Örnek 3.60 Yay basıncını kademeli olarak arttırmanın notada gösterimi (çekerek çalış).

Yay basıncını arttırdığımız nokta bir perdeye denk geliyorsa, o perde de işitilecektir. Bu durum bağlamada tellerin perdelere çok yakın olmasından kaynaklanmaktadır. Yaylı sazlarda köprü bağlamadakine oranla oldukça yüksek olduğu için böylesi bir durumla karşılaşılmaz.

Video 80: Yay basıncını arttırma

Daha önce tezeneli çalış kapsamında üzerinde durduğumuz tel ayırma tekniği (bkz. s. 175-176) yay ile çalışta da uygulanabilir. Yay ile uygulanacak tel ayırma tekniğinde, aynı tel grubundan iki farklı tel icra edilebileceği gibi yalnızca bir tel de icra edilebilir. Lakin, yukarıda açıkladığımız nedenlerden dolayı, tel ayırma tekniği orta tel grubunda uygulanamaz. Aynı tel grubundan tek bir telin icra edilebilmesi ise, ancak alt tel grubunun en alt telinde ve üst tel grubunun üst telinde mümkündür.

Video 81: Tel ayırma tekniğinin yay ile çalışta uygulanışı

3.2.3.4 Bardak, Şişe, Madeni Para, Plastik Kart Gibi Gereçlerle Uygulanan Teknikler

Çalgılar üzerinde farklı gereçler aracılığıyla yeni tınlar elde etmek çağdaş müziğin ayırt edici özelliklerinden biridir. 1920’ler başında farklı bestecilerin sergilediği ilk arayışlardan bu yana, özellikle John Cage’in (1912-1992) “hazırlanmış piyano” araştırmalarından bugüne besteciler piyanodan yeni tınlar elde etmek amacıyla silgi, plastik nesnelere, madeni paralar, yüksük, pena, bardak, şişe, *super ball* tokmakları gibi materyallerden yararlanmışlardır. Yaylı çalgıları pena ile çalma, büyük davulun membranına zincir bağlama,²⁶⁷ membranlı vürmalılar üzerinde değişik maddelerden üretilmiş ve değişik sertliklere sahip tokmaklar kullanma, arpta tellerin arasına kağıtlar yerleştirme, tellere akort mandalı ya da türlü metal cisimler sürterek *glissando*’lar yapma,²⁶⁸ gitar üzerinde türlü gereçlerle *glissando*’lar yapma²⁶⁹ ve benzeri uygulamaların hepsi bu amaca yöneliktir.

Çağdaş bestecilerden öğrendiğimiz bu teknikleri bizler de bağlama üzerinde denedik. Değişik materyaller aracılığıyla en çok araştırdığımız teknik bağlamanın telleri üzerinde *glissando* yapmak oldu. Bu türden bir *glissando* yalnızca bir elle uygulanabiliyorsa sol el ile yapınız; bu sayede sağ elinizde mızrap kullanabilir veya şelpe tekniğini uygulayabilirsiniz. İstenildiği takdirde her bir elde farklı materyaller kullanılarak eşzamanlı *glissando*’lar yapılabilir ve bu sayede tını çeşitliliği artırılabilir. Materyalin hangi elde kullanılacağını nota üzerinde belirtmek faydalı olur.

Madeni para için ○ , bardak için ☐ , anahtar için 🔑 , plastik kart için ise □ sembollerini kullanacağız.

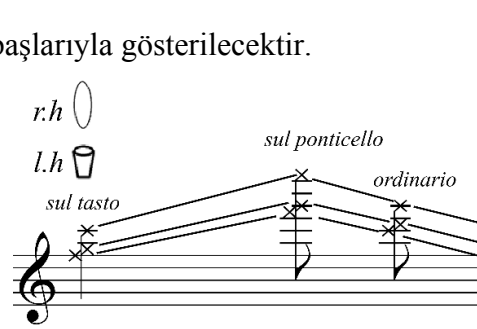
²⁶⁷ Gerard Grisey’nin (1946-1998) iki büyük davul için bestelediği *Stelè* (1995) adlı eserde olduğu gibi.

²⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=eBoroT5fX3o>, (Erişim tarihi: 31 Aralık 2016)

²⁶⁹ Helmut Lachenmann’ın (*1935) iki gitar için bestelediği *Salut für Caudwell* (1977), bu çalgı üzerinde birçok tekniğin araştırıldığı dikkat çekici bir üretilmiştir.

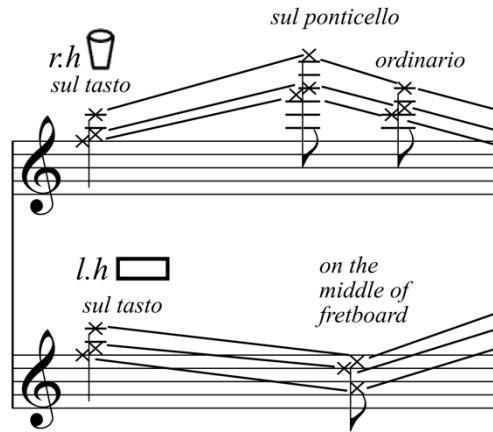
Video 82: Sol elde tutulan farklı materyalleri tellere sürme

Farklı materyallerle yapılan *glissando*'nun notasyonu, mızrap *glissando*'su ve tırnak *glissando*'su ile hemen hemen aynıdır. Sol elde tutulan bir materyalle *glissando* yapılacak ve sağ el, telleri tezene veya şelpe yöntemiyle titreştirecekse, bu tekniği tek dizek üzerinde ifade etmek mümkündür. Sağ elle tellerin titreştirileceği an'lara işaret eden ritimler $\overset{\times}{|}$ nota başlarıyla gösterilecektir.



Örnek 3.61 Yalnızca bir elde (sol elde) tutulan bir materyalle yapılan *glissando*'nun notasyonu





Ellerin her ikisinde de (tezene dışında) madeni para, bardak, anahtar veya kart gibi bir gereç kullanılacaksa –eller birbirinden bağımsız hareket edebileceği için– notasyonda iki dizek kullanılması gerekebilir.




Örnek 3.62 Her iki elde tutulan materyallerle yapılan *glissando*'ların notasyonu

Video 83: Her iki elde tutulan materyalleri tellere sürme

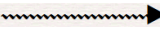
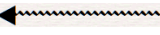
Yukarıdaki örnekte görülen üçerli nota başları, farklı gereçlerle (sağ elde bardak, sol elde kartla) yapılan *glissando*'ların bütün teller üzerinde uygulanacağını belirtir. Bu durumda tel numaralarını belirtmeye gerek yoktur. Bu tekniklerin iki veya tek bir tel grubu üzerinde uygulanması durumunda, hangi tellerin kullanılacağı belirtilmelidir.

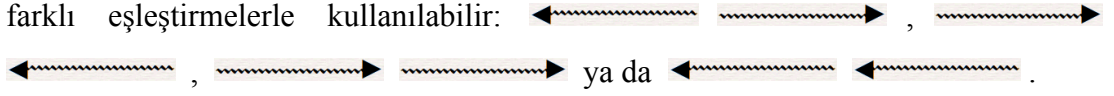
Farklı materyallerle bağlamanın tellerinden ses elde etmeye yönelik diğer bir teknik de şudur: Kullanılacak malzemeyi telin belli bir bölgesinde sabit tutun. Bu noktada malzemeyi tele doğru baskılayıp sonrasında bırakırsanız, birtakım ses değişimleri elde edersiniz. Bu tekniğin notasyonunda, kullanılan materyalin sembolü dizeğin sol üst tarafına eklenecek, ardından notaların üzerine  sembolleri yerleştirilecektir.  işareti materyalin tellere bastırılacağını,  işareti ise bastırılan materyalin tellerin üzerinden kaldırılacağını belirtir. Bu eylemin kaç kez tekrar edileceği,  sembolünün önüne yazılacak rakamla belirtilebilir.

Video 84: Farklı materyallerle tellere baskı yapma

Madeni bir paranın yüzeyiyle teller üzerinde *glissando* yapılabileceği gibi, kenarının sırma tellere sürtülmesiyle de farklı bir tını elde edilebilir. Bu teknik için  sembolünü kullanacağız.


Video 85: Madeni para ve anahtar kenarlarını sırma tellere sürtme

Madeni para ve anahtar gibi gereçlerle uygulanabilecek diğer bir teknik de bu cisimlerin kenarlarını bağlamanın perdelerine –tellerin bulunmadığı bölgede– sürterek ileri ve geri hareket ettirmektir. Bu teknik, Helmut Lachenmann'ın piyano için 1969 tarihli *Guero* isimli yapıtından ilham alınarak bağlamaya aktarılmıştır. Bu tekniğin notada gösteriminde, kullanılan materyalin sembolü dizeğin sol üstüne yerleştirildikten sonra, istenilen hareket yönüne göre  ve  sembolleri kullanılabilir. Bu teknik iki elle eşzamanlı olarak uygulanacaksa (aynı ya da farklı materyallerle), istenilen yönlere işaret edecek biçimde bu ok sembolleri

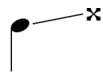
farklı eşleştirmelerle kullanılabilir:  .

Bu teknikte metal materyallerin kullanılması, ses şiddetinin daha yüksek olmasını sağlayacaktır.

Video 86: Madeni para ve anahtar kenarlarını perdelerle sürme

Tezene ile tellere küçük darbeler yapılabileceğini yukarıda anlaştığımız. Bu teknik madeni para, bardak, kart gibi materyallerle de uygulanabilir. Yaptığımız denemeler sonunda kredi kartı, otobüs kartı gibi gereçlerden oldukça verim aldık. Bu tür plastik kartlarla yapılan hafif darbe vuruşları, özellikle köprü ve eşik arkalarında oldukça etkilidir. Açığa çıkan tını, yaylı sazların –özellikle kemanın– tiz bölgelerindeki *col legno battuto* tınısıyla benzerlik gösterir. Bu tekniğin notada gösteriminde plastik kart sembolünü, ayrıca tezene darbeleri için de kullandığımız  nota başını kullanacağız.

Video 87: Plastik kart ve madeni parayla tellere darbeler vurma

Bu materyaller, ayrıca, bağlamanın tellerine hızlıca sürülüp çekilebilir. Bu tekniğin notasyonunda, materyalin sembolünü ekledikten sonra  nota başını kullanacağız.

Video 88: Plastik kart ve anahtarı sırma tellere sürterek hızlıca çekme

Bu teknik *flageolet* ile de birleştirilebilir.

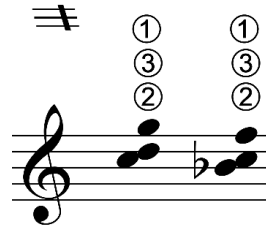
Video 89: Plastik kart ve anahtarı sırma tellere *flageolet* sesler üzerinde sürterek hızlıca çekme

Bağlamada kapak ile tellerin arasına bir kumaş parçası ya da mendil yerleştirilebilir. Bu durumda seslerin uzamasını engellemiş oluruz ve farklı bir tını elde ederiz. Bu uygulamanın nota üzerinde doğrudan yazı ile açıklanması gerekir.

Video 90: Bağlamanın kapağına bez yerleştirme

Son olarak bağlamanın perdeleri ile telleri arasına çubuklar yerleştirme tekniğini anlatacağız. Hazırlanmış piyano eserlerinde John Cage, piyanonun telleri arasına çivi, silgi, kâğıt gibi nesnelere yerleştirilerek piyanoyu neredeyse küçük bir orkestraya dönüştürmüştü. Önceki sayfalarda, Kemal Dinç'in *Denemeler III: Deliler* isimli eserinde iki adet çubuğu, seçmiş olduğu iki perdenin üzerine denk gelecek biçimde sap ile tellerin arasına yerleştirmiş olduğundan da söz etmiştik (bkz. s. 134).

Bu tekniğin kullanılması durumunda çubukların hangi perdelere yerleştirileceği önceden belirtilmelidir. Çubuk/çubuklar, perdeler üzerinde sapa dik konumda yerleştirilebileceği gibi birden fazla perdeye erişecek biçimde çarpaz olarak da konumlandırılabilir. Besteci bir eserin başından sonuna kadar çubukların bağlamanın perdeleri üzerinde durmasını istemeyebilir. Eserin yalnızca bir bölümünde ya da bir kesitinde çubuk/çubukların kullanılmasını isteyebilir. Bu tür tercihler eserin açıklama sayfalarında ya da bölüm başlangıcında belirtilmelidir. Perdeler ile teller arasına yerleştirilen çubuklar için \equiv sembolünü kullanacağız.



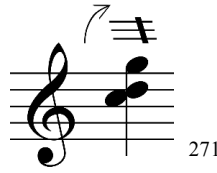
Örnek 3.63 Bağlamada tellerin altına (belirli perdeler üzerinde) çubuklar yerleştirmenin notada gösterimi

Tellerin altına yerleştirilen çubuklar hareket ettirilerek tınısal araştırmalar yapılabilir. Kemal Dinç, çubukları üst kenarından çekip bırakarak fiskeli bir tını yaratmıştır. Bu teknik için aşağıdaki örnekteki notasyonu öneriyoruz:



Örnek 3.64 Tellerin altına yerleştirilen çubukları çekip bırakmanın notada gösterimi

Çubukları bir ucundan tutarak ileri-geri hareket ettirirsek farklı bir tını elde etmiş oluruz. Bu teknik için şu notasyonu öneriyoruz:



Örnek 3.65 Tellerin altına yerleştirilen çubukları buldukları bölgede ileri-geri hareket ettirmenin notada gösterimi

Yukarıdaki notasyon, çubuğun aynı perde/perdeler arasında kalarak hareket ettirilmesini göstermektedir. Çubuk, bulunduğu perdeden bir başka perdeye doğru da hareket ettirilebilir.



Örnek 3.65 Tellerin altına yerleştirilen çubukları buldukları perdeden bir başka perdeye sürüklemenin notada gösterimi

Video 91: Tellerin altına belirli perdeler üzerinde tahta ve plastik çubuklar yerleştirme

Tellerin altına yerleştirilen çubuklar pipet olduğunda daha tok bir tını elde ettik. Sap ile teller arasına iki adet pipet yerleştirilmişse, bu pipetlerden biri hızlıca çekilip çıkartıldığında da farklı bir tını elde edilmiş olur.


²⁷⁰ Bu tekniğin notalanmasında zamansal değerler belirtilebilir. Tınının uzayıp gitmesi isteniyorsa *l.v.* terimi kullanılabilir.

²⁷¹ Ok yönü duruma göre sola doğru da olabilir. Çubuğu kaydırma eyleminin ne kadar süreceği nota değerleriyle belirtilir.

Video 92: Sap bölgesinde tellerin altına pipetler yerleştirme

3.2.3.5 Vokalle Uygulanan Teknikler

Günümüzde besteciler çalgı icracılardan konuşma, fısıldama, mırıldanma, şarkı söyleme, belirli bir frekansa sahip olan veya olmayan perküsif sesler çıkarma gibi vokal teknikleri uygulamalarını talep edebilmektedir. Bağlama, çalıp-söyleme geleneği içerisinde vokal icrayla zaten et ile tırnak olmuş bir çalgıdır. Bizim bu konu kapsamında üzerinde duracağımız teknik, bağlamanın tınısına vokal yolla müdahale etmektedir.

Sözgelimi, bağlamanın akustik deliğinin içerisine istediğimiz herhangi bir perdeyi bağırarak söylediğimizde çalgının üzerindeki teller rezonansa geçecektir.²⁷² Bağırma eylemi göğüs sesiyle olabileceği gibi kafa sesiyle de yapılabilir. Aksettirilen vokal sesin şiddeti *f* nin altında olduğunda açığa çıkan etki tatmin edici değildir. Vokal sesin gürlüğü en azından aksanlı bir *mf* olmalıdır. Bu tekniği  nota başıyla göstereceğiz.

Bu teknik uygulandığında, bağırmanın frekansına göre telin farklı doğuşkanları yankılanacaktır. Örneğin, bozuk düzene akort edilmiş bir bağlamada alt tel açıkken elde edilen sesin bir oktav üstü olan sesi kapağın içine bağırılım. Yankılanan ses, tel uzunluğunun $\frac{1}{2}$ 'sine karşılık gelen, boş telin sekizlisidir. Aynı seslenişten dolayı orta telden elde edilecek ses ise, tel uzunluğunun $\frac{1}{3}$ 'üne karşılık gelen ses, yani boş telin bir oktav+5'lisidir.²⁷³

Bağırma şiddetimize göre aynı tel üzerinde birden fazla doğuşkan da duyabiliriz. Örneğin, deliğin içerisine doğru tel uzunluğunun $\frac{1}{2}$ 'sine denk gelen ses ile bağırıldığında, telin $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ ve $\frac{1}{5}$ 'i üzerindeki perdelere karşılık gelen doğuşkanlar

²⁷² Teller kapak bölgesine bağırıldığımızda da tınlayacaktır. Öte yandan, bu teknik ses deliğinden içeriye doğru uygulandığında daha verimli olmaktadır.

²⁷³ Bozuk düzende (alt tel daha tiz olmak kaydıyla) alt tel ile orta tel arasında tam 5'li fark vardır.

açığa çıkabilmektedir. Öte yandan, üst üste yaptığımız denemeler bu durumun her zaman geçerli olmadığını göstermiştir. Bu tekniğin uygulanmasında, istenirse, tınlaması istenmeyen teller sol elle kapatılarak yalnızca belli bir tel grubunun tınlaması da sağlanabilir.

Video 93: Bağlamann ses deliğinden içeriye bağırarak telleri rezonansa sokma

Ses deliğinin içerisine doğru bağırmamızın hemen ardından bağlamayı sallamaya başlarsak, rezonansa giren tellerden açığa çıkan sesler dalgalanacaktır.

Video 94: Bağlamann ses deliğinden içeriye bağırma ve ardından çalgıyı sallama

4. SONUÇ

Anadolu geleneksel müziğinin günümüzdeki en yaygın çalgısı olan bağlamanın son yüz yıllık tarihine baktığımızda, birçok icracısının bu çalgı üzerinde yeni anlatım olanakları aradığını ve onun sınırlarını genişlettiğini görüyoruz.

Bağlamanın yeni anlatım olanaklarının kayda değer bir bölümü, bu çalgının bazı başka çalgıların ve müzik kültürlerinin etkisine maruz kalmasıyla açığa çıkmıştır. Bağlama kimi zaman bir zurnanın zeybek icrasına, kimi zaman bir tamburun taksim üslubuna, kimi zaman da bir gitarın *flamenko* stiline öykünmüş, böylece kendine yeni yollar açmıştır. Bağlamaya yeni bir bakış açısı kazandıracağına inandığımız bu çalışma, bu öykünmelerin en son halkası olarak görülebilir.

Çalışmamızın giriş niteliğinde olan ilk bölümünde, bağlamanın çalgısal özellikleri ayrıntılı sayılabilecek düzeyde ele alınmıştır. İkinci bölümde, icra kayıtlarına ulaşabildiğimiz ilk mahalli icracılardan başlayarak günümüze kadar gelen süreç, genel olarak yorumcular üzerinden incelenmiştir. Yaklaşık yüzyıla yayılan bu tarihsel dönem içerisinde yer alan yorumculara baktığımızda, bağlamanın halen evrilmeye devam eden bir çalgı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Zaman ilerledikçe bağlama üzerinde yeni çalım stilleri ortaya çıkmakta, bu arada, çalgının yapısında da bazı değişimler meydana gelmektedir.

Çalışmamızın ana konusunu oluşturan üçüncü bölümde ise, bağlamanın çağdaş müzikle etkileşime girmesi sonucu ne gibi olanakların açığa çıkabildiğini gördük. Öncelikle bu alanda daha önce çalışma yapmış olan besteciler ve yapıtları üzerinde durduk. Bestecilik kariyerlerini önemli ölçüde bağlama üzerine kurgulayan bestecilere baktığımızda (Kemal Dinç, Taner Akyol, Boran Mert), bu kişilerin geçmişlerinde bağlama icracısı olduklarını ve yalnızca geleneksel müzikle ilgilendiklerini, yaşamlarının sonraki bir evresinde Avrupa çağdaş müziğiyle tanışarak çalgılarını bu müziğe uyarlamaya çalıştıklarını görmekteyiz. Bu besteciler,

büyük ölçüde yorumcu-besteci konumundadır. Bağlamaya yer veren eserlerinde aynı zamanda icracı olarak da yer alırlar. Bu yönelimi ve gelişimi Avrupa klasik müziğinde klasik dönemin sonlarına kadar olan sürece benzetebiliriz. Avrupa müziğinin tarihsel gelişimiyle benzeşen bir süreç Türkiye’de de işlerse, ileriki yıllarda besteci-icracı ayrımı bağlama için de söz konusu olabilecektir.

Çalışmamızın “Metot” alt başlığını taşıyan son bölümünde ise, bağlama üzerinde uygulanabilecek genişletilmiş çalım tekniklerine odaklandık. Çağdaş müzikte (yaylı ve telli çalgılar gibi) “kardeş” çalgı ailelerinde uygulanan tekniklerin birçoğunun bağlamaya rahat bir şekilde aktarılabildiğini deneyimledik. Ayrıca, geleneksel müzikte var olmakla birlikte icra sırasında farkına varılmadan uygulanan birçok tekniğin geliştirilerek birer genişletilmiş çalım tekniği haline dönüşebildiğini gördük.

Uzun ve meşakkatli bir süreçte kotarılan bu çalışma, umuyoruz ki hem bağlamaya meraklı bestecilere bir rehber olacak, olmayanların merakını celp edecek, hem de bağlama icracılarına ufuk açıcı olacaktır.

KAYNAKÇA

ARAFAT, Zakir (2008), **Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu**, Nota Yayıncılık, İstanbul.

DİNÇ, Kemal (2012), **Bağlama İçin Denemeler**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

DİNÇ, Kemal (2012), **Bağlama İçin Denemeler** (CD ve DVD), Kalan Müzik, CD 573, İstanbul.

DİNÇOL, Belkıs (2003), **Eski Önyasya ve Mısır'da Müzik**, Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları, Popüler Dizi 11, İstanbul.

DUYGULU, Melih (2009), "Saz", **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt 36, Türk Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

DUYGULU, Melih (2014), **Türk Halk Müziği Sözlüğü**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

GAZİMİHAL, Mahmut, Ragıp (1975), **Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız**, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.

KALKAN, Şenay (2004), **Muhelif Bağlama: Arif Sağ Kitabı**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

KURT, İrfan (1989), **Bağlamada Düzen ve Pozisyon**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

MERİÇ, Murat (2006), **Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği**, İletişim Yayınları, Bugünün Kitapları 103, İstanbul.

ÖGEL, BAHAEDDİN (1987), **Türk Kültür Tarihine Giriş IX: Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devletinden Osmanlılara)**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Kültür Eserleri Dizisi 46, Ankara.

ÖZBEK, Mehmet; BAYRAKTAR, Ertuğrul; SUN, Muammer; TUĞCULAR, Erdal; ÖNDER, Burhan (1989), **Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi**, T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara.

ÖZBEK, Meral (1999), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, Bugünün Kitapları Dizisi 12, İstanbul.

PARLAK, Erol (2000), **Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları, Halk Müziği-Oyunlar Dizisi 22, Ankara.

PARLAK, Erol (2002), **El ile Bağlama Çalma (Şelpe) Tekniği Metodu 1**, Ekin Yayınları Eğitim Serisi 1, İstanbul.

STONE, Kurt (1980), **Music Notation in the Twentieth Century**, W.W. Norton Company, New York – London.

TUNÇER, Berna (2005), **Eskiçağ Kilikia Çalgıları**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu (2016), İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1990 yılında Ankara’da doğdu. Çocukluk döneminde özel bir müzik kursuna giderek bağlama öğrenmeye başladı. 2008 yılında Ankara Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü’nden, 2014 yılında ise İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon Bölümü’nden mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nin kompozisyon yüksek lisans programına kabul edildi. Bestecilik kariyerinin yanı sıra bağlama icracılığını da devam ettiren Mert, bu kurumdaki yüksek lisans eğitimini tamamlamak üzeredir.

EK: YENİ ANLATIM OLANAKLARIYLA BAĞLAMA (DVD)