

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANA SANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**GÜNÜMÜZDE PROFESYONEL BAĞLAMA İCRASINDA
DEĞİŞİMLER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ali Yılmaz**

Danışmanları

Öğr. Gör. Haydar TANRIVERDİ

Yrd.Doç.Dr. Pınar SOMAKÇI

İstanbul – 2011

ÖNSÖZ

“Bağlama Sazının Profesyonel İcra Alanında İcrasının Örnekleriyle İncelenmesi” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim üyesi Haydar TANRIVERDİ’ye ve Haliç Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuvarı öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Pınar SOMAKÇI’ya, eksik kaldığım noktalarda gereken belgeleri temin eden Yiğit Aktı’ya ve öğrenim hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

İstanbul 2011

Ali YILMAZ

İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ	v
ÖZET.....	vi
SUMMARY	vii
1. GİRİŞ	1
2. BAĞLAMININ TARİHSEL KÖKLERİ.....	3
2.1. Yaylı ve Telli Sazların Ortaya Çıkışı	5
2.2. Milattan Önceki Kültürlerde Bağlama Benzeri Bir çalgı: “Saz”	6
2.3. Eski Türklerde Bağlama’nın Atası: Kopuz	10
2.4. Anadolu’da Bağlama.....	10
3. BAĞLAMININ YAPISI VE İCRASI	22
3.1. Bağlama Ailesi	22
3.1.1 Meydan Sazı.....	22
3.1.2. Divan Sazı	23
3.1.3. Çöğür	23
3.1.4. Bağlama.....	23
3.1.5. Bozuk	24
3.1.6. Âşık ya da Dede Sazı (Kısa Saplı Bağlama).....	24
3.1.7. Tanbura	24
3.1.8. Cura	24
3.2. Bağlamayı Oluşturan Bölümler.....	25
3.2.1 Tekne (ses kutusu).....	25
3.2.2. Ses tablası (kapak)	25
3.2.3. Sap ve Klavye	26
3.2.4. Perde.....	26
3.2.5. Teller	26
3.2.6. Burguluk ve Burgular.....	27
3.2.7. Eşikler	27
3.2.8. Tezene	28
3.3. Bağlamada Düzenler	28
3.3.1 Bozuk Düzen (Kara Düzen).....	30
3.3.2. Bağlama Düzeni	30
3.3.3. Müstezat Düzeni.....	31
3.3.4. Misket Düzeni	32
3.4. Bağlamada Tavır	33
3.4.1 Zeybek Tavrı	34

3.4.2. Konya Tavrı	35
3.4.3. Yozgat Tavrı.....	36
3.4.4. Kayseri Tavrı.....	36
3.4.5. Karşılama (Rumeli) Tavrı	37
3.4.6. Ankara (Fidayda) Tavrı.....	37
3.4.7. Âşıklama Tavrı.....	38
3.4.8. Teke Tavrı	38
3.5. Şelpe Tekniği	39

4. GÜNÜMÜZDE PROFESYONEL BAĞLAMA İCRASINDA DEĞİŞİMLER.....40

4.1. Kullanılan Teknikler	43
4.1.1 Sol El Teknikleri	43
4.1.1.1. Çarpma	43
4.1.1.2. Çekme	43
4.1.1.3. Bağlı İcra.....	43
4.1.2 Sağ El Teknikleri.....	44
4.1.2.1. Takma.....	44
4.1.2.2. Vurma.....	44
4.2. Geleneksel İcra İle Profesyonel İcraların Karşılaştırılması	44
4.2.1 Açıl Ey Ömrümün Varı.....	45
4.2.1.1. “Açıl Ey Ömrümün Varı” İcrasının Analizi.....	49
4.2.2 Ay Doğar Aşar Gider	50
4.2.2.1. “Ay Doğar Aşar Gider” İcrasının Analizi.....	52
4.2.3 Erzincan Halayı.....	53
4.2.3.1. “Erzincan Halayı” İcrasının Analizi.....	55
4.2.4 Mavilim	56
4.2.4.1. “Mavilim” İcrasının Analizi.....	58
4.2.5 Sivas Oyun Havası	59
4.2.5.1. “Sivas Oyun Havası” İcrasının Analizi.....	61
4.2.6 Tımbıllı.....	62
4.2.6.1. “Tımbıllı” İcrasının Analizi	64
4.2.7 Tamzara.....	66
4.2.7.1. “Tamzara” İcrasının Analizi	69
4.2.8 Yüce Dağ Başına Kar Yağmış Gibi	71
4.2.7.8. “Yüce Dağ Başına Kar Yağmış Gibi” İcrasının Analizi.....	77

5. SONUÇ.....77

6. KAYNAKLAR

7. ÖZGEÇMİŞ.....83

8. EKLER.....84

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1. İlkel silah yayla ses kutusu eklenerek çalgı yapılması	5
Şekil 2.2. İlkel silah yayla ses kutusu eklenerek çalgı yapılması.....	6
Şekil 2.3. Toprak sazıcı kabartmaları: Eski Babil Devri.....	7
Şekil 2.4. Eski Hitit'e ait İnandık vazosunda saz çalan müzisyen.	8
Şekil 2.5. Mısır, 18. Sülale döneminden kalma bir resim: saz ve çifte obua çalan kadınlar.	9
Şekil 2.6. Türkmenistan ve Kazakistan'da bulunan iki proto-tip yaylı kopuz.....	11
Şekil 2.7. Çok eski bir Hakas Kopuzu.	12
Şekil 2.8. Erol Parlak'a göre telli sazların doğuşu.	13
Şekil 2.9. Maragalı Abdülkadir'de Çalgılar.....	17
Şekil 2.10. Tambura çalan müzisyen (XVI. yüzyıl).....	19
Şekil 2.11. III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde sazendeler. Surname-i Hümayun, (XVI. yüzyıl).....	20
Şekil 2.12. E. Liotard'ın 1738-1742 yılları arasında yaptığı düşünülen, kocasına tanbur çalan bir kadın tablosu. (XVIII. yüzyıl).....	20
Şekil 3.1. Bağlama ailesi.....	22
Şekil 3.2. Teknenin önden ve yandan görünüşü	25
Şekil 3.3. Sap, klavye ve perdeler.	26
Şekil 3.4. Burguluk ve Burgular.	27
Şekil 3.5. Bağlamanın önden görünüşü	28
Şekil 3.6. Bozuk Düzen.....	30
Şekil 3.7. Bağlama Düzeni.....	31
Şekil 3.8. Fa Müstezat Düzeni.	32
Şekil 3.9. Do Müstezat Düzeni.	32
Şekil 3.10. Sol Müstezat Düzeni	32
Şekil 3.11. Misket Düzeni.....	33
Şekil 3.12. Zeybek Tavrı.....	35
Şekil 3.13. Konya Tavrı.	36
Şekil 3.14. Yozgat Tavrı.	36
Şekil 3.15. Kayseri Tavrı	37
Şekil 3.16. Karşılama (Rumeli) Tavrı.....	37
Şekil 3.17. Ankara (Fidayda) Tavrı.	38
Şekil 3.18. Âşıklama Tavrı.....	38
Şekil 3.19. Teke Tavrı.....	38

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 3.1. Bağlamada Akort Düzenleri	29

GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Ali YILMAZ
Anasanat Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Pınar SOMAKÇI
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2011

BAĞLAMA SAZININ PROFESYONEL İCRA ALANINDA İCRASININ ÖRNEKLERİYLE İNCELENMESİ

ÖZET

Her kültürde değişim ve yenileşmenin olması doğaldır. Bu çalışma kapsamında, günümüz bağlama çalımındaki değişimler özetlenerek araştırma yapılmıştır. Geleneksel bağlama çalma biçimi ile bugün profesyonel alanlarda çalınan bağlama tekniği örneklenmeye çalışılmıştır. Ortaya çıkan yeni icra biçiminin, özünden kopmadan icra tekniğinin geliştiği ve de kullanım alanının genişlediği görülmüştür. Yeni gelişmeler sonucunda bağlamadaki bu çalım şeklinin Türk Halk Müziği'ne ne getirdiği bir başka çalışmanın konusu olduğundan araştırma alanı içinde yer almamıştır. Bu çalışma sırasında karşılaşılan kaynak sıkıntısı, hızla artan sayıda çalıcının bulunmasına karşılık, bu konuda yapılan bilimsel araştırma ve incelemelerin azlığını göstermiştir. Bu konudaki bilimsel çalışmaların artırılmasının şart olduğu ve doktora düzeyinde birçok araştırmanın yapılması gerektiği açıktır. Bu çalışma, bu konuda yapılacak daha ileri çalışmalara ve konunun bilimsel platformda yönetsel olarak daha gelişkin bir şekilde incelenmesine bir temel olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, İcra, Profesyonel icra.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ali YILMAZ
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Supervisor : Assist.Prof. Pinar SOMAKCI
Degree Awarded and Date : Master – June 2011

BAĞLAMA SAZININ PROFESYONEL İCRA ALANINDA İCRASININ ÖRNEKLERİYLE İNCELENMESİ

ABSTRACT

Change and Renewal in culture is one of the fixed rules. In this context, by summarizing the changes in present's playing of bağlama we have wanted to search. So we have tried to sample the technics of bağlama which are played in professional fields at present together with traditional forms of playing bağlama. As a result of new developments, the thing what this form of playing bağlama brought to Turkish Folk Music hasn't taken a place in the field of research because of being the subject of another work. Source difficulty met with during this work in contrast to being many fast increasing players has shown the shortfall in scientific research and inspection that is made in this work. It is clear that an increase in this work must be with this point and also lots of researches have to be done in postgraduate level. This work is going to be a basis for next studies in this point and for researching it more developed in scientific platforms as methodical.

Keywords: Bağlama, Performer, Professional Performer.

1. GİRİŞ

XVIII. yüzyıl gelenekselliğın, Batılılıkla tanıştığı, kültürün her alanında Batı'dan etkilendiğı, yenilik arayışlarına girdiğı yüzyıldır. Geleneksel müziklerimizden olan Türk Halk Müziğı de bu arayışlardan etkilenmiş, çeşitli değışiklikler yaşamış ve yaşamaktadır.

Türk Halk Müziğı'nin en yaygın kullanılan çalgısı olan bağlama da gerek yapı, gerekse çalım açısından bu etkilere maruz kalmıştır. Buna en tipik örnek 1960'lı yıllarda ortaya çıkan elektro bağlamalardır. Bu bağlamalar, bağlamanın yapısal özellikleri korunup içine elektro gitar manyetikleri yerleştirilerek üretildi. Düğünlerden, konserlere birçok çok alanda kullanılan elektro bağlamalar, yine o yıllarda Erkin Koray, Moğollar ve Üç Hürel, Orhan Gencebay tarafından da sıkça kullanıldı.

Bağlama icrasındaki teknik değışime öncü olan Arif Sağ, Orhan Gencebay ve Musa Eroğlu altmışlı yılların sonunda kendilerinden modern teknikleriyle söz ettirmişlerdir. Geleneksel icranın içinden gelip üzerine gitarla bile yapılması zor figürleri bağlama ile icra ettiler. Önceleri tepki alan sanatçılar, zaman geçtikçe gerek konserlerinde gerekse albümlerinde bu modern tekniğı icra ederek bu figürleri halka sevdirmişlerdir. Arif Sağ daha geleneğe bağılı kalarak Türk halk müziğine en yakın müzik olan Azeri müziklerinden örnek figürler alarak çalışmalarını sürdürürken, Orhan Gencebay daha çok arap motiflerinden beslenip bu figürleri eserlerine yansıtmıştır. Artık yetmişli yıllarda tuhaf gelen bu yaklaşım seksenli ve doksanlı yıllarda normal olarak algılanmaya başlanmıştır.

Bağlamanın Türk Halk Müziğı dışında sıkça kullanılması 1960'lı yılların sonunda dönemin siyasal durumundaki değışiklik ile beraber (ki halkçılık en önemli temadır) olmuştur. Müzik alanında da halk müziğı öne çıkar. Türk hafif müziğı ile uğraşanlar yeni bir sentez arayışı içindeyken, Fikret Kızılok, Aşık Veysel'in *Yumma Gözün Kör Gibi'yi* yorumlayarak tüm dikkatleri üstüne çeker. Kızılok bu çalışmasında hem türküleri yorumlamış hem de diğeri bestelerini bu formda yapmıştır. Kızılok'un buradaki asıl yenilik, gitarın yanında bağlama çalmasıydı. Hatta Kızılok sazını omzuna vurarak poz vermekteydi.

Bu yıllarda Kızılok ile başlayan halk müziğı ve pop müziğı arasındaki yakınlaşma ile bağlama adını (ait olduğı müziğın dışında da) sıkça duyurmaya başlar. Cem Karaca ve Apaşlar, Üç Hürel, Moğollar, Erkin Koray ve Ersen ve Dadaşlar ile başlayan *Anadolu-Pop* müziğı, bu çalgının popülaritesini iyice artırır.

Zülfü Livaneli'nin halk müziğini batı müziğinden faydalanarak yorumlama gayretiyle *özgün müzik* adında yeni bir müzik ortaya çıkıyordu. Bu müziği icra eden gruplar ya da şarkıcıların müziklerinde olmazsa olmaz dedikleri çalgı ise bağlamaydı ki bu nedenden ötürü bağlama yetmişli yılların ikinci yarısından ve seksenlerin başından itibaren sol görüşe mal edilmeye başlandı. Bu arada Arif Sağ, Musa Eroğlu gibi müzisyenler bu grupların dışında Türk Halk Müziği albümlerini yapmaktaydılar.

Bu dönem özünden kopmamış ve gelenekte var olan çalım şeklinin temel mantığı üzerine kurulan şelpe uygulamalarının ortaya çıktığı yıllardır. Bu tekniğin tını ve teknik çeşitliliği açısından geleneksel icralardan farklılık gösterdiği söylenebilir.

Bu çalışmada şelpe tekniğinden faydalanarak bağlama tekniğinde yeni geliştirilen ve profesyonel icralarda kullanılan teknikler profesyonel icracıların performansları incelenecektir.

2. BAĞLAMININ TARİHSEL KÖKLERİ

Ülkemizde kullanımı en yaygın olan telli halk çalgısı olan bağlama yörelere ve ebatlarına göre “Bağlama”, “Divan sazı”, “Bozuk”, “Çöğür”, “Kopuz”, “Irıvva”, “Cura”, “Tambura” gibi farklı adlarla anılmaktadır. İlk Türklerden bugüne şiirlere müzik ile eşlik etmek bir gelenek halindeydi, Orta Asya’da ozanlar şiirlerini kopuz adı verilen sazla söyleyegelmişlerdir. Bugünkü âşık geleneğinin başlangıcı olan bu yıllarda, dönemin çok yönlü sanatçıları ozan, kam, baksı, şaman gibi adlarla anılmıştır. Bugünde Anadolu da “ozan” adıyla anılan âşıklar, daha sonraki yüzyıllarda kopuz, bağlama, cura, tambura eşliğinde, sözlü-türkülü edebiyat geleneğini oluşturmuş ve yaşatmışlardır. “Türkler dünya coğrafyası üzerinde sık sık yurt değiştirerek çok geniş bir alana yayılmışlar, pek çok kültür ve dinin etkisi altında kalarak farklı uygarlıklar yaşamışlardır. Bunun sonucunda Orta Asya’dan günümüze değişen gelişen, geleneğe bağlı bir edebiyatımız olmuştur.” (Günay, 1992:3-4) Bu açıdan bağlama, Türk kültürünün hem müzik, hem de edebiyat geleneğinde önemli bir yere sahiptir.

Çalgıların tarih içinde kullanımları ve gelişerek aldıkları yeni biçimler arkeoloji ve müzikoloji bilimlerinin alanına girer. Günümüzde kullanılan hemen hemen her çalgının milattan önceki tarihlerde de ilkel biçimleri bulunduğu bilinmektedir. Bağlamanın kökeni konusunda iki farklı görüş mevcuttur. İlk görüş; gerek tezeneli gerekse yaylı çalgıların kökenlerinin Asya olduğu söylerken, diğer görüş Anadolu’da bu çalgıların daha önceden var olduğu yönündedir.

Örneğin Demir Sipahi “Türk Halk Oyunları” kitabında “Bağlamanın kökeni kopuza dayanır. Kopuz Orta Asya’dan Çin’e, Kıpçaklara, oradan da Avrupa’ya yayılmış, Hunlulardan Bizans’a geçmiş, Oğuzlarla Anadolu’ya girmiş, Selçuklularla da yerleşmiştir.” (Demirsipahi, 1975: 165) şeklinde görüş bildirirken, Eugenia Popescu Judetz’in “En eski Romen çalgılarından olan cobza (kobza) aslen bir Türk çalgısı olan kopuzun değişikliğe uğramış bir şeklidir. Kökeni Orta Asya olan bu çalgı, bir çok yerlere yayıldığı gibi Romanya’ya da çok eskiden XIV.y.y.ın ilk

yarısında girmiştir.” (Judetz, 1975) cümlesi de Sipahi'nin görüşlerini desteklemektedir.

Bağlamanın şeklinin benzerine ilk olarak arkeolojik araştırmalarda elde edilen resim ve kabartmalarda rastlanmaktadır. Nejat Birdoğan “Notalarıyla Türkülerimiz” adlı kitabında bu konuya şöyle değinmiştir; “...bağlamanın kopuzdan türemediğine ilişkin bir sav daha var; O da bağlamanın Hitit'lere özgü kutsal bir saz olduğudur. Karkamış kabartmalarında sapından sallanan püsküle kadar bütün biçimiyle bağlama görülmektedir. Kralın önünde çalındığına göre de kutsal bir sazdır. Başka bir sav da; Mezopotamya Çalgı Müziği adlı yayıma göre, Luth, M.Ö.2000'de Sümerler ve Akatlar da yeğlenen bir çalgı idi. Bu saz, Elamlar'da da yüzyıllar boyu kullanılmıştır. Gövde toparlak ya da yumurta biçiminde olup, sapı çoğunlukla uzun olan bu çalgının adı ‘üç telli’ anlamına ‘sa-esh’dir. Çalgı Elam'da çok yaygındır ancak, kaynağının Elam olduğu söylenemez. Çalgının çeşitli bölümlerinin oranları bu günkü bağlamanın tıpkısıdır. Karkamış harabelerinde görülen de bu çalgıdır. Bize öyle geliyor ki, Asyalı göçmen Türk, Anadolu'ya gelirken kendi kopuzunu, çögürünü sırtına alıp getirdi. Anadolu'da Elam ve Hitit sazını gördü. Meçhul sanatçı(çalgı yapımcı) iki sazı birleştirdi. Bu günkü saz ortaya çıktı.” (Birdoğan, 1988: 77)

Yukarıda yer verilen açıklamalardan anlaşılacağı gibi, bağlamanın kopuzdan türeyip türemediği yahut kopuz türü çalgıların kökeninde Anadolu olduğu konusu tartışmalıdır. Kopuz türü çalgıların Anadolu'da da olduğu arkeolojik bulgularla kanıtlanmış bir gerçektir. Ancak gerek Anadolu'ya gerekse Orta Avrupa'ya kadar olan bölgelere farklı zamanlarda gerçekleşen Türk göçleriyle bu tür çalgıların yayıldığı, bu göçlerin tarihinin de M.Ö.5000 yıllarına kadar dayandırmak mümkündür. Türklerin Anadolu'ya gelerek Anadolu kültürü ile kaynaşmasıyla kendi kültürlerindeki kopuzu geliştirerek bugünkü bağlamaya dönüştüğüdür.

“Şimdiki bağlama cinsi çalgıların atası diyebileceğimiz kopuz, soyca uzun saplı, armut biçimi ya da üç kenar gövdeli, önceleri kıl telli ve ses perdeleri yokken, Anadolu'ya gelince şöyle böyle XIV. yüzyılda madeni tel takılmak ve bağırsak kirişten ses perdeleri bağlanmak suretiyle oldukça gelişkin bir şekil almıştır.” (Ataman, 1970:10)

2.1. Yaylı ve Telli Sazların Ortaya Çıkışı

Yaylı ve telli çalgıların kökenine dair yapılan araştırmalarda, bugün kü gelişmiş çalgıların kökeninde tarih öncesinde ki yay şeklinde bir çalgının (bakınız şekil 2.1.) olduğunu söylemektedirler.

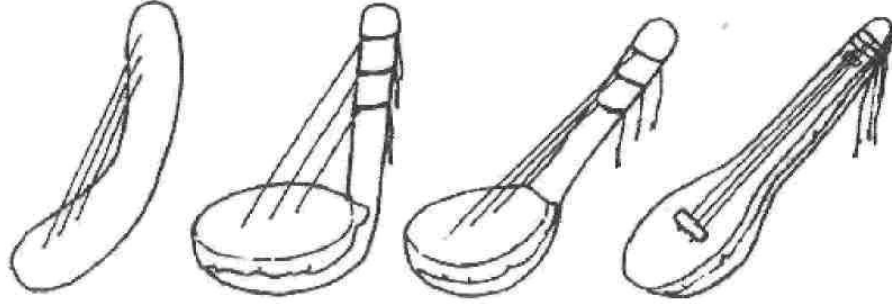


Şekil 2.1. İlkel silah yay'a ses kutusu eklenerek çalgı yapılması

Bu yay şeklindeki basit aletin, Afrika yerli kültürlerinde olduğu gibi Asya topluluklarında da bugün kullanılan birtakım çalgılarla görsel olarak oldukça benzeşmekte olduğu görülmektedir. Yay şeklinde olmasından dolayı bu aletin eski avcı toplumların en önemli araç-gereçlerinden olan ok ve yaydan türemiş olabileceği fikri, bu konudaki çalışmalara kaynak oluşturmuştur. Av aracı olarak kullanılan yayın iki ucuna bir bitki, bağırsak vs. bağlanıp el ile çektirilerek ya da ok ile yapılan küçük vuruşlar veya sürtme hareketi ile zayıf da olsa ses üretiminin mümkün olabileceği açıktır. Müzikologlar, sonraki dönemlerde bu yayın ucuna bir ses kutusunun eklenmesiyle elde edilen aletin, günümüzde de kullanılan birçok çalgının temel formunu oluşturduğu düşüncesindedir. Organoloji biliminin kurucusu Curt Sachs bu basit “müzik yayı”nın (musical bow) avcı toplumun av aleti olan yayın geliştirilmesinden ziyade bu basit aletin salt müzik yapmak düşüncesiyle, avcı yayından daha farklı boyutlarda ve özel olarak tasarlanmış olduğunu belirtmiştir. (Sachs, 1966: 12)

Yay şeklinde ve iki ucuna bağırsak, bitki dalı, at kılı gibi tel işlevi görececek bir madde gerilmiş olan bu müzik aletinin, hem yaylı çalgıların hem de telli-mızraplı çalgıların atası olabilecek niteliğe sahip olduğu açıktır. Curt Sachs “kordofon” olarak sınıflandırılan tüm telli çalgıların bu yay şeklindeki aletten geliştirilmiş olabileceği düşüncesindedir. Bu konuda şimdiye kadar yapılmış çalışmaların içerdiği sınırlı bilgi

dolayısıyla konu hakkında net bir sonuca ulaşılamamaktadır. Bununla beraber, bu yay şeklindeki aletten harplar, lirler ve lavtalar gibi diğer çalgıların nasıl geliştiğine dair tahminler mevcuttur. Bu gelişim konusundaki teoriler onumuz kapsamı dışında olduğundan, bu gelişimi şekil olarak en güzel anlatan kaynaklardan Richard J. Dumbrill'in "The Archaeomusicology of the Ancient Near East" adlı kitabında yer alan şekle yer vermek yeterlidir. (Dumbrill, 1998: 24)



Şekil 2.2. İlkel silah yayla ses kutusu eklenerek çalgı yapılması

Dumbrill, şekil 2.1.'deki tek tel gerilmiş yayın iki tarafına gerilen tellerin sayısının birbirine paralel olarak artırılmasıyla arp ve lir tipindeki çalgıların eski formlarının yaratılmasının mümkün olduğu; diğer yandan, tek telli bu yayın bir ucuna bir ses kutusunun eklenip dikey olarak tutulmasıyla ve başka bir gerecin bu tele sürtülmesiyle yaylı sazların ortaya çıkmış olabileceği; ya da ses kutusu eklenmiş yayın kavisinin zamanla düzleştirilip çalgının yatay olarak tutulmasıyla bağlama tipli çalgıların en basit halinin elde edilebilmesinin olanaklı olduğu düşüncesindedir.

2.2. Milattan Önceki Kültürlerde Bağlama Benzeri Bir çalgı: "Saz"

Arkeolojik araştırmalarda resimlerine rastlanan, Almanca Langhalslaute, İngilizce long-necked lute (uzun saplı ud-lût) adı verilen, şekil olarak bağlama ile benzerlikleri olan bu çalgı Eski Önasya'nın müzik tarihine hediye ettiği çalgılar arasında önemli bir yere sahiptir. Yapısı itibarıyla, sap üzerinde istenilen yere perde bağlanabildiği ve daha çok ses elde etme olanağına sahip olduğundan dönemin çalgılarından arp ve lire göre biçim ve çalış tekniği olarak daha fazla seçenek sunabilmekteydi.

"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.” (Dinçol, 2003:28)



şekil 2.3. Toprak sazıcı kabartmaları: Eski Babil Devri

Arkeolojik bulgulardan anlaşılan, bu çalgının uzun ve orta olmak üzere iki farklı boyu mevcuttur. Tekne kısmı küçük yuvarlak veya daha büyük oval gövdeli olabiliyor ses kutusu görevini gören tekne farklı malzemelerden yapılıyor, ancak sapları daima ağaçtan imal ediliyordu. Resimlerden anlaşılan sazın burgusuz, 2 ve en fazla 3 tele sahip olduğudur. alınış olarak bağlama gibi sap sol elle tutulurken, sağ elle mızrapla veya mızrapsız olarak icra edilirdi. Resimlerde çalgının bazen bir bantla omuza asıldığı görölmektedir.

“Saz, Anadolu'da ilk kez Samsat kazısında ele geçen bir vazo parçası üzerinde (İnandık vazosu), belgelenmiştir. Hafir tarafından Eski Hitit Devleti'nin başına, I. Hattuşili (yaklaşık 1650-1620) devrine tarihlenen eserin üzerinde dört köşe bir panoda ayakta duran bir saz çalgıcısı betimlenmiştir. Çaldığı enstrüman ince ve çok uzun saplıdır. Müzisyenin, gezginci bir şarkıcı olduğu sanılmaktadır. Bu eserle aynı zamanlarda üretilen kabartmalı kült vazolarındaki müzik sahnelerinde de saz oldukça sık görölmektedir.” (Dinçol, 2003:30)



Şekil 2.4. Eski Hitit'e ait İnandık vazosunda saz çalan müzisyen.

Boğazköy ve Alisharda yapılan kazılarda bulunan kabartmalı vazo parçaları üzerindeki sazlar, diğerlerinden farklı olarak, sap uçlarından sarkan püsküllere sahiptir. Mezopotamya'da yapılan kazılarda ve ortaya çıkan buluntularda bu enstrümanın daima erkekler tarafından çalındığı görülmüştür. Eski Mezopotamya çalgılarından “lir” gibi bu enstrümanın da diğer eski Doğu toplumlarına Mezopotamya'dan dağıldığını düşünen arkeologlar, bu enstrümanı çobanlar ve gezginci müzisyenlerin çaldığını varsaymışlardır.

“Saz, Mezopotamya metinlerinde geçen GU.DI (Sümerce) ile eşitlenebilmektedir. Yine Sümerce SU.KARÂ isminin de saz türlerinden birini gösterdiği düşünülmektedir. Akkad çağına ait iki silindir mühür baskısı üzerinde, saz çalan birer müzisyen betimlenmiştir. Bunlar bilinen ilk saz belgelerini oluşturmaktadır. Mühürlerden birinin sahibinin adı UR.UR LUNAR ‘müzisyen Ur-ur’ olarak verilmiştir. Bu, adı bilinen tek saz çalgıcısıdır. Akkad Çağı'ndan sonraki evrede, bir süre Mezopotamya belgelerinde saz tasviri görülmez. Eski Babil devrinin başlamasıyla, çok sayıda pişmiş topraktan saz çalgıcısı kabartması ortaya çıkar. Bunların bir kısmında, sazcular tipik bir şekilde eğri bacaklı olarak betimlenmiştir. Bazıları buna dayanarak müzisyenlerin aynı zamanda dans ediyor olabileceklerini düşünmektedir. Daha sonra, Yeni Assur kabartmalarında sazın fazla yer almadığı

görülür. Yalnızca iki kez belgelenmiştir. II. Assurnasirpal'ın Kalhu şehrindeki kuzeybatı sarayının duvar kabartmalarında, bir zaferin kutlanmasının betimlendiği sahneye eşlik eden müzisyenler arasında, aynı zamanda dans ederek çok uzun saplı bir saz çalan bir sazıcı figürü vardır.” (Dinçol, 2003:29)

Geç Hitit devrine ait merkezlerdeki buluntularda saz çalgıcıları kabartmalarına sıkça rastlanması bu enstrümanın bu dönemde de popüler olduğunu göstermektedir.

“Sazın, Urartular tarafından da kullanıldığı, Sadberk Hanım Müzesi'ndeki kemer parçasından anlaşılmaktadır. Enstrüman, dizlerini hafifçe bükmüş olarak betimlenen bir kadın tarafından çalınmaktadır. Çok uzun bir sapı ve ucunda püskülleri vardır. Gövdesinin etrafındaki küçük halkalar, daha önce Önasya sanatında hiç görülmeyen bir süslemeyi yansıtır. Bunların sazı sallayarak ses çıkartmak üzere konulmuş parçalar olabileceği de öne sürülmüştür. Ama bizce bu pek muhtemel değildir. Müzisyen, enstrümanı eğik olarak, gövdesi yukarı sapı aşağı gelecek şekilde tutarken sağ elinin parmaklarıyla boyun kısmından çalmaktadır. Bu tutuş tekniği o zaman kadar Önasya'da görülmeyen, ancak daha sonra Selevkid'ler devrinde ortaya çıkan ve o çağa özgü olan bir özelliktir. Bu nedenle Urartu örneği, devri için ünik ve ilginç bir belge oluşturur.” (Dinçol, 2003:32)



Şekil 2.5. Mısır, 18. Sülale döneminden kalma bir resim: saz ve çifte obua çalan kadınlar.

Sazın Eski Mısır kültürüne girişi, Yeni Krallık devrinde 18. Sülale (M.Ö. XII. yüzyıl) zamanında olduğu buluntulardan anlaşılmaktadır. Elde edilen verilere göre, sap, Mezopotamya'da olduğu gibi iki veya üç tel alacak kadar dar olup genelde mızrapla ayakta veya oturarak çalınıyordu. Resimlerden anlaşıldığı kadarıyla Mezopotamya toplumlarında ve Anadolu'daki Hititlerin tersine bu enstrümanı icra edenler çoğunlukla kadınlardı. Bugün Berlin Müzesi'nde bu çalgının iki orijinal örneğinden biri iki diğeri üç tellidir.

“Yazılı belgelere göre adı nth olabilir. Belgeler her ne kadar tahtadan yapıldığını gösteriyorsa da, kaplumbağa kabuğundan da olabiliyordu. Bu devre ait böyle bir saz gövdesi bugün British Museum'da bulunmaktadır. Mısır'da tercih edilenleri uzun saplı sazlardı. Gövdeleri çeşitli boyutlarda, badem biçimli ya da oval olabiliyordu. Gövde üstüne kapatılan deride bazen delikler bırakılıyordu.” (Dinçol, 2003:32-33)

2.3. Eski Türklerde Bağlama'nın Atası: Kopuz

Tüm dünyadaki çalgılar gibi Eski Türklerdeki çalgılarda “telli”, “nefesli” ve “vurmalı” başlıkları altında sınıflandırılmış ve alt gruplara ayrılmıştır. Çalgıların sınıflandırılması gruplandırılması şöyledir:

I. Telli Çalgılar

1. Tezeneli Çalgılar

2. Yaylı Çalgılar

II. Nefesli Çalgılar

1. Kamışlı Üflemeli Çalgılar

2. Dilli Üflemeli Çalgılar

3. Dilsiz Üflemeli Çalgılar

4. Tulumlu Üflemeli Çalgılar

III. Vurmalı Çalgılar

1. Deri Vurmalı Çalgılar

2. Çarpma Çalgılar.

Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal Eski Türklerin kullandığı “kopuz” adının çalgı anlamına geldiğini, telli ve yaylı kopuzların Asya'dan Avrupa'ya yayıldığı düşüncesindedir. (Gazimihal, 1975:16) Yaylı sazların tezeneli sazlardan daha sonra türediğini “Yaysız saplı sazların kıdemi yaylılar merhalesinden

tahminlenemeyecek kadar derindedir; mesela, oklu kopuz olan ıklığ neden sonra oksuz kopuzdan türemiş.” (Gazimihal, 1975:25) sözleriyle savunmaktadır.

Kopuz sözcüğünün etimolojisi incelendiğinde Çin kaynakları da dâhil olmak üzere Eski Asya kaynaklarında çeşitli şekillerde çekimlenen ve farklı söyleyiş biçimleri ile karşılaşılan bir çalgı olduğu görülmektedir. Kopuz kelimesinin Türkçe olduğunu söyleyen Gazimihal, etimoloji araştırmasında kelimenin şu şekilde söylenişleriyle karşılaştığını rapor etmiştir. (Gazimihal, 1975:25)

- Çince: kovzı, kovzi

- Divan-ı Lügat-it Türk adlı eserde:

kopsalmak=kopzalmak=kobuzlamak=kobsalmak=kopşalmak: kopuz çalmak.

kopzaşmak: kobuz çalmakta yarışmak.

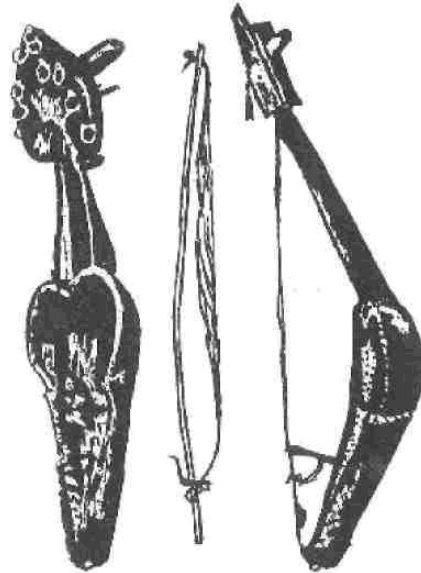
kopzatmak: kopuz çaldırmak.

- Altayların doğusunda:

Kuur: kopuz

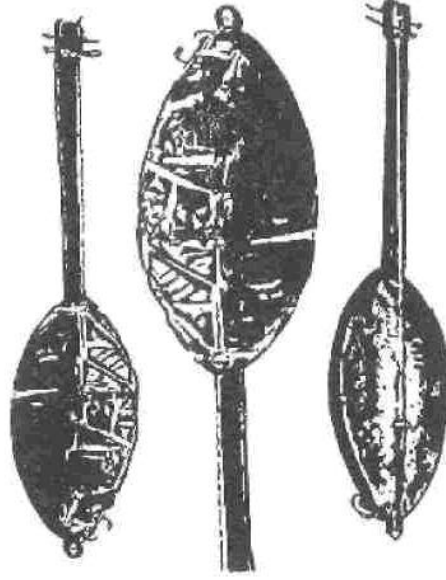
Kopuzun başlangıçta hem yayla hem de el ile çalınmış olabileceği veyahut yayla ve parmakla çalınan ayrı türlerinin erken dönemlerde ortaya çıkmış olabileceği düşünülebilir. Hem yayla hem parmakla çalınan çalgıların kopuz adını alabildiği bilinmektedir. Bahaeddin Ögel (Ögel, 1991: 62) bu konuda şunu söylemektedir:

“Kopuz, Türklere yaygın ve genel bir deyimdir. Aslında kopuz daha çok yayla çalınan bir sazdır. Aslında kopuz da parmakla çalınabilir. Şunu unutmamak gerekir ki, Türklere mızrap kullanmama da eski bir gelenektir. Bunun içindir ki kopuz deyimine kapılıp, kalmamak gereklidir. Bütün sazlar, bir kopuzdur.”



Şekil 2.6. Türkmenistan ve Kazakistan’da bulunan iki proto-tip yaylı kopuz. (Ögel, 1991: 34)

İç Asya'da yaşayan Hakas halkına ait bulunan oldukça eski kopuzun sap kısmının düz olan yapısı bunun, parmakla çalınan bir kopuz olduğunu göstermektedir. (Bakınız şekil 2.7.)

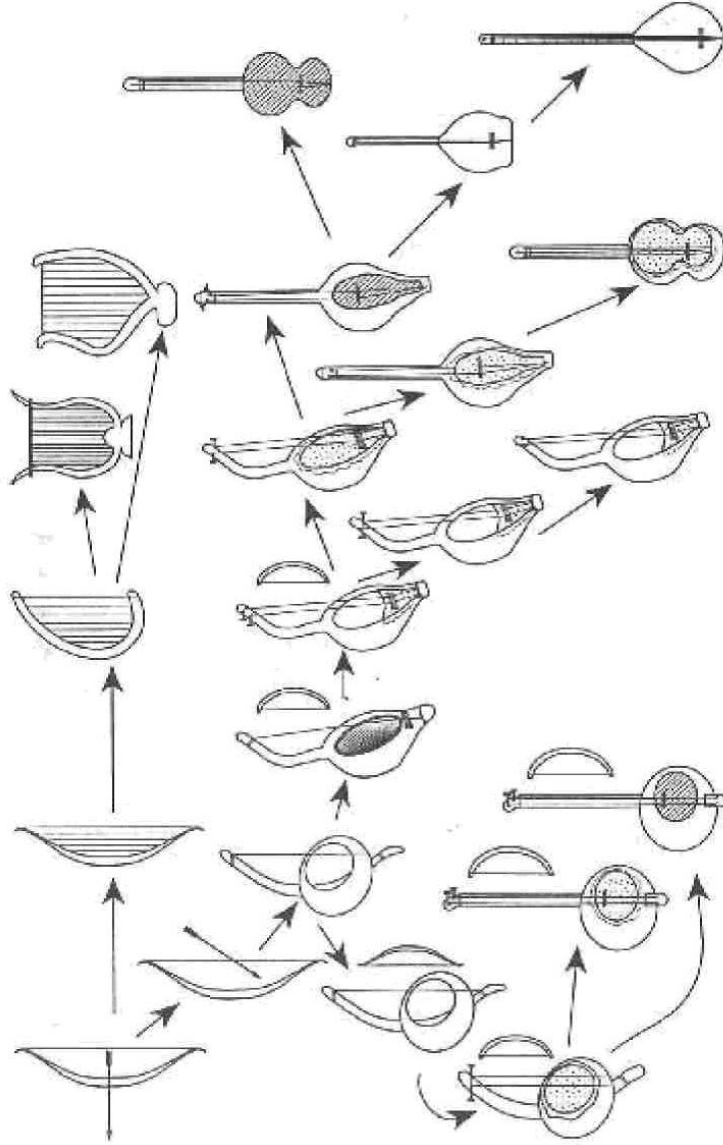


Şekil 2.7. Çok eski bir Hakas Kopuzu. (Ögel, 1991: 29)

Orta Asya'da yapılan arkeolojik çalışmalar ve ortaya çıkan birçok çalgının varlığı (örn. kıl kopuz ve hepsi kopuz ismini taşıyan birbirinden az-çok farklı kemençe ya da bağlama tipli çalgılar) tezeneli çalgıların yay şeklindeki çalgıdan türediği fikrini desteklemektedir. Bu görüş ise yukarıda sözü edilen Sachs, Dumbrill gibi araştırmacıların da tezlerinin başlangıç noktası olan yay şeklindeki basit aletin diğer kordofonların atası olabileceği tezi ile örtüşmektedir.

Bu şekilde türediği düşünülen çalgılara genellikle daha sonraki dönemlerde bir ses kutusunun eklenmesiyle ve yay şeklindeki sapın zamanla düzleştirilmesiyle bugün Orta Asya'da olduğu gibi Anadolu'da da görülen birtakım telli çalgıların ortaya çıktığı düşüncesi Gazimihal tarafından da korunmaktadır. Yukarıda belirtilen şekilde ortaya çıktığı düşünülen çalgıların özellikle saptaki kavisin düzleştirilmesiyle ortaya çıkan bir grubunun yatay bir şekilde tutulmasıyla, genellikle el ile ya da tezene olarak kullanılan çeşitli maddeler ile çalınan ve tel sayısı farklılık gösteren ve lut grubunu oluşturan genel bir çalgı formunun da ortaya çıkmasına sebep olmuş olması olanaklı görülmektedir.

Bu temel görüşün gerek Yakın Doğu, gerekse Orta Asya sahalarında çalışan diğer birçok çalgı tarihi araştırmacısı tarafından da benimsenmiş olması, bu tezin çalgı tarihi disiplinde yaygın olarak kabul gördüğünü açıklamaktadır ve de bu temel bilgi konusunda farklı sahalarda çalışan araştırmacılar arasında birtakım olası terminoloji farklılıkları dışında derin görüş farklılıkları bulunmadığının bir göstergesidir. Erol Parlak “Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri” adlı kitabında “ilkel yay”ın “telli saz”a dönüşünü “Orta Asya” sazları ile göstermiştir. (Bakınız şekil 2.8.)



Şekil 2.8. Erol Parlak'a göre telli sazların doğuşu. (Parlak, 2000:8)

Bu bölümün başında bağlama ve atası sayılan kopuzun, Türk kültürünün hem müzik, hem de edebiyat geleneğinde önemli bir yere sahip olduğuna değinilmişti. Şiirini, aşk, doğa, kahramanlık gibi konularda, sazıyla birlikte söyleyen şairlere

İslâm'dan önce “ozan”, “baksı”, “kam” denilirken, İslâm'ın kabulünden sonra “âşık” ya da “saz şairi” denmiştir. Âşık, bir yönüyle eski destan geleneği sürdüren, bunun yanında lirik türden şiirler söyleyen sanatçılardır. Bu âşıkların oluşturduğu edebiyata da “âşık tarzı Türk edebiyatı” denir.

Bağlamanın atası olan kopuz'un Türk kültürü açısından taşıdığı bu önemden dolayı hem Türk gelenek tarihine hem de Türk Edebiyatı tarihine kısaca değinmekte fayda vardır. Fuat Köprülü tarafından ortaya atılmış ve edebiyat araştırmacıları tarafından bugüne dek kullanılmaya gelmiş olan tasnife göre Türk Edebiyatı, üç safhada incelenir.

1. İslâmiyet'ten Önceki Türk Edebiyatı,
2. İslâmî Devir Türk Edebiyatı,
3. Batı Tesirinde Gelişen Türk Edebiyatı.

İslâmiyet'ten önceki Türk Edebiyatı, Türklerin Orta Asya'da yaşadıkları devirlerde bütün Türk boyları arasında müşterek ve büyük bölümü sözlü olan edebiyattır. Bu dönemde Türkler, göçebeliğe dayanan günlük hayatlarında ve özellikle düzenledikleri törenlerde (sığır: av töreni; şölen: ziyafetler; yuğ: ölüm töreni) bir araya geldiklerinde “kopuz” eşliğinde şiirler (koşuklar ve sagular) söyleyen kişiler vardır. Türk toplumunda yapılan bu törenler dinsel bir özellik taşıırken, töreni bir anlamda yöneten kişi olan bu kişiler de dinsel özelliğe sahip (şaman) kişilerdir. Tunguzların, “şaman”; Moğolların ve Boryatların “bo” veya “bugue”; Yakutların “oyun” (ouioun); Altay Türklerinin “kam”; Samoyetlerin “tadibei”; Finovaların “tietoejoe” (bakıcı); Kırgızların “baksı/bakşı”, Oğuzların “ozan” dedikleri ve halk arasında büyük bir yer ve önemi olan bu temsilciler, toplumun yaşam biçimlerini düşünce ve duygularını, olaylara bakış açılarını şiirleriyle dile getirmişlerdir.

“Kırgız ve Kazak baksıları Altay ve Saha kamları gibi özel cübbe ve elbise giymezler. Bunları diğer insanlardan ayıran hususiyetleri, perçem ve külahlarına taktıkları kuş tüyleridir. Bazı baksılar bunlara da önem vermezler. Sıradan insanlar gibi gezerler. Kazak baksıları Altaylı meslektaşlarından farklı olarak kopuz kullanırlar.” (Gömeç, 1998:43)

Kopuza ve kopuzu çalana verilen kutsal nitelik hem kaynaklarda hem de Türk kültürünün önemli miraslarından biri olan “Dede Korkut” öykülerinde görülmektedir. “Dede Korkut” öyküleri incelendiğinde hikâyelere ad veren kişinin

yaşadığı toplumda bir ermiş gibi saygı gördüğü ve dinsel bir makama sahip olduğu anlaşılır.

“Eski Yenisey Kırgızları ve Oğuzlar, tarihçi Gerdizi'nin malumatına göre kopuz kullanmışlardır. Bu özelliğiyle de kopuz Türklerin milli çalgısı olmuştur. Yani bugünkü bağlamanın veya sazın atası kopuzdur. Bilindiği gibi Dede Korkut her hikâyesinde kopuzuyla ortaya çıkmaktadır. Ad verirken, dua (alkış) ederken hep kopuzunu kullanır.” (Gömeç, 1998:43-44)

“Uşun Kocaoğlu Seyrek hikâyesinde, uykudan uyanan kahraman kopuzunu tanımadığı kardeşinin elinde görünce ‘Mere kâfir Dedem Korkut kopuzu hörmetine çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı, ağam başı için seni iki pâre kılur idüm’ der ve kopuzunu geri alır. Kahramanın bu sözlerinden Dede Korkut'un kopuz çalan bir ozan olduğunun yanı sıra bu Oğuz yiğidinin Korkut Dede'sine ve kopuzuna ne kadar saygı beslediğine tanık oluyoruz.

Dede Korkut, hikâyelerde yiğitleri, Oğuz alplarını savaşa yüreklendirmek için ‘yekeme’ kopuz çalar. Beylere, hanlara alkış tutar. Kötülere kargışta bulunur” (Özdemir, 2003:24)

Türk kültüründe aynı zamanda ozanların pîri sayılan Dede Korkut'un hikâyelerinde “Dede Korkut'un başlıca velîlik sembolü olarak görülen kopuz'a saygı duyulmakta, elinde kopuz olan birisine kılıç çekilmemektedir.” (Ögel 1991: 9). Kopuz gösterilen saygı ve kutsallığa başka kaynaklarda da değinilmektedir:

“Anadolu'da ve Azerbaycan'da saza büyük saygı gösteren âşıklar, onu evin başucunda duvara asarlar.” (Kasımlı 2003: 44).

“Sazını ayak altına asalar, sözü bir ozana / âşığa en büyük hakaret ve bedduadır.” (Kalafat 1993: 33).

Ozanlar da kopuzu “öpüp başa koyarak çalarlardı. Düşman ona el süremezdi. Yere konulması günah sayılırdı.” (Gazimihal 1958: 16). Bu gelenek bugün de Anadolu'da âşıklar arasında yaygın olarak, sazı çalmadan önce üç defa öpüp başa koyma şeklinde devam etmektedir.

Kullanıldıkları zaman ve mekânlara göre; kopuz, ıklığ, çoğur, dutar, tambura, dombra, rebab, şeştar, cura, bozuk, bağlama gibi adlar alan sazın çeşitli kısımlarına bir canlıymışçasına organ adları verilmesi verildiği görülmektedir. “Kimi yörelerde sazın burgularına kulak, sapına kol, kapağına ise göğüs adı verilmesi, bütün çalgıların insan bedeninin bir uzantısı olarak gelişmesinden kaynaklanır.” (Hendrich 2005: 293).

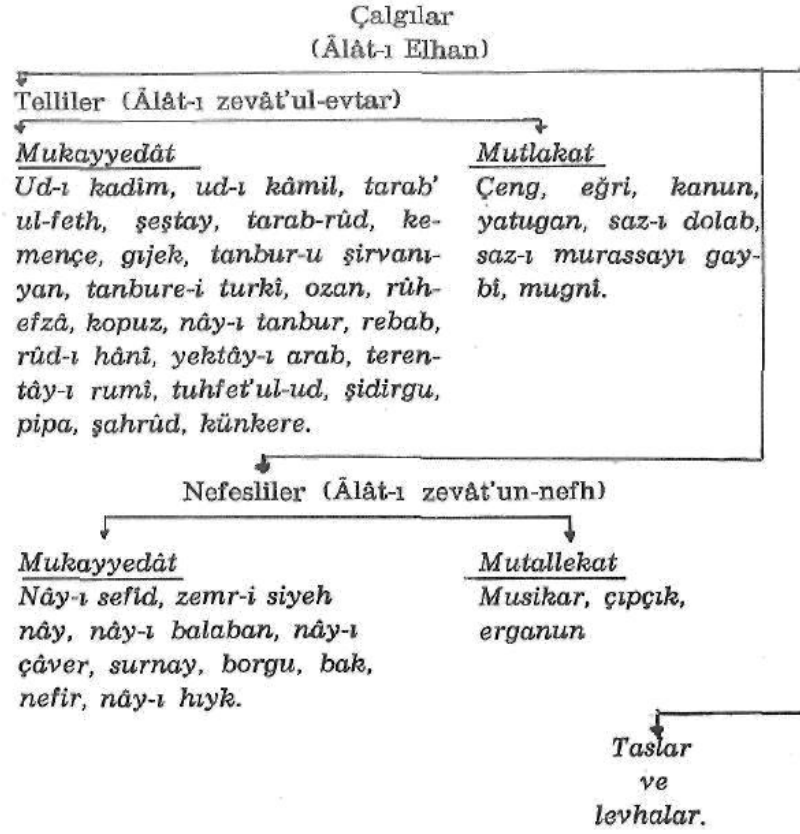
2.4. Anadolu'da Bağlama

Türklerin İslamiyeti kabul edip Anadolu'ya yerleşmesinden sonra "ozan" geleneği "âşık" geleneğine dönüşmüş, kopuz gelişerek "saz" ve "bağlama" isimlerini almıştır. "Türk kültürü yeni yurt edinilen Anadolu'da yeni bir kültürel kimlik kazanıp şekillenirken edebiyat da yeniden yapılanmağa başlamıştır. Milli öze bağlı epik şiirler yazan ozanın yerini İslami öze bağlı lirik şiirler yazan âşık aldı." (Artun, 2000)

İslâm kültürü, ortak İslâm edebiyatının şekil ve tekniği, zevki, hayat görüşü, temaları, motifleri, Türk Edebiyatına girmişse de eğitimleri daha çok sözlü kültür birikimine dayanan, daha çok kırsal kesime ve yeniçeri ocaklarına has olan kişilerin, din ve tasavvuf çevrelerinden olan kişilerin ve halkın kendisinin oluşturduğu ve Orta Asya geleneğine dayalı Türk Halk Edebiyatı geleneğini sürdürerek, bu edebiyata bağlama eşlik etmeye devam etmiştir.

"Dış görünüş bakımında kimlik göstergesi" (Özarslan 2001:171) kabul edilen bağlama, âşığın simgesi olmaya devam etmiş, âşık ve saz o kadar bütünleşmiştir ki, "bu sanatçılara saz şairi, sazlı ozan, çöğür şairi gibi adlar verilmiştir." (Sakaoğlu 1992: 219). Köprülü'ye göre; "Esasen saz şairleri tabirinden de çok iyi anlaşılacağı gibi, meslekten yetişmiş asıl âşıklar arasında, sazı olmayan, saz çalmayan bir şair tasavvur olunamaz. (Köprülü 1962: 19).

Kopuzun bugünkü bağlamaya dönüşümünün Türklerin diğer kültürlerle etkileşimiyle yüzyıllar içinde geniş bir zaman sürecinde gerçekleştiği muhakkaktır. Türklerin kullandığı çalgılar konusunda ilk bilgiyi veren XIV. yüzyıl'da yaşamış olan müzikolog Maragalı Abdülkadir'in bahsettiği telli sazların bazılarının tarifleri bugünkü bağlamaya tam olarak benzemese de kopuzun bağlamaya geçişi sırasında farklı telli çalgılardan etkilenmesinin kanıtı gibidir. Maragalı Abdülkadir'in bahsettiği çalgılar ve sınıflandırması şöyledir:



Şekil 2.9. Maragalı Abdülkadir'de Çalgılar. (Bardakçı, 1986: 100)

Maragalı Abdülkadir'in anlattığı telli sazlar arasında kopuzun bugünkü bağlamaya dönüşümünde rol oynadığını düşündüğümüz çalgıların tanımı şöyledir:

“Şeştay: Üç değişik şekli vardır. Birinci tip şeştayın biçimi armut gibidir ve teknesi uda benzer, altı tel takılır ve bunlar çifter çifter akord edilir. Sapı perdelidir, ancak perdesiz olanı daha makbuldür. İkinci çeşit şeştayın teknesi ve göğsü yine ud gibidir, fakat sap daha uzundur ve telleri yine üç çifttir. Son gruba giren şeştaylar ise, ikinci tipe benzer, ancak bunlarda göğüs üzerinde 15 çift tel daha vardır, özellikle Anadolu'da kullanılır.

Tanbur-u Şirvani: Daha çok Tebriz'de kullanılır. Şekli armut gibidir, sapma perdeler bağlanır, iki tellidir.

Tanbure-i Türkî: Teknesi ve göğsü, şirvan tanburundan küçük, sapı ise daha uzundur. Göğsü düz olur, isteğe göre iki veya üç tel takılır.

Kopuz-u Rumî: Ağaç olan gövdesinin içi oyulmuştur, küçük bir uda benzer. Göğsünün yarısına deri geçirilir, beş çift tel takılır ve ud gibi akord edilir.

Ozan: Teknesi, diğer tım sazlardan uzundur. Göğsünün altıda dördüne deri geçirilir,  tel takılır, ağatan bir mızrabla çalınır. Türkçe parçalara, ozan alınarak eşlik edilir.

şidirgu: Teknesi, göğsü ve sapı uzundur. Göğsünün yarısına deri geçirilir, dört telli olup akordu ud gibidir. Hıtaylar arasında yaygındır.” (Bardakçı, 1986: 104)

Maragalı Abdülkadir’in kendi döneminin sazlarından söz ederken "ozan" adlı sazın (ki Azerbaycan’da bağlama hala “ozan” adıyla anılmaktadır) göğsünün altıda dördüne, “kopuz-u Rumı”nin ise göğsünün yarısına deri geçirildiğini söylemesi XIV. yüzyılda bağlamanın son şeklini daha almadığının delillerinden biridir.

Orta Asya’da perdesiz olarak icra edildiği bilinen kopuzun bağlamaya dönüşürken perde bağlandığına ilişkin tarihi kayıtlardan biri, XVI. yüzyıl Bektaşi ozanı Pir Sultan Abdal’ın “koluma taktılar perde” dizesidir. Bunu birçok kaynak bağlama tarihini anlatırken anmıştır.

Anadolu topraklarında bağlamanın kullanılması konusunda yazılı belge olarak ilk rastladığımız kaynak XVI. yüzyıldan kalmaz. 1551 yılında Fransız elçisi d'Aramon'a eşlik etmek üzere İstanbul’a gelen Nicholas de Nicholay (1517-1583) “Fransızca ilk baskısı 1568’de çıkan, 1585’te de *Jloe Navigations, peregrinations, and voyages made into Turkie* adıyla İngilizceye çevrilen dört kitaplık eserinde kısaca musikiye değinmiş; İstanbul sokaklarında ‘tanbura’ eşliğinde şarkılar dinlediğini ve keçi derisinden yapılan binlike bir gayda ile çalman havalar eşliğinde oynanan oyunlar seyrettiğini anlatmıştır. Eserin musiki yönünden asıl ilgi çeken yanı ise Nicholay’ın İstanbul’dayken gördüğü bir tanbura ile bir gaydanın resimlerini yayımlamasındadır.” (Aksoy, 2003: 37-38) Bu resimde görülen çalgının perdeli olduğu grlmektedir.



Şekil 2.10. Tambura çalan müzisyen (XVI. yüzyıl).

Evliya Çelebi'nin çalgı tarifleri sırasında bahsettiği şeşhane tarifi ve sonrasında kopuzu anlatırken kopuzu şeşhaneye benzetiş XVII. yüzyılda bağlamanın tam gelişimini tamamlamadığı konusunda elimizdeki nadir kaynaklardandır. Evliya Çelebi, şeşhaneyi tarif ederken “Bu dahi tel sazıdır ve ud gibi burku yerleri eğridür ve koli uddan uzunca bir sazıdır ve gövdesinde balık kursağı çekilmiştir. Amma perdeleri yoktur. Altı kılılı olduğundan şeşhane derler. Müşkil sazıdır. Amma cümle mekaamat icra olunur.” (Aksoy, 2003: 40) derken, kopuzu tarifinde şu cümleyi kullanmıştır; “Heman şeşhânenin yavrusudur.” (Aksoy, 2003: 40)

Gerek Maragalı Abdülkadir'in, gerekse Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilerden anlaşılan göğsün bir bölümüne deri geçirilmesi birçok Asya sazının ortak özelliğidir. Nakkaş Osman'ın 1582'de resimlediği *Sumame-i Hümayun* adlı eserdeki bir nakışta görülen iki çırpma telli sazın da önden görünüşleri göğüslerinin yarısına deri geçirildiği izlenimi verir. (Bakınız şekil 2.10.)



Şekil 2.11. III. Murad'ın oğlu Şehzade Mehmed'in sünnet düğünü şenliklerinde sazandeler. Surname-i Hümayun, (XVI. yüzyıl).

Jean-Etienne Liotard'ın İstanbul'da 1738-1742 yılları arasında yaptığı düşünülen, kocasına tanbur çalan bir kadının resmedildiği tabloda, arka planda görülen çalgının tıpkı bugünkü bağlamaya benzemesi, XVIII. yüzyılda bağlamanın son şeklini aldığını düşündürmektedir. (Ressama bu tabloda İngiliz tüccar Mr. Levvett ile Mademoisselle Helene Glavani modellik etmişlerdir.)



Şekil 2.12. E. Liotard'ın 1738-1742 yılları arasında yaptığı düşünülen, kocasına tanbur çalan bir kadın tablosu. (XVIII. yüzyıl).

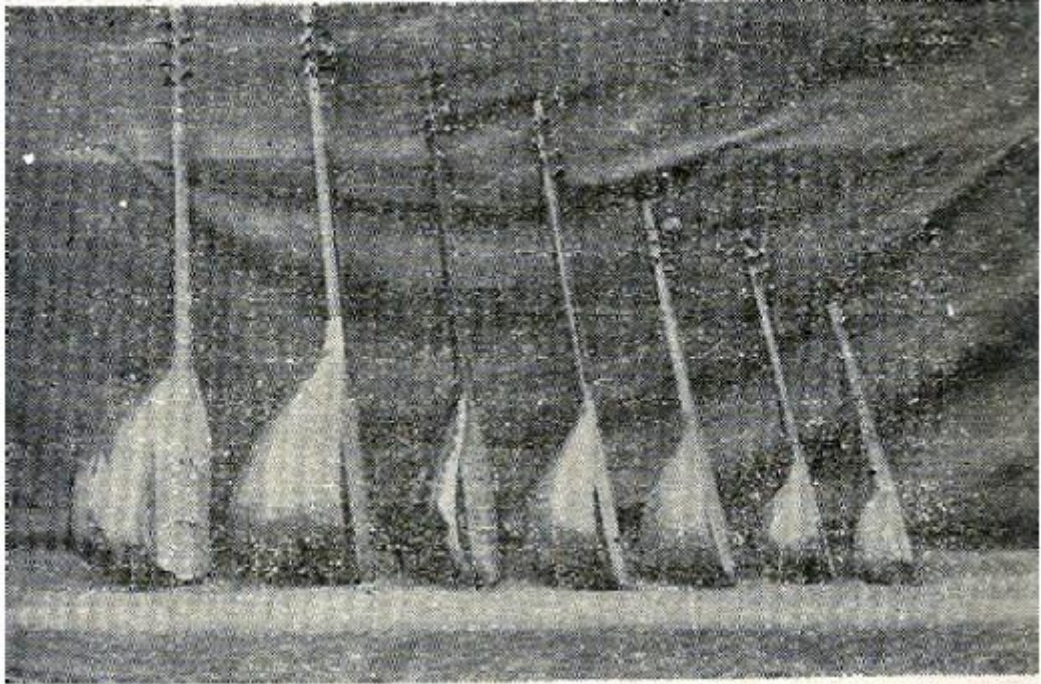
Kısaca özetlemek gerekirse;

Genel çalgı sınıflandırmasında telli-mızraplı bir çalgı olan bağlama, bu gruba dâhil olan eski medeniyetlerin diğer çalgılarıyla temel ortak özellikleri taşımaktadır. Zaman içinde çeşitli etkileşimler, tarihsel-sosyolojik olaylar, coğrafya değişimleri, kültürel gelişim-değişim gibi etkilerle bugünkü formunu kazanmış, kendine özgü ayırt edici özellikleri olan bir çalgı halini almıştır. Diğer bir deyişle, günümüzde dünya üzerinde kullanılan diğer birçok çalgı gibi bağlama da, kökleri tarihin eski zamanlarına uzanan birtakım prototip çalgıların zaman içinde dünya üzerinde yayılması, çeşitli kültürlerde farklı bakış açılarıyla geliştirilmesi-değiştirilmesi sonucu aynı proto-tip çalgılar üzerinde bir takım pratik farklılıkların ortaya çıkmasıyla kendine özgü bir yapıya kavuşmuştur.

- Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır.
- Asya Türk kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya getirilen kopuz, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır.
- Kopuzda geçmişte meydana gelen köklü değişikliklerden en önemlisi, metal tele geçiştir. Bu değişim çalgıya tınlayış ve kullanım at kılı, bağırsak ve ipek gibi malzemelerden yapılan tellerin verdiği mat tınılardan farklı bir tınıya kavuşturmuştur.
- Orta Asya'da bugün bile elle çalınırken, Azerbaycan'dan Rumeli'ye kadar mızrapla çalınmaya başlamasıyla değişik vuruş şekilleri doğmuş, tezeneye bağlı ezgiler çoğalmış, çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları (Konya tavrı, Kayseri tavrı, Yozgat tavrı gibi) meydana gelmiştir.

3. BAĞLAMANIN YAPISI VE İCRASI

İkinci bölümün başında da belirttiğimiz gibi ülkemizde en yaygın kullanılan telli halk çalgısı olan Bağlama, çeşitli yörelerde farklı adlarla anılmakta ve farklı ebatlarda üretilmektedir. Yüzyıllar içinde ustadan çırağa aktarım yoluyla yetişen bağlama yapımcıları, bölgenin müzik ve müzisyeninin ihtiyacına göre farklılaştırmışlar, bu yüzden çeşitli farklı tel sayısı ve farklı boyları olan bağlama çeşitleri çıkmıştır. Bütün bunlara kısaca “Bağlama Ailesi” adını verilmektedir.



Şekil 3.1. Bağlama ailesi (Gazimihal, 1975: 120)

Yapı olarak 2,5 oktavlık ses genişliğine sahip olan bağlama, sapın göğüs tahtası kısmına yapıştırılan ilave perdelerle 3-3,5 oktava kadar çıkartılabilmektedir.

3.1. Bağlama Ailesi

3.1.1. Meydan Sazı

Sadece Bağlama Ailesi'nin değil, aynı zamanda Türk kültüründen gelen telli sazların en büyüğüdür. en büyüğüdür. Adını meydanlarda çalınmasından almıştır,

yapısının büyüklüğünün sebebi de meydanlarda sesini duyurma ihtiyacından gelmektedir. Erol Parlak (Parlak, 1986:8) “Bağlama ve Türk Halkı” adlı çalışmasında Meydan sazı hakkında şu bilgiyi verir:

On iki teli olması nedeniyle bazı yörelerde “on iki telli saz”da denilmektedir. Sade bir biçimde icra edilir ve bağlama ailesinin “bas ses”li sazıdır. 110 cm. boyunda, 12 telli ve 30-32 perde bağı bulunmaktadır. En ince tel kalınlığı 35-40 numaradır ve daha ziyade kalın bam telleri kullanılmaktadır. Fiziksel yapısı oldukça büyük olan sazın icrası da bir o kadar zordur. Bu nedenle icracılar meydan sazını çalmaktan kaçınmaktadırlar. Onun yerine biraz daha küçük olan Divan Sazını çalmayı ederler.

3.1.2. Divan Sazı

Meydan sazından biraz daha küçük boydadır; fakat kullanım alanı meydan sazından daha geniştir. Erol Aktı (Aktı, 1995) Divan Sazı’nı şöyle anlatır:

Üçerli gruplar halinde 9 teli vardır. Ancak bazı icracılar alta üç, orta ve üst gruba iki tel takarak 7 telli olarak kullanılmaktadırlar. Divan sazı, meydan sazından 4 ses daha tizdir. Meydan sazı, alt tel 220 frekanslı “La” sesine çekilirken Divan sazı, 293 frekanslı “Re” sesine ayarlanmaktadır.

3.1.3. Çöğür

Bilindiği gibi bağlamanın tarihte sıkça kullanılan isimlerinden biri de “çöğür”dür. Nejat Birdoğan (Birdoğan, 1988:81) çöğür hakkında şu bilgiyi aktarır:

Eski dönemlerden beri kullanılan, divan sazına yakın büyüklükte, “çoğur, çiğör” gibi söyleniş biçimleri olan bu çalgıda 6-9 tel, 15 perde bağı bulunmaktadır. Meydan sazı, çoğur (çöğür) adıyla güneyimizde Toros Tahtacılarında dokuz (çok az altı) telli olarak var. Bunlarla ayin havaları, nefes ve semailer çalınıyor.

“Çöğür de alt tel grubu 220 frekanslı ‘La’ sesine, orta tel grubundan alttaki 220 frekanslı ‘La’, diğeri 293 frekanslı ‘Re’ sesine, üst tel grubu da ‘Sol’ sesine akort edilmektedir.” (Aktı, 1995)

3.1.4. Bağlama

Bağlama ailesinin kullanımı en yaygın olan üyesidir. Üç ana grupta (3-2-2) toplanan yedi teli vardır. Özellikle Orta Anadolu müziğinin karakter özelliklerini çok açık yansıtır. Erol Aktı (Aktı, 1995) bağlama hakkında şu bilgileri aktarır:

Yöresine ve icracısına göre değişebilen 17 ile 22 perde bağı bulunmaktadır. 6 ile 9 tellidir günümüzde icracılar daha ziyade 7 telli olarak kullanmaktadır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Bağlama da, alt teller 440 frekanslı “La” sesine akort edilir, orta ve üst tel gruplarının farklı seslere akortlanmasıyla değişik düzenler elde edilmektedir.

3.1.5. Bozuk

Bağlama'nın Güney ve Ege yörelerinde aldığı isim “bozuk”tur. Aynı zamanda genellikle bağlama düzenlerinden “bozuk” düzene akort edilmesinden bu ismi aldığı düşünölmektedir. Bu bölgelerde yapısı “15-18 perdeli, 9 telli bir çalgıdır. Ortaya iki sarı bir ince çelik tel, üste ve alta ise birer kalın sarı ve ikişer çelik tel takılır. (Aktı, 1995).

3.1.6. Âşık ya da Dede Sazı (Kısa Saplı Bağlama)

Kullanım alanı yaygın olan diğer bir aile üyesidir. Sapı normal bağlamaya oranla daha kısadır. Doğu Anadolu'da ve Alevi ve Bektaşı'lerin bulunduğu yörelerde çalınan, kutsal sayılan bir sazdır. “Âşık sazının sapında, 13-16 perde bulunur. 6 telli bir çalgıdır.” (Aktı,1995)

3.1.7. Tanbura

Bağlama'dan yapı olarak daha küçüktür. Divan sazının bir oktav tizine akortlanan tanbura, bağlama'dan dört ses tizdir. “Divan sazının curasıdır. 6-7 telli olarak icra edilir. Akordu, alt tel ‘Re’, orta tel ‘Sol’, üst tel ‘Do’ seslerine ayarlanır. İrcacıların en çok kullandıkları sazdır.” (Aktı, 1995)

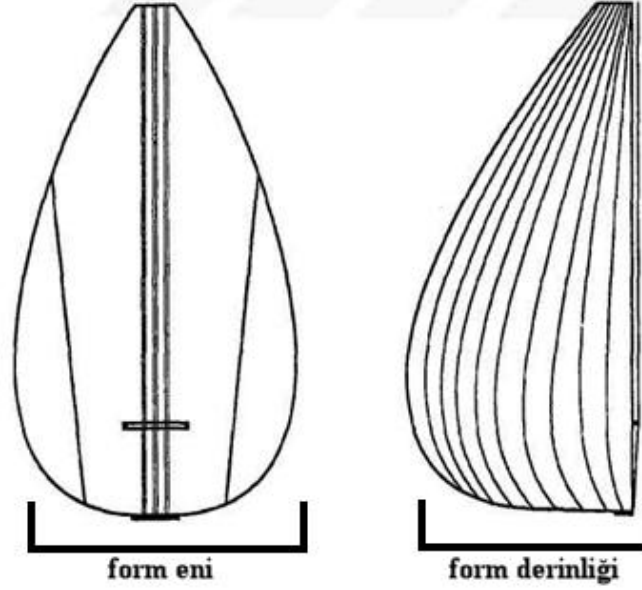
3.1.8. Cura

Cura, bağlama ailesinin en küçük üyesidir. Altı teli vardır. Ege bölgesinde sıkça kullanıldığı görülür. “3 telli olduğu gibi son dönemlerde tezene ile çalınan 6 tellisi de vardır. Üç tellisi pençe denilen parmakların vuruşuyla çalınır.” (Birdoğan, 1988: 80). Üzerindeki perde sayısı az olduğundan (9-10 perdeli) kimi curalarda gövde üzerine iki veya üç perde yapıştırılarak ek ses sağlanır. “Bağlama'dan bir oktav, tanburadan beş ses tizdir. Alt teli 880 frekanslı ‘La’ sesine akort edilir.” (Aktı, 1995)

3.2. Bağlamayı Oluşturan Bölümler

3.2.1. Tekne (ses kutusu)

Bağlamada tınının oluştuğu bölümdür. Tekne genellikle orta sertlikteki ağaçlardan yapılır. Bunlar; dut, kestane, maun akağaç ve ardıç gibi ağaçlardır. Tekneyi oluştururken bu ağaçlarla çalışmak bağlamanın kendine özgü olan otantik tınısını yakalamayı kolaylaştırmaktadır. Bu ağaçların yerine daha sert ya da daha yumuşak ağaçlar da kullanılmaktadır. Daha önceki yıllarda yekpare ağaçtan oyularak imal edilen tekne bugün genellikle "yaprak tekne" diye adlandırılan 23 yaprağın kalıplar üstünde birleştirilmesi ile de yapılır. Bununla beraber tekne, beş-altı yıl kurutulmaya bırakılmış ağaçlardan yapılmalıdır. Form boyu, form genişliği ve form derinliği ses kutusunun ölçülerini oluşturur.



Şekil 3.2. Teknenin önden ve yandan görünüşü

3.2.2. Ses tablası (kapak)

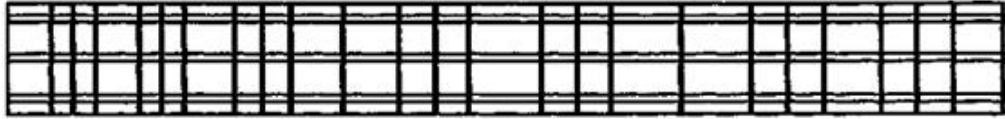
Tekneden sonra bağlamada tının oluşmasına etken olan ikinci bölümü "kapak"tır. "Göğüs" ve "döş" terimleri ile de adlandırılır. "...ses tahtası, bağlamada akustik işlev üstlenmiş, hayati bir bölümdür. Alan itibarıyla ud, gitar, tambur gibi çalgıların ses tahtalarından dar ve kalın olduğundan niteliği ve takılma şekli son derece önemlidir." (Parlak, 2000:60) Ses tahtası için genellikle ladin ve köknar gibi yumuşak ağaçlar kullanılır. Bu ağaçların tercih sebebi tellerin eşikler üzerindeki titreşimlerini tekneye iletmekte iyi sonuç vermesinden dolayıdır. Ses tablasının kalınlığı değişkendir. Tablanın sert veya yumuşak ağaçtan olması kalınlığı etkiler.

Sert ağaçtan olan tabla biraz daha ince tutulur. Ayrıca tekne form boylarına göre de bu kalınlıklar değişir. Çünkü cura, tanbura ve divan bağlamanın fiziki ölçüleri birbirinden farklıdır. Dolayısı ile bu farklılık diğer bölümlere de yansır.

3.2.3. Sap ve Klavye

Teknenin üst form boyunun bitiminden üst eşığe kadar olan bölümün adıdır. Sapta tek bir ağaç kullanıldığı gibi birden fazla ağacın bir ters bir düz şeklinde birbirlerine preslenip yapıştırılarak sap oluşturulabilir. Sapın sert ya da yumuşak ağaç oluşu tınıya etkendir. Sap olarak orta sertlikteki ağaçlar kullanılır. “*Kol diye de adlandırılan sap, bağlamanın fiziksel olarak işlev üstlenmiş bir bölümüdür. Genellikle akgürgen, sarı gürgen (kayın) ve akağaçtan (kelebek) yapılmakla birlikte eski çalgılarda eriğin de kullanıldığı görülmektedir.*” (Parlak, 2000:60) Tekne ile sap arasındaki bir diğer ilişki de, sap uzunluğunu tekne boyundan almasıdır.

Sapın üzerinde “klavye” yer alır. “Klavye” sapın üstüne 2.5-3.5 mm. ağaç eklenerek yapılan ve ezgilerin seslendirilmesini sağlayan bölümdür. Genel olarak klavyede abanoz, gül ve kelebek ağaçları kullanılır. Parmakların buradaki baskısından dolayı zamanla aşınma ve deforme olmaması için bu ağaçlar tercih edilir.



Şekil 3.3. Sap, klavye ve perdeler.

3.2.4. Perde

Bağlamanın yüzyıllar içinde gösterdiği gelişimlerden biri bir önceki bölümde de belirtildiği gibi sapına perde takılmasıdır. Günümüzde farklı yörelerde, farklı icracıların sapın üzerinde farklı sayıda perde tercih ettiği görülür. Perde sayısı, “*altı, yedi, on, on iki, on yedi olan bağlamanın perde yapısı, kısa sürede yirmi beş, otuz hatta ellilere*” (Parlak, 2000:60) kadar çıkmıştır.

3.2.5. Teller

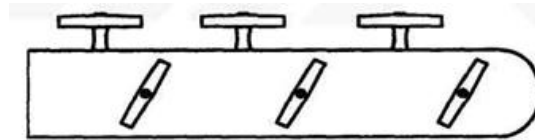
Tarih boyunca tel olarak farklı materyallerin çalgılarda tel olarak kullanıldığını biliyoruz. Bağlamada “*...geçmişte meydana gelmiş en büyük değişikliklerden en önemlisi, metal tele geçiştir. Zira metal tel bu çalgıya tınlayış ve*

kullanım(el ve mızrapla) bakımından at kılı, bağırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınılardaki, dayanıksız maddelerin çok ötesinde farklılıklar getirmiş, adeta çığır oluşturmuştur.” (Parlak, 2000:60) Metal tel, hem bağlamaya daha yüksek bir ses, hem farklı bir tını hem de kendine has kimliğini kazandırmıştır. Günümüzde ise icracılar sarma telleri tercih etmektedir. İcraçılarının bu tercihinin Neşet Ertaş şu sözler ile açıklar (Akman, 2006:106);

“Babam rahmetlik sarı telsiz saz çalmazdı daha evvelden beri. Tel, sarı olurdu ama sarı telden sonra sırma tel çıkmaya başladı. Sırma çıkınca benim için daha iyi oldu. Çünkü sarı tel yumuşak olduğu için sıcakta gevşiyor, soğukta büzülüyor, akordu tutmuyordu.”

3.2.6. Burguluk ve Burgular

Bağlamada tellerin akordunun yapıldığı bölümdür. *“Tellerin sarıldığı ve bağlamayı akortlamaya yarayan hareketli burgulardır. Şimşir, abanoz vb. ağaçlardan yapılır.”* (Atalay ve Âlim, 2004:6) Burguluk ve burgularda akağaç, gürgen, ıhlamur, armut gibi orta yumuşaklıktaki ağaçlar da kullanılabilir. Sapın sonuna monte edilerek yapıldığı gibi, sapla beraber tek parça olarak da yapılır. Burguluk ve burguların kendi arasındaki uyumu ve uyumsuzluğu akordlamada olumlu ve olumsuz sonuçlar yaratabilir. Burgular tespit edilirken bu ağacın burguluk ağacının lif yapısına uygun olmasına dikkat edilmelidir. Aksi takdirde buradaki uyumsuzluk, burguların burguluk içinde iyi yerleşmemesine ve sonucunda tellerin akord tutmamasına sebep olacaktır.

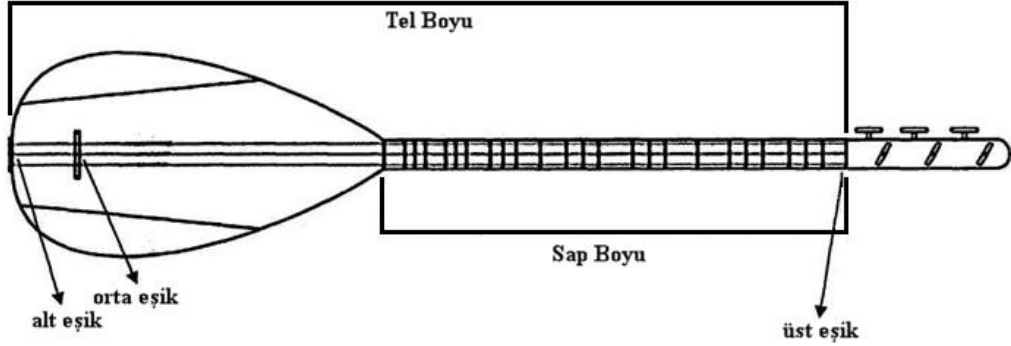


Şekil 3.4. Burguluk ve Burgular

3.2.7. Eşikler

Üst eşik tellerin üstüne oturduğu ve yüksekliğinin 0.5 ile 0.8 mm arasında değiştiği bölümdür. Orta eşik ise tınıyı değiştirmek için yüksekliğinde oynamalar yapılan bölümdür. Bu yükseklik 4mm ile 6 mm arasında değişir. Genellikle şimşir, gül, akça ağaç ve abanoz gibi sert ağaçlardan yapılır. Eğer orta eşik yüksek tutulursa tını tizleşir, tmm uzaması engellenir ve baskılarda sertlik oluşur. Teknenin en dip kısmında tellerin sabitlendiği bölüm tel takacağı (alt eşik)dır. Bağlama üzerinde tel

gerginliğinin bir kısmını da bu bölüm taşır. Bu yüzden abanoz, şimşir ve plesenk gibi sert ve serte yakın ağaçlar kullanılmalıdır. Tel takacağına yerine muntazam bir şekilde yerleştirilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde tüm tel gerginliğinden dolayı yerinden kolayca kımıldayacaktır.



Şekil 3.5. Bağlamanın önden görünüşü

3.2.8. Tezene

Daha önceleri elle çalınan bağlama, metal tel kullanılmaya başlanmasıyla önceleri kiraz ağacının kabuğundan yapılan mızrap ile icra edilmeye başlanmıştır. Yirminci yüzyılda petrokimya endüstrisinin ortaya çıkışı ve gelişmesiyle seri olarak imal edilen plastik mızraplar üretilmeye başlanmıştır. İcracı tercihinine göre çeşitli sertlikte tezeneler kullanır.

3.3. Bağlamada Düzenler

Bağlamanın tellerini çeşitli seslere göre akort etmeye düzen adı verilir. Düzenler çalındığı ezginin karakterini yansıtan en önemli etkenlerdendir. Düzen ezgiye ahenk katmakla beraber, yöresel kimliği de yansıtan öğedir. Fakat bununla beraber düzenlerle ilgili kısıtlamalar vardır. “Herhangi bir ezginin yalnızca gelenekte var olduğu düzenle çalınacağı fikrinin yaygınlığı, ezgilerin farklı düzenlerde icra edilebilme özelliğini kısıtlamaktadır. (Altuğ, 2000, s.5).

Düzenler bağlamanın yörelere has icra tekniğinin en önemli özelliklerindedir. Bağlamada kullanılan akortlar yöreden yöreye değişmekte hatta yöre içinde de farklılıklar göstermektedir. Örneğin Orta Anadolu’da bağlama; bozuk düzen, abdal düzeni ve bağlama düzeni ile çalınmaktadır. Düzenler yörelere göre olduğu gibi melodik yapıya göre ritmik özelliklere göre değişkenlikler göstermektedir. Bu özellikleri en belirgin yansıtanı, bağlama düzenidir. Bağlama düzeni kendi içinde barındırdığı farklı çalım teknikleri nedeniyle son yıllarda çok

gelişmiş, çok fazla ilgi görmüştür. Özellikle el ile bağlama çalma tekniği olan şelpe tekniğinin tanınması ve gelişmesi bağlama düzeninin de daha fazla tanınmasını sağlamıştır. Şelpe tekniğinde çalınan ezgilerin çok büyük bir bölümü bağlama düzeninde icra edilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, bağlamada kullanılan akortlar yöreden yöreye değiştiğinden, hatta yöre içinde de farklılıklar gösterdiğinden, birçok folklor araştırmacısı ve müzikolog, bağlamada farklı akort düzenleri dile getirmişlerdir. Aşağıda farklı araştırmacıların tespit ettiği farklı düzenler tek bir tabloda gösterilmiştir.

Tablo 3.1. Bağlamada Akort Düzenleri (<http://www.turkuler.com>)

DÜZENLERİN ADI	Seslerinin Adı ve Yeri			
	Alt Teller	Orta Teller	Üst Teller	Karar Sesleri
ABDAL DÜZENİ	LA	LA	SOL	LA
ACEMAŞIRAN DÜZENİ	LA	LA	FA	FA
BAĞLAMA DÜZENİ	LA	RE	Mİ	Mİ
BOZUK (KARA) DÜZEN	LA	RE	SOL	LA
ÇARGAH DÜZENİ	LA	RE	SOL	Sİ
EVİÇ DÜZENİ	LA	Sİ	SOL	Sİ
HÜSEYİNİ DÜZENİ	LA	LA	Mİ	LA
HÜZZAM DÜZENİ	LA	LA	FA#	FA#
KAYSERİ DÜZENİ	LA	Mİ	LA	LA
KÜTAHYA DÜZENİ	LA	RE	RE	RE
MİSKET DÜZENİ	LA	RE	FA#	FA#
MÜSTEZAT DÜZENİ	LA	RE	FA	FA
RAST DÜZENİ	LA	DO	SOL	DO
SABAHI DÜZENİ	LA	DO	LA	LA
SEGAH DÜZENİ	LA	RE	Sİ	Sİ
ŞUR DÜZENİ	LA	Mİ	Sİ	LA
ÜMMİ DÜZENİ	LA	LA	RE	LA
YEKSANİ (IRIZVA) DÜZENİ	LA	RE	LA	LA
ZİRGÜLE DÜZENİ	LA	FA	SOL	SOL

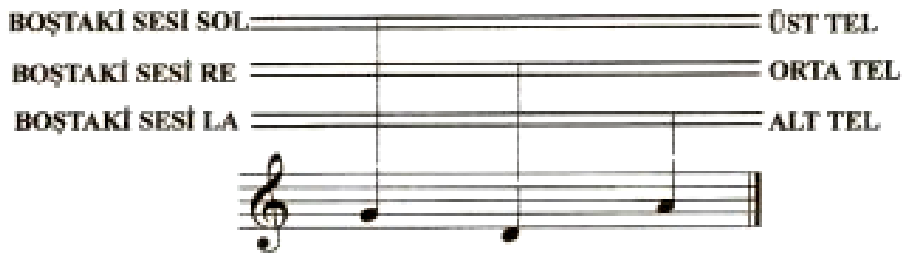
Gerek gelenekte, gerekse günümüzdeki profesyonel icralarda düzen bilme önemlidir. İyi bir bağlama sanatçısının düzen bilme zorunluluğu vardır. Bu yöresinde de böyledir. Bir Misketi Misket düzeninde, Şeker Oğlanı Bağlama düzeninde, Hüdaydayı Hüdayda düzeninde bir Çiçek Dağını da Bozuk düzende çalamayan kişi bağlama sanatçısı olarak kabul edilmez.

Anlaşılacağı gibi günümüzde sıklıkla kullanılan bazı “ana düzenler” mevcuttur. Bunlara sırasıyla göz atalım.

3.3.1. Bozuk Düzen (Kara Düzen)

“Kara düzen” olarak da anılan “bozuk düzen”in, çok bilinen ve kullanılan bir düzen olmasında, usta icracıların bu düzende yaptıkları üstün performansların yanında “Yurttan Sesler Topluluğu”nun etkisi de vardır. “Yurttan seslerin, türkülerin icrasında çoğunlukla bozuk düzeni esas alması, bu düzenin yurt genelinde yaygınlaşmasını sağlamıştır.” (Oral, 2010: 11)

Bozuk düzen, alt telden üst tele doğru (La, Re, Sol) olarak yapılmaktadır. “La” karar çalındığında ezgiye eşlik eden “dem” sesinin olmayışı bozuk düzeni diğer düzenlerden ayıran özelliğidir.



Şekil 3.6. Bozuk Düzen

3.3.2. Bağlama Düzeni

Bağlama düzeni, bilinen en es ki ve en yaygın düzenlerden biridir. Yukarıda da belirtildiği gibi günümüzde en çok bu düzen kullanılmaktadır. İrfan Kurt (Kurt, 1989:58) bu düzen hakkında şu bilgiyi vermiştir:

Alevi-Bektaşî toplumlarında deyiş ve semah icralarında kullanılan bağlama düzeni, Cumhuriyet döneminde Alevi Âşıklarla ve Âşık Veysel’le tanındığı için “Âşık düzeni”, “Veysel düzeni” ve “Alevi Düzeni” olarak da bilinmektedir. Ayrıca, Orta Anadolu, Ege, Teke ve Taşeli yörelerinde bağlama düzeni çalma geleneği vardır.

Bağlama düzeninde genellikle yanlış bilinen bilgi şudur; bozuk düzene ayarlı bağlamanın (La, Re, Sol) akort sisteminde üst telin farklı ayarlanmasıyla (La, Re, Mi) bağlama düzeninin elde edilir. Buna göre karar ses “Mi” olur, ancak bağlama düzeni ile icra edilen ezgilerin notalarına baktığımızda “mi” kararlı olarak notaya alınmadığı görülecektir. TRT repertuarındaki notaların büyük çoğunluğu “la” kararlıdır. İrfan Kurt, “Bağlamada Düzen ve Pozisyon” adlı kitabında bu durumu şöyle izah eder:

Oysaki karar sesleri düşünülerek ana düzenlere bakılacak olursa Bozuk, Misket, Müstezat düzenlerinde alt ve orta teller aynı sestir (La-Re). Üst tel ise Bozuk düzende Sol, misket düzeninde Fa#, Müstezat düzeninde Fa sesidir. Misket ve Müstezatta üst teller aynı zamanda karar sesleridir. Bu duruma göre Bağlama düzeninin La-Re-Mi olarak belirtilen düzen şekli diğer ana düzenlerle çelişkili olmaktadır. Çünkü, Mi olan üst tel, bağlama düzeninin karar perdesiyle aynı sestir. Bu da, Mi eksenine göre dizilerin olmasını gerektirir. Bu düzende çalınan parçalarda La dizisi esas alınarak notalanmış ve çalınmıştır. Ayrıca Bağlama düzeni çalınma alışkanlığı olan bağlamanın ebadı, Bozuk düzen çalınan bağlamanın ebadından küçüktür. Bu durumda her iki düzende alt telleri aynı sese akort etmek zorlayıcı ve imkânsız olabilecektir. Bütün bu sebeplerden dolayı bağlama düzeninin La-Re-Mi olarak belirtilen düzeni icralarda Re-Sol-La olarak düşünülmelidir. (Kurt, 1989:32)

Bu bilgiler ışığında diyebiliriz ki; “bağlama düzeni” başlı başına bir düzendir ve akordu, (Re, Sol, La)’dır.



Şekil 3.7. Bağlama Düzeni

3.3.3. Müstezat Düzeni

Bağlamanın alt telden yukarı doğru (La, Re, Fa) olarak akortlanmasıdır. Ancak farklı karar seslerine göre “müstezat düzeni” şekil alır ve isimlendirilir. “Fa” müstezat, “Do” müstezat (La, Do, Sol), “Sol” müstezat (La, Re, Sol)olarak çeşitli

karar sesleriyle icra edilmektedir. Müstezat düzenin en belirgin özelliği karar sesinin ezgi içerisinde ahenk (dem) sesi olarak sürekli duyulmasıdır.



Şekil 3.8. Fa Müstezat Düzeni



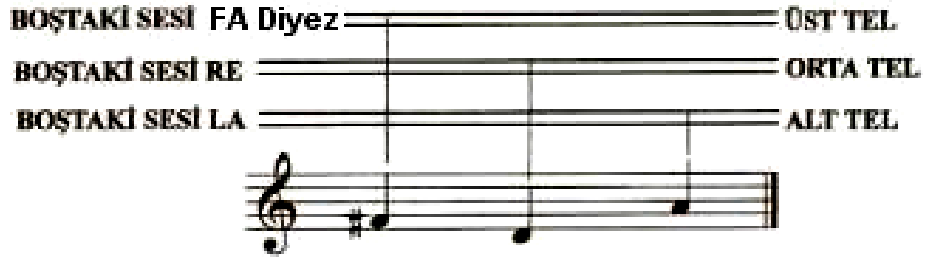
Şekil 3.9. Do Müstezat Düzeni



Şekil 3.10. Sol Müstezat Düzeni

3.3.4. Misket Düzeni

Ankara seğmenlerinin çalıp okuduğu “Misket Oyun Havası” ile bütünleşmiş olan bu akort düzeni, alt telden yukarı doğru sırasıyla (La, Re, Fa#) şeklindedir.



Şekil 3.11. Misket Düzeni

Bağlamanın tellerini çeşitli seslere göre akort etmeye düzen adı verilir. Düzenler çalındığı ezginin karakterini yansıtan en önemli etkenlerdendir. Düzen ezgiye ahenk katmakla beraber, yöresel kimliği de yansıtan öğedir. Fakat bununla beraber düzenlerle ilgili kısıtlamalar vardır. “Herhangi bir ezginin yalnızca gelenekte var olduğu düzenle çalınacağı fikrinin yaygınlığı, ezgilerin farklı düzenlerde icra edilebilme özelliğini kısıtlamaktadır. (Altuğ, 2000, s.5).

Düzenler bağlamanın yörelere has icra tekniğinin en önemli özelliklerindedir. Bağlamada kullanılan akortlar yöreden yöreye değişmekte hatta yöre içinde de farklılıklar göstermektedir. Örneğin Orta Anadolu’da bağlama; bozuk düzen, abdal düzeni ve bağlama düzeni ile çalınmaktadır. Düzenler yörelere göre olduğu gibi melodik yapıya göre ritmik özelliklere göre değişkenlikler göstermektedir. Bu özellikleri en belirgin yansıtan, bağlama düzenidir. Bağlama düzeni kendi içinde barındırdığı farklı çalım teknikleri nedeniyle son yıllarda çok gelişmiş, çok fazla ilgi görmüştür. Özellikle el ile bağlama çalma tekniği olan şelpe tekniğinin tanınması ve gelişmesi bağlama düzeninin de daha fazla tanınmasını sağlamıştır. Şelpe tekniğinde çalınan ezgilerin çok büyük bir bölümü bağlama düzeninde icra edilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, bağlamada kullanılan akortlar yöreden yöreye değiştiğinden, hatta yöre içinde de farklılıklar gösterdiğinden, bir çok folklor araştırmacısı ve müzikolog, bağlamada farklı akort düzenleri dile getirmişlerdir. Aşağıda farklı araştırmacıların tespit ettiği farklı düzenler tek bir tabloda gösterilmiştir.

3.4. Bağlamada Tavır

Türk Halk Müziği’ni diğer müzik türlerinden farklı kılan ve karakterini ortaya çıkaran tavır Erol Aktı şöyle açıklamaktadır:

“Ortak duygu ve düşüncelerin bir ifade biçimi olan anonim karakterli, sözlü ya da sözsüz müziğimizin, yöresel özelliklerine, çalınış ve söyleyiş şekline bağlı kalınarak icrasına, Türk Halk Müziği’nde Tavrı denir. (Aktı, 1995)”

Türk Halk Müziği’nde vokal icrada tavrı belirleyen unsurlar; yöre ağzı ve hançerenin kullanımı iken, türküde melodik ve ritmik yapı belirlemektedir. Bağlama icrasında tavrı ise, o türkünün ritmik tarzının o yöreye ait düzenli tezene hareketleri ile verilerek melodinin icra edilmesidir. Bu icra şekli, ritmik yapıyı güçlendirdiği gibi, aynı zamanda dinamik bir duyum sağlar ve icrayı diğer yöre icralarından ayırt eder.

Geniş anlamda bağlama (Divan, Cura, Tanbura vs.) yöresel bir saz değildir. Bağlama bugüne kadar ve bugün, Türkiye’nin her yöresinde bilinen ve çalınan popüler bir sazdır. Her yörede bulunan bu sazda her yöre kendine has, kendine özgü bir çalış şekli geliştirmiş ve bu güzel sazı kendi çevrelerinin (yörelere) özelliklerini taşıyan bir tavrıla çalmıştır. Yazılı bir vesika, belirli bir metot olmasa da, ustadan çırağa, dededen toruna geçerek ve her geçişte geliştirilerek yörenin kendine özgü tavrı ortaya çıkmış ve de bütün yöreye yayılmıştır. (Hakalmaz, 1988:3)

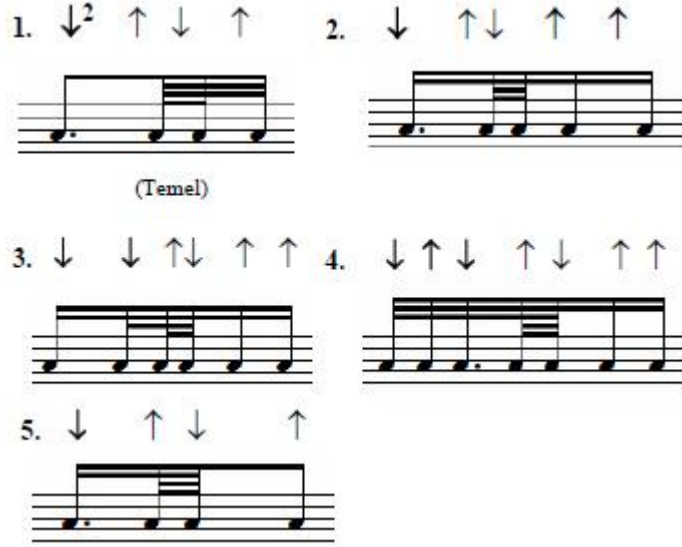
Bağlama’daki “tavrı” konusunda önemli bir nokta; tavrıların her bağlama düzeninde çalınmamasıdır. Bu yüzden herhangi bir yörenin türküsü icra edileceği zaman öncelikle doğru akort düzeni ile türkünün tavrı ile çalınmasına dikkat edilmelidir. Bağlama da icra edilen belli başlı yöresel tavrılar ve tezene vuruşları aşağıda anlatılmıştır.*

3.4.1. Zeybek Tavrı

Türk Halk Müziği’nde yer alan ve “Zeybek” olarak değerlendirilen türküler, genel olarak bilindiğinin aksine sadece Ege bölgesine has değildir. Eskişehir zeybekleri, Kütahya zeybekleri, Muğla zeybekleri gene bu yöreler içerisindeki Ege bölümünü kaplayan zeybeklerin dışında Kastamonu ve Ankara yörelerinde de zeybeklere rastlanılmaktadır.

* Koyu ve kalın olarak belirtilen tezene vuruşları (↓), bütün tellere vurulması gerektiğini göstermektedir.

Geniş bir coğrafyada yaygınlık gösteren zeybek tavrında icra esnasında çeşitli tezene vuruşları oluşmuştur. Bunun dışında bağlama düzeninde çalınan zeybekler -serenler zeybeği gibi- ve bozuk düzende çalınan zeybekler -Kadioğlu zeybeği gibi- vardır. Zeybek tavrı biri temel olmak üzere beş ayrı tezene vuruşu ile gösterilmektedir. (Oral, 2010: 22)

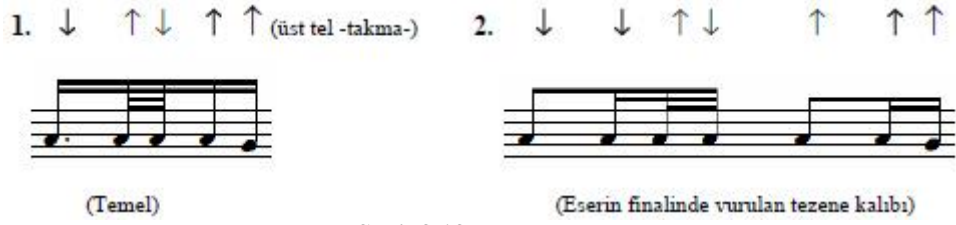


Şekil 3.12. Zeybek Tavrı

3.4.2. Konya Tavrı

Konya türkülerinin karakteristik tavrıdır. Türküye dinamik ve belirgin bir ritim akışı sağlar. Konya tavrının en önemli özelliği, bağlamanın en üst tel gurubuna (sol sesine) taktırma yöntemidir. Bir zeybek tezenesinden sonra yukarı doğru sol teline taktırmadan ibarettir. Atınç Emnalar, “Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı” adlı kitabında bu tavrı şu şekilde anlatır:

Bu tavrın icrası sırasında hemen her nota kümesinin veya tavrın uygulanacak olması, gerekmeyen yerlerde ‘sol’ sesinin çıkmasına neden olmaktadır. Bunun önlenmesi için yukarı tele taktırım esnasında o tel üstünde ve notada yazan seslerin 5. parmakla alımı mümkün olanlarının alınıp, türkü seslerini daha net çıkması sağlanabilir. (Emnalar, 1998: 587)

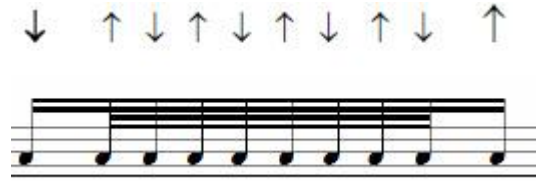


Şekil 3.13. Konya Tavrı

3.4.3. Yozgat Tavrı

Tezene ile senkop olarak vurulan “tril” uygulaması bu tavrın en önemli özelliğidir. Orhan Hakalmaz, bu tavrı ayrıntılı biçimde şöyle anlatmıştır:

Tril atılacağı zaman ilk vuruş bütün telleri kapsayarak yukardan aşağıya doğru yapılır. Bu esnada hafif bir bastırma ve gecikmeli olarak, yani ritim kasılarak bir yay çizilir. Tril tek, yani alt telde atılır. Bu esnada saptaki el ile bir parmak esas istenen seste dururken, diğer bir parmakla, trille aynı zamanlarda bir üst perdeye çarpma yapılır. Yozgat tavrının en zor bölümü budur. Parmak kaydırmalarda diğer önemli bir özelliktir. (Hakalmaz, 1988:5)



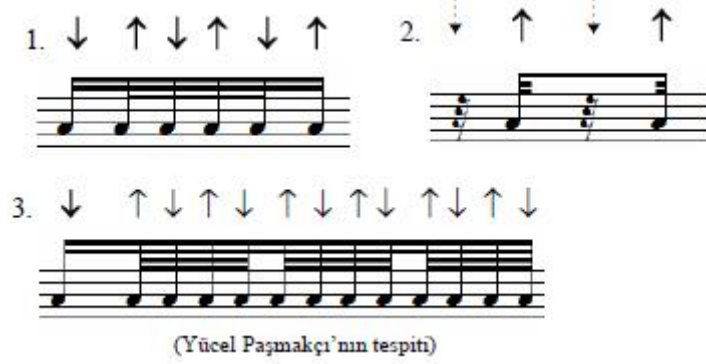
Şekil 3.14. Yozgat Tavrı

3.4.4. Kayseri Tavrı

Bazı nota cümleleri tirilli, bazı notalar esli çalınarak oluşturulan Kayseri tavrının en önemli özelliği, esli notalarda tezenenin bir daire çizerek bu işlemi görmesidir. Taramalar, esler, senkoplar ve bağlar bu tavrıda bir arada kullanılır. Meral Oral, “Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları” başlıklı çalışmasında bu tavrı diğer kaynaklardan farklı olarak şu şekilde anlatır:

Hem derlemeci hem de iyi bir icracı olan sn. Yücel Paşmakçı, bu tavrın icra özelliği olarak belirtilen dairesel hareketlerin aslında bu tavrın içinde yer almadığını, sonradan usta icracılar tarafından özellikle sahnelerde gösteri amaçlı uygulandığını vurgulamaktadır. Kayseri tavrı tezene vuruşu, sürmeli tavrına benzetilmektedir. Oysaki bu doğru bir benzetme değildir. Kayseri tavrında tril, çoğunlukla kıstırma tekniği -sol elde bir parmak bir sese sabit basarken diğer bir parmak bir üst sesin en alt teline basar- ile uygulanmaktadır. Sürmeli tavrında ise tril, sol elde bir parmak

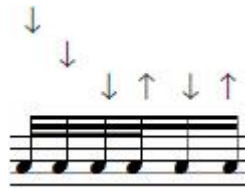
sabit bir sese basarken diğ er parmak da bir üst sese çarpma yapar bu esnada da sağ elle tezene altlı üstlü vuruş lar yapmaktadır. Kayseri tezenesinde triller uygulanırken, son vuruş üstten biterken Yozgat tezenesinde, son vuruş altta bitmektedir. Kayseri tezenesi uygulanırken Yozgat tezenesiyle aralarındaki bu farklılığ a ve ince ayrıntıya dikkat edilmelidir. (Oral, 2010: 24-25)



Şekil 3.15. Kayseri Tavrı

3.4.5. Karşılama (Rumeli) Tavrı

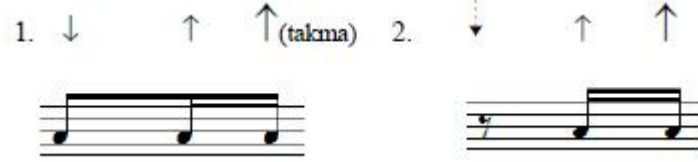
Karşılama, Rumeli bölgesine özgü genellikle 5/8, 7/8 ve 7/16'lık ritmik yapılı türkülerdir. Bu türküler oyun türküleri olduğ undan yüksek tempoya sahiptirler türküler mevcuttur. Karşılama tezenesinde ilk vuruş yukarıdan aşağıya bütün telleri tarayarak çalınması, üst-alt iki tezene vuruş uyla tamamlanmasıdır. Bazen bu tarama yerine yalnızca üst tele vurularak veya es alınarak da çalınabilir.



Şekil 3.16. Karşılama (Rumeli) Tavrı

3.4.6. Ankara (Fidayda) Tavrı

Ankara tavrı tavrının en önemli özelliğ i icra esnasında karar sesinin her tezene vuruş unda duyurulmasıdır. Bu takma denilen tezene vuruş u ile yapılır. Kimi türkülerde, melodik yapı ve icraya göre ilk vuruş un es olarak da icra edilir. Fidayda olarak bilinen türkü bu tavrın uygulandığ ı en güzel örneklerden biri olduğ undan bu tavrı "Fidayda (Hüdayda) tavrı" olarak da anılır.



Şekil 3.17. Ankara (Fidayda) Tavrı

3.4.7. Âşıklama Tavrı

Sivas, Erzincan ve çevresi başta olmak üzere deyiş ve semahlarda uygulanan yaygın bir tavrıdır. Bu tavrın en önemli özelliği tezenenin aşağıdan yukarı doğru bütün telleri tarayarak çıkmasıdır. Teller taranırken boğma denilen paralel basış şekli ve takma tezene ile uygulanmaktadır.

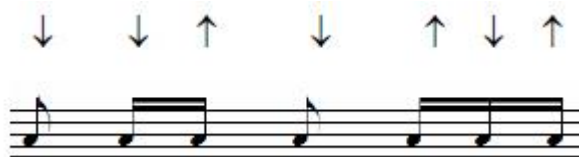


Şekil 3.18. Âşıklama Tavrı

3.4.8. Teke Tavrı

Teke yöresi olarak bilinen bölgede icra edilen türküler, teke zortlatması, teke zeybekleri, kabaardıç, gurbet havaları, dımdan olarak çeşitlilik göstermektedir. Meral Oral, “Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları” başlıklı çalışmasında bu tavrı şu şekilde anlatır:

Teke bölgesine ait türküler çoğunlukla 9/16 usul şeklinde görülse de 7/8, 5/8, 2/4 örnekleri de mevcuttur. Teke tavrı tezene vuruşunun en önemli özelliği aksak usuller de bulunan üçlü nota kalıbında tezene vuruşunun alt-üst-alt şeklinde uygulanmasıdır. (Oral 2010:26)



Şekil 3.19. Teke Tavrı

3.5. Şelpe Tekniği

Metal tel ve mızrap kullanımına geçiş ile el ile çalma tekniğinin kullanımının azalmaya başlamasına rağmen, kimi yörelerde metal tel kullanımıyla birlikte el ile çalmanın devam ettirildiği görölmektedir. Günümüzde de devam ettirilen bu geleneğe basta Teke yöresi olmak üzere Doğu Anadolu (Malatya-Arguvan çevresi, Tunceli, Sivas, Erzurum, Erzincan, Tokat, Amasya, Kayseri-Sarız) ve Güneydoğu Anadolu (Şanlıurfa-Kıyas Köyü, Kahramanmaraş-Elbistan dolayları) yörelerinde rastlanılmaktadır.

Bu yörelerin hepsinde yukarıda adı geçen Orta Asya algılarının el ile alım tekniğinde olduğu gibi çalgının göğüs bölgesine parmaklar ile aşığı yukarı vurmak ve telleri parmakla çektirerek çalma söz konusudur. Fakat bundan farklı olarak, Teke Yöresinde kullanılan el tekniğinin özellikle dikkat çekici yönleri bulunmaktadır. Bu yörede, kabaca küçük boyutlardaki bağlamanın sap kısmında tellerin üzerine parmakların vurulmasıyla oluşan parmak vurma tekniği diğer yörelerde ve Orta Asya algılarında da kullanılmamakta; bu yönüyle yöredeki parmak vurma tekniği kendine özgü ilginç bir tını oluşturmaktadır.

El ile bağlama çalma tekniği yörelere göre birbirinden az-çok farklı terimlerle ve genel olarak “şelpe” ve “pençe” sözcükleri ile adlandırılmaktadır. Diğer söyleyiş biçimlerinden en fazla karşılaşılanları “fiske” ve “ertme”dir. Bu sözcüklerin hepsinin bağlamaya (saza) el ya da parmak ile vurarak veya telleri çekerek ses çıkartma anlamını taşımakta olduğu anlaşılmaktadır.

Erol Parlak bu adlandırma konusunda şu görüştedir:

Anadolu'ya özgü bir adlandırma olan pençe terimi, aslen Farsçadır. Sözlük anlamı; penç:beş ve pençe:beşli'dir. Ozanlık geleneğinin kökü olan Şamanizm'de, Samanların kus kıyafetiyle ayin yaptıkları göz önüne alınınca, insan eli ile pençe arasındaki bağlantı rahatlıkla kurulabilmektedir... Araştırmalarımızda elde edilen bilgi ve bulgular Şelpe (serpe)nin Asya kökenli ertme'den türediği, bir söyleyiş ve ağız değişikliğine uğrayarak günümüze kadar geldiği doğrultusundadır. (Parlak, 2001: 10)

4. GÜNÜMÜZDE PROFESYONEL BAĞLAMA İCRASINDA DEĞİŞİMLER

Bağlama düzeninin mızraplı icrasının en önemli özelliklerinden bir tanesi üç tel grubunun da etkin bir şekilde kullanılıyor olmasıdır. Bozuk düzende tek telle bile çok rahat icra edilen bir eser, bağlama düzeninde üç teli birden kullanmayı gerektirmektedir.

Bağlamada mızrapın ilk kullanılmaya başlandığı dönemlerde mızrap etkin bir şekilde kullanılmıyordu; sonraki dönemlerde mızrapı bağlamalarında daha etkin kullanan ustalar çıkmıştır. Bu ustalar tezeneyi bütün tellere vurma anlayışından uzaklaştırmış, melodiye yönelmiş ve ezgi yalın bir hal almıştır (Parlak, 2000, s.76).

Her tele bir mızrap vurma anlayışı, ritim kalıplarını tezeneyle belli etme anlayışı azalmıştır. Bu anlayışın gelişmesinde bağlama müziğinin büyük ustası Arif Sağ'ın katkısı oldukça fazladır. Arif Sağ bağlamayı mızrap tekniğiyle çalarken ezgileri belli etmek için tellerin hepsine vurmak yerine tellere ayrı ayrı vurmuş, ezginin tamamını sağ elle elde etmek yerine, yeri geldiğinde sol el teknikleriyle de ezgiyi yalınlaştırmış, bağlamada icrayı daha farklı bir hale getirmiştir.

Bu gelişmelerin en önemli nedeni de usta müzisyenlerin bağlama düzenini tercih etmesidir. Bağlama düzeninin en önemli özelliklerinden biri her üç grup telin de bağlama düzeninde etkin bir şekilde kullanılıyor olmasıdır. Bu özellik ezginin daha yalın ve daha anlaşılır bir hal almasını sağlamaktadır. Bağlama düzenindeki genel anlayış bütün tellere vurarak çalma değil sadece üç tele de ezgi yapısına göre teker teker vurarak çalma anlayışıdır. Bunun dışında tellerin tamamına vurularak çalınan ezgilerse bağlama düzeninde kullanılan âşıklama tavrında ve süpürme tekniğinde vardır. Bağlama düzeninde var olan her tele tek mızrap vurma ve her sesi mızrapla

değil, zaman zaman da sol el teknikleriyle elde etme anlayışının gelişmesindeki en büyük pay kuşkusuz Arif Sağ'ındır.

Arif Sağ kendinden önceki icracılardan farklı olarak bağlama düzenini çok etkin bir şekilde ustalıklı kullanmış, kendinden sonraki bağlama sanatçılarının hemen hepsini etkilemiştir. Arif Sağ bağlama icrasında ezgi üretirken sol el tekniklerini (çekme ve çarpma) sıklıkla kullanmış, bu tekniklerin yarattığı yumuşak duyum hissini eserlere büyük bir ustalıklı yedirmiştir. Her sese bir mızrap vurma anlayışından uzaklaşıp kimi sesleri mızrapla kimi sesleri de mızrap vurmadan sol el teknikleriyle üretme anlayışı Arif Sağ ile birlikte bağlama düzenini çok önemli bir yere taşımıştır. Bunu yaparken gelenekten ve kendinden önceki önemli bağlama sanatçılarından yararlanmıştır.

Örneğin, Serenler Zeybeği geleneksel icrasıyla mızrabın yalın bir şekilde kullanıldığı ve sol eldeki çekme ve çarpma tekniklerinin içinde sıkça kullanıldığı bir Anadolu ezgisidir. Bunun yanı sıra bazı önemli bağlama icracıları da bu tekniğin gelişmesinde Arif Sağ'a ışık olmuşlardır. Örneğin Hacı Taşan ve Çekiç Ali her sese bir mızrap vurma anlayışını icralarında kullanırken, zaman zaman da yumuşak bir duyum hissi vermek istediklerinde bu anlayıştan uzaklaşıp sol el tekniklerini -sınırlı da olsa- kullanmışlardır. Arif Sağ'ın bu katkılarının ardından bağlama düzeninin gelişmesinin en önemli unsurlarından bir diğeri ve en önemli olanı ise şelpe tekniğinin yeniden canlanması olmuştur.

Şelpe tekniğinin yeniden canlanması ise özellikle Hasret Gültekin'in bu tekniği kullanmasıyla başlamıştır. Hasret Gültekin şelpe tekniğinde, Ege bölgesi tekniklerini ve Alevi dedelerinin icra tekniklerini harmanlayarak ustalığını sergilemiştir. Bu teknik en önemli gelişimini genç kuşağın en önemli bağlama icracılarından olan Erdal Erzincan ile sağlamıştır. Erdal Erzincan şelpe tekniğini çok etkin bir şekilde kullanmış, şelpe için eserler yazmış kendinden önce kısıtlı bir kullanım alanı olan tekniği çok geniş bir müzikal alana yaymıştır.

Şelpe tekniğindeki bu gelişim bağlama düzeninin özelliklerini artırmış bu düzeni icra edenleri yeni arayışlara itmiştir. Özellikle şelpe tekniğini iyi kullanan icracıların sol el tekniklerindeki ustalıkları artmış sağ elde de mızrap kullanılmadan yapılan teknikler ve özellikle tel çekme ve parmak vurma tekniği mızrabı daha etkin ve farklı biçimlerde kullanma anlayışının gelişmesine yol açmıştır.

Şelpe icrasında kullanılan üç ana teknikten biri olan tel çekme tekniğinde sağ başparmak ve işaret parmağının, telleri çekerek ses üretme anlayışına sahip olanıdır.

Bu teknikte üst tel başparmakla, alt tel işaret parmağıyla orta tel ise ezginin yapısına göre kimi zaman başparmak ve kimi zaman ise işaret parmağıyla kullanılmaktadır. Bu tekniğin temel özelliği sağ el ile az sayıda vuruş yapıp sol el ile olabildiğince ses çıkarılmasıdır. Tel çekme tekniğinin bu anlayışı zamanla mızrapta da kullanılmaya başlanmış ve bağlama düzeni icrası şelpenin bu gelişiminden faydalanmaya başlamıştır.

Şelpedeki bu gelişim ve Arif Sağ'ın çok önemli bir yere getirdiği bağlama düzeni icrası bir başka gelişim sürecine daha girmektedir. Mızrapla çalma tekniğinde var olan bu gelişim özellikle şelpeden ve onun tel çekme tekniğinden öykünerek sağ elde var olan tekniklerin de katılıp gelişmesiyle sağ ve sol elin bağlama düzenindeki icrasına yeni bir boyut kazandırmaya başlamıştır. Sağ ve sol el tekniklerinin birbirini izleyen kombinasyonlarla oluşturduğu teknik gelenekte de vardır ancak sınırlı bir kullanım alanına sahiptir. Bu tekniğin gelişmesindeki en büyük katkı ise şelpe tekniğinden aldığı birikimi mızraplı çalma tekniğine de aktaran Erdal Erzincan'a aittir. Erdal Erzincan bağlama düzeni için çalınamaz denilen eserleri ve partiyonları bu tekniklerle rahatça icra etmiş ve bu eserleri bağlama repertuarına katmıştır. Bağlamada yeni yeni kullanılan bu teknik icraya farklı bir boyut kazandırmış, sol el ve sağ el tekniklerinin ezginin yapısına göre birbirini izler ve destekler nitelikte olması ezgilerin duyum özelliğini genişletmiş, icra çeşitliliğini artırmıştır.

Analizi yapılacak olan eserlerin öncelikle halk müziği repertuarındaki notaya alınmış şekli verilmiştir. Daha sonra eserler usta bağlama sanatçılarının yorumladığı bağlama düzeni için düzenlenmiş şekliyle incelenmiştir.* Yapılan teknik hareketlerin bulunduğu yerler gösterilmiş, bu hareketlerin açılımları ayrıca verilmiş, notasyonda meydana gelen değişiklikler belirtilmiştir. Birbirinin aynı olan teknik hareketler bir kez incelemeye alınmıştır.

Ezgilerde bağlama düzenine aktarılırken meydana gelen farklılıklar ayrıca nota üzerinde belirtilmiştir ve notada ne gibi değişikliklerin meydana geldiği gösterilmiştir. Bütün teknikler isimlendirilmiş ve notasyonda işaretleri belirtilmiştir.

Bu tekniklerin kullanıldığı yerde bu işaretler mevcut olacaktır. Kullanılan teknikler bölümünde bu işaretler açıklanmıştır.

Araştırma belli başlı icralarla sınırlı olup tekniğin genel mantığını bir çerçeveye oturtmayı amaçlamaktadır. Birçok usta ve usta adayı çok farklı teknikler

* Bağlama sanatçılarının özgeçmişleri eklerde yer almaktadır.

kullanıp icralarını çok daha farklı biçimlere taşıyabilmektedirler. Burada amaç kullanılan genel teknikleri sınıflandırmaktır.

Eserlerde ustaların yorum farklılığının ve konunun anlaşılması için aynı eserin farklı ustalarca yorumlanması ile tekniklerin farklı kullanımı örneklenmiştir.

Aynı eseri çalan iki sanatçının ezgiyi üretirken farklı tekniklerden yararlandıkları görülmüştür. Bu farklılık eserin duyum özelliklerini değiştirerek çeşitlilik yaratmaktadır.

4.1. Kullanılan Teknikler

Çalışmanın bu kısmında, icra sırasında tespit edilen teknikleri sıralayarak, notada nasıl gösterileceği belirtilecektir.

4.1.1. Sol El Teknikleri

4.1.1.1. Çarpma

Sol el parmaklarıyla tezene vurmadan tele çarparak ses üretme tekniği. Çarpmanın notasyondaki gösterimi: Çarpmanın sol elde hangi parmakla uygulandığı çarpma işaretinin üstündeki rakamla belirtilmektedir.



Şekil 4.1. Sol El Tekniği; “Çarpma”

4.1.1.2. Çekme

Sol el parmaklarıyla tezene vurmadan teli çekerek ses üretme tekniği. Çekmenin notasyondaki gösterimi: Çekmenin sol elde hangi parmakla uygulandığı çekme işaretinin üstündeki rakamla belirtilmektedir.



Şekil 4.2. Sol El Tekniği; “Çekme”

4.1.1.3. Bağlı İcra

Sol el parmaklarıyla tele tezene vurmadan yumuşak bir duyum elde etmek için daha çok aynı tel üzerinde uygulanan ses üretme tekniği.

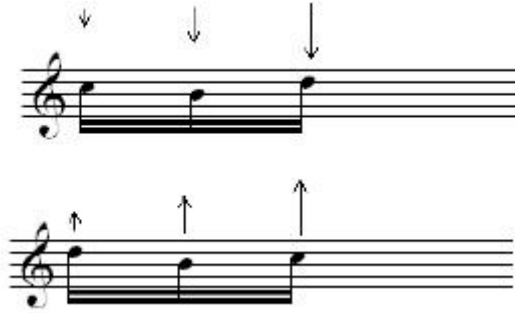


Şekil 4.3. Sol El Tekniği; “Bağlı icra”

4.1.2. Sağ El Teknikleri

4.1.2.1. Takma

Takma, mızrabın aşağıdan yukarı ve yukarıdan aşağı takılmasıyla çalınır. Diğer bir deyişle sağ elde telden tele geçişlerde mızrabı sağ kolun yardımıyla tellere sert bir ifadeyle takarak çalmaktır.



Şekil 4.4. Sağ El Tekniği; “Takma”

4.1.2.2. Vurma

Notaların üstünde bulunan rakamlar üstüne geldiği notanın bağlamanın hangi teline vurularak çalınacağını gösterir. Herhangi bir tel üst üste birkaç defa kullanılacaksa tel kullanımının devam ettiği notanın üzerindeki çizgiyle belirtilmiştir.



Şekil 4.5. Sol El Tekniği; “Vurma”

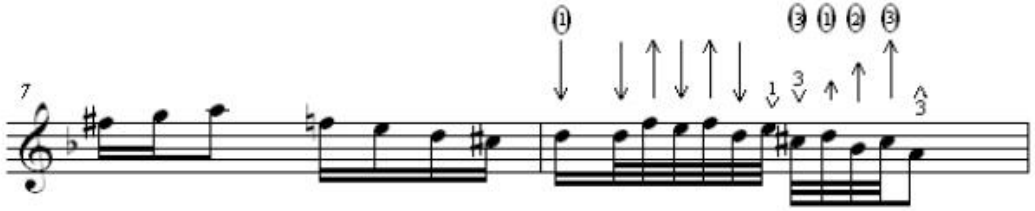
4.2. Geleneksel İcra İle Profesyonel İcraların Karşılaştırılması

Eserlerin notasyonunda sağ ve sol el tekniklerinin kullanıldığı bölümler sol elde çekme ve çarpma, sağ elde ise takma ve süpürme, işaretlerle belirtilmiş ayrıca tel numaraları verilmiştir. Aynı teknik eserde birkaç defa tekrarlanmışsa sadece ilk kullanımda notasyonda işaretler kullanılmıştır.

Bu kısımda öncelikle eserin geleneksel notasyonu verilmiş ardından uyarlamalı hali notaya alınmış ve son olarak değişikliğe uğramış bölümler incelenmiştir.

AÇIL EY ÖMRÜMÜN VARI

Uyarlama
Erdal ERZİNCAN



4.2.2. Ay Doğar Aşar Gider

AY DOĞAR AŞAR GİDER

Geleneksel

The image displays a musical score for the piece "Ay Doğar Aşar Gider" in a traditional style. The score is written on eight staves, each beginning with a measure number (1 through 8) in the left margin. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. Above the first staff, there are seven pairs of vertical arrows, one pointing down and one pointing up, indicating rhythmic accents. Above the second staff, there are two pairs of vertical arrows, one pointing down and one pointing up. Above the third staff, there are three vertical arrows: one pointing down, one pointing up, and one pointing down, with a '2' and a 'V' symbol below the second arrow. Above the fifth staff, there are four vertical arrows: one pointing down, one pointing up, one pointing down, and one pointing up. Above the sixth staff, there are seven vertical arrows: one pointing down, one pointing up, one pointing up, one pointing down, one pointing down, one pointing down, and one pointing up. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

4.2.2.1. “Ay Doğar Aşar Gider” İcrasının Analizi

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sol elde kullanılan bağlı çalma tekniğiyle Şekillendirmiştir:

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, Sol elde kullanılan çarpma tekniği ve ardından aşağı doğru vurulan takma tezeneyle Şekillendirmiştir:

4.2.3. Erzincan Halayı

ERZİNCAN HALAYI

Geleneksel

The musical score for Erzincan Halayı is presented in a single melodic line across eight staves. The time signature is 2/4, and the key signature is D major (one sharp). The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The first staff starts with a measure number of 1. The second staff starts with a measure number of 5. The third staff starts with a measure number of 7. The fourth staff starts with a measure number of 9. The fifth staff starts with a measure number of 11. The sixth staff starts with a measure number of 13. The seventh staff starts with a measure number of 15. The eighth staff starts with a measure number of 15. The music is written in a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. The score is in a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. The score is in a single melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp.

ERZİNCAN HALAYI

Uyarlama

Erdal ERZİNCAN

The musical score is written on a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of 15 measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Fingering is indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include accents (^) and breath marks (v). The score is divided into measures 1-4, 5-8, 9-12, 13-14, and 15. Measure 13 contains a triplet of eighth notes. Measure 14 contains a triplet of sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots in measure 15.

4.2.3.1. “Erzincan Halayı” İcrasının Analizi

Geleneksel



Uyarlama

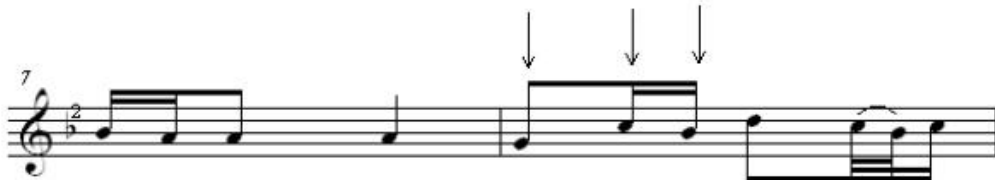


Erdal Erzincan, ezgiyi, sol elde kullanılan çarpma tekniği ile şekillendirmiştir.

4.2.4. Mavilim

MAVİLİM

Geleneksel



4.2.4.1. “Mavilim” İcrasının Analizi

Geleneksel



Uyarlama



Erdal Erzincan, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve bağlarla şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Erdal Erzincan, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve bağlarla şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Erdal Erzincan, ezgiyi, sağ elde kullanılan takma tezene ve bağlarla şekillendirmiştir.

4.2.5. Sivas Oyun Havası

SİVAS OYUN HAVASI

Geleneksel

The musical score for "Sivas Oyun Havası" is presented in a single treble clef staff. The piece is in 2/4 time and has a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into ten measures, each beginning with a measure number: 2, 5, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, and 19. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed eighth notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the 19th measure.

SİVAS OYUN HAVASI

Uyarlama
Baran ÖZER

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Above the notes, there are numerous arrows pointing up and down, indicating fingerings or bowing directions. Some notes are marked with numbers (1-5) and dots, likely representing specific fingerings or accents. The score is divided into measures by vertical bar lines. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (a stylized 'S' with a crossbar) at the end of the tenth staff.

4.2.5.1. “Sivas Oyun Havası” İcrasının Analizi

Geleneksel



Uyarlama



Baran Özer, ezgiyi, sağ elde kullanılan süpürme tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Baran Özer, ezgiyi, sağ elde kullanılan takma tezene ve çekme tekniğiyle şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Baran Özer, ezgiyi, bağlı çalım tekniğiyle şekillendirmiştir.

4.2.6. Timbilli

TIMBILLI

Geleneksel

The musical score for 'Timbilli' is written in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece begins with a fermata on the first staff. The melody is primarily composed of eighth notes, with some triplet figures. Bowing directions (up and down) are indicated above the notes. The score includes two first and second ending brackets. The piece concludes with a fermata on the final staff.

TIMBILLI

Uyarlama
Rıza KILIÇ

The musical score for 'Timbilli' is presented in eight staves, each containing a line of music. The notation includes various rhythmic values, melodic lines, and specific performance instructions. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Articulation marks, such as downward and upward arrows, are placed above notes to indicate phrasing. Some notes are marked with a circled '6' or a circled '9'. The score is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing triplets or sixteenth-note runs. The overall structure is a single melodic line with detailed rhythmic and articulation markings.


4.2.6.1. “Tımbılı” İcrasının Analizi

Geleneksel

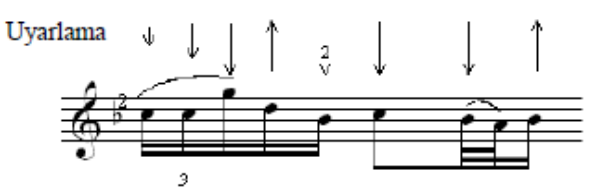
Uyarılama

Rıza Kılıç, ezgiyi, sağ elde kullanılan takma tezene ve sol elde kullanılan çarpma tekniği ile şekillendirmiştir.

Geleneksel

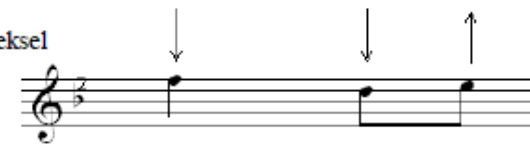


Uyarlama




Rıza Kılıç, ezgiyi, sağ elde kullanılan takma tezene ve sol elde kullanılan çarpma tekniği ve bağlı çalımla şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sağ elde kullanılan takma tezene ve sol elde kullanılan çarpma ve çekme tekniğiyle şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sol elde kullanılan çarpma ve çekme tekniği ile şekillendirmiştir.

4.2.7. Tamzara

TAMZARA

Geleneksel



TAMZARA

Uyarlama
Rıza KILIÇ

The musical score for TAMZARA consists of six staves of music, each with specific rhythmic and melodic notations:

- Staff 1:** Features a sequence of notes with rhythmic markings above them: a downward arrow, an upward arrow, a downward arrow, an upward arrow, a downward arrow, an upward arrow, a double bar with a '2' below it, a downward arrow with a '4' below it, a downward arrow, an upward arrow, and an upward arrow. Above the staff are four circled '0' symbols.
- Staff 2:** Starts with a '2' above the staff. It includes rhythmic markings: an upward arrow, an upward arrow with a '2' below it, a downward arrow with a '4' below it, an upward arrow, an upward arrow with a '4' below it, a downward arrow, a downward arrow, a downward arrow, a downward arrow with a '4' below it, an upward arrow with a '4' below it, a downward arrow, an upward arrow, and an upward arrow. Above the staff are circled '0' symbols: '0 0 0 - 0 0 0' and '0 0 - 0 0'.
- Staff 3:** A single staff of music with a '3' above the staff, indicating a triplet.
- Staff 4:** Starts with a '4' above the staff. It includes rhythmic markings: a downward arrow, a downward arrow, an upward arrow, and a double bar with a '3' below it.
- Staff 5:** Starts with a '5' above the staff. It includes rhythmic markings: a downward arrow, an upward arrow, a downward arrow, an upward arrow, a downward arrow, an upward arrow, a double bar with a '3' below it, a downward arrow with a '4' below it, a downward arrow, and an upward arrow.
- Staff 6:** Starts with a '6' above the staff. It includes rhythmic markings: a downward arrow with a '4' below it, a downward arrow with a '2' below it, a downward arrow, a downward arrow with a '4' below it, a downward arrow with a '2' below it, a downward arrow, a downward arrow with a '2' below it, a downward arrow, a downward arrow with a '4' below it, a downward arrow with a '4' below it, and a downward arrow. Above the staff are circled '0' symbols: '0 0 0 0 0 0'.

4.2.7.1. “Tamzara” İcrasının Analizi

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, takma tezene, sol elde çarpma tekniği yukarı doğru sıralanan takma tezene tekniği ile şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sağ sol elde kullanılan çarpma tekniği ve aşağı doğru sıralanan takma tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve yukarı doğru sıralanan takma tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel

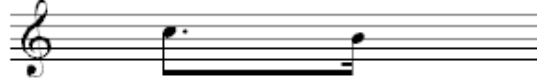


Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve takma tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel

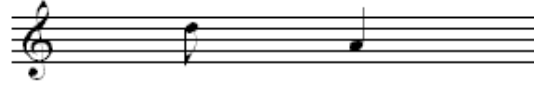


Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, bağlı çalma tekniği ile şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Rıza Kılıç, ezgiyi, Sol elde ard arda çarpma ve çekme sonrasında da takma tezene ile şekillendirmiştir.

4.2.8. Yüce Dağ Başına Kar Yağmış Gibi

YÜCE DAĞ BAŞINA KAR YAĞMIŞ GİBİ

Geleneksel

The musical score is written in 2/4 time and consists of ten staves. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The score is numbered 1 through 19 at the beginning of each staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

21

Musical staff 21: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

23

Musical staff 23: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

25

Musical staff 25: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

27

Musical staff 27: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

29

Musical staff 29: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

31

Musical staff 31: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

33

Musical staff 33: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

35

Musical staff 35: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

37

Musical staff 37: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

39

Musical staff 39: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

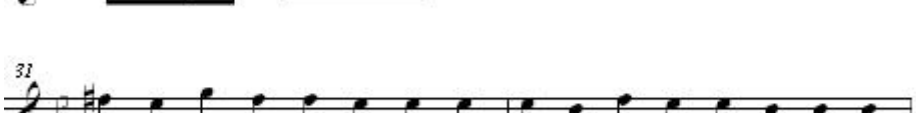
41

Musical staff 41: Treble clef, 2/4 time signature, key signature of one flat. Notes: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

YÜCE DAĞ BAŞINA KAR YAĞMIŞ GİBİ


Uyarlama
Baran ÖZER

The musical score is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of eight staves of music. The first three staves have fingerings and bowing directions (up/down arrows) indicated above the notes. The score ends with a double bar line on the eighth staff.




4.2.8.1. “Yüce Dağ Başına Kar Yağmış Gibi” İcrasının Analizi

Geleneksel ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓




Uyarlama ↓ ↑ ↓ ↑ ↓ 3 ↓ 2




Baran Özer, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ile şekillendirmiştir.

Geleneksel ↓ ↓ ↓ ↓ ↑ ↓




Uyarlama ↓ 2 ↓ ↓ 5 ↑ ↑




Baran Özer, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve takma tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↓



Uyarlama ↓ ↓ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑



Baran Özer, ezgiyi, sol elde kullanılan bağlı çalım ve takma tezene ile şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Baran Özer, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve bağlı çalımla şekillendirmiştir.

Geleneksel



Uyarlama



Baran Özer, ezgiyi, sol elde kullanılan çekme tekniği ve bağlı çalımla şekillendirmiştir.

5. SONUÇ

Teknolojinin gelişimi ve ülkemizin gelişim göstermeye başladığı ilk anlardan itibaren yurdumuzda da müziğe bakış paralel olarak değişim göstermiştir. Yabancı müziklerin ülkemizde dinlenir hale gelmesi ile birlikte o ülkelerdeki enstrümanların gelişimi ile birlikte yurdumuzda da enstrümana bakış değişmiştir. Enstrümanların bir araya gelip ünison nota çalma dönemi bitip artık armonik müziğe geçiş başlamıştır. Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinde de batı kökenli armoni enstrümanları eşlik etmeye başlamıştır. Bu birleşim enstrümantistlerin birbirleriyle olan diyaloglarını kaynaştırmış ve etkileşimler kaçınılmaz hale gelmiştir. Buna örnek olarak Erkin Koray ile Orhan Gencebay'ın arkadaşlığı gösterilebilir. Orhan Gencebay'ın müziklerinde bu etkileşim bariz görülmektedir. Gitar icracısı olan ve rock müzikle ilgilenen Erkin Koray'ın Orhan Gencebay ile olan arkadaşlığı, Gencebay'ın bağlamayı gitar motifleriyle icra etmesine etki etmiştir. Geleneksel yapıdan gelse de bir icra tarzının moda olması o enstrümanda bugüne kadar hiç yapılmamış yapmaktan geçer. Örneğin; bağlamayla sadece Türküler çalınırken artık gitar ve piyano için yapılmış eserlerde icra edilebilir.

Yapılan teknik değerlendirmelerin sonucunda bağlamada kullanılan sağ ve sol el tekniklerinin ezgilerin yapısına göre eserlerin belli bir kısmında kullanıldığı saptanmıştır. Bu teknikler kullanılırken daha çok telden tele geçişlerdeki zor partiyonların aşılması için kullanıldığı, seslerin uygun geldiği biçimde sağ ve sol ele bölüştürüldüğü görülmüştür. Aynı zamanda uzayan seslerde araya eklenen notalarla da kullanıldığı görülmüştür. Eserler uyarlanırken gelenekteki notasyonun aynısı çalınmamış, bağlama düzenine yakıştığı düşünülen bir hale getirilmiştir. Sol elin tek başına yaptığı icra teknikleri daha çok gelenekte de kullanıldığı şekline yakındır. Çekme ve çarpma teknikleri zaman zaman sağ elin katılımına gerek duymadan ezgiyi tek başına şekillendirmiştir. Ancak sağ elin ezginin belli bir bölümünü tek başına şekillendirmesine çok az rastlanmıştır. Sağ el sol eldeki tekniklerin kullanımının katılmasıyla ezgi şekillendirilmede daha renkli daha çarpıcı bir hal almaktadır.

Sağ ve sol el teknikleri icrada bir arada kullanıldıklarında, tek başına kullanılmalarından daha güçlü bir ifade vermektedir.

İncelenen eserlerde tespit edilen bir başka husus ise aynı eserin aynı bölümünü çalan her iki icracının sesleri aynı çalmasına rağmen kullandıkları tekniklerde farklılıklar gözlenmesidir. Bir icracı aynı sesi sol el tekniğiyle üretirken bir diğer icracı aynı sesi sağ el tekniğiyle almaktadır. Aynı icracı eserin belli bir bölümünü bir kaç şekilde icra edebilmektedir. Bunun yanı sıra notanın dışına çıkıp icracının yaratıcılığını gösterdiği yerlerde ise genel olarak farklılıklar görülmekte bir partisyonda bir icracı geleneğe daha yakın bir icra üslubu izlerken bir diğer icracı teknikleri çok daha gelişkin bir biçimde kullanmayı tercih edebilmektedir. Sağ el kimi zaman armonik bir yapı ortaya koymak ve ses rengini değiştirmek amacı ile kullanılmaktadır.

Bağlama icrasında aynı ekolün temsilcisi olan ustaların eserleri yorumlarken genel olarak aynı teknikleri kullandıkları çalım özelliklerinin birbirlerine yakın olduğunu eserleri yorumlarken yaklaşık olarak aynı anlayışı paylaştıkları görülmektedir.

Eserleri icra ederken gelenekten kopmadıkları eseri özünü en iyi anlatacak biçimde çaldıkları görülmüş, sol el ve sağ el tekniklerini kullanırken yakışanı gerekli yerlerde kullanma anlayışlarının aynı olduğu saptanmıştır.

İcracıların bu tekniği kullanma gereksinimleri genel olarak farklı düzenlerde çalınan ezgileri bağlama düzenine aktarırken yaşadıkları zorlukları aşmak amacıyla kullanıp geliştirdikleri bu teknikleri geliştirirken de şelpe tekniğinden fazlasıyla yararlandıkları izlenmiştir.

Bu tekniklerin genel çerçevesinde üslup açısından icra tekniklerinin

- Eserlerde bu tekniklerin icracıyı zorlandığı kısımlarda kullanılmasında fayda olur. Bunun dışında icrayı monotonluktan kurtarmak için ses ve ritim özelliklerini artırması için kullanılması uygun olur.
- Sol el tekniklerinin tek başına ve sürekli kullanılması melodinin kaybolmasına neden olduğu için sürekli kullanımından kaçınılması daha uygun olur.
- Bağlama düzeninde yaşanan transpoze uygulamalarında zorlukların aşılmasında bu tekniklerden faydalanılması yararlı olur.

Son söz olarak denilebilir ki, tüm kültür öğelerinde olduğu gibi bağlamanın icrasında da yıllar içinde değişim olacak yeni arayışlarla icracılar yeni uygulamalara

yöneceklerdir. Ancak yapılacak uygulamalar ve uyarlamalar gelenekseli bozmayacak şekilde yapılmalıdır.

6. KAYNAKLAR

Akman, H. (2006). *Gönül Dağında Bir Garip*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aktı, E. (1995). *Yayınlanmamış Halk Müziği Ders Notları*. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Altuğ, N. (2000) *Temel Bağlama Eğitimi*. İstanbul: Birleşik Matbaa.

Artun, E. (2000). “İletişim Çağında Âşıklık Geleneğinin Geleceği”. *Ozanlığın Geleceği Sempozyumu Bildirileri*. Ankara.
<http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/12.php>

Ataman, S. Y. (1970). *Bağlamacılık ve Bağlama Geleneği. Mupipii Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*. No:255. İstanbul: Yörük Matbaası.

Atalay M. A. ve Âlim, Y.K. (2004). *Bağlama Metodu 1*. İstanbul: Aktüel Basım Yayın.

Bardakçı, M. (1986) *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Dinçol, B. (2003). *Eski Önyasya ve Mısır'da Müzik*. İstanbul: Ege Yayınları.

Dumbrill, R. J. (1998) *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. London: Tadmora Press.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Hakalmaz, O. (1988). *Yozgat Tavrı*. Yayınlanmamış bitirme çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Hendrich, B. (2005). *Alevîlikte Sazın Belleksel ve İletişimsel Boyutları - Türkiye Kültürleri*. (der. Gönül Putlar- Tahire Erman), İstanbul:Tetragon Yayınları.

Gazimihal, M.R. (1958). “Baş Ozan Korkut Ata ve Onun Yelteme Kopuzu”. *Türk Folkloru Araştırmaları*. c.5, S.104 (Mart), İstanbul, 1958, s.1653.

Gazimihal, M.R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gömeç, S. (1998). Şamanizm ve Eski Türk Dini. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 1998, Sayı:4

Günay, U. (1992). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınevi.

<http://www.turkuler.com/>

Judetz, E. P. (1975). Romen Kopuzu. *Mupipii Mecmuası Aylık Müzikoloji Dergisi*. No:261-262. İstanbul: Yörük Matbaası.

Kalafat, Y. (1993). “Geçmişten Günümüze Türk Halk İnançlarında Işık”. *Millî Folklor- Türk Dünyası Folklor Dergisi*. S. 20 (Kış), Ankara, 1993, s.32-34.

Kasımlı, M. (2003). *Ozan- Aşık Seneti*. Bakü: Uğur Yayınları.

Kaya, D. “Âşıklığa Başlama”. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Merkezi
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALK%20EDEBIYATI/dogan_kaya_asiklik_baslama.htm

Köprülü, M. F. (1962). *Türk Saz Şairleri, cilt I-V*. Ankara: Millî Kültür Yayınları.

Kurt, İ. (1989). *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavırların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*. T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş 9*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özarslan, M. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Özdemir, H. (2003). Dede Korkut'un Kişiliği İle İlgili Efsaneler. A.Ü. DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu. 18 Aralık 2003, Ankara. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/921/11485.pdf> sayfa: 23-33.

Parlak, E. (1986). *Bağlama ve Türk Halkı*. Yayınlanmamış Bitirme Çalışması. İstanbul: İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı.

Parlak, E. (2000). Türkiye’de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Peker, S. (2007). “17. Yüzyıl Anadolu Sahası Türk Saz Şairlerinin Şiirlerinde Hikâye Kahramanları”. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı 17, 451-468

Sachs, C. (1966). Kısa Dünya Musikisi Tarihi . Ankara: MEB Yayınları.

Sakaoğlu, Saim. (1992). “Ozan, Âşık, Saz Şairi ve Halk Şairi Kavramları Üzarine”. *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*. (Hzl. Salih Turhan) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Say, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Sanem Matbaası.

7. ÖZGEÇMİŞ

21. 11. 1976'da İzmir' de doğdu. Sırasıyla ilk orta ve lise öğrenimini İzmir de tamamladı. 1995 yılında Ege üniversitesi TMDK'nı kazandı. Dört yıllık bir eğitimden sonra hayatını İstanbul da devam ettiren Ali Yılmaz 2001 yılında eğitimine İTÜ TMDK' da devam etti. 2007 yılında mezun olduktan sonra yüksek lisans eğitimini Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarında tamamladı. Müzik camiasının ileri gelen sanatçılarının albüm ve sahne çalışmalarında bağlama ve diğer renk enstrümanlarıyla eşlik etti. 2011 yılında çıkardığı "Son Durum" adlı enstrumantal albümüyle büyük ilgi topladı. Hala aktif müzisyenliğe devam eden Ali Yılmaz akademik kariyerini sürdürmektedir.

EKLER

EK 1: İCRASI İNCELENEN BAĞLAMA SANATÇILARININ ÖZ GEÇMİŞ BİLGİLERİ;

RIZA KILIÇ

1980 Sivas/Yıldızeli'nde doğdu. Kültürel kimliğinden dolayı çocukluğundan itibaren bağlama çalmaya başladı. 1999 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nda bir yıllık eğitim aldı ve 2006 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Konservatuarı'ndan mezun oldu. İcra ve düzenlemeleriyle birçok albüm çalışması içinde yer aldı. 2006 yılından beri Arif Sağ Müzik Okulu'nda bağlama dersleri veriyor. Beste çalışmalarını ve bağlama'nın geleneksel çalım tekniklerini yeniden ele alıp yorumladıkları bir ekip çalışması bulunmaktadır.

Yer Aldığı Albümler:

Metin Yücel Yılmaz / Baharla Gelen /Ada Müzik / 1998, Ağrı / Ezgi müzik / 2006

İsmail Özden / Cumali İber Müzik / 2000

Umuda Ezgi / Savrulma Düşlerim / Ada Müzik / 2000

Adem Aslandoğan / Türkü Misali / Ekin Müzik / 2001

Grup Sentez / Kalan Kalır / Türküola / 2001

Zülüf / Kal Benimle/ Serüvenciler Plak / 2002

Şahrud / Seyduna Türküleri / Anadolu Müzik / 2002

Adalılar / Adalılar Türkü Söyler / Ezgi Müzik / 2003

Yol Arkadaşları / Rüzgar ve Çınar / İber Müzik / 2003

İsmail Bektaş / Hey Özgürlük / Gövtepe Müzik / 2005

Oğuz Aksaç / Oğuzname / Metropol Müzik / 2005

Hüseyin Beydilli / Girdap / Ses Plak / 2007

Zeynep Karababa / Gül Yüzlüm / Kalan Müzik / 2008

EK 1' İN DEVAMI

ERDAL ERZİNCAN

1971 yılında Erzurum'da doğdu. Küçük yaşlardan itibaren yaşadığı coğrafyanın folklorunu gözlemlemeye başladı ve bağlamayla o yaşlarda tanıştı 1981 yılında İstanbul'a yerleşti ve 1985 yılında Arif Sağ müzik okulunda dersler almaya başladı.

1989 yılında İTÜ Türk müziği devlet konservatuvarı temel bilimler bölümüne girdi ve aynı süreçte, Tezenesiz bağlama çalma tekniği (şelpe) ile ilgili araştırmalar yapmaya başladı. Üniversitedeki tezini ise "Parmak vurma tekniğinin bağlamadaki uygulanışı ve notasyonu" konu başlığıyla sundu.

1994 yılında hazırladığı "Töre" isimli ilk solo albümünden sonra Garip, Gurbet Yollarında, Anadolu (enstrümantal), Almendil, Kervan ve Giriftar (enstrümantal) isimli solo albümlerinin yanı sıra Türküler Sevdamız 1, 2 ve 3 albümlerinde bağlaması ve sesiyle katıldı.

1996 yılında Köln'de Almanya cumhurbaşkanı Roman Herzog'un desteğiyle Arif Sağ ve Erol Parlak ile birlikte, Betin Güneş yönetimindeki Köln Filarmoni orkestrasıyla bir konser verdi. Bu konserin repertuarı da "Concerto for Bağlama" adı altında albüm olarak piyasaya çıktı.

2004 yılında Viyana'da; Avusturya cumhurbaşkanı Heinz Fischer'in desteğiyle, Wiener Konzerthaus'ta Russel McGregor yönetimindeki Ambassade senfoni orkestrasıyla bir konser verdi

2004 yılında İranlı kemançı sanatçısı Kayhan Kalhor'la bir dizi konser çalışması yaptı bu konser programı çerçevesinde Hollanda, Amerika ve Türkiye'de konserler verildi. Bu proje aynı zamanda Amerika'daki bir stüdyoda kaydedilerek 2005 yılında piyasaya çıktı.

EK 1' İN DEVAMI

On yılı aşkın bir süredir kendi adını taşıyan dershanesinde öğrenciler yetiştirmektedir.

BARAN ÖZER

Aslen Tunceli'li olan icracı 1983 yılında Elazığ merkezde doğdu. Müziğe ilkokul üçüncü sınıfta bağlama çalarak başladı. Bağlama çalmaya başlamasında babasının büyük etkisi oldu. Elazığ'da aldığı kısa süreli müzik eğitimini daha sonra kendi kendine geliştirdi. Çeşitli derneklerin ve kuruluşların düzenlediği konser ve etkinliklerde görev aldı. 2001 yılında babasının işi nedeniyle Trabzon'a yerleşti. Burada bağlama öğretmenliği yaparken çeşitli okul ve derneklerin etkinliklerinde görev aldı. Daha sonra İstanbul'a gelerek çalışmalarına profesyonel anlamda devam etmeye başladı. Birçok albümde ve müzik etkinliklerinde çalışmalarına devam etmektedir.

