T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

TÜRK MÜZİĞİNDE YENİ TINI ARAYIŞLARI: BAĞLAMANIN TEKNİK VE TINISAL ÖZELLİKLERİNİ TAŞIYAN ÇALGILAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİLAL MAZLUM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

ÇANAKKALE- 2024

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

MÜZİK ANASANAT DALI

TÜRK MÜZİĞİNDE YENİ TINI ARAYIŞLARI: BAĞLAMANIN TEKNİK VE TINISAL ÖZELLİKLERİNİ TAŞIYAN ÇALGILAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİLAL MAZLUM

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BAHADIR ÇOKAMAY

ÇANAKKALE-2024

T.C.

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Bilal MAZLUM tarafından Doç. Bahadır ÇOKAMAY yönetiminde hazırlanan ve **01/07/2024** tarihinde aşağıdaki jüri karşısında sunulan "**Türk Müziğinde Yeni Tını Arayışları: Bağlamanın Teknik ve Tınısal Özelliklerini Taşıyan Çalgılar**" başlıklı çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Müzik Anasanat Dalı**'nda **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oy birliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Üyeleri	**İmza**
Doç. Bahadır ÇOKAMAY (Danışman)	……
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN	……
Dr. Öğr. Üyesi Eren Can YILDIZ	……

Tez No : 10652650

Tez Savunma Tarihi : 01/07/2024

……

Prof. Dr. Ahmet ERGİNAL

Enstitü Müdürü

.../.../20...

ETİK BEYAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tez Yazım Kuralları' na uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi taahhüt ve beyan ederim.

Bilal MAZLUM
01/ 07/ 2024

TEŞEKKÜR

Araştırmaya başlarken danışmanım olan Doç. Dr. Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY' a ve daha sonra danışman olarak çalışmamıza devam ettiğimiz Doç. Bahadır ÇOKAMAY' a, çalışma boyunca tüm zorlukları benimle göğüsleyen sevgili eşim ve oğluma, her zaman desteğini hissettiren değerli aileme, her an yanımda hissetsem de çok özlediğim babama ve hayatım boyunca bana emeği geçen tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Bilal MAZLUM

Çanakkale, Temmuz 2024

ÖZET

TÜRK MÜZİĞİNDE YENİ TINI ARAYIŞLARI: BAĞLAMANIN TEKNİK VE TINISAL ÖZELLİKLERİNİ TAŞIYAN ÇALGILAR

Bilal MAZLUM
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Bahadır ÇOKAMAY
01/07/2024, 124

Sanayinin gelişmesi ve ham maddeye daha kolay ulaşılabilme imkânı diğer tüm alanlarda olduğu gibi müzikte ve dolayısıyla bağlama çalgısında da değişimi tetiklemiştir. Bağlama çalgısında tel olarak kullanılan bağırsak, at kuyruğu kılı vb. teller, yerini tını olarak farklı daha gür sesli ve gerilime daha dayanaklı çelik tellere bırakmış, küreselleşen dünya insanların sosyal ve kültürel etkileşimini hızlandırmıştır.

Kırsalda yaşayan ve daha sonra kente göç etmiş bir icracının, ozan-âşık ve ya mahalli sanatçının maruz kaldığı; çevresel faktörlerin farklılığı, kentin kozmopolit olanaklarından yararlanma imkânı, kent ve kırsalın gündelik yaşantısında karşılaşılan, esin kaynağı olması muhtemel duysal uyarıcıların farklılığı, medya araçlarının ve kullanım alanlarının yaygınlaşması ile hız kazanan kültürel ve sanatsal etkileşimler, teknoloji gibi birçok faktör, yapılan müziği ve de bunun yanında önemli oranda bağlama çalgısını da form, yapı, ve melodi yönünden bir değişim içine sürüklemiştir. Bu da bağlama çalgısının teknik ve tınısal özelliklerini taşıyan yeni çalgıların tasarlanmasını ihtiyaç kılmıştır. Bu bağlamda kültürel küreselleşmenin de etkisiyle tasarlanan çalgılarda, senkretik/melez formların da ortaya çıktığı görülmektedir. Çalışmamızda yer verdiğimiz çalgıların, farklı kültürlerin müzikal ifade araçları olan çalgılarla, bağlama çalgısının senkretik ilişkisi yanında, Anadolu müziğinin müzikal ifadesinde kullanılan farklı çalgıların bağlamayla senkretik ilişkisi ve etkileşimi de görülmektedir. Ayrıca çalışmamıza konu olan çalgıları tasarlayan ve yapan kişilerin aynı zamanda icracı olmaları, bu çalgıların organoloji ve icra pratikleri bakımından aynı anda incelenmesine olanak sağlamıştır.

Geleneksel halk müziğini ifade etmede en önemli çalgıların başında geldiği düşünülen bağlama çalgısı, zamanla farklı türdeki ezgileri de kendi tını ve icra pratikleri içerisinde seslendirmeye başlamış, önceleri sadece söze eşlik eden bir eşlik çalgı kimliğinden sıyrılıp zamanla kendi icra potansiyeline kavuşmuş ve solo bir çalgı haline gelmiştir. Bu değişim süreci bazen icra tekniğinde bazen tınısal özellikte bazen de form ve yapıda bağlamayı etkilemiştir.

Teknolojinin sürekli gelişmesi, dünya üzerindeki kültürel ve müzikal yapıya bunun yanında farklı çalgı ve icra tekniklerine ulaşmayı daha kolay kılmaktadır. İcracıların, bağlamada farklı türlerdeki ezgileri icra etmek isteme çabaları çalgıda yapısal, ezgisel ve icra özellikler bakımından farklı ihtiyaçlar doğurmuş bu da bağlamanın form ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak yeni çalgılar tasarlama ihtiyacını doğurmuştur. Çalışmamızda yer verdiğimiz çalgılarda görüleceği üzere, bazen solo bir çalgıya evrilen bağlama bazen hem ezgiyi hem de armoniyi aynı çalgı üzerinde eş zamanlı olarak icra edebilmeye olanak sağlayan bir çalgıya evrilmiştir. Bazen bas gitar tınılarını bazen de elektrogitar tınılarını bünyesinde barındıran çalgılara evrilen bağlama, tüm bu yapısal, ritmik ve melodik özellikleri halk müziği ezgisel yapısından ve bağlama çalgısının gelenekteki icra pratiklerinden yararlanarak sağlamıştır.

Çalışmada yer verilen çalgıların, bağlamanın dünya müziği içerisinde yer bulabileceğini ve farklı müzik türlerine cevap verebilecek icra pratiklerine sahip olduğunu göstermek adına önem arz ettiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra icracı, çalgı yapımcısı, tüm ilgili kişiler ve de alana da katkı sağlayacağı değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, Türk Halk Müziği, İcra Teknikleri, Yeni Çalgılar.

ABSTRACT

THE SEARCH FOR NEW TIMBRE IN TURKISH MUSIC: THE TECHNICAL AND TONAL CHARACTERISTICS OF THE BAGLAMAMOVING INSTRUMENTS

Bilal MAZLUM

Çanakkale Onsekiz Mart University

School of Graduate Studies

Master of Science Thesis in Music Department

Supervisor: Doç. Bahadır ÇOKAMAY

01/07/2024, 124

The development of industry and easier access to raw materials have triggered change in music and therefore in the bağlama instrument, as in all other fields. The strings such as gut, horsetail hair etc. used as strings in the bağlama instrument have been replaced by steel strings, which are different in timbre, louder in sound and more resistant to tension, and the globalizing world has accelerated the social and cultural interaction of people.

What a performer, bard-minstrel or local artist who lived in the countryside and later migrated to the city was exposed to; Many factors such as the diversity of environmental factors, the opportunity to benefit from the cosmopolitan opportunities of the city, the diversity of sensory stimuli encountered in the daily life of urban and rural areas that are likely to be a source of inspiration, cultural and artistic interactions that have accelerated with the widespread use of media tools and areas of use, and technology, affect the music made and the music produced. It has brought the baglama instrument into a significant change in terms of form, structure and melody. This necessitated the design of new instruments that have the technical and timbral features of the baglama instrument. In this context, it is seen that syncretic/hybrid forms also emerge in instruments designed with the influence of cultural globalization. In addition to the syncretic relationship between the baglama and the instruments that are instruments of musical expression of different cultures, the instruments we included in our study also show a syncretic relationship and interaction between the baglama and different instruments used in the musical expression

of Anatolian music. In addition, the fact that the people who designed and made the instruments subject to our study were also performers made it possible to examine these instruments simultaneously in terms of organology and performance practices.

The bağlama instrument, which is considered to be one of the most important instruments in expressing traditional folk music, has started to perform different types of melodies in time within its own timbre and performance practices, and has become a solo instrument, which has been stripped of its identity as an accompaniment instrument that only accompanies the lyrics, and has gained its own performance potential over time. This process of change has affected the baglama, sometimes in performance technique, sometimes in timbre, and sometimes in form and structure.

The continuous development of technology makes it easier to access the cultural and musical structure of the world, as well as different instruments and performance techniques. The efforts of the performers to perform different types of melodies on the baglama have created different needs in terms of structural, timbral and technical features of the instrument, which has led to the need to design new instruments by utilizing the technical and timbral features of the baglama. As can be seen in the instruments we have included in our study, the bağlama, which sometimes evolved into a solo instrument, has sometimes evolved into an instrument that allows both melody and harmony to be performed simultaneously on the same instrument. The bağlama, which has evolved into instruments that sometimes incorporate the timbres of the bass guitar and sometimes the timbres of the electric guitar, has provided all these structural, technical and timbral features by utilizing the melodic structure of folk music and the performance practices of the bağlama instrument in the tradition.

It is thought that the instruments we included in the study are important to show that baglama can find a place in world music and that it has performance practices that can respond to different types of music. In addition, it is thought that it will contribute to the performer, instrument maker, all relevant people and the field.

Keywords: Bağlama, Turkish Folk Music, Performance Techniques, New Instruments.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

JÜRİ ONAY SAYFASI..... i
ETİK BEYAN..... ii
TEŞEKKÜR..... iii
ÖZET iv
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER viii
SİMGELER ve KISALTMALAR..... xi
ŞEKİLLER DİZİNİ..... xii
NOTALAR DİZİNİ..... xvi

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ 1

1.1. Problem Durumu..... 3
1.2. Problem Cümlesi 3
1.3. Araştırmanın Amacı 3
1.4. Araştırmanın Önemi 4
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları 4
1.6. Varsayımlar..... 4

İKİNCİ BÖLÜM
KURAMSAL ÇERÇEVE 5

2.1. Tarihçe ve Köken..... 5
2.2. Bağlama 13
2.3. Bağlamanın Form ve Yapısı..... 16
2.4. Bağlamada Tel..... 19
2.5. Bağlama Ailesi..... 19
2.5.1. Bağlama..... 20

2.5.2. Meydan Sazı 21
2.5.3. Divan Sazı 22
2.5.4. Çöğür 23
2.5.5. Baz 24
2.5.6. Bozuk 24
2.5.7. Âşık Sazı 25
2.5.8. Tanbura 26
2.5.9. Cura 26
2.5.10. Cura Bağlama 27
2.5.11. İki Telli (Dutar) 28
2.5.12. Bulgari 29
2.5.13. Irızva 30
2.5.14. Uzun Sap Bağlama 32
2.5.15. Kısa Sap Bağlama 33
2.5.16. Divan bağlama 34
2.5.17. Cura 34
2.6. Bağlamada Kullanılan Perde Sistemi ve Akort Düzenleri 35
2.7. Bağlamada Kullanılan Bazı Akort Düzenleri 48
2.7.1. Bozuk Düzen (Kara Düzen) 48
2.7.2. Bağlama Düzeni 50
2.7.3. Müstezat Düzeni 50
2.7.4. Fa Müstezat Düzeni 51
2.7.5. Do Müstezat Düzeni 51
2.7.6. Misket Düzeni 52
2.7.7. Fidayda – Hüdayda Düzeni 52
2.7.8. Abdal Düzeni 53
2.7.9. Sürmeli Düzeni 54
2.8. Bağlama Çalım Teknikleri 55
2.8.1. Elle (Tezenesiz) İcra Tekniği (Şelpe) 55
2.8.2. Tezene ile İcra Tekniği 56
2.8.3. Yay ile icra Tekniği 56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ 58

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA BULGULARI 59

4.1. Oğur Sazı 63
4.2. Çift Saplı Bağlama 72
4.3. Çağlama 89
4.4. Bağmani Ve Yaybüş 99
4.4.1. Bağmani 99
4.4.2. Sazbüş 104
4.4.3. Yaybüş 105
4.5. Divane 111

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ ve ÖNERİLER 118

KAYNAKÇA 120
EKLER I
EK 1 GÖRÜŞME FORMU I
EK 2 ETİK KURUL KARARI III

SİMGELER VE KISALTMALAR

THM	Türk halk müziği
Cm	Santi metre
Mm	Mili metre
Akt.	Aktarma
Vb.	Ve benzeri

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil No	Şekil Adı	Sayfa No
Şekil 1	Telli Sazların Ortaya Çıkışı 1. Aşama	9
Şekil 2	Telli Sazların Ortaya Çıkışı 2. Aşama	9
Şekil 3	Telli Sazların Ortaya Çıkışı 2. Aşama	10
Şekil 4	Telli Sazların Ortaya Çıkışı SARI 3. Aşama	10
Şekil 5	Telli Sazların Ortaya Çıkışı 4. Aşama	11
Şekil 6	Telli sazların Doğuşu	12
Şekil 7	Bağlamanın kısımları	17
Şekil 8	Meydan Sazı	21
Şekil 9	Divan	22
Şekil 10	Çöğür	23
Şekil 11	Bozuk	24
Şekil 12	Aşık Sazı	25
Şekil 13	Tambura	26
Şekil 14	Cura	26
Şekil 15	Cura Bağlama	27
Şekil 16	İki Telli (Dutar)	28
Şekil 17	Bulgari	29
Şekil 18	Irızva	30
Şekil 19	Cura, kısa sap bağlama, uzun sap bağlama ve divan	32
Şekil 20	Cura, kısa sap bağlama, uzun sap bağlama ve divan çalgılarına ait ses piyano sahalarının üzerinde karşılaştırmalı gösterim	35
Şekil 21	24 perdeli sistem"in, Arel-Ezgi ses sistemindeki isim ve nota sembolleri	36
Şekil 22	Safiyyuddin Urmevi Tarafından Sistemleştirilen ve bağlamada kullanılan 17 Perdeli Ses Sistemi	36
Şekil 23	Türk Müziğinde Aralıkar ve Ses Değiştirici İşaretler-Halk Müziği değiştirici işaretler	39

Şekil 24	Çargâh Makam Dizisinin Uzun Sap Bağlamada Alt Tel (La) Üzerindeki Konumu	39
Şekil 25	Hüseynî Makam Dizisinin Uzun Sap Bağlamada Alt Tel (La) Üzerindeki Konumu	40
Şekil 26	Halk müziğindeki koma sesler	43
Şekil 27	Si bemol 2 Notasının Perde Üzerinde Gösterimi	44
Şekil 28	Bir Tam Ses Aralığını 10 Komaya Bölen Sistemin Şeması	45
Şekil 29	Bağlamada Perde Bağları	47
Şekil 30	Bağlamada Perde Bağlama Noktası Hesaplama	48
Şekil 31	Bozuk Düzende La Karar Pozisyonu	49
Şekil 32	Bozuk Düzende Sol karar Pozisyon	49
Şekil 33	Bozuk Düzende Re karar Pozisyonu	49
Şekil 34	Bağlama Düzeni karar ses pozisyonu	50
Şekil 35	Do müstezat Karar Ses	51
Şekil 36	Misket Düzeni karar pozisyonu	52
Şekil 37	Fidayda Düzeni Karar ses şema ve gösterimi	53
Şekil 38	Sürmeli Düzeni karar ses pozisyonu	55
Şekil 39	Engin Topuzkanamış ve Dede Sazı, Balta Saz	61
Şekil 40	Engin Topuzkanamış Yapımı Kopuz	61
Şekil 41	Erkan Oğur ile görüşmesi sırasında icra	63
Şekil 42	Erkan Oğur ve Oğur Sazı	64
Şekil 43	Oğur sazı sağ el parmak simgeleri	67
Şekil 44	Oğur sazı sol el parmak simgeleri	68
Şekil 45	Oğur Sazı orta, arka ve ön genel görünüşü	71
Şekil 46	Oğur Sazı ses deliği, orta ve alt eşik	71
Şekil 47	Sinan Ayyıldız ve Çift Saplı Bağlama, Özay Gönlüm ve Yaren çalgısı	73
Şekil 48	Sinan Ayyıldız ve tasarladığı çift saplı sazlar	74
Şekil 49	Ayyıldız ve Çift Saplı dört yüzlü bağlama	76
Şekil 50	Tezenesiz icrada el, kol ve parmak pozisyonları	80

Şekil 51	Tezenesiz icrada sağ ve sol el, kol ve parmakların genel konumu ve çapraz konumu	81
Şekil 52	Parmak Vurma Tekniğinde Kullanılan Ses Kaynağı Sembolleri	82
Şekil 53	Parmak Vurma	84
Şekil 54	Sağ el 1.parmak ile bağlamanın alt teli çekilerek yapılan icra	84
Şekil 55	Sağ el 1.parmak ile bağlamanın orta teli çekilerek yapılan icra	85
Şekil 56	Sağ el baş parmak ile bağlamanın orta teli çekilerek yapılan icra	85
Şekil 57	Parmak vurarak tel çekme	86
Şekil 58	Pençe vurma tekniği	87
Şekil 59	İşaret parmağı ile icra tekniği	87
Şekil 60	Ömür Kılıçaslan ve Çağlama	90
Şekil 61	Çağlama burguluk kısmı ve Burgular	91
Şekil 62	Çağlama	91
Şekil 63	Elektrogitar kasa Çağlama	92
Şekil 64	Salih Korkut Peri ve bir sapında çağlama kullandığı çift saplı çalgı	92
Şekil 65	Çağlama perde sarım şekli	94
Şekil 66	Çağlama Tel Sırası	94
Şekil 67	Deniz Mahir Kartal. Yaylı Çağlama	95
Şekil 68	Çağlama, İcracı Salih Korkut Peker	96
Şekil 69	Bağmani	100
Şekil 70	Bağmani tutuş biçimi, icracı Âdem Tok	101
Şekil 71	Bağmani çalgısının materyal özellikleri ve ölçüleri	102
Şekil 72	Bağmani İcrasında kullanılan yay	103
Şekil 73	Ulusal basında Bağmani ve Âdem Tok	105
Şekil 74	Uzun Sap Sazbüş ve kısa sap Sazbüş	106
Şekil 75	Iklığ, İcracı Âdem Tok	107
Şekil 76	Âdem Tok ve Yaybüş	108
Şekil 77	Yaybüş	109
Şekil 78	Yaybüş' ün Müzikal Özellikleri	109

Şekil 79 Yaybüş İcrasında kullanılan Yay 110
Şekil 80 Yaybüş' ün Tel ve Tınısal Özellikleri 111
Şekil 81 Yavuz Gül ve Köksal Kaya Gül Divane Çalgısı ile 114
Şekil 82 Divane 115
Şekil 83 Divane Metal Kafesli Ses Deliği, Alt Eşik ve Tarak 115
Şekil 84 Divane Üst Eşik, Burgu ve Burguluk Kısmı 116
Şekil 85 Kısa, Standart ve Uzun Saplı Divane 116
Şekil 86 Divane Perde Düzeni 117

NOTALAR DİZİNİ

Nota No	Nota Adı	Sayfa No
Nota 1	Bağlama ailesi porte üzerinde yazım ve duyumu	31
Nota 2	Bağlama ailesi çalgılarına ait ses sahalarının porte üzerinde gösterimi	35
Nota 3	Uzun sap bağlama perde düzeni	37
Nota 4	Kısa sap bağlama perde düzeni	37
Nota 5	Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi'ne Göre Çargâh Makam Dizisinin Gösterim	39
Nota 6	Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi'ne Göre Hüseynî Makam Dizisinin Gösterimi	40
Nota 7	Si Bemol 1 Değiştirici İşaretli Râst Makam Dizisi Örnek Eser	41
Nota 8	Bozuk Düzen	48
Nota 9	Bağlama Düzeni	50
Nota 10	FA Müstezat Düzeni	51
Nota 11	Do Müstezat Düzeni	51
Nota 12	Misket Düzeni	52
Nota 13	Fidayda Düzeni	53
Nota 14	Abdal Düzeni	54
Nota 15	Sürmeli Düzeni	54
Nota 16	Kopuz akort düzeni	62
Nota 17	Oğur Sazı Akort Düzeni	65
Nota 18	Çift Saplı Bağlama Notasyonu	83
Nota 19	Bağmani akort Düzeni	102
Nota 20	Yaybüş Akort Düzeni	110

BİRİNCİ BÖLÜM
GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana birçok medeniyete yurt olmuş olan Anadolu, kendi sanatsal ve kültürel ifadesini, ev sahipliği yaptığı medeniyetlerin miras bıraktığı zengin müzikal doku içinde şekillendirmiştir. Bunun yanı sıra müziğin can bulduğu Antik Yunan ve Mezopotamya toprakları ortasındaki konumu, Anadolu'ya Doğu ve Batı arasındaki bir köprü olma olanağı sağlamıştır. Bu köprüden, kopuzu ile Dede Korkut da geçmiştir, sazıyla Veysel de ve de bağlaması ile nice ustalar…

Anadolu topraklarındaki müzikal zenginliği en iyi yansıttığı üzerinde çeşitli ve farklı görüşlerin olduğu bağlama çalgısının gerek bu adı alması gerekse tarihsel kökeni ile ilgili net ve kesin bilgilere maalesef ulaşılamamıştır.

Bizde bağlama (Osmanlı Mısırında Tanbur Bağlama), vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra, orta boy saplı, mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya Çelebi'de bu ad henüz yoktur. Şu hâlde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın, halk dilinde yerini bağlama tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terk edilmiş ad Kopuz'un kendisi olmak gerekmektedir (Gazimihal, 2001: 106).

Genellikle mızrap / tezene ile icra edilen ve telli/ perdeli bir çalgı olarak kabul edilen bağlama ve bağlama ailesi çalgıları, birçok farklı boy ve düzene sahip olsa da çalgının organolojik yapısı incelendiğinde, ailedeki bütün çalgıların yapımında malzeme olarak ağaç kullanıldığı ve de tümünün tekne, göğüs ve sap olmak üzere üç ana kısımdan oluştuğu görülmektedir. Dut, kestane, ardıç, gürgen, ceviz gibi ağaçlardan yapılan bağlama mızrap/ tezene ile icra edildiği gibi Anadolu' da şelpe olarak da bilinen parmak vurma tekniği ile de icra edilir. Önceleri bağırsak, kiriş ve benzeri materyaller gerilerek icra edilen çalgı, özellikle hammaddeye ulaşımın kolaylaşması ile birlikte, madeni (çelik) tel gerilerek icra edilmeye başlanmıştır. Çelik telin daha fazla gerilime dayanması, tel tınısı ve ses yüksekliği gibi özellikleri, icracılar için yeni tını arayışları bakımından bir dönüm noktası niteliğinde olarak değerlendirilebilir.

Anadolu' da "aşık ve ozanların çalgısı" olarak bilinen bağlamanın, teknik ve tınısal olarak farklı form ve yapıya evrilmesi bağlamında, edebiyattan da ilham alındığı düşünülmektedir. Bunun nedeni olarak da gelenekte Anadolu halk müziğinin, söz sanatının ön planda olduğu bir forma sahip olması olarak ele alınması görülebilir. Dolayısıyla söze eşlik etmede halk müziğinin birincil çalgısı olarak görülen bağlama, kendi icra olanakları ve potansiyelinin ortaya konmasından ziyade, genel olarak söze eşlik edebilme pratiğinde kullanılmıştır.

Halk müziğinin diğer kültürel öğelerinde olduğu gibi bağlama icra pratiğinin de usta-çırak eğitimi yani "Meşk" kültürüyle nesilden nesle aktarıldığı ve de bu yöntemin zamanla kaybolduğu çeşitli araştırma ve gözlemlerle bilinmektedir. Bu geleneksel aktarımın zamanla kaybolmasına; nota yazımı, kaynak oluşturma gibi metotlardan yoksun sürdürülen Usta-çırak eğitiminin tamamıyla taklit etmeye dayalı olması, ustanın meşk edemez bir rahatsızlık geçirmesi, yaşlanması veya hayatını yitirmesi gibi durumlarda, eğitim ve kültür aktarımının durması ve son bulması gibi etkenlerin neden olduğu düşünülmektedir. Bağlama icracılarının kırsaldan kente göç etmeleri ve teknolojik yenilikler gibi durumların yarattığı yeni sosyal ortamın, bağlama yapımcıları ve icracılarını yeni ifade ve üretim biçimlerine yönlendirdiği dolayısıyla bağlamanın da zamanla yalnızca söze eşlik eden karakterinden sıyrılarak, kendi icra potansiyelini ortaya çıkaran değişen ve gelişen farklı form ve yapıda özellikleri ile karşımıza çıkmasını sağladığı düşünülmektedir.

Bu çalışmada bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanarak tasarlanan çalgılar incelenmiş olup üretilen bu yeni çalgıların hangi ihtiyaçtan ortaya çıktığı, farklı ve benzer icra pratiklerinin ortaya konması amaçlanmıştır. Söz konusu çalgıları tasarlayan ve yapan, halk müziği adına ulusal ve uluslararası müzik alanında önemli katkıları olan sanatçı, icracı ve çalgı yapımcıları ile kişisel görüşme yönteminden yararlanılarak uzman görüşlerine yer verilmiştir. Çalışmanın bu alanda araştırma yapan ya da yapacak olan icracı ve çalgı yapımcılarına yol göstereceği ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerini taşıyan çalgıların tasarlanmasında ve ihtiyaçların doğru tanımlanıp ifade edilmesinde icracılar, bu ihtiyaçlara cevap verebilecek çalgıların yapımında ise çalgı yapımcıları belirleyicidir. Yeni çalgının tasarımında önemli rol üstlenen icracının, halk müziğinin yapısal özelliklerine, bağlama çalgısının icra tekniği ve potansiyeline, melodik, armonik yapısına hâkim olması da önemli bir konudur. Bunun yanında çalgı yapımcısının, icracının istek ve ihtiyacından bağımsız kendi imkân ve kabiliyetleri ölçüsünde bireysel yaklaşımı, ortaya çıkacak ürün bakımından yanlış sonuçları da doğurabilecektir. Bu problem aynı zamanda çalışmanın konusu olan bağlama türevi çalgıların hangi ihtiyaçtan ortaya çıktığını, tasarlanan çalgıların ortaya çıkmasını sağlayan ihtiyacı karşılayıp karşılamadığını, tasarlanan çalgıların bağlamanın teknik ve tınısal hangi özelliklerini taşıdığını, tasarlanan çalgıların gelişimini tamamlayıp tamamlamadığını, tasarlanan çalgıların bağlama ile birlikte hangi farklı çalgıların özelliklerini taşıdığını bunun yanında bağlama türevi çalgıların üretimindeki sebep (veya ihtiyaç), süreç ve sonuç ilişkisini de anlatmaktadır.

1.2. Problem Cümlesi

Müzikal ihtiyaçlar doğrultusunda tasarlanan yeni çalgıların yapımında, bağlama çalgısının hangi teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılmıştır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada bağlamanın teknik, tını ve icra potansiyelinin, gelenekten geleceğe nasıl değişip geliştiği, bu süreçte hangi müzikal ihtiyaçların ortaya çıktığının belirlenmesi ve de üretilen yeni çalgıların ihtiyacı karşılayıp karşılamadığına ilişkin durumların ortaya konması amaçlanmıştır.

1.4 Araştırmanın Önemi

Yeni bir çalgı tasarımı ve yapımı özelinde düşünüldüğünde, çalgı yapımcısının, icracının istek ve ihtiyacından bağımsız kendi imkân ve kabiliyetleri ölçüsünde bireysel

yaklaşımı, ortaya çıkacak ürün bakımından yanlış sonuçlar doğurabilir. Bunun yanında tasarlanan çalgının teknik, tınısal ve de icra pratiklerine hâkim olmayan icracının ihtiyaçların doğru belirlenmesinde yetersiz kalması da tasarlanan çalgı bağlamında yanlış sonuçlar doğurabilir. Bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerini taşıyan yeni bir çalgı tasarlayan icracının, Halk müziğinin yapısal özelliklerine, bağlama çalgısının icra tekniği ve potansiyeline, melodik, armonik yapısına hâkim olması büyük önem arz etmektedir. Bu çalışmada çıkan sonuçlar icracı ve çalgı yapımcılarına ve bu alanda çalışma yapmayı düşünenlere yol gösterici olma niteliği taşırken literatüre de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanarak ortaya çıkan çalgılar bağlamında kişisel görüşme yapılan icracılar, çalgı yapımcıları ve tasarlayıp yaptıkları çalgılarla sınırlıdır.

1.6. Varsayımlar

Bu çalışmada, görüşme yapılan sanatçı, icracı ve çalgı yapımcılarının vereceği bilgilerin doğru olduğu var sayılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM
KURAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Tarihçe ve Köken

Bağlamanın günümüz formuna ulaşana kadar hangi aşamalardan geçtiği ve kökenine dair farklı görüşler vardır. Bunlardan; en yaygın ve kabul göreni, bağlamanın kopuz dan türediği görüşüdür. Diğer bir görüşe göre ise bağlama kopuzdan bağımsız türemiş ve hatta aynı dönemlerde farklı veya aynı topluluklarca eş zamanlı olarak icra edildiğidir. Erdener **(**2015:27) *"bağlama kopuzdan bağımsız türemiş ve aynı dönemde çalınmıştır"* fikrine kanıt olarak şu örnekleri dile getirir:

2008 yılında Moğolistan' nın dağlık bölgelerinde bir mağarada, N. Dandar adlı çobanın beşinci yüzyıldan kalma, 1500 yıllık bir saz bulduğunu aktaran Erdener, bu çalgının ilk olarak "deve kopuzu" adı ile bilinen yerel bir Moğol çalgısı olduğu düşünülmesine rağmen Gumilev Avrasya Üniversitesi Türkoloji ve Altayoloji Araştırmaları Merkezi Müdürü Prof. Dr. Karjavbay Sartkojauli tarfından yapılan incelemede, sapındaki "Hoş bir ezginin sesleri insanı mest eder" runik Türk yazısını ve gövde üzerine çizilmiş bir geyik , ve de sapının ucunun bir geyiğin başını andırması sonucu ,bu çalgının Moğollara ait deve kopuzu olmadığını, bir Türk sazı olduğu düşüncesini belirtmiştir.

Mağara duvarlarına çizilen resimlerde, Orta Asya ve Sibirya'da varlık göstermiş Türk topluluklarının, şaman davullarında da geyik resimleri görüldüğünü belirten Erdener, 1500 yıllık sazın, kopuz gibi zaman zaman şaman ayinlerinde de kullanılıyor olabileceği görüşünü savunur ve "Abdülkadir İnan' nın "Tarihte ve Bugün Şamanizm" adlı kitabındaki şu sözlerini aktarır:

Abdülkadir İnan kitabında, tarihsel süreçte bazı Türk topluluklarının ritüel olarak yaptıkları ayinlerde şaman davulu (tüngür) yerine saz veya kopuz çalgılarını kullandıklarını dile getirmiş bunun yanında XI. yüzyıl başlarında yaşamış olan İranlı tarihçi Mahmud Gardizi' nin de Yenisey' deki Kırgızların yapmış oldukları şaman ayinlerinde davul yerine saz kullandıkları bulgusunu aktarmıştır (İnan 1972: 93' den akt. Erdener, 2015).

Kaygusuz Abdal' ın aşağıdaki dizeleri saz ve kopuzun aynı dönem ve yan yana kullanıldığı fikrini destekler nitelikte olduğu değerlendirilebilir:

"Otuz kopuz, kırk çeşte, elli ıklığı rebab,
Hub çalınsın odada iki telli saz ile
Bunca sözü söyledik bize bâki kalır yok,
Kaygusuza nazar eyle bir güler yüz ile "

Aynı zamanda, Alevi-Bektaşi edebiyatının kurucusu olarak görülen ve XIV. yüzyılın sonlarında yaşadığı sanılan Kaygusuz Abdal yukarıdaki sözlerinde, sazı iki telli bir çalgı olarak tanımlamaktadır.

Anadolu topraklarında, Türk medeniyetlerinin izlerinden yaklaşık bin yıl önce Mezopotamya ve Anadolu' da sapının ucunda püsküller bulunan, iki telli ve perde bağlı bir sazın var olduğu kaynaklarla sabittir. Söz konusu çalgının Anadolu kökenli olduğu görüşlerinin yanında yapılan araştırmalar sonucu Mezopotamya' da da izlerine rastlandığı tespitleri bilenmektedir; (Birdoğan 1998: 77, Dinçoļ 2003: 23-32, Yılmaz 2011: 6 -10). Yakın zamanda yapılmış olan araştırmalar sonucu, bugün kullandığımız bağlama çalgısının atası olarak bu çalgının görüldüğü tespitleri olmakla birlikte, Anadolu' da özellikle kırsalda yaşayan aşık ve ozanların kopuz icralarına dair tarihi kaynaklarda herhangi bir kayıt veya izin bulunmadığı iddia edilmiştir. Bu araştırma ve bulgular sonucunda kopuzun, bağlamanın atası olamayacağı tezi ileri sürülmüştür; Erdener (2015: 27-33). Ve günümüz bağlama çalgısının oluşumunu, Türklerin Orta Asya'dan getirdikleri kopuz çalgısı ile Mezopotamya ve Hitit Uygarlığı 'da icra edilen ve Karkamış Kabartmalarında göze çarpan çalgıya çok benzeyen telli müzik aletinin etkileşimi olduğu fikirleri ve bulguları mevcuttur (Birdoğan, 1998: 77'den akt. Akın, 2020: 143).

Anadolu' da Türklerin, kültürel ve sanatsal özelliklerini oluşturmaları ve bu toprakları yurt olarak kabul etmelerinden sonra, Anadolu halk ozanlarının şiirlerinde kopuzu sıkça konu edindiği görülmekte. Şiirlerinde konu edindikleri kopuzun kutsiyetini dile getirmeleri yanında bu çalgının yapı, form ve teknik özellikleri hakkında da bazı bilgilerin günümüze ulaşmasına katkı sağlamışlardır.

Yunus Emre nin aşağıdaki şiirinde kopuz çalgısının organolojisi hakkında çıkarım yapmak mümkündür:

Ey kopuz ile çeşte
Aslın nedir bu işde
Eydür aslımdır ağaç
Koyun kirişi birkaç
Ağaç deri gerildi
Kiriş ile bir oldu
Aşk denizine daldı
Beane yok bu işde.

Yunus'un kopuzla diyaloğundan anlaşılacağı üzere; XIII-XIV yüzyıllarda göğsü deriden olan kopuzun, tekne yapımında ağaç kullanıldığı ve çalgıda tel olarak bağırsak kirişlerin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Türklerin ilk çalgılarının yay ile icra edilen formlarına kopuz gibi değişik adlar verildiğini dile getiren Ögel (2000:1), yay ile çalınan çalgıların yanı sıra parmak ile de icra edilen sazların varlığından bahsetmekte ve bu sazların yani yay ile çalınan ve parmak ile çalınan bu çalgıların yapısal olarak önemli bir farkının bulunmadığını belirtmektedir. Ögel'in "Türk çalgıları" genellemesinden 'Kopuz' adının, sadece bağlama' nın atası olan formlarına değil, dönemin Türk çalgılarının tümüne verildiğini anlaşılmaktadır.

20. yüzyılın en önemli kopuz icracılarından biri olarak kabul edilen Erkan Oğur, kopuz bağlamanın atası mıdır? sorusuna şu şekilde cevap vermiştir:

> Kopuz kelimesi, bugün dilimizde kullanılan saz kelimesinin eski karşılığıdır, (ingilizceden dilimize karışmış olan enstrüman kelimesi gibi). (…) kopuz, Deve Kopuzu, Kıl Kopuz, Rumi Kopuz, Kobza, Komuz gibi değişik kültürlerde fonotik benzerliklerle adlandırılmıştır. Kopuz yörelere ve kültürlere göre özel isimlerde almıştır; mesela üç telli dede, üç telli, iki telli, beş telli, balta, tenbur, bulgari, bozuk, bağlama ailesindeki (cura, tambura, uzun sap bağlama, kısa sap bağlama, divan, çöğür, meydan sazı) isimler hala güncelliğini korumaktadır. (…) Saz kelimesi çalgı aleti manasındadır, uzun

> sap bağlamayı saz diye tanımlamak onu yanlış ve eksik tarif etmektir. Saz ve kopuz kelimeleri çalgı aleti olarak eş anlamlıdır (Kişisel görüşme, 05.07.2023).

Oğur' un görüşlerinin de Ögel gibi kopuz adının, saz terimi gibi birçok farklı çalgı için kullanıldığını göstermekte olduğu düşünülebilir.

Tarihsel süreçte birçok inanç sistemini benimsemiş olan Türk toplumu, bu inanç sistemlerinin etkisiyle zengin bir kültüre sahip olmuştur. Bu inanç sistemlerinden Kamlık (Şamanizm) Türk inanç sistemleri içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Eski Türklerde, Şamanizm inancına göre dini önder olarak Kamlar (Şamanlar) kabul edilirdi. Kamlar yaptıkları ayinlerde doğaçlama şiirler, ilahiler okur ve bu ayinleri çeşitli çalgılar çalarak yaparlardı. Böylece manen Tanrı ile iletişime geçerlerdi. Bu ayinlerde kullanılan büyük def, davul ve farklı ritim aletleri, Kamlık inanışına göre kutsal kabul edilirdi. Aynı zamanda Kamların yaptıkları ayinlerde davul yerine telli bir çalgı olan kopuzu kullandıklarına da çeşitli kaynaklarda değinilmiştir (İnan, 1986: 93).

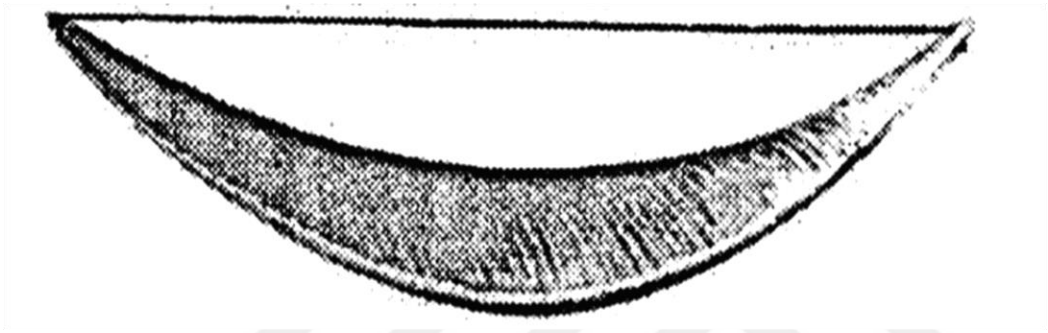
Bilindiği üzere İslamiyet'ten önce Asya' da varlıklarını sürdüren Türkler Şamanizm inanışını benimsemişlerdir. Bu inanç siteminde dini lider olarak kabul gören şamanlar kopuz icrası eşliğinde farklı ritüellere sahip törenleri yönetmenin yanında, gündelik yaşamın yönlendirilmesi, topluluk kurallarının oluşturulması, otoritenin sağlanması gibi haklara da sahipti. Şamanist törenlerin en önemli parçalarından biri olarak görülen Kopuz; tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradeyi güçlendiren, ulularla haberleşmede ve yardım istemede yararlanılan, kötü ruhları kovan, iyi ruhları çağıran, kendisiyle övülenlere güç veren, halkı aydınlatan ve toplulukta birlik duygusu yaratan sosyal bir olgudur (Parlak, 1998: 4).

Kopuzun ortaya çıkışı hakkında çalışmaya yönelik yapılan araştırmalarda bazı farklı fikirler ortaya çıkmıştır. Ancak araştırmanın içeriği açısından öncelikle telli sazların nasıl ortaya çıktığı konusuna değinmek gerektiğini düşünülmektedir.

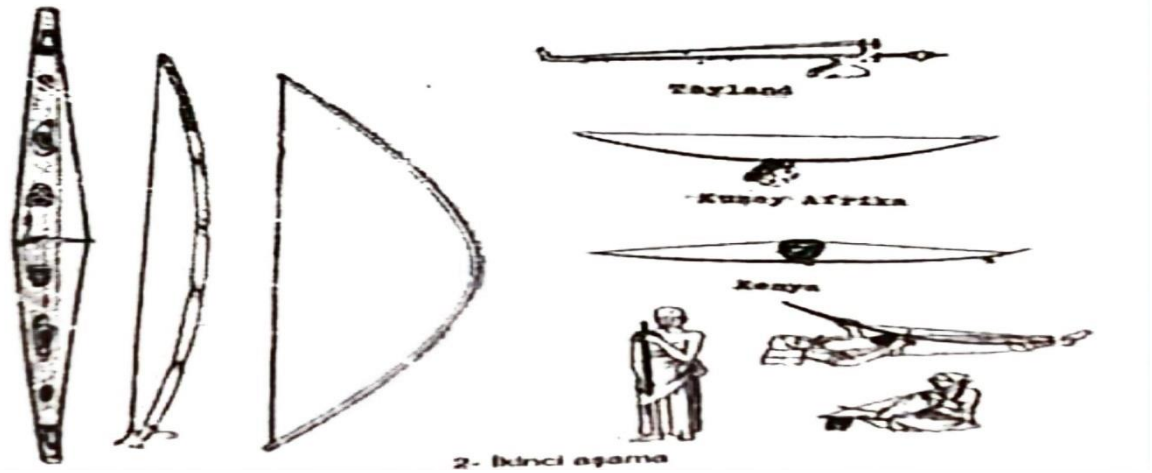
Telli sazların ortaya çıkışı hakkındaki farklı fikirlerden en yaygını ve kabul göreni ok ve yayın sürtünmesi sonucu çıkan tınının fark edilmesidir.

Sarı (2012) telli sazların ortaya çıkışını ve aşamalarını şu şekilde resimlerle betimlemiştir:

Aşağıdaki resimde ilk telli çalgının bir yaydan ibaret olduğu görülmektedir.



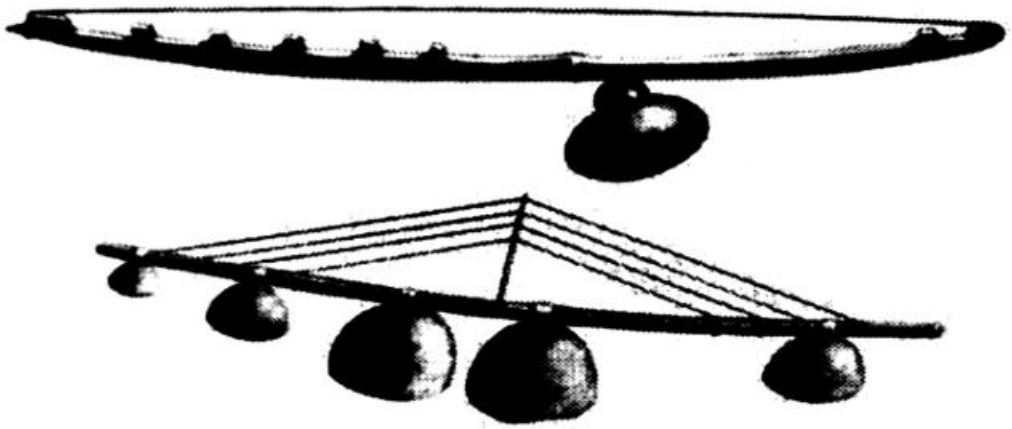
Şekil 1. Telli sazların ortaya çıkışı 1. aşama (Sarı, 2012:13).



Şekil 2. Telli sazların ortaya çıkışı 2. aşama (Sarı, 2012:13)

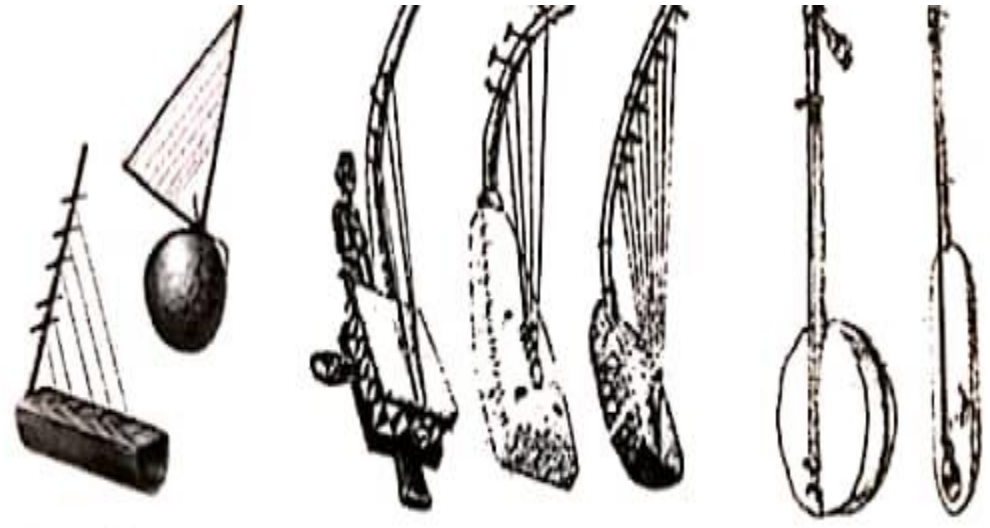
Sonra yukarıdaki gibi ses kutusu olması ve çıkan sesin rezonansını sağlaması amaçlanarak su kabağı veya kaplumbağa kabuğu eklenmiştir.

Çalgının gelişimi adına yapılan bu değişikliklerin hedeflenen ses ihtiyacını karşılamaması, bir sonraki aşama da tel sayılarının arttırılmasına neden olmuş, çok telli bu yeni form ise aşağıdaki çeng veya ilkel arp tipli çalgıların ortaya çıkmasını sağlamıştır (Sarı, 2012:13).



Şekil 3. Telli sazların ortaya çıkışı 2. aşama (Sarı, 2O12:13).

Yay şeklindeki sapın tamamen düzleşmesi ve çok telli çalgıların boş telleri tınlatarak çalınması yerine, düzleşen sapa gerilen tellerden sadece birine parmak basarak çalma tekniği tel boyunun kısalmasını ihtiyaç kılmış, düz sap ve parmak basarak icra edilen bu yeni prototipler ise günümüz çalgılarının "İlkel Tanbur Tipli" diye adlandırılan çalgıların doğuşunu sağlamıştır (Sarı, 2012:13).



Şekil 4. Telli sazların ortaya çıkışı 3. aşama (Sarı, 2012:14).



Şekil 5. Telli sazların ortaya çıkışı 4. aşama (Sarı, 2012:14).

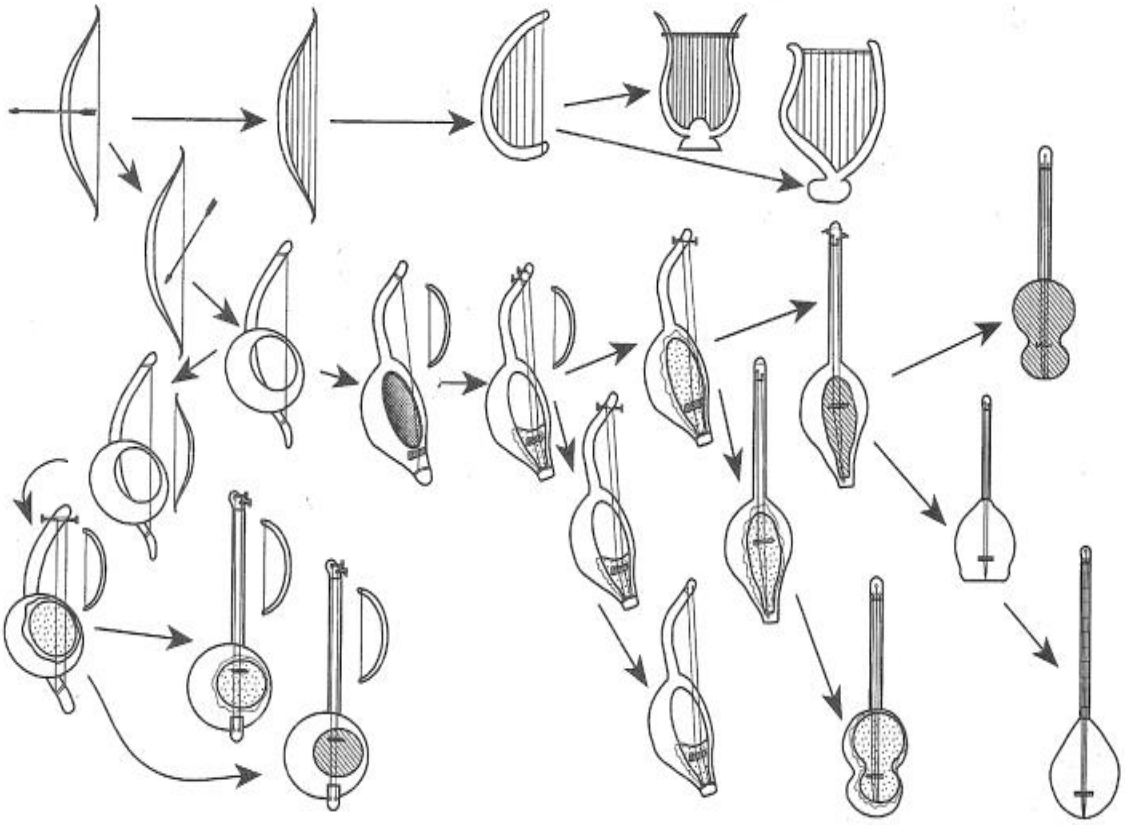
"Bu aşamadan sonra –tarihsel sırayla- iki biçim çalgı görülmektedir:

a- Küçük gövdeli uzun saplı (Tanbur, bağlama vb)

b- Büyük gövdeli kısa saplı (Ud vb)" (Sarı, 2012: 14).

Yukarıda değinildiği üzere, bazı araştırmalar "Kopuz" teriminin tek bir çalgı için kullanılmadığını, yaylı veya tezeneli (mızraplı)- tezenesiz icra edilen telli çalgıların genel adı olarak kullanıldığını göstermektedir. Örnek vermek gerekir ise, yayla çalınan ve önceleri "okluğ" adı verilen sonraki süreçte "ıklığ" da denilen kopuzun, mızrapla ya da parmakla çalınan sazların da atası olduğu anlaşılmaktadır.

Erol Parlak telli sazların doğuşunu ve dolayısıyla lir, gitar, kabak kemane, bağlama gibi telli çalgıların doğuşunu aşağıdaki şema ile açıklamıştır:



Şekil 6. Telli sazların Doğuşu (Parlak, 1998: 7)

Tarihsel süreçte kopuz ve kopuzdan türeyen çalgıların nasıl ortaya çıktığıyla ilgili farklı görüşler ortaya atılsa da yapılan araştırmaların sonucu itibariyle en tutarlı olduğu düşünülen fikir: Sazlık alanlardaki kırık kamışlara çarpman rüzgarların etkisiyle çıkan seslerin ve ilk insanların duygularını belirtmek adına çıkardıkları seslerin, ilk müzik duygularını oluşturduğu düşünülmektedir. Bu seslerin av esnasında kullanılan yay ve oktan çıkan sesle benzeşmesinden sonra ilk insanlar av aracı olarak kullandıkları ok ve yayı birbirine sürterek bilinçli bir şekilde müzikal tınılar elde etmiştir. Ok ve yayın birbirlerine sürtülerek oluşturulan çalgı yapısına "okluğ" adı verilmiştir. Sonraki süreçte okluğun ucuna kaplumbağa kabuğu, su kabağı gibi ses kutuları eklenerek "ıklığ" denilen çalgı prototipleri oluşturulmuştur. Kaplumbağa kabuğu, su kabağı gibi ses kutusu görevi yapan kısımlara deriler gerilerek bağırsak (kiriş) telleri bu deriler üzerinden geçirilmiş, ortaya çıkan çalgının icrasını sağlayan araç olarak ok yerine yay kullanılmıştır. Bu çalgı yapıları yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları olarak görülmektedir (Parlak, 1998:6).

Gâzimihâl (1975)’ in kopuzun Anadolu'ya nasıl geldiği ve farklı formlara dönüşerek yayılışı hakkındaki görüşü aşağıdaki gibidir:

> Tambur ve ud formundaki mızrapla çalınan çalgıların, Orta çağdaki Orta Asya topluluklarından ve İslamiyet’in ilk ortaya çıktığı Horasan'dan Anadolu topraklarına, farklı formlara dönüşerek yaklaşık bir asırlık sürede geldiği görülmektedir. Ülkelerin etkileşimleri ve kültürel alışverişleri bu çalgıların ortaya çıkışını, Türkiye imparatorluğunun yaşam alanları olarak belirlemiştir (Gazimihal, 1975: 29).

Ozan ve aşıkların atası olarak kabul edilen Dede Korkut’ un hikâyelerinde geçen ve kolca kopuz olarak isimlendirilen çalgıdaki "kolca" teriminin, uzun bir kola sahip olma durumunu ve boyunun bağlama ya da cura kadar olduğunu belirten Gâzimihâl (1975) "tambura tipli sazların atası olarak kopuzu işaret etmektedir.

2.2. Bağlama

Anadolu insanın kültürel yaşantısını ve kültürel birikimini müzikal olarak aktarmada en önemli araçlardan biri olarak gördüğü, aynı zamanda eğitim ve icra açısından en yaygın şekilde kullanılan çalgıların başında gelen bağlama, telli, perdeli ve genellikle tezene / mızrapla çalınan bir çalgıdır. İleriki bölümlerde değineceğimiz üzere, bağlama icrasında tezene ile icra pratiklerinin yanında el ile icra tekniği geçmişte görüldüğü gibi günümüzde de kullanılmaktadır.

Halk müziğinin geleneksel yapısı itibari ile büyük oranda sözlü müzik olarak gelişmesi bunun yanında bağlamanın eşlik ve icra pratikleri bakımından sözlü müziğe uygun bir çalgı olması, yaygınlaşmasındaki önemli faktörler olarak görülmektedir. Bunun yanında tınısal özellikleri ve boyut itibari ile kolay taşınabilir olması da yaygınlaşmasındaki önemli faktörler olarak değerlendirilmektedir. Bağlamayı bir müzik aleti olarak tanımlamadan önce bu çalgının bağlama adlandırmasına dair çeşitli görüşlere yer verilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir:

> Bağlama, Anadolu'da özellikle eski kuşaklar tarafından "Saz" adıyla bilinmiş ve çalgıda yaygın olarak bu isim kullanılmıştır. Cumhuriyet dönemiyle birlikte, TRT ekolünün etkisiyle çalgının yapı form ve icra şekilleri yanında isminin de farklılaştığı görülmekte. Akademik olarak eğitim veren Türk Müziği Devlet Konservatuarlarındaki geleneğe dayalı müzik eğitimi diliyle birlikte eski kuşaklarca saz olarak adlandırılan çalgıya bu süreçten sonra bağlama denmeye başlanmıştır (Terzi ve Güneş, 2013).

Bağlama teriminin nereden geldiği tam olarak bilinmemekle birlikte, sapa perde bağlanması, burgulara tellerin bağlanması, gövdenin sapa bağlanması gibi nedenlerle bu ismi aldığını düşünülmektedir.

Gazimihal, bağlamanın bu adı alması hakkında şunları dile getirmiştir:

> Bağlama isminin sapa bağlanan perdelerden dolayımı verildiği yoksa göğsüne bağlanan deriye mi verildiği veyahut da çalgıda deri yerine kullanılan tahta göğüs kapağına mı verildiği tam olarak çözülememiştir: Nitekim XIV. yüzyıl Anadolu edebiyatındaki metinler incelendiğinde; "bağlamak" fiilinin herhangi bir şeyi kapamak anlamında "kapıyı kapamak" örneğindeki anlamıyla da kullanıldığı görülmektedir. Tüm bu durumlar yorumlandığında, bağlama isminin, göğse kapatılan tahtaya mahsuben, göğse tahta kapak bağlamak anlamındaki bağlamaktan, bağlama ismi türetilmiş olabileceği ve bu durumun kastedildiğinin anlaşılabileceğini belirtmektedir" (Gazimihal, 1975: 106).

Köken olarak Farsça olan ve dilimize de Farsça' dan geçen 'saz' kelimesi, aşık ve ozanların kafiyeli ve edebi sözlerini dillendirirken eşlik için icra ettikleri telli çalgının yaygın olarak kullanılan adıdır. Anadolu'da kopuz türevi bağlama formundaki çalgıda, madeni tellerle icrasından önceki yani kiriş teller gerildiği dönemlerde, saz isminin kullanımıyla ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Buda saz isminin çalgıya 17. yüzyıldan sonra verildiğini göstermektedir. Çalgıda 'saz' adlandırılmasından sonra ikinci derecede ve yaygın olarak kullanılan bir diğer isim bağlamadır. Çalgıya Bağlama denmesinin nedeni ve de bu ismin ne zaman zikredilmeye başlandığı bilinmemektedir. Genel kanı olarak çalgının sapına perde bağlanması durumu, "bağlamak" eyleminin çalgı ismi olarak bağlamaya

dönüştüğü kabul görmektedir. Önceleri göğüs kapağı olarak deri kullanılan çalgıda, sonraları tahta kapak kullanımı yani göğse tahta kapamak, ağaç bağlamak gibi söyleyişlerden de çalgının adını almış olabileceği fikirleri de mevcuttur. Ancak, çalgı sapa perde, göğse tahta bağlanması sonucu bağlama ismini almış ise, perdeli tüm çalgılara da bu adın verilmesi gerektiği düşüncesi oluşmakta ve bu bir çelişki yaratmaktadır (Parlak, 1998: 53).

Çalgının adına bağlama denmesinin, sapa perde bağlanmasından ileri geldiği fikrinin doğurduğu çelişkiyi, ilk olarak Gazimihal dile getirmiş ve bu çelişkiyi şöyle açıklamıştır.

Çalgıda, saz yerine bağlama isminin kullanımı 18. yüzyılda görülmeye başlamıştır. Farsça' daki "Perde" terimi dilimize "Bağlama" olarak geçmiş ise, bu dönemde kopuzdan türeyen tüm perdeli Türk sazlarına da aynı adın verilmesi gerekirdi. Belirtmek gerekir ki Anadolu' da tel takma eylemine aynı zamanda bağlama da denir. Kopuz'dan Donbra' ya yahut Çigör' den Çöğür' e veya kopuzdan bağlamaya evrilme süreçleri düşünüldüğünde, bu adlandırmaların tümü aynı durumu anlatmaktadır (Gazimihal, 1975: 106).

Alman müzikolog ve etnolog Kurt-Ursula Reinhard, Türkiye'de yaptıkları 16 inceleme gezisinde, Türk Halk Müziği üzerine yaptıkları derlemelerden oluşan "Türkiye'nin Müziği" kitabında, bağlama çalgısını şu şekilde tariflemişlerdir;

> Bağlama Türk çalgıları incelendiğinde, kültür ve kullanım alanları itibariyle Türk çalgıları olarak bilinen diğer çalgılar arasındaki en belirgin Türk çalgısıdır. Anadolu topraklarının bazı farklı bölgelerinde saz olarak adlandırılan çalgı, kendine has formuyla Türkler ve Türkmenler tarafından kullanılmıştır. Bu çalgının kökeninin Orta Asya olduğunu, icra esnasında dem tutarak sağlanan çoksesli ezgiler kanıtlamaktadır. Bu çok sesli çalma şekli, klasik İslam müziğinin arabesk, süslü idealini ortadan kaldırır. (…) Türkçe' de iki şeyi birbirine bağlama(k) anlamında olan bu sözcük perdeli çalgılara verilen ad' dır. (…) Bağlama sözcüğüne yazılı olarak ilk kez 1780 yılında rastlanmıştır (Kurt R. ve Ursula R. 2007: 86).

Bağlama adının yukarıda da bahsedildiği gibi sapa perde bağlanması ile ilişkili olduğu halk müziği camiasında da yaygın olarak kabul görmektedir. Fakat, yine yukarıda görüşlerine yer verilen Gazimihal, (1975) sapa perde bağlanmasında dolayı çalgının bu ismi alması tezinin bir çelişki taşıdığını da dile getirmiştir. Bu çelişki; sapına perde bağlanan diğer tüm çalgıların da bağlama adıyla anılması gerektiğini düşündürtmektedir.

Bağlama adının nereden geldiği ile ilgili olarak; sapa perde bağlanması, burgulara tellerin bağlanması, gövdenin sapa bağlanması vs. gibi tespitlerin dışında Alevi-Bektaşi edebiyatı ve müziğinde en önemli unsurlardan biri olan "Deste Bağlama"[1] olduğunu söyleyen Necdet Kurt'un görüşü hayli dikkat çekicidir. Kurt (2015)' a göre:

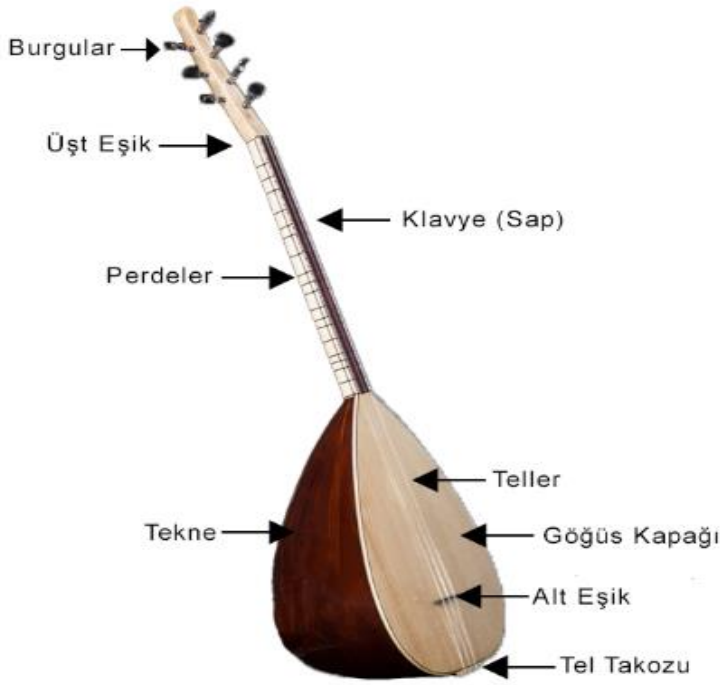
> Alevi-Bektaşi edebiyatı ve müziğinin şekillenmesiyle oluşan "Deste Bağlama" geleneği, ayin-i cemlerin ve muhabbetlerin en önemli ana unsurlardan biri hâline gelmiş ve bu gelenek XVII yüzyıldan sonra hem sazın kendisine hem de sazın çalındığı düzene (akort) adını vermiştir. Deste bağlarken çalınan düzene, zaman içerisinde her kesimden kabul gören Bağlama Düzeni, sazın adına da mecaz-ı mürsel ile desteyi bağlayan araç anlamında Bağlama denilmiştir (Kurt, 2015: 61).

2.3. Bağlamanın Form ve Yapısı

Bağlama çalgısının yapımında, ana malzeme olarak ağaç kullanılır. Ancak günümüzde ağaç dışında da çeşitli malzemelerden bağlama üretimi yapılmaktadır. (Kompozit bağlama gibi) Bağlama ebat olarak, çalgı ailesi içinde farklılıklar gösterse de bütün ailenin fiziksel parçalarını oluşturan kısımları aynıdır.

[1] "… Âşık bağlamayı çalmaya başladıktan sonra arka arkaya en az üç tane deyiş, nefes okur, okuduğu eserler tercihen yedi ululardan veya alevi toplumunda saygınlığı olan, eserleri kabul görmüş diğer âşıkların eserlerinden oluşmaktadır. Bağlama eşliğinde okunan bu eserler bazen ozanlardan tek birine ait olabileceği gibi, ayrı ayrı ozanlara da ait olabilir. Hak, Muhammet, Ali için söylenen en az üç deyiş bir Deste'yi oluşturur. Bu deyişlerin peşinden, on iki imamlar için söylenen bir duvaz ile de deste bağlanmış olur. Bu üç eser, bazen daha fazla da olabilir, ancak her zaman en sonuna bir duvaz İmam eklenerek deste bağlanmış olur" (Kurt, 2015: 55).

Gazimihal bağlamanın boyutunu ortalama olarak; sapın uzunluğu, göğüsle birleştiği yerden burguluğa kadar 43, tekne uzunluğunu ise 30 cm olarak belirtir. Sapta perde bağı sarılı ve de üç çift telden; üst Mi, orta Re, alttaki La düzenlidir diye ekler (Gazimihal, 2001: 109).



Şekil 7. Bağlamanın kısımları[2]

Gövde: Tekne veya ses kutusu ismi de kullanılan bu kısım şeklen armudi biçimindedir. İcracılar tarafından çokça tercih edilmesinden dolayı, çalgı yapımcıları tarafından genellikle dut ağacından oyularak şekillendirilir. Bunun yanı sıra kayın (gürgen), meşe, kestane gibi ağaçlar da kullanılır. Günümüzde yaprak bağlama olarak adlandırılan ve dilimler halinde yapıştırılarak yapılan teknelerin kullanımının daha yaygın olduğu görülmektedir.

Göğüs/ Göğüs Kapağı: Teknenin üzerine yapıştırılan bu kısma göğüs kapağı yanında ses tablası da denmektedir. Tek parça olabileceği gibi görünüş ahengi ve rezonans[3] gibi faktörler nedeniyle kenarlarına farklı renkli ağaçlar da konulabilir.

[2] Bağlamanın Kısımları. https://notadenizi.com/oegrenciler/ (Erişim tarihi 18.04.2024).
[3] Düzgün itmelerin etkisiyle bir salınım genliğinin artışı. Titreşim. (https://sozluk.gov.tr/, (Erişim Tarihi: 04.01.2024).

Sap/ Klavye: Çalgıda perdelerinin bağlandığı kısımdır. Anadolu' da 'kol' adı verildiği de görülür. Sert ağaçlardan yapılır.

Perdeler: Sapın üzerine bağlanan ve notaların yerlerini belirleyen, naylon misinalardır. Bağlamada perde sayısı 19 ve 23 arasında değişmektedir. Yöresel ve makamsal icra çeşitliliğinin doğurduğu ihtiyaç nedeniyle daha fazla perde bağlayan icracı ve halk ozanlarımız da bulunmaktadır.

Burgular: Burgular, burguluk olarak adlandırılan bölüme açılan deliklere yerleştirilir. Tellerin sarılarak bağlandığı ve çevirmek suretiyle, telleri gererek ya da gevşeterek akort düzenini ayarlamak için kullanılan tahta çubuklara verilen isimdir. 'Kulak' adı da verilen burgularda yaygın olarak ağaç materyali kullanılmasının yanı sıra günümüzde gitar, mandolin gibi çalgılarda kullanılan metal burgu ve burguluklar da kullanıldığı görülmektedir.

Üst eşik: Burgulardan gelen tellerin üstüne oturduğu eşit aralıklarla durmasını sağlayan kısımdır. Yüksekliğinin ortalama standart bir değere sahip olmasının yanında icracıların icra pratiği ve kullanım alanına göre değişiklik gösterebilir.

Alt eşik: Köprü de denene bu kısım, Ses tablası / göğüs üzerinde bulunur, yüksekliği değiştirilerek bağlama' nın tını ve tel gerginliğinin de değişmesine olanak sağlar. Yapılan bu değişiklikler, eşik yükseldikçe tellerin daha sert olmasına, eşik yüksekliği düştükçe tam tersine bir duruma olanak sağlar.

Tel Takozu: Teknenin en dip kısmında tellerin sarılarak sabitlendiği bölümdür. Tel takacağı da denilen kısım, genelde ağaç malzemeden yapılsa da günümüzde bağlama üzerindeki tel gerginliğinin bir kısmının da bu bölüm tarafından taşınmasından dolayı abanoz gibi sert malzemelerden de yapıldığı görülür.

Ses Deliği (Kafes): Gövdenin alt kısmına ses salınımının dışarıya aktarılması amacı ile açılmış deliğe kafes yanı sıra ses deliği de denilmektedir. İcra esnasında, tekne içindeki ve üzerinde tınlayan sesin dışarı aktarılması, böylece daha hacimli ve daha volümlü bir sesin duyulabilmesine olanak sağlar. Bağlamanın gelenekteki formlarında ses deliği

bulunmayan çalgılarda da bilinmekte. Bağlamanın alt kısmındaki ses deliğinin yanı sıra, son yıllarda teknenin üst kısmında tek ya da ikinci bir ses deliği veyahut da gövdenin ön kısmında tek ya da ikinci bir kafes tercih edilmeye de başlanmıştır. Ayrıca kafesin istendiğinde kapanması ve tekne içinde ve üstünde tınlayan sesin kısmen engellenmesi için kafes kapağı kullanımı da görülmektedir.

2.4. Bağlamada Tel

Tarih boyunca insanların imkanları doğrultusunda çalgılarında farklı maddeleri tel olarak kullandıkları bilinmektedir. Teknolojinin ve sosyoekonomik durumların yetersizliği bu tellerin doğal maddelerden yapılmasını zorunlu kılmış, çevresel imkanlar ve doğal erişim olanakları doğrultusunda at kuyruğu kılı, bağırsak ve ipekten telleri kullanmak durumunda kalmışlardır. Daha sonra teknoloji ve sanayi gelişimi sonucu, madeni olarak çelik ve çelik üzeri ipek sarılı bam telleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Madeni telleri kullanma imkanının hangi tarihte gerçekleştiği kesin olarak bilinmiyor olsa da genel kanı olarak; XIV. yüzyılın başlarında Anadolu'da kopuz çalgısı icralarında madeni tel kullanıldığı, Anadolu' dan yayılarak daha sonra da Asya topraklarına geldiği düşünülmektedir. Ayrıca bağlamada sanayinin gelişmesi ile kullanılmaya başlanan çelik tel, tınısının farklı olması ve de daha fazla gerilime dayanabilmesi gibi özellikleri sayesinde, bağlamada tınısal olarak bir değişim sürecini tetiklediği düşünülmektedir. Bağlama çalgısında kullanılan farklı türden tellere geçmişte zil teli, cin teli, cim teli, sarı tel, bam teli, çelik tel, gibi isimler verilmiştir.

2.5. Bağlama Ailesi

Şüphesiz ki, kopuzun Anadolu'ya girişi, çalgının süreç içinde birçok değişikliğe uğramasını ve bağlamaya evrilmesini sağlamıştır. Kadim ve zengin Anadolu kültürüyle harmanlanmış, farklı boyutlarda ve farklı icra karakterlerinde büyük bir aile olarak günümüze ulaşmıştır. Bağlama ailesindeki sazların oluşum süreci hakkında, Parlak (2000) şu tespitlerde bulunmuştur;

Cumhuriyetten sonra, sazın (bağlamanın) yavaş yavaş şehirlere taşınması ve başta TRT olmak üzere, çeşitli kurumların bünyesinde oluşturulan topluluklarda Anadolu halk müziğinin icra edilmeye başlanması sonucunda gelişen ihtiyaçla, saz boyları standartlaştırılmış ve grup teşkil edecek şekilde bir bağlama ailesi oluşturma yönüne gidilmiştir. Büyüklü küçüklü yaklaşık beş ya da altı yapıda toplanan bu ailede, alt açık teli 440 frekanslı "Lâ" sesine akort edilen ve dörtlüsü olan "re" sesi karar alınarak çalınan, tekne boyu 45-46 cm., tel boyu (üst ve orta eşik arası) 95-96 cm. civarında olan yapıya bağlama denilmiştir. Ailenin diğer üyeleri meydan sazı, divan sazı gibi saz eki ile söylenirken, bu boy için yalnızca bağlama denmiştir (eski sanatçılar hâlâ gerçek bağlamanın bu olduğu görüşündedirler). Ondan daha küçük olan, alt teli bağlamanın dörtlüsü olan "Re" sesine akort edilen ve bu ses karar alınarak çalınan, yaklaşık 38-40 cm. tekne boyundaki yapıya "tanbura" ya da "tambura" ismi kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, bağlamanın ve tanbura' nın bir oktav tizi olan "bağlama curası" ve "tanbura curası" nın eklenmesiyle bağlama ailesi oluşmuştur. Daha sonraları, saz sanatçılarının akortlarında karar sesi ortalama olarak kadınlar için "Do", erkekler için ise "Fa" sesinin yerleşmeye başlaması nedeniyle saz boylarının büyütülmesi ihtiyacı doğmuştur. Tambura biraz büyütülerek yaklaşık 41-42 cm., divan sazı ise 51-52 cm., tekne boyunda bir yapıya kavuşmuştur. Boyları daha fazla büyümeye elverişli olmaması nedeniyle (çalış zorluğu bakımından) "meydan sazı" ve "bağlama" (dolayısıyla bağlama curası) zamanla kullanılmamaya başlanmış, böylelikle radyolarda genel ad olarak "saz" ve özelde ise, "divan, tambura ve cura" terimleri öne çıkmıştır (Parlak,1998: 58).

2.5.1. Bağlama

Aileye ismini veren çalgının 17 ila 24 perde sarılarak icrası mümkündür. Üç tel grubunun bulunduğu çalgıda sapa 6 ile 9 tel gerilir. Alt telleri La sesine akort edilir. Orta ve Üst teller de devamlı akort değişikliği yapılır. Her düzende değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır. Bağlama düzeni alt (La) Orta (Re) Üst (Mi). Boyu 42 cm, sap boyu 55 cm, Tel boyu 80 cm, form eni ve derinliği 25 cm'dir, Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir (MEB 2016: 11).

Gazimihal, Bağlama' nın bulunabilmiş en eski yazılı tarifinde Fransız yazar Delaborde' un şu ifadelerini aktarır:

> Bağlama veya Tanbura hemen ayni sevuri (=çöğür) şeklindedir. Fakat ondan çok daha küçük olup, sadece üç tellidir. Bunlardan ikisi çelik ve biri pirinç teldir. Sapta kiriş teller sarılıdır; seslerin daha keskin çıkması için tellere bir tüy ile dokunulur; umumiyetle çalınırken türkü de çağırılır. Gövdesi ince bir ağaçtan olup göğüs tahtası hemen de hiç eğrik değildir. Bütün kulaklar sapın yan taraflarında olmayıp, bazıları üstten buruludur. (De Laborde, Essai sur lamusique…; Paris 1780' den akt. Gazimihal, 1975).

Gazimihal, Fransız yazarın kitabında tariflediği bağlama resminde "üç tellidir" ifadesine istinaden, tellerin çifter çifter altı tane olarak takılı bulunduğunu, bağlamanın o çağda da aynen şimdiki gibi göründüğünü ve bir göreneği temsil ettiğini belirtmektedir. "Kolca Kopuzun ta kendisiydi. Adına tanbura da deniliyormuş" (Gazimihal, 1975:111). Diye de eklemektedir.

2.5.2. Meydan Sazı



Şekil 8. Meydan sazı (Ethnic musical, 2022)[4]

[4] https://www.ethnicmusical.com/saz-baglama/what-are-the-different-types-of-saz/attachment/meydan-saz-bass2/ (Erişim tarihi: 02.05 2024)

En yaygın görüşe göre, ses yüksekliği itibariyle meydanlarda çalınmasından dolayı bu isim verilmiştir. Anadolu' da ki farklı bazı görüşlere göre de adını aşıklar meydanında çalınmasından almıştır. Yüksek ve hacimli sesi itibari ile meydanlarda topluk karşısında çalınmasından dolayı bu adı aldığı düşünülmektedir. Günümüzdeki tel sayısından farklı olarak 12 tel takılarak ya da bağlanarak icra ediliyor oluşundan kaynaklı Anadolu' da bazı yörelerde, 12 telli saz olarak bilinmekteydi. Form boyu olarak bağlama ailesi içindeki en büyük sazıdır. Sapında 30 ila 32 perde takılarak icra edilir. Meydan sazında kullanılan tellerin en inceleri 35-40 numaradır. Bas karakterli bir sese sahiptir. sap boyunun uzunluğu aceliteye uygun olmayıp sade bir şekilde çalınmasına olanak sağlar. Büyük tekne ve sapından dolayı icracılar genellikle yerine daha küçüğü olan meydan sazını kullanmayı tercih ederler (MEB 2016: 10).

2.5.3. Divan Sazı



Şekil 9. Divan. (Anadolu Üniversitesi, 2022.).[5]

[5] Anadolu Üniversitesi. (07/ 12/20 22). Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/divan (Erişim tarihi: 02.05.2024).

Form boyu olarak Meydan sazından sonra bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Yukarıda belirttiğimiz üzere, meydan sazının form boyunun büyük olması ve icrada zorluk yaşanmasından dolayı, divan sazı bas karakterli sesler için meydan sazının yerini almıştır diye düşünülmektedir. 7 ila 9 telli olarak icra edilir. Form boyu 49 cm, sap boyu 65 cm, Tel boyu 104 cm, derinliği 29,5 cm' dir.

2.5.4. Çöğür



Şekil 10. Çöğür (Anadolu Üniversitesi, 2022).[6]

Samsun ve Vezirköprü' de de bu çogur deyişi yaygındır. Çagur, Güney- doğu Anado1u' da görülen, çok önemli ve eski karakterli bir çögür veya saz türüdür. Ali Rıza Yalgın' a göre, tahtacı ve kızıl başların çaldığı, dokuz telli bir sazdır. Bazen altı telli de olabiliyordu. Perdeleri, on beş perde idi. Burmalara geçtiği ilk perdeye baş perde; 2.- 5. perdelere, orta perdeler; altıncı perdeye, sağır; on beşinci perdelere kadar, zil perde; 9. ve 10. perdelere de yine sağır, diyorlardı. Havalar da çalınan bu perdelere göre adlandırılıyorlardı, ilk beş perdesiyle çalınan havalara, kulak havaları; diğer perdelerle çalınan havalara ise, yumuşak havalar, diyorlardı. Akord, düzen de üç sesle yapılırdı. Bu

[6] Anadolu Üniversitesi. (07/ 12/20 22). Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/cogur-cogir (Erişim tarihi: 02.05.2024).

seslerin adlarına, «Zil, sarı orta, ağır hava», derlerdi. Ancak çagur, bağlama, ırızva, bulgari gibi sazların bölümleri, hep aynı adlarla adlandırılıyorlardı (Ögel, 2000: 70).

2.5.5. Baz

Güney Anadolu yörüklerinde görülen bu saz türü, yalnızca Ali Rıza Yalgın tarafından anılmıştır. Dış Türklerde, bu adı taşıyan bir sazı veya çalgıyı bulamadık. Yalgın' a göre, «baz bağlama' lar yörüklerde, beş veya yedi tellidir Perdeleri on sekizden, yirmi dörde kadar uzanır». Karadüzen denen, ırızva adlı yörük sazlarının da büyüklerine, baz deniyordu. Küçükleri ise, cura adını alıyorlardı. Yalgın'ın verdiği bilgiye göre baz adlı sazlar, sazların en büyükleri idiler (Yalgın' dan akt. Ögel, 2000: 70).

2.5.6. Bozuk



Şekil 11. Bozuk (Anadolu Üniversitesi, 2022)[7]

[7] Anadolu Üniversitesi. (07/ 12/20 22). Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/bozuk-buzuki (Erişim tarihi: 02.05.2024).

Anadolu'da akort düzeni genel olarak, bozuk düzen diğer adıyla kara düzen olarak adlandırılan çalgı yaygın olarak kullanılmaktadır.

"Bozuk; bağlama ailesi çalgılarından tamburaya benzeyen telli–tezeneli çalgıdır. Bazı yerlerde sazın küçüğüne bağlama, biraz büyüğüne bozuk denilirken, boyu 100-105 cm olan, kolunda bir sekizli içinde on iki perde bağı bulunan bozuk en yaygın olanıdır" (Özbek, 1998: 32' den akt. Güneygül, 2020: 90).

Müzikolog Curt Sachs'a (1881-1959) göre hala Arnavutluk civarında "Kara düzen ve Düzen" isminde mızraplı sazlar mevcuttur. Türkiye'de Batı Anadolu bölgesinde, Kayseri bölgesinde, Güney Anadolu bölgesi ve Kütahya'da bulunur. Suriye'de "Bizuk", Yunanistan'da "Buzuki" ve Arnavutluk'ta "Buzuk" adlarıyla mevcuttur. Sonraları saz şairlerinin kullandıkları "Buzuk benzeri muhtelif sazlar tamamıyla eski Türk kopuzunun değişik şekilleridir (Usbeck, 1967: 22- 89'den den akt. Güneygül, 2020: 90-91).

2.5.7. Âşık Sazı



Şekil 12. Aşık Sazı. (Anadolu Üniversitesi, 2022).[8]

[8] Anadolu Üniversitesi. (07/ 12/20 22). Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/asik-sazi (Erişim tarihi: 02.05.2024).

Anadolu’ da ozan ve aşıkların icra ettikleri çalgı Anadolu halkı tarafından “Aşık Sazı” olarak adlandırılmıştır. Form ve yapı olarak standart bağlamadan farkı yoktur. Sap uzunluğu bağlama standardından daha kısadır. Sapa sarılı 13 ila15 perdesi bulunmakta ve üç sıra, altı tel ile icra edilmektedir. Aşık ve ozanlar tarafından 9 tel gerilerek kullanıldığına da rastlanmıştır.

2.5.8. Tanbura



Şekil 13. Tambura (Kara, 2022: 40).

Şekli ve boyut olarak bozukla aynı özelliklere sahiptir. Gövdesi bazan tanbur gibi yarım kürevi yapılıyorsa da böylesi yenidir. İhtimal tanbura adını “küçük tanbur” demek olduğu düşünülerek küçük boy bir kalıp çıkaranlar olmuştur. Her halde tanbura adı eskidir. Altı telli, 20-22 perdebağlı: alt ve üst teller ikişerli çelik, orta tel san pirinç iki tek telden ibarettir. Düzeni, bozuk' ta ki gibidir. (Gazimihal, 1975 s. 146)

2.5.9. Cura



Şekil 14. Cura (Ayyıldız, 2018: 89)

Bağlama ailesi içinde en küçük sap ve gövde boyuna sahip olan cura genelde 9-10 perdeli ve üç telli olarak icra edilmesinin yanında üç sıra ve altı telli olarak, tezene ile de icra edilmektedir. Üç telli ve tezenesiz elle icrasına genelde Ege bölgesinde rastlanır. Bu çalım tekniğinin en önemli temsilcileri arasında Ramazan Güngör görülmektedir. Üç telli elle şelpe tekniğin ile icranın yanında üç telli tezeneli icraya da olanak sağlar. Aynı zamanda bağlama ailesinin en tiz sesli çalgısı olması, Özellikle çoklu enstrüman icrası sırasında bas ve tiz karakterdeki bağlama ailesi çalgılarının tınısal dengesini sağlar.

2.5.10. Cura Bağlama



Şekil 15. Cura bağlama (Kara, 2022: 40).

Tambura ve bağlama form boylarından daha küçük olan cura bağlama üç tel gurubuna iki şerli olarak gerilen 6 telle icra edilir. Boyut ve ses frekansı tiz ses ihtiyaçlarını karşılamaya olanak sağlar. Form boyu 26 cm, sap boyu 35 cm, Tel boyu 56 cm, form eni ve derinliği 55,5 cm" dir. (Açın, 1994 ten akt. Kara, 2022: 40).

2.5.11. İki Telli (Dutar)



Şekil 16. İki Telli (Dutar).[9]

Tezenesiz ‘pençe’ ya da şelpe denilen el ile çalma tekniği ve bunun yanında sıklıkla işaret ve baş parmaklar kullanılarak icra edilir. Anadolu’da icracıların ihtiyaçlarına, icra pratiklerine ve de icra edilecek eserin yöresel ezgi yapısına göre standart boyutundan daha büyük veya daha küçük olabilen iki telli çalgı, düzen ve tel sayısı olarak da farklılık gösterebilmekte. Tel sayısının farklılık gösterdiği durumlarda, daha gür ses elde edebilmek için üst tel grubuna iki, alt tel gurubuna tek tel ya da alt tel grubuna iki, üst tel grubu tek tel takılarak icra edilmektedir. Bu durumlara bağlı olarak, Anadolu’ da üç telli olarak adlandırılmalara rastlansa da çalgıya üç tel gerilmesi, üçüncü telin alt veya üst tel grubunda olması, melodik ve armonik yapı bakımından iki telli özelliklerini değiştirmemektedir. Anadolu’ da çalgılar bazen düzen ve yöresel isimlerinden bağımsız tel sayılarına göre adlandırılmıştır. Örneğin; iki telli, üç telli veya dört telli gibi. Yukarıda belirttiğimiz iki tellinin üç tel takılarak icrasının yanı sıra, Nesimi Çimen’ in alt tel grubuna üç, üst tel grubuna ise tek tel takarak icrasından dolayı, çalgıya dört telli denildiğide görülmektedir. Bu durum anlam kargaşasına ve yanlış adlandırmalara yol açsa da yapısal, ezgi, armoni ve icra bakımından iki telli çalgıda iki sıra tel vardır ve iki sıra tele göre akortlanıp icra edilir. İkitelli cura düzeni geleneksel olarak dörtlü aralıkta alt tel La üst tel tam dörtlü pest Mi sesine akortlanır. Dolayısıyla iki sıra tel takılan ve armonisi bakımından iki sesli olan bu çalgıların tel sayısı kaç olursa olsun ‘‘ikitelli” dir” (Oral, M. ve Deran, E. 2018).

[9] İki Telli (Dutar) İcracı Erdal Erzincan https://www.youtube.com/watch?v=OamRTjbVzWU (Erişim tarihi: 02.05.2024)

XVI. yüzyılın önemli halk şairi Kaygusuz Abdal, şiirinde çalgıyı, aşağıdaki sözler ile anmaktadır. (Gazimihal 1975: 123).

Otuz kopuz, kırk çeşte, elli ıklığ rebab
Hup çalınsın odada “ikitelli” saz ile.

İki telli, Dutar ismiyle de kullanılır. Farsça' da Du; iki, Tar; tel olduğundan iki telli anlamına gelmektedir.

2.5.12. Bulgari



Şekil 17. Bulgari (Parlak, 1998: 130)

Adını “Bolkar” yani eski adı ile “Bulgar” dağından aldığı da söylenen Bulgari, Irızva gibi dört burgulu bir sazdır. Ancak bu saz, üç telli değil, dört telli idi. Birinci perdesine, baş perde; diğer perdelerine de, zil perde adı veriliyordu. Aşık Veysel' e göre bulgari adlı saz, iki telli de olabilirdi. Bulgari' yi Aşık Veysel' in de tanıdığına bakılırsa bulgari, Toros1ar' dan Orta Anadu1u yaylası içlerine doğru da yayılıyordu, demektir (Ögel, 2000, s, 71).

2.5.13. Irızva

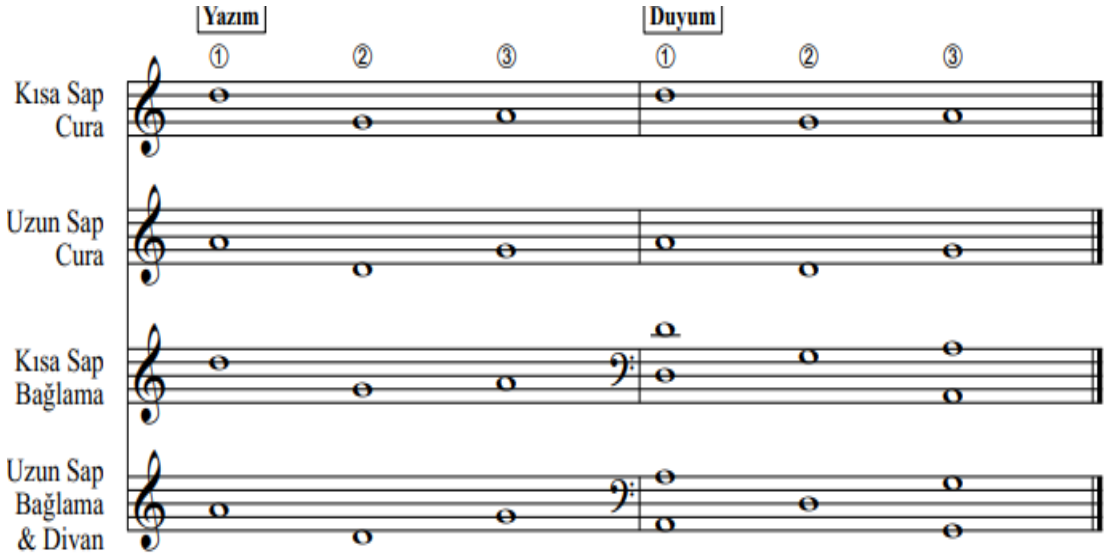


Şekil 18. Irızva (Parlak, 1998: 124)

Ögel (2000: 76-77) Ali Rıza Yalgın' ın Irızva tanımını şöyle alıntılar:

> Ali Rıza Yalgın'a göre dört burmalı ve üç tellidir. Üst tele, baş tel; ikinci tele, orta tel, alt tele ise, sarı tel denirdi. Yalnız burmaların bir tanesi, kullanılmazdı. Irızva' nın ikinci adı da kara düzen idi. Irızva' lar, iki türlü idiler. Aynılıkları, bunların diğerinden biraz küçük olmasıydı. Büyük ırızva' lara, baz; küçük ırızva' lara ise, cura derlerdi. Sazın, çivi yataklarından çanağına kadar olan yerine, kol; çağurda tarak adını alan yerine, eşek; göğsüne, döş, tellerin bağlandığı son kertiklere, tel damağı; teknesine de kasnak adları verilirdi. Irızva' larda perde sayısı, on üçtür. Cura ırızvalarda, perdelerin genişlikleri biraz daralmaktadır. Ancak sayılan, yine on üçtür. Şehirlerde altı telli ırızvalar görülürse de bunlar gerçek kara düzen değildirler.

Bu çalışmada geçmişten günümüze Anadolu' nun kadim halk müziği geleneği içinde icra edilmiş ve ediliyor olan birçok bağlama ailesi mensubu çalgıya değiniyor olsak da günümüzde bağlama ailesi temel olarak ailenin dört çalgısı olan Divan Sazı, Uzun Sap Bağlama, Kısa Sap bağlama ve Cura etrafında şekillendiği görülmektedir.

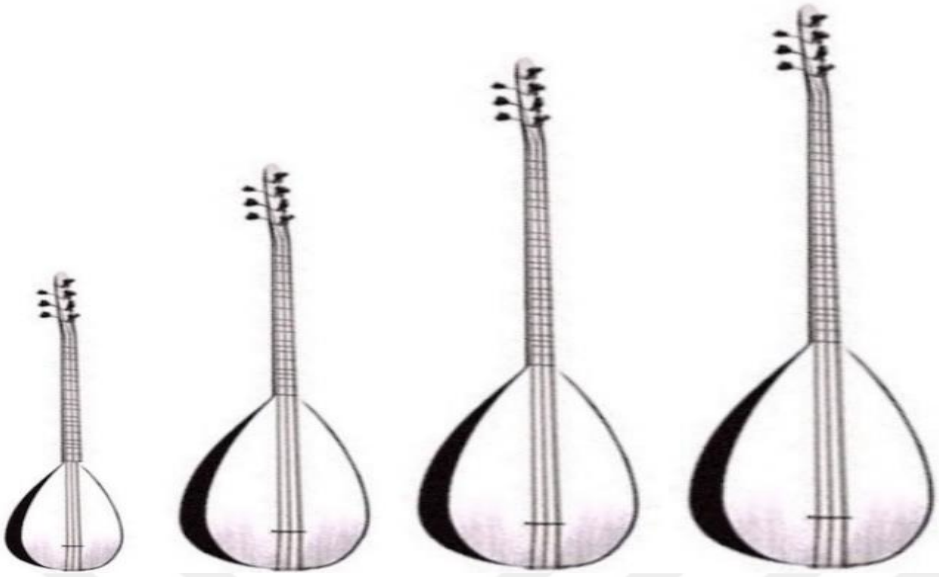


Nota 1. Bağlama ailesi porte üzerinde yazım ve duyumu (Kartal, 2023: 78)

Nota 1' de görüldüğü üzere "bağlama ailesi içerisinde yalnızca cura, kısa sap veya uzun sap olması fark etmeksizin, yazıldığı yerden duyulan aktarımsız bir çalgıdır. Kısa sap bağlama, uzun sap bağlama ve divan çalgıları, yazıldığı yerin bir oktav aşağısından duyulan aktarımlı çalgılardır. Ayrıca THM' de teksesli nota yazımı kullanılması sebebiyle tel grupları içerisinde yer alan ve birer oktav aşağıdan duyulan bam telleri nota yazımına dahil edilmez (Kartal, 2023: 78).

Ayrıca, Türk Müziği nota yazımı ve icrası bolâhenk akorda göre yapılmaktadır. Dolayısıyla transpoze (Şed) ya da göçürme Batı müziğinki gibi uygulanmadığından; kök sesi La olan bir dizi, bulunduğu perdeden farklı bir perdeye göçürüldüğünde, Batı müziği ses sistemindeki gibi aktarılan notanın ses karşılığı olarak değil, bolâhenk teki gibi La sesi olarak okunmaktadır.

Günümüzde en yaygın kullanılan bağlama ailesi çalgılarını ve özelliklerini şöyle sıralayabiliriz:



Şekil 19. Cura, kısa sap bağlama, uzun sap bağlama ve divan (Kartal, 2023: 77)

2.5.14. Uzun Sap Bağlama

İcracı istek ve ihtiyacına göre değişen, standart bir ölçüsü olmaması yanında, 38 ila 42 tekne form boyları yaygın olarak kullanılmaktadır. Çalgıda sıklıkla 23 perde bulunması yanında bazı yöresel icralardaki ezgisel motifleri icraya olanak sağlaması, icracıların farklı tını arayışları ve farklı icra pratikleri gibi arayışları nedeniyle çalgıya ekstra perde bağladıkları görülmektedir. "Çalgıda birçok farklı akort düzeni bulunması ve bu düzenlerin icrasına olanak sağlamasına karşın, yaygın olarak, Üst tel grubu; Sol, orta tel grubu; Re ve alt tel grubu ise La sesine akortlanarak icra edilir.

Uzun sap bağlamanın genel akort düzeni tanımlanmasında kullanılan bu sesler, evrensel frekanslar esas alınarak akortlanmadığı için, evrensel ölçekte standart bir akort şeması tanımlamasından uzaktır. Daha açık bir ifadeyle, örneğin uzun sap bağlamanın genel akort tanımlamasında kullanılan (alt teller için) la sesinin, çoğu kez (piyanoya göre) si, do, do diyez, re vb. notalarından herhangi birine akort edilerek icra edildiği bilinmektedir. Yapılan bu tespit ve gözlemlerden sonra, uzun sap bağlama; standart olmamakla birlikte alt teller genellikle si-re arasındaki herhangi bir sese, diğer tellerde (orta ve üst teller) alt tele göre (tizden pese doğru) beşli aralıklarla akortlanmaktadır. Ayrıca, alt tel grubundaki bam teli, kendi grubundaki tellere göre bir oktav pes, üst tel grubundaki ince tel ise kendi grubundaki bam teline göre bir oktav tiz akortlanır, diye bir

akort tanımlaması kullanmanın, evrensel ölçekte daha anlaşılır bir ifade olabileceği düşünülmektedir. Uzun sap bağlama farklı akort düzenleriyle çalınabilmesi, yöresel tavır özelliklerini icra edebilmesi ve transpoze icraya uygun olması gibi özelliklerinden dolayı, bağlama ailesindeki sazlar içerisinde, bağlama eğitimi ve icrasında en çok tercih edilen sazdır demek, kanımızca doğru bir tespit olacaktır. Uzun sap bağlamada kullanılan teller genellikle şu şekildedir; Alt tel grubunda, iki ince tel (18-20-22) ve bir alt (ince) bam teli, Orta tel grubunda; iki orta tel (28-30), Üst tel grubunda; bir ince tel (20-22) ve bir üst (kalın) bam teli şeklindedir (Haşhaş, 2013).

2.5.15. Kısa Sap Bağlama

1980' li yıllardan sonra ortaya çıkan kısa sap bağlama, bir bakıma uzun saplı bağlamanın Si ve Do perdeleri kesilerek yani uzun saplı bağlamanın sap boyu kısaltılarak oluşturulmuştur. Yaygın olarak 37 ila 40 cm arasında tekne formuna sahip olmakla birlikte ihtiyaca göre tekne form boyu değişebilmekte. Zira genel olarak kullanılan tekne form boyu Si ve Do karar seslerinin gerilimine olanak sağlamakta fakat bazı icracılar tarafından ihtiyaç dahilinde tekne form boyunu düşürülerek Re karar sesi ile de icrasına rastlanmaktadır. Sapında 19 perdenin sarılı olduğu çalgı, alt tel grubu Re, orta tel grubu Sol ve üst tel grubu ise La sesine akort edilerek icra edilir. Bağlama düzeni olarak bilinen bu akort düzeni ile yaygın olarak, Alevi-Bektaşi müzik kültürünün semah, deyiş gibi türündeki ezgilerin icrası yanında geliştirilen yeni çalım teknikleri ile birçok farklı türden ezginin icrasına da olanak sağlamaktadır. Üç sıra yedi telden oluşan çalgının alt üç telinden madeni olanlar 0,18 mm yine alt üç tel rubunda bulunan bam tel ise 20 mm dir. Madeni iki telden oluşan orta tel grubunda 0,28 veya 0,30 mm tercih edilmektedir. Bir madeni ve bir bam telin bulunduğu üst tel grubunda tel kalınlıkları ise madeni tel için 0.18, bam teli için ise 0.20 mm dir. Tezenesiz elle çalma (şelpe) tekniğine de olanak sağlayan kısa sap bağlama günümüzde yaygın olarak icra edilmektedir.

2.5.16. Divan bağlama

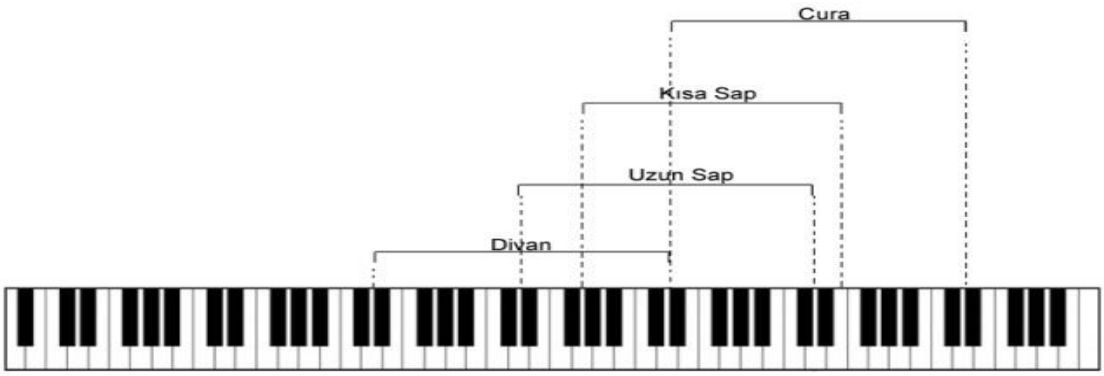
Bağlama ailesi içinde form boyu, tekne büyüklüğü sap uzunluğu dikkate alındığında en büyük çalgı divan sazı olarak kabul edilir. Boyutu ve ses karakteri nedeniyle, bas sesleri ön plana çıkarmak için genelde sade ve süsleme kullanılmadan icra edilir. Üç sıra, yedi telli çalgıda, alt tel grubunda iki ince çelik tel kullanılmasının yanında icracının tercihine göre orta tele takılan iki çelik tellin kullanımı da yaygındır. Bunun yanı sıra yine orta tel grubunda bir ince ve bam telinden daha kalın bambam denile telde kullanılmaktadır. Üst tel grubunda ise, genelde bir ince tel ve bir bam tel kullanılmaktadır.

2.5.17. Cura

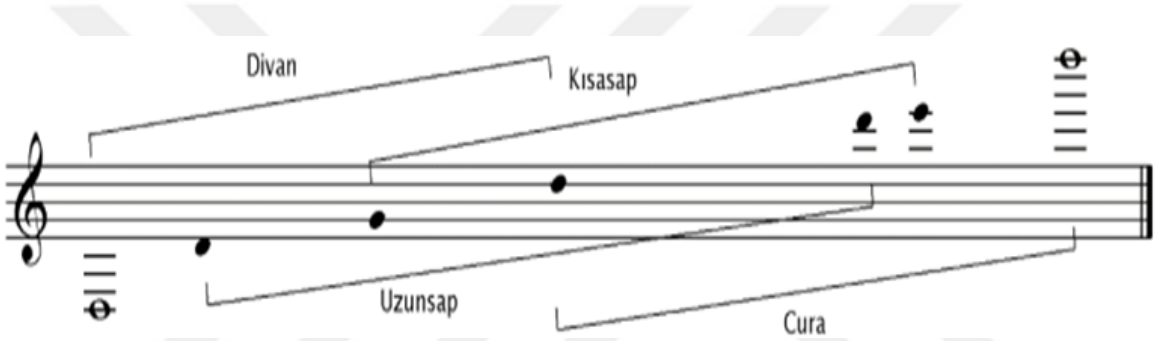
Yukarıda belirtilen çalgının genel yapısına günümüz kullanımındaki farklı özellikleri de eklenerek tekrarlanırsa;

Bağlama ailesinin en küçük sap ve gövde boyuna sahip çalgının genelde bozuk düzen de icrası yaygınsa da kısa sap akort düzeninde kullanımı da icracılar tarafından tercih edilebilmektedir. Genelde 9-10 perdeli ve üç telli olarak icra edilmesinin yanında üç sıra ve altı telli olarak, tezene ile de icra edilmektedir. Üç telli ve tezenesiz elle icrasına genelde Ege bölgesinde rastlanır. Bu çalım tekniğinin en önemli temsilcileri arasında Ramazan Güngör görülmektedir. Aynı zamanda bağlama ailesinin en tiz sesli çalgısı olması, Özellikle çoklu enstrüman icrası sırasında bas ve tiz karakterdeki bağlama ailesi çalgılarının tınısal dengesini sağlar.

Günümüzde bağlama ailesi çalgıları, halk müziği icrası yanında Batı müziği çalgı toplulukları ile de icra edilmekte, bu sebeple aşağıda bağlama ailesinin en çok kullanılan çalgılarının, Batı müziği çalgısı olan piyano üzerindeki ses sahaları gösterilmiştir.



Şekil 20. Cura, kısa sap bağlama, uzun sap bağlama ve divan çalgılarına ait ses sahalarının piyano üzerinde karşılaştırmalı gösterimi (Demirbaş, 2020: 6)

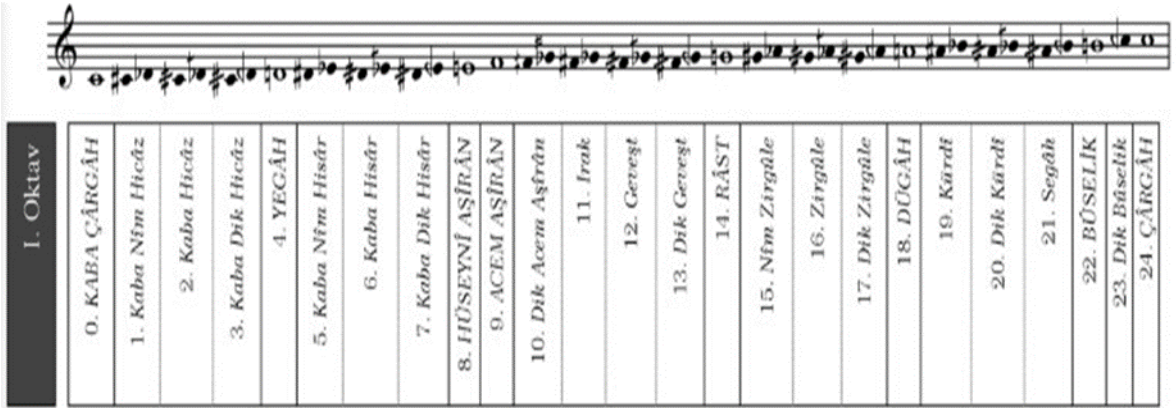


Nota 2. Bağlama ailesi çalgılarına ait ses sahalarının porte üzerinde gösterimi. (Demirbaş, 2020: 6).

Halk müziği çalgılarının toplu icrasında divan, uzun sap, kısa sap ve cura çalgılarının aynı anda kullanımı ya da birkaçının beraber kullanımı esnasında bu çalgıların ses sahalarının bilinmesi önem arz etmektedir. Bu yüzden Nota 2' de günümüzde en yaygın kullanılan bağlama ailesi çalgılarının porte üzerindeki ses sahası gösterilmiştir.

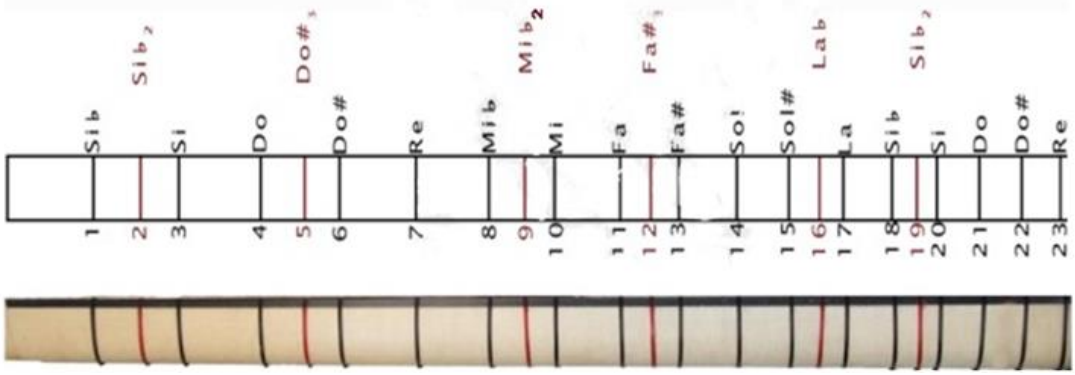
2.6. Bağlamada Kullanılan Perde Sistemi ve Akort Düzenleri

Günümüzde Türk müziğinde, özellikle akademik eğitimde en yaygın kullanılan ses sistemi, aşağıda görülen Arel-Ezgi-Uzdilek tarafından sistemleştirilen eşit olmayan aralıklı 24 perdeli ses sistemidir.



Şekil 21. 24 perdeli sistem"in, Arel-Ezgi ses sistemindeki isim ve nota sembolleri (Yarman, 2007: 16)

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle birlikte, özellikle halk müziğinde kullanılmakta olan ve aşağıda görülen 17 perdeli ses sisteminin Safiyyuddin Urmevi tarafından sistemleştirildiği bilinmektedir.



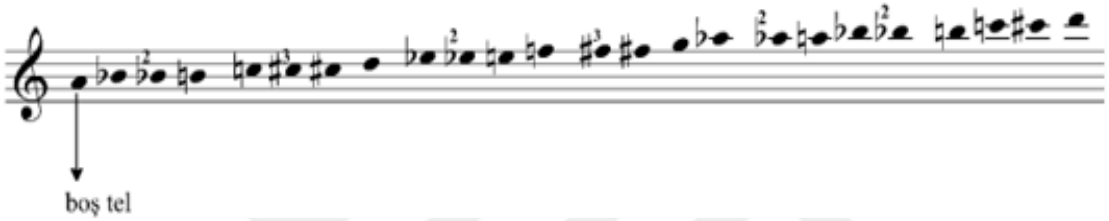
Şekil 22. Safiyyuddin Urmevi tarafından sistemleştirilen ve bağlamada kullanılan 17 perdeli ses sistemi (Gül, 2023: 11)

Yukarıda bağlamanın sapına sarılı siyah renkli perdeleri dikkate aldığımızda bağlamada kullanılan 17 perdeli ses sistemini görürüz. Siyah perdeler arasındaki kırmızı renkli perdeler ise halk müziğinde kullanılan koma sesleri icra etmeye olanak sağlar.

Yukarıda bahsettiğimiz Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi ve Safiyyuddin Urmevi tarafından sistemleştirilen 17 perdeli ses sistemi arasında farklılıklar bulunmakta ve bu farklılıkların Türk halk müziği çalgılarına dolayısıyla bağlamaya da yansıdığı düşünülmektedir. Bağlama; yöresel dizi özellikleri, icracının tercihi veya icra edilecek

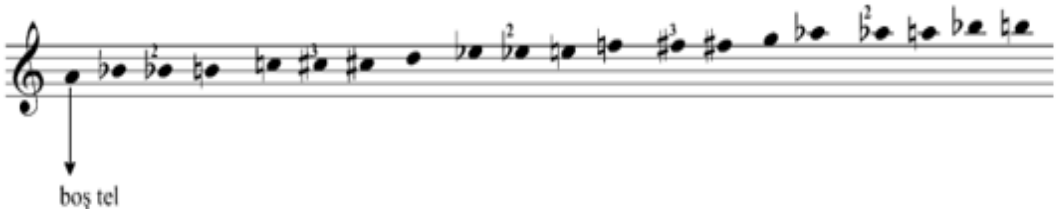
eserin karar sesine göre perde sayısı ve perde düzeni değişiklik gösterebilen bir çalgıdır. Günümüzde gerek akademik eğitimde gerekse gündelik hayatta en çok kullanılan bağlama ailesinin iki üyesinden uzun saplı bağlamada, boş tel hariç 23 perde, kısa saplı bağlamada ise 19 perde bulunmaktadır ve her iki bağlamada da bir oktavı 17 sese bölen 17'li ses sistemi kullanılmaktadır. 17' li ses sisteminde kullanılan "diyez üç" ve "bemol iki" koma perdeleri aşağıdaki gibidir.

Alt teli La kabul edersek, uzun sap bağlamada La teli üzerindeki perdeler Nota 3' teki gibidir.



Nota 3. Uzun sap bağlama perde düzeni (Mert, 2018: 23)

Alt teli La kabul edersek, kısa sap bağlamada, La teli üzerindeki perdeler Nota 4' deki gibidir.



Nota 4. Kısa sap bağlama perde düzeni (Mert, 2018: 23)

Bağlama perdelerinin hareket ettirilen yapısı sayesinde, icracının tercihi ya da icra edilecek eserin ezgisel ya da yöresel dizi özelliklerine göre, perdeler hareket ettirilerek sesler daha tiz veya daha pest tınısal özelliklere bürünebilmektedir.

Arel-Ezgi Uzdilek ses sistemini baz alırsak, Türk müziği makam dizilerinde kullanılan perde aralıklarıyla, bağlamada kullanılan mevcut perde aralıkları arasında bazı uyuşmazlıkların ortaya çıktığı görülmektedir.

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin 24 perdeli olarak sistemleştirildiği bilinmektedir. Bağlamada ise 17 perdeli ses sisteminin kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile 17 perdeli ses sistemi birbiriyle uyuşmadığından, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi bağlama üzerinde tam manasıyla karşılık bulamamaktadır. Bazı müzikologların araştırmalarına göre bağlamadaki 17 perdeli ses sisteminin asırlardır kullanıldığına ve bu ses sisteminde herhangi bir problemin olmadığına, asıl problemlerin 20. yüzyıl başlarında geliştirilen Arel - Ezgi - Uzdilek ses sisteminden kaynaklandığı belirtilmektedir (Güler; Göktaş, 2020: 77).

Tura (2000: 322) bağlamalardaki perde bağlarının ve bunların aralarındaki nispetlerin aşağıdaki gibi yorumlamıştır.

1. Perdelerin sayısı ve dizilişi, bir sekizliyi on yedi aralığa bölen ve sekizlide (ilk sesin üst sekizlisiyle) on sekiz perde kabul eden bir sistemin varlığını açıkça göstermektedir.

2. Bu sistem, Farabi tarafından, ilk kez, Horasan tanburunun perdelerinin açıklanışı sırasında ortaya konan, daha sonra Safiü' d- din tarafından sistematize edilerek, bütün Şark âlemine yayılan sistemden farklı değildir.

3. Türk Halk Musikisi ve Türk Sanat Musikisi, birbirinden farklı, değişik sistemler üzerine değil, tek bir sistem üzerine kurulmuştur. Yalnız, bu sistem, asrımızın başından itibaren, nazariyatçılar tarafından yanlış yorumlanmış, Arel-Ezgi nazariyesiyle aslından büsbütün saptırılmıştır. Sistemin aslı, Türk Halk Musikisinde gizli kalmıştır. Türk Musikisi Ses Sistemi, Türk Halk Musikisi Ses Sistemidir ve bu sistem, hemen bütün eski nazariyat kitaplarındaki temel bilgilerle tam bir mutabakat halindedir.

Aşağıda Türk müziği basit makam dizilerinden bazılarının, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi ile bağlama perde sistemi arasındaki karşılaştırması görülmekte. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin, bağlama perde sistemi ile icrasındaki karşılaşılan problemler veya uyum durumunu daha sağlıklı anlamak adına aşağıda görülen Türk Müziğinde aralıklar ve ses

değiştirici işaretler ile halk müziğinde kullanılan ses değiştirici işaretlerin ve koma değerlerinin bilinmesinin gerekliliği düşünülmektedir.

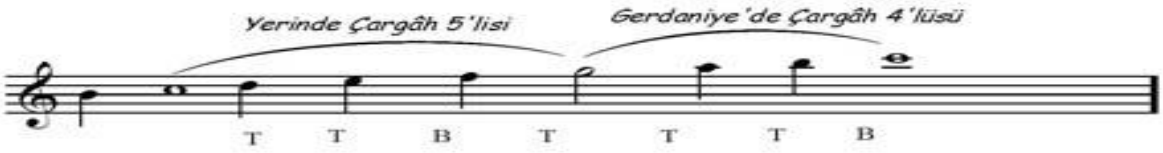
ARALIĞIN İSMİ	SEMBOLÜ	BEMOLÜ	DİYEZİ	DEĞERİ
KOMA	F	𝄮	𝄯	BİR KOMA
BAKİYE	B	♭	♯	DÖRT KOMA
KÜÇÜK MÜCENNEP	S	♭	𝄲	BEŞ KOMA
BÜYÜK MÜCENNEP	K	𝄫	♯	SEKİZ KOMA
TANİNİ	T	♭♭	𝄪	DOKUZ KOMA

ARALIĞIN ADI	ŞEKLİ	İŞLEVİ
DİYEZ	♯	Önene gelen sesi yarım ses inceltir.
DİYEZ İKİ	𝄪	Yarım sesten daha az inceltir.
BEMOL	♭	Yarım ses kalınlaştırır.
BEMOL İKİ	𝄫	Yarım sesten daha az kalınlaştırır.
NATUREL	♮	Değişmiş sesleri doğal haline çevirir.

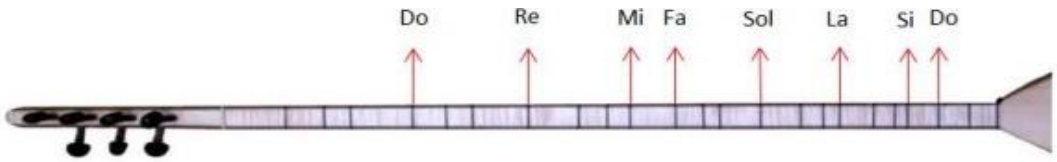
Şekil 23. Türk müziğinde aralıklar ve ses değiştirici işaretler- halk müziği değiştirici işaretler

Öncelikle, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin, bağlama perde sistemi ile icrasında problem yaşanmayan Çargâh makam dizisini örneklersek;

Çargâh Makam Dizisi



Nota 5. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi'ne göre çargâh makam dizisinin gösterim (ESDER, 2017)



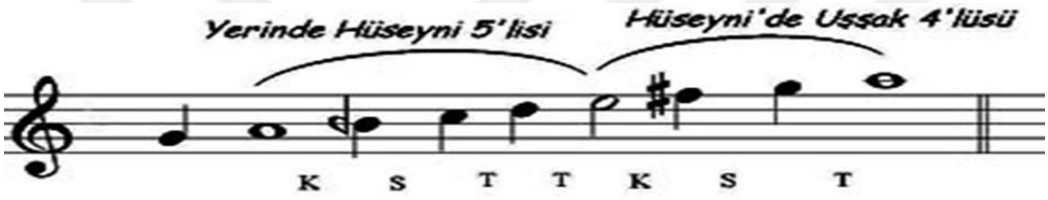
Şekil 24. Çargâh makam dizisinin uzun sap bağlamada alt tel La üzerindeki konumu (Güler,Emirhan; Göktaş, Uğur, 2020: 77)

Yukarıdaki örnekleri incelediğimizde;

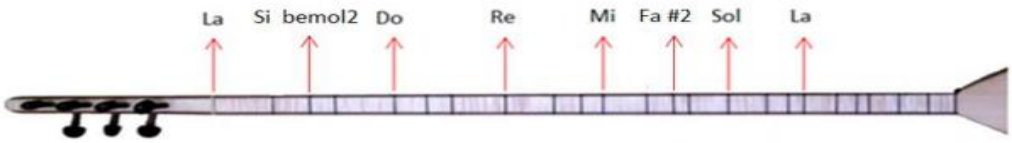
Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre yazılmış “Çargâh makam dizisi” perde aralıklarının T-T-B-T-T-T-B olduğu görülmektedir. Çargâh makam dizisinde herhangi bir ses değiştirici işaretin olmamasından dolayı bağlamanın mevcut perde sistemiyle örtüşmektedir. Dolayısıyla bağlama üzerinde Çargâh makamı dizisi seslendirildiğinde herhangi bir problemle karşılaşılmamaktadır. (Güler, Emirhan; Göktaş, Uğur, 2020: 77).

Ancak aşağıdaki Hüseyni makam dizisi örnekleminde, makam dizisinin bağlama üzerinde seslendirilmesinde problem olduğunu görüyoruz.

Hüseynî Makam Dizisi



Nota 6. Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi'ne göre Hüseynî makam dizisinin gösterimi (ESDER, 2017)



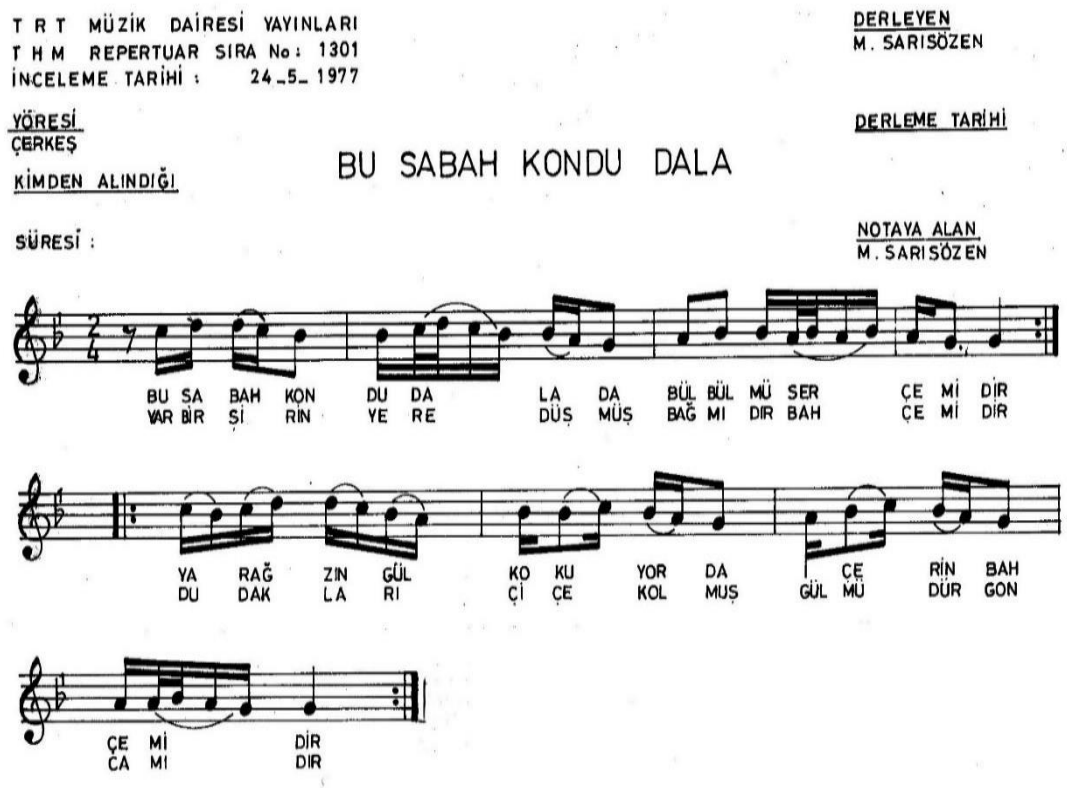
Şekil 25. Hüseynî Makam Dizisinin Uzun Sap Bağlamada Alt Tel (La) Üzerindeki Konumu (Güler vd. 2020)

Açıklamaya geçmeden belirtmek gerekir ki bağlama perde isimlerinde Fa diyez 2 olarak gösterilen perde bazı kaynaklarda Fa diyez 3 olarak da gösterilmektedir.

Bu problemin nedeni; Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre yazılmış yukarıdaki "Hüseynî makam dizisi" incelendiğinde perde aralıklarının K-S-T-T-K-S-T olduğu görülmektedir. Şekil 25.’ deki Hüseynî makam dizisinin bağlama üzerindeki konumuna bakıldığında, si bemol 2 ve fa diyez 2 perdelerinin kullanılmasıyla meydana gelen aralıkların duyum olarak Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemindeki Segâh ve Eviç perdeleri ile

örtüşmediği tespit edilmiştir. Buna bağlı olarak bağlamadaki si bemol 2 ve fa diyez 2 perdeleri ile Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemindeki Segâh ve Eviç perdelerinin aynı ses olmadığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre Hüseynî makam dizisinin bağlama üzerindeki konumu problemli olarak karşımıza çıkmaktadır (Güler vd. 2020: 77).

Aşağıdaki "Bu Sabah Kondu Dala" adlı eserin notasyonunu incelediğimizde, donanımda Si bemol 1 yazıldığını görürüz. Ancak bağlamada Si bemol 1 perdesi bulunmadığından, Si perdesi, natürel olarak seslendirilmek durumundadır.



Nota 7. Si bemol 1 değiştirici işaretli Râst makam dizisi örnek eser ("Repertukul.com")

Günümüz Halk Müziğinde anlamlı seslerin bir araya gelerek oluşturduğu ses dizgeleri için yaygın olarak "ayak" kavramı kullanılmaktadır. Türk Müziği makamlarına karşılık kullanılan "ayak" kavramı, Anadolu' da halk edebiyatında da kullanılan bir terim olduğu görülmektedir. Halk ezgilerinin de gelenekte söz sanatının ön planda tutulduğu bir müzik olduğu düşünüldüğünde "ayak" kavramının halk edebiyatında kullanılan bir söz sanatı olduğu ve halk müziği ezgisel yapısını karşılamadığı düşünülmektedir.

Ayak” kavramının, söz unsuru olarak kullanıldığı Aşık Ruhsati’ nin aşağıdaki “Belli Değil”[10] şiirinin dörtlüğünde görmek mümkündür.

Bir vakte erdi ki şimdi günümüz
Ayak belli değil ser belli değil
Bir gül-i ra'nâya olduk mübtelâ
Bülbül belli değil har belli değil

Aşık Ruhsati’ şiirinde; ikinci cümlenin sonundaki “ser belli değil” ve dördüncü cümlenin sonundaki “har belli değil” cümlelerinin oluşturduğu uyaklı yapı, Aşık Edebiyatında “Ayak" olarak adlandırılır.

> “Aşık Edebiyatında “Ayak" kavramı, melodi unsuru olarak değil söz unsuru olarak kafiye (uyak) manasında kullanılmıştır” (Sümbüllü, 2006: 122).

Bu nedenlerden dolayı çalışmada “ayak” kavramı yerine makam dizisi kavramını kullanılacaktır.

Türk halk müziği için 12 ton eşit tampere sistemi barındıran ve koma seslerin kullanıldığı bir müziktir de denebilir. Bağlamada 17 perdeli ses sistemi kullanılmaktadır ve 17 aralığın kullanıldığı bu sistemde, mikrotonal aralıklar yani koma sesler, diyez ve bemol olarak adlandırılan değiştirme işaretlerinin, yanda belirtilen sayı ifadeleri ile gösterilmektedir. Değiştirme işaretlerinin yanına koyulan bu sayı ifadeleri sesin normal halinden ne kadar pest ya da tiz icra edileceğini gösterir. Örnek verecek olursak; si bemol 2, fa diyez 3, si bemol 3, fa diyez 2 koma sesleri gösterilebilir.

Günümüzde kullanmış olduğumuz Avrupa nota yazısının Türk müziği içinde yer bulması, 1826’dan başlayan değişimler çerçevesinde Mehterhanenin yerini alan Muzikay-i Hümâyûn’ u idare etmek ve yönetmek amacı ile Sultan II. Mahmut kararı ile görevlendirilen İtalyan sanatçı Giuseppe Donizetti’nin (1788-1856) 1828’ de İstanbul’a

[10] https://www.turkuyurdu.com/dunyanin-gidisi-belli-degil-5996.html#google_vignette (Erişim tarihi 28.03.2024)

gelip, Muzikay-i Hümâyûndaki müzisyenlere Batı müziği notasyonunu öğretmesiyle başladığı yaygın olarak kabul görür.

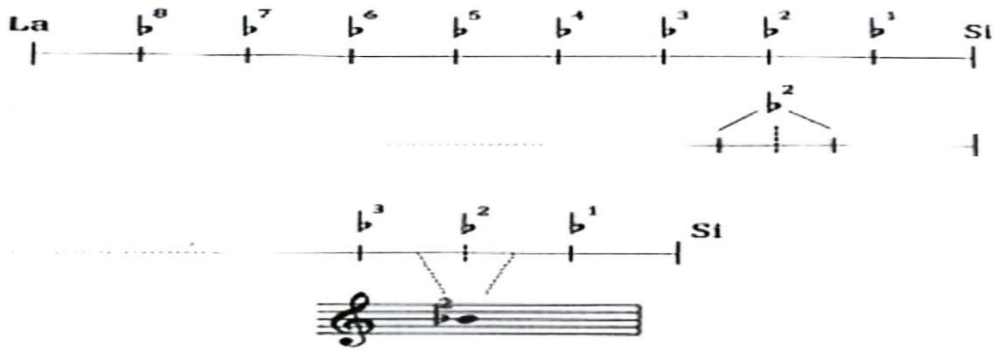
Halk müziğinde nota yazımı uluslararası müzikte kullanılan notasyon işaretleri ile yapılmaktadır. Ancak koma sesler, bemol ve diyez işaretleri üstüne konan rakamlarla gösterilir. Muzaffer Sarısözen'in derlediği TRT-THM Reportuvarında yer alan türküleri incelendiğinde "diyez" ve "bemol" yanı sıra; diyez 3, diyez 4, bemol 1, bemol 2, bemol 3, bemol 4" biçiminde komaların kullanıldığı görülmektedir. Halk müziği ses sistemi kapsamında da yer alan bu koma sesler, Sarısözen döneminden bu yana halk müziği nota yazımında kabul edilip, uygulanmıştır.

Müzikolog ve akademisyen Melih Duygulu'nun "Türkiye'nin Halk Müziği Makamları" adlı kitabında Pisagor'un bir oktavı 53 eşit parçaya ayıran yöntemi (Pisagor koması) ile halk müziğindeki koma seslerin ne şekilde göründüğünü açıklamıştır.



Şekil 26. Halk müziğindeki koma sesler. (Duygulu, 2018)

Yukarıdaki görselde, koma değerlerinin hem insan sesi hem de çalgılar için geçerli olduğunu belirten Duygulu; her icracının ister sesiyle ister çalgısıyla bu seslerin koma değerlerini doğal bir yönlenme ile icra ettiğini dolayısıyla bu komalı sesin mutlak bir perde değil, şekil 27'deki görselde görüleceği üzere değişken bir ses bölgesi olduğunu dile getirmiştir ve bağlamada iki komalık bemol için kullanılan Si bemol 2 perdesinin 2 Pisagor komasını karşılamadığını da şu görselle belirtmiştir (Duygulu, 2018).



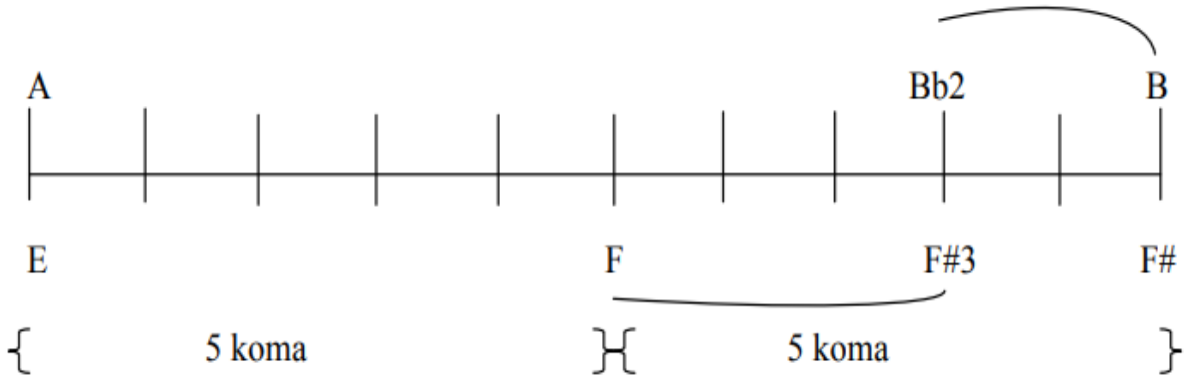
Şekil 27. Si bemol 2 notasının perde üzerinde gösterimi. (Duygulu, 2018)

Geçmişten bugüne yapılan araştırmalar ve bu konu hakkındaki çalışmalar ışığında değerlendirildiğinde özellikle yöresel icra teknikleri ve halk müziğinin genel yapısı itibariyle icradaki tınıları ister Pisagor'un bir oktavı 53 eşit parçaya ayıran Pisagor koması ister Batı müziği senti ister Türk müziği senti ya da farklı bir tını frekans ölçülendirme sistemi kullanılarak bağlamada sabit perde sistemi oluşturma çabalarının, yöresel icradaki duyumu çalgıda yansıtması adına yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Zira perde sistemi sabit kabul edilen bağlama çalgısının dahi perdelerinin ileri-geri oynatılarak, yöresel tını ve duyum alışkanlığına göre yer değiştirilebilen bir yapıda olduğu görülmektedir. Hatta halk müziğinde kullanılan ve delikleri sabit olan üflemeli halk müziği çalgıları da yine yöresel tını ve duyum alışkanlığı gibi nedenlerinden dolayı icracı tarafından, perde deliklerine uygulanan basınç ve üflemenin şiddetine bağlı olarak sesler yani perdeler esnetilebilmektedir. Bu durum bize halk müziği çalgılarında koma sesler adına sabit bir perde sisteminin oluşmadığını göstermekte olup bu sorunu çözmek adına yapılan çalışmaların mevcut olduğu bilinmektedir.

Bunlardan birisi Cihangir Terzi'nin günümüz Türk Müziği ses sisteminin mevcut problemlerini çözmek ve daha kullanışlı bir standarda kavuşturmak için yapılan çalışmasıdır. Eroğlu'nun (2011), yüksek lisans tezinde yer verdiği bu çalışma son derece dikkat çekicidir:

> Terzi'nin mevcut olan ses sistemine eklemeler yaparak önerdiği ve oktavın 1/60'ına "KON" adını verdiği sistem Tampereman ses sisteminde bulunan yarım ton aralığının, 5 eşit aralığa, bir sekizlinin de 60 eşit aralığa bölünmesiyle oluşturulan bir modeldir. Halen Türk Müziği'nde kullanılan

1/53 değerindeki koma karşılığı olarak ise 1/60 olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bir tam ses arası 9 yerine 10 koma olarak kabul edilmektedir. 10 sayısı çift sayı olduğundan simetrik olarak bölünebilmektedir. Bu da sistemin transpozisyon uygulamasını kolaylaştırmakta ve sistemi kapalı bir hale getirmektedir (Eroğlu, 2011).



Şekil 28. Bir tam ses aralığını 10 komaya bölen sistemin şeması (Eroğlu, 2011)

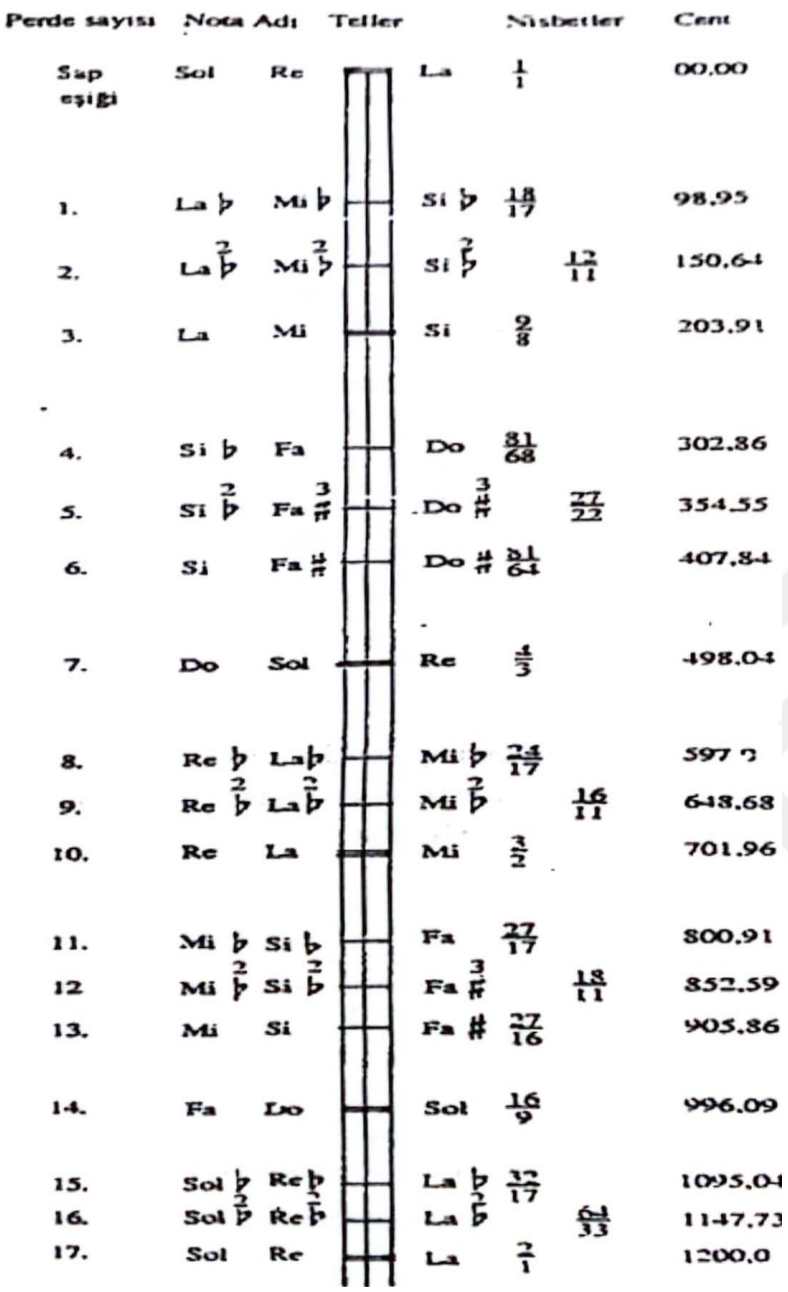
Yukarıdaki şemada görüldüğü üzere:

Bir diyatonik tam ses aralığı 10 komaya bölünmüştür. Diyatonik yarım ses aralığı ise doğal olarak 5 komadır. Böylece Halk Müziği icrasında kullanılan "bemol 2" ve "diyez 3" mikrotonal aralıkları ise şemada görüldüğü üzere tıpkı bağlama perdelerinde olduğu gibi birbirlerinin paralel eksenlerinde yer almaktadırlar. Ayrıca uygulamada tampere sistemdeki diyezlere 5 koma diyez denmesi de yukarıda anlatılan şema ile doğru şekline kavuşmuştur. Dolayısıyla mevcut uygulamayı değiştirmek, yeni değiştirme işaretleri eklemek yerine, mevcut uygulamayı kullanıp doğru bir teoriye oturtmak daha doğru olacaktır. Bağlama üzerindeki mevcut perde sisteminde, tampere sistem 12 tondan icra edilebilir. Transpoze uygulaması içinde her mikrotona bir perde bağlamak, enstrümanın icrasını zorlaştıracağından, istenilen mikrotona perde bağlamak veya mevcut perdeleri hareket ettirmek, icraya ve icracıya daha çok katkı sağlayacaktır (Eroğlu, 2011).

Bu gibi çalışmaların Türk Müziği ses sistemi ve bağlama çalgısındaki perde nispetleri açısından dikkate değer olduğu düşünülmektedir.

Tura (2000: 144) bağlamadaki perde bağlarını şu şekilde açıklamıştır:

> Bağlama çalgısında sapa bağlanan perdelerin nerelere, hangi amaçlar ile bağlandığı konusu günümüze kadar yapılan araştırma ve çalışmalar bağlamında çok az denecek kadar azdır. Birtakım kaynaklarda verilen bilgilerin ise olmadığı, bazı saz yapımcılarından edinilen bilgilerin ise tahminlere dayalı olduğu bununla birlikte mevcut yazılı kaynakların ise bu konuda tatmin etmekten çok uzak olduğu görülmektedir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen yaptığımız araştırma, inceleme ve çalışmalar sonucu olarak bağlama sapına bağlanan perdelerin, müziğimiz adına çok önemli bazı hususları taşıdığı gerçekliğini bize göstermiştir. Yaklaşık kırk yıldır üzerine incelemeler yaptığımız bağlamaların saplarında, alt tellerden çıkan sesin La kabul edildiği durumda, bir sekizli içinde aşağıda belirtilen perdeler bulunmaktadır. Si bemol, Si bemol 2, (veya 3) Si, Do, Do diyez 3, Do diyez, Re, Mi bemol, Mi bemol 2 (veya 3), Mi, Fa, Fa diyez 3, Fa diyez, Sol, La bemol, (veya Sol diyez), La bemol 2, La. Bu perdelerin sap üzerinde bulunduğu nokta ve sırası titizlikle incelendiğinde, açık telle aralarında, aşağıda belirtildiği gibi nisbetlerin (ilgi) bulunduğu anlaşılmaktadır.

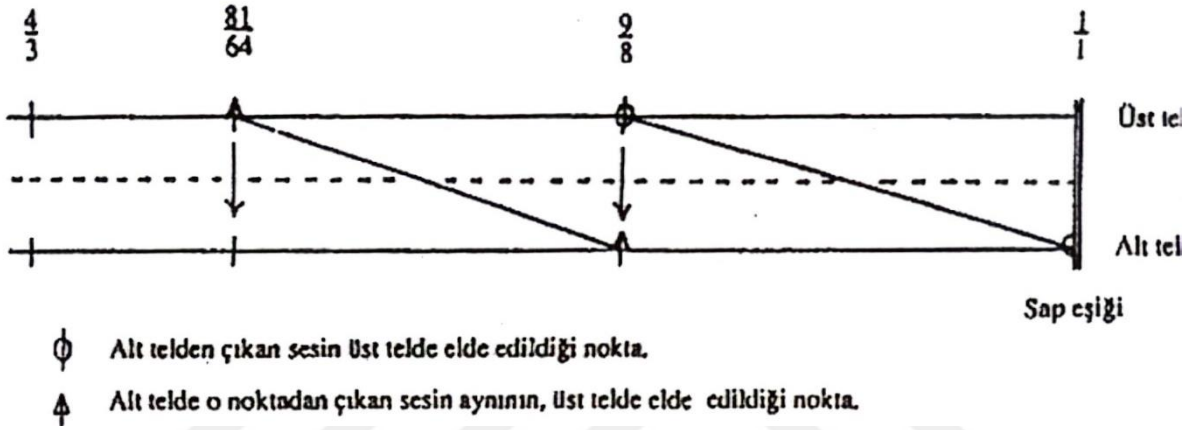


Şekil 29. Bağlamada perde bağları (Tura, 2000: 144)

Tura (2000) yukarıda görselleştirdiği ve perde bağlarının yerlerinin hangi durumlarda oluştuğunu şu şekilde belirtir:

> Önce alt teli ele alalım. La teline düzenlendiğini farz ettiğimiz tel, sap eşiği ile gövde eşiği arasında, boylu boyunca tüm uzunluğuyla titreştiğinde verebileceği bu sesin, nisbet olarak ifadesi 1/1'dir. Bu telin uzunluğunu ortadan ikiye böler ve oraya bir perde bağlarsak, bu perdeye basarak elde

edebileceğimiz ses ise açık telden elde ettiğimizden bir sekizli tizdir. Onu, 2/1 nispeti ile gösteririz. Bu perde ile sap eşiği arasındaki mesafeyi ikiye böler ve oraya bir perde bağlarsak, ondan elde edeceğimiz sesin, açık tele göre bir tam dörtlü tiz olduğunu anlarız. Bu perdenin nisbeti 4/3'tür. Buradan çıkan sesin alt sekizlisine, orta teli düzenleriz. Orta telde aynı perdeye bastığımızda çıkan ses ise, bozuk düzen 'de üst telin düzenleneceği sestir. Üst tel alt telden, bir tam ses (bir tanini) peste çekilmiş olur (Tura 2000:145).

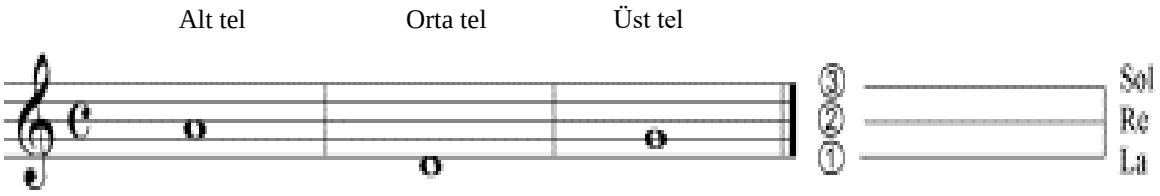


Şekil 30. Bağlamada perde bağlama noktası hesaplama (Tura 2000:145)

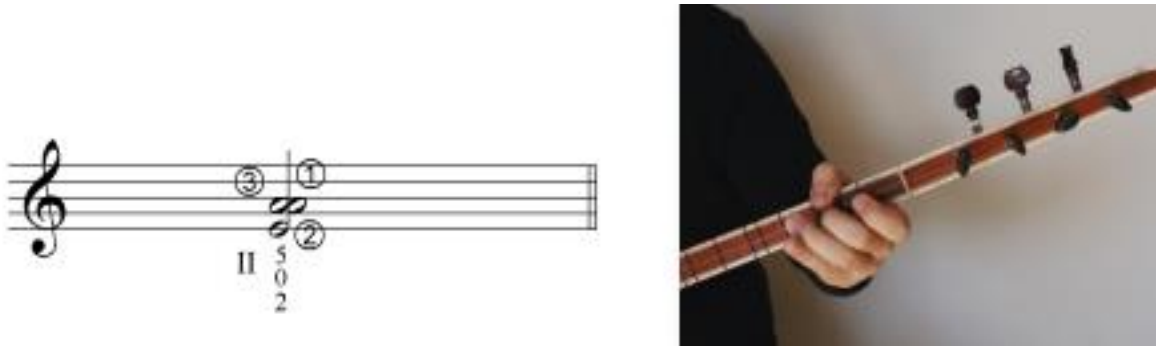
2.7. Bağlamada Kullanılan Bazı Akort Düzenleri

2.7.1. Bozuk Düzen (Kara Düzen)

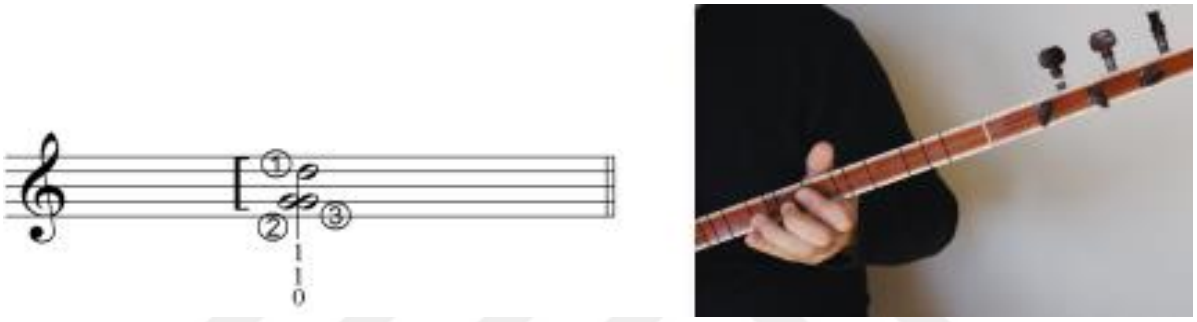
Günümüzde bağlama icracıları tarafından sıklıkla kullanılan bu düzenin diğer bir adı da "kara düzen" dir. Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



Nota 8. Bozuk Düzen (MEB,2013: 8)

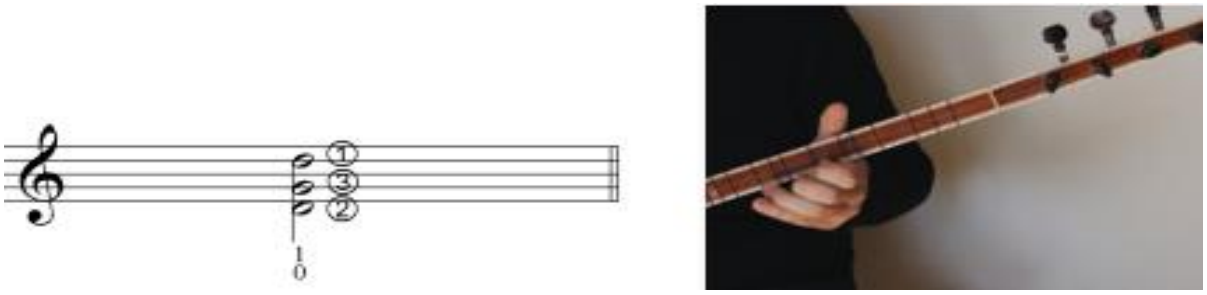


Şekil 31. bozuk düzende La karar pozisyonu (MEB,2013: 8)



Şekil 32. Bozuk düzende sol karar pozisyon (MEB,2013: 8)

Altuğ'a göre (2005: 34), "Sol kararlı türkülerin hemen hepsi Bozuk Düzen adı verilen düzende seslendirilirler. Ancak, sol kararlı türkülerin hepsi aynı dizide değildirler. TRT-THM dağarındaki sol kararlı türküler; Rast, Müstezat, Nikriz, Hicazkar, gibi dizilerde olabilmektedir".

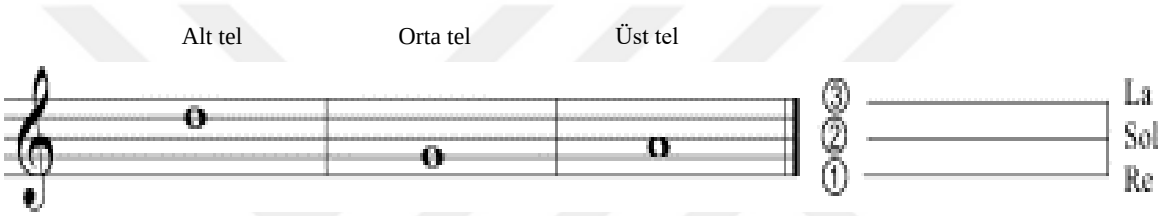


Şekil 33. Bozuk düzende Re karar pozisyonu (MEB, 2013: 8)

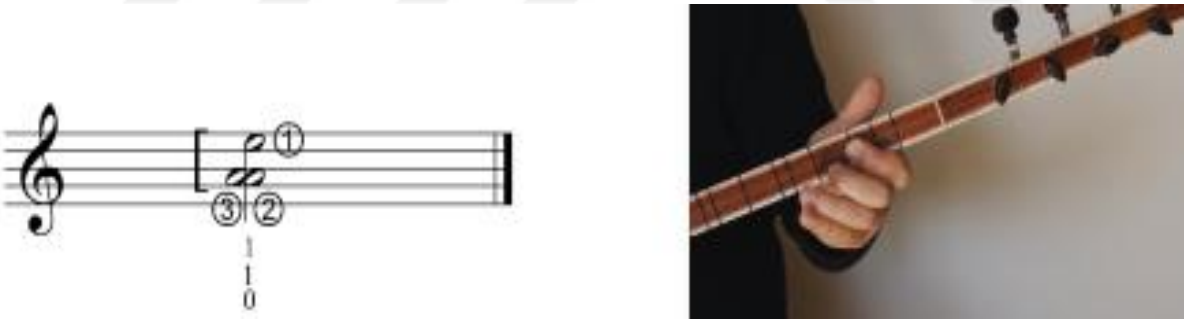
2.7.2. Bağlama Düzeni

"Alevi-Bektaşi toplumlarında deyiş ve semahların icralarında yaygın olarak kullanılan bu düzen Cumhuriyet Döneminde Alevi Âşıklar ve Âşık Veysel ile özdeşleştirildiği için "Âşık Düzeni", "Veysel Düzeni" olarak da adlandırılmaktadır. Bağlama düzeni Orta Anadolu, Ege, Teke ve Taşeli yörelerinde de geleneksel olarak kullanılmaktadır" (Yılmaz 2015: 21).

Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



Nota 9. Bağlama Düzeni (MEB,2013: 56).



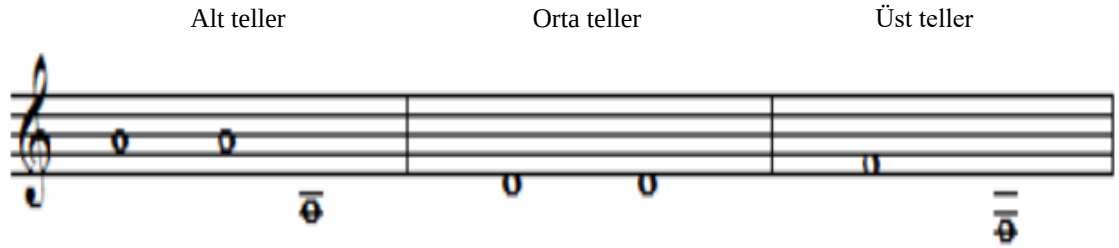
Şekil 34. Bağlama düzeni karar ses pozisyonu (MEB,2013: 56)

2.7.3. Müstezat Düzeni

Bağlamada yaygın olarak kullanılan ana düzenlerden olan Müstezat düzeni, La, Re, Fa akort düzeninde akortlandığında "Fa müstezat", "La, Do, Sol" akort düzeninde akortlandığında "Do müstezat", "La, Re, Sol" akort düzeninde akortlandığında "Sol müstezat" adını alır ki Sol Müstezat Bozuk düzenle aynı akort düzenine sahiptir.

2.7.4. Fa Müstezat Düzeni

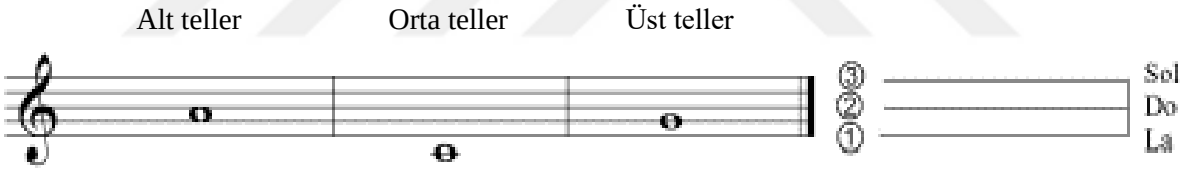
Dizek üzerindeki konumu aşağıdaki gibidir.



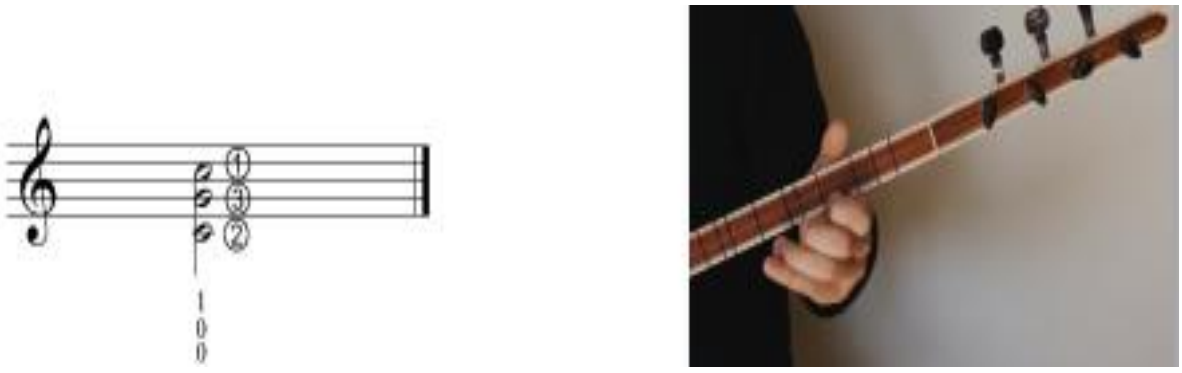
Nota 10. Fa Müstezat Düzeni

2.7.5. Do Müstezat Düzeni

Do müstezat düzeninde orta tel grubu dem sesi olarak akortlanmaktadır. Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



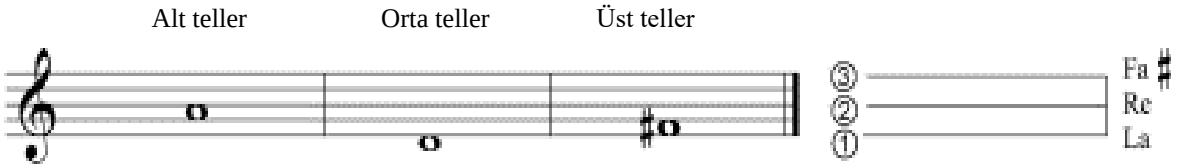
Nota 11. Do Müstezat Düzeni (MEB,2013: 28)



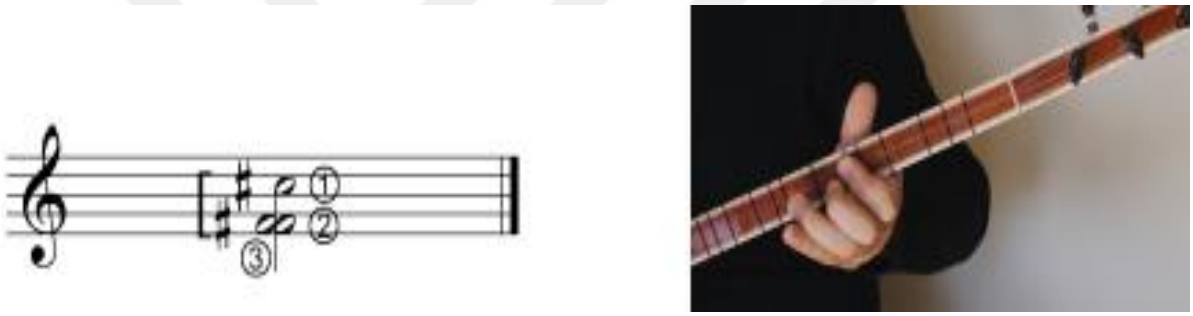
Şekil 35. Do müstezat karar ses (MEB,2013: 28)

2.7.6. Misket Düzeni

Misket düzeni olarak adlandırılan bu akort sistemi adını "Misket" ismindeki Orta Anadolu türküsünden aldığı düşünülmektedir. Üst tel grubu dem sesi olarak kullanılır. Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



Nota 12. Misket Düzeni (MEB, 2013: 43)



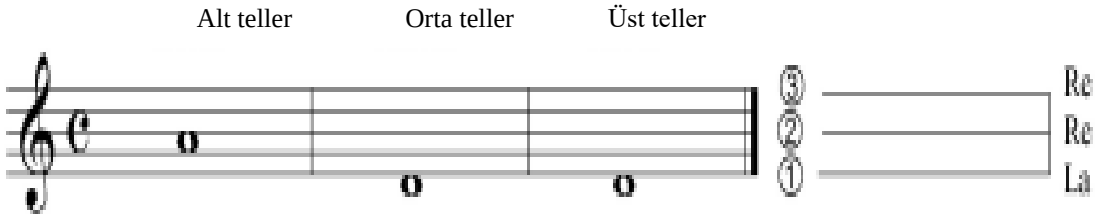
Şekil 36. Misket düzeni karar pozisyonu (MEB, 2013: 43)

2.7.7. Fidayda – Hüdayda Düzeni

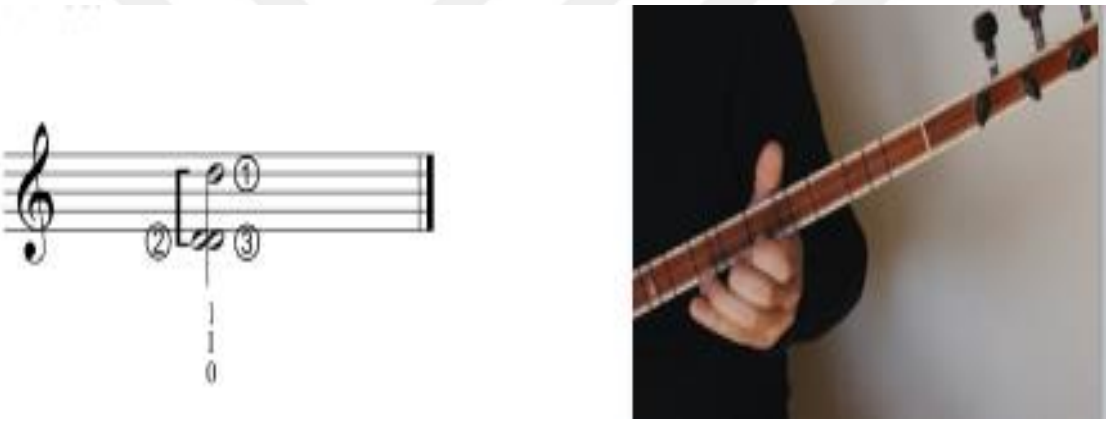
Fidayda Düzeni adını misket düzenindeki gibi bir Orta Anadolu türküsü olan Fidayda'dan almıştır. Burada Ankara yöresine ait olan bu türkünün Ankara tavrı denilince akla gelen en belirgin türkü olduğu bu tavırla özdeşleştiğini belirtmek gerekir. Ankara tavrı dediğimiz tezene vuruşunda melodinin çalındığı tel grubunun bir üzerindeki tel grubu düzenli bir dem olarak duyurulmaktadır. "Re" karar çalınan Fidayda'da bazı partiler orta tel üzerinde alındığından, bozuk düzende "Sol" olarak akortlanan üst tel grubu orta tel grubu gibi "Re" sesine, yani karar sesine, akortlanarak tavırdaki sürekli demde tavra uygun bir duyum oluşturmak amacı aklımıza gelmektedir. Diğer taraftan fidayda düzeni, Batı Anadolu'da zeybek düzeni veya zurna düzeni adları ile bilinmekte ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Burada amaçlananın, zeybeklerin zurna ile icrasında çift zurna kullanılması ve bu zurnalardan birinin sabit dem sesi üflemesi ile ortaya çıkan çok

sesliliğin bağlamaya yansıtılması arzusu olduğu fikri dikkat çekicidir (Yılmaz Ö. 2015: 93).

Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



Nota 13. Fidayda Düzeni (MEB, 2013: 35)



Şekil 37. Fidayda Düzeni karar ses şema ve gösterimi (MEB, 2013: 35)

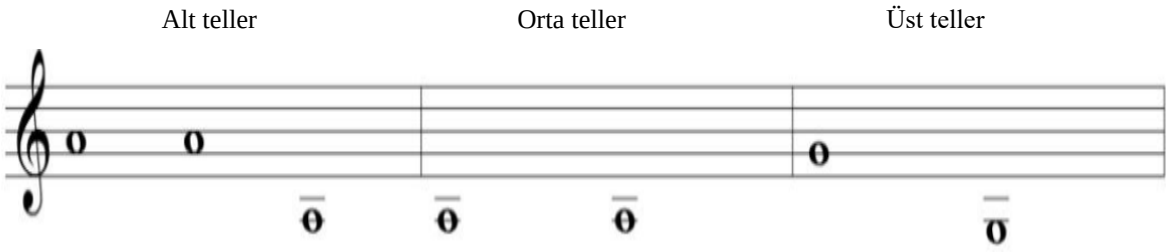
2.7.8. Abdal Düzeni

Orta Anadolu'da varlıklarını sürdüren Abdalların icralarında yaygın olarak bu düzeni kullanmalarından dolayı, Abdal düzeni adını aldığı düşünülmektedir.

Uzun yıllardan beri gerek radyolarda gerekse konservatuvarlarda, Abdal Düzeni denilen ve öğretilen düzen Neşet Ertaş tarafından "Babam da Hacı Taşan da Çöğür Düzeni çalardı. Onda alt ve orta tel la, üst tel sol olurdu." şeklinde ayrıntılı biçimde tanımlanmıştır. Ertaş, Abdal Düzeni adlandırmasını da sonradan eklenmiş bir sözcük olarak gördüğü için yadırgamış ve bu düzenin adını Abdal düzeni olarak bilmediklerini dile getirmiştir. Bölgede yapılan çalışmalarda, Çöğür Düzeni dışında böyle bir adlandırmaya

rastlanmamıştır. Çeşitli sebeplerden ötürü kendilerini Teber ismiyle adlandıran Abdallar'ın bir küçümseme olarak gördükleri Abdal sözcüğü ile bir düzeni adlandırmayacakları varsayımı ve son olarak da Ertaş'ın bu yorumları yan yana koyulduğunda, gerçekte bunun uydurma bir eklenti olduğu ortaya çıkmaktadır (Parlak, 2013' ten akt. Yılmaz, Ö. 2015).

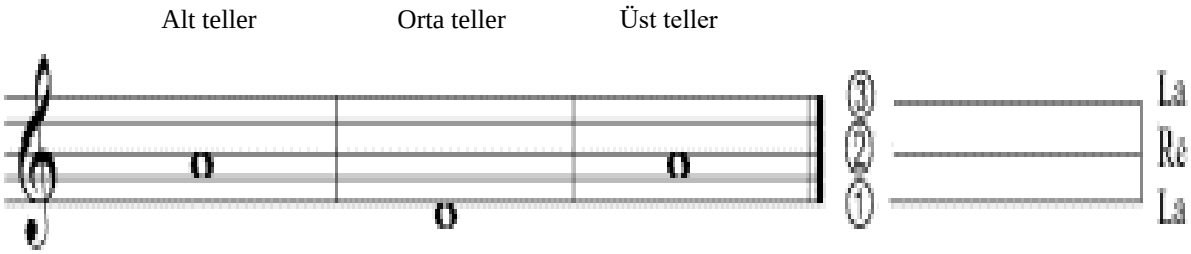
Dizek üzerindeki konumu aşağıdaki gibidir:



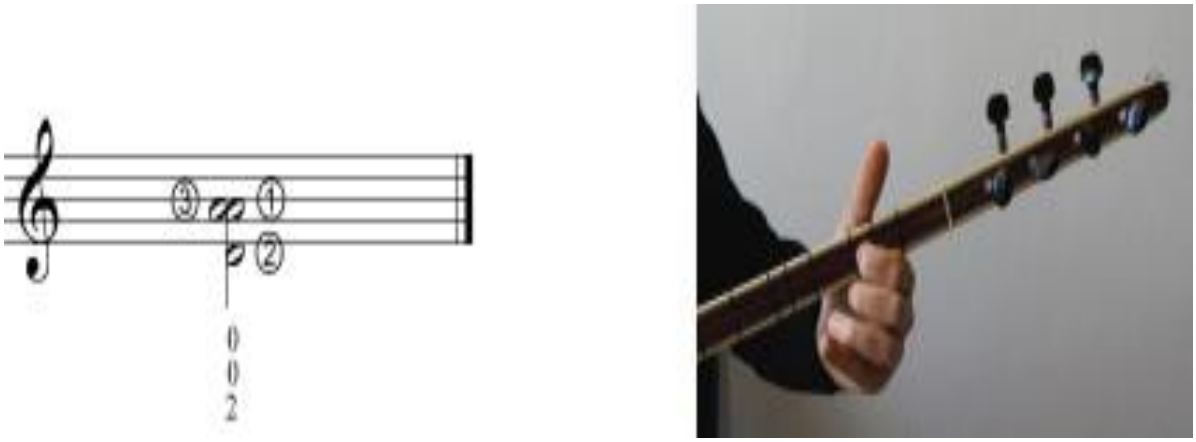
Nota 14. Abdal Düzeni

2.7.9. Sürmeli Düzeni

Genellikle Yozgat sürmelisi varyasyonları icra edilirken kullanılan düzen, "bozuk düzen" in üst teli olan Sol sesinin, alt tel La sesine akortlanmasıyla icra edilir. Dizek üzerindeki konumu ve çalgı üzerindeki pozisyonu aşağıdaki gibidir.



Nota 15. Sürmeli Düzeni (MEB,2013: 50)



Şekil 38. Sürmeli düzeni karar ses pozisyonu (MEB,2013: 50)

2.8. Bağlama Çalım Teknikleri

Kadim kültürel geçmişi içerisinde bağlama kendini farklı çalım teknikleriyle ifade etmeyi başarmıştır. Gelenekten geleceğe birçok farklı teknikle icra edilen bağlamada üç çalım tekniği öne çıkmaktadır.

2.8.1. Elle (Tezenesiz) İcra Tekniği (Şelpe)

El ile (tezenesiz) bağlama çalma tekniği kopuzun ilk icra şekillerinden bu yana varlığını sürdürmüştür. 17. yüzyıl itibari ile bağlamadaki yapısal değişimler, madeni telin ortaya çıkması gibi durumlar ve akabindeki mızrap kullanımının yaygınlaşması, elle çalım tekniğini yok olma aşamasına getirse de özellikle Alevi Bektaşi topluluklarındaki icracıların yanı sıra Teke bölgesinde yaşamlarını sürdüren Yörükler ve Güneydoğu bölgesindeki Yörük Türkmenlerinin yerel icracıları bu tekniğin bugüne dek aktarılmasını sağlamıştır.

El ile bağlama icra tekniğinde; (sağlaklar için) sağ elin baş parmağı hariç diğer dört parmağı ile pençe vurarak, genelde işaret ve yüzük parmağı ile tel çekerek, yine genel olarak işaret ve yüzük parmağı ile parmak vurarak ve çekerek, elin serçe parmak ile bilek arasında kalan kaba et kısmı ile orta eşik kapatılarak mut denilen kapalı sesler kullanılarak, sağ elin sap üzerinde üst eşiğe yakın kısmında, sol elin ise sap üzerinde alt eşiğe yakın konumlanarak ellerin çapraz pozisyonda kullanımı, ve icracının icra pratiği seviyesine bağlı olarak çeşitli icra teknikleri uygulanır. Sol el ile icrada ise (sağlaklar için), sağ elinin

sap üzerinde vuruşlarına karşılık gelen perdelere parmak basarak, çarpma, çekme ve tarama tekniği kullanılarak, parmakların sap üzerindeki tuşe şiddeti ile telleri aşağı yukarı çekmek gibi farklı icra teknikleri uygulanır (Benli, 2023: 34).

2.8.2. Tezene ile İcra Tekniği

Daha önceki bölümlerde değindiğimiz üzere madeni tellerin kullanılmaya başlanması ve bağlamada tel sayısının artmasıyla tezene /mızrap kullanımı da yaygınlaşmıştır. Geçmişten günümüze kemik, maden, plastik, kiraz ağacı gibi birçok farklı maddenden yapılan tezene / mızrap Anadolu' da çalgıç, tezene, zahme, pena" gibi isimlerle de tanımlanır.

Konar göçer göçebe toplumdan yerleşik topluma geçişin zaman içerisinde sağladığı imkanlar çalgı yapımı ve icrasının temel gelişim zeminini oluşturmuştur. Tarihsel süreç içerisinde yaklaşık 17. yüzyılda geliştiği ve 18. yüzyılda yayılmaya başladığı varsayılan mızrap fikri Anadolu âşık, ozan ve farklı kültür çevrelerine geçişi çok daha sonraya denk gelmektedir. Mızrap fikrinin ortaya çıkışından sonra ilkin tarama, çırpma, düz, silkme, ezme, kazıma, fırıldak, okşama gibi değişik tezene şekilleri doğmaya başlamış (bu terimler tezene ile vuruş şekillerinin Anadolu'da yakın tarihte derlenmiş isimleridir), sonraki zamanlarda ezgiler ayrışmış, tezeneye bağlı ezgiler artmış ve bunun sonucu olarak çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları meydana gelmiş ve bu kalıpların bazı yörelerde karakteristik özellik taşıması ile tavırlar oluşmuştur (Parlak, 2000: 67-74).

2.8.3. Yay ile icra Tekniği

Önceki bölümlerde değindiğimiz üzere, telli sazların ortaya çıkmasıyla birlikte farklı prototiplerle farklı aşamalar sonucu günümüz bağlama formuna evrilen ve bağlamanın atası kabul edilen "kopuzun ses elde etme aracı yaydır" (Ögel, 2000: 1).

90'lı yılların sonlarında Yavuz Top bir "Iklığ" tasarlamış ve şunları söylemiştir;

> "Kabak kemane, kemençe, kamança, tırnak kemanesi gibi günümüzde yayla icra edilen çalgıların genel adıdır "ıklığ". (...)Gazimihal' e göre telli çalgıları

> ilk prototiplerine kopuz denmiş ve de kopuzun okla çalınmasından dolayı ismine ok kullanımına bağlı olarak "okluğ" adı verilmiştir. Yayla çalınan bu çalgılarda" okluğ" ismi zamanla bozularak "ıklığ" şeklinde söylenmeye başlanmıştır. "Iklığ" çalgısını bugünün müzikal ihtiçlarını göz ününde bulundurarak yeniden tasarladığını belirten Top bu denemede çalgıyı halk müziği çalgılar repertuvarına kazandırmak istediğini belirtmiştir" (Top 2012).[11]

Ancak Iklığ' ın form olarak bir standarda kavuşmaması, icracılar tarafından çok tercih edilmemesi, eğitim/öğretim programlarında yer almaması ve de metot eksikliği gibi nedenlerinden dolayı yaygınlaşamadığı görülmektedir.

[11] Top (2012). https://www.youtube.com/watch?v=GEPWb6Fjcgo (Erişim tarihi 08.02.2024)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Araştırma için öncelikle çeşitli görsel ve yazılı kaynaklardan, bilimsel ve sanatsal kitap, dergi, fasikül ve literatür incelenmiştir Ardından yeni tını arayışları ihtiyacı sonucu bağlama çalgısının teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlanan çalgıları yapan, icra eden, sanatçı ve çalgı yapımcıları ile bu çalgılara yönelik kişisel görüşme yöntemi kullanılarak bire bir görüşmeler yapılmıştır. Bu görüşmeler sonucunda ortaya çıkan bulgular yorumlanarak ortaya konmuştur. Çalışmaya konu olan bazı çalgıların senkretik/melez yapıları ve yapım aşamaları bakımından organoloji, sosyoloji ve müzikolojinin de ilgi alanlarına girmesinden dolayı tezin yazımında bu bilim dallarının kaynaklarından da yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra ortaya çıkan bulgular yorumlanırken bu çalgıların hangi ihtiyaçtan ortaya çıktığı, ortaya çıkan yeni çalgıların bağlama çalgısıyla kıyaslanması, melodik ve armonik özellikleri hakkında bilgi verilmiştir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
ARAŞTIRMA BULGULARI

Kuşkusuz ki insanların doğada duydukları sesleri taklit etme çabası ve bu sesleri bir araca aktarma ihtiyaçları sonucu müzik ve çalgılar ortaya çıkmıştır. Bu arayış günümüzde de ihtiyaçlar doğrultusunda devam etmektedir. Bağlamanın, günümüzde farklı çalım teknikleriyle karşımıza çıkmasının yanı sıra, form, biçim, teknik ve tınısal özellikler bakımından da yeni arayışlar içinde biçimlendiği görülmektedir. Kırsalda yaşayan ve daha sonra kente göç etmiş bir icracının, ozan-âşık ve ya mahalli sanatçının maruz kaldığı; çevresel faktörlerin farklılığı, kentin kozmopolit olanaklarından yararlanma imkânı, kent ve kırsalın gündelik yaşantısında karşılaşılan, esin kaynağı olması muhtemel duysal uyarıcıların farklılığı, medya araçlarının ve kullanım alanlarının yaygınlaşması ile hız kazanan kültürel ve sanatsal etkileşimler, teknoloji gibi birçok faktör, yapılan müziği ve de bunun yanında önemli oranda bağlama çalgısını da form, yapı, ve melodi yönünden bir değişim içine sürüklemiştir. Bu da bağlama çalgısının teknik ve tınısal özelliklerini taşıyan yeni çalgıların tasarlanmasını ihtiyaç kılmıştır.

Günümüzde geleneği sahiplenen ve aktarımını sağlayan icracıların büyük bir kısmı şehirlerde yaşamaktadır. Türkülerin havalandığı, geleneğin şekillendiği kırsalda, türküleri havalandırarak geleneği yaşatan icracıların çok az sayıda kaldıkları görülmektedir. Bu da birçok bağlama icracısını kent yaşamının ihtiyaçları ve gelişen, değişen müzik sektörü doğrultusunda, çalgıya geleneksel özelliklerinin yanında bazı farklı ifade biçimlerini de eklemeye yönlendirdiği görülmektedir.

Bağlama, yüzyıllar boyunca çok geniş alanlara yayılarak, bu alanlar içinde; farklı formlar, farklı düzenler (akortlar), farklı icra şekilleri, farklı isimler vb. özellikleri ile gelenekten bugüne, bugünden geleceğe, ihtiyaçlar doğrultusunda değişim ve gelişimini sürdürmüş ve şüphesiz sürdürecektir. Bu devinim içinde elbette ki bağlamanın, form, teknik ve tını özellikleri bağlamında, bazen gelenekteki form yapısından bazen de icra şekilleri bakımından, farklı çalgılardan öykünen ya da esin kaynağı olan bir çalgı olarak karşımıza çıkması kaçınılmaz olduğu düşünülebilir.

Bu bağlamda tezde yer verilecek olan, Oğur sazı, Çağlama, Çift saplı saz, Divane, Sazbüş, Yaybüş ve Bağmani gibi çalgıların, yeni tını arayışı içinde, bağlamanın yapısal, teknik ve tınısal özelliklerini taşıdığı düşünülmektedir. Bu çalgıları tasarlayan ve icra eden öncü isimlerle yapılan görüşmelerde, hangi ihtiyaçtan ortaya çıktığı, geleneksel bağlama ailesi çalgılarındaki hangi tını ve teknik ihtiyacı karşıladığı, çalım tekniği ve düzeni hakkında tespitlere yer verilecektir.

Araştırmada ilk olarak yer verilecek çalgı olan Oğur Sazı' nın tasarımcısı Erkan Oğur'la yapılan kişisel görüşmede, çalgıyı "Altı telli Oğur Sazı; üç telli iki dede sazının üst üste birleşmesinden oluşmaktadır" sözleriyle tanımlamıştır. Bu sebeple öncelikle dede sazından bahsedilmesinde yarar görülmektedir.

Dede Sazı

Oğur' un "Dede Sazı" olarak nitelediği ve icracıların yaygın olarak kopuz adıyla tanıdığı çalgı, Anadolu' da özellikle Alevi topluluklarında "dede sazı", "tembur", "âşık sazı", "balta tekne", "balta saz", "üç telli" gibi adlarla bilinmektedir. Genellikle Cura boyutunda olan Dede sazının gövdesi armudi şeklindedir. Sırt kısmının sivri ve balta ağzına benzemesi nedeniyle Balta saz olarak da adlandırılır. Malatya, Sivas, Kahramanmaraş, Elâzığ, Tunceli, Erzincan, Amasya, Tokat gibi bölgelerde ağırlıklı olarak Alevi-Bektaşi topluluklar tarafından kullanılmaktadır. Alevi Bektaşi inanç müziğinde kullanılması ve Alevi Bektaşi inanışında dini önder olarak kabul gören "Dede" tarafından çalınmasından dolayı Dede sazı ismini aldığı düşünülmektedir. Ses kutusu form boyu genelde 32, 34, 36 cm'den oluşur. Sapı uzun olup, 12 perde bağlanarak, genelde bağlama düzeninde icra edilir.



Şekil 39. Engin Topuzkanamış ve Dede sazı, Balta saz (Kişisel Görüşme, 29.06.2023)

Yukarıda görüldüğü üzere Dede sazına Balta saz da denmesinin, ses kutusunun sırt kısmının balta şeklinde oyulmasından kaynaklandığı görülmektedir.

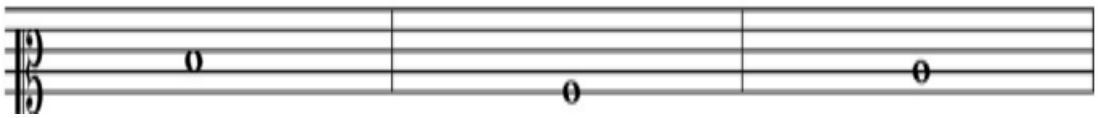
Kopuz

Günümüzde Dede sazının kopuz düzenine akortlanması ile icra edilen formlarına da çalgı adı olarak kopuz denilmektedir. Form ve yapısı bakımından yaygın olarak aşağıdaki görünüme sahip olan kopuz, Anadolu'da lokal olarak uzun yıllardır icra edilen bir çalgı olmasına rağmen, günümüzde hatırlanması ve yaygınlaşması Erkan Oğur' un 1996 yılında müziklerinde kullandığı "Eşkiya" filmi ile sağlanmıştır denebilir.



Şekil 40. Engin Topuzkanamış yapımı kopuz (Kişisel Görüşme, 29.06.2023)

Oğur bu film müziği albümünde ’Unutulmuş sazımız kopuzun hatırlanması dileği ile’’ diyerek bu ana kadar kopuzun unutulmaya yüz tuttuğundan bahsetmiştir. Erkan Oğur ile birlikte kopuz çalgısı tekrar hatırlanmış, yaygınlaşmaya başlamış ve de günümüzde birçok icracı tarafından albüm, film, konser gibi birçok alanda sıklıkla kullanılmaktadır. Kopuz icra edilecek eserin makam dizisine göre düzen olarak farklılıklar gösterir ve birçok farklı akort düzeniyle icra edilebilmektedir. Ancak Kopuz’un, Oğur Sazı akort kombinasyonunda kullanılan akort düzeni örnek verilecek olursa şu şekilde belirtilebilir:



Nota 16. Kopuz akort düzeni (Eroğlu, 2011)

İcracıların en yaygın kullandığı alt tel Re, orta tel La, üst tel Do akort düzenidir. Uygulama ve Kopuz eğitimde en çok kullanılan bu düzen, Uşşak, Hüseyni, Buselik ve Kürdi makam dizilerinin çalınmasına olanak sağlar. Bunun yanı sıra üst telin, yani Do sesine akortlanan telin yarım ses tizleştirilerek Do diyez sesine akortlanması ile Hicaz makam dizisinin de çalınmasına olanak sağlar.

Anadolu’ da kopuz kullanılan tel sayısına göre adlandırılır. Örneğin üç telli kopuz, dört telli kopuz, beş telli kopuz gibi. Altı telli kopuz yani Oğur sazını, üç telli iki ayrı Kopuzun oluşturduğuna değinmiştik. Üç telli kopuzun tel kalınlıklarına değinecek olursak; alt tel 0.18, orta tel 0.22 ve üst tel 0.20 mm ya da icra edilen eserin tonuna göre 0.16, 0.20, 0.18 mm’ dir. Alt tel Re, orta tel La, üst tel Do, seslerine akortlanan kopuzda Karar ses (kök ses) orta teldir ve akort düzeninin en pest sesidir. Kopuz icrasına olanak sağlayan Perde düzeni ise bağlama ailesinde kullanılmakta olan, hareket ettirilebilir 18 perdeli ve 17 aralığa sahip sistemdir. Çalım tekniğinde arpej tekniği ve tırnak kullanımı büyük öneme sahiptir.



Şekil 41. Erkan Oğur ile görüşmesi sırasında icra (Kişisel Görüşme, 06.07.2023)

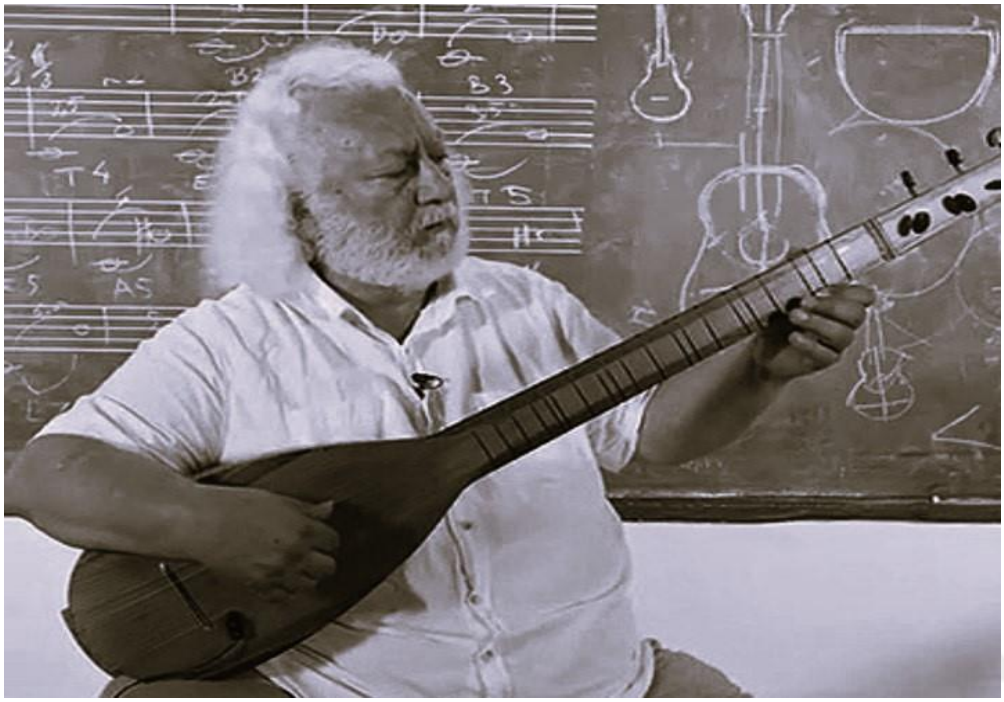
Oğur ile kopuzun ve Oğur Sazının düzen, teknik, tını, icra şekilleri ve yapısı, formu üzerine yaptığımız kişisel görüşmemizde, Oğur sazını, yukarıda Oğur un elinde tuttuğu ve icra ettiği iki ayrı kopuz çalgısının üst üste eklenmesi fikri üzerine tasarladığını belirtmiştir.

4.1. Oğur Sazı

Oğur sazı 1992 yılında Erkan Oğur tarafından tasarlanmış ve Luthier Kemal Eroğlu tarafından yapılmıştır. Tasarımını Oğur' un yapması nedeniyle ismi Oğur Sazı' dır. Erkan Oğur ile Altı Telli Kopuz- Oğur Sazıyla ilgili yaptığımız kişisel görüşmede çalgı ile ilgili özetle şunları söylemiştir**.**

> Oğur sazı akort konusunda son derece özgürdür, standart batı armonisindeki ses ilişkilerinin oluşturduğu seslerin dizinimiyle açık teller akortlanabildiği gibi çalınacak müziğe özgün, soyut olarak pek çok akort düzenleri oluşturulabilmektedir. 6 telin değişik seslerle akortlanması sonucunda oluşan akort düzenleri limitli bir sonsuza gider. Ben yerel müziğimize ve kendi özgün duygularımıza hitap eden akortları tercih ederek tampere ve tampere olmayan düzenleri kullanabilmekteyim. Kullandığım akort düzenlerinin sayısı daha azdır". (…) Oğur sazı, armoni açısından üç telli dede sazı ve bağlamada oluşan imkanların biraz üzerine çıkarak daha geniş aralıklarda tınlamaktadır.

> Bu hiçbir şekilde armoni açısından bağlamanın veya üç telli dede sazının daha kısır olduğu manasına gelmemektedir. Özellikle bağlama bir orkestranın tınlatamayacağı karakterlerde tınılar ve armoniler üretebilmektedir (Kişisel Görüşme, 06.07.2023).



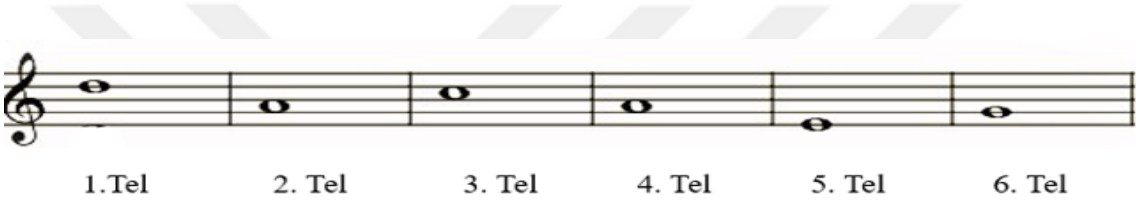
Şekil 42. Erkan Oğur ve Oğur sazı. (Kişisel Görüşme, 06.07.2023)

Oğur Sazı yapısal olarak kopuzla aynı özelliklere sahiptir. Sap kalınlığı altı telin geçebileceği kalınlıktadır ve kısa sap bağlama klavyesi boyundadır. İcracı ve luthier' in gereksinimine göre değişen klavye malzemesi genellikle abanoz ağacından yapılır. Kök ses alttan ikinci teldir. Oğur' un ifade ettiği üzere; "Altı telin değişik seslerle akortlanması sonucunda oluşan akort düzenleri, limitli bir sonsuza gider." Bu da çalgının akort kombinasyonlarını farklı şekillerde kullanarak karar sesini istenilen tele aktarabilme imkanını sağlar. Perde sayısı 19 ila 25 arasında değişmektedir. Teller icracının tınısal isteğine bağlı olarak naylon telli de olabilir. Bütün teller çelik tel olabileceği gibi alt 3 tel çelik üst 3 tel bam teli veya sırma diye adlandırılan tel de olabilir. Teller alttan başlayarak üste doğru, 0.18, 0.22, 0.20, 0.22, 0.28, 0.25 mm olarak sıralanmaktadır. Ancak alt telden 0.16 mm kalınlıktaki telle başlayarak 0.16, 0.20, 0.18, 0.20, 0.26, 0.23 mm kombinasyonu da kullanılmaktadır.

Dikey çok sesliliğe uygun olan tel sayısı ve akort düzeni itibariyle, arpej çalım tekniği kullanılarak, aynı anda melodiye uygun armoni oluşturulabilmekte melodi ve armoninin aynı anda icra edilebilmesi, ezgiye akor kalıplarıyla eşlik eden ikinci bir çalgının duyumunu sağlamaktadır. Çalgı altı tel kullanılarak icra edildiğinden, armoni ve melodi bütünlüğü adına Oğur sazı, dört parmak kullanılarak icra edilir.

Oğur Sazı Akort Düzenleri

Oğur Sazında en yaygın kullanılan akort sisteminde 1. Tel alt tel olarak kabul edilerek yazılmıştır.



Nota 17. Oğur sazı akort düzeni

Yukarıda Oğur sazında en çok kullanılan akort düzeni incelendiğinde alttan ilk üç telin yani 1. Tel (alt) Re, 2. Tel La, 3. Tel Do, üçlüsünün, kopuzda olduğu gibi kök sesi 2. teldeki La sesidir. Kombinasyonun 4. sesi alt üçlünün karar sesine olan La sesine akortlanarak, üst üç telin akort kombinasyonu oluşturulur. Bu da iki kopuzun üst üste eklenmesiyle Altı Telli Oğur Sazını oluşturur. Bu akort sisteminde karar sesin 2. Tel olan La sesi olduğu belirtilmiş idi. Ancak akorttaki en pest ses olan 5. telde herhangi ezgi transpoze çalınmak istenirse, karar ses 5. tel yani Mi sesi olacaktır. Bu durum bazı icracıların tüm telleri çelik olarak kullanması yanında, sadece 5. telde sırma dediğimiz sarımlı teli tercih ettikleri de görülmektedir.

Akort kombinasyonunda 3. Teli yarım ses tizleştirerek Do diyez ve de 4. Sesi yarım ses pestleştirerek Si bemol yani alttan 1. Tel Re, 2. Tel La, 3. Tel Do diyez, 4. Tel Si bemol, 5. Tel Mi, 6. Tel Sol kombinasyonu oluşturulursa bu da Hicaz makam dizilerini ve Majör dizilerinin çalınmasına olanak sağlamaktadır.

Erkan Oğur, Altı Telli Oğur Sazı yanı sıra yine luthier Kemal Eroğlu' nun yapmış olduğu, Sekiz Telli Oğur Sazı ve On üç telli Oğur Sazını da tasarlamıştır. Yapısal olarak Altı Telli Oğur Sazı' ndan hiçbir farkı olmayan Sekiz Telli Oğur Sazının tel sayılarının fazlalığından dolayı sapı daha kalındır. On üç telli Oğur Sazı ise klavye kalınlığı, boyut, yapı ve akort düzeni itibari ile Altı Telli Oğur Sazı' yla aynı özelliklere sahiptir. Tek fark on üç telli olması ve de tellerin en altta üçerli diğer beş telde ise ikişerli olmasıdır. Bu da sadece tınısal bir fark oluşturur.

Oğur Sazının eğitiminde ve icrasındaki metot eksikliği ve de icrada belirli bir tekniğin standart ölçülerde yerleşmemesi, icra edenlerin genellikle Erkan Oğur' un görsel icralarını taklit ederek çalgıyı icra etmelerine ya da kendi icra tekniklerini geliştirmelerine neden olmaktadır. Oğur Sazının eğitim, metot ve icra olarak bir standart oluşturması adına Sinan Cem Eroğlu' nun 2011' de hazırladığı yüksek lisans tezi önemli bir çalışma olarak dikkat çekmektedir.

Oğur sazının icrasında gitardaki gibi arpej tekniği kullanıldığı için parmak ve tel numaraları gitar icrasındaki semboller ile gösterilir. Sağ elin baş parmağı p, işaret parmağı i, orta parmak m, yüzük parmağı ise a yani "p, i, m, a" simgeleri ile, sol el ise 1, 2, 3, 4, parmak rakamları ile simgelenir. Boş telde icra edilecek nota için ise "0" (sıfır) rakamı kullanılır. Tel numaraları da yine gitardaki gibi ilgili telin numarasının daire içine alınması yolu ile gösterilir.

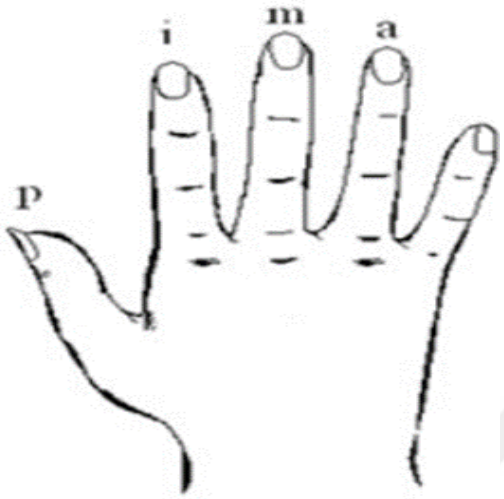
Oğur Sazı İcra Şekilleri

Oğur Sazı icrasında kolların açısı ve pozisyonu bağlama ile aynı şekildedir. Altı telin geçeceği kalınlıkta olan klavyesinde, sol elin pozisyonu akor icrası sırasında daha çok klasik gitardaki gibidir. Mızrapsız çalım teknikleriyle icra edilen Oğur sazında yaygın olarak şu teknikler kullanılmaktadır:

Sağ El İcra Şekilleri

Arpejler ve üretilen ezgiler sağ elin tırnaklarıyla ile çalındığından ön kol ve bileğin açısı, tırnakların icra konumu açısından belirleyici olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra

baş parmağın üst telleri çekiş pozisyonunun, uygun konumda olması da icra açısından belirleyici nitelikte olduğu düşünülmektedir.



Şekil 43. Oğur sazı sağ el parmak simgeleri

Arpej: Akoru oluşturan notaların ardı sıra çalınması anlamındadır. Temel olarak sağ elin, serçe parmak hariç dört parmağıyla çalınan Oğur sazı, zaman zaman serçe parmağıyla birlikte de kullanılmaktadır. Dört parmağın farklı kullanımıyla oldukça hızlı arpejleme yapılabilmektedir. Genelde baş parmak üstten aşağı arpejlemeler, diğer parmaklar ise aşağıdan yukarı arpejlemeler için kullanılır. Oğur sazında arpej yapmak için sağ elin tırnaklarının belirli bir uzunlukta olması ve de tellere temas eden tırnak kısımlarının icracının bilek, kol, el pozisyonuna göre temas kısımlarının daha uzun diğer kısımlarının oval olarak daha kısa tutulması icra açısından kolaylık ve tını açısından da duyumu arttırdığı düşünülebilir. İcra esnasında arpejlerin orta eşiğe yakın yapılması, tellerin daha gergin olması nedeni ile parlak ve metalik bir ses ortaya çıkmasını sağlar. Orta eşikten uzaklaşarak yapılan icralarda ise tellerin daha esnek olmaları tok ve hacimli tını elde edilmesini sağlar. Ayrıca Oğur Sazının sağ el tırnaklarıyla icra edilmesi, tırnak bakımının düzenli yapılması, uzunluk ve kalınlığının sürekli aynı tutulmasını gerektirmektedir. Aksi takdirde kırılan, boyu ve kalınlığı sürekli değişen tırnaklar icrada belirli bir standardın yakalanmasına engel olacaktır.

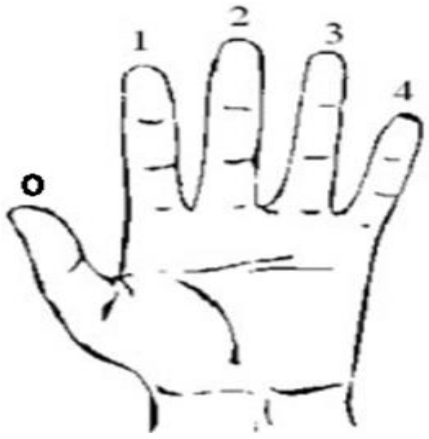
Pençe: El ile çalma teknikleri Anadolu' da yörelere göre farklılıklar gösterse de genelde şelpe adını alır. Pençe vuruşunun (tekniğinin) icra sırasında elin aldığı şekilden dolayı bu ismi aldığı düşünülmektedir. Zira bu vuruşta sağ el pençe biçimini anımsatmaktadır. Sağ elin yarım yumruk ve pençe pozisyonunda baş parmak hariç tellere serçe parmaktan başlayarak sırasıyla yukardan aşağıya, genelde tırnaklar temas edecek şekilde vurulmasıyla yapılır. Genelde ezginin ilk darbına denk gelen pençe vuruşu, hafif kuvvetle vurulduğunda yumuşak bir tını oluştursa da sıklıkla kuvvetli vuruşlarla hacimli ve kuvvetli tınılar için kullanılır. Bağlamada sıkça kullanılan bu teknik Oğur sazında da genel olarak armoninin eşlik ettiği ezgi icrasında kullanılır ve Oğur Sazında alttan ikinci tel kök ses olarak kullanılan düzende alt üç tele uygulanır.

Parmak Sürtme: Çalgının tellerine belli bir açı ile, avuç açık ve gergin bir şekilde aşağıdan yukarıya doğru parmak uçlarının iç kısımları sürtecek şekilde yapılan hafif kuvvetteki vuruştur. Bazen bu vuruş parmak ve avuç içi ile parmakların birleşim noktası olan bombeli kısım ile beraber kullanılarak ya da sadece avuç içi ile parmakların birleşim noktası olan kısım ile de yapılır. Oğur sazında genelde boş tellere uygulanır.

Tirando (Desteksiz Çalma): Telin tırnak yoluyla doğal olarak çekilişidir.

Apoyando: Arpej veya melodi icrası esnasında ihtiyaç duyulan sese karşılık gelen telin parmak ile çekilmesinden sonra teli çeken parmağın, daha güçlü ve hacimli bir ses elde etmek amacı ile çektiği telin üstündeki tele temas etmesiyle oluşur.

Sol El İcra Şekilleri



Şekil 44. Oğur sazı sol el parmak simgeleri.

Sol eli parmak simgeleri klasik gitardaki gibidir. 0, 1, 2, 3, 4, parmak numaraları ile simgelenir. Tel numaraları da yine gitardaki gibi ilgili telin numarasının, daire içine alınması ile gösterilir. Sol el parmaklarının perdelere yakın ve dik olarak icra edilmesi tınıların net ve hacimli duyulması adına önem arz etmektedir. Sağ el parmaklarının aksine sol el tırnakları, kısa olmalıdır çünkü, icra esnasında uzun tırnakların farklı tellere teması ve hatta perdelere takılması gibi tınıyı bozabilecek durumlar yaratabilir.

Oğur Sazı' nın Teknik ve Tınısal Bakımdan Bağlama ile Karşılaştırılması

Medeniyetin ilk ortaya çıkışından bu yana, insanlar gelenekten geleceğe, duygularını, kültürel birikimlerini, dertlerini, umutlarını kısacası tüm duygularını, çalgılar ile dile getirmeye çalışmışlardır. Bu dile getiriş, bazen kullandıkları çalgıların teknik, tınısal yapılarını değiştirme, geliştirme ihtiyacını da doğurmuştur. Bu aşamada icracıların, sosyokültürel etkileşimleri, teknolojinin verdiği imkanlar ve daha önceki bölümlerde değindiğimiz birçok, duyusal ve bilişsel durumları, yaşadıkları coğrafya gibi faktörler bu ihtiyaçların şekillenmesini sağladığı kanaatindeyiz.

Kadim Anadolu kültüründe, müzik her zaman en güçlü ifade biçimlerinden biri olagelmiştir. Bu ifade biçimini anlamlandıran en önemli unsurlardan olan çalgıların, günümüze kadar teknik, tını ve form olarak değişerek ulaşmasını sağlayan, icracıların ihtiyaçları ve çağın gereksinimleri olduğu görüşündeyiz. Bağlama çalgısının da form, melodi, armoni ve icra pratiği gibi özellikleri itibariyle farklı çalgılardan etkilenmesi ya da etkilemesi, yeni çalgılara dönüşmesi şüphesiz ki kaçınılmaz bir devinimin gerekliliğidir. Özellikle daha önce bahsettiğimiz üzere, Erkan Oğur' un 1996 yılında "EŞKİYA" film müziğinde sesini ve tınısını bizlere yeniden hatırlattığı kopuz çalgısını yapısal ve tınısal olarak yeniden tasarlaması, albüm, konser, film gibi birçok alanda kullanması çok dikkat çekmiş, özellikle Halk müziği icracıları tarafından ilgi ve beğeni görmüştür. Oğur' un kopuzdaki bu denemesi, bağlama çalgısının da yeni farklı formlarda denemelerle karşımıza çıkması sürecini hızlandırmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular ve yorumlar sonucunda Oğur Sazının bağlama ile karşılaştırması şöyle yorumlanabilir:

> Oğur sazı, armoni açısından üç telli dede sazı ve bağlamada oluşan imkanların biraz üzerine çıkarak daha geniş aralıklarda tınlamaktadır. Bu

> hiçbir şekilde armoni açısından bağlamanın veya üç telli dede sazının daha kısır olduğu manasına gelmemektedir. Özellikle bağlama birorkestranın tınlatamayacağı karakterlerde tınılar ve armoniler üretebilmektedir (Erkan Oğur ile Yapılan Kişisel Görüşme, 06.07.2023).

Oğur, tasarladığı çalgının, bağlamadaki tınısal, teknik ve yapısal eksiklikleri gidermek adına olmadığınıi aksine bağlamadan yararlanarak, melodi ve armoniyi aynı anda icra edebilme ihtiyacı olduğunu dile getirmiş ve eklemiştir:

> "Müzikte arayış, yeniyle değil eskiyle ilgili bir uğraş." (Kişisel Görüşme, 06.07.2023).

Aslında Oğur' un bu sözleri, araştırmanın, bağlama ve Oğur Sazının karşılaştırılması bağlamında gerekliliği ve bilimsel geçerliliği anlamında dayanak olarak düşünülebilir. Oğur ile yapılan kişisel görüşmede; her enstrümanın idealinde perdesiz olması gerektiğini, çünkü perdesizliğin sınırsız ses olduğunu belirtmiştir. Bu düşüncesini makamsal ezgilerin icrasına olanak sağlaması amacıyla 1976 yılında standart bir klasik gitarın perdelerini çıkararak tasarladığı "Perdesiz Gitar" la desteklemiştir.

Halk müziği' ne büyük katkıları olduğu birçok otorite tarafından kabul gören Oğur, bağlamadan yararlanarak tasarladığı Oğur Sazı ile de bu katkılarını günümüzde de sürdürdüğü birçok otorite tarafından düşülmektedir.

Oğur sazını tasarlayan Erkan Oğur, bu çalgının daha önceki bölümlerde anlatıldığı üzere üç telli iki ayrı kopuzun üst üste eklenmesi prensibine dayalı bir çalgı olduğunu belirtmiştir.

Anadolu tarihinde bilinen en eski telli çalgı olduğu düşünülen kopuzun, bağlamanın atası olup olmadığı ile ilgili görüşlere yer verilen bu çalışmada, kopuzun bağlamanın atası olup olmadığı ile ilgili farklı fikirlere yer verilmiştir. Bu çalışmada, yapılan araştırmalar ve bilimsel veriler ışığında kopuzun bağlamanın atası olduğu görüşü kabul edilerek yorumlanmıştır.



Şekil 45. Oğur sazı arka ve ön genel görünüşü (Engin Topuzkanamış Kişisel Görüşme, 29.06.2023)

Şekil 45 incelendiğinde, Oğur sazının görünüş olarak klavyesinin kalınlığı dışında tamamen bağlama ile aynı fiziki yapıya sahip olduğu görülmektedir. Çalgının klavyesi kısa sap bağlama uzunluğunda, eşik genişliği altı telin geçebileceği şekilde tasarlandığı için eşikleri ve klavyesi bağlamadan kalındır. Üst, orta ve alt eşiği yapısal olarak bağlama ile aynıdır. Burguluk kısmı ve burgular bağlamayla aynı yapısal şekilde olup aynı işlevi karşılamaktadır. Perde düzeni ve ölçüleri üç telli kopuz düzenindedir ancak altı telli olmasından dolayı farklı bir tınıya sahiptir. Bağlamada olduğu gibi hareket ettirilmeye imkân veren perdeler sayesinde icra edilen eserin makam dizisine ve icracının ihtiyacına göre koma değerlerinde oynamalar yapılabilmekte ve de gerek duyulduğunda, klavyeye ek perdeler sarılabilmektedir.



Şekil 46. Oğur sazı ses deliği, orta ve alt eşik. (Engin Topuzkanamış Kişisel Görüşme, 29.06.2023)

Oğur sazını bağlamadan ayıran en belirgin özelliği; ezgi ve armoninin aynı anda icra edilebilmesini sağlayan armonik icraya olanak sağlamasındır. Ses akustiği, bağlamada olduğu gibi tekne de denen ses kutusu yardımıyla sağlanır. Kafes veya ses deliğinin fonksiyonu, tekne içindeki tınlayan sesin dışarı çıkmasına, ses hacmi ve düzeyinin artırılarak daha iyi duyulabilmesine olanak sağlamaktır. Ses deliği, bağlamada olduğu gibi ses kutusunun alt kısmında olduğu görülmekle beraber ön kısmında ya da nadiren hem teknenin alt tarafında hem de ön tarafında olduğu da görülmektedir. Çalgının en önemli icra şekli arpej tekniği olup tırnak kullanımı büyük önem taşır. Tırnak kullanımı dışında bağlama icra tekniklerinden birçoğu oğur sazında da aynı tınısal ihtiyacını karşılamak adına kullanılır. Bunlara örnek olarak pençe, parmak sürtme, vs. gösterilebilir. Çalgının yapı özellikleri ve bağlamada kullanılan koma sesleri barındırması yanı sıra makamsal ezgilerini icra edebilirliği bakımından, bağlama ailesinde var olan armonik ve melodik özelliklere sahiptir.

Oğur, "Oğur sazı[12] veya elime aldığım herhangi bir başka enstrüman, kendi ihtiyacımı karşılamaktadır. Bir buluş veya icat değildir, iddiasızdır, hediyedir" şeklindeki açıklamasıyla çalgının özellikleri ve işlevi ile kişisel görüşlerini yansıtmaktadır.

4.2. Çift Saplı Bağlama

Yapısal olarak Özay Gönlüm' ün tasarladığı ve 1974 yılında Cafer Açın' nın yaptığı "Yaren" adlı 'bağlama ailesinden üç sazı içeren, Gönlüm' ün; en küçüğü cura, biraz büyüğü tambura, daha büyüğü bağlama'' olarak tanımladığı ve üst üste monte edilerek çalınan çalgıya benzetilen fakat "Yaren" den görünüş dışında teknik, tını ve icra yönleriyle ayrışan "Çift saplı saz", 2000' li yılların başında Sinan Ayyıldız tarafından tasarlanmış ve çalgı yapımcısı Aslan Türkmen tarafından yapılmıştır.

[12] **Oğur Sazı Dinleme Önerileri:**
https://www.youtube.com/watch?v=TOFaJC1h4Y0
https://www.youtube.com/watch?v=Gc8JEJV1oao
https://www.youtube.com/watch?v=gPxSImbL05k
https://www.youtube.com/watch?v=RvdFxL_f6DI



Şekil 47. Sinan Ayyıldız ve çift saplı bağlama, (Ayyıldız, 2015). Özay Gönlüm ve Yaren çalgısı. (“Biyografi.İnfo”, 17 Nisan.2024.) (“Özay Gönlüm Biyografisi”, 2024)[13]

Yukarıda belirtildiği üzere bağlama ailesinde yer alan cura, tambura ve bağlamanın üst üste birleşiminden oluşan, icracının çalgıyı icra esnasında ezginin farklı bölmelerinde farklı bağlamaları çalmasına olanak sağlayan ve bu sayede tınısal çeşitlilik sağlayan Gönlüm’ ün tasarladığı ve icra ettiği çift saplı saz, teknik ve tınısal olarak, tamamen bağlamanın gelenekteki icra ve tını özelliklerini taşımakta ve de tek fark, yapısal olarak çalgıların üst üste eklenmesi olarak görülmektedir.

Araştırmada yer alan “Çift saplı saz” ve “Yaren” görünüş olarak birbirine benzetilse de teknik ve tınısal olarak birçok yönden ayrışmaktadır.

Ayyıldız, kendisiyle yapılan kişisel görüşmede bu benzerliği şöyle açıklamıştır:

> Bu sazı tasarlarken, “Yaren” den esinlenmedim aslında. Zaten çift saplı sazı pek çok kişide görmüştüm. Öncelikle Lawros Pika ‘nın kitabında, Limoncu Ali’nin çift saplı sazı ki Müslüm Gürses in filminde de var bu saz, yani Müslüm Gürses in hocası olan Limoncu Ali’nin sazıda çift saplıydı. O nu biliyorum, ondan sonra da çift saplı sazları birçok sanatçıda görmüştüm yani, işte Kıvırcık Ali’de de vardı başka sanatçılarda da görmüştüm. Benim kafamdaki de aslında iki tane sazı birleştirme fikrinden çıkmadı da şu şekilde

[13] Özay Gönlüm Biyografisi. (2024. 17 Nisan) https://www.biyografi.info/kisi/ozay-gonlum (Erişim tarihi: 09.05.2024)

ortaya çıktı; şimdi o yıllarda üç çelik telli saz yaygınlaşmaya başlamıştı, hatta öncelikle çifter çifter de takıyorduk telleri, altı tel olarak. Sonra üç tek tele indi gelenekteki üç telli bağlama gibi. Sadece üçü de bam teli olan sazlar ön plana çıkmaya başladı. Bunları da o dönem Erol Parlak hem "Bağlama Beşlisi" nde yine Barış Güney, Zeki Çağlar Namlı gibi kişiler de bu çalgıyı kullanıyordu.

Ben bu iki çalgıyı bir arada değerlendiren bir saz çalmak ve aslında ikisini beraber çalarak farklı sapları aynı anda çalabilir miyim? gibi bir hayalle bu sazı oluşturmak için fikrimi çalgı yapımcısı Aslan Türkmen in yanında söyledim. O da bu sazı direk, arkası kesik olacağından, ayakta çalabileceğimden bahsetti. Bende çok heyecanlandım çünkü ayakta çalmayı istiyordum zaten uzun zamandır. Arkası kesik olması buna fayda sağlayacaktı. Ondan sonra bu sazı tasarladı ve uyguladı. Ve ben bu ilk sazı da sazı aldıktan birkaç gün sonra 2006'ydı yıl, "Başımdaki Yazmayı" videosunu yaptım, ikisini ayrı ayrı çalma işinde ve ondan sonra bu çalgıyı Etni-ka grubunda da kullandığım için benle bütünleşti daha sonra bu çalgının bir sürü farklı modelini yaptırdım (Kişisel Görüşme, 09.10.2023).



Şekil 48. Sinan Ayyıldız ve tasarladığı çift saplı sazlar ("TRT Haber", 12 Ağustos. 2022.), ("Farklı türlerdeki eserleri uyarladığı bağlamayı dünyayla buluşturuyor.", 2022)[14]

[14] TRT Haber, (12 Ağustos. 2022) https://www.trthaber.com/haber/kultur-sanat/farkli-turlerdeki-eserleri-uyarladigi-baglamayi-dunyayla-bulusturuyor-701006.html (Erişim tarihi: 09.05.2024).

Çift Saplı Bağlamanın Form ve Yapısal Özellikleri

Yapısal olarak, iki bağlamanın birleşmesi sonucu oluşan çalgı, bağlamayla aynı form ve yapıya sahiptir. Mızrapsız parmak vurma ve daha sonra değinilecek olan farklı çalım tekniklerini uygulamak için tasarlanan çift saplı bağlamanın Aslan Türkmen yapımı ilk prototipinde çalgının gövde arka kısmının kesik yani geleneksel bağlamalardaki gibi armudi değil düz olması ayakta çalmaya olanak sağlamıştır.

İkinci tasarım çalgı, elektro-akustik olarak yapılmıştır. Üçüncü prototip de ise iki taraflı tasarlanan çift saplı bağlama, dört sazı, çalgı değiştirmeden icra edebilmeye olanak sağlaması itibariyle dikkat çekicidir. Hacı Akpınar tarafından yapılan çift taraflı bağlamanın akustik sesinin oldukça kısık olması nedeni ile elektronik olarak icra edilmektedir. Çift taraflı dört çalgıdan oluşan bağlamada şelpe, mızraplı, dutar, ve perdesiz dört telli olmak üzere dört ayrı çalgı icra edilebilmektedir. Ayyıldız'ın görüşmede de belirttiği üzere kendinden önce de kullanılan çift saplı bağlama tezenesiz elle çalım teknikleri ve de tınısal, teknik özellikleri bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Önceleri bir eşlik çalgısı olarak görülen geleneksel bağlamanın, değişerek gelişerek artık kendi armoni ve ezgisini aynı anda üretebilen çift saplı bir çalgıya dönüşmesi dikkat çekicidir.

Ayyıldız' ın çift saplı akustik, çift saplı elektro akustik ve çift saplı dört yüzlü saz olarak farklı formlarda tasarladığı çalgıların teknesi yaklaşık 39- 40 cm boyutlarındadır. Birleşim yerlerine göre toplamda ortaya çıkan boyut değişebilmektedir. Klavye boyu her iki çalgıda da kısa sap bağlama klavyesi ölçüsündedir ve perde düzeni olarak yine kısa sap bağlama perde düzeni kullanılmaktadır. Burgular ve burguluk kısmı bağlamada olduğu gibi aynı forma sahip olmakla birlikte akordun daha hassas ayarlanabilmesi ve daha uzun süreli korunabilmesi amacıyla gitar ve mandolinden esinlenilerek yapılan burgu ve burguluklar da kullanılabilmektedir.



Şekil 49. Ayyıldız ve çift saplı dört yüzlü bağlama (Ayyıldız, 2015)

Ayyıldız' ın çift saplı bağlamasının form olarak en farklı yanı çift saplı dört yüzlü olarak tasarladığı bir çalgı olmasıdır. Yapılan kişisel görüşmede Ayyıldız, çift saplı dört yüzlü sazı, çalgı yapımcısı ve müzisyen olan Erdal Yapıcı'nın tasarlayıp yaptığı çift yüzlü gitardan yola çıkarak, yine çalgı yapımcısı Hacı Akpınar ustaya yaptırdığını dile getirmiştir. Şekil 49 incelendiğinde, özellikle burguluk kısmındaki burguların ön ve arka yüzdeki farklı dört çalgıya göre konumlandığını görmek mümkündür. Bununla birlikte çalgıdan çıkan sesi amfiye aktarmak üzere bağlama manyetiklerine bağlı jak kablolarının, her iki çalgı için de birer tane olmasından da çalgının dört yüzlü olduğu anlaşılmaktadır.

Ön tarafta iki, arka tarafta iki, çalgının bulunduğu sazlardan birisi dutar, birisi üç telli, birisi mızraplı icra için diğer bir yüzü ise kopuz olarak icra edilmektedir. Ayyıldız, bu çalgı kombinasyonunu; bir yüzü perdesiz bir yüzü dutar, bir yüzü kopuz ve bir yüzü şelpe bağlama olarak da icra etmektedir. Yapılan görüşmede sahne performanslarında ve özellikle yurt dışı konser ve projelerinde taşımada kolaylık sağlaması amacıyla çift yüzlü çift saplı sazı tasarladığını dile getiren Ayyıldız, böylece dört sazı aynı kılıf içinde taşıyabildiğini ve de sahnede sergileyebildiğini belirtmiştir. Çalgıda, genellikle armudi tekne yerine arkası kesik kesim tekne çalgı kullanan icracılar, bir askı yardımı ile ayakta çalma olanağına sahiptirler. Çalgının ses kutusunun gitar kasa olması akustik anlamda ses hacminde yetersizliğe neden olsa da elektro akustik ile bu sorun ortadan kalkmıştır. Şu an en çok kullandığı çift saplı sazın, çalgı yapımcısı Süleyman Aslan yapımı gitar kasa akustik saz olduğunu belirten Ayyıldız' ın son olarak tasarladığı birbirinden ayrılıp ikiye

bölünebilen, ortadan kaydırmalı bir mekanizmaya sahip elektro çift saplı saz da çalgı bilimi açısından değerli görülebilir. Ayyıldız çift saplı sazı hangi ihtiyaç doğrultusunda tasarladığını da şu şekilde dile getirmektedir:

> Çift saplı saz bir kere sahnede hızlıca aynı kişinin farklı tınılarda çalgılar çalması ihtiyacını karşılıyor. Yani ben parçanın bir yerinde farklı bir çalgı kullanmak istiyorsam, onu üst taraftan ya da alt taraftan çalabiliyorum.
>
> İkincisi; ikisini birlikte çalarak farklı tınılar oluşturmak gibi bir ihtiyaç varsa örneğin armonik olarak 7'li, 9'lu, 11'li, 13' lü akorları rahatlıkla çalabiliyorsun. Böyle bir ihtiyacı da karşılıyor.
>
> Üçüncü olarak: ikiye bölüne bilen çift saplı sazlarla; farklı yarım sazları götürüp farklı eserlerde değiştirerek sazların kullanmak hem nakliye sorununun çözümünü sağlıyor hem de sahnede bir sürü sazı götürme sorununu çözüyor. Çift yüzlü çift saplı saz içinde aynı şeyler geçerli. Çünkü 4 tane saza sahip oluyorsunuz sahnede ve eserlerin farklı yerlerinde çevirip sazı çalabiliyorsunuz.
>
> En çok kullandığım akustik çift saplı saz hem doğal tınıya en yakın tınıyı veriyor hem de farklı sazları taklit edecek şekilde işte piyano, arp ya da kanun ya da tanbur gibi çalgıları taklit edecek şekilde kullanabiliyorum (Kişisel Görüşme, 09.10.2023).

Çift Saplı Bağlamanın Akort Düzeleri

Çift saplı saz da yaygın olarak kullanılan akort düzeni; üst üste eklenmiş her iki çalgıda da bağlama düzeni olarak adlandırılan Üst teller La, Orta teller Sol, Alt teller; Re düzendir ve tezenesiz el vurma tekniği (şelpe) ile icra edilmektedir. Aynı anda dört farklı çalgıyı icra etmeye olanak sağlayan "çift saplı-dört yüzlü saz" da, kullanılan akort düzeni kombinasyonlarında:

Dutar için kullanılan yüzünde, misina olarak da tabir edilen naylon teller takılarak, dörtlü düzende yani alt tel La, üst tel Mi, şeklinde icra edilir.

Kopuz için kullanılan yüzünde, Erkan Oğur' un armonize ettiği 'Oğur düzeni' de denilen alt tel Re, orta tel La, üst tel Do akort düzeni kullanılmaktadır.

Perdesiz icra için kullanılan yüzünde, dört naylon tel takılarak aşağıdan yukarıya Do, Sol, Re, La düzeninde akortlanarak icra edilmektedir.

Elle vurma (şelpe) icrası için kullanılan yüzünde üç tek sıra çelik tel yine bağlama düzeninde akortlanarak kullanılmaktadır.

Mızraplı çalımlar için kullanılan yüzünde genelde bağlama düzeni kullanılarak üst teller La, orta teller Sol, alt teller Re düzenine göre akortlanarak icra edilmektedir.

Çift Saplı Bağlamanın Tınısal Özellikleri

Tınısal olarak birbirinden farklı sazların birleşiminden meydana gelen çalgıda en çok kullanılan sazdan bahsedilirse; üç madeni telli bir şelpe sazı tınısı ile üç bam telli saz tınısının birleştiği görülmektedir. Bu birleşim ses sahası olarak yaklaşık 2,5- 3 oktava uzanan bir ses sahasına olanak sağlamaktadır. İki çalgıda ayrı ayrı icra edilebilmekle beraber genelde aynı anda, ezgi ve ezgiyi armonize eden ses motifleri şeklinde icra edilmektedir.

Üstteki üç madeni telli şelpe sazı tınısı ile alttaki üç bam telli saz tınısının kök sesleri La notasına akortlandığında, alttaki çalgının akort düzeni alt tel Re, orta tel Sol, üst tel La olmaktadır. Üstteki çalgı akort düzeni de yine alt tel Re, orta tel Sol ve üst tel La olmakta ancak aralarında bir oktavlık aralık oluşmaktadır. Dolasıyla en pest sesin alttaki üç bam telli çalgının orta boş teli olan Sol notası olacağından, en tiz seste üstteki sazın alt teli 19. Perdesi Mi sesine denk gelecektir. Bu da yaklaşık üç oktava yakın bir ses aralığında icraya olanak sağlamaktadır. İki sazı çoksesli bir şekilde aynı anda çalmak için bazı icra pozisyonlarında armonik pratik yapmak ve uzmanlaşmak gerekmektedir. Örneğin; ezgi ve armoni sadece parmak vurma tekniği ile icra edildiğinde herhangi bir problem oluşturmasa da parmak çekme tekniğinde belli bir aşamadan sonra boş telleri yani açık telleri kullanmak gerektiği düşünlebilir. Armonik ilerleyiş bu duruma göre tasarladığında ortaya uyumlu bir sonucun elde edileceği düşünülse de, boş telleri kullanmadan çalmak için

icracıların kendi icra teknik ve kapasitelerine göre farklı ve daha zor teknikleri kullanmaları gerektiği değerlendirilebilir.

Çift Saplı Bağlamanın İcra Şekilleri

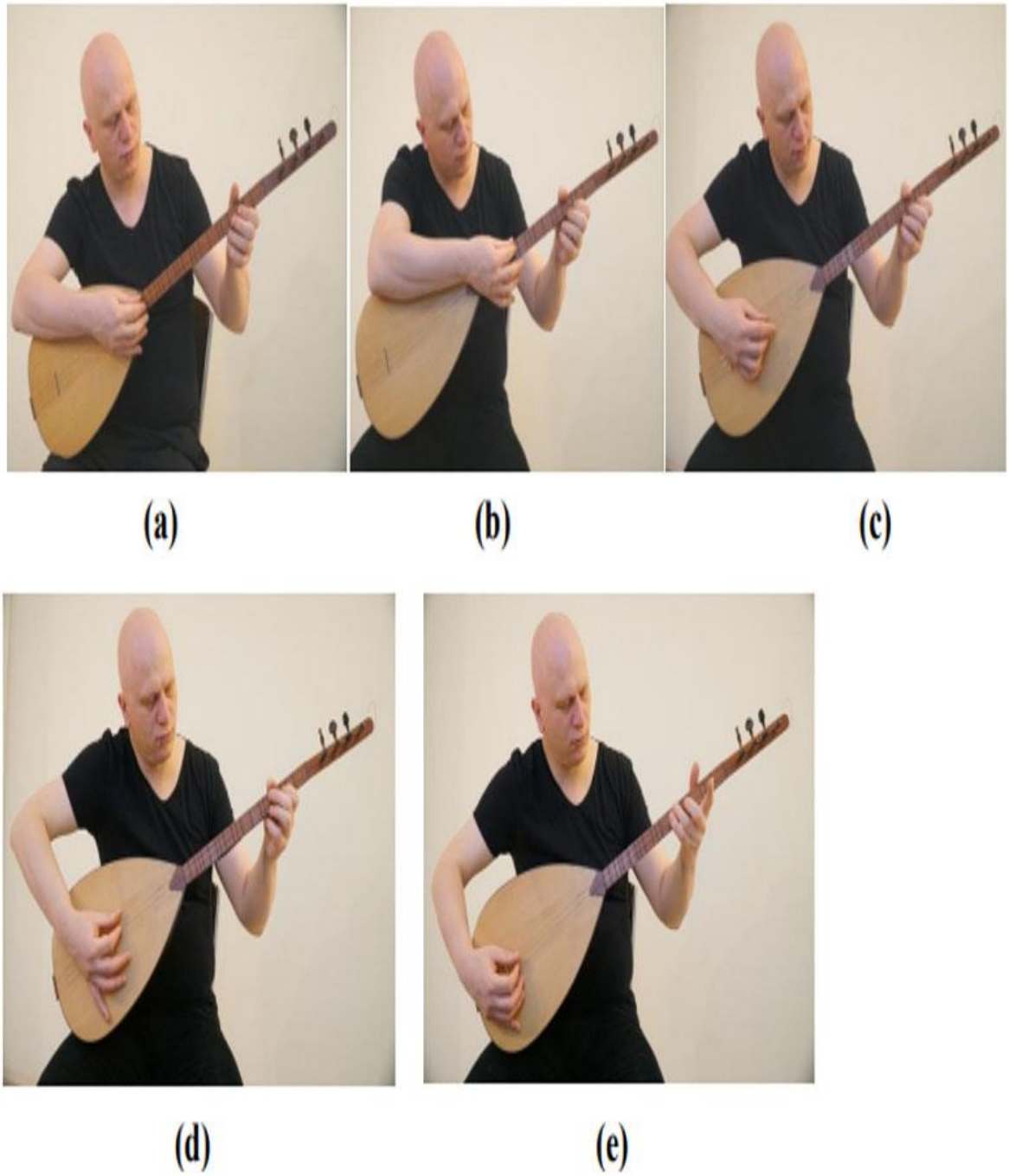
Çift saplı bağlama; gerek form, teknik ve tını özellikleri bakımından gerekse melodi ve ezginin eş zamanlı icrası bakımından bağlamayı farklı tonalite ve modalite ile ifade edebilme özellikleri hem bağlamanın kapasitesinin anlaşılması hem de bağlamanın sadece ülke sınırları içinde değil yurt dışındaki icracı ve yorumcular tarafından fark edilmesini sağlamıştır. Ayyıldız'ın *Etni-ka, Mesel, Stereognosis* gibi çalışmalarında yurt dışında birçok konserde sergilediği çift saplı bağlama, aynın zamanda halk müziği ve bağlamanın dünya müziği içinde tanınması ve var olmasına da olanak sağladığı düşünülebilir.

Şelpe tekniğiyle çalıyorum sazı çünkü benim asıl müziğe başlamamı sağlayan çok merak ettiğim bir teknikti ve onu uygulamak için çok çalıştım. Bu saz şelpe ve parmak vurma tekniğiyle çalmaya uygun bir saz ve ikisini de farklı rezistlerden farklı şekillerde kullanabiliyoruz (Ayyıldız Kişisel Görüşme, 09.10.2023).

Ayyıldız, ın çift saplı bağlama icrasında şelpe ve arpej kullanımı yanında en çok kullandığı tekniğin "parmak vurma" olduğu anlaşılmaktadır.

Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde ye alan ve dünyada yalnızca Anadolu'nun Teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkarma tekniğidir. Bu teknik, şelpe ve tel çekme teknikleri gibi bağlamanın köklerine uzanan derin bir tarihe sahip değildir. Bağırsak tel ile mümkün olmayan, ancak madeni telin kolay tınlamasına bağlı olarak gelişen bu tekniğin, iyimser bir bakışla madeni tellerin bağlamaya takılışına kadar uzanan bir geçmişi vardır. Kanımızca, bu nedenle parmak vurma tekniği, Anadolu genelinde yaygınlık kazanamamıştır. Zira, Anadolu insanının bağırsak telden mâdeni tele ancak yakın zaman önce geçebilmiş olması ve Yörüklerin göçebe yaşam tarzı nedeniyle diğer topluluklardan uzak olmaları, bu tekniğin Anadolu geneline yayılmasını engellemiştir. Yörede "parmak vurma, parmak koyma" gibi terimlerle adlandırılır (Parlak, 1998: 169).

Ayyıldız' ın tezenesiz icra esnasında el, kol ve parmak pozisyonları aşağıdaki gibidir:



Şekil 50. Tezenesiz icrada el, kol ve parmak pozisyonları (Ayyıldız, 2018)

Çift saplı bağlamada kullanılan elle icra pozisyonları yukarıda da görüldüğü üzere (a)' da parmakların gövde ile klavyenin birleştiği noktada kullanımı görülmektedir. Baş, işaret ve orta parmağın kullanılmasıyla, ezginin tek tel veya tek sesli çalınmasına olanak

sağladığı gibi icra edilen akorlarla armonik seslerin üretilmesine de olanak sağlar. (b)' de parmakların klavye üzerindeki icrasında, icracının el, kol, parmak pozisyonunu göstermektedir. (c)' de ses kutusunun orta kısmında yapılan icralardaki el, kol ve parmak pozisyonları, (d)' de elin etli kısmının orta eşik yani köprünün üstüne konularak notaların sessiz icrasına olanak sağlayan icra pozisyonu ve de (e) de ellerin, köprünün üstüne değil hemen arka tarafına konumlandırılarak yine sessiz ama tellerin harmoniklerini duyuracak şekilde icrasına olanak sağlayan pozisyonlar görülmektedir.

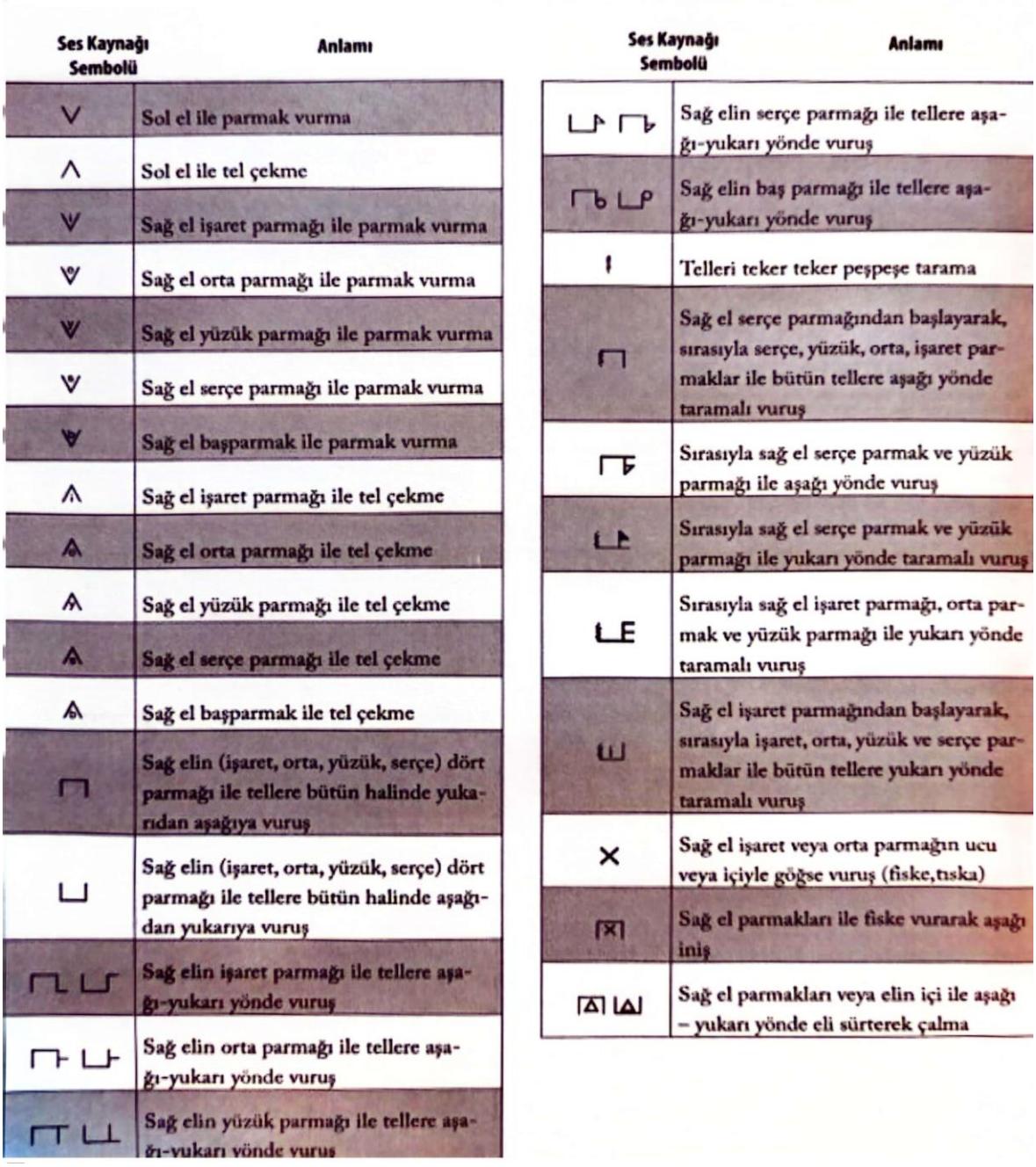


Şekil 51. Tezenesiz icrada sağ ve sol el, kol ve parmakların genel konumu ve çapraz konumu (Ayyıldız, 2018)

Bağlamada çok sesli ifade arayışlarını birçok deneme sonucu çift saplı saz ile bir temele oturtan Ayyıldız, çift saplı bağlamada, şelpe bağlama ve bam telli bağlama olmak üzere iki bağlamayı birlikte kullanarak çalgının çok sesli ifadesini sağladığı görülmektedir.

Ayyıldız kullandığı icra tekniklerinde hocası olan Erol Parlak' ın sistemleştirdiği ses kaynağı sembollerinin yanı sıra kendi icra teknikleri ve parmak pozisyonlarını ifade eden yeni semboller de kullanıp bunları sembolleştirmiştir.

Ayyıldız aşağıda belirtilen ses kaynağı sembollerini kullanmaktadır.

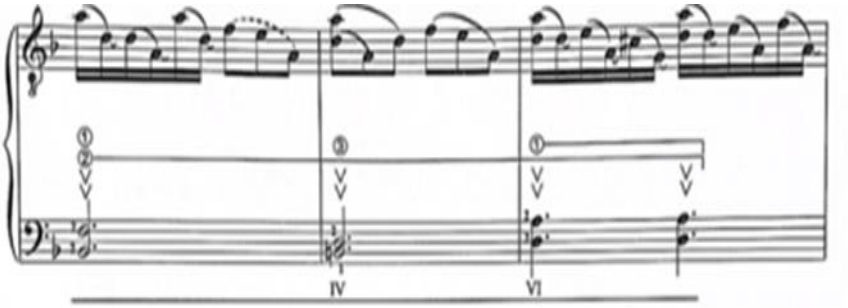


Ses Kaynağı Sembolü	Anlamı
	Sol el ile parmak vurma
	Sol el ile tel çekme
	Sağ el işaret parmağı ile parmak vurma
	Sağ el orta parmağı ile parmak vurma
	Sağ el yüzük parmağı ile parmak vurma
	Sağ el serçe parmağı ile parmak vurma
	Sağ el başparmak ile parmak vurma
	Sağ el işaret parmağı ile tel çekme
	Sağ el orta parmağı ile tel çekme
	Sağ el yüzük parmağı ile tel çekme
	Sağ el serçe parmağı ile tel çekme
	Sağ el başparmak ile tel çekme
	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde yukarıdan aşağıya vuruş
	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde aşağıdan yukarıya vuruş
	Sağ elin işaret parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
	Sağ elin orta parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
	Sağ elin yüzük parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş

Ses Kaynağı Sembolü	Anlamı
	Sağ elin serçe parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
	Sağ elin baş parmağı ile tellere aşağı-yukarı yönde vuruş
	Telleri teker teker peşpeşe tarama
	Sağ el serçe parmağından başlayarak, sırasıyla serçe, yüzük, orta, işaret parmaklar ile bütün tellere aşağı yönde taramalı vuruş
	Sırasıyla sağ el serçe parmak ve yüzük parmağı ile aşağı yönde vuruş
	Sırasıyla sağ el serçe parmak ve yüzük parmağı ile yukarı yönde taramalı vuruş
	Sırasıyla sağ el işaret parmağı, orta parmak ve yüzük parmağı ile yukarı yönde taramalı vuruş
	Sağ el işaret parmağından başlayarak, sırasıyla işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklar ile bütün tellere yukarı yönde taramalı vuruş
	Sağ el işaret veya orta parmağın ucu veya içiyle göğse vuruş (fiske,tıska)
	Sağ el parmakları ile fiske vurarak aşağı iniş
	Sağ el parmakları veya elin içi ile aşağı – yukarı yönde eli sürterek çalma

Şekil 52. Parmak vurma tekniğinde kullanılan ses kaynağı sembolleri. (Ayyıldız, 2021: 14)

Ayyıldız, mızrapsız elle icrada kullandığı teknikleri, özellikle dizek üzerinde yazımını, metotlaştırmış ve de 2021 yılında "Modern Şelpe Repertuvarı-1" adlı kitabıyla yayımlamıştır.



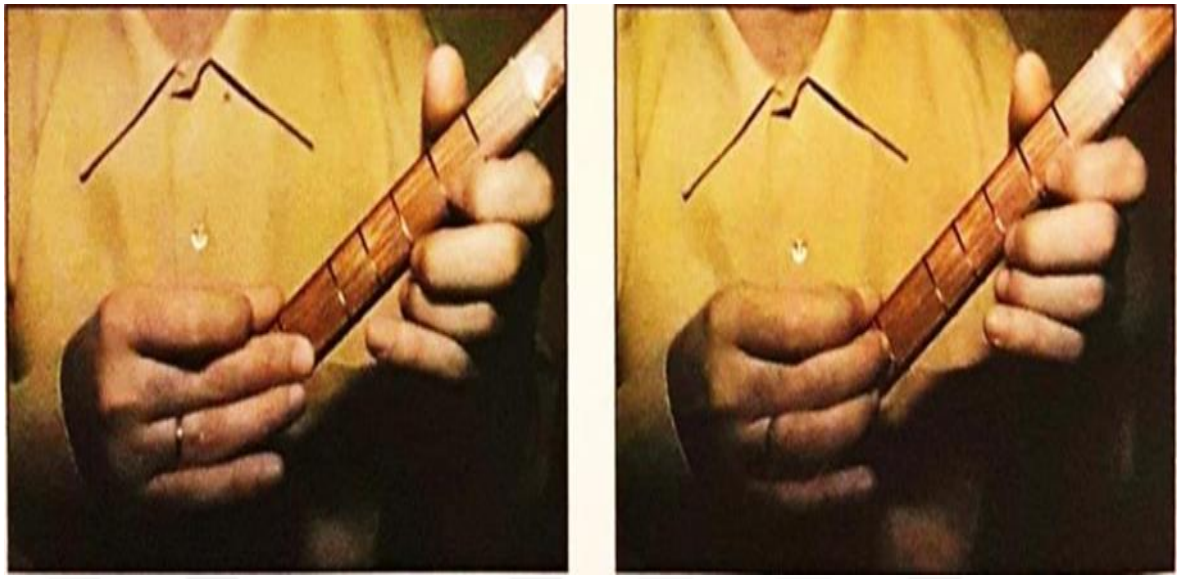
Nota 18. Çift saplı bağlama notasyonu (Ayyıldız, 2021, 162)

Nota 18’ de görüldüğü üzere iki satır olarak yazılan ezginin, Sol anahtarı ile icra edilecek motifi, çift saplı bağlamanın üç çelik telden oluşan üstteki çalgısıyla, Fa anahtarı ile icra edilecek motifi ise bağlamanın üç bam tel ile icra edilen alttaki çalgısıyla ifadelendirilecek şekilde yazılmıştır. 2021 yılında “Modern Şelpe Repertuvarı-1 adlı kendi oluşturduğu şelpe icra teknik ve sembollerini de oluşturan Ayyıldız yine Nota 18’ de görüleceği üzere, sağ el parmak numaraları ile tel numaralarını notaların üstüne konumlandırılırken, sol el parmak numaraları notaların soluna yazmıştır. Akor sayıları ise notaların altında belirtmiştir.

Elle vurma (şelpe) adıyla bilinen icra tekniği, içinde farklı çalım tekniklerini barındırmaktadır.

Parmak vurma

Parmak vurma tekniği aslında vurma ve çekme olmak üzere iki işlevden oluşmaktadır. Buradaki tel çekme ise; sağ el şelpe fonksiyonlarındaki aşağıdan yukarıya tel çekme tekniğinin sapta uygulanışından başka bir şey değildir. Tel çekme işlemi, parmak vurmanın tamamlayıcısıdır. Bu nedenle parmak vurma tekniğini, parmak vurma ve tel çekmenin oluşturduğu bir bütün olarak düşünmek hiç de yanlış değildir (Parlak, 2000).



Şekil 53. Parmak vurma (Parlak, 2000)

Tel Çekme

Genelde, alt tel ve orta telde (sağlaklar için) sağ elin işaret parmağı ile aşağıdan yukarı, üst tel için ise başparmak vasıtası ile yukarıdan aşağı çekilerek icraya olanak sağlar.



Şekil 54. Sağ el 1.parmak ile bağlamanın alt teli çekilerek yapılan icra (Çanakçı, 2023).

Yukarıda de sağ el işaret parmağı ile alt telde, tel çekme tekniği kullanarak yapılan icrada elin, bileğin, işaret parmağı ve de icrada kullanılmayan diğer parmakların pozisyonları görülmektedir.



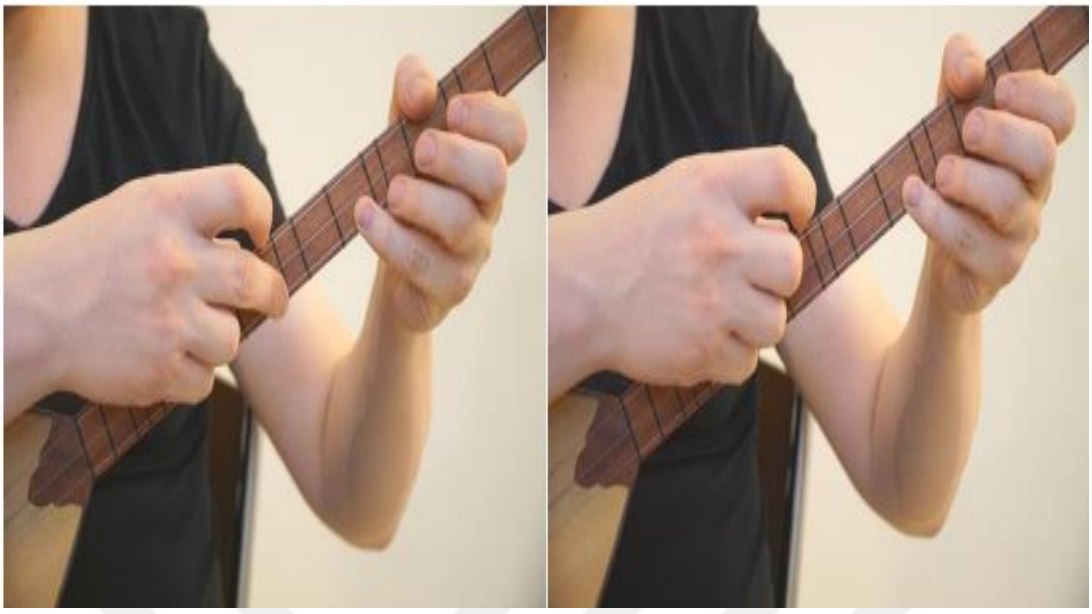
Şekil 55. Sağ el 1.parmak ile bağlamanın orta teli çekilerek yapılan icra (Çanakçı, 2023)

Şekil 55’ de işaret parmağı ile orta telde, tel çekme tekniği kullanarak aşağıdan yukarı doğru yapılan icrada elin, bileğin, işaret parmağı ve de icrada kullanılmayan diğer parmakların pozisyonları görülmektedir.



Şekil 56. Sağ el baş parmak ile bağlamanın orta teli çekilerek yapılan icra (Çanakçı, 2023)

Şekil 56’ da baş parmak ile yapılan bağlamanın üst telindeki tel çekme hareketi alt ve orta telin aksine yukardan aşağıya doğru yapıldığı görülmektedir.



Şekil 57. Parmak vurarak tel çekme (Ayyıldız 2018)

Şekil 57’ de bağlamada tel çekme tekniğinin, parmak vurarak yapılışı görülmektedir. Bu icra şekli, sağ el işaret ya da orta parmağının ihtiyaç duyulan tele, parmağın bastırılıp çekilmesi yoluyla yapılmaktadır. Tele vurulan parmağın çekilirken, hafif kuvvete yukarı ya da aşağı yönlü hareketi ile telin boştaki salınımından ortaya çıkan sesin, sol el parmaklarıyla istenilen perdeye basılarak üretilen ikinci bir ses prensibine dayanır. İki aşamalı olan icra tekniğinde sağ el parmakları genelde teli çeken hamleyi yapar. Sol el parmakları ise boştaki tele parmak vurarak, çıkardığı sesle ikinci hamleyi gerçekleştirir.

Pençe vurma

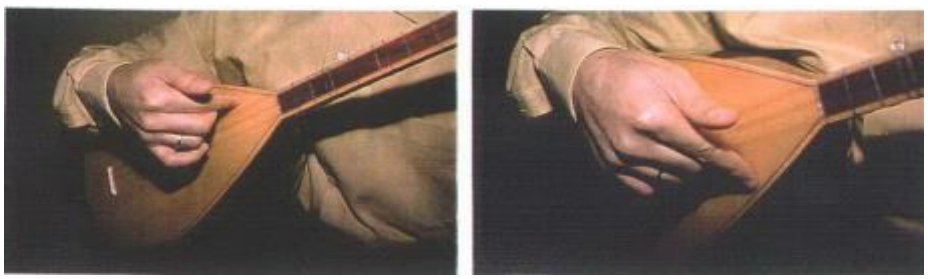
Sağ el parmaklarıyla, tel üzerinde ses çıkarma prensibine dayalı teknik, tek tel, iki tel veya tüm teller üzerinde hareketleriyle ezgi üretmeye olanak sağlar. baş parmak hariç sağ elin dört parmağı ile yapılan yukarıdan aşağıya vuruşlarda parmakların tırnaklı tarafı, aşağıdan yukarıya doğru yapılan vuruşlarda ise genelde parmakların tırnaksız iç tarafı kullanılmaktadır.



Şekil 58. Pençe vurma tekniği (Parlak, 2000: 155)

Sağ El İşaret Parmağı ile pençe

Aşağıda görüldüğü üzere bağlamanın tüm tellerine yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı vurma prensibine dayalı icra şekli görülmektedir. Yukarıdan aşağı vuruşlarda icracı tercihi ve eser özelliklerine göre tırnak kullanımı da görülebilmektedir. Sadece tırnakla yapılan yukardan aşağıya vuruşlarda tırnağın tellerle temasının çıkardığı cızırtılı ve metalik seslere olanak sağlamaktadır. Daha yumuşak sesler elde etmek için ise sadece işaret parmağının etli kısmı ile icra gerçekleştirilmektedir. Fakat üstten aşağıya yapılan vuruşlar da genelde işaret parmağının tırnaklı kısmı kullanılmaktadır.



Şekil 59. İşaret parmağı ile icra tekniği (Parlak, 2000: 160)

Çift Saplı Bağlamanın Teknik ve Tınısal Bakımdan Bağlama ile Karşılaştırılması

Araştırmada elde edilen veriler sonucu, teknik olarak iki bağlamanın üst üste montelenmesi sonucu tasarlanan çalgının üst, orta ve alt eşiğinin, burguluk ve burgularının, yapısal ve form özelliklerinin, perde ve akort düzenlerinin, tellerinin tını ve boyutları bakımından bağlama ailesi çalgılarının teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlandığını görülmektedir. Yapısal özellikleri bakımından, bağlama form ve yapısında olması, bağlama ailesi içinde ihtiyaç duyulan tüm armonik ve melodik özelliklere sahip olmasına olanak sağlar. Çift saplı bağlamayı, bağlama çalgısından ayıran en belirgin özelliği ezgi ve armoninin aynı anda icra edilebilmesini sağlayan ayrı iki klavyesinin bulunmasıdır. Bağlamada olduğu gibi hareket ettirilmeye imkân veren perdeler sayesinde icra edilen eserin tonuna, makam dizisine ya da icracının ihtiyacına göre ses değerlerinde oynamalar yapılabilmekle birlikte gerek duyulduğunda klavyeye ek perdeler sarılabilmektedir.

Bağlamanın tek sesli ve sadece eşlik çalgısı olarak icra edilebilir fikrinin değişmesini sağlayan, değişerek, gelişerek artık kendi armoni ve ezgisini aynı anda üretebilen çift saplı bir solo çalgısına dönüşmesi, çift saplı bağlamanın araştırmaya konu olmasını sağlayan en önemli özellikler arasında olduğu değerlendirilebilir. Çift saplı bağlamanın, bağlamada kullanılan icra tekniği ve ezgisel ifadelere yenilerini ekleyerek, ezgi ve melodinin eş zamanlı çalınabilmesine olanak sağlaması, gerek tonal gerekse modal ezgileri icra edebilmesi bakımından, bağlama çalgısının yerel bir çalgı olması yanında, evrensel müzik içinde de kapasitesini arttırarak tanınırlığını sağlamıştır. Ayyıldız'ın çift saplı bağlama performanslarını birçok ülkede farklı müzik türlerini icra ederek sergilemesi, bu çalgının farklı müzik türlerine de cevap verebilecek yapısal ve tınısal özelliklere sahip olduğunun en büyük göstergesidir. Bağlama çalgısının teknik, tını, yapı ve form olarak kapasitesini, günümüzdeki birçok müzik türüne cevap verecek düzeye getiren çift saplı bağlamanın,[15] bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerini taşıdığı tespit ve kanaati

Çift Saplı bağlama Dinleme Önerileri:
[15] https://www.youtube.com/shorts/qsn7VHhmJ8s
https://www.youtube.com/watch?v=CN1kPO9v-Nk

çalışmanın ardından geliştirilebilir yanlarıyla çeşitli araştırma ve çalışmalara konu olacağı düşünülebilir.

4.3. Çağlama

Tarih boyunca tüm toplumların, kendi müzikal pratikleri ve bu pratikleri icra edilmesini sağlayan çalgılar bağlamında, teknik ve tınısal arayışlar içine girdiği görülmektedir. Bu arayışları, kültürel müzik ifadesi dışında şekillendiren en önemli faktörlerden birinin de farklı ifade biçimlerine ve farklı türlere sahip çalgıların, tek bir çalgıda icrasını sağlama arayışı olduğu söylenebilir.

Günümüzde bu arayışlar sonucu ortaya çıktığı düşünülebilecek bir çalgı olan çağlama, Ömür Kılıçaslan ve Çağlayan Örge'nin katkılarıyla tasarlanmış ve yapılmıştır. Ömür Kılıçaslan' ın halk müziğine ve Anadolu Rock türüne ilgisi, çalgının temelini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Hem rock müzik tınılarını hem de halk müziğindeki makamsal tınıları elde edebilmek adına tasarladığı çalgıyı "Gitar tuşesiyle çalınan bir bağlama" şeklinde tanımlaması da araştırma adına dikkat çekici olarak görülebilir.

Çağlama' nın Yapısal Özellikleri

Çalgının yapısal olarak, bağlamanın teknik ve tınısal özellikleri ile elektrogitarın teknik ve tınısal özelliklerini barındırdığı görülmektedir. Bağlama ailesindeki gibi, uzun sap ve kısa sap olarak iki boya sahip çağlamanın değişime ve gelişime açık bir çalgı olduğu düşünülmektedir. İcracıların ihtiyaçlarına göre farklı yapılarda üretilen çalgının form olarak belli bir standarda kavuşmadığı da yapılan inceleme, görüşme ve araştırmada anlaşılmaktadır.



Şekil 60. Ömür Kılıçaslan ve Çağlama (“birartibir.org”), (“Ölümünün 8. Yılında Ömür Kılıçaslan”, 2022)

Katıldığı bir ulusal televizyon programında[16] Çağlama’ nın yapısal özelliklerinden bahsederken, “gitar lazım olduğu için gitar tuşesiyle çalınan bir bağlama tasarladığını” söyleyen Ömür Kılıçaslan’ın hem tonal müziğin hem de makamsal müziğin tınısal özelliklerine cevap verecek bir çalgı tasarladığı düşünülebilir. Halk müziği ve Anadolu Rock müziğine olan ilgisi çalgıdaki tını arayışını şekillendirmiştir. Üyesi olduğu “Hariçten Gazelciler” grubunda Anadolu Rock türünde çalışmalar yaparken, gitar çalgısının halk müziğinin tınısal ifadesinde yetersiz kaldığını dillendiren Kılıçaslan’ın bu düşüncesi de Çağlama’ nın ortaya çıkmasında önemli bir etken olarak görülmektedir. Çağlama yapımında genel olarak, maun, ceviz, akçaağaç, gibi ağaçlar kullanılmaktadır.

[16] https://www.youtube.com/watch?v=ezS6m9qkSRE (Erişim tarihi: 09.05.2024).



Şekil 61. Çağlama burguluk kısmı ve burgular (“Tapadum Etnic Music Store”), (“Çağlama”, 2024)

Yapısal olarak form boyu kesin bir standarda sahip olmasa da kısa sap çağlama’ da genel olarak üst ve alt eşik arası 65 cm. dir. Uzun sap çağlamada ise üst ve alt eşik arası 78 cm dir. Yukarıda görüldüğü üzere üç sıra ve 6 telli çalgıda burgular genelde gitar, mandolin burgularıyla aynı olabildiği gibi çoğunlukla buzuki burgu sistemi kullanılmaktadır.



Şekil 62. Çağlama (“En Son Haber”), (Çağlama Nedir? 2020)

Şekil 62’ deki çağlama formu, ilk prototip olarak Kılıçaslan tarafından tasarlansa da zamanla icracılar ve çalgı yapımcıları tarafından Şekil 63’ te görülen, alt eşik ve manyetiklerin bulunduğu gövde kısmında farklı tasarımlarda denenmiştir.



Şekil 63. Elektrogitar kasa çağlama (“Tapadum Etnic Music Store”) (“Çağlama”, 2024).

Manyetikler, gövde ve sap kısmı oluşturulduktan sonra gövdeye oyulan boşluğa yerleştirilir. Elde edilen sesin kalitesi, kullanılan manyetikle doğru orantılıdır.



Şekil 64. Salih Korkut Peri ve bir sapında çağlama kullandığı çift saplı çalgı. (Korkutpeker, 2020)

Şekil 64’te çağlama icracısı Salih Korkut Peri’ nin Çağlama ve perdesiz elektrik gitarı birleştirdiği tasarım görülmektedir. Taşımada ve nakliyede kolaylık sağlaması yanında sahne performanslarında, aynı anda iki çalgının tek gövdede icrasına olanak

sağladığı düşünülebilir. Günümüzde çağlama, yurt içinde ve yurt dışında birçok icracı tarafından tercih edilen bir çalgı haline gelmiş durumdadır. Ülkemizde çağlama çalgısını sahne, albüm, TV programlarında kullanan Salih Korkut Peri ile yapılan kişisel görüşmede, çalgının hangi ihtiyaçlardan ortaya çıktığı ve bunları karşılama potansiyeli ile ilgili görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

> Ben ortalama bir şehir çocuğuyum ve günümüzde geleneksek müzik icra eden insanlarında çok büyük bir çoğunluğu şehir çocuğu. Geleneği sahiplenmeye çalışan insanların çok büyük bir çoğunluğu şehir insanı. Çok az yerde o türkülerin havalandığı yerde yaşayan o türküleri havalandırarak yaşatan insan kaldı. Artık biz aktarma dönemindeyiz. Yani o yüzden bunları da nerde yapıyoruz şehirde. Müzik bir kere en baştan doğanın taklidi üzerine kurulmuş. Ağacı, koyuna dadanan kurdu taklit etmesi, sürdüğü atın "dıgı dıgıdığını" taklit etmesi, Orta Asya da niye bütün ritimler 2/4 lüktür. Bizde şu an yaşadığımız şehri taklit ediyoruz. İyi ya da kötü memnun kalmasak da kocaman binalar elektriksiz yaşanamayacak bir hayat, motorlu taşıtlar. Alsana elektro gitar al sana elektro bağlama alsana çağlama (Kişisel Görüşme, 22.01.2004).

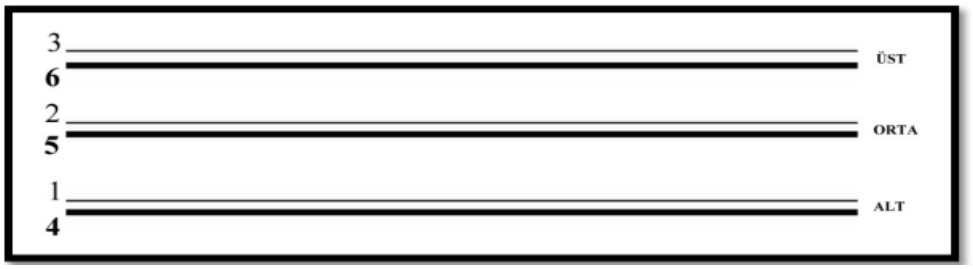
Çağlama' nın Tınısal Özellikleri

Çağlama, elektro gitar ve elektro bağlamada olduğu gibi gövdesindeki manyetikler sayesinde tellerin tınısını ve seslerini aktaran elektronik bir çalgıdır. Genellikle elektro gitarlarda kullanılan manyetikler kullanılır. Bunun sebebi elektro gitarlarda pedallar aracılığıyla elde edilen distortion seslerin Çağlama' da da sıklıkla kullanılıyor olmasıdır. Eşik ve burgu arasına gerilen teller akustik gitar teli olabileceği gibi daha çok elektro gitar telleri kullanılır. Çalım teknikleri sağ ve sol elde bağlamayla aynı olan çalgıda uzun sap Çağlama, Re, La, Re ya da Si, Fa#, Si. Kısa sap çağlamada ise Mi, Si, Mi seslerine akortlanarak icra edilir.



Şekil 65. Çağlama perde sarım şekli (“Tapadum Etnic Music Store”) (“Çağlama”, 2024)

Şekil 65’ de bağlamada olduğu gibi misina da denile naylon tellerin sarılı olduğu klavyede yine bağlamadaki gibi ek perde sarma ve perde kaydırma olanağı mevcuttur. 23 ila 30 perde sarılmakla birlikte icracıların ihtiyacına göre perde sayısı değişebilmektedir. Perde düzeni tıpkı gitardaki gibi ilerlemekte, fakat bu perdeler arasına bağlamada bulunan koma sesleri için ek perdeler sarılarak icra edilmektedir. Buda Batı müziği ses sisteminde 12 perdeli tampere özelliklere sahip bir ezgiyi 17 perdeli eşit olmayan ve koma seslere sahip Anadolu halk ezgileriyle birleştirmeyi mümkün kılar. Teller, gitara göre daha uzun olduğundan sap gerginliği de daha yüksektir. Bu yüzden sap boyunca gerginliği dengeleyen metal bir çubuk takılarak, sap atması gibi durumların önlenmesi amaçlanmıştır.



Şekil 66. Çağlama tel sırası. (Yaltırık 2019)

Bağlama tel kombinasyonlarında bam teller bulundukları tel grubunun en üstünde bulunur. Üç sıra ve altı telin bulunduğu çalgıda Şekil 66’yı incelediğimizde, 1, 2 ve 3 numarlı teller çalgıdaki çelik telleri 4, 5 ve 6 numaralı teller ise çalgıdaki bam tellerini temsil etmektedir. Bağlama tel kombinasyonundan farklı olarak bam teli de denilen kalın tellerin ikili olarak gerilen tellerin altında olması dikkat çekici bir ayrıntıdır. Bunun nedeninin çalgıyı tasarlayan Kılıçaslan’ın icra tekniğiyle alakalı olduğu düşünülmektedir. Kılıçaslan’ın çağlama’ da akor icraları esnasında, güçlü vuruşları genelde alttan yukarı doğru yapması ve güçlü vuruşlarda pest sesleri tercih etmesi olarak görülmektedir. Böylece akor icralarında alttan vuruşlarda tezene ilk olarak bam teliyle temas ederek pest sesli bir

akor duyumuna olanak sağlamaktadır. Bazı icracıların çağlama çalgısının en üst tel gurubunda sadece tek bam tel kullanarak, bu telden elde edilen pest sesleri, oktav pedalı yardımı ile bas gitar gibi kullandığı da görülmektedir. Çalgı, bağlamada olduğu gibi tezene ile çalınmakta fakat bazı icracılar, tellerin elektro gitar veya akustik gitar teli olmasından kaynaklanan tel kalınlığı ve de geriliminden dolayı gitar penası kullandıkları da bilinmektedir.



Şekil 67. Deniz Mahir Kartal. Yaylı Çağlama ("Youtube", 5 Ocak 2019), (Yaylı Çağlama, 2019)[17]

Çağlama' nın form ve yapı bakımından tam olarak bir standarda erişmediğinden daha önceki bölümlerde bahsedilmiş idi. Çalgı yapımcısı ve müzisyen Volkan İncüvez' de çağlama' daki arayışları "Tambur Perdeli Çağlama" yaparak devam ettirmiştir. Hala bazı arayışlar içinde şekillenen çalgının Şekil 67' de müzisyen ve çağlama icracısı Deniz Mahir Kartal tarafından yayla icrası görülmektedir. Bu aynı zamanda "Iklığ" çalgısını ve de Erkan Oğur' un "Müzikte arayış, yeniyle değil eskiyle ilgili bir uğraş" sözünü akla tekrar getirmektedir.

[17] https://www.youtube.com/watch?v=t3PBNB905_Y Deniz Mahir Kartal. Yaylı Çağlama (Erişim tarihi 13.02.2024)



Şekil 68. Çağlama, icracı Salih Korkut Peker (Korkutpeker, 2020)[18]

Şekil 68' de görülen çağlama icracısı ve müzisyen Salih Korkut Peker ile yapılan kişisel görüşmede çalgının bağlama ile ilişkisi, teknik, tınısal özellikleri, hangi ihtiyaçtan dolayı ortaya çıktığından bahsi ve çağlama çalgısının müzikal ifadesi hakkındaki görüşlerinin oldukça dikkat çekici olduğu düşünülmektedir:

Yapmak istediğim müziği ve bu müzik içinde olmasını istediğim tınıları oluşturmada bağlama kullanmak deplasman geldi bana. Bağlama çalacaksam gerçekten de bir şeyleri kaynaştırma dozu sınırlı kalsın. Eğer bağlama çalacak isem de gelenekteki haliyle çalayım.

Açıkçası bu sentezi yapmayı canım istedi. Benim canım bu işleri bağlamayla yapmak istemedi çünkü yediremedim kendime de bağlamaya da. O yüzden dedim ki. Ben bir sürü bir şeyi birbirine karıştırmayı seviyorum ve de bunu da yani yapmak istediğim müziği de birbirine karışmış enstrümanlarla yapabilirim.

Çağlama bu yüzden benim derdime derman oldu bir kere çağlamanın akordu her derdime derman. Ben çünkü kara düzene daha yeni alışıyorum akort olarak, bağlama düzenine hala alışamadım ama çağlama düzeni, biz kendi aramızda Ömür düzeni de diyoruz Re, La, Re göçürülmüş Kayseri düzeni de diyebiliriz bu akort sistemi karar sese

[18] Korkutpeker, S. [Salih]. (2020, 4 Eylül). Kısa boy çağlama ile kısaca... [X video paylaşım]. https://twitter.com/korkutpeker/status/1301633508633391105

basıldığında yabancıların power kort dediği distorşunlu elektronik sese çok uygun. Güçlüsüyle armonisiyle çok hacimli bir akort.

Bu akordu Power kort 1-5-8 rannnnn…. Bu akordu şöyle yürüte yürüte armonize edebilirsin tek hareket. Ortaya da gitarda çaldığın akorların çevrimleri çıkıyor. Lezzetli bir netice ben gitarcıyım bu yönüyle benim derdime derman. Aynı zamanda arıza seslerde var bağlama perdeli olduğu için. Yani bir minör blues çalarken kendini hop Erzincan yöresine atabiliyorsun tek hareketle. Ve tellerde gitar teli, yine benim gitarcılığıma çıktı olay. Kendi saham ben kendi saham içinde bir şeyleri karıştırmak istiyorum benim en çok alışık olduğum saha çelik tel kalın çelik tel. Bana kalın çelik tel ver ben sana derdimi anlatayım. Bağlamayı seçmeme nedenlerimden biri de o. Bir dinlediğim kayıtta bas gitar yoksa mesela o kadar dikkat etmezdim o kayıtta bas gitar arar hep kulağım. Altları doldurma, armonik ve ritmik unsurların bir arada olması benim için çok önemli e çağlama bunu da sağlıyor…

Yani elinde hem bas gitar var hem elektro gitar var hem de bağlama var hatta divan sazını biraz daha andıran bir bağlama. Hepsi benim sevdiğim şeyler işte (Kişisel Görüşme, 22.01.2004).

Çağlama' nın Teknik ve Tınısal Bakımdan Bağlama ile Karşılaştırılması

Öncelikle çağlama' nın kullanım alanı ve amacı bağlamında yapısal, form, teknik ve tınısal karakterini, halk müziği ve batı müziği bağlamında ifade edilirse, 12 ses dizgeli tampere batı müziği ses sistemi ile 17 perdeli eşit olmayan koma aralıklara sahip halk müziği ezgilerine icra olanağı sağlaması, çağlamanın dünya müziği içinde yer bulma potansiyeli bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Anadolu'da müzik yapan icracıların, hangi müzik türüyle ilgilendiklerinden bağımsız, halk müziği ezgileri ve çalgılarıyla ilgilenmeleri sıkça görülmektedir. Bu ilgi, kimi zaman kulağa çalınan, ezgisel belleklerinde yer tutmuş kimi zaman ise halk müziği çalgılarını, çoğunlukla da bağlamayı icra pratiğine dökerek kendini göstermiştir. Araştırmada yer verilen çalgıları tasarlayan müzisyenlerin tamamının, bağlamanın teknik

ve tınısal özelliklerinden yaralanarak yeni bir çalgı tasarlamalarının en büyük nedenin de bu olduğu görülebilir.

Önceki bölümde Salih Korkut Peri ile yapılan kişisel görüşmeden aktarılan,

"…Yani elinde hem bas gitar var hem elektro gitar var hem de bağlama var. Hatta divan sazını biraz daha andıran bir bağlama" (Kişisel Görüşme, 22.01.2004)

Sözü, icracıların çalgıdaki deneyimledikleri ifade biçimlerini tanımlamak adına önemli bir bulgu olarak görülebilir. Çağlama' nın tıpkı gitardaki gibi logaritmik ilerlemekte olan perde sistemi içinde bağlamanın 17 perdeli eşit olmayan sistemindeki koma seslerinin kullanılması ve de günümüz çağlama icracılarının bu çalgının icrasında çoğunlukla halk müziği ezgilerini ve türküleri tercih etmeleri, çağlama' nın bağlama çalgısının teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlandığını göstermektedir.

Yapılan araştırma, çağlama' yı tasarlayan Ömür Kılıçaslan ve çağlama icracılarının elektro gitarın teknik ve tınısal özelliklerini kullanarak, Anadolu müziği icra pratiğinde, gitarın yetersiz kalmasından dolayı hem elektrogitar tınılarını hem de Anadolu geleneksel tınılarını yansıtma ihtiyacından çağlama çalgısının ortaya çıktığını göstermiştir. Halk müziği ve batı müziği tınılarını birleştirme ihtiyacından ortaya çıkan çalgıda, bağlamanın çalım teknikleri, perde düzeni ve formu ve de en önemlisi bağlama icra pratiğinde yer alan türkülerin tınılarının kullanılmış olduğu görülmektedir. Çalgıyı tasarlayan Ömür Kılıçaslan' ın bağlama ve gitarı icra edebiliyor olması aynı zamanda Anadolu Rock adıyla bilinen müzik türünde çalışmalar yapması, bağlamanın çalgısal özelliklerinden yararlanarak tasarlanan bir çalgıyı kaçınılmaz hale getirdiği düşünülmektedir. Bu ihtiyaçları karşılamak adına tasarladığı çağlama[19] çalgısının bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlandığı tespiti ve görüşü geniş bir biçimde değerlendirilebilir.

[19] **Çağlama Dinleme Önerileri:**
https://www.youtube.com/watch?v=12d_gRwHT9M
https://www.youtube.com/watch?v=t3PBNB905_Y
https://www.youtube.com/watch?v=8aM4uMz3BaY
https://www.youtube.com/shorts/v1uv4-Mbmh4

4.4. Bağmani ve Yaybüş

1978 yılında Kayseri'de dünya gelen ve aslen Niğde' li olan Âdem Tok, küçük yaşlardan itibaren başta bağlama olmak üzere, kanun, keman, cümbüş, yaylı tanbur, org gibi çalgıları icra edebilmektedir.

Bağmani ve Yaybüş çalgılarının tasarımcısı olan Tok, çalgı yapımında profesyonel olmadığı için tasarladığı çalgıların yapım aşamasında Niğde' de çalgı yapımcısı olan Mustafa Kahraman ve İzmir' de çalgı yapımcısı olan Can okur' dan aldığı yardımlar ile tasarladığı çalgıları yapmıştır. Küçük yaşlardan bu yana icra ettiği bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanarak farklı ve gür tınılar duymak isteği ile tasarladığı çalgılar, bağlama klavyesinin kabak kemane gövdesiyle birleşmesi sonucu oluşan bağmani çalgısı ve de yine bağlama klavyesinin cümbüş gövdesi ile birleşmesi sonucu ortaya çıkan yaybüş çalgılarıdır.

Âdem Tok' un tasarladığı çalgılar ulusal basında da dikkat çekmiş ve kendine yer bulmuştur. TRT haber kanalında yayınlanan "Türk Müziğine yeni Çalgı" başlıklı haberde Tok' ile yapılan röportaj da şunları söylemiştir.

"Biliyorsunuz icatlar ihtiyaçtan olur diye bir söz var. Türk müziğine bir katkımız olsun, değişiklik olsun, değişik sesler olsun, değişik renkler olsun diye biz bu aleti yani cümbüşü bağlama halindeki cümbüşü yaylı hale getirdik. Kabak kemaneye bağlama sapı taktırdık"[20].

4.4.1. Bağmani

Bu bölümde, bağmani ve yaybüş çalgıları için Âdem Tok ile yapılan kişisel görüşme, araştırmanın içeriği ve soruların cevapları için mesaj yoluyla gelen dokümanlardan yararlanılacaktır.

[20] TRT Haber https://www.youtube.com/watch?v=MKvZ36eWDcU **(**Erişim tarihi 12.04.2024)

Bağmani' nin Yapısal Özellikleri

Bağmani çalgısı, bağlama klavyesi ile kabak kemane gövdesinin birleşimi fikrine dayalı çalgının fiziksel yapısı Şekil 69' daki gibidir.



Şekil 69. Bağmani (İstanbullu, 2021: 3602)

Yine Şekil 69' da görüldüğü üzere, bağmani çalgısında kullanılan bağlama klavyesi, geleneksel bağlama klavyesinden farklı olarak köşeli bir yapıdan ziyade yuvarlatılmış bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte, bağlama perde düzeninde bazı değişiklikler yapılarak tasarlanan klavye köprü ve eşik kısmı, çalgının yay ile icrasına olanak sağlayacak şekilde tasarlanmış ve yapılmıştır.



Şekil 70. Bağmani tutuş biçimi, icracı Âdem Tok. (İstanbullu, 2021: 3602)

Âdem Tok' un icra ettiği çalgılar arasında yaylı tambur da bulunduğundan, çalgıda sağ ve sol el icra tekniği olarak yaylı tambur ve kabak kemane çalgılarının icra tekniklerini kullanmaktadır. Çalgının icra esnasındaki konumu, kabak kemane icrasından farklı olarak diz üzerine konularak değil, iki bacak arasına sıkıştırılarak Şekil 70' de görüldüğü gibidir. Kabak kemaneye oranla daha uzun sapa sahip olan çalgı, icra esnasında daha büyük hareketler ve hız gerektirmektedir. Kabak kemaneye oranla daha büyük ses kutusuna sahip olması daha hacimli ve yüksek ses elde edilmesine olanak sağlamaktadır.

Tekne Ağaç Tipi	Su kabağı	***Tekne Ölçüleri çapı***	56,5
Sap Ağaç Tipi	Gürgen	***Tekne Derinliği***	12,5
Burguluk Ağaç Tipi	Metal	***Tel Yuvaları Sayı ve Ölçüleri***	3
Burgu Ağaç Tipi	Metal-plastik	***Tel Ölçüleri ve sayıları***	112 cm
Göğüs (Kapak) Ağaç Tipi	Ceylan derisi	***Tel Yükseklik Ölçüleri***	1 cm
Tel Tipi	Çelik	***Sap Uzunluğu***	58 cm
Yay Ağaç ve Materyal Tipi	Keman arşesi ağaç- at kuyruğu	***Sap Üst Kalınlık (üst-orta-alt)***	9 cm

Şekil 71. Bağmani çalgısının materyal özellikleri ve ölçüleri (İstanbullu, 2021: 3603)

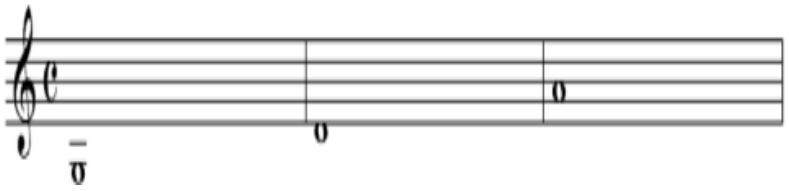
Bağmani' nin ses kutusu kabak kemanede olduğu gibi su kabağından yapılmıştır. Gövdenin standart su kabağı boyutlarından daha büyük ölçülerde kullanılması tamimiyle Âdem Tok' un daha derinlikli, yüksek ve hacimli ses elde etme ihtiyacından

kaynaklanmaktadır. Klavye bağlama yapımında da sıklıkla kullanılan gürgen ağacından yapılmıştır. Burgular ve burguluk kısmı, günümüzde bağlamalarda da kullanımı yaygınlaşan, metal burgu ve burguluk olarak kullanılmaktadır. Bunun nedeni çalgının daha net akortlanması ve akordun daha kalıcı olması bunun yanında ahşap burgu ve burgulukların nem, sıcaklık, soğukluk gibi çevresel koşullardan daha çok etkilenmesidir.



Şekil 72. Bağmani İcrasında kullanılan Yay[21]

İki bacak arasına sıkıştırılarak icra edilen çalgıda Şekil 72' de görüldüğü gibi standart keman arşesi kullanılmaktadır. Çalgının boyu kısa sap bağlama boyundadır.
Sapına 19 perdenin sarılı olduğu ve üç telli olarak icra edilen çalgının akort düzeni, kara düzen olarak da bilinen uzun sap bağlama akort düzenidir. Uzun sap bağlama birçok farklı akort düzeninde icra edilmesine rağmen, en çok kabul edilen düzen Nota 19' da görüldüğü gibi alt tel La, orta tel Re, üst tel Sol olarak icra edilen düzendir.



Üst Tel Orta Tel Alt tel

Nota 19. Bağmani akort düzeni (İstanbullu, 2021: 360)

Önceki bölümlerde belirtildiği üzere, Türk müziği notasyonunda evrensel frekanslar kullanılmamaktadır. Nota 19' da bağmani çalgısının akort düzeni olarak notasyona yazılan La sesi evrensel frekans esasına göre; bağmani çalgısında alt tel için yazılan La sesi evrensel frekans esasına göre; örneğin piyanoda ya da diyapozonda Re veya benzeri seslerinden herhangi birine akortlanabilir. Fakat La sesi olarak adlandırılıp notaya da La sesi olarak yazılır. Bağmani' nin halk müziği çalgılarından bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlanan bir çalgı olmasından dolayı akort düzeninde Türk müziği notasyonu esas alınmıştır.

[21] Doremusic, (2024) https://www.do-re.com.tr/dorfler-no20a-keman-yayi-4-4 (Erişim tarihi: 12.05.2024)

Bağmani' nin Bağlama ile Karşılaştırılması

Bağmani, bağlama sapı ve kabak kemane gövdesinin birleştirmesi sonucu ortaya çıkan bir çalgıdır. Âdem Tok, farklı tını arayışları olarak dile getirdiği bu yeni çalgıyı tasarlarken hâkim olduğu bağlama çalgısından yola çıkarak bağmani çalgısını tasarlamıştır. Çalgıda perde sisteminde bazı değişiklikler yapılmasına rağmen, temel olarak uzun sap bağlama perde düzenini kullanılmıştır. Akort düzeni olarak kara düzen ya da Anadolu'da bozuk düzen diye de adlandırılan düzeni kullanmıştır. Çalgının sap boyu, kısa sap bağlama sapı boyundadır.



Şekil 73. Ulusal basında Bağmani ve Âdem Tok[22]

Yukarıda Âdem Tok' un ulusal basında da yer alan tasarladığı çalgılar için yaptığı açıklamada; "Kabak kemaneye bağlama sapı taktırdık" sözleri ve araştırmanın sonucu olarak bağmani[23] çalgısının, bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlanan bir çalgı olduğunu düşündürmektedir.

[22] TRT Haber https://www.youtube.com/watch?v=MKvZ36eWDcU (Erişim tarihi 12.04.2024)
[23] Bağmani Dinleme Önerisi: https://www.youtube.com/watch?v=MKvZ36eWDcU&t=1s (Erişim tarihi 12.04.2024)

Âdem Tok, bir diğer tasarladığı çalgı olan yaybüş için ulusal basında çıkan bir haberde şunları dile getirmiştir.

> "Bağlamadan sonra yaylılara ilgim başladı. Yaylılarla ilk kemanla başladım, yaylı tamburla devam ettim. Bağlamayla başladığım için "bağlamanın yaylısı olur mu?" Fikri aklımıza geldi. Bunu nasıl yapabileceğimi araştırırken "sazbüş" diye bir müzik aleti buldum"[24].

Çalışmanın bu bölümünde Âdem Tok' un yayla icra edilen bağlama arayışı içinde karşılaştığı ve bu yaybüş çalgısının tasarlanmasında esin kaynağı olan sazbüş çalgısına değinilmesinin gerekli olacağı düşünülmektedir.

4.4.2. Sazbüş

Çağlama çalgısı için kişisel görüşme yapılan ve aynı zamanda çağlama, cümbüş ve sazbüş çalgılarına ileri düzeyde hâkim olan ve icra eden Salih Korkut Peri ile sazbüş çalgısı ele alınmış idi. Sazbüş (saz-cümbüş) çalgısı saz ve cümbüşün birleşmesinden dolayı bu adı almıştır. Bağlamanın sapı ve cümbüşün gövdesi kullanılarak oluşturulan çalgının uzun sap sazbüş, kısa sap sazbüş gibi formları bulunmakta ve icracılar tarafından gerek yurt içinde gerek yurt dışında yaygın bir şekilde icra edilmektedir.

Sazbüş çalgısı ile ilgili Salih Korkut Peri aracılığı ile, ismini Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk' ün verdiği cümbüş çalgısını tasarlayan ve yapan Zeynel Abidin Cümbüş' ün aile bireylerinden Fethi Cümbüş' le telefon ile yapılan görüşmede; Sazbüş çalgısının ilk olarak 1970'yıllarda babaları Zeynel Abinin Cümbüş tarafından yapıldığını fakat "Cümbüş" ün marka değeri açısından çalgının "cümbüş saz" olarak piyasaya sürüldüğünü belirtmiştir. Çalgıda sazbüş ismini ilk kullanan Ara Dinkjıan dır. 1980' li yıllarda çıkardığı bir albüm kapağında da sazbüş ismini kullandığı görülmektedir. Bu da genel kanı olarak sazbüş çalgısının da Ara Dinkjıan tarafından yapıldığı düşüncesini doğurmaktadır.

[24]Anadolu Ajansı https://www.youtube.com/watch?v=E2BF2r709k8 (Erişim tarihi: 23.04.2024)



Şekil 74. Uzun ve kısa sap Sazbüş.[25]

Alüminyum gövdeye sahip çalgıda ses kapağı olarak genelde 0.125 mikron sentetik deri kullanılır. Burguluk kısmı ve burgular metal ve mekanik aksama sahiptir. Kayın ağacından yapılan sapı kısa sap sazbüş için kısa sap bağlamayla aynı boyutlarda, uzun sap sazbüş için ise uzun sap bağlama ile aynı boyutlardadır. Klavyeye uzun sap ya da kısa sap olmasına bağlı 19 ila 24 arası perde sarılır. Tel kalınlıkları uzun ve kısa sap bağlamada kullanılanlarla aynı ölçüde olmakla beraber, icracı isteğine göre değişebilmektedir. İcra teknikleri bağlamayla aynı olup bağlama icrasında kullanılan tezene / mızrap ile icra edilmektedir.

Gövdesinin cümbüş gövdesi olması ve de ses kapağının deri olmasından kaynaklı tar sesine yakın tınısı dışında, tamamen bağlama özellikleri taşıyan sazbüş çalgısının da bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanarak tasarlanan bir çalgı olduğu düşünülmektedir.

4.4.3. Yaybüş

Âdem Tok' un tasarladığı diğer bir çalgı olan yaybüş çalgısı, yine icrasına hâkim olduğu bağlama çalgısı odaklı ortaya çıkan bir denemedir. Tok, bağlama çalgısından sonra yaylı çalgılara ilgi duymuş ve önceki bölümde belirttiğimiz üzere yaylı tambur ve keman da çalabilmektedir. Müziğe bağlama ile başlaması ve daha sonra yaylı çalgılara ilgi duyması ile oluşan müzikal bilinci çerçevesinde "bağlamanın yaylısı olur mu?" düşüncesi ile yaybüş çalgısını tasarlamıştır.

[25] Zeynel Abidin Cümbüş, (2024) https://zeynelabidincumbus.com.tr/ (Erişim tarihi: 23.04.2024).

Âdem Tok aslında yaybüş çalgısından önce elindeki imkanlar doğrultusunda bir "ıklığ" tasarlamış ve yapım aşamasında edindiği tecrübeleri ile yaybüş çalgısını tasarlayıp yapmıştır.



Şekil 75. Iklığ, icracısı Âdem Tok.[26]

Tasarladığı "ıklığ" çalgısını icra edilirken görülen Tok, bağmani ve yaybüş tasarlama fikrinin çıkış noktasının "ıklığ" olduğunu şöyle dile getirmiştir:

"Daha öncesinde ben atladım ama, "ıklığ" yaptırmıştık. Bağlamanın yaylısı aslında "ıklığ" dır. Fikrin aslında babası o"[27] diyerek bağmani ve yaybüş çalgılarını tasarlama sürecinin kaynak noktasını dile getirmiştir.

[26] https://www.youtube.com/watch?v=eZknrvMkhzg (Erişim tarihi: 23.04.2024).
[27] https://www.youtube.com/watch?v=E2BF2r709k8 (Erişim tarihi: 23.04.2024).



Şekil 76. Âdem Tok ve Yaybüş (İstanbullu, 2021: 3603)

Şekil 76' da Âdem Tok' un cümbüş gövdesine bağlama klavyesi takarak tasarlamış olduğu yaybüş, yay ile icra edilen bir çalgıdır. Tok'un yaylı tanbur ve keman çalgılarından aşina olduğu yaylı çalgıların icra tekniklerine olanak sağlayan yaybüş, aynı zamanda bağlama klavyesine sahip olduğu ve Tok' un bağlama icrasına hâkim olmasından dolayı bağlama icra teknikleri ile de icraya da olanak sağladığı anlaşılmaktadır. Zira icra esnasında sağ elle çekilen yaya eşlik eden sol el, (sağ eli kullananlar için) sapın bağlama sapı ve de perde düzenin bağlama perde düzeni olmasından dolayı çalgıda sol el için, bağlama icra tekniklerini kullanma olanağı sağlar.

Yine ulusal basında çıkan haberde Tok, yaybüş tasarlama süreci hakkında şunları söylemiştir;

> Müziğimize bir katkıda bulunmak için böyle bir arayışta bulundum, aletimizin adını da yayla çalındığı için, cümbüş gövdesi olduğu için, bağlama da sapı olduğu için Yaybüş koyduk. Yaybüş adını verdik. Orijinalde böyle saz yok. Bunun daha küçük gövdelisi ve aynı bu şekilde sapı olan var. Biz hem

gövdeyi büyüttük daha büyük gövde yaptırdık, hem sapın perde düzenini yeniden icra ettirdik. Bunu bir yıldır kullanıyorum. Yaklaşık 6 ay ile 12 ay arası bir çalışma yaptık buna.[28]



Şekil 77. Yaybüş (İstanbullu, 2021: 3598)

Âdem Tok' un daha hacimli bir ses elde etme isteği ile tasarladığı yaybüş, alüminyum bir gövde üzerine, gürgen ağacından yapılmış bağlama sapı takılarak icraya olanak sağlamaktadır. Yukarıda görüldüğü üzre cümbüş' ten daha büyük tasarlanan ses kutusu daha hacimli ve metalik bir ses elde etmeye olanak sağlar. Yaybüş' ün sapına 25 adet naylon perde sarılıdır. Uzun sap bağlama sapı kullanılan çalgı yine uzun sap bağlama perde düzeni ile icra edilmektedir. Uzun sap bağlama perde sayısına iki perde daha eklenmesiyle 26 perdeyle icra imkânı sağlamaktadır. Türk Halk müziği makam dizilerinin icrasına olanak sağlayan çalgıda, burgu ve burguluk kısmı, çalgının daha net akortlanması ve akordun daha kalıcı olması bunun yanında ahşap burgu ve burgulukların nem, sıcaklık,

[28] https://www.youtube.com/watch?v=E2BF2r709k8 (Erişim tarihi: 25.04.2024)

soğukluk gibi çevresel koşullardan daha çabuk ve kolay etkilenmesinden dolayı, metal burgu ve burguluklar tercih edilmiştir.

Tekne Ağaç Tipi	Alüminyum-demir-nikelajlı
Sap Ağaç Tipi	Gürgen
Burguluk Ağaç Tipi	Metal
Burgu Ağaç Tipi	Metal, plastik
Göğüs (Kapak) Tipi	Plastik zar
Tel Tipi	Çelik
Yay Ağaç ve Materyal Tipi	Ağaç- at kuyruğu (Keman arşesi)

Şekil 78. Yaybüş' ün müzikal özellikleri (İstanbullu, 2021: 3601)

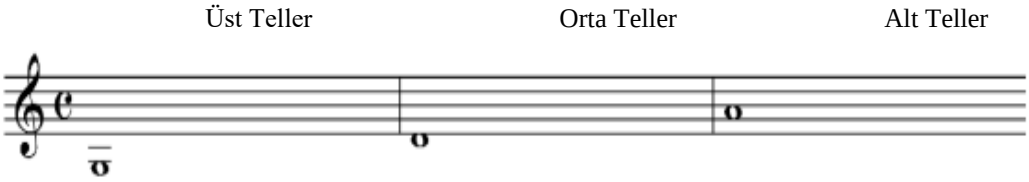
Şekil 78' de görüldüğü üzere cümbüşle aynı materyal özellikleri taşıyan gövdesine gürgen ağacından bir bir bağlama sapı eklenmesiyle oluşmuştur. Metal burgu ve burguluklara sahip çalgının göğüs kapağı plastik, telleri bağlama teli yani çeliktir.
Yaybüş çalgısında kullanılan perde düzenin, bağlama perde düzeni olması, bağlama icrasına hâkim herkesin, yaybüş çalgısını da icra edebilme olanağı sağlaması, çalgının yaygınlaşması adına önemli bir faktördür.



Şekil 79. Yaybüş icrasında kullanılan yay [29]

Cümbüş gövdesine eklenen bağlama sapı ile yay yardımıyla icrada, çalgının konumu yukarıda görüldüğü gibi; çalgının gövdesi iki diz arasına sıkıştırılarak sol tarafa doğru eğimli bir konumdadır. İcrada kullanılan ve çalgının eğimli yapısına paralel çekilen yay Şekil 79'da görüldüğü gibi at kuyruğu kılı ile yapılan standart keman arşesidir. Çalgının sağ el ve sol el icrası teknikleri bağmani ile aynı özellikleri taşır.

[29] Doremusic, (2024) https://www.do-re.com.tr/dorfler-no20a-keman-yayi-4-4 (Erişim tarihi: 12.05.2024)



Nota 20. Yaybüş Akort Düzeni (İstanbullu, 2021: 3601)

Bağmani akort düzeninin notaya alınması ile ilgili belirtilen Türk müziği notasyonunda evrensel frekanslar kullanılmama durumu, Nota 20' de görülen yaybüş çalgısının akort düzeni için de geçerlidir. Yaybüş çalgısında alt tel için yazılan La sesi, evrensel frekans esasına göre; örneğin piyanoda ya da diyapozonda Re veya benzeri seslerinden herhangi birine akortlanabilir. Fakat La sesi olarak adlandırılıp notaya da La sesi olarak yazılır.

Yaybüş' ün halk müziği çalgılarından bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlanan bir çalgı olmasından dolayı akort düzeninde Türk müziği notasyonu esas alınmıştır.

En pest sesi (hz/Nota)	Sol
En Tiz Sesi (hz/Nota)	Fa diyez
Çok Sesli Kullanım Durumu	-
Müzikal Perde Dizimi	26
Akort düzeni	Sol- re- la (Bozuk Düzen)
Tel sayısı	6 (2,2,2)

Şekil 80. Yaybüş' ün tel ve tınısal özellikleri (İstanbullu, 2021: 3601)

Burgular ve dip eşik arasına, ikişer çelik tel olmak üzere toplamda üç sıra, altı tel gerilerek icra edilen yaybüş' ün akort sistemi "bozuk düzen" diye de bilinen uzun sap bağlama akort düzenlerinden alt tel: La, orta tel: Re, üst tel: Sol seslerine akortlanır.

En pest sesi üst boş tel Sol sesi olan çalgıda, sapına fazladan sarılan 2 perde dolayısıyla en tiz sesi Fa diyezdir.

Araştırmada elde edilen bilgiler ışığında, yaybüş çalgısının bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlandığı düşünülmektedir.[30]

4.5. Divane

Divane çalgısı 1984 yılında Berlin' de dünyaya gelen ve 3 yaşından itibaren İzmir' de yaşamaya başlayan Köksal Kaya Gül ve babası 1954 İzmir doğumlu, orta ve yüksek öğrenimini Berlin'de tamamlamış, elektrik mühendisi Yavuz Gül tarafından tasarlanarak yapılmıştır.



Şekil 81. Yavuz Gül ve Köksal Kaya Gül Divane Çalgısı ile. (Kişisel Görüşme, 03.07.2023)

Yapılan kişisel görüşmede, çalgının tasarımcıları olan Yavuz Gül ve Köksal Kaya Gül bir serüven olarak nitelendirdikleri "divane" çalgısının ortaya çıkış sürecini şöyle dile getirmişlerdir:

[30] Yaybüş dinleme önerisi https://www.youtube.com/watch?v=Me_kkzsUXvE (Erişim tarihi: 12.05.2024).

70 yaşındayım, elektrik mühendisiyim, emekliyim ama mühendislik işim devam ediyor. Kendim iyi kötü bağlama çalıyordum, yapmayı hiç bilmem. 25 sene öncesine gidiyoruz. Güzel bir bağlama almayım dedim. Gençliğimi Almanya'da geçirdim tahsilimi orda yaptım. Gencebay'ın (Orhan Gencebay) parladığı yıllar. O'nun müziği ile büyüdüm, O' nun müziğini yapabilmek için bir bağlama alayım dedim. Türkiye' ye kesin dönüş yaptığım zaman aldığım bağlamamın sesi keyif vermedi. Daha, gitar gibi ud gibi Tiz sesler Arayış ondan sonra başladı. Orhan Gencebay' ın müziğini beynimde en iyi icra edebilecek tınılara sahip bir enstrüman arayışına girdim. Sonra "lavta" yla tanıştım. "Türk lavta" sı Osmanlı döneminde resmedilmiş kadınların elinde siyah beyaz fotolarda görülüyor. O da 4 telli çalmayı da bilmiyorum. Sonuçta onun alt tellerinin sesi çok hoşuma gitti tını olarak. Bağlamada klavyeden bu ses çıkmalı. Beynimde hep bu tını arayışı vardı 20 sene boyunca bu arayışın peşinde gittim. Hemen hemen eriştim de onu da söyleyebilirim. Lavtadan yola çıktım onu inceledim tını bakımından ama boyut olarak lavta daha uzun sapı daha kısa 4 telli olduğu için. Teknenin boyunu kısalttım ama içindeki hava hacminin bas sesleri elde edebilmek için. Teknenin içindeki havanın hacmi ne kadar büyük olursa bas sesler o kadar güçlü gelir. Kontrbas gibi. O nun için tekneyi daha derinleştirdim. Lavtaya nazaran biraz daha genişlettim içindeki hava hacmini hemen hemen lavtanın hava hacmine eşitlemeye çalıştım. Sonra "buzuki" den de esinlendim. Buzuk var Irak, Suriye, Mısır civarlarında çalınan balkon ve delik yapısına baktım. Özet olarak lavta, buzuki, buzuk, ud bunların karışımı aslında çıkış ve en önemli esin kaynağı da bağlama. Divanenin klavyesi bağlama klavyesi ve üç telli bağlama deyince benim aklıma üç telli gelir. Sap olayı uzun sap bağlamadaki gibi 24 perde yani en önemli kısmı klavye ve bu açıdan bağlamadan esinlendim. Bağlamanın teknesiyle oynadım gibi düşünelim divane' yi.

Yani, bir bağlama aldım sapını sabit tuttum tekneyi değiştirdim.

Orhan Gencebay ın bir tarifi var Divane hakkında: "Bağlama sülalesinin Divane ailesi'' Divane ismi, bağlama, cura, tanbura, divan, divan altı, meydan bağlama. Divanenin sesi dediğim gibi; lavtanın bas sesi, divan bağlaması ile meydan bağlamanın arasında olmalıydı. Divandan daha bas. Optik olarak canlandıracak olursak. Divandan daha büyük. ilk "sazud" ud ile saz arası,

> sonra “lavus” lavta, saz, ud kısaltması sonra da lavus düşündüm ama “lavus” Almancada bit, pire anlamına geliyor ya da yunanlar sahip çıkar diye vaz geçtik sonra “sazud” dedik bir süre sonra bir udi bana: -bak kardeş buraya ud ismini karıştıramazsın olmaz mümkün değil. Eğer böyle bir şey yaparsan hayat boyu kötülerim. Bu uda hakarettir dedi. Daha sonra Divane ismine karar verdik. Bir de Arabistan’ da bizdeki meşk yapma kültürüne Divane deniyor (Yavuz Gül İle Yapılan Kişisel Görüşme, 03.07.2023).

Yukarıdaki sözleriyle Gül, çalgının ortaya çıkma süreçlerini aktarmış, bağlama icracısı olduğundan arayışının odak noktasında bağlamanın olduğu anlatmıştır.

Araştırmaya yönelik kendisine ait çalgı yapım atölyesinde görüşülen Yavuz Gül’ ün oğlu olan ve çalgının tasarlanıp yapılmasında önemli katkıları olan Köksal Kaya Gül de “divane” çalgısı ile ilgili yüksek lisans tezinin son aşamasına geldiğinden bahsetmiş ve çalgının ortaya çıkma sürecini şöyle aktarmıştır:

> Eskişehir’ de malzeme mühendisliği okudum. Lise dönemlerimde babam Yavuz Gül bir serüvene daldı. Aslında hepimizin hayatını etkiledi. Aslında daldığı şey bir tını arayışıydı. Amatör olarak bağlama çalardı bir bağlama yaptırmıştı ama hatırladığım kısmı şöyle; Bağlamasını sürekli tamire götürürdü, sap attı vs. Bunlarla uğraşırken bir yandan da. Orhan Gencebay hayranı olduğu için Gencebay orkestrasyonunun sesini tek başına solo bir enstrüman verebilir mi? Bu arayış peşinde İzmir’de lavta yapımcısı Mustafa Gezer ile tanışıp bir lavta edindi kendisine bir yandan onun sesi ama bağlamanın klavye zenginliği derken, lavtanın sapı atmıyor çünkü daha kısa, bu süreç benim de merakımı uyandırdı ve bende mühendis olarak kısa bir süre çalıştıktan sonra buna merak saldım ve çalgıyı tasarlamaya yapmaya başladım. Klavye kısmı, perde sistemi de diyebiliriz, uzun saplı veya kısa saplı bağlamayla benzerlik taşıyor. Tampere sistem zaten bağlamada mevcut, onun üzerine de belli koma perdeler, genelde halk müziğinde kullanılan ayaklarda kullanılan koma sesleri içeren perdeler vardır. Bu açıdan bağlama sülalesine giriyor diyebiliriz tını açısından. Fiziksel olarak da tekne kısmı dediğimiz ya da kapak ya da göğüs bu kısımda lavtadan yola çıkılarak

tasarlanmış. Sonuç olarak da zaman içinde kendine has bir form almış bir çalgı. Bir çalgı sınıflandırması yapılırken çok farklı sınıflandırma sistemi kullanılabilir. “Divane” de Türk müziği çalgıları arasına giriyor diyebiliriz. Fiziksel form olarak bağlama ile değişik yanları olsa da en çok bağlama ile benzeşen bir çalgı. Perde sayısı ve yerleri bağlamadaki ile aynı. Mızrap olarak bağlamadaki tezene veya mızrap kullanılıyor. Buna göre tasarlandı ve yapılıyor” (Kişisel Görüşme, 03.07.2023).

Köksal Kaya Gül’ ün süreci özetlemesinde de anlaşılacağı üzere, bağlama ile ilgili teknik, tını gibi arayışları sonucu çıkılan serüvenin geldiği noktanın “divane” çalgısı olduğu anlaşılmaktadır.

Divane’ nin Yapısal Özellikleri

Sap, burguluk ve gövdeden oluşan çalgı, kısa, standart ve uzun saplı divane olmak üzere üç farklı formda tasarlanmıştır. En çok tercih edilen uzun sap ve kısa sap divane, genelde bağlama çalgısındaki uzun ve kısa sap ölçülerinde ve bu çalgıların perde düzeni ile icra edilmektedir.



Şekil 82. Divane (Kişisel Görüşme, 03.07.2023)

Çalgının gövdesi bağlama, lavta, ud karışımı bir şekli andıran, damla tekne görünümüne sahiptir. Ayrıca ses kafesine kadar uzanan klavyenin perdesiz kısmında da icraya olanak sağlamaktadır.



Şekil 83. Divane metal kafesli ses deliği, alt eşik ve tarak (Kişisel Görüşme, 03.07.2023).

Şekil 83' te görüleceği üzere çalgının gövdesinde ses tablası üzerinde bulunan yarım daire şeklindeki metal kafesli bir ses deliği, sesin salınımına olanak sağlamaktadır. Hemen altında tellerin ses tablasıyla doğru yükseklikte ve birbirleriyle doğru mesafede kalmasını sağlayan alt eşik ve onunda hemen altında tarak denilen tellerin bağlandığı kısım bulunmaktadır.



Şekil 84. Divane üst eşik, burgu ve burguluk kısmı (kişisel görüşme. 03.07.2023)

Yukarıda görüleceği üzre burgu ve burguluklar; ısı, nem gibi çevresel faktörlerden daha az etkilenen, daha sağlıklı akort yapma olanakları sağlayan ve de günümüzde sıklıkla tercih edililen metal aksamdan oluşmaktadır. Aynı zamnda burgulardan gelen tellerin doğru mesafe ve açıyla ilerlemesini sağlayan üst eşikte görülmektedir.



Şekil 85. Kısa, Standart ve Uzun Saplı Divane (Kişisel görüşme 03.07.2023)

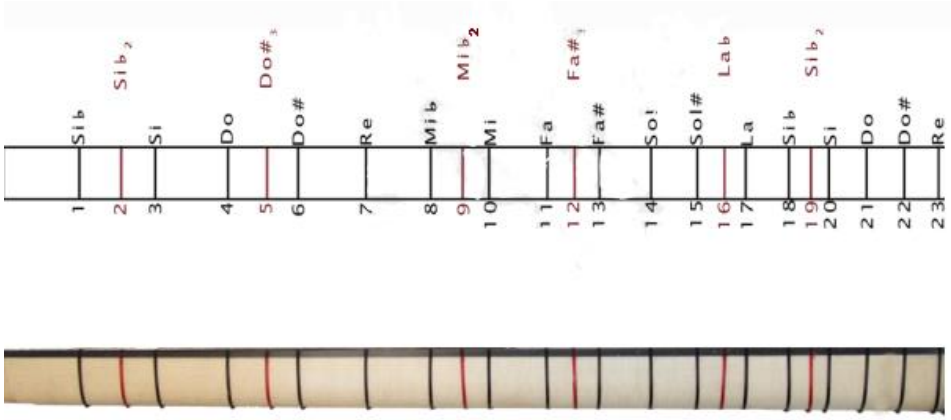
Yukarıda görüldüğü üzere çalgının sap uzunluğuna göre, kısa, standart ve uzun saplı olmak üzere üç farklı divane formu olduğu anlaşılmaktadır.

Divane' nin Tınısal Özellikleri

Köksal Kaya Gül ile yapılan kişisel görüşmede, uzun sap divane ve kısa sap divane için belirtiği form ölçüleri aşağıdaki gibidir:

-Uzun Saplı divanenin; boyu: 40 cm, eni: 30 cm, derinliği: 15 cm, sap boyu: 48,5 cm, tel boyu: 77 cm dir.

Kısa saplın divanenin boyu:40 cm, eni: 30 cm, derinliği: 15 cm, sap boyu:36 cm, tel boyu: 66 cm dir.



Şekil 86. Divane perde düzeni (Gül 2023: 11)

Divane çalgısının perde düzeni incelendiğinde, bağlamadaki gibi misina denilen naylon tellerle sarılı olduğu ve Şekil 86'da da anlaşılacağı üzere klavye üzerinde bulunan siyah renkle sarılı 17 perde görülmektedir. Bu daha önce belirtildiği üzere, Safiyyuddin Urmevi tarafından sistemleştirilen ve bağlamada da kullanılan 17 perdeli ses sistemidir. Aynı zamanda 12 tonlu eşit tampereman sistemdeki perdelerle uyuşmaktadır. Yine Resim 86'da görülen kırmızı renkli perdeler ise Türk halk müziğinde koma sesleri icra etmeye olanak sağlayan perdelerdir.

Çalgının sap, klavye ve perde düzeni incelendiğinde, halk müziği icrasına uygun ve de bağlama ile hiçbir farkının olmadığı görülmektedir. Üç sıra ve her sırada iki tel olmak üzere altı tel gerilen divane çalgısı, genel olarak bağlamada "kara düzen" ya da "bozuk düzen olarak bilinen, alt tel: La, orta tel: Re, üst: tel Sol akort düzeni ile icra edilir. Kişisel görüşmede ayrıca çalgıda bu akort düzenin yanı sıra, bağlamanın diğer akort düzenleri akortlanarak da icraya olanak sağladığı görülmüştür.

Araştırmadaki tüm bu bulgular ve yapılan kişisel görüşme ışığında divane[31] çalgısının, bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlandığı değerlendirilmektedir.

[31] **Divane dinleme Önerileri:**
https://www.youtube.com/watch?v=vGM1vzqpqrc - https://www.youtube.com/watch?v=tL_BNABThrA

BEŞİNCİ BÖLÜM
SONUÇ VE ÖNERİLER

Müziğin tarihsel süreçte ortaya çıkıp anlamlı tınılar olarak ifade edilebilmesi insanların yaşam alanları içinde, doğada var olan sesleri taklit etme çabasıyla şekillendiği bilinmektedir. Yaşam alanlarının genişlemesi, insanların farklı toplumlar ve farklı kültürlerle etkileşmesini, dolayısıyla farklı seslerle tanışmasını sağlamıştır.

Anadolu' da geleneksel müziğin en yaygın ve en köklü çalgılarının başında gelen bağlama çalgısı da bulunduğu iklimin çevresel ve kültürel faktörleri etkisiyle ifade biçimlerini şekillendirmiş, farklı sesler, formlar ve de icra teknikleriyle devinimini sürdürmüş ve şüphesiz ki sürdürmeye de devam edecektir.

İcracıların ihtiyaçları doğrultusunda farklı ifade biçimlerine bürünen bağlama, kimi zaman tınısal olarak kimi zamanda form ve teknik olarak farklı yapılarda görülmüştür. Özellikle ozan ve aşıkların kırsaldan kente göç etmesi ve de bağlamanın sadece söze eşlik eden yapısından sıyrılıp, solo bir çalgı olarak kendi potansiyelini ortaya çıkarması gibi etkenler, bağlamanın teknik ve tınısal olarak değişimini hızlandırmış ve farklı formlarda ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çalışmada yer verilen ve günümüzde ortaya çıkan bu yeni çalgılar, bazen yapısal olarak bazen tınısal olarak bazen de icra tekniği olarak yeni ifade biçimlerine bürünse de tamamının, bağlama çalgısının ve geleneksel halk müziğinin ifade şekillerini birçok yönüyle bünyesinde taşıdığı açıkça görülmektedir.

Çalışmada bağlama çalgısının tarihsel süreç içeresinde gelişimi, icra şekilleri, notasyonu, teknik ve tınısal özellikleri gibi birçok konu ele alınmıştır. Ele alınan bu konular ve araştırmalar ışığında bağlamada yeni ifade biçimlerine ihtiyaç duyulduğu, çalgı yapımcılarının ve icracılarının bu amaçla yeni çalgılar tasarladığı görülmektedir. Bu yeni çalgıların bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerinden yararlanılarak tasarlandığı görülmekle birlikte ihtiyaçların değişmesi ile doğru orantılı bir devinim süreci işlediği anlaşılmaktadır.

Çalışmada yer verilen çalgılar ile ilgili kişisel görüşme yapılan sanatçı, tasarımcı, icracı ve de çalgı yapımcılarının tümü, bu yeni çalgıların, bağlamanın teknik ve tınısal özelliklerini taşıdığını aynı zamanda ihtiyaçlarını da karşıladığını belirtmiş olmakla birlikte gelişim sürecini tamamlamadığını, yeni teknik ve tınısal özelliklere açık olduğunu dile getirmişlerdir. Bu da zaman içinde ihtiyaçlar doğrultusunda bağlama çalgısının daha birçok farklı form ve yapıda ortaya çıkacağını göstermektedir. Çalışmanın ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkacak ve tasarlanacak yeni çalgılar için yol gösterici bir kaynak niteliği taşıdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Akın, B. (2020). **"**Kopuzdan "Telli Kur 'an"a Türklerde kutsal sazın kültürel serüveni". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, C.20, S.1, 143

Altuğ, N. (2005). *Teknik Bağlama Eğitimi Düzenler Dağar III*. Birleşik Matbaacılık: İzmir.

Anadolu Üniversitesi. (07/ 12/20 22). Türk Dünyası Uygulama ve Araştırma Merkezi https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/yayinlar/calgilar/divan

Ayyıldız, S. (2021). *Modern Şelpe Repertuvarı 1.* Kapital Kültür Sanat Yayıncılık: Ankara.

Ayyıldız, S. (2018). Saz (Bağlama) İcrasında Parmak Vurma Tekniği Kullanarak Ezgi Kalıplarını Üretme Yöntemleri. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Müzik İleri Araştırmalar Merkezi. İstanbul.

Ayyıldız, S. [Sinan]. (2015, 1 Ağustos**).** 2013- Stereognosis band special concert Hood River / Oregon / U.S.A. [Facebook fotoğraf paylaşımı]. https://www.facebook.com/SinanAyyildizOfficial/photos/pb.100044595825181.-2207520000/436079369834660/?type=3

Benli, Y. (2023). "Bağlama icrasında tını estetiği: kuramsal temeller, estetik analiz kodlar ve öğretimsel ilkelerin belirlenmesi". *Rast Müzikoloji Dergisi* C.11, S.1, 34

birartibir.org. Ölümünün 8. Yılında Ömür Kılıçaslan, https://birartibir.org/harabati-bir-hayat (Erişim tarihi: 12.04.2024)

En Son Haber. Çağlama Nedir? https://www.ensonhaber.com/ipucu/caglama-nedir

Çanakçı, E. (2023). "Bağlamada tel ayırma tekniği". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi.* Yaz- Haziran, S. 106**,** 1-25

Demirbaş, T. (2020). Enstrümantasyon Açısından Telli ve Yaylı Türk Halk Müziği Çalgıları. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dursun, D. (2022). Yenilikçi Kısa Sap Bağlama Düzeni Transpoze İcrasında Karşılaşılan Problemler ve Çözüm Önerileri. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Duygulu, M. (2018). *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları*. Pan Yayıncılık: İstanbul.

Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Pan Yayıncılık San: Ankara

Erdener, Y. (2015). **"**Saz Kopuz'dan türemiş olamaz?" *folklor/edebiyat Dergisi,* C.21, S.81, 27, 33

Eroğlu, S. C (2011). Kopuzdan Altı Telli Kopuza Uzanan Süreçte Fiziksel ve İcra Teknikleri Bakımından Meydana Gelen Değişim ve Gelişmeler. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Esder (2017). Esendere kültür sanat derneği resmi sitesi. Erişim Tarihi: 09.01.2024, https://www.eksd.org.tr/cargah-makami/

Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız.* Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: Ankara.

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

Gül, K. K. (2023). Çalgı Yapımında Yeni Arayışlar: Divane Çalgısı ve Metal Profil Saplı Bağlama. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.

Güneygül, G. (2020). "Osmanlı müzik kaynaklarında Bozuk- Karadüzen çalgıları ve Buzuki çalgısının karşılaştırılması". *Yegâh Mûsikî Dergisi,* C.3, S.1, 90,91.

Güler, E. ve Göktaş, U. (2020). "Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemine göre Türk müziği basit makam dizilerinin bağlamanın mevcut perde sistemiyle karşılaştırılması". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi,* C.6, S.2, 72-85

Haşhaş, S. (2013). Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yerlerinin Yönü ve Önemi Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

İstanbullu, S. (2021). “Melezleşmenin kültür ürünlerine yansıması bağlamında iki çalgı: Bağ mâni ve Yaybüş”. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,* 10 (4), 3585-3609.

İnan, A. (1986) *Abdülkadir İnan Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Türk Tarih Kurumu Basımevi: Ankara.

Kara, N. (2022). Lisans Düzeyi Eğitim Veren Devlet Konservatuvarlarında Bireysel Bağlama Çalgısı Tercih Sebebini Etkileyen Faktörler. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Kartal, S. (2023). Türk Halk Müziği Çalgıları İçin Çalgılıma Teknikleri: Kemane, Kaval ve Bağlama. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Korkutpeker, S. [Salih]. (2020, 4 Eylül). Kısa boy çağlama ile kısaca... [X video paylaşım]. https://twitter.com/korkutpeker/status/1301633508633391105

Kurt R. ve Ursula, R. (2007) *Türkiye’nin Müziği.* Sinemis Sun (çev.). Sun Yayın Evi: Ankara.

Kurt, N. (2015). “Alevi-Bektaşi cemlerinde “Deste Bağlama” geleneği ve “bağlama” adının kaynağı”. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi,* S.7, 61.

MEB (2015). Mesleki ve teknik eğitim okul / kurumlarında uygulanan çerçeve öğretim programları. mesleki ve teknik eğitim programı (s. 4-10) Erişim: 4 Nisan 2024, https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/%C3%87%C3%B6%C4%9F%C3%BCr%20Projesi%20Ve%20%C5%9Eablonu.pdf.

MEB (2013). Güzel sanatlar ve spor liseleri okul / kurumlarında uygulanan çerçeve öğretim programları. Güzel sanatlar lisesi öğretim programı. Erişim: 5 Nisan 2024, https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Ba%C4%9Flama%20Projesi%20Ve%20%C5%9Eablonu.pdf

MEB (2016). Mesleki ve teknik eğitim okul / kurumlarında uygulanan çerçeve öğretim programları. Mesleki ve teknik eğitim programı (s. 5-12) Erişim: 4 Nisan 2024, https://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Ba%C4%9Flama%20Projesi%20Ve%20%C5%9Eablonu.pdf

Mert, B. (2018). Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama. Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Oral, M. ve Deran, E. (2018). "İki telli Cura (Ruzba) icrası, aktarımı ve aşık nesimi çimenin' in bu bağlamdaki yeri ve önemi". *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, C. 11, S. 21, 53-68.

Ögel, B. (2000). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. T.C. Kültür Bakanlığı: Ankara.

Öztürtk, M. (2009). "Onyedi' den yirmidört' e: bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi". *Folklor / Edebiyat Dergisi*, C.15, S. 58, 63-88.

Parlak, E. (1998). Türkiye' de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Parlak, E. (2001). *Şelpe Tekniği Metodu 1.* Ekin Yayınları: İstanbul.

Repertukul.com. (09.01.2024). https://www.repertukul.com/BU-SABAH-KONDU-DALA-1301 (Erişim tarihi: 03.04.2024)

Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*. Nota Yayıncılık: İstanbul.

Sümbüllü, H. T. (2006). "Geleneksel Türk halk müziğinde ayak problemleri ve geleneksel Türk halk müziği eğitimine yansımaları". *Atatürk Üniversitesi Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi,* C. 1, S. 1, 120-138.

Tapadum Etnic Music Store. Çağlama https://tapadum.com/product/caglama-series-b1/

Terzi, C. ve Güneş, D. (2013). "Sözel görsel ve uygulamalı olarak bağlama ailesinin tanıtımı ve değişik açılardan irdelenmesi" *2. Uluslararası Bağlama Sempozyumu* 14-15 Eylül 2013, Landesmusikrat Berlin 2013. 16-21.

Tura, Y. (2000). *Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nispetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi.* T.C. Kültür Bakanlığı: Ankara.

Yaltırık, B. (2019). Kültürel Senkretizm Bağlamında Çalgılar: "Çağlama" Örnek Olayı. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yarman, O. (2007). "Yeni yaklaşımlar dizisi: Türk makam müziği tarihinde ses-sistemleri". *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı 2007-2008 Güz Dönemi Seminerleri*, Kasım 2007, 1-47.

Yılmaz, Ö. (2015). Makam çok seslilik ve Yöresel Tavırlar Kapsamında Bağlama' da Düzenler. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

EKLER

EK 1

GÖRÜŞME FORMU

Bu form Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı **"Türk Müziğinde Yeni Tını Arayışları: Bağlamanın Teknik ve Tınısal Özelliklerini Taşıyan Çalgılar**" konulu Yüksek Lisans tezi için bilgi edinme ve durum tespiti yapabilme amacıyla hazırlanmıştır. Görüşleriniz bu amaçla hazırlanmış olan çalışmaya destek olacaktır. Katkılarınız için teşekkür ederiz.

Bilal MAZLUM
ÇOMÜ LEE Müzik ASD
Yüksek Lisans Öğrencisi

GÖRÜŞME FORMU

Adınız soyadınız:

Mezun olduğunuz Üniversite-Fakülte-Bölüm adı:

Lisans……

Yüksek Lisans……...

Doktora/Sanatta Yeterlilik…….

Mesleğiniz: Sanatçı () İcracı () çalgı yapımcı ()

Meslekte kıdem yılınız:

Tasarladığınız/ İcra ettiğiniz çalgı:

1. İcra ettiğiniz / tasarladığınız / çalgının icra tekniği ve armonisi hakkında bilgi verir misiniz?

2. Günümüzde bağlamanın her formunun farklı kısımları (ses kutusu, klavye, perde sistemi vs.) kullanılarak yeni enstrümanlar tasarlanıyor, bu yeni enstrümanlardan farklı olarak tasarladığınız çalgının 'nın hangi özelliklerinin, hangi ihtiyacı karşıladığı konusunda bilgi verir misiniz?

3. Kopuz sizce sazın atası mıdır? Yoksa her iki çalgıda farklı organolojiye sahip ve de tarihsel süreçte aynı anda kullanılan çalgılar mıydı?

4. Tasarladığınız / icra ettiğiniz çalgının bağlama ile olan yapısal, tınısal ve teknik ilişkisi hakkında bilgi verir misiniz?

5. İcra ettiğiniz / tasarladığınız çalgı, bağlama çalgısından elde edemediğiniz tını, teknik ve yapısal ihtiyaçlarınızı karşıladı mı? Karşıladı ise bunlardan biraz bahseder misiniz?

EK 2

ETİK KURULU KARARI

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Etik Kurulu
Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği

Sayı : E-84026528-050.99-2400085690 23.03.2024
Konu : Başvuru İncelenmesi

Sayın Bilal MAZLUM

Yürütücülüğünüzü yapmış olduğunuz 2024-YÖNP-0192 nolu projeniz ile ilgili Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu'nun almış olduğu 21.03.2024 tarih ve 04/37 sayılı kararı aşağıdadır.

Bilgilerinize rica ederim.

KARAR 37- Sorumlu yürütücülüğünü **Doç. Dr. Bahadır ÇOKAMAY**'ın yaptığı ve proje araştırmacısı **Bilal MAZLUM** tarafından gerçekleştirilen "Türk Müziğinde Yeni Tını Arayışları: Bağlamanın Teknik ve Tınısal Özelliklerini Taşıyan Çalgılar" başlıklı araştırmanın, Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Komisyonu ilkelerine **uygun** olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.