NEFESİ BAĞLAMA TARİHÇESİ



YAPIM AŞAMALARI
DÜNÜ - BUGÜNÜ - YARINI

HÜSEYİN KARABABA

BAĞLAMANIN TARİHÇESİ

Hüseyin KARABABA

2005 ANKARA

ANADOLU MEDENİYETLERİ KÜLTÜR MERKEZİ YAYINIDIR

Adres: Süleyman Ayten Caddesi
Çiçek İş Merkezi No: 37/41
Mamak - ANKARA
Tel: (0312) 389 31 88

1. Baskı Ocak 2005
Çankaya Belediyesi Katkılarıyla

DAĞITIM ve İSTEME ADRESİ:
Yurtrenkleri Yayınevi Menekşe 2 sk. 20 / 3
Kızılay - ANKARA
Tel & Faks: (0312) 419 60 00 - 418 03 83
E-POSTA: yurtrenkleri@hotmail.com

Basın ve dil çevirmeni:
Serdal CİVİL
Basın Kart No:
CH.59-55 (İsviçre)
Basın Danışmanı:
Hidayet ÖZÜDOĞRU, Oktay BULUT, Neşat YILDIRIM
Tarihi mekan çalışması:
Dede Halil TOPRAK
Bu çalışmaya emeği geçenler:
Enver Cemal ŞAHİN, Nilgün YILDIZ, Cemile KABLAN, Deniz Temir TÜRKAN, Zeynep KARABABA, Deniz KARABABA, Sadık ŞAHİN, Orhan ONAT, Cihan AÇIKALAN, Kemal KAYA

Kapak Tasarım: Vedat ÜLGER Dizgi: Cumhur ERDİN Baskı: Kuban Matbaacılık 0 312 395 20 70

ÖNSÖZ

Tarihin derinliklerinden bugüne Anadolu insanının duygu ve düşüncelerini, kaygı ve sevincini anlatma aracı olagelmiş "bağlama", tam da bu nedenle halk kültürümüz içinde önemli bir yere sahiptir. Yıllar boyu insanlarımızın evlerinin baş köşesinde asılı durmuş, adeta ailelerimizin bir ferdi muamelesi görmüş olan "Bağlama" Anadolu halkının acı ve sevincini, aşklarını, dostluklarını, haksızlığa karşı mücadelesini ezgisel bir üslupla ölümsüzleştirmesine, sanatsal bir miras haline dönüştürmesine aracılık etmiştir.

Tüm bu nedenlerle "Bağlamanın Tarihçesi" adlı bu eserin ortaya çıkmasına katkı koymak, Anadolu kültürünün yaşaması ve zenginleşmesi çabasına omuz vermekle eş anlama sahiptir. Bu esere sunulan destek, kültür ve sanata verdiği önemle haklı bir saygınlık kazanmış olan belediyemiz açısından, halk kültür ve sanatına yönelik tutarlı, sürekli ve etkin desteğin yeni bir halkası, yeni bir kanıtı olacaktır.

Böylesine tarihsel bir derinlik içeren bağlamaya bir katkı da bizden demenin mutluluğu ile saygılar sunarım.

Prof. Dr. Muzaffer Eryılmaz
Çankaya Belediye Başkanı

İÇİNDEKİLER

SUNUM 4
BAĞLAMA AİLESİ VE KOMŞULARI 6
ÖNSÖZ 7
ANADOLU'NUN NEFESİ BAĞLAMA 10
BAĞLAMA-BENZERİ ÇALGILARDA GÖZLENEN KİMİ ORTAK NİTELİKLER ve KISA BİR TARİHÇE 15
BAĞLAMANIN TARİHÇESİ 24
DÜNYA SAZI OLMA SÜRECİNDE BAĞLAMA 44
"BAĞLAMA"NIN ÖNEMİ 48
ÇALGI BİLİMİ (ORGANOLOJİK) AÇISINDAN KÜLTÜREL EĞLENCELERDE VE İCRALARDA BAĞLAMANIN İŞLEVİ 52
ANADOLU İNSANININ DUYGU VE DÜŞÜNCESİNİN TEMEL ARACI: BAĞLAMA 56
ANADOLU'NUN NEFESİ BAĞLAMA VE SORUNLARI 64
"BAĞLAMA"NIN DIŞA AÇILMA SÜRECİNDE AŞILMASI GEREKEN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ 68
PROJE: BAĞLAMA OKULU 72
BAĞLAMADA SON ELLİ YILDAKİ GELİŞMELER 75
BAĞLAMADA AKUSTİK ELEMANLARA DAİR SEZGİSEL SAPTAMALAR 94
BAĞLAMADA GÖĞÜS TAHTASI VE GELENEKSEL TAKMA TEKNİĞİ 104
SAZ DÜZENLERİ 115
BAĞLAMA İÇİN DEĞİŞİK NOTALAR 132
KOŞA SAZ 164
ARAS BAĞLAMA 168
BAĞLAMA AİLESİNİN YAPIM AŞAMALARI 174
BAĞLAMA ALBÜMÜ 180

SUNUM

Zengin ve geniş bir alana sahip olan bağlama dilleri, dinleri, renkleri farklı da olsa dünyanın bu coğrafyasında ortak bir dil, ortak bir renktir.

Ta başından beri uluslararası konumu olan bağlamanın soyağacı milattan önce 3000 yıllarına, yani günümüzden 5000 yıl öncesinde Hititler döneminde icra edildiği, yapılan arkeolojik kazılar sonucu tesbit edilmiştir. (Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müzesi Hitit Kabartmalırı - kitap kapağındaki resimlerde görüldüğü gibi-). Bu da Anadolu ile bağlamanın bir bütün olduğunu ve bir bütün olarak var olmaya devam edeceğinin bir kanıtıdır.

(Sıtkı Babanın deyimi ile)

On dört bin yıl döndüm pervanelikte
Sıtkı ismin duydum divanelikte
İçtim şarabını mestanelikte
Kırkların ceminde dara düş oldum.

Bu zengin halk çalgısını, günümüze ve geleceğe taşımak bir görev, bir sorumluluktur.

Dünyada tek başına çalınıp söylenebilen üç enstrümandan (Piyano, gitar, bağlama) biridir. Birtek klavye üzerinde 35 ayrı akor yapıla bilen dünyanın tek sazıdır.

Resmi anlayışın hışmına uğrayan, resmi sazlar topluğuna alınmıyan bağlama; Yunus, Karacaoğlan, Pir Sultan Abdal, Köroğlu, Dadaloğlu, Veysel, Mahzuni, Feyzullah Çınar, M. Ali Karababa, Ruhi Su gibi Anadolu halk filozofarına ilham kaynağı olmuş, hem kendini hem de bu halk filozoflarını var ederek günümüze ulaşmıştır.

Bizim görevimiz, bağlamayı uluslararası standartlarına kavuşturup, bu tarihi kültür abidemizi hak ettiği yere oturtmak olacaktır.

Yaptığım araştırma ve incelemeler sonucu, Anadolu'da yaklaşık 3 milyon bağlama bulunduğu var sayılmakta.

Ülkemizde yaklaşık 15 milyon aile olduğuna göre, her 5 aileden birinde bağlama bulunmaktadır. Böylesine bir olgu dünyada eşi benzeri olmayan bir gerçektir. Okuma yazma bilmeyen binlerce insan bağlama akort

edip müzik üretmiştir bu topraklarda. Bağlama, halk filozofları yetiştiren bir okul görevi yapmıştır ve yapmaya devam etmektedir. Her tür törende yer bulan bağlama sevinçte, kaygıda, ağıttan umuda ses veren âdeta canlı bir abide olagelmiştir.

İşte bu olgu ve bulgular, beni derin bir araştırmaya yöneltmiştir. Yaklaşık üç yıl projeyi organize etmekle uğraştım. Bağlama hakkında geniş bir araştırma olmadığı için kaynak sorunları yaşadım, dönem dönem kaygılandım, başarmalıydım.

Tüm emeği geçen, bana inanan ve güvenen doslarımın desteğini alarak "Anadolunun Nefesi Bağlama" fuar, sergi, sempozyum ve resitalleri gerçekleştirdim. Sempozyum ve workshop çalışmalarını yan yana getirerek beğeneceğinizi umut ettiğim bu kitabı, tamamen uzmanlara dayalı oluşturdum.

Kitaptaki görüşler özgün olup, uzmanların kendi görüş ve bilgilerine dayanmaktadır.

Bir anlamda bilimsel ve belgesel nitelik taşıyan kitabın, bağlamaya katkı sunup, bu alanda araştırma yapmak isteyen, ilgi duyan insanlara açılım yapacağını umut ediyorum.

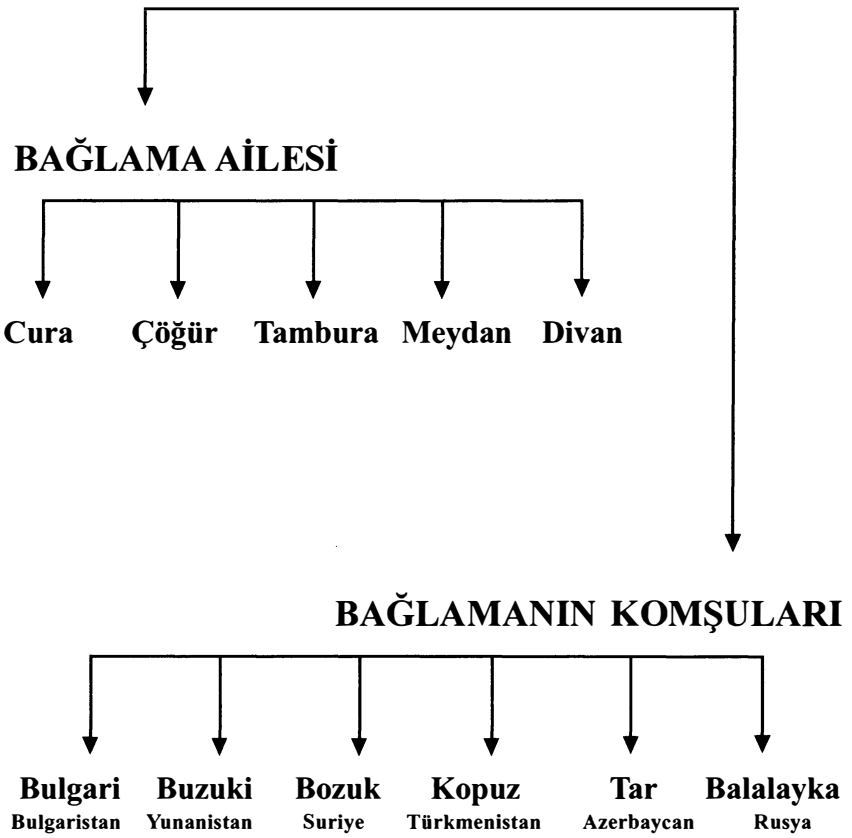
Bundan sonra da bu tür sempozyumlar devam edecek ve kitap haline getirilecektir. Bu konuda bilgi ve bulgu sahibi herkesin katkı sunmasını bekliyorum.

Ankara Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde gerçekleşen ve bir hafta süren bu etkinliğe katkı koyan başta Kültür Bakanlığı, Çankaya Belediyesi ve Pir Sultan Abdal Kütür Derneği Genel Merkezi'ne ve projeye emeği geçen tüm kurum ve kuruluşlara, sanatçı dostlarıma, bağlama üreticilerine ve bu konuda araştırmacılara tüm samimi duygularımla teşekkür ediyorum.

Hüseyin KARABABA
Halk Sazları Araştırmacısı
Bağla Log
huseyinkarababa@pirsultan.org

Kapak Resmi: T.C. Kültür Bakanlığı Cumhuriyetin 75. Yılı nedeniyle bastırmış olduğu afişten alınmıştır (Afiş tasarımı Kemal SOYER)

BAĞLAMA AİLESİ VE KOMŞULARI



ÖNSÖZ

Bağlama grubu değişik boyutlarda ve adlarda, çok sayıda müzik aletinden oluşan, geniş bir ailedir. Bu ailenin atası Orta Asya'daki Eski Türk boylarında Şaman, Baksı, Ozan, Kam ve Oyun'ların, önemli törenleri yürütürken çaldıkları kutsal bir saz olan ''Kopuz'' dur. Kopuza ve kopuz çalana tüm türk boylarında çok değer vermişlerdir.

Orta Asya'daki Türk Kavimlerinin ''Korkut Ata'' dedikleri ''Dede Korkut'' her hikayede Kopuzuyla ortaya çıkmış, dua (alkış) ederken, ad verirken, kısaca tüm törenlerde hep kopuz çalmıştır. Savaşlardan önce Oğuz kahramanları kopuzun sesini duyarak moral kazanmışlardır.

Asya'da Oğuz ve Çağatayların ''Kopuz'', Kırgızların "Kabuz", Altayların "Kamış", Uygurların "Kabus", Kazakların ''Kovuş'', Özbeklerin ''Kavuz", adını verdikleri bu müzik aleti; zaman içinde Barbut, Yelteme, Çağur, Çöğür, Kövür, Dombra, Bozuk, Yetik, Şeştar, Rebap, İkitelli, Üç telli, Karadüzen, Bulgarı, Tanbura, Rızba, Irızva, Cura, Curre, Bağlama, Divan Sazı, Meydan Sazı vb. adlar almıştır.

Kopuzdan bu yana ad, şekil ve boyut değişikliklerine uğrayarak, bu günlere kadar ulaşan bağlama; eğlence sazı olmaktan çok, sohbet sazı olarak (özellikle aşıklık geleneğinde) kullanılmış, sözle verilecek mesajların daha etkileyici, daha akılda kalıcı bir şekilde aktarılmasına araç olmuştur.

Anadolu' nun her yanında çok yaygın olan bağlama, yörelerin folklorik özelliklerine, usul ve ezgi yapılarına uygun bir şekilde değişik tezene vuruşlarıyla çalınmaktadır ki, bu değişik icra şekillerine ''Yöre Tavrı'' denir. (Aşık Tavrı, Yozgat Tavrı, Zeybek Tavrı, Konya Tavrı, Kayseri Tavrı, Azeri Tavır, Silifke Tavrı, Teke Tavrı, Karşılama Tavrı, Kastamonu Tavrı gibi).

Bağlamada "akort etmek" yerine de "düzen vermek" deyimi kullanılır. Adları yöreden yöreye değişen 20 civarında düzen şekli vardır. Kara Düzen (saz düzeni), Bağlama Düzeni, Misket (karanfil) Düzeni, Müstezat Düzeni Ana düzen; diğer düzenler ise (abdal düzeni, fidayda düzeni, kemençe düzeni vb.) genel olarak ''Bozuk Düzen'' diye adlandırılırlar.

Eskiden daha çok kasaba ve köylerde yaygın olan bağlama, Cumhuriyetten sonra, göçlerle kentlere taşınmıştır. 1940'lı yıllarda Ankara Radyosu'nda Muzaffer Sarısözen'in kurduğu ve yönettiği Yurttan Sesler Topluluğu başta olmak üzere, çeşitli topluluklarda (halkevleri, okullar, dernekler) yapılan halk müziği ile ilgili çalışmalar, bağlamanın yayılmasını ve tüketimini hızlandırmıştır. Bu gelişmelerin doğal sonucu olarak da (özellikle 1960'lı ve sonraki yıllar) bağlama yapımcılığı önemli bir sektör olmuş, iyi ustalar aynı zamanda çok iyi icracılar yetişmiştir.

1970'li yılların ortalarında İstanbul'da Türk Müziği Konservatuarı'nın öğretime başlaması ve Nida Tüfekçi gibi büyük bir ustanın kurucu üye olması, daha sonraki yıllarda başka illerde yenilerinin açılması da bağlamayı akademik bir ortama taşımış, çok değerli, kültürlü genç bağlama sanatçılarının yetişmesine vesile olmuştur. Yine bu dönemde Televizyonda yayınlanan ve halkımızın çok sevdiği THM programları (Bizden Size, Elimizden Obamızdan, Yurdun Sesi v.b.) bağlamayı (dolayısıyla halk müziğimizi) çok iyi yerlere getirmiştir. Tüm bu gelişmelerin sonucunda da halkımızın bağlamaya bakışı değişmiş, verdiği değer artmıştır. Geçmiş yıllarda nota bilen profesyonel sanatçı sayısının bile çok fazla olmadığını düşünürsek, günümüzde genç kuşakların çoğunun (amatör bir ruhla) nota öğrenerek bağlama çalmaları, bu geleneksel çalgımıza önem vermeleri, geleceğe umutla bakmamız için yeterli nedenlerdir.

Pir Sultan Abdal Derneği'nin çok yerinde bir düşünce ve kararla gerçekleştirdiği ***"Anadolu'nun Nefesi Bağlama"*** konulu sempozyum, değişik alanlarda uzmanlaşmış, çok değerli katılımcıların görüşlerini dile getirmelerine olanak sağlayarak amacına ulaşmıştır.

Bu sempozyumun gerçekleşmesinde ve görüşlerin kitap haline getirilmesinde emeği geçenlere teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bağlamanın yayılmasında, sevilmesinde katkısı olan herkesin yüreklerine, ellerine sağlık…

İhsan ÖZTÜRK
(THM Sanatçısı)

ANADOLUNUN NEFESİ BAĞLAMA
(ANB - 2002)
Etkinlikler Haftası

Fuar - Sergi - Sempozyum- Resital Etkinlikleri Haftası Proğramı

25 - 29 Haziran 2002
Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi
ANKARA

Katılımcı Kurumlar: T.C. Kültür Bakanlığı, Çankaya Belediyesi, Yenimahalle Belediyesi, Pirsultan Abdal Kültür Derneği Genel Merkezi

25 HAZİRAN 2002 SALI
AÇILIŞ (Saat: 10.00)

Kültür Bakanı Sayın İstemihan TALAY, Çankaya Belediye Başkanı Sayın Haydar YILMIZ, Yenimahalle Belelediye Başkanı Sayın Tuncay ALEMDAROĞLU, PSAKD Genel Başkanı Sayın Av. Kazım GENÇ, Açılışımızı yapmak üzere Büyük Ozan Mahzuni ŞERİF'in adına oğlu Emrah Mahzuni davetlidir.

FUAR VE ETKİNLİKLERİN AÇILIŞI

Yer : Çağdaş Sanatlar A.B.C Sergi Salonu
Saat: 10.00 - 20.00

BAĞLAMA KİTAP SERGİSİ
Stand: Araştırmacı Yazar H. İbrahim UÇAK

TARİHİ BAĞLAMALAR VE HALK SAZLARI SERGİSİ
Stand: Zenger Paşa Konağı Müzesinden

TARİHİ TAŞ PLAK SERGİSİ
Stand: Kubilay DÖKMETAŞ (TRT Sanatcısı)

SİNEVİZYON GÖSTERİMİ (Bağlama Belgeseli)

Sorumlu: İlhan Cem ERSEVEN (Araştırmacı- Yazar)

BAĞLAMA VE HALK OZANLARI FOTOĞRAF SERGİSİ

Stand: Ünal ÖZYILMAZ

BAĞLAMA ATÖLYE ÇALIŞMASI VE YAPIM AŞAMALARI (WORKSHOP)

Stand: Aliriza YILMAZ: Bağlama Yapımcısı - Tını Bağlama Üretim Atölyesi

NOT: Etkınliğimizin açılışını yapmak üzere devetlimiz ve bu çalışmaya katkı koyan Büyük Ozan Mahzuni ŞERİF'in anısına tüm dosları için Mahzuni ŞERİF köşesi.

26 HAZİRAN 2002 ÇARŞAMBA
BAĞLAMA STAND VE SERGİ MEKANLARININ ZİYARETİ

Yer : A.B ve C Galerisi

Saat: 10.00 - 20.00 (25 Haziran programı devam ederken)

SEMPOZYUM - I

Konu : Bağlamanın Dünü, Bugünü ve Yarını

Yer : Konferans Salonu

Saat: 17.00

Seksiyon Yürütücüsü: Araştırmacı Metin TURAN

Katılımcılar: Öğr. Görevlisi Dr. Müzikolog Murat KARABULUT, İTÜ Dev. Kons. Öğr. Grv. S. Yücel AÇIN, İTÜ Dev. Kon. Öğr. Grv. Adnan KOÇ, Prof. Dr. Antropolog - Milletvekili Cengiz GÜLEÇ, Prof. Dr. Müzikolog Ayhan ZEREN, Doç. Dr. Müzikolog Ertuğrul BAYRAKTAR, Doç. Dr. Müzikolog Erol PARLAK, Dr. Müzikolog Ömer ULUÇAY, Ozan Araştı8macı Milletvekili İ. Yavuz BİLDİK, Halk Bilimcisi Hayrettin İVGİN, Araştırmacı Yazar Hamit ÇİNE, Araştırmacı Yazar Nail TAN.

RESİTAL I

Erol PARLAK & Bağlama Beşlisi

Konu: Bağlama da Şelpe Teknikleri

Yer: Konferans Salonu

Saat: 19.00

RESİTAL II

Müzikolog Okan Murat ÖZTÜRK

Yer: Konferans Salonu

Saat: 20.30

27 HAZİRAN 2002 PERŞEMBE
BAĞLAMA STAND VE SERGİ ZİYARETİ

Yer: A.B ve C Galerisi

Saat: 10.00 - 20.00 (25 Haziran Programı devam ederken)

SEMPOZYUM II

Konu: Bağlama Yapımı Gelişimi ve Aşamaları

Yer: Konferans Salonu Saat: 17.00

Seksiyon Yürütücüsü: Araştırmacı Ozan Selahattin DÜNDAR

Katılımcılar: Uzman Bağlama Hocası İhsan ÖZTÜRK, Bağlamada Nota Çevirmeni Cengiz KURT, Yrd. Dr. Müzikolog Konservatuvar Hocası Metin EKE, İst. Dev. Kons. Temel Bilimlerinden Uzman Bağlamacı Kutsal EVCİMAN, Yorumcu ve Bağlama Sanatçısı Çetin GÜL.

RESİTAL III

Bağlama Hocası İhsan ÖZTÜRK

Yer. Konferens Salonu Saat: 19.00

RESİTAL IV

Bağlama Hocası Cengiz KURT

Yer: Konferans Salonu

Saat: 19.30

RESİTAL V

Yrd. Doc. Dr. Müzikolog Metin EKE

Yorumcu ve Bağlama Sanatcısı Çetin GÜL

Yer : Konferans Salonu

Saat: 20.00

RESİTAL VI

İst. Dev. Kon. Temel Bilimlerinden Kutsal EVCİMEN

Yer: Konferans Salonu

Saat: 20.30

RESİTAL VII

Selahattin DÜNDAR

Konu: Tar ve Koşa Saz

Yer: Konferans Salonu

Saat : 21.00

28 HAZİRAN CUMA

BAĞLAMA STAND VE SERGİ MEKANLARININ ZİYARETİ

Yer: A.B ve C Galerisi

Saat: 10.00 - 20.00

(25 Haziran Programı devam ederken)

Konu: Halk Geleneğinde Bağlamanın Yeri.

7'den 70'e Geleneğin Ozanları ve Bağlama Ustaları

RESİTAL VIII

Konu: Halk Ozanı Geleneğinde Bağlama

Yer: Konferans Salonu

Saat: 17.00

Ozan Müslüm SÜMBÜL

Ozan Hüseyin ÇIRAKMAN

Ozan Kul HASAN

Ozan İsmail NAR

RESİTAL IX

Konu: Kadın ve Bağlama
Şefika DEMİRKAN, Duygu VURANOK,
Müjgan GÖKMEN, İdil ÖZTÜRK
Yer: Konferans Salonu
Saat: 18.30

RESİTAL X

Genç Ustalarla Bağlama
Tayfun ERDİNÇ, M. Kemal DURAK,
Mehmet GÜNAYDIN
Yer: Konferans Salonu
Saat: 19.30

RESİTAL XI

Konu: Minik Bağlama Ustaları
Yer: Konferans Salonu
Saat: 20.00

Ezgi DEMİRKAYA, Meltam KORUK, Erkan AKKUŞ, Nurcan ERKILIÇ, Ali ÖKSÜZ, Burcu GÖKMEN, Akın İNAN, Eren ÖZEREN, Cemal GAZELOĞLU.

29 HAZİRAN 2002 CUMARTESİ
BAĞLAMA STAND VE SERGİ ZİYARETİ

Yer: A.B ve C Galerisi
Saat: 10.00 - 20.00 (25 Haziran Programı devam ederken)

İMZA GÜNÜ

Yazarlar, şairler ve sanatçıların kitap ve kasetlerini imzaladıkları gün olacaktır.

NOT: Konuya duyarlı tüm yazar, şair sanatçılara açıktır.

Proje ve Koordinasyon: ***Hüseyin KARABABA***

BAĞLAMA-BENZERİ ÇALGILARDA GÖZLENEN KİMİ ORTAK NİTELİKLER ve KISA BİR TARİHÇE

Okan Murat ÖZTÜRK
Müzükolog

1. KISA TARİHÇE

Curt Sachs ve Erich von Hornbostel tarafından geliştirilmiş olan "Uluslararası Çalgı Sınıflandırma Sistemi"ne göre bağlama, "uzun lutlar" (long-luthes) kategorisinde yer almaktadır. Lut familyası, en genel şekliyle, gövde ve sap olarak iki ana kısımdan oluşan çalgıları içermektedir. Genel olarak "mızrap" veya "pena" gibi tellerden ses çıkarmaya yarayan bir araçla çalınan bu tip enstrümanlarda, parmakla icraya da rastlanır. Bu familya içinde uzun lutlar, yapısal olarak, sap boyuna oranla daha küçük bir gövdeden oluşan çalgıları tanımlamaktadır. Kısa lutlarda ise, çalgının gövde kısmı, sap kısmına oranla daha iridir. Gerek uzun, gerekse kısa lutların, tarihsel bakımdan oldukça uzun bir geçmişi bulunmaktadır. Bu geçmiş içinde de başlıca Anadolu, Orta Doğu ve Asya kaynakları öne çıkmaktadır.

İngilizce "luth" adı, Arapça "el-ud"dan gelir. Endülüs (Andalusia) kültürü aracılığıyla bu isim Avrupa kültürüne geçmiş ve luth, lauta, lauda gibi farklı telaffuzlarla kullanılmıştır. Bilim dünyasına Avrupa terminolojisinin hakim olmasından dolayıdır ki, uluslararası sistemde de "luth" sınıflandırması geçerli kılınmıştır. Oysa uzun veya kısa lut sınıflandırması yerine, "tanbur" ve "ud" tipli çalgılar şeklinde yapılacak olan bir sınıflandırmanın, kaynakları itibariyle de her bakımdan daha doğru, tutarlı ve bilimsel olacağı aşikardır.

Tanbur tipli çalgıların tarihsel olarak görüldükleri ilk kaynak, MÖ. 3. bine ait, Akad devri silindir mühürleridir. Özellikle MÖ. 2. binden

başlayarak, daha küçük yapıdaki tanburlar, Doğu Akdeniz, Mezopotamya ve Doğu Asya'da bulunmuştur. Bu türlerin bilinen en eski örnekleri, MÖ. 1730-1580 tarihlerinde Mısır'da görülmektedir. Bunlar sapın uç kısmına doğru sivrilerek uzayan örneklerdir. Ayrıntılı resimler üzerinde açıkça görülmektedir ki, çalgı, üzerine bağlanmış bir mızrap veya çalanın bileğine bağlanmış bir tel aracılığıyla çalınmaktadır.

Bağlama benzeri çalgıların Anadolu'da bulunan en eski örnekleri ise, MÖ. 1680-1375 tarihlerinde, Eski Hitit Dönemi'ne aittir. Ayrıca, Zincirli ve Kargamış'da (G. Antep), Geç Hitit Dönemi'ne ait çeşitli kabartma taş levhalar üzerinde de bu tip çalgılara rastlanmıştır. Bu tür çalgıların Frigler, Lidyalılar ve Urartular'da da kullanıldığı bilinmektedir.

Bizans döneminde, 5. yya ait mozaikler üzerinde, "pandura" adı verilen, üç telli ve perdesiz tanbur örneklerine raslanmaktadır. Bu mozaik Selçukluların Anadolu'ya gelişinden önce de, bu tür çalgıların Anadolu'da kullanılmakta olduğunun tipik bir göstergesidir. L. Picken'a (1975) göre, tanburların asıl kaynak yeri, Suriye ve çevresidir. Bu tip çalgılar, olasılıkla 2500 yıl önce Asya'ya geçmişti. Çünkü 2. ve 3. yylarda, benzer çalgılara Çin'de de rastlanmaktaydı.

Bağlama benzeri çalgıların doğudan batıya "yeniden" getirilişlerinde, Türkler'in aracılığı etkili olduğu ileri sürülmektedir. Asya Türkleri arasında, bağlamaya benzeyen ilk örnekler, eski Kırgız Türkleri'nin yerleşim alanı olan Hakas bölgesinde bulunmuştur. İki telli olan bu örneklerin perdeleri yoktur. Bu çalgının perdeli örneklerine günümüzde "dutar" (ikitelli) denilmektedir. Genel olarak Asya Türkleri, bağlama tipli telli çalgılara "kopuz" yada "komıs" adını vermektedir. Asya kopuzlarında, tel sayısı ikiden fazla olanlara da (tanbura anlamında) "dambra" yada "dombra" denilmektedir. Gürcüler, bu tip çalgılara "panduri" demektedirler. Bu ilişki ve benzerlikler, "pandura" ile "tanbura" arasındaki yakınlık ve yaygınlığa da dikkatimizi çekmektedir.

Günümüzde özellikle Balkanlar'dan başlayarak, Anadolu, Suriye Irak, Gürcistan, Ermenistan Azerbaycan ve Asya'ya uzanan bölgede karşımıza çıkan bu tür çalgıların yayılmasında, Osmanlılar'ın etkili olduğu

anlaşılmaktadır. Genel anlamda doğudan batıya doğru gelişen bu "yayılma"da, Osmanlılar'ın gütmüş oldukları iskan politikaları, nüfus hareketlerine paralel olarak, saz kültürünün de taşınmasında etkili olmuş görünmektedir. Ancak bu konuda kuşkusuz çok daha detaylı ve bilimsel nitelikte yapılmış çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Anadolu'da, bağlama ailesi çalgıların, olağanüstü bir çeşitlilik sunması ve hemen her yörede kullanılması, çalgının "yerliliği" (auotochton) adına önemli bir göstergedir. Anadolu sazlarında, bu türden çalgıların adlandırılmasında farklı yöntemler uygulandığı görülür. Anadolu'nun farklı bölgelerinde uzun saplı sazlar için kullanılan isimlerin, "tel sayısı", "boyut", "çalındığı akort" (düzen) veya "çalındığı yer" gibi unsurlara göre verilmiş olması dikkat çekicidir. Bunlar arasında önceleri Farsça veya Türkçe olarak görülen "pençtar" (beş telli), "şeştar" (altı telli), "iki telli", "on iki telli" gibi tel sayılarına göre yapılan adlandırmaların yerini giderek, çalgının boyuna, çalındığı akorda yada çalındığı mekana göre yapılan adlandırmanın aldığı görülür. Sözgelimi cura, ırızva, bağlama, bozuk, tanbura, çöğür, divan sazı, meydan sazı gibi adlar, bu dönüşümün tipik örnekleridir. Bağlama, bozuk gibi adlar, hem özel bir tür, hem de özel bir düzen (akort) bildirmektedir. Divan sazı, meydan sazı gibi örnekler de, çalgının mekansal büyüklüğüne de çağrışım yapan adlandırmalara örnektir.

Anadolu sazlarındaki bu adlandırmaların tarihsel gelişimini incelerken, yararlanılan önemli kaynakların başında, halk ozanlarının şiirleri gelmektedir. Yunus Emre (XIII.yy)'den başlayarak, kopuz, çeşte (şeştar-altıtelli), tanbura, cura, saz, bağlama, çögür gibi adların, metinlerde sıkça geçtiği görülür. Kaygusuz Abdal (XIV.yy), Pir Sultan Abdal (XVI. yy), Kazak Abdal (XVI.yy), Köroğlu (XVI.yy), Karacaoğlan (XVII.yy), Dadaloğlu (XIX.yy), Dertli (XIX.yy), Aşık Veysel (XX.yy) gibi daha pekçok ozan, hayatlarını paylaşan bu "sadık dost" için şiirler söylemişlerdir. Ali Ufki (XVII.yy), Kantemiroğlu (XVIII.yy) gibi Osmanlı Saray hizmetinde bulunmuş Hristiyan kökenli Avrupalı tutsaklar, o dönemin müzik ve çalgılarıyla ilgili önemli bilgiler vermektedirler. Özellikle tanbur, şeştar gibi isimlere onların eserlerinde de rastlanmaktadır.

Önemli bir başka kaynak olarak, yabancı gezgin, din adamı, işadamı ve resmi görevlilere ait seyahatnamelerin kayda değer gözlem ve bilgiler Önemli bir başka kaynak olarak, yabancı gezgin, din adamı, işadamı ve resmi görevlilere ait seyahatnamelerin kayda değer gözlem ve bilgiler içerdiği görülmektedir. XV. yydan itibaren gelişmeye başlayan ancak özellikle XVII. yydan sonra yoğunlaşan bu kaynaklarda da, saz kültürüne ilişkin pek çok bilgi yer almaktadır. Nicholay (XVI.yy), Blainville (XVIII.yy), Fonton (XVIII.yy), Toderini (XVIII.yy), Vileatteaou (XIX.yy) gibi yabancı gezginlerin yanısıra, yerli gezginlerin en önemlisi olan Evliya Çelebi (XVII.yy)'den de telli çalgılarımıza ilişkin bilgiler derlenebilmektedir.

Bağlama-benzeri çalgıların günümüzde yaygın olduğu bölgelere bakıldığında, bunların antik dönemlerdeki dağılımla hemen hemen örtüştüğünü görmekteyiz. Tarihsel gelişmenin etkileriyle yayılmanın yönünün, daha çok doğudan batıya doğru olduğu söylenebilir. Özellikle lut-lavta türlerinin, Avrupa Ortaçağ ve Rönesans müziklerinde önemli bir rol üstlendiği görülüyor. Minnesaenger, meistersinger, troubadour gibi adlar alan, Ortaçağ'ın gezgin şair-besteci müzisyenlerinin büyükçe bir bölümü, şarkılarını lavta eşliğinde söylemekteydiler. Batıda Barok dönemde de gözde olma özelliğini sürdüren lut-lavta müziği, Klasik Dönem'le birlikte önemini kaybetmeye başlamıştır.

Günümüzde, bağlama-benzeri çalgıların, çeşitli müzik kültürleri içinde ve yaygın olarak kullanılıyor olduğunu görüyoruz. Uzakdoğu'dan Asya kültürlerine, Ortadoğu'dan Anadolu'ya, Balkanlar'dan Akdeniz kültürlerine, hatta Latin kültürlerine dek, çok değişik form, ölçü ve adlar altında kullanılan bağlama-benzeri çalgıların, farklı kültürlerden insanlarla olan ilişkisinin daha uzun yıllar, gelişerek devam edeceği görülmektedir. Mandola, mandora, mandolin, bandurra, lauda, theorbo, dobro vb isimler altında değişik kültürlerce kullanılan "telli çalgı"ların hemen hepsi, benzer şekiller ve tekniklerle kullanılmaktadır. Bu çalgılar arasındaki yapısal, işlevsel ve teknik benzerlik ve farklılıklara burada kısaca değinilmeye çalışılacaktır.

2. BAĞLAMA-BENZERİ ÇALGILARIN KİMİ ORTAK NİTELİKLERİ

Bağlama'ya benzeyen uzun saplı ve sap boyuna oranla daha küçük bir ses gövdesine sahip olan çalgıların yapısal, işlevsel ve teknik bakımlardan kimi ortak özellikler sergiledikleri görülmektedir. Bu tür çalgılarda ana özellik, sap kesitinin genişlik anlamında dar olması nedeniyle en çok üç sıra tel bulundurabilmesidir. Geleneksel olarak tanburda, kimi "modern buzuki" ve "modern bağlama"larda tel sayıları, ikişerli kümelenerek dört sıra içine yerleştirilmiş sekiz telden oluşmaktadır. Ancak geleneksel türlere bakıldığında, üç sıralı örneklerin ikişerli ve ender olarak üçerli takılmış tellere sahip oldukları görülür. Dolayısıyla çalgılar üzerinde -iki sıra telli olanlar hariç tutulursa- en az üç, en çok dokuz adet tel bulunmaktadır. Ancak belirtildiği gibi bunlar toplam üç sıra içinde kümelenmişlerdir. İki sıralı olanlarda da, benzer durum en az iki en çok dört veya beş adet tel bulunmasıyla karakterize olmaktadır. Bu bakımdan temel niteliğin bu tür çalgılarda da korunduğu, tellerin kümelenme mantığının değişmediği görülür.

Uzun saplı çalgılar öncelikle "makam" icra etme mantığı üzerine inşa edilmişlerdir. Makam müziğinin asli unsuru ise kuşkusuz ki "ezgi"dir. Öyleyse bu tür çalgılarda tellerin ve perdelerin kullanılış mantığının dikkatli bir gözle incelenmesi gerekmektedir. Bu mantıkla yaklaşıldığında, bu tel yapısına sahip olan çalgılarda müzik yapma/üretmeye ait üç unsurun mevcudiyeti dikkat çeker: a) ezgi üretimi, b) eşlik üretimi ve c) ritm üretimi.

a.) Ezgi Üretimi: Uzun saplı çalgıların müzik üretimi bakımından öncelikli işlevlerinin "ezgi" çalmak olduğu gayet açıktır. Bu tür çalgılar, ister "perdeli" isterse "perdesiz" olsunlar, sap üzerindeki "tel boyunca" ezginin icra edilmesi mantığına sahiptir. Bunlardan da özellikle sapın en alt hizasına paralel olarak yer alan tel sırası, ezgi üretiminin öncelikli olarak icra edildiği tel olma özelliğine sahiptir. Bu bakımdan orta ve üst sırada yer alan diğer teller, çoğu kez yalnızca "eşlik" amaçlı olarak kullanılan teller olmaktadır.

Ezgi alt sıradaki seslerden daha kalın seslere ihtiyaç duyduğunda, başka bir deyişle, alt telin ses genişliği ezginin icrası için yeterli olmadığında, orta sıradaki tellerin de ezgi seslerini elde etmek üzere kullanıldığı görülmektedir. Bu durumda, yalnızca üst teller "eşlik" fonksiyonunu üstlenmektedir.

b.) Eşlik Üretimi: Bu tür çalgılarda ezgiye yapılan tipik "eşlik" öncelikle "dem" (drone) tutulmasıdır. Dem; çalınan ezginin "karar sesi"nin sürekli veya sıklıkla duyurulmasıdır. Bu da ezginin çalındığı tel veya teller dışındaki en az bir sıra telin, dem verecek şekilde akortlanmasıyla elde edilir. Dem ihtiyacı, makamsal müzik icrasındaki en önemli eşlik ihtiyacıdır ve solo çalgıdan toplu icraya dek, değişik şekillerde uygulanma özellikleri gösterir. Dem sabit ve sürekli olarak icra edilebileceği gibi, belirli sıklıklarla veya "ostinato" (belirli bir ezgisel veya ritmik kalıbın tekrarlanması) tarzında da yapılabilmektedir.

Eşlikte görülen diğer bir özellik ise, "paralel aralık"ların ezgiye katılmasıdır. En çok görülen paralel aralıklar, dörtlü, beşli ve sekizli aralıklarıdır. Ezgiye paralel aralıklarla eşlik edilmesi, pratik düzeyde tamamen tellerin birbirlerine göre (relative) "düzen"lenmesiyle ilgili bir özelliktir. Çoğunlukla dörtlü ve beşli aralığına göre akort edilmiş iki komşu telde, aynı perdelere aynı anda basılmasıyla gerçekleşen bu eşlik türü, ezginin "iki sesli" halde, armonik hale gelmesini sağlar. Buna dem eşliği de eklendiğinde bir tür "homofonik" icra gerçekleşir ki bu sayede makamsal müziklerin sahip olduğu en karakteristik "polifoni" uslubu ortaya çıkmış olur.

c.) Ritm Üretimi: Bugüne dek pek çok araştırmada gözden kaçırılmış olan önemli bir özellik de, uzun saplı çalgılardaki "ritmik" kullanımlardır. En az ezgi üretimi kadar önemli ve fonksiyonel olan bu potansiyel, dikkatle üzerinde durulmasını hak edecek niteliklere sahiptir. Bilindiği gibi, uzun saplı çalgıların yaygın şekilde kullanıldığı makam müziği icra eden kültürlerin hemen hepsinde, bizim kültürümüzde "usul" denilen, belirli ritm kalıpları kullanılır. Bu "izoritmik" ve "izometrik" kalıplar, ezginin şekillenmesini sağlayan esas materyallerdir. Daha açık bir ifadeyle

söylenirse ezginin alacağı şekli, usul tayin etmektedir. Usul, makam müziklerinde, son derece temel bir unsurdur ve ezgi üretimi bakımından da büyük öneme sahiptir. Her ne kadar, makam müzikleri arasında, usulsüz tür ve örneklere sıkça rastlanılsa da (taksimler, açışlar ve uzun hava türleri gibi), bunlarda da kuşkusuz ki sabit usul kalıplarından farklı, ancak ritmik anlamda birbiriyle ilişkili yapılar, form açısından denge sağlayıcı nitelikleriyle birlikte, yine kullanılmaktadır. Ezgi seslerinde "duruculuk" niteliği taşıyan perdeler üzerinde tıpkı usullü ezgilerde olduğu gibi uzun değerli "kalış"lar ve "ses uzatma"ları yapılması, uzun havaların da kırık havalardakine benzer form özellikleri göstermesini sağlamaktadır.

Uzun saplı çalgılar, aynı zamanda usul icra edilen çalgılardır. Gerek ezgi icrasında ornamental (süslemeyle ilgili) unsurların ezgiye katılmasında, gerek eşlikte dem sesine yada paralel aralıklara yapılan ritmik "ekleme"lerde, hep usul mantığının belirleyiciliği vardır. Bu ritmik işlev, çalgının adeta bir vurmalı çalgı gibi kullanımını da sağlamaktadır. Dolayısıyla tanbur tipli çalgılar, yaygın görüş içinde sanıldığı gibi yalnızca "teksesli" müzik icra edilen çalgılar olarak değerlendirilemezler. Bu çalgılar, yapılma ve kullanılma mantıkları içinde, makam müziği icrası için gerek duyulan farklı müzikal fonksiyonları bir arada icra etmeye elverişli şekilde dizayn edilmiş çalgılardır. Değişik müzik kültürleri içinde, çeşitli amaç ve işlevleri yerine getirecek tarzlarda kullanılmaktadırlar.

Uzun saplı çalgıların yaygın olduğu müzik kültürlerinde, ezginin önemi tartışılmazdır. Ancak gerek ezginin, gerekse eşlik tarzı ve ritmik unsurların kullanımları bakımından, çalgıların icra ediliş mantığında önemli farklılıklar ve "öncelik tercihleri" bulunmaktadır. Özellikle Anadolu ve Orta Asya gelenekleri arasında kurulan "ideolojik" bağ nedeniyle "bağlama"yı "kopuz"un devamı olarak gören bakış açısının geçersizliği, yukarıdan beri açıklanmaya çalışılan unsurların şöyle kabaca bir karşılaştırılmasında da rahatlıkla görülebilir. Bağlama ailesinden çalgılar, Anadolu müziği icrasında, ezgisel hareketlilik bakımından oldukça gelişmiş bir çizgi gösterirler. Bu anlamda ezgi, kullandığı makam ve usuller, çalgı üzerindeki tellerin düzenleniş tarzı ve ürettiği eşlik bakımlarından "kendine özgü" bir karakter

kazanmaktadır. Oysa İran ve Orta Asya örneklerinde uzun saplı çalgılar, ritmik unsurları daha ön planda olan, ezgi sesleri üzerinde daha uzun kalışlar gösteren bir karakter sunar. Buna göre Anadolu ezgileri, Asya ezgi tiplerine göre çok daha gelişmiş bir makamsallık taşımakta ve ezgisel hareketlilik bakımından da daha değişken bir görünüm sunmaktadır. Bu nitelik, uzun saplı çalgıların kullanılış mantığı ve teknikleri üzerinde de, önemli icra farklılıklarına yol açmaktadır. Bu niteliklerin kuşkusuz ki çok daha detaylandırılarak ve örneklendirilerek tartışılması, belirtilen farklılıklar veya benzerlikler bakımından büyük önem arz etmektedir.

3.SONUÇ

Bu yazının ana amacı, her şeyden önce bağlama benzeri çalgılar için genel ve nispeten özet bir tarihçe sunmak ve çalgıların müzik üretimi adına ana işlevlerini ortaya çıkarmaya çalışmaktır. Yukarıdan beri dile getirilen hususlarda, bilimsel nitelikte daha çok araştırmaya ve karşılaştırmaya şiddetle ihtiyaç duyulduğu ortadadır. Her şeye karşın önemle altını çizerek belirtmek istediğim konu, Türkiye'de, özellikle Cumhuriyet dönemi içinde gelişme gösteren aşırı milliyetçi söylemin, halk kültürü ve buna ait kavramlara yaklaşımında doğrudan Orta Asya'ya yönelen ideolojik ilgisinin, artık çok daha dikkatli bir şekilde gözden geçirilmesi, tartışılması ve nihayet aşılması gerekliliğidir. Bu söylem, taşıdığı pek çok hatalı ve önyargılı yaklaşım nedeniyle, her şeyden önce "bilimsellik"le bağdaşmamakta, düşünce dünyamız bakımından da ortaya pek çok ciddi sakınca çıkarmaktadır. "Milli kültürcü" ideolojiden kaynaklı olarak sorgulama gereğini bile duymaksızın doğrudan kabul etmek zorunda kaldığımız çok sayıda "önyargı"ya sahibiz. Kültür konularıyla ilgili olarak bir çok alanda bu ve benzeri önyargılardan hızla kurtulmamız gerekmektedir. Adeta "militan"ca kadrolaşan ve "iman etmiş" bir zihniyetle, bağlamayı kopuzun devamı olarak görmekte ısrar eden bu milliyetçi söylemin, günümüz bilgileri ve belgeleri ışığında artık hiçbir geçerliliği ve inandırıcılığı olamayacağı gayet açıktır.

Anadolu kültürü alanında yapılan son dönem çalışmalarının, özellikle de Kültür Bakanlığı bünyesinde yürütülen Müzik Müzesi projesinin,

Anadolu müzik kültürünün köklülüğü ve yerliliği anlamında çok önemli bilgi, belge ve arşiv kayıtlarını gün ışığına çıkaracağını ümit ediyorum. Bu sürecin dikkatle izlenmesi ve bir an önce sonuçlandırılması, hem Türkiye müzik kültürü hem de dünya müzik kültürleri adına her bakımdan büyük önem taşımaktadır. Bu sayede birçoğumuz Anadolu ve müziği hakkında hem daha doğru bilgilere ulaşmış olacağız, hem de körü körüne yürütülen kimi ideolojik bağımlılık ve önyargılardan da -belki- kurtulma olanağını elde edeceğiz. Bu sürecin, uluslararası alanda Türkiye'ye ve Anadolu kültürüne bakışta da önemli açılımlar sağlayacağı muhakkaktır.

Bağlama-benzeri çalgılar, yapı, işlev ve teknik bakımlarından "farklılıklar" ile "benzerlikler"i bir arada taşımaktadırlar ve geçmişte olduğu gibi günümüzde de dünyada en yaygın şekilde kullanılan çalgılardır. Tüm çeşitlilikleri ve güzellikleriyle, gelecekte de bizlerle bir arada olmaları en samimi dileğimdir; tıpkı insan ve kültür çeşitliliği için dilediğim gibi...

KAYNAKÇA

AKSOY, Bülent: Avrupalı Gezginlerin GözüyleOsmanlılar'da Musıki, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1994.

BARTOK, Bela: Küçük Asya'dan Türk Halk Musıkisi, (Çev. Bülent Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul, 1991.

GÖLPINARLI, Abdülbaki: Alevi Bektaşi Nefesleri, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1992.

KÖPRÜLÜ, Fuad: Saz Şairleri, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.

MYERS, Helen: Ethnomusicology, New York, W. W. Norton & Company, 1992.

PICKEN, Lawrence: Folk Musical Instruments of Turkey, Oxford University Press, London, 1975.

RECK, David: Music of the Whole Earth, C. Scribner's Sons, New York, 1977.

BAĞLAMANIN TARİHÇESİ

Erol PARLAK
Müzükolog

Anadolu Öncesi Tarihi Gelişim

Kopuzun Tarihçesi

Araştırmalar "bağlamanın" Asya kökenli "kopuzdan" geldiğini ortaya koymaktadır. Asya insanının en eski kültür ürünlerinden biri olarak kabul edilen kopuz, çok geniş bir sahaya yayılmış ve ait olduğu toprakların adeta senbolü haline gelmiştir. Kopuz yanlız Asya kültüründe değil, Anadolu kültüründe de önemli bir rol oynamıştır. Bir kültür ögesi olmanın dışında kopuz, çalışmamızında esas unsunlarından birini oluşturmaktadır. Konumuzla olan yakınlığı kopuzun tarihcesinin de bilinmesi gereğini doğrulamaktadır. İslamiyit'ten önce Asya Türk topluluklarının inanç sistemi olan Şamanizimde, şamanın kopuz eşliğinde çeşitli törenleri yönettiği ve günlük yaşamı yönlendirdiği görülmektedir. Bu nedenle, tarihçeden söz ederken, Şamanizmde kopuzun ifade ettiği anlamları aşağıdaki anlatımlardan örnekler vermek suratiyle açıklamanın gerekliliğine inanmaktayız.

"Şaman", şamanizmde tanrılar ve ruhlar insanlar arasında aracılık yapan kudretine malik kişidir... Altay şamanistleri ve Urenhalar şaman yerine "kam" kelimesini kullanırlar, Şaman törenini de "kamlama" derler. Kam olmak için belli başlı bir kamın neslinden olmak gerekir... Kamlar gerek erkek gerek kadın olsunlar, bir kast halinde bulunamazlar. Mensup oldukları boy, oymak ve köy üyesi olarak halk içnde yaşarlar... Yakutlar erkek şamana "oyun" kadın şamana "udagan" derler. Moğolca'da erkek şamana "bö" yahut "böge", kadın şamana da yakutlarda olduğu gibi "udagan" derler. Doğu Türkistan Türkleri Yakutlar gibi şamana oyun derler. Kırgız Kazaklarında şamanın yerini tutan ve onun ödevlerini gören adama "baksı" (bahşi) denir. (1)"

"Bahşi, Hazar ötesi Türkmenleri arasında iki telli tanburaları ile koşuklar yani şiirler okuyan halk şairi manasındadır. Azerbeycan ve Anadolu Türkleri'nin aşık ünvanlı saz şairlerinden farksız olan bu baksılara zaman zaman aşık ünvanıda verilmekte ise de yaygın olan deyim bağşıdır" (2).

Türkmenler "kam" anlamına "purhan" derler....Bazı şamanistlere göre en kuvvetli şamanlar kadın şamanlardır...Eski Yenisey Kırgızlarının şaman ayinlerinde saz çaldıklarını XI. Asır tarihçilerinden Gardizi haber vermektedir. Bu günkü Kırgız-Kazak baksılar kopuz kullanırlar.... Eski Oğuzlarda İslamdan sonra şamanizm gelenklerini devam ettirin ozanlarda kopuzu mübarek saymışlardır...Kırgız-Kazak baksılar, Altay ve Yakut şamanları gibi özel cübbe ve elbse taşımazlar. Bunları ayırt eden alamet, perçem ve Külahlarına taktıkları kuş tüylridir. Kazak baksılar, Altaylı meslektaşlarının davulu yerine Kopuz kullanırlar" (3)

Görüldüğü üzere, şamanizmin kopuz kültürü yatmaktadır. Bu, Asya'nın kuzey tunduralarından Anadolu'ya kadar uzanan geniş bir sahaya yayılmış, göçebe kır yaşantısıyla şekillenmiş atlı kültürdür. Şamanist törenlerin önemli bir parçası olan kopuz, tedavi eden, ruhları dinlendiren, iradelere güç veren, toplulukta birlik duygusu yaratan sosyal bir olgudur. Ulularla haberleşmede, yardım istemede yararlanılan, kötü ruhları kovan, iyi ruhları çağıran, kendisiyle övünen yiğitlere güç veren, halkı aydınlatan ilahi ses de kopuzun sesidir. Bunun yanında Türk Ulusu Dede Korkut'a Türkmenler ve Orta Asya kavimleri arasında Korkut Ata denildiğini belirten Abdülkadir İnan konuyla ilgili olarak aşağıda verilen alıntıda şöyle demektedir".

"Korkut Ata misilsiz halk şairi, kopuz ve tanbure (Kazaklarda Müstamel musiki alatleri/ mucidi olmuytu. Korkut Ata Kazak-Kırgız itikatınca en büyük velilerden sayılır, binaenaleyh Kazak-Kırgız bakşilerinin piri, şeyhi addolunur. Kopuzu bakşiler ervahanlarını çağırırlarken mutlaka Korkut Ata'dan imdat ederler". (4).

Dede Korkut'a kopuza gösterilen sayğıya bir oğuz efsanesin de raslanılmaktadır. Efsaneye göre, Seyrek kopuzu belinde uyumaktadır.

Kopuz sesini duyan Seyrek fırlayıp kalkar ve ağabeyini tanımayarak şöyle der; Mere kafir! Dedem Korkut kopuzu hürmetine (kılıcımı) çalmadım. Eğer elinde kopuz olmasaydı, ağam başı için seni iki para kılardım.

Görüldüğü üzere, Dede Korkut'un başlıca velilik sembolü kopuzdur.Kopuza ve ondan türeyen çalgılara gösterilen bu saygı, Anadolu'da da saz (bağlama) ile süregelmektedir.Kopuz ve kopuzdan türeyen çalğıların doğuşu hakkında çeşitli görüşler bulunmakla beraber, araştırmacıların birleştikleri en tutarlı görünen fikir şudur; Esen rüzgarın sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevincli anlarında çıkarmış oldukların ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış veya kirişten çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kirişine sürtmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır. Avlanma yayına okun sürtmesiyle meydana gelen yapıya "okluğ" denilmiştir. Daha sonraları okluğun ucuna su kabağı vb. İlave edilerek "ıklığ" elde edilmiştir. Su kabağının üst kısmına ince deriler gerilip, kiriş telleri bu deri üzerinden geçirilmiş, ok yerinede bir başka yay kullanılmıştır. Böylece, yaylı ve yaysız (parmakla ve mızrapla çalınan) telli sazların ataları doğmuştur. Kopuzun gövdesi daha sonraları su kabağı yerine armudi şeklinde çeşitli ağaçlardan oyularak yapılmış, üzerine yine deri geçirilmiş uzun yıllar çalınmış, zaman içinde derinin yerini ağaç göğüs (ses tahtası). At kılı iriş tellerin yerini ise, metal teller almıştır. Bu biçimlenişin ne gibi aşamalardan geçerek gerçekleştiğini gösteren Tablo Resim 2.1., s.8'de verilmiştir.
Cafer Açın bu konuda bir genelleme yaparak, bütün yaylı ve mızraplı sazların Asya kökenli olduğunu ve gelişiminin bu şekilde gerçekleştiğini savunmaktadır. (5)

Bağlamanın kopuzdan türemiş bir saz oluşu, çalışmamızın esasını teşkil ettiği için, çeşitle kaynaklardan kopuzun tarihçesine açıklık getirmek bizim için önemlidir.

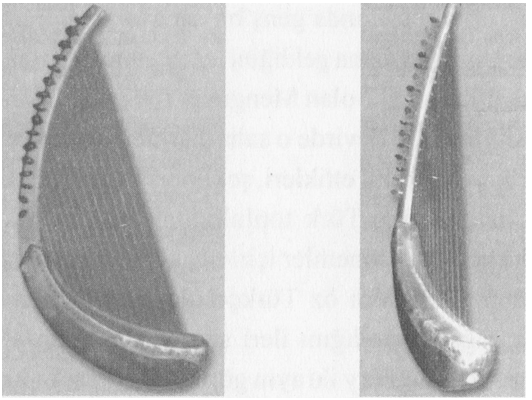
Türk sazlarının kökeni ve yapısı hakkında derin incelemeler yapmış olan Mahmut Ragıp Gazimihal, 12. Ve 13. Yüzyıllara doğru kopuzun

Türkistan Türkleri arasında genş bir sahaya yayıldığını ve hatta bir kopuzcu musiki sınıfı meydana geldiğini tesbit etmekte, Türk mezar taşları arasında ölümü miladi 1212 olan Mengutaş Tay adlı birisinin "kopuzcu" olarak tasvir edilmesi, bu devirde o saha Türkleri arasında kopuzcuların adeta mümtaz bir sınıf teşkil ettikleri, şeklinde yorumlamaktadır. (7).

Vambery az gelişmiş Türk topluluğunun ilk müzik aleti olarak sipuzga'yı, daha gelişmiş dönemler için ise, kopuzu kabul etmektedir. (8) Gazimihal, kopuz teriminin öz Türkçe olduğunu ve yaysız kopuzun kaynağının ilk çağa dayandığını ileri sürerek Vambery'le aynı görüşü paylaşmaktadır. (9). Vambery ile aynı görüşleri bir başka kişi de Hüseyin Namık Okun'dur. Okun, bir makalesinde konu ile ilgili olarak şu görüşleri aktarmaktadır: "Vambery Orta Asya Türkleri'nin ahlak ve adaletleri hakkında yazmış olduğu bahis de musiki ve çalgılar daha fazla Türk asıllı olup, göçebelerin eğlencesindede önemli rol oynar dedikten sonra bu yolda önde gelen aletin kopuz olduğu, kopuzun iki telli, ya el ile yada at kılından yapılan ok ile çalınmakta olduğunu kaydetmektedir... Doğu Hun Hükümdarlarının sarayında musikiye karşı alaka duyduğunu ve sarayda bir musiki heyetinin bulunduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz" (10).

Elde edilen bilgi ve bulguların ışığı altında, yaylı ve yaysız (parmakla-mızrapla çalınan) ilk basamağının tek telli sazlar olduğu ve insanların uzun süre bu tek telli kopuzu, hem parmakla hem de yay ile kullandıkları görülmektedir.

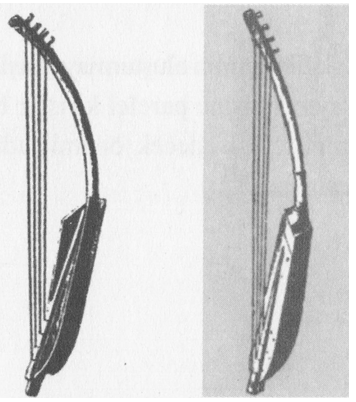
İnsanların ilk müzik fikirlerinin oluşturmaya başladıkları tek kıllı kopuz döneminden sonra, yayın kirişine parelel kirişler bağlanarak Harp, Lir, Çeng vb. Sazlara temel teşkil edecek önemli adımlar atılmış olduğu düşünülebilir (bkz. Resim no:2.2.)



Resim no:2.2. Çenk (Asya Tipi)

Ancak, yayın ucuna su kabağı vb. Gibi bir ses kutusu konulması fikri, özellikle de telin hemen yanına aralıklı ikinci bir tel gerilmesi ve bunun sazlarının genel karakterinde olduğu gibi dörtlü yada beşli akortlanması gelişimi çok sonraları olmalıdır.

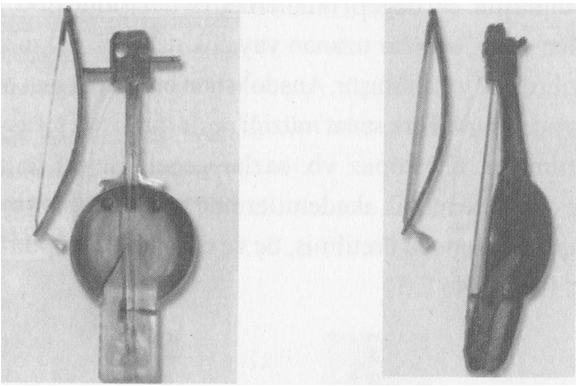
Kopuzun gelişmesinde önemli bir nokta da, yayın kavisli sırtının zaman içinde kavis özelliğini kaybederek, düz bir sapa dönüşmesidir. Kopuzun gelişimini inceleyen Gazimihal, eserinde yer alan resim örneğine de değinerek (bkz. S.11) Harpa dirseğindeki sırt kanburunun zaman içinde yataylaşarak düzleştirilmesinin uzun saplı saz çağını açtığını ileri sürmektedir. (12).



Resim 2.3. Eski Mısır Harpa

Bize göre de, uzun bir geçiş döneminden sonra kopuzun kavisli yayı gitmiş, yerine kopuzun sapı gelmiştir. Bu anlayış rezonans kutusu niteliğinde su kabı vb. Malzemelerin bağlanmasından sonra gerçekleşmiş olmalıdır. Eğer ses kutusu olmasaydı, o taktirde düz bir sap olacaktı ki, bu da çok anlamsız olurdu. Bu gün Asya'da hala yaşamakta olan kıl kopuzu gibi sap kısmı kavisli yay karakterinde olan sazlar da vardır (Bkz. Resim 2.4, s12)

Kıl kopuz vb. Bu sazlarda parmakla sapa bastırmak fikri olmadığı için, telin üzerine parmakla dokunma ya da genellikle tırnağı yandan tellere temes ettirmek suretiyle ses selde edimektedir. Teller boşlukta bulunduğu için de, hakimiyeti zor ve hızlı çalmaya pek uygun olmayan bir sazdır. Bu gün Anadolu'da başta Kastamonu ve çevresi olmak üzere, Tekke bölgesi Yörüklerinde de yaşatılmakta olan kemane (buna bazen tırnak kemanesi de denilmektedir) aynı anlayışla çalışmaktadır. Ancak tırnak kemanesinde sap düzdür. Buna rağmen, kopuzun ilk örneklerine kadar uzanan tırnak tekniği hala sevilip yaşatılmakta ve bu saza adını vermektedir.



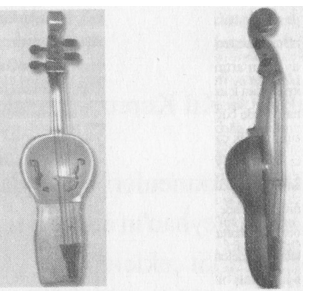
Resim 2.4 Kıl Kopuz - Kazakistan

Silifke Yöresi Tahtacı Türkmenleri arasında "Mengi" hakkında bir araştırma yapmış olan Özcan Seyhan'ın altmışaltı yaşındaki Felteş lakaplı Ahmet Duman'dan şu bilgi dikkit çekicidir:

"Felteş tatlı insan. Hele doyulmaz o saf Tükçe yaşadığı hayata. Sanki Horasandan yeni gelmiş gibi, Türk kültürü ile yüklü. Çok eski terimler

kullanır. Örneğin; bağlamaya çöğür, şaire ozan, akorda kara düzen, yay'a ok demektedir... Halen köylülerin dize koyarak çaldığı batı kemanını kızıyor. Biz eskiden dırnak kemanesi çalardık, bu Gırbızkemenesi çıkalıberi terkettik dırnak kemanesini. Gırbız kemanesi nereden çıktı diye sorduğumda da, beyim padişahlar zamanında Gırbız alınınca bizim aşiretlerle doldurmuşlar orayı, dönüşlerinde Gırbız'dan getirmişler bu kemaneyi, biz onun için buna Gırbız kemanesi deriz" (15).

Bu bilgi Avrupa kemanını Anadolu'ya giriş sebeplerinden birini vermesi, tırnak kemanesinin bu bölge Türkmenlerinde de görülüyor oluşunun tesbiti yönünden oldukça yararlıdır. Ancak, "yay"a "ok" denilişinin tesbiti, bu bilginin en önemli noktasını oluşturmaktadır. Zira, yıylı sazların yayının kaynağını oktan almış olduğu bilinmekle birlikte, varolan bilgileri rivayetten öteye gitmemekte, bu konuda üretilen fikirler ise, ancak varsayımlara dayanmaktadır. Bu nedenle geleneğini ve dilini sıkı sıkıya koruyan Anadolu Türkmenlerinde binlerce yıl öncesinden kalma bu bilginin varlığını tespiti, çok önemli olmuştur. Bu değerli bilgilerden de anlaşılmıştırki, kopuzun ilk örneklerinden okluğ'a kadar uzanan yaya ok denilişi, yakın zamanımıza kadar Anadolu'da da yaşatılmıştır. Anadolu'nun bu üç telli sazı olan kemane, kılasik kemençe adıyla Türk sanat müziği'ne de girmiş ve tel sayısı zamanla dörde çıkarılmıştır. Kıl kopuz vb. sazlar genellikle iki tellidir. Ancak, günümüzde özellikle müzik akademilerinde bu sazı geliştirmeye yönelik yapılan çalışmalar sonucu üretilmiş, üç ve dört telli kılkopuz örnekleri de vardır (bkz. Resim No 2.5)



Resim 2.5 Kıl Kopuz - Kazakistan

İlk kopuz örneklerinin derin izlerini taşıyan bu tip sazlardaki çeşitli gelişmelerin, ilk kez ne zaman ve ne şekilde olduğu bu gün kesinlik kazanmamıştır. Tel ile ses kutusu arasında eşik gibi bir yapının kullanılması da bunlardan biridir. Kanımızca eşik, önceleri basit olarak teli gerdirmek için kullanılmış, daha sonra göğsün deri ile kaplanmasının ardından iletkenliği keşfedilerek özel bir yapıya kavuşturulmuştur. İlk zamanlar ağaç eşik yerine kemik kullanıldığı bu güne kadar ulaşan rivayetlerdendir. Kopuza ikinci telin ne zaman takıldığı, burgu sistemine ne zaman geçildiği de henüz kesinlik kazanmamıştır. Bu konuda Gazimihal eserinde yer verdiği bir resme şöyle bir açıklama getirmiştir.

"Bu ilkçağ uzun saplı saz resmine göre sapın ucunda düzen burguları yoktur. Tahminime göre sazcı teli sapın yukarısına doğru alışkanlıkla dilediği kadar el ile gerdirdikten sonra baştaki özel çentikli yere sıkıca dolayıp ilmik yapar ve artan tel uçlarını püskül gibi sarkıtırdı. Şu halde henüz düzen hassaslığı ve çeşitleri yoktur" (17). Ok yayaına kirişin gerilmesi esasıyla aynı temelde olan bu görüşün, doğruluk payının yüksek olduğunu düşünmekteyiz. Kanımızca, püskül geleneği de kaynağını buradan almışolmalıdır.

Sapın düzenlenmesinden sonra, muhtemelen diğer gelişmeler birbirini hızla takip etmiştir. Burgu sisteminin keşfedilmesi (bu da oldukça uzun bir süreci kapsar), tel sayısının artması, at kılı yerine değişik malzemelerden teller kullanılması hep zaman içindeki gelşmeler olarak kopuza yansımıştır.

Kopuz'a ilk kez ne zaman perde bağlandığı, bu gün kesin olarak aydınlatılmamış bir husustdur. Gazimiha, ilk çağ çalgı resmi üzerine yaptığı yorumda "böylesine prototip bir saz sapında seyrek ve kalın sesli üç bez perdeden şarkıyı tartımla desteklemek ancak mümkündür. (18) demekte ve bu nedenle, tartının ezgiden eski olduğu görüşünü ifade etmektedir. Bize göre, insanların perde fikrine çok sonra geçmiş. Olmaları, hatta perdesiz saz fikrini ısrarla bu güne, kadar korumuş ve taşımış olmaları, perdelerin algılanması ve müzige dönüştürülmesi olgunluğu uzun bir süreci kapsamış olacağından, bu fikrin doğruluğu ortaya çıkmaktadır. Kopuz. Aslında perdesiz bir sazdır. Bu gün yay ile çalınan kopuz türevi

sazların büyük çoğunluğu perdesizdir. Ancak, parmaklarla ve daha sonraları mızrapla çalınan kopuz türevi çalğıların büyük çogunluğu perdeli olmuştur. (Kırgızların sazı komuz'da olduğu gibi, parmakla çalınan perdesiz sazlar da vardır). Kanımızca kopuz, uzun bir süre iki telli olarak kullanılmıştır. İkinci telin farkı bir ses akotlaması, eşlik fikrinin uygunlaşması ve ezgilerin zenginleşmesi sonucunda, üçüncü tel ihtiyacının doğduğu düşünülebilir.

Bu gün Asya'da yaşamakta olan kopuz türevi halk çalğılarının çoğunluğu ve önemli yer tutanları iki telli olanlardır. İki telli Kazak Dombra'ları ve Türkmen Dutar'ları bunların başında gelmektedir. Genellikle el ile (parmaklarla) çalınan bu sazlar, iki telli oluşları,çalınış teknekleri, ezgi ve tartım yapılarıyla ataları kopuzun ve onun kültürünün derin izlerini taşımaktadır.

Dutar ya da dombaraların yapı olarak farklılaşmış, gelişmiş, ancak çalış tekniği olarak tamamen aynı temel üzerine oturan Anadolu örnekleri, genellikle Alevi-Bektaşi sahalarında rastlanılan "iki telli dede sazları"dır. Yapı olarak curaya yakın büyüklükte olan bu sazlar, bir çok yönleriyle sazın Asya-Anadolu benzerliklerini yansıtırlar. Ancak çalışmamızın 3.3 no'lu konusunda görüldüğü üzere Ramazan Güngör gibi üç telli çaldığı halde, şaşılacak derecede çalışında iki telli Asya saz çalış tarzı unsurlarını yansıtan sanatçılar da vardır.

Kopuz ve ondan türeyen telli sazların(yaylı ve parmakla çalınan) daha sonraki gelişmelerinde şu hususlar öemlidir; Değişik fiziksel yapıdaki tellerin kullanılması (özellikle metal tel), tel sayılarının dahada artırılması, toplu icra geleneğinin kökleşmesi ile birlikte oluşan ihtiyaçla mızrap fikrinin doğması, perde sayısının fazlalaşması, yeni yeni saz anlayışlarına gidilmesi. Kopuzdan türeyen çalgıların büyük bir çoğunluğu (buna saz'da dahildir) önemli gelişmelirini Anadolu'da sağlamıştır. Asya'da, Türk sazlarının yapısını köklü bir değişikliğ uğramamasının nedenleri arasında, İrfan Gürdal'ın tesbit ettiği şu görüş etkilidir.

"Asya Türkleri, özellikle Türkmenler ve Kazaklar geleneksel bir görüş olarak, sazın yapısını aslında olduğu gibi korumak, ancak icrayı olabildiğince geliştirmek fikrini taşırlar" (19). Doğruluğuna inandığımız

bu tesbite rağmen, Asya Türklerince son zamanlarda yapılan sazların geliştirilmesi çalışmalarını gözden ırak tutmamak gerekir. Asya'dan farklı olarak, Anadolu'da icrayla birlikte sazların yapısını'da geliştirmek temel fikir olmuştur. Anadolu'da kopuz hususunda çalışmamızın 2.1 2.1 no'lu konusunda daha geniş yer verilmiştir.

Kopuz, Türk ve geleneklerinin en eski ve en önde gelen kültür verilerinden biridir. Bu gelenek, bu gün Türkiye'de bağlama (saz) ile aynı duygu birliği, saygı ve sevgi içerisinde yaşamaktadır. Saz, kopuzun tarihin süzgecinden geçmiş, kıtalar aşmış ve çeşitli kültürlerle yoğrulmuş Anadolu yorumudur. Onun temelinde de Anadolu'dan, Kuzey Asya'nın soğuk tunduralarına kadar uzanan geniş sahada varolan atlı kültürün derin izleri yatmaktadır.

2.1.1.2. Kopuz Terimi, Etimolojisi Ve Tanımları

Türk toplulukları arasında değişik söyleyişlerle karşılaşılan "kopuz" terimine, çeşitli kaynaklarda aşağıdaki şekillerde rastlanılmaktadır.

Kupuz: Ud, kopuz, kupuz, kobuz, kubız, kupuz (20).

Kubsal- : Kubuz çalınmak

Kubza - : Kubuz çalmak

Kupzal - : Kubuz çalınmak

Kupzaş - : Kopuz çalmada yarışmak (kızlar kupzaştı)

Kupzal - : Kopuz çaldırmak, başkasına çaldırmak" (21).

Gazimihal'in çalışmalırında, konu ile ilgili şu bilgilere rastlanılmaktadır.

"Yaklaşık XIII. Yüzyıl sonlarında Kaşgar ve Uygur diyaleklerine göre yazıldığı anlaşılan İbn-I Mühenna Lügatinoe kopuz terimi kobur imlasıyla yer almaktadır. Kopuz adının gerçekte 'kopuz' ve 'kuur' olarak söylendiği yerler Altayların doğusudur. Kopuz: Karakırgız, Kırgız, Tarançı, Karaim ve Kırım Türklerinde oklu yada oksuz kopuz veya demirden ağız tanburası isimleridir.

Kobus: Uygur musiki alet

Kovuz: Kazakça

Kavuz: Özbekçe

Kopuz: (Çağatay) Saz, kemen" (22).

"Kopus:(Uygurca) Kirişli bir müzik aleti

Kopuz: Kırgız, Karakırgız, Tarançı. Karaim ve Kırım Türklerende kullanılan kirişli bir müzik aleti, kemen, Kırgız kemanı.

Komıs: Altay, Teleüt, Şor, Sagay, Koybal, Kaç, Küer ve Baraba Türkmenlerinde müzik alati (23).

Koboz: İki telli, tırnakla yada at kılı yay ile çalınan alet. (24).

Kopuz: Bir çok çeşidi olan telli bir enstrüman

Uygurca: Kopuz.

Hakasça: Kopuz

Çağatayca: Kopuz

Kıpçakça:Kobuz

Osmanlıca: Kopuz" (25).

"Orta Asya'dan derlenen ve kopuz denillen sazların çoğu kemençelerdir.

Ancak bunların yanında yayları görülmeyen ve kullanılmayan sazlarda vardır...

Bu sazlar hem parmakla ve hem de yayla çalınan sazlardı". (26)

Kopuzun genellikle çalgı anlamında oldugunu vurgullayan Gazimihal'in bu terimin kökü bakımından yapmış olduğu incelemesine aşağıdaki alıntıda yer vermiştir.

"Kopuzun kov ve kovı kökü, bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade, kopsamak gibi ilgili fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira bu fiillerin hem kopmak, fırlamak, seğirtmek, defetmek gibi hareki anlamları vardır, hem saz çalmanın el ve parmak darbesini ifade edebilir. Kopuz adından önce kopsamak gibi fiiller doğmuş olabilirdi. Böyle bir tekaddüm her şeyden evvel doğal bir gelişim verimi sayılabilirdi. Bizce tezenenin hızına göre kopuz adı doğmuş olabilir" (27).

Kemal Eraslan, kopuz teriminin içi boş, çürümüş,kof anlamlarını veren "kov-kovi" kökü yanında, "meydana gelmek, ortaya çıkmak, ayağa kalkmak" manasına gelen "kof" kökünden türemiş olması ihtimali üzerinde de durmaktadır. Eski Türkçe'de "v" sesinin olmadığını, bu günkü "v" sesinin "b"den geldiğini söyleyen Eraslan, "kop" köküne fiilden isim yapma eki olan "z"nin gelmesiyle "kopuz" teriminin türemiş olabileceği görüşündedir. (28).

Gerek Gazimihal'in gerek Kemal Eraslan'ın görüşlerindeki ortak nokta, kopuz teriminin, "kop" kökünden türemiş olabileceği yolundadır. Araştırmalarımız sırasındaki uzlaştığımız diğer bulgularda bunu doğrular niteliktedir. Ancak, kopuzun Gazimihal'in değindiği gibi, tezenenin hızına göre türemiş olması ihtimali çok zordur. Zira, kopuzun varoluşundan itibaren yay ile ya da el ile çalınıyor olması ve tezene (mızrap) kavramının icraya çok uzun zaman sonra girmesi, bu görüşün doğru olmayacağını göstermektedir.

Kopuz, Türklerde yaygın ve genel bir deyimdir. Kopuz el ile (parkamla ve daha sonraları mızrapla) ve yay ile çalınmaktadır. Bahattin Ögel, kopuz ve ondan türeyen yaylı sazların parmakla çalınması konusunda;

"Telli sazları mızrapla değil, parmakla çalma en eski bir Türk geleneğidir" (29) demektedir.

Anadolu ve Azeri sahasında görülen, saz çalma anlamına gelen "çalma" sözcüğü yerine, Asya Türk topluluklarında çeşitli söyleyişler vardır. Büyük çoğunluğunu Radloff'un tesbit ettiği bu deyimlerden;

Kopus çerteleme; yani, kopuzu parmaklarla çalma "Altayların kuzeydeki Teleüt Türklerinde görülmektedir. Çertme kopuk da parmakla çertilen kopuz" anlamındadır. "Kopuz oynama: Altay Türkleri komıs çalma" anlamında komıs oynamak deymini kullanmaktadırlar. Kırgız Türkleri de kopuz çalışa, kobus oynu (oyunu) demektedirler. Radloff'un Baraba Türklerinden tesbit ettiği bir diğer deyimde "komuskakmak"dır. Kopuz çalmak anlamında kullanılır. (30).

Kaşkarlı Mahmut'un Divan-I Lügat it Türk adlı eserinde, kopuz çalma karşılığı olarak kobzamak deyimini tesbit etmiştir. (31).

Kopuz soktı (sokmak) da Radloff'un Altaylar bölgesi Teleüt Türklerinde tesbit ettiği bir söyleyiştir. Sokmak sözü, parmakla vurmak manasındadır. (32)

Yukarıda verilmiş olan alıntılardan anlaşıldığı üzere, Anadolu ve Azeri sahasında görülen saz çalma terimine karşılık olarak, Asya Türklerinde çeşitli söyleyişler olduğu anlaşılmaktadır.

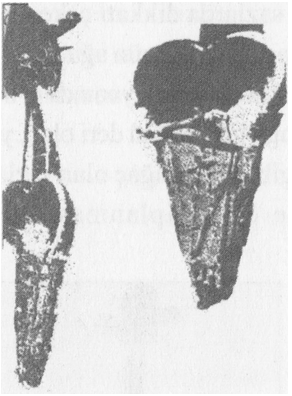
2.1.1.3. Kopuzun Morfolojik Yapısı

Ululaın ruhlarını çağıran, kötü ruhları kovan, toplulukta birlik ve beraberlik duygusu yaratan kutlu çalgı kopuz, insanların kutsal saydığı ağaçlardan yapılmaktadır. Günümüzde de Anadolu insanı çeşitli ağaçların kutsal olduğuna inanmakta ve bu konuda da Asya ile Anadolu arasında bir paralelik görülmektedir. Bu görüşe açıklık getirmesi bakımından aşağıdaki alıntıya yer verilmiştir.

"Üyenkinin tübünden oyup algan kopuzum
Karagayının bütününden kayrıp algan kopuzum
Kızıl kırçın tobulgu caşık kılgan kopuzum
Cüyrük attıng kuyrugun içek kılgan kopuzum
Taska çıkkan ırgaydan kulak kılgan kopuzum" (33)

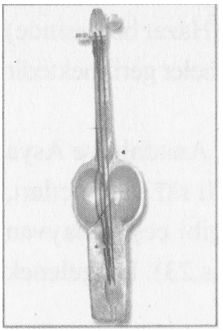
(Yani; üyenki ağacının dibinden oyulup alınmış kopuzum, Karagay ağacının dibinden çekilip alınmış kopuzum, kızıl kırçın toblugu ağacından perdesi yapılan kopuzum, yürük atın kuyrugundan teli yapılmış kopuzum, taşta biten ırgayadan kulağı yapılmış kopuzum). Bu Kırgız-Kazak baksı duvasında da görüldüğü gibi, kopuz kutsal kabul edilen ağaçlardan yapılmaktadır.

Kopuzun morfolojik unsurlarından olan "burgu, burma" ve "kulak" sözcükleri Türk saz terminolojisinde birlik gösteren terimlerdendir. Kaynaklarda, kopuzun kulağının ilk döneklerde hangi ağaçlardan yapıldığı konusunda bir bilgi yoktur. Ancak onlarında inaçlarında yeri olan ağaçlardan yapıldığı kaçınılmazdır. Kopuzun oyuk çanak kısmı önceleri açık haldedir. (bkz. Resim no.2.6.)



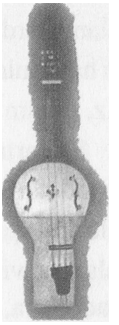
Resim 2.6 Kopuz Prototip

Uzun zaman bu şekilde kullanılan kopuzun, ikinci aşamada üst kısmı çeşitli hayvan derileriyle kaplanmış ve nihayet üçüncü bir aşama olarak da deri yerine ağaç malzeme kullanılmıştır. Böylece, göğüs ya da ses tablosu denilen kısım oluşmuştur. Kopuzda ağaç göğüse geçilmesi geliyşiminin de, metal tel kullanımıyla bağlantılı olarak Anadolu'da gerçekleştiği görüşü hakimdir. Bu gün kopuzda türeyen yaylı-yaysız (parmakla mızrapla çalınan) hemen hemen tümünün göğüsü ya deri yada ağaçtır. Ancak kıl kopuzda olduğu gibi, çanağın derin ya da ağaçla kapatılmadığı örnekler de hala yaşamaktadır (eşigin altına gelen kısım hariş) (bkz.resim no.2.7) Ayrıca, göğüste hem deri hem de ağaç kullanma anlayışı da gelişmiştir. Bu tarz yapıda gelenlikle, eşigin altına gelen kısım deri ile diğer bölüm ise ağaçla kaplanmaktadır. (bkz. Resim no.2.8)



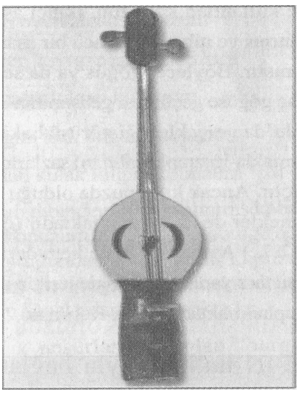
Resim 2.7 Kıl Kopuz Kazakistan -
Resim 2.8 Sim Kobız -Kazakistan

2.7



2.8

Kopuzdan türeyen sazlarda dikkati çeken nokta, genellikle el ile ya da mızrapla çalınan sazların göğüsünün ağaç, yaylı sazların göğüsünün de genellikle deri olmasıdır. Ancak bunun yanında el ile ya da mızrapla çalındığı halde, Azeri tar'ında olduğu gibi göğsü deri olan, yay ile çalındığı halde, iki telli kılkobızda olduğu gibi göğsü ağaç olan sazlar da vardır. (bkz. Resim no.2.9., s.22) Göğüse deri kaplanması geleneğine, Anadolu'da rastlanmaktadır.



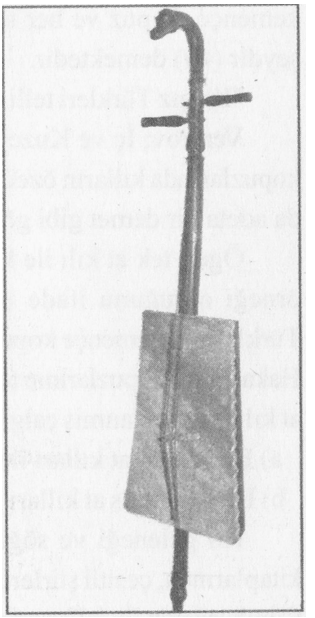
Resim 2.9 Kıl Kopuz

Göğüs tahtası ilk zamanlar genellikle, sazın gövdesi ile aynı ağaçtan yapılmaktadır. Bu gün hala Türkmen dutarlarının hem gövde hem de göğüs kısmı, geçmişten gelen alışkanlıkla ve ısrarla dut ağacındandır. Anadolu'nun eski sazlarında da, genellikle gövde ve göğüsün dut ağacından yapıldığı görülmektedir. Ancak Asya ve Anadolu'da da saz yapımcıları, zamanla ses tablosunu ayrı bir yapı olarak düşünüp, çeşetli ağaçlardan yapmaya başlamışlardır. Göğüse, koyun, deve, geyik,yılan, balık (Hazar bölgesinde) gibi hayvanların derileri ile manda yüreği zarı vb. malzemeler gerilmektedir (bkz. Resim no.2.10,s.23).

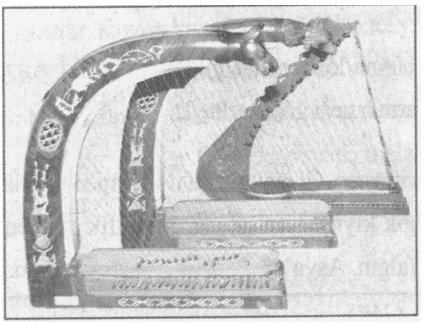
Sazların çeşitli şekillerde süslenmesi alışkanlığı, Anadolu ve Asya arasında kökü çok eskilere giden bir gelenektir. Asya'lı saz yapımcıları, sazların sapının uc kısmına at, kurt, kartal, ejderha gibi çeşitli hayvan başları tasvir etmektedirler (bkz. Resim no 2.11,2.12,s.23). Bu gelenek Anadolu'ya, değişmek suretiyle yansımıştır.



Resim 2.10 Kıl Kıyak - Kazakistan



Resim 2.12 Morin Huur



Resim 2.11 Çeng

Kopuzun ve ondan türeyen sazların özelliklerini ve karakterini belirleyen belkide en önemli konu "tel"dir. Asya saz kültüründe tellerin ilk maddesi, at kılıdır, At kılı esti inanış ve geleneklerde de önemli bir yer tutmaktadır.

Bahaeddin Ögel, "kıl" sözcüğünün Altay dağları ile daha kuzeydeki Türk kültür çavrelerinde at kılından yapılan çalğı telleri için söylendiğini, bu gelenek ve söylenişin az güneydeki Kırgız Türklerinde de görüldüğünü belirterek, "At kılı" Hazar Denizi'nden Altayların kuzeylerine kadar bütün kemençe, kopuz ve her türlü tanbure ile sazların tellerini oluşturan tek şeydir (40) demektedir.

"Kırgız Türkleri telli müzik alatlerine kılduu demektedirler" (41).

Vertkov; İç ve Kuzey Asya kopuzlarının en eski tipleri olan Kazak kopuzlarında kılların özellikle burulmamış at kılı olduğunu, yay kıllarının da adeta bir demet gibi göründüğünü vurgulamaktadır. (42).

Ögel; tek at kılı ile hazırlanan kopuz telinin bu kültürün en yaygın örneği olduğunu ifade etmektedir. (43). "Burulmamış at kılı Kazak Türklerinin kemençe kopuzlarında da görülmektedir. ... Kuzey Asya'daki Hakas Türk kopuzlarının telleri siyah ve beyaz at kılındandır" (44). Vertkov, at kılı ile hazırlanmış çalgı tellerini ve yaylarını iki gurupta toplamaktadır:

a) Burulmuş at kılları ile yapılmış saz telleri ve kemençe yayları,

b) Burulmamış at kılları ile yapılmış saz telleri ve kemençe yayları" (45)

Kıl geleneği ve söğlenişi Anadolu'ya da geçmiştir. Eski Anadolu kitaplarında, çeşitli şiirlerde bunların örneği görülmektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, Güney Anadolu Türkmenleri arasında yaklaşık yirmi yıl dolaşarak, çok kıymetli bilgi ve etnografik malzemeler toplayan araştırmacı Ali Rıza Yalgın, Asya'daki yürük atın kuyruğundan tel yapma geleneğinde olduğu gibi, Güneydoğu Anadolu Türkmenlerinin de güzün genç atların kuyruklarından seçilen kıllar ile kemençelerinin yaylarını hazırladıklarını yazmaktadır. (46).

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere, at kılı eski çağlardan günümüze gelen en orjinal saz telidir. Bu gün bir çok saz telinin değişmez maddesi, at kılıdır. Diğer maddelerin atkılının doğal tonlarını vermemesi,

insanların ondan vazgeçmemesi ve bu güne kadar taşımalarını sağlamıştır. At kılı zamanla bazı sazlarda yerini başka maddelere bırakmıştır. Ancak, dünyanın hemen her yerinde, yaylı sazların yaylarının telleri at kılındandır. Yay tellerinde misina vb. maddeler denenmişse de, bunlar at kılının sağladığı özellikleri vermediğinden, at kılının kalıcılığı ve değişmezliği sürmektedir. Gazimihal, saplı tel sazlarının tellerini eski çağlarda yanlızca at kılından gerildiğini, daha sonraki dönemlerde tel çeşitlerinin Batı Asya'da kiriş, ibrişim v.s. gibi çeşitlendikten sonra, bunlara genel olarak "til" adı verildiğini belirtmektedir (47). Gazimihal, bu terimin "ağız dilinin en eski diyalektlerinde hep til olarak varolduğunu" (48) vurgulamaktadır. Bu terimin, Anadolu ağızlarındaki söylenilleri de "tel" veya "til" dir.

Telli sazlardaki ikinci geçiş dönemi, kesin olmamakla beraber bağırsak telleredir. Eldeki bulgular, bağırsağın çalgı teli olarak kullanıldığını ve buna da "kiriş" denildiğini göstermektedir. Bağırsak tellerinin en yaygin olanı koyun, kuzu kirişleridir. Dede Korkut kıtabında kurt bağırsağından tel yapıldığı da geçmektedir. Koyun-kuzu bağırsağından tel yapılması geleneği, Anadolu'da da vardır. 2.1.2.3. no'lu konuda ayrıntılı olarak değinildiği üzere, yakın zamana kadar bağlamanın telleri bağırsaktan yapılmaktaydı. Kirişten perde yapımında da yararlanılır. Naylon perdeden önceki malzeme genellikle kiriş olmuştur. Bu gelenek, Anadolu'da da böyle süregelmiştir.

Telli sazların üçüncü geçiş döneminde ipek ve metal tellerin kullanıldığı görülmektedir. Acak, bu üç devrede de at kılı hep varlığını sürdürmüştür. İpek teller daha çok Türkmen, Özbek ve Tacik Türklerinde yaygındır. Vertkov, Türkmen dutlarına yakın zamana kadar ipek teller takıldığını belirtmektedir. (49).

Eski Anadolu kitaplarında yer alan bazı şiirlerde, ipek tel geleneğinden bahsedilmektedir:

"Ağaçtan saza ipek kıllar takılmış
Deriden üstüne yakı yakılmış" (50)

Sazlarda tel konusu daima çok önemli olmuştur. Tel, at kılı, kiriş,ipek veya metal oluşuyla adeta, telli sazların ruhunu ve karakterini veren en önemli malzemedir. O kadar ki, insanlar sazları isimlendirirken bile tel

ögesinin belirleyeceğini sazların adına yansıtmışlardır."Kıl kopuz, kıl kıyak" gibi. Ayrıca tel sayısını belirtmek suretiyle sazları isimlendirme de, Asya'dan Anadolu'ya geniş bir sahada görünen ortak ve çok eski geleneklerdendir. Ancak, Anadolu'da görülen iki telli, üç telli, dokuz telli, odiki telli gibi Türkçe söyleyişler yerine, Asya'da ki adlandırma genellikle farsça'dır. Tar (=tel), dutar (=ikitel), setar (=üçtel) şeştar (=altıtel) gibi. Kanımızca, bu tarz isimlendirmenin nedeni, Farsça'nın geçmiş dönemlerde kültür dili oluşu ile ilgilidir. Sazlar her telden çift ya da daha fazla tel takılması alışkanlığı, genellikle Anadolu ve Azeri sahasına has bir kullanımdır. Orta Asya sazlarında bu özellik ender görülmekte, genellikle her tel tek takılmaktadır.

Dip Notlar:

(1) Abdülkadır İnan: Tarihteve Bu gün Şamanizm, T.T.K. Bsm. ANK. 1986, S.74.75.76.79.
(2) Fuat Köprülü: Edebiyat araştırmaları, Ötüken Yay. Birlik Mtb. İst.1989,S.152
(3) Abdulkadir İnan: .g.e. s.85.89.93
(4) Abdülkadir İnan:"kitab-I Dede Korkut Hakkında", Makaleler ve incelemele TTK Yay. TTK. Bsm. Ank. 1987, s. 168
(5) Cafer Açın: 1997, Kişisel görüşme
(6) Erol Parlak: "Telli sazların Doğuşu" Konulu yayınlanmış Çalışma, İst.1997
(7) Mahmut Râgıp Gâzimihâl: Ülkelerde Kopuz ve tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı MİFAD Yay. 15, Üniversite Bsm., Ank., 1975, s.67
(8) Vambery, Etymologisches Wörterbuch der Türko-Tatarrishen Sprachen, Leipzig, 1878, s.132
(9) Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.e., s. 14
(10) Hüseyin Namık Orkun, "Türklerin En Eski Çalgısı", TFA, C. 8., S.89., İst., Mayıs 1949, S.10.
11) Erol Parlak, Rahmi Oruç Güvenç'in saz Koleksiyonundan Görüntülendi. İst. 1997
(12) Mahmut Ragıp Gazimihal, a.g.e., s.9

(13) Mahmut Ragıp Gazimihal, a.e., s.11.
(20) Besim Atalay, kaşgarlı Mahmut, Divan-ı Lügat it Türk Dizini, TDK. Yay. alaettin Kıral Bsm., 1943 Ankara, s. 372.
(21) Kaşgarlı Mahmut, a.e., C. 3., s. 378-379
(22) Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e., s. 123-124.
(23) W. Radloff, Versuch Eines Wörterbuches der Türk- Dialecte, C. II. St., 662,670
(24) Vambery, Das Türkenvolk, Leipzig 1885, s.192
(25) Sir Gerard Clauson, An Etymological Dictionary of Pro Thirteenth Century Turkish, 1972 Oxford, s.588-589
(26) Bahaeddin Ögel, Türk Kültür tarihine Giriş, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Başbakanlık Bsm., 1987, Ank.
(27) Mahmut Râgıp Gâzimihâl, a.g.e, s. 17.
(28) Prof. Dr Kemal Eraslan, 1997, kişisel görüşme.
(29) Bahaeddin Ögel: a.g.e., s.40
(30) W. Radolff: a.g.e., passim.
(31) Kaşgarlı Mahmut: a.g.e., s.378-379.
(32) W. Radolff: a.g.e., C. IV. St. 519.
(33) Abdülkadir İnan, a.g.e., s.135.
(40) Prof.Bahaeddin Ögel: a.g.e., s.24-25
(41) Prof. K.K Yudahın: kırgız Sözlüğü, 1988 Ank., C.I, s.451
(42) V.Vertkov, Atlas Musıkalnıh Instrumentov Narodov SSR., 1963, Moskova,s.132-133
(43) Prof.Bahaeddin Ögel: a.g.e., s.97
(44) V.Vertkov, a.g.e., s.132-133, 138
(45) V.Vertkov, a.g.e., s.132-133
(46) Ali Rıza Yalgın, Cenupta Türkmen çalgıları, Seyhan Bsm., Adana, 1940, s.36
(47) Ali Rıza Yalgın: a.g.e., s.36
(48) Mahmut Râgıp Gâzimihâl: a.g.e., s.83
(49) V.Vertkv: a.g.e., s.116
(50) Mahmut Râgıp Gâzimihâl: a.g.e., s.84

DÜNYA SAZI OLMA SÜRECİNDE BAĞLAMA

("Anadolu'nun Nefesi Bağlama" Sempozyumu Bildirisi)

Erol PARLAK

Küreselleşme yolunda önemli mesafenin kat edildiği dünyamızda, ülkeler artık özellikle kültür verileriyle kendilerini ifade etmektedirler. Kimi ülkeler kendi özgün değerlerini tanıtabilmede başarılı olup, kazanımlarını elde ederken, birçok ülke bunu başaramamaktan dolayı, kendini ortaya koyamamakta, yabancı kültürlerin yoğun baskısı altında kalmakta ve zamanla varolan değerlerini de kaybedebilmektedir. Bunun yanında bir ülkeye ait herhangi bir değerin uluslararası platforma taşınmasının hiç de kolay olmadığı açıktır.

Dünyanın benimsediği enstrümanların, ülke sınırlarını aşarak dünya sazı olabilmelerine kadar uzanan zorlu ve uzun bir serüveni vardır. Yöresel olarak çalınan bir sazın bir ülkenin ulusal sazı olması nispeten daha kolaydır. Zira, ortak bir kültür etrafında bütünleşmiş toplumların, aynı ezgi, tını ve ifade biçimlerini hissedip benimsemeleri doğaldır. Ancak, bir sazın kendi sınırlarını aşarak uluslararası platformda yer bulması, sevilmesi, hele de dünyanın kabul ettiği standartlara ulaşması son derece zordur. Bu zorlu yolun aşılması da önemli adımlar ve atılımlardan geçmektedir. Sazın fiziksel gelişimini tamamlamış olması, hakkında bilimsel çalışmaların yapılması, çalım ve öğretim tekniğinde bir sistematiğin geliştirilmesi, çeşitli metotlar yazılması, büyük virtüözlerin yetişmiş ve yeni eserlerin üretilmiş olması bunlardan bazılarıdır. Bu çerçeveden bakıldığında bağlama için durum üzüntü vericidir. Zira, dünyanın en eski ve en zengin kültürlerinin kök saldığı bir coğrafyada bulunmasına rağmen, çeşitli sosyal ve siyasal nedenlerle özgün kültürü göz ardı edilen ülkemizde bağlama, bırakın dünya sazı olabilmeyi ulusal saz olma konumunda bile istenilen noktada değildir. Çok çeşitli yönleri bulunan bu sorunun bizce temel iki nedeni vardır. Bunlardan biri; özgün kültürü tanıma, çözümleme ve ifade etme misyonu

bir tarafa, yaşatılması düşüncesinin bile Türkiye entellektüelinin genelinin gündemine girememesi, buna bağlı olarak da bu görevin yalnızca gelenekçi halk kitleleri tarafından yürütülmesidir. Ancak büyük özveri ile bu değerleri korumaya çalışan halkımızın, hala göçebe ruh yapısını tasfiye edememiş olmasından dolayı bir başka sorunlar zinciri daha karşımıza çıkmaktadır. Katı gelenekçi tutum ve bilgilerin kulaktan kulağa aktarılması alışkanlığı nedeniyle, yeni gelişmeler sancılı olmakta, toplumun bu gelişmeleri algılaması, kavraması ve öğrenmesi zaman almaktadır. Toplumun önünde yer alan gelenekten yetişmiş ve halkın gerçek duygularını özümsemiş ustaların da bilgi ve tecrübelerini az da olsa yazıya geçirmek yerine benzer tutum sergilemeleri ve bu yönde örnek olmaları, sözlü kültürün yazıyla bütünleşmesinin önündeki engellerden biridir. Ayrıca reel müzik sektöründeki üretimlerde bağlamanın bir bütün olan Anadolu kültür mozayiği içindeki gerçek zenginliğine ulaşma çabası yerine, özellikle Pazar oluşturma kaygısı ile ümmetçi yaklaşıma yönelinmesi, bağlamaya ulusallaşma yolunda tekdüzeliği getirmektedir. Öyle ki; müzik kültürümüzün çok değerli eserleri ya göz ardı edilmekte ya da sağı solu deforme edilmiş olarak bu üretim ilişkisi içinde ancak yer bulabilmektedir. Bunların yanında ülkemizde çok çeşitli sosyo-ekonomik problemler yaşanması da gözünü para hırsı bürümüş müzisyen tipinden, yaptığı işe saygı duyan ve ona olabildiğince katkıda bulunabilmeyi amaçlayan, donanımlı müzik adamına geçişi zorlaştırmaktadır. Belli bir aydınlanmayı başarmış sanat adamlarının özveri dolu çalışmaları da toplumun ilgisizliğine ve reel tüketim ilişkilerine kurban giderek sonraki çalışmalar baltalanmaktadır. Sağlıklı bilimsel çalışmaların az oluşu bir yana, bu çalışmaları yapması gereken entellektüel kitlenin birlik ruhu içinde bilgi üretmek, çözüm bulmak,yol göstermek ve alternatif üretimlerle reel rektörü yönlendirmek yerine, kısır çekişmeler içine girmesi de yaşanılan kültür erozyonuna ve popülist yaklaşıma bağlı gelişen kokuşmuş televole batağının nedenlerindendir. Tüm bu olumsuzluklar ise; hafızasında birçok bilgiyi taşıyan (zamanla değişebilen veya unutulabilen), ancak yazılı eserleri olmayan ve dünyanın en zengin kültürlerinden bir bölümünü muhabbet masalarına ve müzik

prodüktörlerinin ticari kaygılarına dayalı yapımlara indirgemiş bir toplum olarak dış dünyada kendini yeterince ifade edememe ve tanınamamayı getirmektedir.

Bağlamanın dünya sazı olamamasının temel nedenlerinden bir diğeri de; halk müziği üzerine yapılan çalışmalarda, araştırmacılar ve müzik adamları tarafından bağlamanın özgün el ile çalma tekniğinin göz ardı edilerek, mızrap kavramının öne çıkarılmasıdır. Böylece, zengin ifade gücü ve geniş kullanım özellikleriyle bağlamanın gerçek kapasitesini ortaya koyacak olan el ile bağlama çalma tekniği terk edilmiş, hatta zamanla unutulmuştur. Bunun sonucunda da müziğimiz "mızrap" öğesine adeta kilitlenmiştir. Yaptığı olumlu bir çok katkıya rağmen mızraplı çalma tekniği ise; bağlamayı dünya sazı yapabilme gücünden yoksundur. Bu da, konunun doğası gereği varılan bir sonuçtur. Zira, sazların yaşam sürecine çok geç katılan mızrap, pena vb. araçlarla çalınarak dünya sazı olabilmiş bir enstrüman yoktur. Buna en yakın örnek gitardır. Pena ile çalınan türleri olmasına karşın, gitarı dünya sazı yapan; el ile çalınışındaki geniş kullanım özellikleri ve zengin ifade gücüdür.

Bugün gelinen noktada; el ile çalmanın özgün bir teknik mi yoksa deyişler, boğazlar vb. ezgilere has popüler bir ifade tarzı mı olduğu, el ile çalma ile her ezginin çalınıp çalınamayacağı vb. temelsiz, basit yaklaşımlar aşılmıştır. Çok kısa bir süre içerisinde kat edilen yol bile, gelecek için önemli ipuçlarıyla doludur. Konser, konferans, seminer vb. etkinliklerde yurt dışında elde edilen tecrübeler ise; el ile çalma tekniğinin bağlamaya ilgi duyan çok sayıdaki dünya insanına ne kadar yakın geldiği, nitelikli müzik adamlarını hayretler içinde bıraktığı yönündedir. Yapılması gereken; el ile çalma tekniğinin üzerine gidilerek henüz ön adımları atılmış olan kuramlar, ifade biçimleri, teknik ayrıntılar genişletilmeli, yeni eserler üretilmeli, sağlam temellere oturan, sistematiği doğru şekillenmiş metotlar ile kuşaklara yayılmalı ve geleceği şekillendirecek olan virtüözler ve teorisyenler yetiştirilmelidir. Böylece yeni gelişmekte olan sanatsal halk müziği kavramı için çok önemli olan, vazgeçilmez nitelikteki mızraplı bağlama ile desteklenmiş ideal bağlama ailesi oluşacak ve hayata

geçirilecek önemli projeler ile bağlama ulusal saz olmanın ötesinde, dünya sazı olabilecektir.

Sonuç olarak; Avrupa Birliği hedefleyen ancak sağlıklı kültür ve sanat politikasının üretilmediği yurdumuzda öne çıkarılan ve değerli gösterilmeye çalışılan güncel yapılanma, bizi ifade etmekten ve sınırlarımızı aşmaktan acizdir. Üzerinde durulması gereken nokta; Avrupa Birliğinin ekonomik değerler kadar, sosyal ve kültürel değerler birliği de olduğu ve bu birliğin kendine bu anlamda özgün zenginlikler katabilecek ülkelerle birleşme yolunu seçtiğidir. Bu çerçeveden bakıldığında bizi dünya insanına yaklaştıracak olan; kökünü ve yaşamsal dinamiklerini bu topraklardan olan özgün değerlerimizdir.Aymazca göz ardı edilen hatta yok sayılan... Unutulmamalıdır ki;insanlığın dünyanın değişik bölgelerinde lokal olarak yarattığı özgün değerler, tüm dünya insanının ortak değerleridir. İnsanlığı kaynaştıran, hayatı anlamlandıran, daha yaşanılması kılan, ruhu zenginleştiren değerler.Ve hiç bir ülke insanının çok uzun süreçte zorlukla kazanılmış bu değerleri hor kullanmaya, hele de yok oluşuna sebep olmaya, çağdaş insan bilinci ve sorumluluğu doğrultusunda hakkı yoktur. Ve yine unutulmamalıdır ki; bilerek ya da bilmeden yok edilen bu değerler insanın kendisidir.

"BAĞLAMA"NIN ÖNEMİ

Yrd. Doç. METİN EKE

Bağlama, mızrapla çalınan, telli ,Türk Halk Müziği Çalgımızdır. Bağlama, bir deryadır, bir meta'dır, bir hazinedir. Bağlama, insanın en yakın dostudur, yoldaşıdır, dert ortağıdır, sırdaşıdır. Türk Halk müziği, doğumdan ölüme kadar insan yaşantısını konu alan bir müzik türüdür. Bunun halkımıza sunulması ise bağlama ile gerçekleşmiştir. Türkülerdeki gerçek yaşantının dizelerde anlatımı insan sesi, melodinin aktarımı ise bağlama ile olmuştur. Cem adı verilen ibadetler bağlama ile yürütülür; duazı imamlar okunur, evliyalar çağrılır, semâlar dönülür. Yurdumuzun değişik yörelerinde var olan, Zeybekler, Karşılamalar, Divanlar, Bozlaklar, Baraklar, Türküler, Semahlar, Deyişler vb. bağlama ile icra edilir. Bağlama, Türk Halkı ile özdeşleşmiştir. Bizi, yurtdışında musiki alanında bizi en iyi tanıtan bir imge - semboldür.

Bağlama icracısı, duygularını, acılarını, üzüntülerini, neşesini, sevincini, derdini, sırrını bağlamasıyla paylaşmıştır. Duygularını, birikimlerini, yeteneğiyle birleştirerek icrâ ettiği zaman, bağlama onunla konuşur, onun söyleyemediklerini söyler. Hatta bunu o kadar güzel bir ahenkle ifade eder ki; dinleyen ağlar, gurbetteki yakınını hatırlar; üzülür, sevdiğiyle buluşacağı günü hatırlar; sevinir, mutlu olur, sitemkâr olur vb.

Aşık Veysel, bağlama ile kendisi arasındaki bu duygu paylaşımını, saz için yazmış olduğu şiirinde şöyle dile getirmiştir:

Sazım ben gidersem sen kal dünyada,
Gizli sırlarımı aşikâr etme
Lâl olsun dillerin söylersen yâda,
Garip bülbül gibi ahûzar etme.

İcracı ve bağlama arasında bir iş bölümü, bir bütünlük, bir yapıcılık mevcuttur. Manevi duygu ve hislerini veren; icracı, bunları somut hale

getiren; bağlamadır. Aynı şiirin ikinci kıtasında Aşık Veysel bunu şöyle ifade etmiştir:

Sen petek misâli Veysel'de arı
İnleşir beraber yapardık balı,
Ben bir insanoğlu sen bir dut dalı,
Ben babamı sen ustanı unutma hey.

Bağlama, gerçek bir ustanın elinde,bir bülbül sesi gibidir, dinlemekten kimse asla usanmaz, aksine büyük bir haz duyulur. Aynı şiirin üçüncü kıtası şöyledir:

Bahçede dut iken bilmezdin sazı,
Bülbül konar mıydı dalına bazı,
Hangi kuştan aldın sen bu avazı,
Söyle doğrusunu gel inkâr etme.

Bağlamamız, dünyadaki binlerce saz arasında ilk üçe girebilen bir yapıya sahiptir. Tek başına çalınıp söylenen ve konser verebilen (Piyano, Gitar, Bağlama), saatlerce çalınıp zevkle dinlenebilen üç sazdan biridir.(1)

Bağlama icra ustaları; kendi müzik kapasiteleri, müzik hassasiyetleri, parmak baskıları ve mızrap vuruşları ile tanınırlar. Ustalık sıfatına erişmiş bağlama sanatçıları, icraları sırasında radyodan dinlenildiği zaman, isim ile tanıtılmasalar bile dinleyiciler tarafından bilinirler. Bu, şu saz sanatkârının üslûbu, bu tezeneyi ancak şu saz sanatkarı atabilir, vb. Bağlama icrası; usta sanatkarların hüviyetini rahatlıkla gösterebilir özellik taşımaktadır.

Bunun yanında, bazı yörelerimizde bağlama, o yörenin kendine has mızrap tavrı ile icra edilmektedir. Tavır, bir yöreye ait ezgilerin melodik yapılarının, halk müziği sazları ile icrâ edilmesinde kullanılan bir kavramdır. Kullanımında bütünden bireyselliğe inebiliyoruz. Bağlama tavrı, kaval tavrı, kemane tavrı, sipsi tavrı vb.(2) Bağlama için kullandığımız zaman; yöreye

ait sözlü ve sözsüz ezgilerin, tezenenin tellere vuruşlarında belli bir hareket ve düzen içermesi anlaşılmaktadır. Giresun tavrı, Âşık tavrı, Konya tavrı, Sürmeli tavrı, vb. Bundan şunu anlıyoruz; yörelerimiz bağlama sanatkarlarının icra ettiği ezgilerin tavırları ile kolaylıkla tanınmaktadır.

Bağlamanın, saz âşıklarının var olmalarında, bunu bir meslek olarak sürdürmelerinde, yaşamlarını devam ettirmelerinde önemi çok büyüktür. Doğu'nun birçok yöresinde eğlencelerin, düğünlerin, nişan ve sünnetlerin en büyük eğlencesi Saz Âşıklarıdır. Bu sanatçıların bulunmadığı herhangi bir eğlenceye pek rastlanmaz. Gecenin sanatçısı olan saz âşığı, tek başına idare etmektedir. Ozan, halk tam anlamıyla toplandığında, eline sazını alıp kendine ayrılan yerde ve ayakta dolaşmaya başlar. Programına başlamak, etrafını kontrol altında tutmak ve dikkatleri üzerinde toplamak için dik-dik, ağır adımlarla yürür ve kendine olan güvenini gösterir. Okuyacağı türküler ise anlatılan hikayenin içindeki kahramanların, karşılaşmaları sırasında söyledikleri türküler olduğundan, türkülere uyarlanan müziklerde konu bütünlüğünü sağlar.(3)

Kendini iyi yetiştiren, güçlülüğüne inanan bir saz âşığı, kendine olan güvenini kazanmak, kendini ispatlayıp ün yapmak amacıyla bazı âşıklarla 'Karşılaşma' (Değişme) yapar. Bu karşılaşmalarda belli kurallar olur ve karşılaşan âşık, basamak halinde karşılaşarak, üstad âşığa kadar gider. Öte yandan bir âşık, herhangi bir usta âşıkla yaptığı karşılaşmada yenik düşünce, yeniden eline sazını alıp, onun karşısına çıkmaya utanır. (4) Hatta, mükâfata dayalı âşık atışmalarında, yenilen âşık sazını bırakır, ödülü alamaz ve bu mesleği bir daha yapamazdı.

Bağlama, her zaman sözü destekleyen, ozanın irticalen söyleyeceklerine her zaman yardımcı olan, ona güç veren bir varlık olarak bilinmektedir.

Bağlama'nın, ilk olarak Orta Asya Türkleri'nden kaynaklandığı bilinen bir gerçektir. O zamanlar "Kopuz" olarak bilinirdi, bugün ise "Bağlama" olarak bilinmektedir. Gerek kopuz olarak bilindiği devirlerde, gerekse bağlama olarak çalındığı dönemlerde kutsal bir alet gibi sevgi ve saygı görmüştür. Öpüp başa konulmuş, ondan sonra çalınmış, evlerin en güzel

köşelerine asılmış, çalanlara da büyük saygı duyulmuştur. Bu güzel sazımız olmasaydı, Emrah'ı, Kerem'i, Pir Sultan'ı, Dadaloğlu'nu, Veysel'i kim söyletecek, Karacaoğlan'ı kim coşturacak, Köroğlu'nu kim kükretecekti? Türk Milletine yurdunda, yuvasında, Serhat boylarında neşeyi, cesareti ve morali kim verecekti?(5)

Bağlama, gerçekten bizim özümüzü yansıtmaktadır. Duygularımızı, düşüncelerimizi, sevincimizi, kederimizi, üzüntümüzü en iyi şekilde ifade etmektedir. Yurt dışında tanıtımı çok iyi yapılmamasına rağmen, bağlama, yurdumuza gelen yabancı misafirler tarafından çok beğenilmekte ve sevilmektedir. Ülkelerine geri dönüşlerinde, çoğunun hatıra olarak satın alıp götürdükleri bir Türk çalgısıdır.

Dip Notlar

(1) Cafer Açın: Bağlama ve Ailesi , s.1
(2) Nida Tüfekçi: Türk Halk Müziği Ders Notları, 1988
(3) Hasan Kartarı: Doğu Anadolu'da Âşık Edebiyatının esasları, Ank. 1978 s.66
(4) Salih Şahin: Ozanlık Dernekleri ve Doğulu Saz Şairleri, Kars, 1983, s.58
(5)Cafer Açın: Bağlama ve Ailesi, s.1

ÇALGIBİLİMİ (ORGANOLOJİK) AÇISINDAN KÜLTÜREL EĞLENCELERDE VE İCRALARDA BAĞLAMANIN İŞLEVİ

Dr. Murat KARABULUT
Erciyes Üniversitesi Nevşehir Tur. İşlet. ve Otelcilik Yüksekokulu Öğr.Görevlisi

Son yıllarda batıda, müzikolog ve etnomüzikologların halk şarkılarını kendi kültürel bağlamı içerisinde inceledikleri görülmektedir. Charles Seeger, halk şarkısının başlıca işlevinin, kazanılan özelliklerin korunması olarak tanımladığı kültürün kuşaktan kuşağa taşınması olduğunu belirtir (Ferris 1997: 87). Bugün için halk müziği alanında çalışan araştırmacılar, geçmiş dönemlerden daha farklı olarak, konuyu akademik ölçütlerde temellendirerek konunun sosyal ve kültürel bağlamıyla birlikte bütün yönleri ile inceleme eğilimi içerisindedirler. Bütün yönlerden kastedilen halk şarkılarının ortaya çıktığı durumlar, söylendiği icra ortamları yani kendi kültür bağlamında değerlendirilmesidir.

Ferris, Lomax, Seeger, Titon vb. gibi batılı müzikolog ve etnomüzikologların bu alanda ki temel yaklaşımları "halk türkülerinin kendi kültürel bağlamlarında değerlendirildiğinde daha bir öneminin olabileceğidir" (Özdemir :2002) Bu bilim adamlarının genel olarak kültürel bağlam noktasındaki dikkatleri, halk şarkılarının icra durumları, sosyal ve kültürel işlevleri gibi temel noktalar olmakla birlikte, halk şarkılarının icrasında kullanılan çalgı veya çalgıların nasıl bir işlevinin olduğu konusu üzerinde pek fazla durmamaları konunun kanaatime göre eksik yönünü oluşturmaktadır. Oysa ki çalgıların tarihi gelişim süreçleri, dönemleri, teknik yapıları, icra ortamları vb. özellikler geleneksel müziğin bir bütün olarak ele alınıp incelenmesinde son derece önemlidir. Halk türkülerinin icrasında ses ne kadar önemli ise çalgıda bir o kadar önemlidir.

Sosyal disiplinler içerisinde üzerinde en az çalışılan alanlardan birisi de şüphesiz Organoloji (Çalgıbilimi) konusudur. Bu bağlamda çalgıbilimi, folklor, etnomüzikoloji gibi disiplinlerin çalışma alanları zaman zaman bazı

özellikleri bulunmaktadır. Bağlama; yayıldığı coğrafik alan, kültürel icra ortamı bakımından halk çalgıları içerisinde en işlevsel bir çalgı konumundadır. Orta Asya'dan Balkanlara kadar uzanan oldukça geniş alanda bağlamanın değişik yapı ve formdaki çeşitlerini görmek mümkündür. Örneğin bağlamaya Arnavutlar ve Yugoslavlar çifteli, Yunanlılar buziki, Bulgarlar bulgari, Ruslar balalayka demektedirler ki bütün bu çalgılar bağlama ailesi çalgıların değişik şekilleri veya versiyonlarından ibarettir. Dünyada bu kadar geniş bir alana dağılan ve yayılan başka bir telli halk çalgısının olmadığını söylemek fazla iddialı olmasa gerek. Bağlamanın ilk şeklinin kopuz türü telli çalgı olduğu ve bu çalgıdan Anadolu sahasına geldiği müzikologların birleştiği ortak görüşlerdendir. (Jenkins, Lovsing, Farmer, Gazimihal, Ataman, Ögel, Parlak v.b.) Türkistan coğrafyasında bağlama çalgısı dombra, dutar, dımbra, adları ile perdesiz ya da perdeli olarak, Azerbaycan sahasında ise bağlama adıyla kullanılmaktadır.

Araştırmalar sonucunda Anadolu'nun aşağı yukarı çoğunluğunda bağlama çalgısına rastlamak mümkündür. Aslında bu özel bir durum değildir. Bunun nedeni bağlamanın geleneksel müzik icrasına en uygun çalgı olmasından kaynaklanmaktadır. İlk zamanlar Orta Asya'da geleneksel icra durumuna göre on dört, on yedi perde olarak çalınan bağlama Anadolu sahasında yirmi dört veya daha fazla perde ile çalınmış ve çalınmaktadır. Özellikle bozlak yöresi olarak bilinen Orta Anadolu Kırşehir yöresinde perde sayısı çalan kişinin icra kabiliyetine göre artabilmektedir. Bugün için halk türküleri icrasında yöresel tavır ve üslubu yansıtan,güzellik, estetik ve yorum katan en önemli çalgı kuşkusuz bağlamadır.

Bilindiği üzere yıllardır bağlamanın batı sistemine dayalı yapılan müzik icralarında kullanılmamış hatta bir zamanlar Türk müzik eğitim sistemine dahi konulmamış müzik bölümlerinde ya da konservatuarlarda yer verilmemiş hatta yasaklanmıştır. Bu durumun bazı konservatuar veya müzik eğitim bölümlerinde hala sürdüğünü de üzülerek belirtmek gerek. Ancak son yıllarda sevindirici gelişmelerde olmuş yapılan bu yanlıştan dönülmeye başlandığına da şahit olmaktayız.

Bağlama, çalgılar içerisinde eğitim müziğinde kanaatime göre en uygun çalgıdır. Her şeyden önce kolay elde edilebilirliği halkın müzik kültürünü yansıtması, teknik ve yapısal özellikleri açısından eğitim müziği için kullanılabilecek en uygun bir çalgıdır. Eğitimde temel ilke vardır yakından uzağa ilkesi. Yakınında olanını bilmeden uzaktakini anlamak mümkün değildir. Evrensel kimliği yakalamanın yolu da kendi kültürel kimliği bilmek tanımak icra etmekten geçtiği açıktır. Müzikte evreseli yakalamanın yolunun da bağlama çalgısını doğru olarak kullanmaktan geçtiğini söylemek de fazla iddialı olmasa gerek.

Kültürel eğlence, bir toplumun sahip olduğu kültürel değerler bütünündeki eğlenme fenomenini ifade eden bir kavramdır. Yeryüzünde var olan hemen bütün toplumların eğlence kültürü ve anlayışı farklı farklıdır. Bu tabii olan bir durumdur. Farklı coğrafya da yaşayan milletlerin yaşadıkları yerlerde kendi kültürel dokusuna paralel olarak geleneksel kültür yapısında da çeşitlilik görülebilmektedir. Bağlamanın bu parametrelerde sosyal ve kültürel doku üzerindeki tesiri tam olarak anlaşılmış değildir. Usta çırak geleneği içerisinde varlığını koruyan bağlama bir bakıma sözel kültür ürünlerinin hafızasını oluşturan veya depolayan bir araçtır aynı zamanda. Aşık şair ya da ozan türküsünü yakarken veya günümüzdeki ifade ile bestelerken acaba bağlamanın hiç rolü yok mudur? Varsa ne kadardır. Şüphesiz bundan sonra müzik araştırmacılarının veya etnomüzikologların bu hususa dikkatlerini yoğunlaştırmalarında pek çok fayda vardır.

Bu bağlamda bizde de halk kültürü eğlenceleri yöreler arasında farklılıklar göstermekle beraber, (Bu eğlencelere Elazığ'da Kürsü başı, Urfa'da Sıra Geceleri, Ankara'da Gençlik Teşkilatı, Simav ve Çankırı'da Yaren Teşkilatı, Balıkesir'de Barana, Konya'da Oturak ve Yatsı Oturumları) bu eğlencelerin temel amacı eğlenmekle birlikte sosyal ve kültürel açıdan dayanışma, kaynaşma ve aralarındaki kültürel bağların güçlenmesini sağlamaktır. Bütün bu halk eğlencelerinin ortak bir yönü ise bağlama çalgısının mutlak surette çalınmasıdır. Burada bağlamanın temel işlevi bir eğlenme aracı olarak kullanılmasıdır. Tarafımdan yapılan araştırmalarda bu durum tespit edilmiştir.

Bütün bu bilgiler ışığında bağlamanın dış yapıya tesirinin dışında bir başka yönü ise bu sempozyuma konu olan iç yapısıdır ki belki de en fazla üzerinde düşünülmesi gereken konu da bu olsa gerek. Bu açıdan bakıldığında bağlama, iç yapı itibarı ile Türk kültürünün aynası, toplumun nefesi ve sesidir. Dünyada toplum üzerinde derin izler bırakan ve toplumun kültürel şekillenmesine son derece tesir eden bir çalgı var mıdır? Böyle bir araştırma yapılmış mıdır? Bilmiyoruz. Ama şu gerçeği biliyoruz ki bağlama yüzyıllardır Anadolulun nefesi olmuş, dili olmuş, kültürü olmuştur.

Bu bilgiler ışığında yapılması gerekenler:

1. Bağlama çalgısının Üniversitelerin konservatuarlar ve müzik eğitimi bölümlerinde daha fazla yer verilmesi. Türkiye'de sadece üç ilde olan Türk Müziği Konservatuarlarının sayılarının artırılması
2. Kültür Bakanlığı veya ilgili yerlerin bağlamayı tanıtıcı sergi, panel, seminer ve sempozyumların sürekli olarak yapılması.
3. Kültürel ürün çeşitliliği ve kültürel tanıtım açısından olayın turizm boyutu da dikkate alarak yurt dışına açılarak sergiler ve konserler yapılması.
4. Kültür Bakanlığı'nca çalgı müzelerinin bir an önce hayata geçirilmesi.
5. Milli Eğitim Bakanlığı'nca öğrencilere yönelik yaygın eğitim verilmesi.

KAYNAKÇA

ÖZDEMİR, Nebi: (2001),Türk Halk Eğlenceleri, Eylül,
(Yayımlanmamış doçentlik tezi)
KARABULUT, Murat: (1996), "Türk Halk Kültürü Derlemelerinde Tespit Edilen Halk Çalgıları ve Bunlar İçerisinde Cimon",Araştırma Sonuçları Sepozyumu Bildirileri, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları

ANADOLU İNSANININ DUYGU VE DÜŞÜNCESİNİN TEMEL ARACI: BAĞLAMA

Çetin Gül
(Bağlama Sanatçısı - Yorumcu)

Dünya tarihinde her uygarlık ortaya koyduğu tarihi eserler kadar, yarattığı sözlü ve müzikal değerler ile de uygarlığının boyutlarını yansıtır. Büyük düşünür Konfüçyüs'ün ünlü "Bir toplumun nasıl yaşadığına ve nasıl yönetildiğine bakmak istiyorsanız, o toplumun müziğine bakınız" sözü bu bağlamda çok önemlidir. Uygarlık değerleri yüksek coğrafyalarda tüm birikimlerin evrensel boyutta genelde tek bir enstrüman ile özdeşleştiğine tanık olmaktayız. Hind Uygarlığı için bu olgu Sitar, Grek Uygarlığı için Buzuki, İspanyol Kültürü için Gitar ve Batı Uygarlığı için Keman kabul edilebileceği gibi Dünyanın eşsiz köklü uygarlığı Anadolu söz konusu olduğunda ise, bu müzik enstrümanının BAĞLAMA olması kaçınılmazdır. Atatürk'ün " Anadolu nun tüm kültürü bu üç telin üstündedir." sözü bu gerçeğin ayrı bir vurgulanışıdır.

Bağlamanın tarihsel köklerini ağırlıklı olarak Kopuza ve Orta Asya Türk kültürüne bağlama eğilimleri çok yaygın olmakla beraber, 1071 öncesi Anadolu uygarlıklarına hatta binlerce yıl öncesinde Hitit Uygarlığındaki kabartmalar baz alınarak o dönemle ilişkilendirme eğilimleride mevcuttur. Ama sonuç olarak BAĞLAMA en az 1000 yıllık tarihsel süreçte Anadolu ile bütünleşmiş, ağırlıklı olarak Türkmen kültürüne ait olmakla birlikte farklı etnik unsurlarında kullandığı bir Anadolu sazıdır. Kopuz tarihsel evrim içinde bir sıçrama olarak Osmanlı sarayında tambur, Anadolu halkının bağrında da Bağlama olarak varlığını sürdürmüştür. Bağlama her ne kadar bir akort düzeninin adı, saz ise tüm enstrümanların genel adı olarak bilinmekle birlikte, Anadolu insanı Bağlamayı Saz adı ile özdeşleştirmiştir. Bu gün gelinen noktada ise Bağlama artık çeşitli türleri ve güçlü tınısı ile özgün bir enstrümandır. Osmanlı Saray Kültürü içinde çok çeşitli ve renkli

sazlara rastlanmakla beraber, Bağlamanın asla yer almaması, Bağlamanın aristokrat kültürün tümüyle dışında halka ait olma özelliğinin bir kanıtıdır. Bağlamanın ve buna bağlı olarak halk müzik ve kültürünün bu farklılığının, Selçuklu ve Osmanlı tarihi içinde yaklaşık 1000 yıl içinde dayandığı oldukça önemli tarihsel ve sosyolojik gerçekler vardır.

A- Binlerce yıl öncesinde Kaşgarlı Mahmut tarafından yazılan Divan-ı Lügat-ü Türk eserinden ve Ali Şir Nevai tarafından kaleme alınan Muhakemetül Lügateyn eserinden anlaşılacağı üzere Türk dilini koruma,savunma ve geliştirme gibi önemli bir çaba varken, Selçuklu ve Osmanlı Sultanlarının bırakın böyle bir çabayı, sürekli Arapça ve Farsçayı kullanarak yüceltmeleri ve kurumsallaştırmaları, üstelik Türkçe kullanan Anadolu Türkmeni için sistemli bir politika olarak Bi-edrakı Etrak (İdraksiz Türkler) kavramını kullanmaları, hiçbir kurumsallaşma olmadan Türkçenin korunmasını oldukça zor durumda bırakmıştır. Genelde tüm dünya dillerinde günlük konuşma dili 300-500 kelimeyi geçmez olup edebiyat dilinde bu birkaç bini bulmaktadır. Tüm olumsuz koşullarda Türkçenin bu zenginliğe kavuşmasında ozanlık-aşıklık kültürünün sözlü edebiyatta yarattığı büyük katkı ve bu yaratıcı duyguyu vereninde Bağlama olduğu şüphe götürmez. Çünkü Bağlamasız bir Yunus Emre, Karacaoğlan, Köroğlu, Pir Sultan Abdal, Dadaloğlu, Emrah, Şah Hatayi, Sümmani, Kul Himmet düşünülemeyeceği gibi, bu ozanlar olmaksızın bir Türk dilinden bir Halk kültüründen bahsedilemez. Türk dilinin zengin kılınmasında bağlamanın yarattığı duygu ve düşünce seli bu açıdan oldukça önem taşımıştır.

B- İslam dininin egemen iktidarlarca, Emevi ve Abbasi hanedanlıklarından beri yanlış yorumlanması ve çıkarlara dayandırılma çabaları müziğide kapsamış olup, bağnazlıklar sonucu müziğin haram olduğu anlayışından bağlamada en acımasız payını almıştır. Sarayda en uç eğlencenin aracı olarak çeşitli sazlardan icra edilen müzik varolmasına rağmen telli sazın günah sayılması, katı hoşgörüsüz şekilci bir din anlayışına karşı, öze dayalı, aklı hoşgörü ve sevgiyi esas alan bir din anlayış ve tasavvufunun, Anadolu da bağlama ile yan yana tarih sahnesine çıktığını

göstermektedir. Yunus Emre gibi büyük bir düşünür ve ozanın dizelerinin meşhur Ebu Suud Efendi fermanı ile Cumhuriyete kadar yasaklı olması, gene Ebu Suud Efendi nin Bağlamayı çalan her kişinin boynunun vurulması ve sazın görüldüğü yerde kırılmasını buyuran fermanı gibi sayısız bağnaz anlayışa rağmen, Anadolu insanının ağırlıklı olarak Alevi-Bektaşi ekseninde, cem ibadetinde sazı Allah'a ve insanlığa özde ulaşmanın en güzel yolu olarak sahiplenmesi ve telli Kuran-ı Kerim olarak en üstün değeri vermesi, bağlamanın insancıl ve akılcı bir din anlayışının temel öğesi olarak günümüze gelmesine neden olmuştur. 17 YY da Aşık Dertli nin ünlü dizelerinde görüleceği üzere bu karşıtlık açıkça kendini göstermektedir.

Telli Sazdır bunun adı, Ne ayet dinler ne kadı, Bunu çalar anlar kendi, Şeytan bunun neresinde.

Ayrıca tümüyle türkmen bir Alevi Saz şairi olan ve Şah Hatayi mahlası ile sayısız türkçe deyiş semah duaz türü eserler vererek tüm Anadolu insanının gönlünde yatan Safevi Hükümdarı Şah İsmail in resmi tarihimizde halen bir Acem padişahı olarak anılması halen bu çarpık anlayışın bir uzantısıdır. Klasik Müziğimizin bu noktaya gelmesinde Mevlevi tekkelerindeki Sultan Veled, Hafız Post, Itri, İsmail Dede Efendi den gelen egemen tasavvuf geleneğinin ne denli payı büyükse, tüm baskı ve engellere karşın, Halk kültür ve müziğimizin, türk dili ve bağlamanın bu çağa taşınmasında Alevi Bektaşi inanç ve kültürünün öncü rolü çok çok büyüktür.

C- Göç,baskı,kırım ve zulüm gibi çok karmaşık ve acı sosyal olayların yaşandığı Anadolu coğrafyasında insanımızın sığındığı içini döktüğü en büyük derya, haksızlığa karşı çıkış için en büyük güç kaynağı bağlamanın ezgileri olmuştur. Türküler ve bağlama halkımızın her türlü duygu ve düşüncesinin anlatımı aracı olmuş yazılı edebiyat olmaksızın sözlü kültürle kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Halkımızın haksızlıklara ve bağnazlıklara karşı çıkışta bağlamanın muhalif yönü kendini göstermiştir. Moğol istilası dönemi Yunus Emre'nin eserlerine, Fetret devri çalkantıları Şeyh Bedrettin türkülerine, Osmanlı-Safevi Yavuz-Şah İsmail çatışması Pir Sultan'ın deyişlerine, Celali ayaklanmaları, Kozanoğlu ayaklanması ve buna benzer

halk hareketleri sayısız türkülere, Yerel beylerin keyfi yönetimleri Köroğlu Dadaloğlu koşmalarına, Osmanlı-Rus Harbi Kars Çıldırlı Aşık Şenlik te olduğu gibi 93 Koçaklamasına, Yemen, Sarıkamış, Çanakkale, Seferberlikler ve Kurtuluş Savaşı ozanlarımızın elinde hep saz ile bağlama ile türkülere konu olmuştur. Bu gerçek aynı zamanda tarih bilimi açısından türkülerin bir tarihi referans olma özelliği taşıdığını da sergilemektedir.

D-Günümüzde varolan diğer müzik türleri, özellikle Anadoludaki diğer en güçlü kültür olan Divan edebiyatı ve Klasik Müzik ile karşılaştırıldığında, çok büyük bir fark olarak bağlamanın ve türkülerin insana ait her türlü duygu ve düşünceyi yansıttığı görülmektedir. Diğerlerinde ağırlıklı olarak aşk ve eğlence duygusu olmakla beraber, halk kültürümüzde aşk, acı, sevinç, hasret, tasvir gurbet, eğlence, öğreticilik, tasavvuf, coşku, başkaldırı ve sayısız tüm insansıl duygu bağlama ile içiçe gelişmiştir. Bağlama ile icra edilen Hoyrat, zeybek, sürmeli, horon, bar, deyiş, semah, karşılama, bozlak, duaz, türkü, koşma, halay ve daha nice nice form bağlama ve türkünün eşsiz boyutlarını sergilemektedir. Bu,kimi çevrelerin halk müziğimize ve bağlama kültürüne karşı giriştikleri küçümsemeye karşı bağlamanın içerdiği ve halkımızın yaşadığı duygusal zenginliğinde en büyük kanıtıdır. Bağlamanın çok çeşitli zengin yöresel tavırlara, figürlere, akortlara sahip olması da müzikal ve armonik anlamda enginliğinin ayrıca bir göstergesidir.

Kopuztan günümüze çeşitli geometri ve malzeme evrimini geçiren sazımız bu gün çok çeşitli türleriyle beraber genellikle boyutuna göre Cura,Bağlama ve Divan sazı olarak adlandırılmaktadır. Daha önceleri Dut,Kestane ve gürgen gibi ağaçlardan oyulmak suretiyle bütün gövde olarak imal edilen bağlama son yıllarda gelişen teknoloji ile Maun, Ardıç,Vengi gibi değişik ağaç malzemelerden yaprak dilim olarak da imal edilmektedir. Saz genellikle insana benzetilmiştir. Sapın baş tarafına Baş-Kaş, Burgularına kulak, sapına kol, yüz tarafına göğüs, göğsündeki deliklere göz, tekne kısmına gövde denilmektedir. Sanki bağlama insan ruh ve bedeni ile bütünleştirilmiştir. Bağlamanın temel parçalarının gelişen ağaç, tasarım

ve yapım teknolojisi ile şekillenmesi bağlamanın frekans ve ahenk anlamında tını kalitesini ve buna bağlı olarak çalım kabiliyetini artırmıştır.

Cumhuriyete kadar gelinen süreç ana hatları ile yukarıda belirtilmekle beraber,Cumhuriyet devriminin önemli bir dil,kültür ve tarih bilinci dönüşümü ile halk müziğimizle ilgili kurumsal çalışmalar başlatılmıştır. Atatürk'ün ünlü Sarayburnu konuşması yeni müzik politikasının eksenini oluşturmuş olup, temelini halk ezgilerimizden,türkülerimizden alarak müziğimizi çağdaş formda dünyaya tanıtmak temel amaç olmuştur. Bu nedenle Müzikolog Bela Bartok ülkemize davet edilerek müzik ve türkü araştırmaları yaptırılmış Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferit Alnar gibi Türk Beşleri ile Çağdaş Batı Müziğinin Halk müziğimiz ile ortak çalışmaların yaratılması yoluna gidilmiştir.

Daha sonrasında Halk müziğimiz ve bağlama kültürümüz için önemli yeri olan ve her zaman saygı ile andığımız Muzaffer Sarısözen'in Anadoluyu karış karış gezerek binlerce türkü derlemesi, Yurttan Sesler korosunu kurması ve bu türkülerin radyoda seslendirilmesi bu alanda ilk en önemli kurumsallaşmadır. DarülElhan olarak da bilinen İstanbul Belediye konservatuarı ve Batı Müziği eğitimi veren Ankara Devlet Konservatuarı dışında yıllarca Halk müziğimizle ilgili akademik bir kurum olmamış ve Türk Musikisi Devlet Konservatuarı ancak ve ancak 1975 de kurulabilmiştir. Muzaffer Sarısözen' in yanı sıra Halil Bedii Yönetken, Nida Tüfekçi, Ahmet Gazi Ayhan ve Sadi Yaver Ataman gibi öncü büyük ustalarla türkülerimizin derlenmesi, notaya alınması ve korolarda icra edilmesi bu alanda önemli dönüm noktalarıdır. Bu derlemelerde Celal Güzelses,Mukim Tahir, Hacı Taşan, Muarrem Ertaş, Çekiç Ali, Bayram Aracı, Hisarlı Ahmet, Fahrettin Çelik, Mükerrem Kemertaş gibi sayısız kahramanın büyük emeği olduğu gibi, Ali Ekber Çiçek,Özay Gönlüm,Yılmaz İpek gibi sanatçıların ve bağlamayı genç kuşaklara aktarmakta ozanlık kültürümüzün çağdaş temsilcileri Aşık Davut Sulari, Aşık Daimi, Aşık Veysel ve Aşık Mahzuni Şerif gibi ustalarında rolü büyüktür. Atatürk'ten sonra Milli Şef dönemi, sadece Latin ve Grek

Edebiyatı ürünlerinin çevirileri ile Batı edebiyatı ve Batı Müziği göklere çıkarıldığı halk müziğimizin küçümsendiği bir dönem olmuş, her zaman çok önemli ve ilerici olarak nitelendirdiğimiz ve kapatılmasını eğitim tarihimizin en büyük hatası olarak gördüğümüz Köy Enstitülerinde bile mandolin öğretimi verilerek bağlama dışlanmıştır. 1950 den sonra başta Demokrat Parti olmak üzere hemen hemen tüm egemen iktidarlar ise Bağlamaya ve halk müziğimize kuşku ile bakmışlardır. İşte bu noktada Türk Entelejiyansasının bağlama ve halk müziğimizi küçümsediği ve özellikle Alevi Bektaşi kültürüne ait bir çok türkünün yorumlanmasının yasaklandığı ve korku duyulduğu bir dönemde, bir kişi kendisi Opera ve Batı Müzik kökenli bir Bas Bariton olmasına rağmen yüreklice türkülerin sorumluluğunu sahiplenmiş ve her yöreden, her büyük ozanımızdan sayısız türkü okuyarak halk kültürümüzü ve bağlamayı çağdaş dünyaya taşımanın onurlu kavgasını vermiştir. RUHİ SU. Türkülerimizin ya çok muhafazakar anlayışlar elinde dinamik içeriğinin boşaltıldığı yada yoz arabesk karmaşıklığının egemen olduğu uzun bir süreçte türküler ve bağlama adına önemli bir isimdir RUHİ SU.

İlk dönemlerde ağırlıklı olarak uzun saplı bağlama çalınmakla beraber 1980 sonrası süreçte kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni rağbet görmüştür. 1975 de İstanbul Teşvikiye de Türk Musikisi Devlet Konservatuarının kurulması ve 12 Eylül 1980 Askeri darbesi sonrası bu konservatuarın ülkemizin köklü bilim kurumu İTÜ ne bağlanması halk müziğimiz ve bağlamanın akademik ortamda çalışmalarına olanak vermiştir. TRT den sonra böylesi bir kurumsallaşma önemli ve yararlı olmuştur. İlk zamanlarda Arif Sağ, Yavuz Top ve Nida Tüfekçi gibi büyük bağlama ustalarının öğretim üyeliği yaptığı kurum, 20 yılın aşkın süre içinde sayısız akademisyen, müzik çalışması ve bilimsel yayın gerçekleştirmiş olup bağlama ve halk müziği ile ilgili önemli araştırmaların merkezi haline gelmiştir. 1980 sonrası sıkıntılı, baskı dönemlerinde Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu ve Muhlis Akarsu ustaların çıkardıkları Muhabbet serisi türkü kasetleri halk müziği ve bağlamayı halk nezdinde tekrar ilgi odağı ve yapmıştır.1970 li yıllardan beri bağlamanın ağırlıklı olarak Orhan

Gencebay tarafından Arabesk müzik içindede yoğunluklu kullanımı bağlamanın hızlı çalımı ve figürleri açısından önemli olduğu gibi, gelinen sürecin tümüyle yozlaşmaya neden olan içler acısı bir sonuç olduğu da şüphe götürmemektedir. Ruhi Su ile başlayan ve Livaneli ile süregelen bağlamanın diğer müzikal açılımı ise 1980 sonrası politik ortamında çeşitli sanatçı ve yorumcularında katkıları ile halen tam müzikal ve sosyolojik tanımı yapılamamış Özgün müzik denilen bir türü doğurmuştur. 1970 li yıllarda Cem Karaca, Barış Manço, Edip Akbayram ve Cahit Berkay gibi çeşitli pop ve rock sanatçılarının müzik çalışmalarında da kullanılan bağlama Anadolu Rock ve Pop Folk gibi müzik türlerinde de etkin rol oynamıştır. Ayrıca otantik bağlamda kökleri çok eskilere dayanmakla beraber, çağımızda Fethiyeli Ramazan Güngör ve Nesimi Çimenle özdeşleşen mızrapsız,elle ve parmakla bağlama çalma tekniği olan Şelpe ise büyük bir beğeni ile günden güne yaygınlaşmaktadır. Vernik kokusunun yanında her türlü dostça muhabbetin döndüğü,ağaçla hemhal olunduğu Saz yapım atelyöleri ise bu konunun büyük ustaları Erzincan da Kumaş Dededen, İstanbul da Agop Ustadan Cafer Açın dan, Ankara da Coşkun Göla'dan, beri büyük yol kat ederek, her zaman sanki bir ibadethane gibi algılanmış, bazı iğreti fabrikasyon yapımlara rağmen yeni akademik çalışmalarla seçkin,sanatsal el emeği göz nuru bağlama yapım çalışmaları ile yurdumuzun dört bir yanına yayılmıştır. Halk müziğimizin sınırları ve bağlamanın icrası Anadoludaki tüm kardeş halkların müzikleri ile etkileşimini sürdürdüğü gibi, coğrafi sınırlarımızın ötesinde Kafkaslar,Balkanlar ve Mezopotamya eksenindede varlığını sürdürmektedir. Anadolunun her yöresinde türüne göre bağlama çalımı ve türkü icrası her türlü duygu,düşünce ve etkinliğin temel taşı olmaktadır. Köyden kente göç gibi sosyolojik değişimler ve teknolojik yenilikler halk müziği ve bağlama çalışmalarının ufuklarını geliştirmekte olup, kent türküsü,beste türkü,çağdaş türkü gibi yeni kavramların tartışılmasını zorunlu kıldığı gibi, bağlamayı pop,rock,caz gibi müzik türlerindede çeşitli figürlerle bir ara enstrüman olarak kullanımına olanak vermektedir. Piyasadaki tüm çıkar ilişkilerine ve müzikal kirlenmişliğe rağmen, oldukça

yetkin ve saygın bir kısım akademisyenler, yorumcu ve sanatçılar halk kültürümüzün ve bağlamanın özüne sadık kalarak, bunu evrensel dünyayla ve çağdaş kültürle buluşturmanın kavgasını vermektedir. TRT, Kültür Bakanlığı, Konservatuarlar,Müzik Eğitim Bölümleri,Özel Dershaneler,Sivil Toplum Örgütleri ve kişisel sanatsal çabalarla bu çaba çok yönlü sürmektedir. Bu onurlu çabaya devlet ve özel girişim temelinde çeşitli kurumsal katkılarında artması gerekmektedir.

Sonuç olarak halkımızın, öncü ozan ve ustalarımızın her türlü tarihsel zorluk içinde binbir emek ve özveri ile bu güne kadar taşıdığı halk müziği ve bağlamayı, yozlaşmaya karşı çıkarak ve öze bağlı kalarak çağdaş dünyaya ve evrensel müziğe taşımak, aydınlar ve sanatçılar olarak bizlere düşen bir görev olarak önümüzde durmaktadır.

KAYNAKLAR

1- Türk Kültür Tarihine Giriş: Prof Dr Bahattin Ögel
2- Uygarlık Tarihine Giriş: Prof Dr Server Tanilli
3- Türk Halk Hareketleri ve Devrimler: Prof Dr Çetin Yetkin
4- Okunacak En Büyük Kitap İnsandır: Prof Dr Rıza Yürükoğl
5- Atatürk ve Türk Musikis: Sadi Yaver Ataman
6- Halk Müziği Üzerine çeşitli Görüşler: Salih Turhan
7- Çeşitli Kitap ve gazete makaleleri

ANADOLU'NUN NEFESİ BAĞLAMA VE SORUNLARI

Dr. Sabri UYSAL
Müzikolog

Cumhuriyet dönemine kadar geleneksel toplum biçimi içerisinde varlığını ve gelişimini sürdüren halk müziğimiz, Cumhuriyetle birlikte derleme, araştırma ve toplu icraatlarla yeni bir döneme girmiştir. Bu bir anlamda sözlü edebiyatın, yazılı edebiyata geçişidir.

Başta radyoların faaliyete geçmesiyle oluşan "yurttan sesler" koroları olmak üzere, örgün ve yaygın eğitim kurumlarında oluşturulan "toplu söyleme-çalma" geleneği bağlamayı, "halk çalgısı" özelliğinin ötesinde bir "toplu eğitim çalgısı" hüviyetini de kazandırmıştır.

Toplu icra ve eğitimin ana kuralı ise sistematiğinin ve metodunun olmasıdır. Bu bağlamda, bir halk çalgısı olan bağlamanın, çağdaş eğitime integre edilmesi pek kolay görülmemektedir. Bu nedenle başlangıçtan bugüne kadar, bağlamaya ait formatların belirlenip standardize edilmesi, notasyonu ve metotlarını hazırlanması gibi sorunlar çözülemedi. Bunun başlıca nedenleri:

1) Devletin, kültür politikası çerçevesinde bu gelişmeleri önceden görüp gerekli rehberlik ve öncülük görevini yapamaması.

2) İleri müzik eğitim almış çağdaş bestecilerimiz, halk müziğinden yeteri kadar yararlanmışlar, ancak derleme çalışmalarının ötesinde bu tür sorunlara eğilme gereği duymamışlardır. Asıl işleri bestecilik olduğu için böyle bir soruna eğilmeleri de beklenemezdi.

3) Bu alanda çalışan icracılar yakın zaman kadar "usta-çırak" geleneği içerisinde yetişmiş olup o gücü ve formasyonu kendilerinde bulamamışlardır. (1)

Kısaca özetlemeye çalıştığımız durum tesbitinden sonra " Anadolunun Nefesi Bağlama" ve Türk halk müziğine ait önemli sorunları şöyle sıralayabiliriz.

1) Standardize sorunu

2) Notalama sorunu

3) Metot sorunu

1) Satandardize Sorunu

Çağdaş orkestralarda yer olan vurmalı, üflemeli ve yaylı çalgılarda olduğu gibi bağlama ailesinde de,

a) Soprano - cura

b) Alto - bağlama/ çöğür

c) Bas - divan

şeklinde tınıları ve akustik kuralları belirlenerek standart bir formata kavuşturulmalıdır. Bunu kim yapacak sorusuna gelince: Bunu, Kültür Bakanlığı ve üniversitelerin işbirliği çerçevesinde konservatuvar ve müzik yüksek okullarının çalgı yapım ölçümleri çözecektir. Bu bölümde çalışan yapım öğretmenleri, hepimizin bildiği gibi bu alanda yıllarca kafa yorup emek vermişler ve konseptler üretmişlerdir. Ancak biz onlara istedikleri olanakları sağlayamadığımızdan seslerini duyuramadılar Gerekli destek verilerek bu merkezlerde üretilen enstrümanlar TRT ve Devlet koroları başta olmak üzere konuyla ilgili diğer eğitim kurumlarının icra grupları aracılığı ile yurt çapında tanıtılıp örnek teşkil edecek şekilde yaygınlaştırılmalıdır.

Aynı şekilde üretilen enstrumanların, üretimi kolaylaştırıcı ölçü ve teknik çizimleri başta olmak üzere, gerekli bilgileri içeren kitapçığı hazırlanıp ilgilenenlerin hizmetine sunulmalıdır. Böylece bağlama ailesi, belli bir standarta ulaşarak, yerellik ve ulusallıktan öte evrensel müzik kültüründeki yerini alma şansını yakalayacaktır.

Bu arada yeri gelmişken belirteyim: 2001 yılında Almanya'da yayınlanan "Almanya'da Türklerin Müzikal Yaşamı" adlı doktora tezimde, Almanya'da yetişen Türk gençlerinde bağlamaya karşı büyük bir ilgi olduğu, bu nedenle Alman müzik okullarında mutlaka bağlamaya yer verilmesi gerektiğini savunmuştum. Zaman içerisinde bu fikrim kabul edilerek yaklaşık yediyüzbin Türkün yaşadığı Kuzey Ren Vestfalya Eyaleti'ndeki birçok müzik okulunda, bağlama öğrenimine başlanmıştır. Bu demektir ki "Anadolunun Nefesi Bağlama" yakın bir zamanda Avrupa okullarına,

Avrupa orkestralarına ve Avrupa salonlarına girecektir.

Tekrar ülkemize dönersek: Diğer yandan bir baba mesleği olarak sürdürülen bağlama üretim merkezleri de ciddi ve bilinçli yapılan bir iş kolu olarak ekonomik ve kültürel kalkınmadaki yerlerini alacaklardır.

2)Notalama Sorunu

En köklü icra grubu olarak faaliyet gösteren TRT Halk Müziği korolarında baştan biri süregelen bir yanlışlık var. Yazılan sesle icra edilen ses birbirinden farklıdır. Sözgelimi "la" kararlı yazılan bir ezgi, en az 6-7 ses alttan icra edilmektedir. Bu çelişkili durumun bir an önce giderilmesi gerekiyor. Ancak notalama sisteminin bir temele oturtulması, çalgıların standardize edilip formatlara kavuşturulmasına bağlıdır. Sözgelimi yukarda standardize sorunu anlatılırken düşünülen soprana, alto ve bas bağlamaların yapılarına uygun olan karar seslerinin belirlenmesi ve notasyon sistemin de buna göre belirlenmesi gerekmektedir. Bu sorun çözüldüğünde bir ezgi en azından üç sesli olarak icra edilebilecektir. Böylece eşlik partiskyonlarında zenginleşmiş olacaktır.

Bugün icra edilmekte olan tek sesli ana ezginin karar sesi ise, okul müzik eğitimimizde olduğu gibi "re" karar sesi olarak yazılmalı ve icra edilmeli diye düşünüyorum

3) Metot Sorunu

Bağlama öğrenimine çok ilgi olmasına karşın, faydalanılabilecek metot sayısı oldukça azdır. Yurtiçinde ve yırtdışında verilen bağlama kursların kısa zamanda dağılması ve başarısızlıkla sonuçlanmasının iki nedeni vardır. Birincisi öğreticinin formasyon eksikliği. İkincisi ise metotsuzluk ve materyal eksikliğidir. Piyasada bulunan mevcut metotlara baktığımızda, bir çoğunun yüzeysel ve ticari amaçla yazıldığını görüyoruz. Bir kısmının pedogoglarca değil, ilgi duyan amatör kişilerce yazıldığın görürüz. Bazıları hiçbir araştırma ve inceleme yapmadan, metot yazıyorum diye piyasada buldukları notaları aynan basıyorlar. Bir kısmı TRT notanın alayım derken yanlış yazıp, yanlış şekliyle yayınlamaktadır. Bir kısmı üzerinde çalışma gereğini bile duymadan TRT halk müziği notaların aynan basmakta bir sakınca görmemektedir.

Müzik eğitimi görmüş arkadaşlarımız ise belli bir sistematik yakalamadan yanlış kriterlerle metot hazırlamışlardır. Örneğin ölçüleri örnek almıştır, zor parçalar başta kolay parçalar ortada, hatta en kolay ezgiyi kitabın sonuna almıştır. Sözün kısası; bir metot yazabilmek için

a) Pedegosik formasyon

b) Bağlamanın yapısını iyi tanıma

c) THM ezgilerini iyi tanıma ve analız edebilme

d) Pratik deneyim

gibi bilgi ve beceri donanımı şarttır. Ancak bu donanıma sahip olduktan sonra metot yazmayı deneyebiliriz. Aksı halde basit, yanlış, yüzeysel, ucuz ve kalitesiz bir çalışma olur.

Özetleyecek olursak: "Anadolu nun Nefesi Bağlama"nın ve halk müziğimizin gerçekten ve uzun süreli sesimiz ve soluğumuz olabilmesi için bu alanda yapmamız gereken bir hayli iş imiz uzun yolumuz var. İlgi duyan emek veren herkese kolay gele.

1) Atılgan, Halil: Folklor Edebiyat 2001/ 4. S. 181

BAĞLAMA"NIN DIŞA AÇILMA SÜRECİNDE AŞILMASI GEREKEN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Cengiz KURT
Bağlama Öğretmeni

Halk Müziğimiz daha geniş çerçevede Türk müziği- hem teorik hemde pratik açıdan büyük bir karmaşanın içerisindedir. Henüz standartlaşmış bir teori ve termonoljiye sahip değildir. Diziler, usuller, formlar, bağlamada düzen şekilliri vs. guruplandırmada ve terminolojide alabildiğine bir kargaşa hüküm sünmektedir.

İsmin önünde "Hoca", "Üstad", "Usta" gibi sıfat veya ünvanlar bulunan birtakım insanlar ve kerameti kendinden menkul "Uzman- Araştırmacı"lar arasında; kişisel hesap, hırs, kapris ve komplekselerden kaynaklanan gizli veya açık kavgalar nedeni bir dil ve fikir birliği sağlanmamakta, biri diğerinin söylediklerini kesinlikle kabul etmemekte, müziğimiz bu görünümü ile adeta Osmanlı öncesi Anadolu'daki "Beylikler dönemi'ni yansıtmaktadır.

Halk müziği eğitimi veren resmi kurumlar arasında bir sistem ve metod birliği kurulamamıştır. Türk Müziği Konservatuvarları arasında bir teori-pratik terminoloji birliği yoktur. Çoğunlukla asgari müzik bilgisinden bile mahrum, birikim ve donanım acısından son derece yetersiz, bırakınız "Hoca" olmasını, "öğrenci" sıfatını dahi taşımaktan çok uzak insanların sözüm ona "öğreticilik" yaptığı derneklerde ve birçok dersanemsi yerde ise durum, içler acısıdır. Sistemsiz, metotsuz, bilgisiz, yalan- yanlış bir şekilde eğitim içerdiğini iddia eden bu yerler, bağlama ve dolaysıyla da halk müziği hakkında yanlış kanıların oluşmasına ve beyin kirlenmesine yolaçmakta, belki de ileride bağlama virtüozu olabilecek yeteneklerin heba olmasına neden olmaktadır.

Ezgilerimizin notalanması konusu ise başlıbaşına bir felakettir. Müzik teorisi, notasyon ve müzik imlas bilgisi olmayan insanlar tarafından yazılmış, yer yer anormal ölçülerde abartılmış, yer yer son derece yetersiz, melodik

ritim ve prozodi yanlışlarıyla dolu vokal için mi, enstruman için mi yazıldığı belli olmayan karalamalarla, adına "Türk Halk Müziği Arşivi" denilen bir yanlışlıklar arşivi oluşturulmuş, daha sonra da bu yanlışların üzerine bir "otantiizm" zırhı geçirelek onlara dokunulmazlık kazandırılmıştır, bu yanlışlıklar menzumesi adeta korumaya alınarak kutsallaştırılmış, tabulaştırılmıştır.

Ağırlığını, satccato bir enstrubağlamanın oluşturduğu, yaylı ve nefesli sazların neredeyse hiç yer verilmediği bu şekliyle halk müziği orkestrası yanlış kurulmuştur.

Halk müziği sazlarının - özelliklede bağlama ailesinin - yapımında henüz bir ölçü standartı oluşmamıştır. Bağlama imalatçılarının büyük çoğunluğu, işin sadece marangozluk yanıyla ilgili olup, matematik, fizik ve akustik gibi konularda gerekli olan temel bilgilerden son derece uzaktır.

Bağlama çalma açısından bir branşlaşma gerçekleştirilememiştir. Bağlama çalan biri, bütün bağlama ailesini, bütün düzen şekillerini en üst düzeyde çalmaya çalışmakta veya buna zorlanmaktadır. Bu tutum ve yaklaşımlar, bağlama icracılığında branşlaşmayı, derinlemesine br ustalaşmayı ve uzmanlaşmayı engellemektedir.

Kitle iletişim araçları ve müzik prodüktörleri sadece ticari amaç ile yaptıkları ucuz, kalitesiz ve düzeysiz yapımları dayatmakta, "tüketici" olarak gördükleri kitleleri kendi amaçları doğrultusunda etkilemekte ve yönlendirmektedirler.

"Müzik tüketicisi" konumundaki kitleler ise, dinleyecekleri müziğin kalitesiyle, sanatsal ve kürtülrel boyutuyla pek ilgilenmemekte, sermayenin kendisine dayattığı, amacı sadece kâr olan bu "ürünler"e karşı hiçbir direnç göstermemekte, dinleyici olarak seçici davranmamakta, böylecede bir anlamda bu düzeysizliği ve kalitesizliği onaylamakta ve beslemektedir.

Bağlama çalmayı öğrenmek ve bu konuda eğitim almak isteyenlerin büyük çoğunluğu, ders alacakları kurumun seçimi hususunda ödeyecekleri ders ücretini tek kriter olarak almakta, alacakları eğitimin kalitesi, bilgilerin doğruluğu, öğrencinin fiziki durumu, guruplardaki öğrenci sayısı, sistamatiği olan bir metod gibi kriter olarak alınması gereken esas noktaları gözardı etmemelidir.

Neler Yapılmalı

Önyargı, dayatma, yasaklama ve kısıtlamalardan uzak, konuyla ilgili sözü olduğunu düşünen herkesin katılımına açık bir çalışma gurubu kurulmalı:

-Dizeler, formlar, usuller vb. Konular tek tek ele alınarak, varolan bütün karmaşa ve kargaşaya son verecek bir "Türk Müziği Teorisi" ve terminolojisi oluşturulmalıdır.

-Notasyon sistemi yeniden gözden geçirilerek, ezgilerin notaları çalındıkları ve okundukları tondan yazılmalıdır.

-Halk Müziği arşivi (özellikle TRT arşivi) notasyon ve müzik imlası kurallarına uygun olarak, işin ehli insanlar tarafından yeniden yazılmalıdır.

-Çeyrak ve Koma sseslerinin yazımında üzerine rakamlar konularak uydurulmuş ses değiştirme işaretleri terk edilmeli, bunların yerine evrensel müzik notasyonundaki işaretler konulmalıdır.

-Notasyon; mutlaka karakter, hareket, nüans, ornament, ifadedeki her tür değişim vs. dikkate alanarak ve belirtilerek yapılmalıdır.

Halk müziği eserlerinin icrasında -lehçe, şive açısından- "yerellik mahallilik" dayatmasından vaz geçilmeli, ülke genelinde türkülerin icrasında bir diyalekt ve telaffuz birliği sağlanmalıdır.

Bütün halk müziği enstrumanları için metodlar yazılmalı, resmi ve özel tüm eğitim kurumları arasında bir metod birliği sağlanmalıdır.

Bağlama başta olmak üzere, halk müziği sazlarımızın imalatındaki başıbozukluğa bir son verilmeli, bu enstrumanlarda bir ölçü sıtadardı oluşturulmalıdır. Ayrıca bağlama imalatçılığı yapan, yapmak isteyen usta veya usta adayları organoloji konusunda bilgi sahibi olmalı ve yapacakları enstrumanı çalmasını bilmelidir. (Burada İ.T.Ü. TürkMüziği Konservatuvarı Müzik Aletleri Yapım Bölüm Başkanı sayın Prof. Dr. Cafer AÇIN'ın Türk Müziği enstrumanlarının standart ölçülere kavuşturulması ve organolojik normlara uygun olarak üretilmeleri konusunda yapmış olduğu son derece değerli çalışmaları, tüm irili ufaklı imalatçılara ışık tutması dileğiyle, saygı, şükran ve minnet duyguları ile anmak gerek.)

Branşlaşmaya gidilmeli, bağlama çalanlar veya çalmayanlar her düzeni ve çalma şeklini öğrenmeye ve çalmaya çalışmak yerine, bir düzen veya çalma şeklini seçerek onda derinleşmeli ve ustalaşmalıdır.

Bağlamanın fiziki yapısında değişiklik ve farklı çalma teknikleri konusundaki denemeler ve arayışlar yadsınmamalı, desteklenmeli ve teşvik edlmelidir.

Bağlama ve bağlama gurupları için solo ve eşlikli özgün eserler yazılmalı, bir bağlama edebiyatı oluşturulmalıdır.

Kitle iletişim araçları ve prodüktörler, ticari amaçlı yapımların yanasıra, sanatsal ve kültürel boyutlu yapımlara da yer vermelidirler.

Tüketici konumundaki insanlar, alacakları ürün veya hizmetlerde "ki bunlar, enstruman satın alınması, ders alma, kaset alma, tv. de bir yapımı seyiretme gibi çok geniş bir yelpaze olşturmaktadır" bilinçli ve seçici davranmalı, böylece bu ürün veya hizmet sunan kişi veya kuruluşlar üzerinde kaliteyi yükseltme noktasında bir baskı unsuru olmalıdır.

Bir ensturamanın evrenselleşmesinin önkoşulu, ulusallaşma sürecini tamamlamış olmasıdır. Bir diger ifadeyle evrenselleşme sürecinin başlayabilmesi için, ulusallaşma sürecinin tamamlanmış olması gerekmektedir. Bu sürecin tamamlanabilmesi ise, yukarıda sıralanmış olan sorunların aşılmasına bağlıdır. Sorunların aşılabilmesinde, yeri ve konumuyla bağlantılı olarak hepimizin sorumlulukları olduğu son derece açıktır.

Hüseyin KARABABA
Halk Sazları Araştırmacısı

1- Projenin Adı: Bağlama Okulu

2- Projenin Konusu ve Amacı: Dünyanın en eski sazı olmasına rağmen bırakalım uluslar arası olmasını ulusal kimliğini dahi netleştirmemiş olmasından dolayı böylesi bir eğitim kurumuna ihtiyaç duyulmaktadır. Dünya sazı olma yolunda bağlamanın mutlak bir standartlaşmaya ihtiyacı vardır. Yani yapımından tekne uyumuna, tel sayısından perde orantılarına tüm seslerin kullanımından tınısına doğru öğretilip doğru icra edilmesine kadar tüm aşlamalarını yerine getirebilecek bir eğitim kurumuna acilen ihtiyaç vardır. Bu bağlamda sazlı ve sözlü kültürün yazılı kültüre geçirilmesi gerekmektedir. Bunu yapabilmenin yegane alt yapısı bilimsel bir kurum oluşturmaktan geçer. Bu kurumun çatısı altında doğru bilgiler bağlama ile buluşturulup dünyalılar karşısına kurumsallaşmış standardını yakalamış bir bağlama ailesi sunulmalıdır. Şu anda binlerce bağlama yapan usta, binlerce dershane başıboş denetimsiz, eğri doğru ne yaptığı belirsiz bir durumdadır. Bunlara bir belge verecek üst kurum bulunmamakla beraber bağlamanın standartı da ortaya çıkmamaktadır. Yani bağlamayı danışılabilecek bir kurumun yokluğu, boşluğu vardır. "Anadolu'nun Nefesi Bağlama 25-29 Haziran 2002" etkinlikler haftasını başarılı bir şekilde tamamlamanın onurunu ve gururunu yaşar ve paylaşırken katılımcı ve izleyici değerli bilim adamları, konunun bilginleri ve sempozyum tartışmaları bir öğretim kurumunu zorunlu kılmıştır. Öyle ki gerek yapımı gerekse icrası aynı kanaldan çıkmadığı sürece bir bütünsellik yakalanamayacağı tespit edilmiş, standartın yakalanmasında bilim adamından halk ozanına, tekne oyan ustadan konservatuar hocasına herkesi kucaklayacak bir çatı zorunluluğu doğmuştur. Yani sazlı kültür buluşmak zorundadır. Ancak böylesi bilimsel kurumda başarıya ulaşmak mümkün olacaktır. Tüm bu çalışmalar bilimsel bir çatı altında toparlamak sureti ile sonuca ulaşmak mümkündür.

ÖNEMLİ GEREKÇELER

1- Bağlama Müzesi: Maalesef bu durum çok vahimdir. Anadolu'da yapılan arkeolojik kazılarda beş bin yıl öncesine dayalı Anadolu'da bağlama izine rastlanmaktadır. (Kaynak: Anadolu Medeniyetler Müzesi Hitit Kabartmaları) gösterilmektedir ki engin ve zengin bir tarihi olan bu kültür abidemize maalesef sahip çıkılmamış, bir müze oluşturulmamış, sağda solda atıl durumda bakımsız bırakılarak tarihi özünden uzaklaştırılmıştır. Projemizdeki bu kurum konuyu toparlayıp ciddi bir işe parmak basmış olacaktır.

2- Ozanlar Müzesi: Tarihimizi ve kültürümüzü omuzlarında taşımış bağlamanın dününü hatta bu gününü temsil etmiş bu şahsiyetler ne yazık ki hem eserleri hem sazları hem de yapmak istedikleri, projeleri arada kalmış, yok olmuş, deforme edilerek farklı amaç ve çıkarlar için kullanılmış böylece kültür tahribatı yaratılmış, bağlama ve ozan amacının dışına itilerek içeriği boşaltılmıştır. Böylece bir kurum bu konuyu derleyip toparlayıp yerli yerine oturtmakta görev üstlenecektir. Kurumun akademik komitesi neyin nerede olmasına karar verecek, tarihimiz ve kültürümüzün temsilcileri hak ettikleri yere kavuşacaklardır.

3- Bağlama Kitaplığı: Bu vahim dağınıklıktan nasibini yazılı tarihçe de almıştır. Birçok eser yok olmuştur bu durumu ancak yetkin bir kurum toparlama şansına sahiptir. Bağlam okulu yapacağı bağlama kütüphanesi ile bu dağınıklığı bir çatı altında toparlayacaktır.

4- Bağlama Araştırmacıları: Hiçbir resmiyeti bulunmayan araştırmacılar aynı zamanda araştırmalarına ışık tutacak araçları da nereden ve nasıl edineceklerine dair herhangi bir kurum ve kuruluşun olmayışı da üzülerek söylemek gerek ki bağlama ve ağlama ailesine yakışmayan sonuçların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Okul projesi bu konunun da bir çatısı olabilir ve tarihe tanıklık edebilecek belge ve bilgilerin deposu haline gelebilir.

5- Bağlama Atölyeleri: Bu atölyeler babadan oğula, ustadan çırağa aktarılarak yürümüş, her biri ayrı bir ekol ve ayrı bir tarzda bağlama

üretmiş darmadağın durumdadır. Okul bu ustaları kursa tabi tutarak bir belge verilmesini sağlayabilirler.

6- Bağlama Kursları Dershaneler: Hiçbir denetim mekanizması bulunmayan, kimin neden ve niçin yaptığı bilinmeyen, öğretim doğruluğu eğriliği sorgulanmayan, başıboş sadece ticari amaç edinen bu mekanlar maalesef bağlamada standartın yakalanmasında büyük engel konumundadırlar. Bu meselenin acilen aşılması gerekmektedir. Mutlak bir üst kurul yani okul oluşturulup, kurulacak müzik uzmanları komitesi ile bu yerler denetlenmeli, imtihana tabi tutulmalı, doğru metot üretilip bu insanlara sunulmalıdır. Bu da ancak ve ancak bilimsel bir eğitim kurumu ile gerçekleşebilir.

7- Bağlama Laboratuvarları: Dünyanı her yerinde ekonomik krizler önce kültür ve sanatı vurur. Dolayısıyla kültürü budar, sanata zaman ve para ayırma oranı düşer. Bu koşulda öyle veya böyle ağaçlar üzerinde deney yapmak oldukça pahalı hale gelir. Bağlamada deneyler yapmalı, bu sonuçlar rapor edilmeli, kitapçıklar halinde arşivlendirilmelidir. Bunun yolu yine kurumsallaşmaktan geçer.

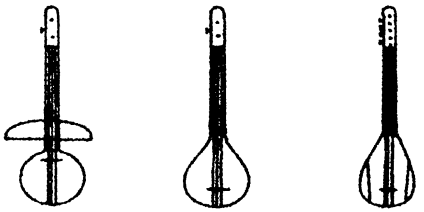
8- Bağlama Sempozyumu: Gerek ulusa gerekse uluslar arası belirleyici bir kurum olmadığından yapılan sempozyumlar boşa giderken yapılacaklara da karar verme yetkisi karmaşadan ibarettir. Bu karmaşayı çözecek yine kurumdur. Kurumun oluşturacağı kurul bu konuda kararlar alabilir. Yazışmaları yapılarak bağlamanın dünyada muhatabını bulması sağlanabilinir.

Sonuç: Bu konuya başta bağlamının bilginleri, devletin ilgili kurumları, yerel yönetimler, sivil toplum örgütleri ve bağlamayı seven, onun uluslararası boyuta taşınmasını isteyen herkes omuz vermelidir

BAĞLAMADA SON ELLİ YILDAKİ GELİŞMELER

S.Yücel AÇIN
İ.T.Ü. Türk Musikisi
Devlet Konsevatuarı Öğrt. Görevlisi

Bağlamanın ilk olarak Orta Asya Türkleri'nden kaynaklandığı bilinen bir gerçektir. O zamanlar kopuz olarak bilinirdi, bugün ise bağlama olarak bilinmektedir.



Şekil. 1

Iklığ, yaylı sazların, kopuz ise mızraplı sazların atası olarak bilinmektedir.

17.Yüzyıl sonlarına doğru Kopuz adı yavaş yavaş unutulmuş ve yerine "BAĞLAMA" deyimi kullanılmaya başlanmıştır.

Bağlama adının, nereden geldiği ve nasıl hafızalara yerleştiği araştırıldığında, kesin olarak bilinmemekle beraber, birçok fikirlerin ileriye sürüldüğü görülür ve bunlar arasında da akla en yakın olanı ise, sapına bağlanan perdelerden bağlama denmiş olabileceği düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Kopuzun önceleri sapında perde olmayışı da, bu düşüncelerin isabet oranını artırmaktadır.

Bağlama yurdumuzun her yerinde çeşitli ebatlarda yapılmakta ve değişik adlar almaktadır. Genelde hepsine birden bağlama denildiği gibi adını almış olduğu aile içerisinde de ebadına ve akorduna göre de bağlama olarak belirlenmiş olanı da bulunmaktadır. Bu ailenin temel sazıdır. Halk arasında saz denildiğinde ilk akla gelen bağlama grubuna giren sazlar olmaktadır.

Bağlama, Türk halkının duygu ve düşüncelerini ifade etme de, bir araç olmuştur. İşte bu nedenlerle, şu anda olduğu gibi, bağlama, THM'nin en belirgin sazı olma vasfını muhafaza etmektedir.

THM'nde icrası sırasında kullanılan enstrümanların yapısı ve özellikleri, icracının görüşleri veya bu enstrümanların yapımcısı tarafından ortaya atılan görüşler doğrultusunda eskiden beri ustadan çırağa yöntemi ile günümüze kadar ulaşmaktadır.

Halk ustalarının "Ben yaptım oldu" mantığı ile günümüze kadar gelmiş olan çalgı yapımı, bugün bilim şemsiyesi altında üniversal bir çatıya kavuşmuştur. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Çalgı Yapımı bölümünün, kurucusu sayın Cafer AÇIN hocamızın çalışmalarıyla, bilimsel bir yapıya oturtulmuş olan Türk Halk Çalgılarının yapım standartlarının tespiti, yapımda kullanılacak olan malzemelerin kalitesi ile birlikte, plan, proje, akustik, denge, oranlar, perde sistemi, ilmi çalışmaların sonucunda ortaya çıkarılmıştır.

Çalgı yapımı üzerinde bugüne kadar ciddi olarak pek az inceleme yapılmış ve konu hakkında yok denecek kadar az eser verilmiştir. Bu bakımdan elimizdeki eserler şimdiye kadar yazılanların en geniş kapsamlısı ve yıllarca süren bilgili bir araştırmanın ürünleridir.

Bu değerli eserlerin Türk Kültürüne yaptığı hizmet büyüktür. Bu eserler "Türk Halk Musikisi Ansiklopedisi", Doç. Şenel ÖNALDI, ile "Enstrüman Bilimi (Organoloji), Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri", Cafer AÇIN'ın çalışmalarıdır. Bağlamada en önemli gelişmelerden biride sayın Cafer AÇIN tarafından yayınmış olan " Bağlama" kitabıdır. Beşyüz sayfalık bu kitapta, Bağlamanın tarihçesi, tanıtımı, bilimsel yapımı ve sanatçılarının tanıtımı ile bağlama konusunda bir bütünlük oluşturmaktadır.

Halk Ustalarının Uyguladıkları Yöntemler :

Bağlamanın gelişim süreci içerisinde halk ustaları bağlamanın denge ve oranlarının tespiti sırasında ilkel yöntemlere başvurmuşlardır.

Halk ustalarının uyguladıkları sistemlerde eşik yerinin tespiti için çeşitli yöntemler kısaca şöyledir.Bunlar arasında dört parmak olarak bilinen yöntem; hiçbir ölçüye dayalı olmayan sadece dört parmağın teknenin alt

kısmına doğru konularak işaretlenmesidir.

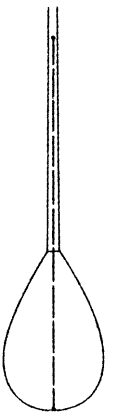
Dört parmak olarak bilinen yöntemde ustalar buna çeşitli boylardaki sazlara uyguladıklarından dolayı eşik yerinin tespitinde yanlış saptamalar doğmuştur.

Halk ustalarının sap boyunu işaretleme yöntemi şöyle idi; gövdenin etrafına dolanılan bir ip ile, ipin bir ucu gövdenin alt ucuna (tel takacağı yeri) yerleştirilip ipin uzadığı yere ise baş eşik (üst eşik) yerleştirilir.

Bu yöntemlerin sakıncaları sabit bir ölçü olmayışından dolayı gövdenin herhangi bozukluğu sapın uzun yada kısa kalmasına yol açar.



Şekil 2

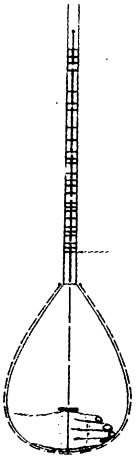


Şekil 3

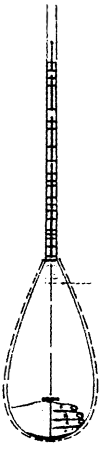
Halk ustaları şekil 2 de görüldüğü gibi gövdenin etrafına dolanılan bir ip ile, ipin bir ucu gövdenin ucuna (tel takacağı) yerleştirilip ipin uzadığı yere ise baş eşiğin işaretlenmesidir.

Halk ustalarının sap boyunu işaretleme yöntemi şöyle idi; gövdenin etrafına dolanılan bir ip ile, ipin bir ucu gövdenin alt ucuna (tel takacağı yeri) yerleştirilip ipin uzadığı yere ise baş eşik (üst eşik) yerleştirilir.

Bu yöntemlerin sakıncaları sabit bir ölçü olmayışından dolayı gövdenin herhangi bozukluğu sapın uzun yada kısa kalmasına yol açar.

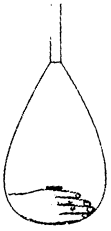


Şekil 4



Şekil. 5

Hiçbir bilimsel yanı olmayan bu çalışma her defasında değişik sonuçlar verir, formun eni dar yapılmış sazda çevresi geniş yapılmış saza göre daha kısa olacağından sapın boyu kısa düşer ve son perdeler sapın dibine düşmesi gerekirken ses tablosunun (göğüsün) üzerine taşar, (şekil 5 de görüldüğü gibi) form eni geniş yapılmış sazda ise, çevresi normalden uzun olacağı için sapın boyuda uzun olur ve sap üzerine bağlanan perdeler (şekil 4 de görüldüğü gibi) sap dibinden çok ilerde kalır ve dengesiz durum yaratır.

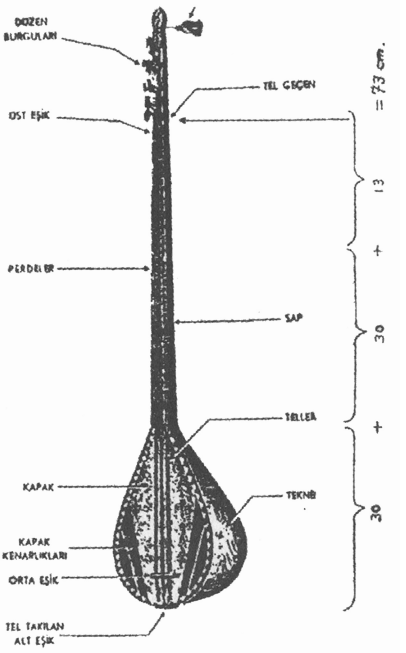


Şekil 6

Eşik yerinin tespiti için ise elin dört parmağı (şekil 6'da görüldüğü gibi) sazın alt ucuna konularak ses tablosun (göğsü) üzerinde eşik yeri belirlenir. Bu çalışmanın da bilimsel bir yanı olmadığı için her defasında değişik yerler verir, yapımcının parmakları kalın ise eşik yeri ileride, ince ise geride çıkar.

En yaygın kullanılan diğer bir sistemde Mahmut R. GAZİMİHAL'in "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" adlı kitabında bahsettiği sistem ise aynen şöyledir ; ele geçen kütükten oyulan bağlama teknesinin boyunun uzunluğuna, aynı uzunluk ve 13 cm eklenerek sap boyunun hesaplanmasıydı. Tel takacağından sapa doğru 4 parmak genişliği mesafede de orta eşik (köprü) konularak tel boyu elde ediliyordu. Örneğin, form boyu 40 cm olan bağlama teknesine 40 + 13= 53 cm sap takılıyordu. Burada kullanılan 13 cm'lik miktar sabit sayıydı. Yapılan "bağlama"ların form boyu ne olursa olsun, sap boyu, form boyunun 13 cm fazlasıyla hesaplanıyordu. "Boyu ve adı her ne olursa olsun günümüzde yapılan kopuzgillerden mesela Bağlama'nın kısım ölçüleri arasında sabit nispetler var mıdır? Eski asırlarda yapılanlar hakkında hiç bir bilgi kaynağı edinilmemiş olmakla beraber, şimdi yapılanlara dair bazı teferrütlı ip uçları edinilebileceğe benzemektedir. İstanbul'da güzel sazlar yapan ve bunları daima kütüğü oymak suretiyle çoğaltan arkadaşığımız Şemsi Yastıman'ın bana anlattığına göre: armudi teknenin derinlik, uzunluk ve en genişlik ölçüleri arasında hiç bir sabit nispet yoktur. Ancak, armudi saz yüzünün çepçevre ölçüsü ile tellerin dip raptiyesinden burguluğa girerken ki üst eşiğe kadarı eşit olur. Yani, sapın uzunluğu gövde uzunluğuna nispetle sabittir; şöle ki; dipteki "alt eşik" denilen rabtiyeden sapın eklendiği noktaya kadar kaç santim ise, sapın uzunluğu bu ölçünün bir misli fazlasına 13 santim daha katılarak hesaplanır. Mesela, esas ölçü 40 santim ise, bu 40'a bir 40 daha ve bir de 13 katılarak tam boy "93" santim olur: 40 + 40 + 13 = 93 Bir başka boyda: gövde uzunluğu 20 cm ise, genel uzunluk 20 + 20 + 13 = 53 cm olur: (Burguluk hesap dışı kalır) Katılan "13" fazlalığı hiç bir boy sazda değişmez, her ustanın bildiği sabit ölçü budur"

Şekil. 7



Bağlamanın Tarihsel Değişim ve Gelişimi :

Bağlamanın tarihsel değişim ve gelişiminde özellikle son elli yıl göz önüne alındığında somut olarak tespit edilen önemli hususlar şunlardır.

1.Bağlamada teknenin (formunun) şekli

2.Bağlamanın ses tablosundaki bombenin önemi ve miktarı

3.Bağlamada ses delikleri

4.Bağlamanın sap bölümündeki burguluğun geriye doğru eğik kullanımı

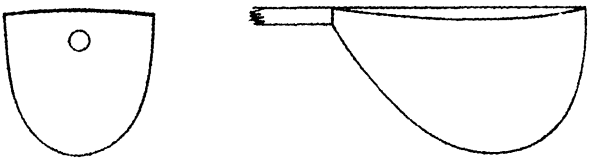
5.Sazın perdeleri

6.Saz sapına kazandırılan esneklik payı

7.Dilimli sazların açmış olduğu çığır

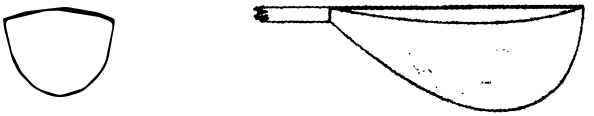
1.Bağlama teknesinin şekli (formu)

1. **Bağlama teknesinin şekli (formu)**



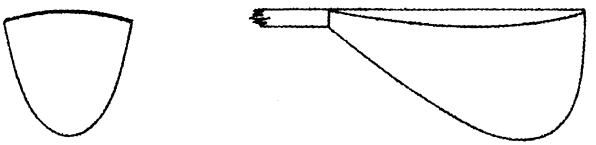
Şekil. 8

Bağlamanın son dönem formu.



Şekil. 9

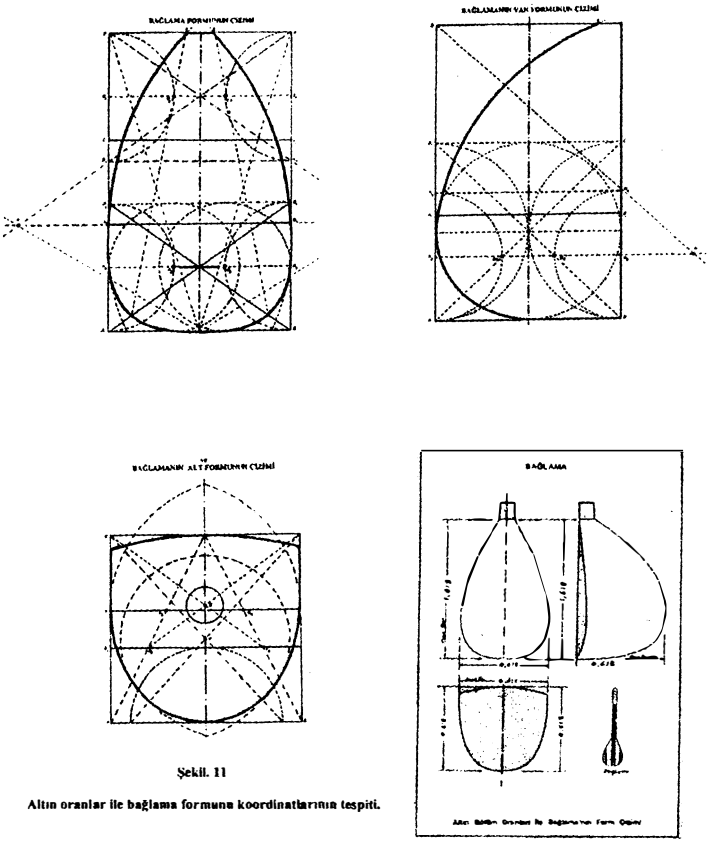
Bağlamanın ikinci dönem formu.



Şekil. 10

Bağlamanın ilk dönem formu.

İlk dönemlerde bağlama formu biraz daha uzun ve basık idi, (Şekil 10. bkz.) Daha sonraları ikinci dönemde ise biraz daha bombe yükseldi, geriye doğru uzama kaydetti, (Şekil 9. bkz) Son dönemde ise üzerinde yapılan bilimsel çalışmayla (altın oranlar ile) en güzel şeklini kazanmıştır. Bu form ile bağlama ailesi sazları hem ses kapasitesi, hem görünüm ve de denge oranlar açısından en güzel şekline kavuşmuş oldu. (Şekil 8. bkz). Otuz yıldan beri bu son formunu korumaktadır.



Şekil. 11

Altın oranlar ile bağlama formunu koordinatlarının tespiti.

Şekil. 12

Altın bölüm oranları ile bağlamanın form boyu, eni ve derinliğinin tespiti.

Cafer AÇIN, Türk ve Batı Enstrümanlarının Form ve Akustik Projeleri, Emek Basımevi, İstanbul, 1995, s. 8, 16

2.Bağlamanın ses tablosundaki bombenin önemi ve miktarı.

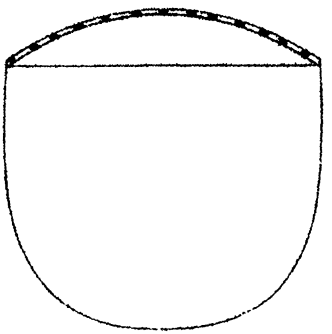
Bağlama ailesi sazlarında, ses tablosundaki bombenin rolü ve önemi çok büyüktür. Bu bombeler, çeşitli şekillerde azalır veya çoğalırlar. Yapılan sazdan istediğiniz sesi elde edebilmek için verilecek bombenin miktarı, çeşitli verilerden yararlanılarak belirlenir.

Bombe; saza vibrasyon kazandırmak ve sazın göğsünün direncini sağlayabilmek için verilir. 1950 yılları başına kadar sazlarımızda oldukça fazla bombe vardı. Bununda nedeni, ses tablolarının sazlara çok ince takılmasından ötürü çökmesini önlemekti.

Saza fazla bombe verildiğinde, sazın sesinin vibrasyonu azalır. Yumuşak ve yuvarlak ses yerine, metalik bir ses elde edilir.

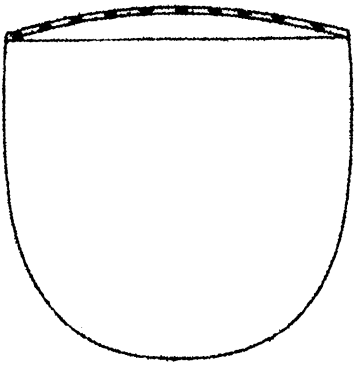
Vibrasyonun azalmasıyla ve sesin şiddetinin arttırılmış olmasıyla, sazda istenilmeyen seslerin çıkmasına neden olur.

Bağlama yapımındaki gelişmelerle, zamanla sazın ses tablosunu kalınlaştırmak suretiyle, bombenin azalması sağlanmıştır. Bu şekilde, seslerde istenilen denge kurulmuş, vibrasyonlu yumuşak ve rahat çıkan sesler elde edilmiş olur. Yalnız verilecek bombe miktarını belirleyici bazı faktörler vardır. Bunlar, kapakta kullanılan göğüs tahtasının sertliği, yumuşaklığı, damar yapılarındaki sıklık ve seyrekliktir.



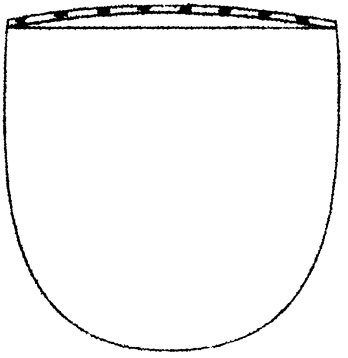
Şekil . 13

İlk sazların ses tablolarının çok ince olması nedeniyle sazların ses tablolarının çökmemesi için çok bombe verilirdi. Zamanla görüşler ve yapım teknikleri değiştikçe ses tabloları kalınlaştırıldı ve bombeler azaltıldı.



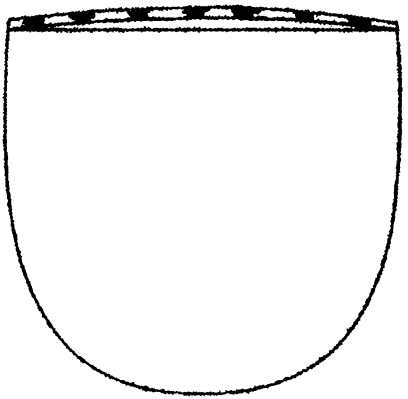
Şekil. 14

1950 yıllarında yapılan sazların bombelerine göre, yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi ondan sonraki yapılan sazların bombeleri, nispeten daha azaltılarak, seslerin daha yumuşak ve sıhhatli çıkması sağlanmıştır.



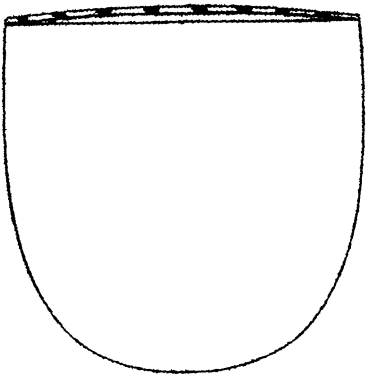
Şekil.15

1970'li yıllarda, bombenin bir önceki yıllara nazaran daha da azaldığı görülür. Sazlardan elde edilen seslerin daha kaliteli olması, sazlarımızın daha fazla rağbet görmesini sağlamıştır.



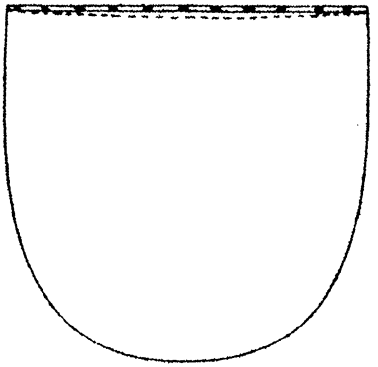
Şekil. 16

1980'li yıllarda ses tablolarının et kalınlıkları biraz daha artırılarak bombelerin azalması sağlanmıştır. Ses kaliteleri de yine arzu edilen ses karakterini taşımaktadır.



Şekil. 17

Son yıllarda bombeler daha da azaltılarak, ses tablosunun kalınlığı artırılmış, sazlarımızda vibrasyonlu, yumuşak ve yuvarlak seslerin elde edilmesi sağlanmıştır. Ses tablosunda kullanılacak ağaçların sertlik, yumuşaklık, damar yapısındaki sıklık ve seyreklik az da olsa verilecek olan bombeyi etkilemektedir.

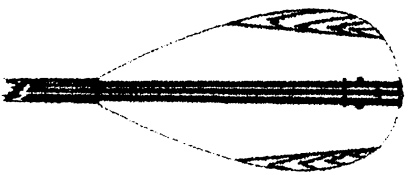


Şekil. 18

Günümüzde, sazlara verilecek olan bombeler mümkün olduğu kadar minimuma yaklaştırılmakta ve ağaçların sertlik, yumuşaklık, damarların sıklık ve seyreklik durumuna göre kalınlıkları ayarlanmaktadır. Bağlama ailesi sazlarında tabloyu tamamen düz takmak da son derece sakıncalıdır. Kendisine yapılan basınca tahammül edemez, çöker ve tablonun yeniden değiştirilmesi sorunu ortaya çıkar.

3.Bağlamada ses delikleri.

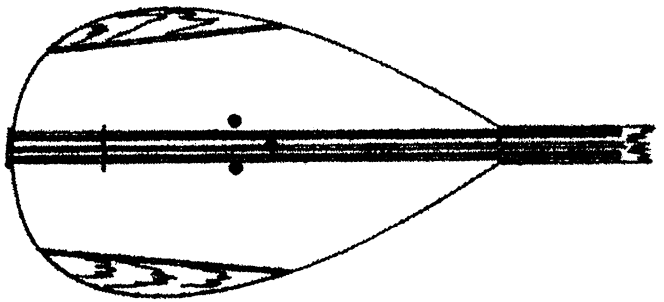
"Göğsünde üç kurşun beresi var" sözleri bizlere bağlamanın ses deliklerini anımsatır. Ses deliğinin açılması hususu; geçmiş yıllarda yapılan sazlar üzerinde yapılan incelemeler sonunda görülüyor ki, sazın gövdesi üzerinde ses tablosunda ve tekne yanlarında deliklerinin olduğu tespit edilmiştir. (Şekil 19 bkz).



Şekil. 19

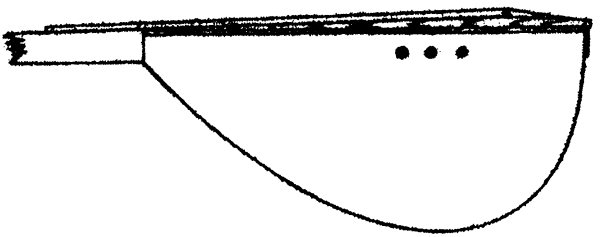
Ses tablosunda eşik gerisine açılmış üç delik görülmektedir.

Bu deliklerin niçin çeşitli yerlerden açıldığı sorusu araştırıldığında ise bu konuya yıllarını veren üstat ve sanatçıların bu delikleri çeşitli yerlerden açmalarında ki amacın sazın içindeki sesi dışarı atmak olduğu anlaşılıyor. Bu deliklerin sazın belirtilen yerlerinden genellikle kızdırılmış olan yuvarlak demirlerin yakılarak gövde kısmında önce ses tablosuna daha sonra ise yana açtıkları görülür (şekil 20 bkz).

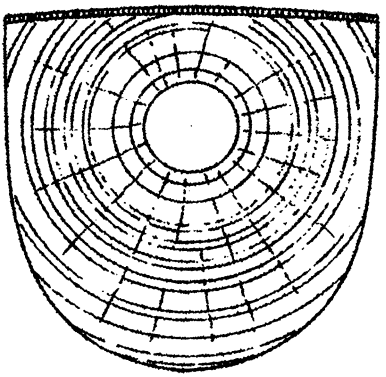


Şekilde sazın ses tablosuna (göğsüne) mızrap vurulan kısmına açılmış üç delik görülmektedir.

Ancak istenen sesin elde edilmediği anlaşılmış, bu açılmış olan deliklerin saza metalik, nezleli sesler getirmesi nedeniyle sazlarda delik açmanın iyi netice vermediği kanısı hakim olmuş ve bir süre sonra sazlarda hiç delik açılmaması tercih edilir duruma gelmiştir.

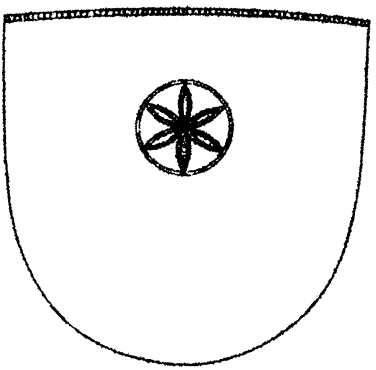


Şekilde görüldüğü gibi teknenin yan kısmına da delikler açılmıştır.

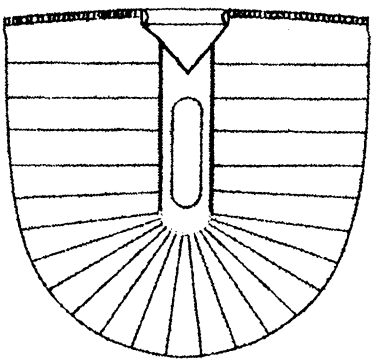


Şekil. 22

1950'li yılların başında Cafer AÇIN' nın oyma sazın tekne kısmın alt tarafına açmış olduğu delik görülmektedir. Bu deliğin olumlu sonuç vermesi nedeniyle, diğer saz yapımcıları tarafından da olumlu görülerek benimsenmiş diğer yapımcılar tarafından da uygulanarak günümüze kadar yerini korumaktadır.



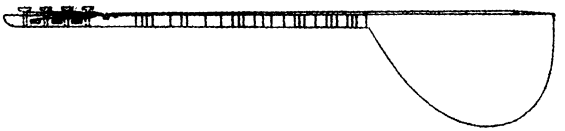
Şekil. 23



Şekil. 24

Oyma teknede ses deliğine takılmış olan günümüzde de yapılmakta olan dilimli kafes görülmektedir. (yaprak) teknede açılmış ses deliği görülmektedir.

4. Bağlamanın sap bölümündeki burguluğun geriye doğru eğik kullanımı; yine hemen hemen aynı zaman dilimlerinde rastlanılan bir diğer değişim ise saptaki burguluğun geriye doğru eğik bir biçimde kullanılışıdır.



Geçmiş yıllarda sazı sapı yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi düz olarak yapılmaktaydı.



Şekil. 26

1950 yıllarında düz olarak yapılmakta olan bağlamanın sapı, Ankara' lı saz yapımcısı Yusuf ATASOY tarafından yukarıdaki şekilde görüldüğü gibi sazın sapında burguluk kısmı geriye doğru eğik olarak yapılmıştır.



Ankaralı saz yapımcısı Yusuf ATASOY' un sazın sapındaki burguluk kısmında geriye doğru yapmış olduğu eğim diğer yapımcılar tarafından da olumlu görülerek benimsenmiş ve günümüz saz yapımcılarının bazıları buna şekilde görüldüğü gibi kavis vererek yapmaktadırlar.

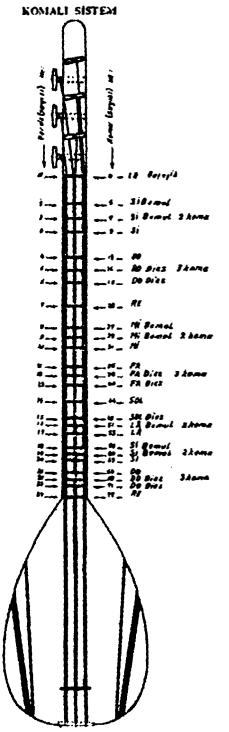
5. Sazın perdeleri.

Bağlama çalgısında sürekli olarak değişken durum sergileyen bir diğer konu perdeler hususudur.

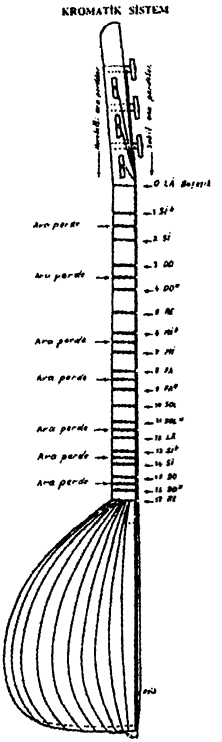
Günümüzde artık bağlamalar içinde 24 perdenin standart hale getirildiğini söylemek mümkündür.

Sayın Hocam Cafer Açın'ın 1994 yılında yayınlanan ENSTRUMAN BİLİMİ kitabında 1954 yılında Sayın Muzaffer Sarısözen'den almış olduğu

bağlama perdelerinin komalı sisteme göre perde taksimatını, bütün bağlama ailesi sazları için ayrı ayrı hesaplayarak listeler oluşturmuş ve bu listelere göre yapılmış olan sazlar ile de Türk Halk Müziğimiz kırkdört yıldır radyolarımızda çalınmaktadır.

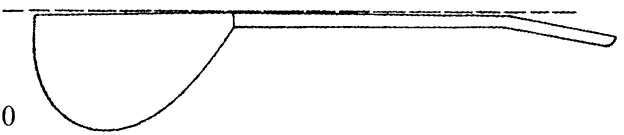


Şekil. 28



Şekil. 29

6.Saz sapına kazandırılan esneklik payı .



Şekil. 30

Saz sapına kazandırılan esneklik payı ve ses tablosuna verilen eşik baskısı için geriye doğru eğiklik, yine son yıllarda bağlama yapımına kazandırılan, en son gelişmelerden biridir.

7. Dilimli Sazların Açmış Olduğu Çığır :

Son yıllarda bu alanda meydana gelen değişimlerden en önemlisi bağlama teknesinin dilimli bir şekilde yapılmasıdır.

Oyma ve dilimli sazların birbirleriyle mukayesesi yapıldığında, dilimli sazların her bakımdan daha üstün ve avantajlı olduğu meydana çıkar. Dilimli saz veya birbaşka deyimli yaprak saz denildiğinde eskiden kalma bazı kimselerde bir soğukluk hissedilir. Bunun nedeni de vaktiyle Konya yöresinde yapılan dilimli sazlardan gelmektedir. O dönemlerde Konya'da yapılan dilimli sazlar çok ince yapılmış ve sazdan ziyade uda yakın ses vermesi bazı icracılarımızı dilimli sazdan soğutmuştur. Günümüzde yapılan dilimli sazlarda böyle birşey söz konusu değildir.

Teknede kullanılan dilimlerin et kalınlıkları en az 4-5 mm olmakta ve sesi daha kolay yansıtmakta ve de sazdan alınması gereken sesi vermektedir. Dilimli saz yaparken katiyen dilimlerin et kalınlıkları ince tutulmamalıdır. Aksi halde sazdan istenilen sesi elde etmek zorlaşır. Sazların ses tabloları için de aynı şey söz konusudur. Onları da 4-5 mm'nin altına düşürmemelidir.

Bağlama ve ailesi sazları sanki oymanın haricinde bir başka şekilde yapılmayacağı ve ikincisinde ise dut ağacının haricinde bir başka ağaçtan yapılırsa güzel olmayacağı kanısı hakimdir. Artık bu düşünceler değişmiştir.

Günümüzde en güzel sazlar, tekne kısımları dilimler halinde yapılanları olmaktadır. Hem estetik yönden, hem sıhhatlilik yönünden, hem de ses yönünden oyma sazları geride bırakmıştır. Sanat yönüyle de daha ağır basmakta ve daha da ekonomik olmaktadır.

Oyma saza göre dilimli saz daha az malzeme ile yapılır. Bir oyma saz teknesine harcanan ağaçla en az on dilimli saz yapılabilir. Bu da malzemeden on misli tasarruf sağlanması demektir. Bilinçsizce yapılan oyma tekne yapımcılığı ormanlarımızı büyük zararlara uğratmaktadır. Dilimli tekne yapımından sağlanan ağaç tasarrufu da, fuzuli israftan kaçınılmış ve de ormanlarımız korunmuş olur.

Güzel bir sazın sadece dut ağacından değil, bir başka ağaçtan da yapılabileceği günümüzde artık kanıtlanmıştır. Her ağaçtan güzel saz olabilir. Yeter ki teknesiyle ses tablosu iyi uyum sağlasın.

Sonuç :

Yapım tekniklerinin gelişmesiyle, bağlama ve ailesi sazları akademik eğitimli kişilerin ellerinden çıkan standartlara uygun ölçülerle, günümüzdeki şekline kavuşmuştur. Denge ve oranların tespiti ile oluşan standartlar sayesinde her ağaçdan güzel ses çıkarılması sağlanmıştır.

Bağlama ailesi büyüklü küçüklü, çok değişik ebatlarda yapılması nedeniyle oldukça geniş bir aile teşkil etmektedir. Bağlama ailesi başlıca şu sazlardan oluşmaktadır. Meydan sazı, Divan sazı, Çöğür, Bağlama, Bozuk Aşık sazı, Karadüzen, Tanbura, Cura bağlama, Bulgarı, Irazva, Bağlama curası Tanbura curası vs. Sazımızın böyle geniş bir aileye sahip olması sazımıza avantaj sağlamaktadır. Sazın ses genişliğini etkilediği için kısa saplı sazı yapmak yerine bağlama ailesi sazlarından herhangi birinin tercih edilmesi daha doğru olacaktır. Ayrıca sapın kesilmesi yerine klasik gitarlarda olduğu gibi kelepçe takılması, istenildiği zaman çıkarılabilmesi açısından icracıyada büyük kolaylık sağlayacaktır.

Bağlamanın eskiye göre şekil, ses karakteri ve yapım tekniğinin değişmesi, bugünün anlayışına cevap verebilmesi içindir. Bu durumda günümüzdeki bağlamaların da aynı biçimde kalacağını söylemek zordur. Çünkü, sürekli gelişen ve değişen insanların anlayışları doğrultusunda, bağlama tekrar değişim süreçleri geçirebilir.

KAYNAKLAR

AÇIN, Cafer, "Enstruman Bilimi", Yenidoğan Basım Evi, İstanbul: 1994

AÇIN, Cafer, "Türk ve Batı Enstrumanlarının Form ve Akustik Projeleri", Emek Basımevi, İstanbul 1995.

AÇIN, Cafer, "Halk Çalgılarımızda Kullanılan Ağaçların Önemi" III. Milletlerarası "Türk Folklor Bildirileri", Başbakanlık Basımevi, Ankara 1987.

AÇIN, Cafer, "Kişisel Görüşme", İstanbul: 1996

AÇIN,Sefer Yücel "Türk Halk Müziği Sazlarından Bağlama ve Kemanenin Son Yapım Teknikleri", Sanatta Yeterlik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İST.

DAĞLI, Orhan. Kişisel Görüşme, İstanbul 1998

DEMİRSİPAHİ, Cemil "Türk Halk Oyunları", Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

EMİRALİOĞLU, Yrd.Doç. Afşin Kişisel Görüşme, İstanbul: 1998

EROĞLU, Kemal Kişisel Görüşme, istanbul: 1996

GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız", Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara: 1975

GÖK, Ömer Kişisel Görüşme, İstanbul: 1995

KURT, İrfan Kişisel Görüşme, İstanbul: 1998

ÖGEL, Bahaaddin "Türk Kültür Tarihine Giriş", Kültür Bakanlığı, Başbakan Basımevi, c.9, Ankara: 1991

ÖNALDI, Doç. Şenel Kişisel Görüşme, İstanbul 1998.

PAŞMAKÇI, Yücel Kişisel Görüşme, İstanbul: 1998

TEMUR, Halil Kişisel Görüşme, İstanbul: 1996

TİRYAKİ, Ali Osman Kişisel Görüşme, İstanbul: 1998

TORAMAN, H. Yusuf Kişisel Görüşme, İstanbul: 1996

BAĞLAMADA AKUSTİK ELEMANLARA DAİR SEZGİSEL SAPTAMALAR

Özay ÖNAL

Bir ahsap, akustik çalgı olan bağlama her bir birimi ve yapım unsurları akustik önem arzeden bir yapıdadır. Ancak,mekanik ve akustik açıdan bağlamanın işleme şekli düşünüldüğünde ve insan kulağının duyabilme alt eşiği ve sezgileri hesaba katıldığında her birimin aynı oranda akustik öneme sahip olmadığı, aralarında bir öncelik sıralaması olduğu görülmektedir.

Bağlamada önem sırasına göre kabaca iki farklı akustik eleman ve unsur grubu vardır.

I-Göğüs Tahtası ; Tekne; ses Deliği; Orta ve Üst Eşik

II-Teller; Cila; Sap Ağacının Cinsi v.s.

Bu çalışmada birincil önemde olan elemanlar üzerinde duracağız. Bağlamada rezonans tezenenin telleri tınlatmasıyla elde edilir. Tınlayan teller orta eşik yoluyla ses tahtasını, ses tahtası da tekneyi tınlatır. Bu hareket bu aşamadan sonra geriye döner ve teknenin ses tahtasını tınlatması, onun da telleri tınlatmasıyla bir etkileşime dönüşür. Bağlamada ses akustik elemanlar arasında iki türlü yayılır; ağaçtan ağaca ve havadan (boşluktan) ağaca.

Tekne genişlik, derinlik, boy gibi boyutları olan, üçgen prizmayı andıran geometrik bir cisimdir. Özellikle eski bağlamalarda bu benzerlik oldukça fazladır. İşlevi açısından literatürde 'rezonator' diye adlandırılır. Teller sabit titreşim üreten bir güç kaynağı gibidir. Ses dalgaları tekne hacminin içinde hareket eder. Bir sıvı nasıl içine girdiği kabın şeklini alırsa, tellerin göğüs tahtası yoluyla tekneye gönderdiği titreşimler de teknenin formuna göre şekillenir. Böylece ton, volüm gibi özellikler oluşur.

Teknenin işlevi şöyle bir örnekle daha rahat kavranabilir:

Otomobille seyir halindeyken bir tünele girdiğinizi düşünün. Tünele girmeden önce otomobilinizin motor gürültüsünü çok az, belki de hiç hissetmezken, tünelin içinde birdenbire bu gürültünün rahatsız edici düzeye

eriştiğini görürsünüz. Bunun sebebi motorun ürettiği ses titreşimlerinin tünelin duvarlarında yansımasıdır. Tünel burada bir rezonatör gibi işlev görür. Tünelin uzunluğu değil, genişliği ve yüksekliği önemlidir. Aynı araçla daha dar ve basık veya daha geniş ve yüksek iki farklı tünele girmek farklı akustik sonuçlar verecektir. Dar ve basık tünelde ses dolaşımı (yansıması) hızlanıp ses şiddeti yükselecek, geniş ve yüksek olanda ise ses daha ağır dolaşacak ve ses düzeyi düşecektir.

Teller ve göğüs tahtasınca üretilen titreşimler farklı tekne boyutlarında farklı sonuç verirler. Nasıl bir geometrik cismin boyutlarında yapılacak değişiklik o cismin hacmini etkileyebiliyorsa, bağlamanın da derinlik, ağız genişliği ve tekne boyundaki artma yada azalma teknenin hacmini, yani ses dalgalarının dolaştığı, şekillendiği hazneyi etkiler, büyütür, yada küçültür. Bu da sesin farklı şekillenmesiyle sonuçlanır.

Örneğin; 40 tekne üç tanburanın tekne derinliklerinin ve ağız genişliklerinin farklı olduğunu varsayalım. Bu üç çalgıda da tekne derinliği ve ağız genişliği dışında bütün özelliklerin aynı olduğu varsayılsa bile (örneğin tekne ağacı, ses tahtalarının ağaçları v.s.) sesin dolaştığı odacık (tekne) hacim olarak farklılaştığı için akustik performans farklı olacaktır.

Bir el radyosunu küçük bir odada dinlemekle, geniş bir salonda dinlemek aynı sonucu vermez. Radyo küçük odada tatmin edici volüm düzeyi verebilirken, büyük bir salon için yetersiz kalacaktır.

Veya,

Bir ısıtıcının ideal biçimde ısıtabileceği belli bir oda büyüklüğü vardır. Bir ısıtıcı daha geniş bir odada kullanıldığında verdiği ısının yetersiz kaldığı görülecektir. Aynı şekilde ısıtıcı çok küçük bir odada kullanılırsa yaydığı ısının fazla geleceği, rahatsız edici olacağı görülür.

Bu örnekleri bağlamayla ilintilendirirsek; (yanlış olmakla birlikte) bugün 38-43 cm arası tekne boyuna sahip tanburalarda çoğunlukla bozuk düzen denilen do(alt tel), fa(orta), ladiyez(üst) akordu kullanılmaktadır. İki uç boyut arasında sadece tekne boyu açısında 5 cm. fark vardır. Bu farka ağız genişliği (ortalama 2 cm. farkeder) ve derinliği de (ortalama 2 cm.

farkeder) eklersek çok farklı bir hacim ortaya çıkar. Bu farklılaşmayı düşünürken göğüs tahtasının alanın da tekne boyu ve tekne ağzı ile doğru orantılı olarak genişleyip daralacağını da tekne boyu ve tekne ağzı ile doğru orantılı olarak genişleyip daralacağını da hesaba katmak lazımdır. Keza bu durumda tellerin tınlatacağı göğüs tahtası alanı (ve tabi kütlesi de) artacak veya azalacaktır. Halbuki bu akorttaki tellerin göğüs tahtasının da yardımıyla ile birlikte en ideal biçimde tınlatabileceği sadece 'bir' iç hacim genişliği vardır. İşte "iyi" diye nitelenen bağlama için eşleştirmeleri yapabilmek çok önemlidir.

Ses titreşimlerinin tekne ile göğüs tahtası arasında nasıl hareket ettiğini anlayabilmek için şöyle basit bir deney yapabiliriz:

Göğüs tahtası bir teknenin içine üfleyin. Hava bir dönme hareketiyle neredeyse aynı anda ve şiddet kaybetmeksizin geri yüzünüze çarpacaktır. Yani göğüs tahtasının tekneye gönderdiği titreşimler tekneden geri yansıyarak göğüs tahtasına çarpmakta (ve onu titreştirmekte) buradan gene tekneye gitmekte ve bu olay bir ufak tezene vuruşuyla dahi belki binlerce kez tekrarlanmaktadır. Ses, tekne ile göğüs tahtası arasında bir pinpon topu gibi gidip gelmektedir.

İşte sesin hareket ettiği bu hacmin geometrik olarak niteliği sesin volüm ve tonunun oluşumunda etkilidir. Bu hacmin geometrik olarak niteliği sesin volüm ve tonunun oluşumunda etkilidir. Bu hacmin göğüs tahtasının titreşim üretme gücüne göre küçük gelmesi sesin dışarıda kalmasına, büyük gelmesi de içerde kalmasına sebep olur. Bu yüzdendir ki, ses olarak derin tekneler cılız ve kof, bulanık ses tonu verirken, sığ teknelerin ürettiği ses bağırtkandır.

Tekne hacminin büyümesi genel olarak tonun başlaması, küçülmesi de tizleşmesi anlamına gelir. Kanımca, yukarıda bahsettiğim sesin dolaştığı hacmin geniş ve dolgundan ziyade dar ve uzun olması (eski sazlarda olduğu gibi) akustik olarak daha nitelikli ve bağlamaya özgü ses alınmasını sağlayacaktır. Tekne formunun idealize edilerek ölçülerinin belirlenmesi gereklidir. Teknenin bu anlamda standartlaştırılması bilinmeyen sayısını azaltacak ve denklemin çözümünü kolaylaştıracaktır.

Teknede Ağaç Sistemi

Öncelikle ses tahtasında olmakla birlikte, teknenin formu sesin baslık, tizlik, parlaklık, volüm düzeyi, ton gibi özelliklerine etki eder. Kullanılan ağacın cinsi bu anlamda üçüncül önemde olup çalgının ses rengini etkiler. Tekne ağacının gözenekli, gevrek, en az orta sertlikte dolayısıyla kasılma-gevşeme hareketi gösterebilecek nitelikte olması gerekmektedir. Bağlama üzerinde henüz ciddi bilimsel araştırmalar yapılmadığından tekne ağacı standardizasyonu sağlanamamış olup, bu yelpaze oldukça geniştir. Yapımcıların ucuz maliyet kaygıları sonucu kullanılmaması gereken birçok ağaç da tekne yapımında (ve diğer kısımlarda da) kullanılmaktadır.

Teknenin ağacın türü çalgının akustik performansında ilk belirleyici olmaktan çok uzaktır. Diğer bir deyişle bir bağlamanın teknesinin (oyma yada yaprak) çok iyi bir dut ağacından olması, çalgının akustik performansının hiçbir zaman garantisi olamaz. Ancak, bu yanlış kanı halen en gözde bağlama yapımcıları ve icracılarında dahi görülmektedir. Tekne ağacının işlevi sınırlı ve çok basittir, ancak önemsiz değildir. Kaliteli bir bağlamada, teknede kullanılan ağacın sesi yansıtabilme özelliğine sahip olması gerekir. Bu da ancak gözenekli ve sert ağaçlarla mümkün olabilir.

Ardıç, kestane gibi ağaçlar sesi emme(soğurma) özelliğine sahip olduklarından ses tonları genellikle kof ve bas karakterlidir. Ancak göğüs tahtasının kaliteli olması ve ustaca takılması sonucu iyi netice veren böylesi tekneler de görülebilir. Yumuşak ağaçtan teknelere genellikle sert ses tahtası takılmak suretiyle tonun kofluğunun alınması kullanılan bir yöntemdir.

Gürgen (kayın) yumuşak olmamakla birlikte gözeneksiz olduğundan sap için daha uygun bir ağaçtır. Gürgen teknelerde de sesin soğurulması fazladır. Ancak 'ardaklı gürgen' diye adlandırılan gürgenin bazen iyi sonuç verebildiği görülmüştür. Ardak denilen kısım aslında ağacın çürük ve gevrek kısmıdır. Buna rağmen genelde gürgen tekne için pek uygun bir ağaç değildir.

Dut ağacı bağlamanın bilinen en yaygın ve en eski malzemesidir. Bu seçim boşuna olmayıp dutun bağlamaya hem görsel hem de akustik açıdan

yakıştığı bir gerçektir. Tar, Dutar, Setar gibi Asya kökenli mızraplı çalgıların da en temel malzemesi gene dut ağacıdır. (Bu çalgılarda tekne, ses tahtası ve sapın duttan yapıldığı görülmektedir). Ancak son çeyrek yüzyıl içinde mevcut ağaç potansiyelinin bilinçsizce harcanması ve ithal ağaçların girmesiyle birlikte dut kullanımı azalmış ve birçok başka ağaçtan da tekne yapılmaya başlanmıştır. Dut ağacı kendi içinde çeşitliliğe sahip olup, Türkiye'nin hemen her yöresinde yetişmektedir. Genel olarak akustik açıdan iyi sonuç veren dut ağacı kurak bölgede yetişen ağaçtır. Bu ağaçlar az suyla ve yavaş büyürler, sık damarlı ve gevrektirler.Özellikle 'yayla dutu' diye tabir edilen dut bu tanıma tıpatıp uymaktadır. Pek tercih edilmemekle birlikte 'mersin dutu' diye adlandırılan seyrek damarlı dut da kullanılmaktadır. Ancak bu ağaç sulak bölge ağacı olup, seyrek damarlı ve settir.

Karaağaç, Kestane ile oldukça benzer olup, daha sert ve gevrek, dolayısıyla da daha akustiktir. Yerli ağaçların Cevizin de iyi sonuç verdiği görülmüştür.

İthal ağaçlardan Maun, Paduk, Vengi,

İthal ağaçlardan Maun, Paduk, Vengi, Peleseng, İthal Ceviz ve Gül ağaçları da tekne yapımında kullanılmaktadır. Paduk ve Maun diğer ikisine nazaran daha yumuşaktır. Bu ikisinden yumuşak, lirik sesler elde edilebilir. Diğer dördü ise sert nitelikte, parlak, güçlü tını veren ağaçlardır.

Günümüz koşullarında yapımcıları oyma tekne geleneğini terk ederek yaprak (çember) tekne kullanımına sevk etmiştir. Bağlamanın standardizasyonu açısından çok önemli bir avantaj getiren bu sonuç icracı ve yapımcılarda oyma-yaprak tekne ikilimine sebep olmuştur. Öncelikle doğayı korumak, bilinçsiz ve gereksiz ağaç kesimini önlemek için yaprak tene kullanımı bir gerekliliktir. Ayrıca sesin oluşumunda formun tekne ağacından daha önemli olması ve ses tahtasının önemi, oyma tekneyi büsbütün gereksiz kılmıştır

Tekne Formu

Genel olarak arkadan **U** ve **V** kesitli olmak üzere iki tip tekne vardır. Başka bir çok özellik etkilemekle birlikte genellikle **U** kesitli tekneler daha dolgun ve bas karakterli, **V** kesitliler de tiz karakterli ses üretir.

Bu anlamda teknenin arka kesiti, profil (yan) kesitinden daha önemli ve belirleyicidir. (Yukarıdaki tünel örneğinde tünelin uzunluğundan ziyade eninin ve yüksekliğinin belirleyici olduğunu hatırlatalım.) Teknede tizler tekne derinliğinin ses tahtası ile yarı derinliği arasında, baslar da teknenin sırt ve dip kısmında tınlar. Dolaysıyla sırt ve dip kalınlığı çok ince teknelerde başlar koftur. Teknenin yanaklarının hafif, dolgun ve içeri doğru kıvrık olması sese lezzet katıcı bir özelliktir.

Profilden "yarım armut" şeklinde tarif edilen bağlam formunu yarım daire şekline yaklaşmaması gereklidir. Teknede dolgun boyun kesiti akustik açıdan ölü bölgedir. Sesin odaklanması ancak form, ağız genişliği ve derinliğin doğru kombinasyonuyla sağlanır. Fazla derinlik sesin içerde kalmasına (dolaysıyla çok bağırtkan, boş ve renksiz tınlamasına) sebep olur.

Boyun kısımları ince, ağzı dar ve V kesitli teknelerin çok iyi sonuç verdiği bir yapımcı ve icracının bilgisi dahilindedir. Ancak 80'li yıllarla yaşamamıza giren kısa saplı bağlamalar, bağlamanın geleneksel dengesini bozmuş ve tekne formunun giderek tombullaşmasına, göğüs tahtasının neredeyse düz takılmasına sebep olmuştur. Bugün bağlamada hala eski tınıları aramamızın temel sebebi budur.

Tekne ağacının et kalınlığıyla ilgili yerleşmiş çok yanlış bilgiler vardır. Örneğin; bağlamanın en dip perde hizasında (tekne ile sapın birleştiği nokta) parmak üzerine oturtulduğunda yatay olarak dengede durması veya ses deliğinden bakıldığında teknenin güneş ışığı sızacak kadar ince oyulması vb. tekne kalınlığı yanaklarda 3 mm den az olmamalıdır. Bu kalınlık sırt ve dipte en fazla 3.5mm.,ses deliği çevresinde 4 mm civarında olmalıdır. Bu yalnızca akustik açıdan değil, sağlamlık açısından da çok önemlidir.

Göğüs Tahtası

Göğüs takma işlemi bağlamanın en önemli ve beceri gerektiren unsurdur. Takılacak ses tahtasının seçimi hem akustik hem yapısal hem de estetik kriterlere göre yapılmalıdır. Tahta el ile tınlatılmalı, tınısı dinlenerek, takıldığı taktirde nasıl bir sonuç vereceği tahmin edilmelidir.

Bu tecrübe ve sezgi gerektiren bir işlemdir. Bu esnada tahtanın rahat (kasıntısız) ve uzun tınlayıp tınlamadığı, ses rengi algılamaya çalışılmalıdır. Yapısal açıdan tahtanın çalışma yönü ve çalışma şeklinin takılış şekline uyup uymadığı, mukavemeti, sertlik- yumuşaklık durumu test edilmelidir. Geniş tekne ağzı için en az orta sertlikte, dar ağızlar ve küçük boylar için yumuşak tahtalar tercih edilmelidir. Estetik açıdan tahtanın görünümü önemlidir. Renk olarak homojen nitelikte, lifleri sık, birbirine paralel ve sap yönünde düz uzanan göze hitap eden bir tahtanın seçilmesi gereklidir.

Bağlamanın göğüs tahtasında kısa saplı lutlardaki gibi (ud, gitar, mandolin,) bas çıtası (balkon) kullanılması tartışılan bir konudur. Gitar ve udta teller ses tahtasına sabit olan eşiğe bağlanır ve gerildiklerinde ses tahtasına asılırlar. Bu çalgılarda bas çıtaları ses tahtasına mukavemet, sertli-yumuşaklık test edilmelidir. Geniş tekne ağzı için en az orta sertlikte, dar ağızlar ve küçük boylar için yumuşak tahtalar tercih edilmelidir. Estetik açıdan tahtanın görünümü önemlidir. Renk olarak homojen nitelikte, lifleri sık, birbirine paralel ve sap yönünde düz uzanan, göze hitap eden bir tahtanın seçilmesi gereklidir.

Bağlamanın göğüs tahtasında kısa saplı lutlardaki gibi (ud, gitar, mandolin) bas çıtası (balkon) kullanılması tartışılan bir konudur. Gitar ve udta teller ses tahtasına sabit olan eşiğe bağlanır ve gerildiklerinde ses tahtasına asılırlar. Bu çalgılarda bas çıtaları ses tahtasına mukavemet kazandırarak tellerin uygulandığı kuvvetten ötürü deforme olmasını, yani çökmesini önlerler. Bu ses tahtası bağlamanınkine göre çok incedir. Bağlamada ise teller tekneye monte edilen arka eşiğe bağlanarak, göğse arka eşikten basarlar. Bağlama özü itibariyle dar tekne ağzı olan bir çalgıdır. İyi takılmış, yanal ve doğrusal bombeleri yerinde bir göğüs tahtasında kalınlık şartına uyduğunda, ve ağız geniş abartılmadığı taktirde çökme riski yoktur. Ancak şu bilinmelidir ki üzerine yük binen her tahta gitarda, udta veya bağlamada olsun bir miktar oturur. Balkon kullanılmasına rağmen ud ve gitarlarda büyük ölçüde oturma meydana gelir. Kemanda ise tek bir bas balkon kullanılır ve bu Sol telinin (kemandaki en kalın tel) altındadır. Bu bas balkon **can direği**yle birlikte ses tahtasının çökmesini önler.

Burada dikkat edilmesi gereken husus şudur: balkon kullanılan hiçbir çalgının gövdesi yada teknesi bağlamanınki kadar derin değildir. İncelenen balkonlu bağlama denemelerinde, sesin içerde kaldığı ve son derece boğuk olduğu görülmüştür.

Ses tahtasının her bölümü aynı derecede tınlamaz. En rahat ve en fazla tınlayan kısım (bir tambura düşünüldüğünde) ortada, bir insan eli büyüklüğündedir. Bir ses tahtasında yanal ve doğrusal olmak üzere iki bombe olmalıdır. Bu bombeler gerek gözle gerekse mastar yardımıyla görülebilir. Tahta kalınlığı bir tamburada en ince yerde (sapa yakın dar kısım) 3,5 mm den az, en kalın yerde (arka kısım) 5 mm den kalın olmamalıdır.

Değinilmesi gereken bir diğer konuda bağlamada göğüs tahtası kenarlarına flato geçilmesi uygulamasıdır. Bu uygulama gitar ve udda yapılmakta, ancak özellikte gitarda ses tahtası gövde ile birleştiği noktada dirsek şeklindeki parçalarla desteklenmektedir. Çünkü flato için açılan 3-4 mm genişliğindeki kanal tahtasının gövde ile temas ettiği, zaten 3-4 mm genişliğindeki sathı yok etmektedir. Bu sebeple bu sathın bu sathın içeri doğru genişletilmesi bir zorunluluktur. Bu da minik üçgen dirseklerle yapılır. Bu işlem tahtanın kenarlarda daha fazla yüzeye temas etmesine ve daha az tınmasına yol açar, ancak gitarda ses tahtası yüzey genişliği dikkate alındığında bu önemsenmeyebilir. Bağlamada ise göğüs tahtası gitarınkinin en fazla yarısı kadardır ve flato işlemi uygulandığında gitardaki gibi dirsekler kullanılmaktadır. Bu durumda da flato için açılan kanal göğüs tahtasına verilen tüm hayati gerilimlerin yok olmasına ve tahtanın çökmesine yol açar. Dirsek kullanımı, göğüs tahtası dar yüzeyi olduğundan, bağlama için uygun değildir. Uygulandığı taktirde titreşimleri tutacağı ve tınlamayı azaltacağı görülür. Dolaysıyla ses tahtası çevresine flato geçilmesi uygulanması bağlama yapım geleneğinde yeri olmayan ve bağlamanın çalışma sistemine uygun olmayan bir uygulamadır.

Ses Deliği

Ses deliği de tartışılmaya değer bir konudur. Bugün bağlamalarda bulunan arka delik aslında gelenekte çokta yeri olmayan mazisi otuz, kırk

yıl önceye dayanan bir uygulamadır. İlk deliğin Tekeli Kardeşler tarafından açıldığı yönünde görüşler vardır. Diğer kaynaklara göre de ilk delik Ankara Radyosu saz sanatçısı rahmetli Orhan Subay tarafından açtırılmıştır. Gelenekte göğüs tahtasından delik kullanımı olmakla birlikte, bu gitar veya udda ki gibi değildir. Eski sazlarda hiç delik olmadığı veya göğüs üzerinde bir-iki mm. çapında üç adet delik olduğu bilinmektedir. Göğüs tahtasında delik Ramazan Güngör'ün curalarında görülür fakat 2-3 mm çapındadır ve sayıca birkaç tanedir. Nesimi Çimen'in çaldığı iki telli curada teknede bir düzine delik görülür. Bağlamanın Dütar, Setar gibi Asya kökenli akrabalarında da tekne ve göğüste bu deliklerde görülür. Hatta Tekelilerin kapaklı delikli bağlamaları bu geleneğin bir uzantısıdır. Kendileri bunun (delik kapatıldığında) daha lezzetli ve içli ses elde etmek için kullandığını söylemişlerdir. Şüphesiz büyük ses deliği uygulamasının temel sebebi daha fazla volim ihtiyacıdır. Bağlamada göğüs tahtası balkonlu olmadığından delik teknede açıla gelmiştir. Gerçektende deliğin fonksiyonu sesin dışarı salıverilmesi ve volimin artırılarak daha iyi duyulabilmesini temin etmektir. Ancak delik fazla büyüdüğünde, volim artığını ancak sesin içinin boşaldığını ve gürültüye dönüşüp lezzetin kaybolduğunu hissedebilirsiniz. Demek ki delik nerede olursa olsun belli bir büyüklüğü geçmemelidir. Diğer yandan deliğin yerin ve sayısı araştırılması gereken bir konudur. Acaba tekne üzerinde başka yerde veya yerlerde delik açılabilir mi veya tek bir büyük delik toplamda aynı yüzeyi sağlayabilecek birkaç delik açılabilir mi? Bu denemelerin yeteri kadar yapıldığını söylemek zordur.

Orta ve Üst Eşik

Orta eşik yumuşak (Kelebek, Porsuk, vb.) veya sert ağaçlardan (Kızılcık, Şimşir, Çalı Erik vb) yapılabilir. Gitar ve udun aksine ses tahtasına yapışık değil, seyyardır. Teller arka eşiğe bağlandığı için, bağlamada teller ses tahtasına (dolaysıyla orta eşiğe) asılmaz, basar. Yumuşak veya sert ağaç tercihi bağlamanın bas-tiz dengesindeki zaaflara göre yapılmalıdır. Aşırı parlak, tizleri baskın çalgılarda yumuşak ağaç basları açar. Diğer yandan boğuk tonları sert eşik kullanarak azda olsa açmak (parlatmak) mümkündür. Orta eşiğin üste sert, alta yumuşak ağaç kullanılarak (örneğin

Abanoz ve Kelebek) iki katlı yapılması da mümkündür. Bu tip eşikte basları açıcı özelliktedir. Eşiğin tellerin altına gelmeyen kısımlarını oyarak iç sürtünmeyi azaltmak açısından faydası vardır. Ancak, altı kesinlikle boşluğa denk gelmemelidir.

Ayrıca tellerin bastığı ağız kısmının ve eşik tabanının geniş olması basları, dar olması da tizleri destekler. Eşik yüksekliği standart olmayıp bağlamanın boyutu ve sap-ses dengesiyle ilgilidir.

Üst eşik ses ile direk olarak ilgili görülmese de yüksekliğinin, boş teller hariç orta eşik gibi perdelere çarpmasını önlemek gibi bir görevi yoktur. Ancak çok düşük olduğu taktirde boş tellerde perdelere çarpma durumu meydana gelir. Üst eşiğin yüksekliği 1-1,5 mm arasında olmalıdır. Daha yüksek olduğu taktirde tellerin ilave gerilmesine ve serleşmesine yol açar. Diğer yandan seçilen ağacın orta eşik ile aynı cins olması faydalıdır, çünkü teller boşta tınladığında üst eşik ağacı ses rengini etkiler. Ayrıca tellerin yuvalarından atmasının önleyecek kadarda sert olmalıdır.

Her iki eşikte de tel yuvaları açılırken alt, orta ve üst tel gruplarının kendi içlerinde çok sıkışık ayrık olmamasına özen gösterilmelidir. Bu aralık orta eşikte ikili gruplar için maksimum 3,5 mm, üçlüler için 5mm'dir. Üst eşikte bu ölçüler 1 mm daralmalıdır. Tellerin birbirine yakınlıklarının tınlamalarını etkilediği unutulmamalıdır.

KİTAPLAR

1. The IIlustrated Encycopedia of Musical Instruments 2000,Koneman Press Belgium
2. RAULT, Lucie; 2000,Masical Instruments, Thames & Hudson Ltd., Paris

Kişisel Görüşmeler:

1.Babür, Haydar, 2002, Ankara
2.ÇAĞIL, Murtaza, 1998-2002, Ankara
3.GÜLA, Coşkun, 1988-1995, Ankara
4.TAŞDEMİR, Zekeriya, 1988-2002,Ankara,
5.YENİAY, Halil, 2002, Ankara
6.YENİAY, Musa, 2000, Ankara
7.YENİLMEZ, Musa, 1994-2002, Ankara

BAĞLAMADA GÖĞÜS TAHTASI VE GELENEKSEL TAKMA TEKNİĞİ

Özay ÖNAL

Lut ve keman ailesi çalgıları için ses tahtası, çalgının diğer bölümleri olan sap ve gövdeye oranla daha büyük akustik önem taşımaktadır. Bunun sebebi ses tahtasının rezonansı başlatan teller ve ileten eşik ile ilk etkileşime geçen kısım olması ve dolayısıyla da sesi nitelik ve nicelik olarak birinci derecede etkilemesidir. Burada nitelikten kasıt çalgının akustik tonu ve rengidir ki bu genelde canlı/cansız, renkli/renksiz, buğulu, parlak/mat, dolgun/zayıf, açık/kapalı, boğuk gibi aslında çoğunlukla müzik terminolojisine ait olmayan sıfatlarla tarif edilir. Nicelik ile kastedilen ise telin tınlama uzunluğudur.

Bağlama lut ailesinin bir ferdi ve uzun saplı bir lut olarak kısa saplı lutlardan, sap uzunluğu dışında, ses tahtası anlamında da farklılaşır. Kısa saplı lutlar geniş gövdeli ve ağızlı, dolayısıyla da geniş ses tahtasına sahiptirler. Bu geniş ses tahtası tellerin uyguladığı çekme veya basma kuvvetine karşı alttan çubuklarla desteklenir ve böylece mukavemet kazanır, bunun için de kalın olması gerekli değildir. Uzun saplı lutların ise gövdeleri ve ses tahtaları küçüktür. Küçük ses tahtası iyi takıldığı takdirde alttan herhangi bir çubuk desteğine ihtiyaç duymadan tellerin uyguladığı kuvvete karşı koyabilir. Çubuk desteği olmadığı için tahtanın daha kalın bırakılması gereklidir.

Ses tahtasının mukavemetli olması iki açıdan önemlidir. Birincisi, göçen bir ses tahtasının sapa göre konumu (dolaysıyla da açısı) bozulur ki bu yapısal bir sorun ortaya çıkarır. İkincisi, göçen tahta deforme olduğundan akustik performansı zayıflar.

Kısa saplı lutlar batı dünyasınca daha çok benimsenmiş ve önemli araştırmalara konu edilerek gelişimlerini hızla tamamlamışlardır. Ud, gitar ve mandolin kısa lutların en önemlilerindendir. Uzun saplı lutlar ise daha çok doğu dünyasınca kullanılagelmiş ve gelişim anlamında kısa lutların gerisinde kalmıştır. Bağlama, bütün eksikliklerine rağmen, uzun saplı lutlar

içinde gelişimini en çok tamamlamış ve en az iptidai olanıdır. Bağlamaya olan büyük talep ve ilgi bu çalgıda kısa zamanda büyük gelişmelere sebep olmuş ve bağlama bu sayede türünü en iyi temsil eden 'uzun saplı lut' olabilmiştir.

Bağlama 1950'lerden başlayarak hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Özellikle Ankara Radyoevinin de etkisiyle, geleneksel bağlama yapım tekniklerini uygulayan atölyelerin toplandığı bir şehir olmuştur. Bu atölyeler arasıda **Recep Kırcı Atölyesi, Yusuf Yeniay Atölyesi, Halil Yeniay Atölyesi, Yaşar Külekçi Atölyesi, Sezai Yeşilova Atölyesi, Hüseyin Koluman (Tavşancı) Atölyesi, Yusuf Atasoy Atölyesi** başta gelmektedir. Bugün yararlandığımız geleneksel göğüs takma tekniğinin temelleri bu atölyelerde atılmıştır. Birinci kuşak diye tanımlayabileceğimiz u bağlama lütiyelerini daha sonraları **Haydar Babur, Mehmet Ali Alpay, Kemal Eroğlu, Hasan Doğan, Zekeriya Taşdemir, Musa Yenilmez Atölyeleri** takip etmiştir. Özellikle Coşkun Güla yalnızca bir bağlama lütiyesi olarak değil, aynı zamanda bir icracı, müzik eğitmeni ve mühendis olarak iki kuşak arasında köprü vazifesi görmüş ve birinci kuşağın kullandığı 'ayni birikimi' Sistematize etmiştir.

Bağlama teknesinin sesin her bakımdan ana kaynağı olduğu yalnızca icracılar arasında değil, halk arasında da hayli yerleşmiş bir kanıdır. Bu kanı, teknenin sapa ve göğüse göre daha hacimli dolayısıyla da görsel olarak daha dikkat çekici olmasından kaynaklanmaktadır. Halbuki bu tamamıyla olmasa bile, büyük ölçüde yanlıştır.

Tekne Akustik olarak işleve bir kısımdır, ancak tınlama silsilesi düşünüldüğünde tel, orta eşik (köprü) ve göğüs tahtasından sonra (en sonda) gelir ve dolaysıyla tınlatıldığı kadar tınlayabilir. Göğüs tahtası ise bu silsilenin ortasında ve kilit bir noktadadır. Bir tezene vuruşu tekneye ancak göğüs tahtasının müsaade ettiği ölçüde ve oranda aktarılabilir. Dolaysıyla teller ve eşik standart (ve kusursuz) kabul edilirse insiyatif bir anlamda teknede değil göğüs tahtasındadır. Göğüs tahtası tınlatan, tekne tınlayandır. Ancak tele verilen ilk vuruşun tekneye ulaştıktan sonra kısmen kaybolup (ağacın iç sürtünmesi ve gerilimi sebebiyle) kısmen hava yoluyla

kulağa aktarılıp kısmen de geri tele döneceği ve dolayısıyla tınlama silsilesinin ters yönde de çalışacağının unutulmaması gereklidir. Yani akustik elemanlar birbirlerini de titreştireceklerdir.

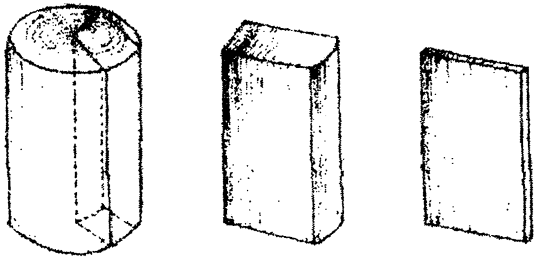
Bu ilişkiyi daha açık bir hale getirmek için şöyle basite indirgeyebiliriz;

Durmakta olan bir at arabası düşünelim. Arabanın hareket silsilesi şöyledir. Sürücü ata yılar vasıtasıyla yürü komutu verir (tezene darbesi), yular bu komutu ata iletir (orta eşik), at yürür (göğsün titreşmesi) ve arabayı harekete geçirir (teknenin titreşmesi). Bu noktadan itibaren atın arabayı çektiği kesinlikle doğru iken, arabanın da atı ittiği yanlış sayılamaz. Ancak sonuç olarak araba atın çektiği kadar hareket eder.

Ses tahtası adı ingilizce 'sound board' teriminin Türkçesi olup aslında keman ve gitar için kullanılmaktadır. Bağlamada bunun karşılığı olan geleneksel adlandırmalar yapılmıştır. Bunların başlıcaları **göğüs, döş, ve kapak**'tır. Yukarıda ismini andığımız bağlama lütiyesi Coşkun Güla kendine has bir adlandırma yaparak serbest diyafram terimini kullanmıştır ki kanımızca bu adlandı7ma son derece doğrudur, zira göğüs tahtası da diyafram gibi kasılıp gevşemektedir. İyi çalışan bir göğüs tahtası u kasılma gevşeme hareketiyle teknedeki deliğe yaklaştırılan bir mumun alevini etkiler. Bu 'üfürme' el ile dahi hissedilebilinir.

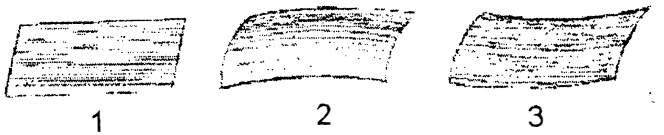
Ladin ve köknar bağlamanın kullanılagelen en yaygın göğüs tahtası ağaçlardır. Ancak son yıllarda ithal ağaçların piyasaya girmesiyle yapımcıların 'kadana çamı' diye adlandırdığı koyu renkli ağaçlar da (aslen gitarda kullanılırlar) göğüs tahtası olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Göğüs tahtaları aşağıda görüldüğü gibi biçilip, 6-7 mm kalınlığında levhalar haline getirilerek kuruyana kadar saklanır.



Şekil 1

Tahta kuruma esnasında; her ağaç gibi, nemini atar ve bu sırada çalışır. Tahtanın çalışmama durumu da olasıdır. Bir göğüs tahtasının çalışma olasılıkları aşağıda gösterilmiştir.

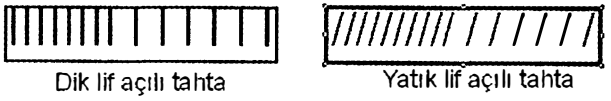


Şekil 2

Yukarıdaki şekilde (1) numaralı tahta herhangi bir yönde çalışmamış olup yanal ve doğrusal eğimler verilerek takılabilir. (2) numaralı tahta içbükey şekilde çalışmış olup akustik ve mukavemet açısından avantajlı duruma gelmiştir, zira tahta, takılırken verilecek olan yanal ve doğrusal eğimleri kendiliğinden almış olur. Bu eğilimler yapımcının tercihine göre arttırılıp azaltılabilir. (3) numaralı tahtada ise ters çalışma durumu söz konusudur (örneğin tahta uzun kenarları boyunca içbükey çalışmışken kısa kenarları boyunca dışbükey çalışmıştır veya bunun tersi de olasıdır). Bu tahtanın kullanılmaması gerekir.

Göğüs tahtası takmanın ilk aşaması tahta seçimidir. Tahta, akustik denge noktası diyebileceğimiz noktadan tutularak kulak hizasında parmakla vurularak tınlatılır. Bu daha çok keman lütiyelerinin kullandığı bir tekniktir ve tahtanın akustik karakteri hakkında bilgi almamızı sağlar. Akustik denge noktası tahtanın sağ veya sol uzun kenarına 4-5 cm'lik bir mesafede ve uzunluğunun ¼'ü civarında bir yerdir.

Tahta seçiminde dikkat edilecek diğer bir nokta da tahtanın biçilme açısıdır. Aşağıda gösterildiği gibi dik (açılı) biçilmiş tahtalar gitar ve kemanlar için özellikle tercih edilmekte birlikte, bağlama için sert kalırlar. Bu nedenle bağlamada, biçilme açısı dik olmayan, yatık lifli tahtalar tercih edilir. Tahtanın lif yönü kısa kenarlarının uçlarından kontrol edilmelidir.

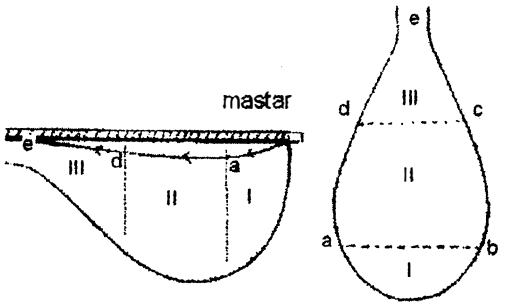


Şekil 3

Kurumuş tahta tekne ağzına göre kesilip gerekirse enden daraltılır. Bunun amacı tahtayı 'yanaklı' takabilmektir. Yanak geleneksel bağlama yapım tekniğinde çok önemli yeri olan bir bölüm olup özellikle eski bağlamaların vazgeçilmez bir unsurudur. Bu bağlamalar incelendiğinde bunların bugün bizim kullandıklarımızdan daha geniş yanaklı oldukları görülür. Yanak aynı zamanda lütiyenin kendi estetik anlayışını ifade ettiği bir süs ve işarettir. Yekpare (yanaksız) takılan göğsün ters kasılabileceğinin fark edilişi akustik bilincin ortaya çıkmaya başladığı 1950'li yıllar ve sonralarına rastlar. Günümüzde maalesef yanlış bir uygulama olan yekpare göğüs tahtası kullanımı yaygındır.

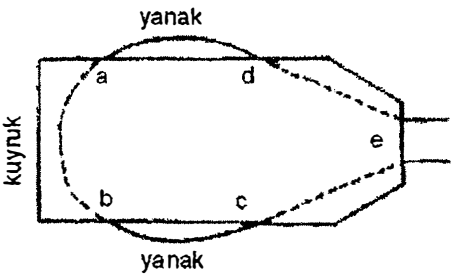
Tahtanın enden daraltılması gerektiğinde çok sık ve çok geniş damarlar çıkarılmalı ve kullanılacak kısmın orta sıklıktaki damar yapısında kalmasına özen gösterilmelidir, zira sık damar sert yapı, geniş damar kof yapı anlamına gelir. Tahtanın takılış yönü tespit edilirken sık damarın alta, geniş damarın üste gelmesi gibi bir kanı vardır. Oysa böyle bir gereklilik yoktur. Bu sadece bir göz alışkanlığıdır. Burada tahtanın lif ve çalışma yönü belirleyicidir. Tahtanın takılmadan önceki boyu belirlenirken teknenin arkasından 3-4 cm kadar taşmasına dikkat edilir. Bu kısım **kuyruk** diye adlandırılır ve arkadaki kancaların basması ve tahtanın kastırılabilmesi için bırakılır.

Bağlama lütiyerinin genel uygulamaları göğüsten önce sapı takmak yönündedir. Nadirde olsa önce göğsü takan lütiyeler bulunmaktadır ki kanımızca bu daha avantajlıdır. Burada göğsün saptan önce takılma uygulaması esas alınacaktır. Göğüs tahtası takılmaya hazır hale getirildikten sonra tekne ağzına gerekli eğimler verilir. Bu safha son derece önemli olup, doğru yapılmadığı takdirde göğüste ters kasılmaya sebep olur ve akustik performansı zayıflatır. Aşağıda göğüs takılmaya hazır ir bağlama teknesinin ağzındaki iğimler kabaca gösterilmiştir. Görüldüğü gibi 1. Bölge inici, 3. Bölge çıkıcı eğime sahipken, 2. Bölge (yanak bölgesi) seviye olarak çukurda ve eğimsizdir.



Şekil 4

Diğer yandan tekne ağzına karşıdan bakıldığında göğüs tahtası üzerinde beş nokta belirlenebilir.

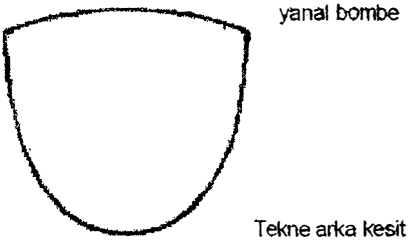


Şekil 5

Teknedeki eğimler kabaca tamamlandıktan sonra bu eğimlerin göğüs tahtasındaki eğimlere uydurulması/alıştırılması işlemine sıra gelir.

Bağlamaya göğüs tahtası takılırken amaç **yanal** ve **doğrusal** diye dair edeceğimiz iki **bombe** ya da yay oluşturmaktır. Bu iki yayın bileşkesi çok hafif kubbemsi bir çatı oluşturur. Bu yaylardan kasıt çizgi halindeki bir yay değildir. Söz konusu olan bir levhanın (göğüs tahtasının) yay halini almasıdır.

Yanal bombe tekne ağzına rende ile verilen eğime göğüs tahtasının ısıtılmak suretiyle oturtulmasıyla elde edilir.



Şekil 6

Doğrusal bombe ise bu kadar pratik olmayıp şöyle elde edilir; Yanak genişlikleri ve uzunlukları hesaplanarak tahtanın konumu sabitlenir. Bu konumdayken tahtanın c ve d noktaları tahta yanal olarak eğildiği için seviye olarak e noktasından aşağıdadır. Dolayısıyla göğüs tahtasının c ve d noktalarına denk gelen kısımları tekne ağzına bastığında, e yukarıda kalır ve **ön açıklık** diye kaybetmekte, yani tekne üzerinde c ve d'nin altını rende veya zımpara ile indirmektedir. U tahtanın tamamıyla tekne ağzına yığılmasına sebep olur. Bunun sonucu olarak göğüs eşiğinin bastığı noktada yaylanma hareketini yapamaz ve ölgün bir ses çıkar. Halbuki bağlamanın özelliği göğüs tahtasının **yaylanma** hareketini yapmasıdır. Bunu şu şekilde daha basite indirgeyerek izah edebiliriz;

Dört nokta arasında gerilmiş bir ağ üzerinde (göğüs tahtası) zıplayan bir akrobat (teller ve eşik) düşünelim. Akrobat aşağıdaki hangi durumda daha rahat ve yükseğe yaylanabilir?

1- Ağ sadece akrobatı taşıyabilecek kadar gerildiğinde.

2- Ağ dört noktadan, akrobatı taşıyacağından daha fazla gerildiğinde.

Şüphesiz ancak ikincide.

Veya bağlama icracılarının daha kolay kavrayabileceği bir örnek;

İki nokta arasında gerilmiş bir tel (bağlamadaki göğüs tahtası) düşünelim. Telden üzerindeki gerilim 0 iken (yani hiç gerilmemiş iken) ses çıkarabilmek mümkün müdür? Hayır. Ses elde edebilmek için germemiz gerekir. Teli gerdik diyelim. Telin salınımının maksimum olacağı bir gerginlik noktası vardır, yani tel farklı miktarlarda gerildiğinde farklı sesler ve volüm seviyeleri verir. Örneğin 42 tekne bir tanburada alt teli ***sol*** *yaptığınızda telin çık gevşek ve volümsüz (ölgün) tınladığını fark edebilirsiniz. Oysa aynı teli* ***do*** *yaparsanız tel çok daha iyi bir gerginliğe ulaşır. Demek ki bu boyuttaki bir tele bu kadar gerilim verilmelidir. Tel eğer* ***do****#'e gerilirse salınımı kısılır ve re sesine doğru büyük olasılıkla kopar.*

Özetle, tele vurduğunuzda cevap alabilmeniz için teli germeniz gerekir. Göğüs tahtasına vurduğumuzda da cevap alabilmeniz için tahtayı germeniz (yani doğru yönde kasmanız) gerekir. Ancak kasmanın her tahta için ayrı bir ideal ölçüsü vardır, çünkü tahtalar tellerden çok daha az birbirlerine benzerler yani standart değillerdir. Aşırı kasılan bir tahta tel gibi kopmaz, ancak tınısı kısılır.

Ön açıklığı ayarlamanın yöntemi şöyledir;

Açıklık fazla ise teknede c ve d noktaları rende veya zımpara ili indirilir.

Açıklık az ise:

1-Teknedeki c,d ve e arasındaki üçgen gene rende veya zımpara ile c ve d'nin seviyesine hiç dokunulmadan e'ye doğru indirilir yani c ve d yükseltilmiş olur. (Sapın takılı olup olmaması burada önemlidir. Eğer sap takılı iken bu işlem yapılırsa göğüs tahtası bu bölgede hedeflenenden daha kalın kalır. Sap takılı değilse böyle bir sorun çıkmaz)

Veya:

2- Tekne ağızının arka kısmında (1 numaralı bölge) a ve b'yi birleştiren yayın inici eğimi artırılır ve göğüs tahtası bu eğime uydurulmak üzere yanal olarak biraz daha ısıtılarak eğilir. Bu ön açıklığı arttırır.

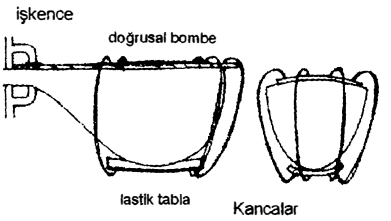
Yukarıda açıkladığımız durumlardan başka nadirde olsa karşılaşabileceğimiz bir durum vardı. Bu durumda göğüs tahtası kuruma

esnasında zaten doğrusal bir yay oluşturacak şekilde çalışmıştır. Mastar doğrusal olarak bu tahtaya konulduğunda (altta) 3-4 mm tepe noktasına sahip bir yay görülür. Bu durumda eğer pay varsa yayı azaltacak şekilde tahtanın alt uçları rendelenerek inceltilmeli, eğer bu mümkün değilse (yani tahta zaten ince ise) tahta ön açıklık elde edilmeden ve kanca ile arkadan kastırılmadan takılmalıdır. Hatta bu durumda arka iki kancayı kuyruk yerine tekne çeperinin iç kısmından, göğse aşağı doğru basacak şekilde takmak dahi mümkündür.

İstenilen açıklık elde edildikten sonra tahta tam tekne üzerindeki yerine oturtulur ve e ucundan basılır ve bırakılır. Bu halde tahtanın c ve d noktalarına basarak (bir tahterevalli gibi) sallandığı görülür. e'ye tam basıldığındı tahta diğer uçtan 3-4 mm civarında kalkar. Bu aralıktan e'ye doğru bıkıldığındı ışığın da yardımıyla c, d ve e arasında kalan göğüs tahtası ve teknenin birbirine değen ve değmeyen yerleri görülebilir. Amaç tam teması sağlamaktır. Ancak şu unutulmamalıdır ki tam temas e'ye bastığımızda gerçekleşmelidir.

Göğüs tahtasına yanal ve doğrusal eğim verilirken göğüs tahtasının sert veya yumuşak olması dikkate alınmalıdır. Yumuşak tahtalarda iki eğim de sert tahtalara verilenden fazla olmalıdır.

Tam temas sağlandıktan sonra tahta artık yapıştırılabilir hale gelir. Bağlamanın akustik işleve sahip hiçbir yerinde beyaz tutkal l kullanılmamalıdır. Kullanılması gereken tutkal **sıcak (boncuk) tutkaldır**. Göğüs takımı esnasında kullanılacak düzenek 6-8 kanca, kancaların alttan tutturulacağı bir lastik tabla ve bir küçük boy işkencedir.



Şekil 7

Arkada, ortadaki iki kanca dışında tüm kancalar tekne ağzının 1mm dışında göğse basmalıdır. Bu iki kanca yapıştırma esnasında 'daha iyi titreşim' aramak için kullanılır ve göğse tekne çeperinin geriside bir yerden, **kuyruk** üzerinden basar. Sıcak tutkalın donmaya başlayacağı birkaç dakika iyi değerlendirilmeli ve u esnada göğse parmak ile vurularak ses ve titreşim dinlenmeli, arka iki kancanın konumu değiştirilerek daha iyisi ulunmaya çalışılmalıdır.

Sıcak tutkal minimum 2 saatte kemikleşir. Yanaklar istenirse göğüsle birlikte, istenirse daha sonra takılabilir. Ancak özellikle yumuşak tahta kullanıldığında yanaklarında aynı anda takılması iyi olur. Tutkal tam olarak kuruduktan sonra kuyruk ve diğer çıkıntılar kesilir ve göğüs üstten rende ile inceltilir. Kalınlık ayarı göğsün kenarlarının kalınlığı esas alınarak ve orta kısmın direnci el ile kontrol edilerek yapılır. Kalınlığın kesin ir ölçüsü de yoktur. Ancak ağacın yumuşaklığı, teknenin boyu, teknenin ağız genişliği dikkate alınmalıdır. Kalınlık, tahtanın yumuşaklığı ile ters, tekne boyu ve ağız genişliği ile doğru orantılıdır. Örneğin tanbura boyutunda arka 5 mm, ön 4 mm idealdir. Bu boyutta tahtanın biçbir yerinde 3,5 mm'nin altına inilmemelidir. İnce tahta volümü artırır fakat tonu boşaltıp kof hale getirir.

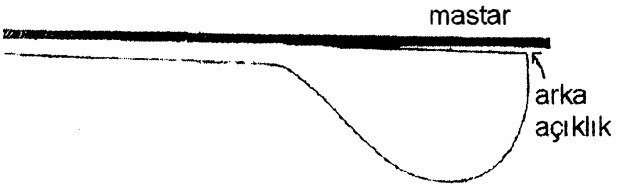
Bağlamanın akustik performansını etkileyen önemli bir unsur da tellerin göğüs tahtasına yaptığı baskı miktarıdır. Bir tahta akustik açıdan ne kadar iyi olursa olsun ve ne kadar iyi takılırsa takılsın, tellerin orta eşik ile uyguladığı baskı yeterli değil veya fazla lise iyi pérformans veremez. Bu durum sapın takılma açısı ile ilgili olup, sap normalden az açı ile takıldığında 'sap önde', fazla açı ile takıldığında ise 'sap arkada' diye adlandırılır.

Birinci durumda tel yüksekliği artma, orta eşik alçalma,

İkinci durumda ise tel yüksekliği azalma, orta eşik yükselme eğilimindedir.

'Sap atması' diye tarif edilen kusur sapın öne doğru esnemesi anlamına geleceğinden tellerin ve eşiğin daha az basmasına sebep olur. Nadiren görülse de bir sap geriye doğru çalışabilir, bu durumda da teller fazla basar.

Söz konusu açı derece cinsinden ifade edilebilmekle birlikte, lütiyeler tarafından mastar ile ayarlanır. Bu açının kontrol şekli aşağıdaki gibidir. Açıklığın küçük, orta, büyük boylarda sırasıyla 3. 4. 5 cm civarında olması beklenir.



Şekil 8

KAYNAKÇA:

Kitaplar:

MIDGLEY, Ruth. 1976. Musical Instruments Of The World. New York USA: Facts On File publications

SEZER, Ayhan. 1997. Müzik Fiziği. İstanbul: Pan Yayıncılık

Atölye Çalışmaları:

GÜLA, Coşkun. 1989-1995. Ankara

YENİLMEZ, Musa. 1989-1998. Ankara

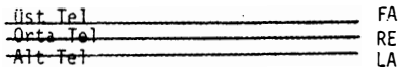
SAZ DÜZENLERİ

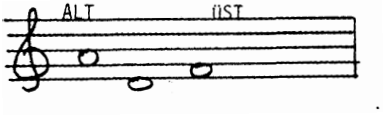
Doç. Dr. Cemil Demir SİPAHİ - Niyazi AYDIN

*Türk halk Müziği Kurucu Hocası Muzaffer SARISÖZEN adına oluşturulan kitaptan alıntıdır.

DİVAN-MEYDAN SAZI-BAĞLAMA-CURA BAĞLAMA-CURA SAZLARINDA
DÜZENLER VE İSİMLERİ

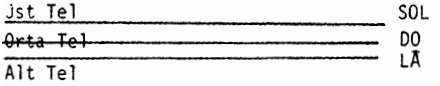
Müstezat Düzenleri (Karar "FA" dizisinde)

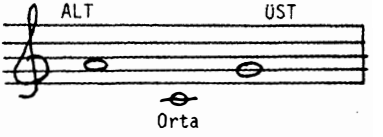




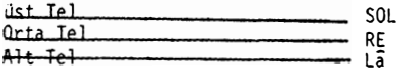
Müstezat düzenlerinin porte üzerinde tel seslerinin yerleri.

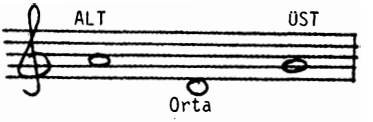
KARAR (DO)





SAZ DÜZENİ (Karar Lā)



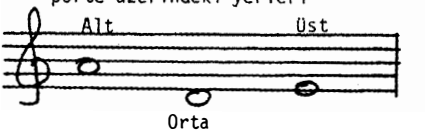


Saz düzeninin porte üzerinde tel seslerinin yerleri

BAĞLAMA DÜZENİ (Karar Mi)

Üst Tel — Mi
Orta Tel — Re
Alt Tel — Lâ

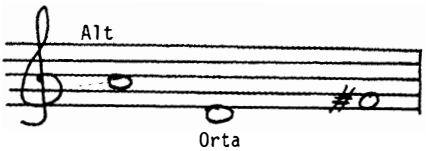
Bağlama düzeninde tel seslerinin porte üzerindeki yerleri
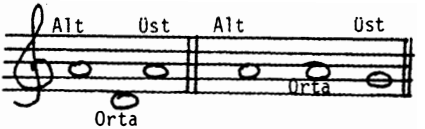


MİSKET DÜZENİ (Karar: Fa diyez)

Üst Tel — Fa Diyez
Orta Tel — Re
Alt Tel — Lâ

Misket düzeninde tel seslerinin porte üzerindeki yerleri.





İki örnek düzen sesleri

BOZUK DÜZEN

Üst Tel (Lâ)(Si) (Mi)(Sol)(Sol)
Orta Tel (Re)(Mi)(Si)(Do)(Lâ)
Alt Tel (Lâ)(Si)(Si)(Lâ)(Lâ)

Bozuk Düzeninde : Karar perdesine göre yukarıda uyguladığımız ses perdelerine göre, orta ve üst teller akort edilir

HALK SAZLARINDA (BAĞLAMA) MÜSTEZAT DÜZENİNDE
ARALIK VE DİZİLER

Müstezat Düzeni

Üst Tel — Fa
Orta — Re
Alt Tel — Lâ

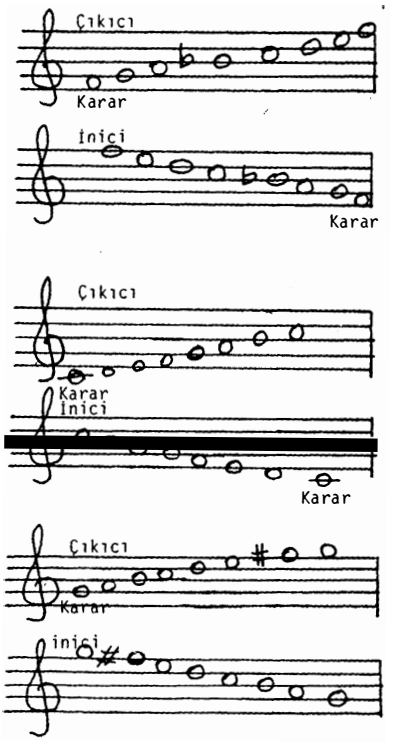
MÜSTEZAT DÜZENİ

Üst Tel — Sol
Orta Tel — Do
Al Tel — Lâ
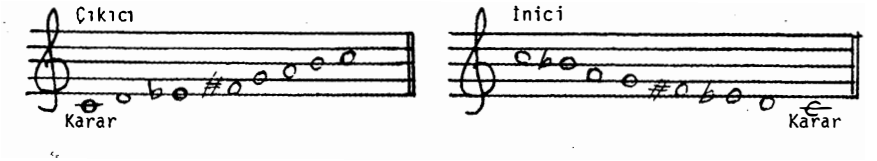
SAZ DÜZENİNDE

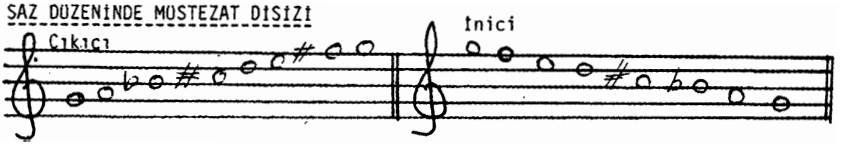
Üst Tel — Sol
Orta Tel — Re
Al Tel — Lâ

Yukarıda belirtilen düzen ve diziler, halk edebiyatının müstezat formundaki deyişlerinin melodik olarak ifadesinin geleneksel şeklidir.
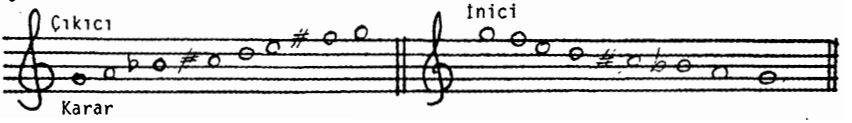


MÜSTEZAT DİZİSİNDE : Do ve Sol seslerinde (perdelerin) karar veren "MÜSTEZAT" dizisine uygulanan arızaları.





Saz düzeninde Müstezat dizisi, yukarıdaki çıkıcı ve inici ses dizisiyle icra edilir. Müstezat seyri ses özelliklerinin çok seslilik gösterme bakımından bu düzen çok kullanılır.

Saz Düzeninde müstezat dizisinin
geçici durak sesleri.



Geçici durak sesleri; Geçici duraklamalar karar sesine göre 3,4,5, 8 nici perdelerde yapılır.

Her derece içinde zengin hava melodileri mevcuttur.

Müstezat dizilerinde bilhassa Do ile Sol perdelerinde karar veren düzenlerde çalınan Uzun Hava veya Kırık Hava dediğimiz halk melodilerinin seyri, san'at musikimizin kardeş makam olarak tabir ettikleri makamlardan bir kaçına benzerlik gösterir.

Ana dizilerde Rast, Mahur, Arıza alan dizi seyrine göre zâvil, nikriz gibi makam seyri gösterir.

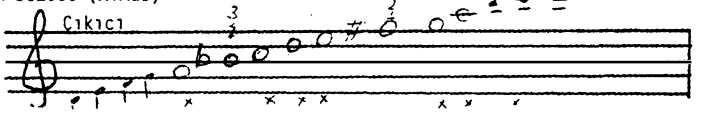
Kerem Dizisi (Ayağı)

Halk arasında en çok kullanılanıdır. Saz, bağlama, bozuk düzenlerle icra edilir. Bütün bölgelerimizde çalınan, söylenen havalarımız içerisinde dizi seyrindeki akıcılığı ile yerleşmiş, çok kullanılan bir dizidir.

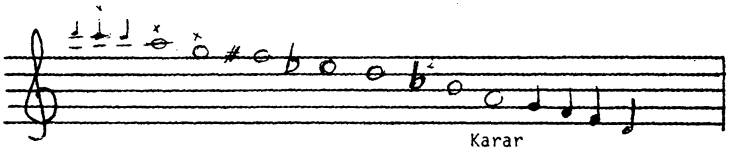
Kerem ayağı isminin saz şairi Âşık Kerem'den kaldığı rivayet edilir. Türkülerimizde uzun havalarımızda "Kerem" den söylenilmiş, çalınmış halk melodileri çoğunluğu teşkil etmektedir. Ana dizi olarak, her birisi değişik melodi seydi veya seyirde duraklamalar gösterdiği için isimlendirilmiş "KEREM", YANIK KEREM, KESİK KEREM, KANDİLLİ KEREM gibi adlara, bölümlere ayrılmıştır.

KEREM DİZİSİ (AYAĞI) Koma Koma

Çıkıcı



İNİCİ KEREM DİZİSİ (AYAĞI) (X Geçici durak sesleri)
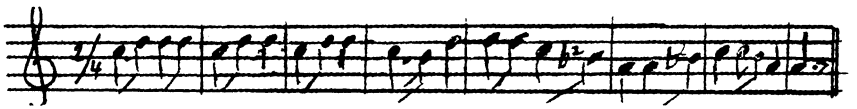


Kerem dizisinin değişiklik gösterdiği anzalar, bölge hususiyetleriyle beraber 3,4,5,7,8,10 lu diziler olarak seyreden melodik şekillerine göre kullanılır.
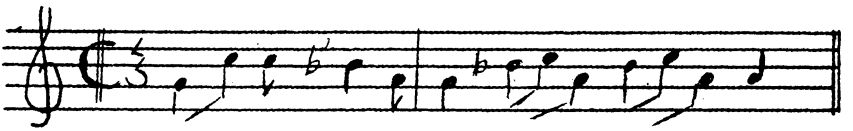
Geçici duraklamalar karar sesinden itibaren 3,4,5,7,8 ve 10 ncu derecedeki seslerde yapılır. San'at musikimizin bazı benzer makamları bünyesinde mevcuttur. Hüseyni, Uşşak, Bayati, Karcığar, Muhayyer makamlarının dizi özelliği içinde seyreder. San'at musikisi kaidelerine tâbi değildir.

Aşağıdaki Halk ezgisi motiflerine kalıplaşmış, üçlü, dörtlü, beşli, yedi, sekiz, 10'lu aralıktaki türkülerimizden birer örnek.

1) Dörtlü aralıkta :



2) Üçlü aralıkta :



3) Beşli aralıkta : Karar KEREM olarak devam eden fakat beşlisinde biten karakteristik türkülerimizden örnekler.
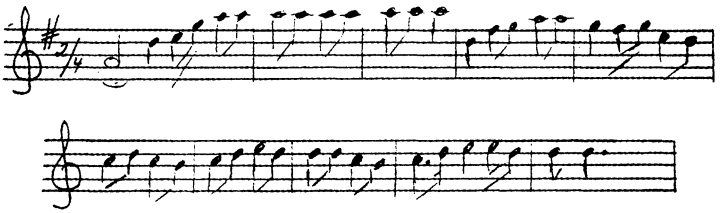


4) Yedili Aralıkta:

Aşağıdaki Halk Melodisi karara göre 7 nci derece ile 5 inci derece arasında seyretmesine mukabil Kerem kararı vermez. Sazlarımızda Kerem çalınmasına müsait düzenle çalınmalıdır.



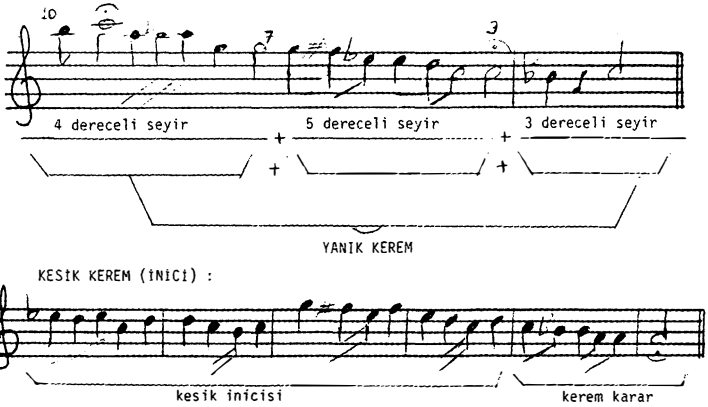
5) Sekizli aralıkta : Beşlisinde biten bir örnek.



Kerem Dizisinde Kesik Ayağı ile Yanık Kerem'den örnekler
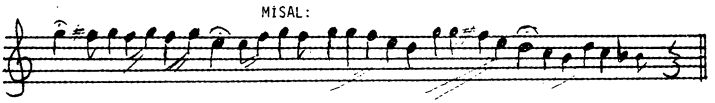
Yanık Kerem: (İnici seyrinde)

Aşağıdaki örnekde 10 uncu derece ile 3 üncü derece arasında karara gelmezden önce tekrar edilen bu seyir ile, karara inen 3 derecenin birleşmesinden meydana gelmiştir.



Kerem dizisine göre, belirli kısa motifler icra ederek karara iner veya asma karar yaparak çalınıp söylenen Uzun Hava şekillerinde kullanılan bir seyirdir. Orta Anadolu ile Doğu İllerimizde örnek olarak alınabilecek Uzun Havalarla beraber "Sümmani" ağzı (tavrı) da en bariz olanıdır.
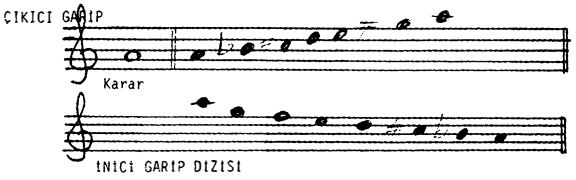
Güney Anadolu illerimizin Garip olarak isimlendirildiği Âşık Garip üzerine söylediği veya Garip Mahlâsını kullandığı Uzun Havalar "BARAK AĞZI" olarak söylenir. Diğer deyimiyle de "KESİK KEREM" YAHUT DA YALNIZ "KESİK" olarak ifade edilir.



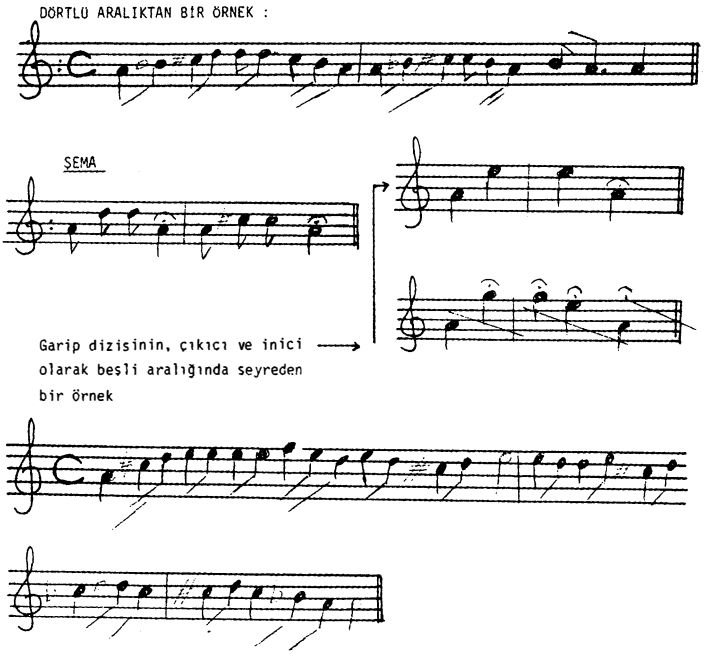
Barak ağzı olan bu inici seyirde KEREM kararına inilmeyip, Si perdesinde asma karar yaptığı görülmektedir.

Garip Dizisi (Ayağı) ve Aralıkları:
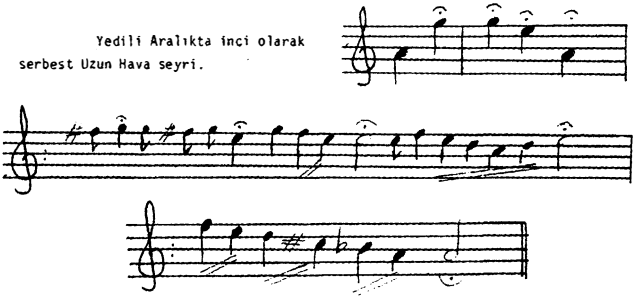
Garip dizisi çıkıcı veya inici olarak her iki seyri de takip eden motifleriyle Türkülerimizin folklorük mahiyette olan en güzel örneklerini verir. Anadolu'da Garip Ayağı olarak ifade edilen bu seyir, aşağıdaki misallerle bölümlere ayrılır. Hicaz, Neva, Hicazkâr makamlarına benzerlik gösterir.



Garip dizisi de dörtlü, beşli, yedili ve sekizlisinde geçici durak yaptığı gibi, bu dereceler arasında da melodi motifleri icrasıyla çeşitli halk ezgileri yapar.



Yedili Aralıkta inici olarak serbest Uzun Hava seyri.



Bu yedili inici seyirde, (7-5) (5-1) Aralıkları birleşik olarak inici seyir takip eder.

Garip dizisindeki sekizlisinden sonra gelen derecelerde, başlama veya geçici durak yapmaz. Anadolu'nun muhtelif bölgelerinde her derecedeki aralıklarda, Halaylar, Uzun havalar ve Türküler çalınır ve söylenir.

Garip ayağı, misket ile Müstezat düzeninden başka diğer düzenlerle icra edilir. Ana düzeni Saz veya Bozuk düzenidir.

Mıntıka ses dizisi özelliğine göre, Si Bemol ile Do diyez karma fark gösterir.

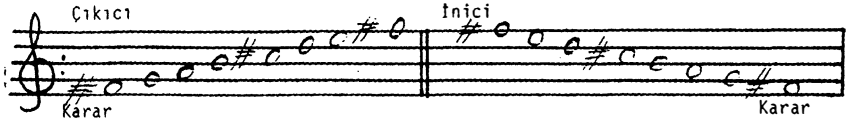
Misket Dizisi ve Aralıkları

Diziler, isimlerini düzenlerine göre aldıklarından Misket ayağı bu özel isim ve dizi seyriyle bağlamalarda pozisyon bakımından hususiyet taşır.

Misket düzeninin karar sesi FA DİYEZ'dir. Geçici durakları 3,4,5,6, 10'uncu derecelerde yapılır.

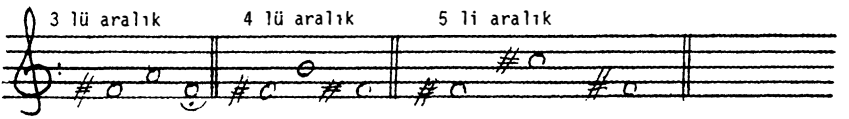
San'at Musikisindeki bazı makamlarla benzerliği vardır. Eviç, Segâh, Hüzzam, dizilerinin seyirlerine benzerlik gösterir.
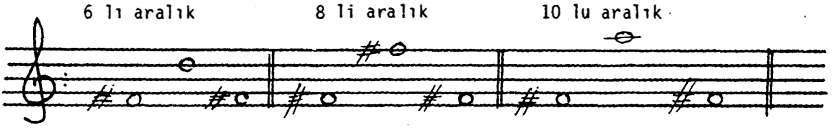
Bazı bölgelerde "Karanfil" ismini de aldığı olmuştur.



Misket dizisinde de diğer dizilerde olduğu gibi 3,4,5,6,8, 10 nolu aralıklarla çeşitli halk melodileri; çıkıcı veya inici olarak icra edilir.

Aşağıda, her derecede aralıklar porte üzerinde gösterilmiştir.
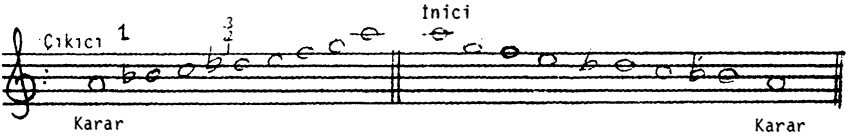




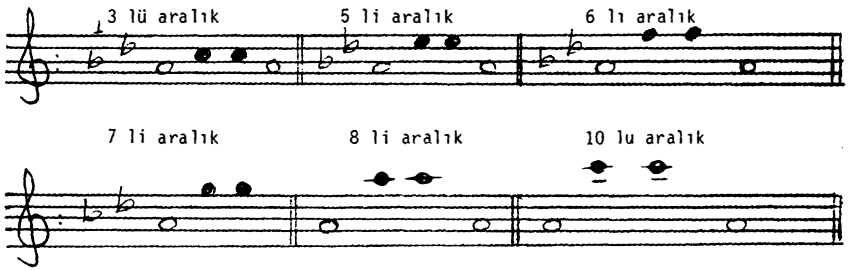
Misket ayağı, kendi düzeni ile (misket düzeni) ve saz düzeninde icra edilir.

Derbeder - Kalenderi Dizisi
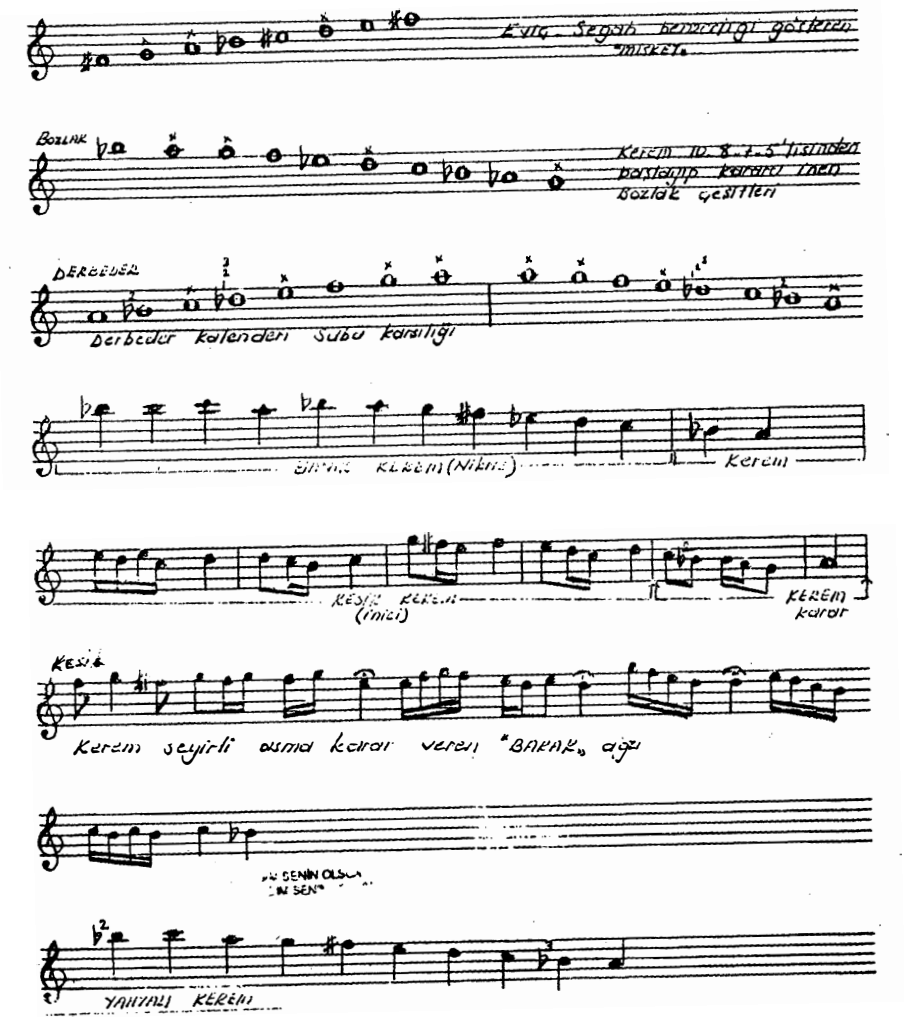
Sabâi Makamına benzerlik gösteren bu halk dizisi memleketimizin her tarafında icra edilir. Karar sesi, ekseri "LÂ" dır. Dizi arızası olarak "RE" bemol alır. Özellik gösteren türkü veya uzun havalarda "RE" bemol koma farklarıyla değerlendirilir. Karar sesine göre "Sİ" perdeleri bir koma pestir.
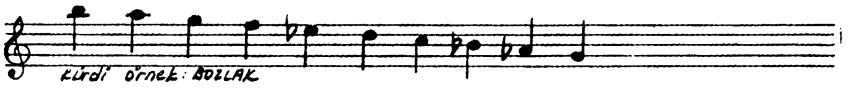


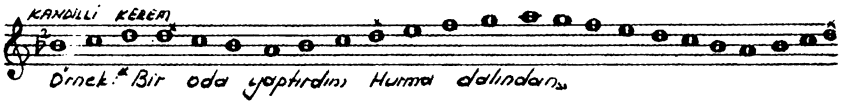
Derbeder dizisi geçici durak sesleri; 3,5,6,7,8, 10 ncu derecelerde yapılır. İnicisi olmakla beraber daha ziyade cıkıcı bir seyir takip eder.

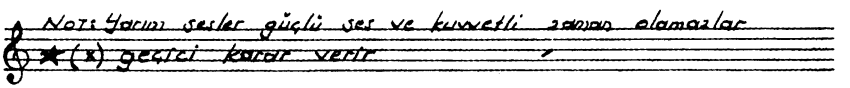


Saz, Bağlama, Bozuk düzenlerinde icrası kabildir.


Evliç Sezgisi benzerliği gösteren
"misket"
Bozlak
Kerem'in 8.1.5' inişinden
başlanıp karara inen
Bozlak çeşitleri
DERBEDER
Derbeder kalenderi Subu karşılığı
Kerem(Nikriz)
Kerem
KESİK
Kerem
(inici)
KEREM
karar
KESİK
Kerem seyirli asma karar veren "BAYAT" dizi
YANIYALI KEREM
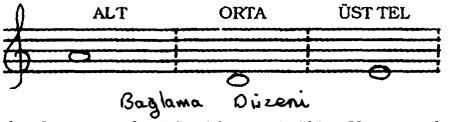






"HER TÜRKÜ BİR KURALDIR"
Mustafa ÖZGÜL
8.2.1982

ÇEŞİTLERİN İNCELENMESİ:

1- Ana Düzen - Bağlama Düzeni :

Bu düzende bağlama alt teli diyapozon Lâ sesine bir oktav kalın olarak akord edilir. Altta bulunan 2 yada 3 adet teller ayarlanmış bulunan birinci tel ile kaynaştırılır. Yani alt tellerin hepsi aynı Lâ sesine ayarlanır. Orta tellerden önce en alttaki dört ses yukarıda bulunan Re sesine ayarlanır. Kendi aralarında kaynaştırılır. Üst tel ise alt telden dört ses peste bulunan Mi sesine ayarlanmaktadır. Bu düzenle Hüseynî türküleri çalındığından Hüseyni düzeni de denir. Yine aynı zamanda bu düzen Türk Halk ozanları tarafından, halk âşıkları tarafından kullanıldığından Âşık Düzeni adını da alır.
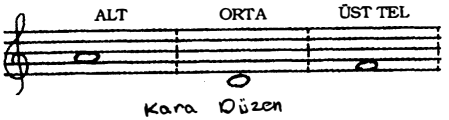
Aynı düzen Alevî âyinlerinde ve türkülerinde kullanıldığından dolayı birde Alevi düzeni diye de isimlendirilmektedir. Dizek üzerine tellerin taşıdığı sesleri gösterirsek:



Alt telin Lâ, orta telin Re, üst telin Mi olduğu görülür. Her cins bağlamada bu düzen Yörükler arasında da bu düzenin yeri büyüktür. Özellikle Denizli yöresindeki Guguk havalarında bu akort ayrı bir renk kazanmıştır. Bu düzen saza verildikten sonra kontrolü şöyle yapılır. Alt tel üzerindeki Mi sesine basılır. Üst telle alt teli beraber vurulur. Aynı Mi sesini verip vermediğine bakılır. Perde yanlışlığını örılemek için de orta teldeki iki adet Mi perdelerine basarak sesin aynı olup olmadığı denetlenir. Böylece hem perdesi, hem de üst telin kontrolu yapılmış olur. Orta telin kontrolu ise alt tel üzerindeki Re sesine basılarak aynı sesi vermesi sağlanır. ince Re perdesine basılarak bir kere daha ölçülür. Sonra orta tel üzerindeki Lâ sesine basılarak, alt tele aynı sesi vermesine dikkat edilir.

2- Kara Düzen:

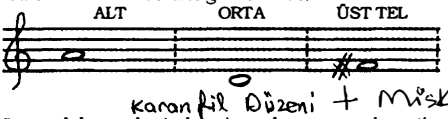
Üst tel akordunda yapılan değişiklik ile sağlanan düzenlerdendir. Bunda alt tel ve orta tel sesleri ana düzende olduğu gibi sabit bırakılır. Üst tel ise Sol sesine yükseltilir. Tel sesleri Lâ, Re, Sol olur. Kontrolü alt tel üzerindeki Sol perdesine basmak suretiyle aynı olması, orta tel üzerindeki 2 adet sol perdelerine basmak suretiyle aynı olması, en üst tel üzerindeki Lâ perdesine basmak suretiyle alt tel sesi ile aynı sesi vermesi halinde yapılır. Diğer tellerin kontrolu da ana düzende olduğu gibidir. Kara düzene, saz düzeni de denilmektedir. Bazıları da bu düzene yanlış olarak Bozuk Düzen derler. Bu düzen, Türkiye Radyo Gruplarında kullanılmaktadır. Çalınışı kolay olduğu için yeğ tutulmuştur. Yaygınlığı bu nedenledir. Âşıklar, Aleviler, Türkmen aşiretleri bu akordu kullanmazlar. Daha çok şehirlerde makam bilgileri olanlarca kullanılmaktadır. Dizek üzerindeki sesleri şöyledir.



3- Karanfil Düzeni:

Çanakkale ve İstanbul'da Karanfil düzeni diye adlandırılan bu düzende yalnız üst tel akordunda yapılan değişiklik ile sağlanır. Bu düzene gene İstanbul ve Kayseri civarında Hüzzam düzeni denilmektedir. Bu isim de klâsik sanatçıların verdiği isimlerdendir. Ankara ve yöresinde de bu düzen türküden adını alır. Ankara dolaylarında da bu düzene Misket Düzeni denmektedir. Türkü çok yaygın olduğundan bu adı kazanmıştır. Kolay anlaşılma nedeniyle söylendiği de sanılmaktadır. Misket, Hüzzam yada Karanfil düzeni alt ve orta teller ana düzendeki gibi aynı şeklini muhafaza ve akord edilir. Üst tel ise tam ses yükseltilerek
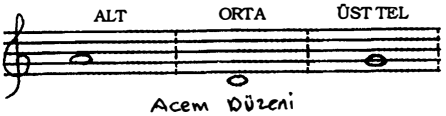
Fa-diyez sesine ayarlanır. Kontrolü, orta teldeki Fa-diyez sesinden ve oktavından yapılır. Üst teldeki Re sesiyle orta tele aynen ve gene teldeki Lâ sesi ile de alttaki tele aynı sesi vermesi şeklinde yapılmaktadır. Dizek üzerinde sesleri gösterilirse:



olduğu görülür. Bu düzen daha çok Ankara'nın bazı parçaları ile Çanakale'nin bazı bölümlerinde kullanılmaktadır. Denizli'nin de bazı kesimlerinde bu düzenle zeybekler dinlenmiştir. Ankara Radyosunda da Denizli Sanatçısı Talip Özkan'dan bu düzende zeybekler dinledik.

4- Acem Düzeni:
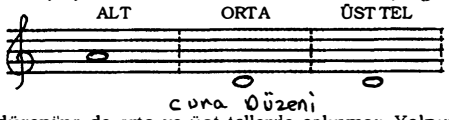
Ana düzene göre üst tel akordunu değiştirerek sağlanan düzenlerdendir. Alt tel ve orta teller tıpkı ana düzendeki gibi akord ve kontrol edilir. Üst tel Fa sesine yükseltilir. Kontrolu, orta telde bulunan iki adet Fa sesi ve alt telde bulunan bir adet Fa sesi, üst tel ile aynı olması gerekir. Gene üst teldeki Re sesine basılarak orta tel ile aynı sesi vermesi sağlanır. Üst teldeki La sesine basılarak alt tel ile aynı sesi vermesi aranır. Bu suretle bitirilir. Tellerin taşıdığı sesler dizek üzerinde gösterilirse;



şeklinde olduğu görülür. Bu düzende karar sesi, orta tel üzerinde bulunan kaba Fa sesidir. Klâsik sanatçılar buna Acem derler. Eskişehir'de de bu düzene Kervan düzeni denilmektedir. Araştırıldığında Kervan adlı bir parçanın bu düzenle çalınmasından dolayı bu adın verildiği görülmüştür. İstanbul ve civarında da bu düzene Acem derler. Fa sesinden düzen adını kazanmıştır. Acem, Acemaşiran, Acemkürdi bu düzenle ayrı bir neşe kazanır.

5- Cura Düzeni:

Bu düzende yalnız üst telin akordu değiştirilmekle elde edilen düzenlerdendir. Ana düzende olduğu gibi alt ve orta akord ve kontrol edilir. Üst tel ise orta telin sesine düşürülür. Orta telin sesi de akord edilir. Böylece kontrolu ve akordu aynen orta tel gibidir. Ençok kullanıldığı bölge Konya yöresidir. Dizek üzerinde tellerin taşıdığı ses gösterilirse;
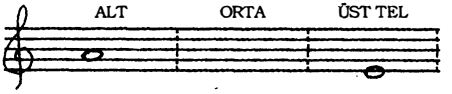


olduğu görülür. Cura düzeni'ne de orta ve üst tellerde çalınmaz. Yalnız alt tellerde kıvrak havalar çalınmasına uygun bir düzendir.

6- Ruzba Düzeni:

Bu düzene Alevi Düzeni de denir. zira ruzba denen bağlama çeşiti yalnız Alevi toplantılarında yani Cem'de çalınmaktadır. Samah oyunlarında, nefeslerde, nasihatlarda hep bu balta şeklindeki Ruzba kullanılır. bu nedenle Sabah düzeni de derler. Bu düzende bağlama üstünde iki ses bulunur. Alt telde Lâ, üst telde Mi sesi... Bazıları Ruzba'ya belirtilen nedenle, Çifttelli de derler. Oysa çifttelli ile ruzba arasında tekne bakımından önemli ayrımlar vardır. Bir kere perde bakımından ve tekne şekli bakımından ayrılır. Çifttelli'de perde adedi bağlamada olduğu gibidir. Ruzma'da ise 12 adet perde vardır. Ruzma'nın teknesi balta biçimindedir, oysa çifttelli'nin tekne yapısı bilinen cura şeklindedir. Ruzba'nın ana düzenden farkı, sadece orta tel sesi olan Re sesinin bulunmasından ibarettir.

Bağlama Düzeni	Ruzba Düzeni
Mi	Mi
Re	-
Lâ	Lâ

Dizek üzerinde gösterilmesi halinde aşağıdaki gibidir.
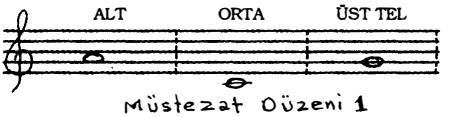


Aşık Kul Ahmet'in elinde 270 yıllık olduğu söylenen bir Ruzba vardır. Bu saz Tezene ile değil parmaklarla pençe vurmak suretiyle çalınmaktadır. Bu deyim şiirlerde geçer. "Pençe vurup sarı telli sızlatma". Bu nedenle Pençe düzeni olarak da adlandırılır.

Şimdi değineceğimiz düzenlerde ise yalnız orta telin ya da üst tel seslerinin birlikte orta telle değiştirilmesinden düzenler olacaktır. Şimdi bunları teker teker inceleyelim:

7- Müstezat Düzeni (a)
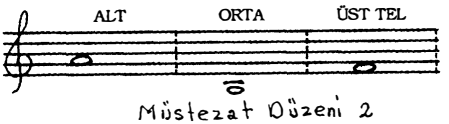
Ana düzenin orta ve üst tel seslerinin birlikte değiştirilmesi ile sağlanan düzenlerdendir. Alt telin akordu bağlama düzenindeki gibi yapılır. Orta tel Do sesine düşürülür. Üst tel ise Kara düzen'de olduğu gibi Sol sesine akord edilir. Kontrolu da üst tel için Kara düzen'de olduğu gibi yapılır. Orta telin kontrolu ise alt telde bulunan iki adet Do sesi ile aynı olup olmadığının incelenmesiyle yapılır. Orta tel üzerindeki Lâ sesine basılarak alt tel ile gene orta telin Sol sesine basılarak alt tel ile aynı sesi vermesi sağlanır. Bu düzene Elâzığ ve İstanbul çevrelerinde Rast Düzeni de denilir. Dizek üzerinde görülüşü şöyledir:



Bu düzene Ankara ve Çankırı dolaylarında da Zil Düzeni denilmektedir. Karar sesi, alt teldeki kaba Do perdesidir.
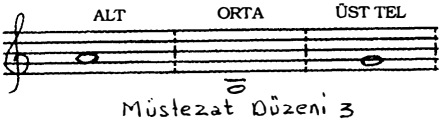
8- Müstezat Düzeni (b):

Orta ve üst tellerin akortlarının değiştirilmesi yoluyla yapılan düzen çeşididir. Kayseri taraflarında çok kullanılır. Bu düzende alt tel ana düzendeki gibi akord edilir. Orta tel, Si-bemol sesine düşürülür. Üst tel ise, Acem düzeninde olduğu gibi yarım ses yükseltilir. Fa sesine çekilir. Orta telin kotrolu, alt telteki Si-bemol sesleri ile kontrol edilir. Üst tel ise, alt teldeki Fa sesi ile aynı olmalıdır. Üst teldeki Si-bemol sesi ile orta tel ve gene aynı tel üzerindeki La sesi ile aynı olması sağlanır. Bu düzende karar perdesi, Si-bemol'dür. Dizek üzerindeki görünüşü şöyledir.



9- Müstezat Düzeni (c):

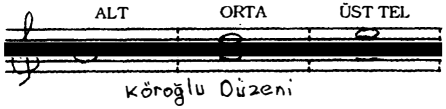
Orta ve üst tel akordu değiştirilerek yapılan düzenlendendir. Alt tel ana düzendeki gibi akord edilir. Orta tel Si-bemol olarak akortlanır. Bu telin kontrolu Müstezat B'deki gibi yapılır. üst tel Sol sesine çekilir. Kara düzen'de üst tel kontrolundaki gibi yapılır. Düzenin dizek üzerindeki görünüşü şöyledir.



Bu düzende Kayseri yöresinde kullanılmaktadır. Çalınışı zor olduğundan usta düzeni de denilmektedir. Karar sesi, Si-bemol'dür. Çalınışta üst tele ender olarak uygun sesler'de dokunmak olanağı vardır. Aksi halde tatsız bir tınlama olur. Kaynaşmayı bozar. Kayseri saz san'atçısı ve yakıcı Ahmet Gazi Ayhan, bu düzeni çok kullanır.

10- Köroğlu Düzeni:

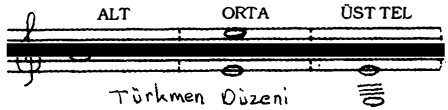
Bu düzen, adını Köroğlu havalarının çalınmasından alır. Alt tel, ana düzende olduğu gibidir. Orta telin altı, Abdal düzeni'nde olduğu gibi alt tel Lâ sesine düşürülür. Orta telin üst teli ise Re sesine, yani ana düzendeki orta tel gibi akord ve kontrol edilir. Üst telin altta bulunan sesi gene Abdal Düzeni'nde olduğu gibi Lâ sesini, üstte bulunan ise ana düzendeki Mi sesine akort edilir. Kontrolu ana düzende olduğu gibidir. Dizek üzerindeki görünüşü şöyledir.



Çalınması beceri ister; karara göre orta ve üst teli kullanmak zorunluluğu vardır. K. Maraş, Elbistan taraflarında kullanılmıştır. Ferruh Arsunar tarafından da bu düzen açıklanmıştır.

11- Türkmen Düzeni:
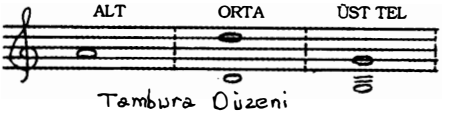
Bu düzende, alt tel sabit bırakılarak orta ve üst tellere birer oktavlık kalın teller takılmak yolu ile yapılır. Orta tel bir ince-ki halk buna Cin Teli adını verir -bir de kalın tel ile - ki halk buna Sarı tel, profesyonel çalıcılar bunu Sırma Tel'e çevirmişlerdir- aynı sesin oktavlarına ve Mi sesine akord edilir. Üst tel ise gene ayın Mi sesine bu sefer bir oktavlık bir kalınlıkla akort edilir. Düzen kontrolu, ana düzeni üst telinin kontrolu gibidir. Dizek üzerindeki görünüşü ise şöyledir.



Bunu göçebe Türkmenler ve Afşarlar kullanmaktadır.

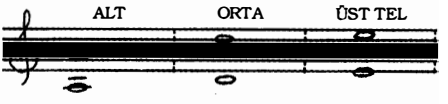
12 - Tambura Düzeni:

Bu düzen, kara düzen'in aynısıdır. Telleniş şekillerinden dolayı Tambura düzeni denmiştir. Tamburacı Osman Pehlivan tarafından çok kullanılmıştır. Bugün ise, tambura düzeninde tellenmiş bulunmayan bir bağlamaya rastlamak mümkün değildir. Bu telleniş şeklinde her tel, sırma tel denilen ve normal beyaz telin üzerine sarılmış ince bir tel ile kalınlaştırılmış, bir tel cinsiyle her ses oktavlıdır. Akortta da aynı sesin iki oktavı birden duyulacak şekilde yapılır. Eskiden sarı tel denilen ve titreşim katsayısı düşük olan bir tel kullanılırdı. Tambura düzeni'nin kanımızca bir düzen değil, bir telleniş şekli olarak kabul edilmesi gerekir. Çünkü her düzen, bu tip telleniş içinde tambura düzeni olarak adlandırılmaktadır. Buda karışıklığa yol açmaktadır. Eğer telleniş şekli olarak kabul edilirse, bir düzen olmadığı ortaya çıktığı gibi, ayrıca karışıklık da önlenmiş olacaktır. Dizek üzerinde görünüşü şöyledir.

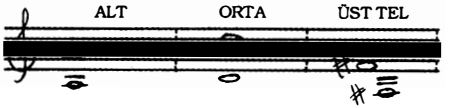


Tambura Düzeni

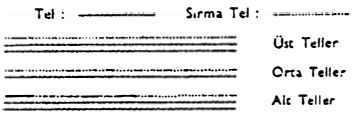
Çoğunlukla bağlama büyüklüğündeki sazlar bu tellenişe tâbi tutulurlar. Büyük sazlarda bu telleniş şekilleri kullanılmaz. Zira çok kalın ses, melodi dinleyen için yorucu boğucu bir hava verir. Küçük Cura ve yakındakilerde ise, bu telleniş şekli oynaklığını ve sazın hareketini yitirir. Bu nedenlerle orta boy sazlarda tercih edilir. Aynı anda iki oktavı bir arada duyurmak, bazan bunlardan birini maksada ve ifadeye göre kullanmak, bağlamaya güç kazandırdığından zor kullanılan bir tel şekli olmuştur. Bugün bu telleniş şekli ile bütün düzenler kullanılmaktadır. Örneğin anadüzeni ele alırsak dizek üzerindeki görünüşü şöyle olur.



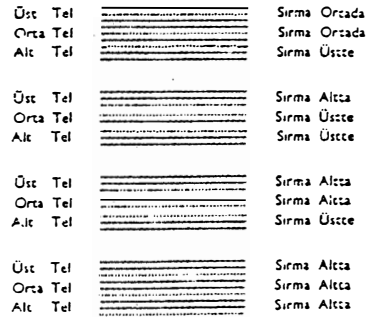
Karanfil düzeni'nin dizek üzerindeki görünüşü aşağıdaki gibi olur.



Görülüyor ki, düzen değişmiyor, yalnız oktavlanıyor. Biz bu nedenle Tanbura Düzeni denilen bir düzen kabul etmiyor, bunu bir telleniş şekli olarak görüyoruz. Tambura telleniş şekilleri, incelendiğinde gelenek olarak sırma tellerin daima üst tel olarak takıldığını görüyoruz. Yani bağlamanın alt teldeki lâ sesini ele alırsak iki, üç yada dört tel bulunduğunu kabul edersek, en üstteki oktavı veren kalın tel olacaktır. Bu şekilde diziliş, aşağıdaki şemada gösterilmiştir. Ayrıca değişik telleniş şekillerine de rastlıyoruz. Bunlar da şemalarla aşağıda gösterilmiştir.
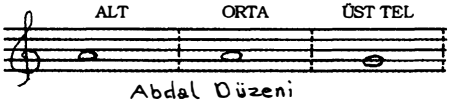


bu şekilde bir diziliş gösterdiği görülür. Bazı dizilişlerde de değişik telleniş şekillerine rastlamaktayız.



Bu telleniş şekillerine rastlıyoruz. Daha başka telleniş şekilleri düşünülebilirse de kuramsal olur. Bazı gayretli kişiler çeşitli uğraşmalarla denemelere girişmişler, daha başka döşeyiş şekilleri bulmuşlardır. Bunlardan da söz etmek yerindedir. Bağlamayı tamamen sırma tellerle döşüyerek bas gitar gibi yada kontrbas gibi kullanmışlardır. Tutunmamıştır. Çok sesli çalınmama nedeni ile de tutmadığı kanısında olduğumuzu belirtmek isteriz. Ayrıca bağlama yay ile de çalınarak kullanılmaktadır. Bir çeşit yaylı tambur gibi yaylı bağlamadır. Bunu sahnelerde Yalçın Oker adında bir sanatçı, oldukça uzun bir süre çalmıştır. Oynak melodilerin icrasında başarısız kalmaktadır. Çalınışı yaylı tambur gibi olduğundan pozisyon ve tutuş şekilleri göstermekte, özel bir icra yeteneği istemektedir. Bu gerekseme, bağlama ve kemanın yanyana çalınmasından doğmuştur. Birçok yerlerde kemençe ile bazan da Kabak Kemane ile birleştirilerek çalınmaktadır.

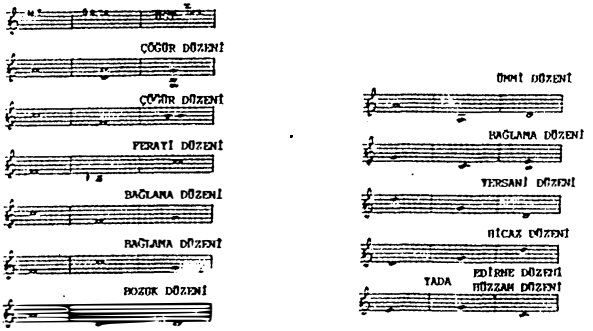
13- Abdal Düzeni:

Bu düzende, orta ve üst telin akordunda yapılan değişikliklerle sağlanır. Alt tel, Ana düzende olduğu gibi akord edilir. Orta tel de tıpkı alt tel gibi akord ve kontrol edilir. Üst tel ise Kara Düzen'deki gibi akord ve kontrol edilir. buna Kırşehir dolaylarında Bozlak Düzeni de denilir. Bu düzende karar sesi, alt boş teldir. Bazı hallerde karar Re perdesinde verildiği zaman buna aynı bölgede Kesik nedir. Bu deyim aynı zamanda bir uzun havaya verilen addır da. Dizek üzerindeki dizilişi şöyledir.



Buna çöğür Düzeni de denir.

Başka bazı yöresel adlar verilen bu düzenlerin dışında bazı düzenler daha vardır. Ancak, bugünkü çalınışta görülmediğinden bunların yalnız dizek üzerinde taşıdıkları seslerini ve adlarını vermekle yetineceğiz.



Bağlama Çalınışında Görünüş:

Bağlama çalma şekilleri bugüne değin üç görünüşte süregelmiştir.
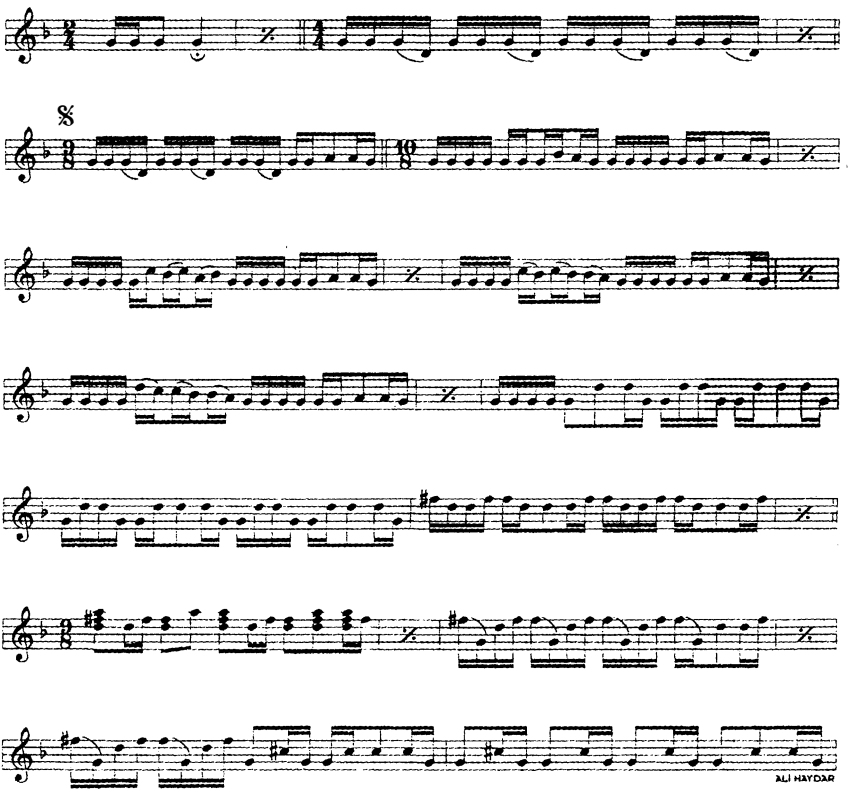
1- Ayakta Çalınış Şekilleri:

Bunda çalan sanatçı ayakta durur. Bağlamanın tekne kısmının arka çıkıntısı sağ kaburgaların yan kısmına bastırılır, sağ el önden, bilek kısmının içi ile bastırılarak kolla da destek yapılarak, kıpırdamaz bir şekle sokulur. Alt kısmının kaymasını önlemek üzere sağ ayak üzerine kalça yüklenir. Kalçanın çıkıntısı bağlamanın teknesinin yere bakan kısmına tuttu-
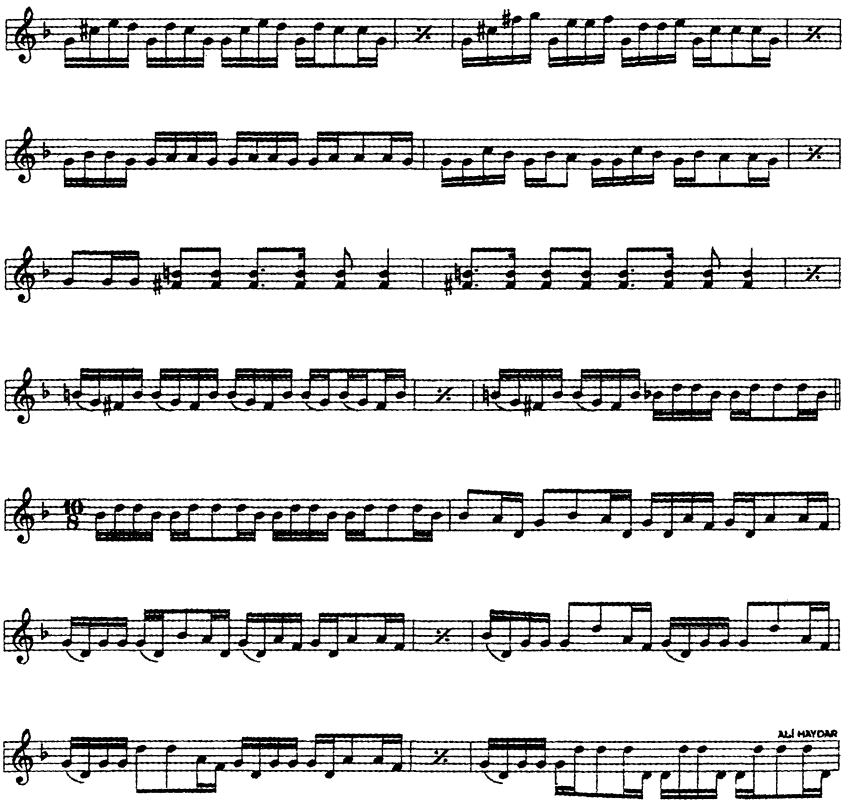
BAĞLAMA İÇİN DEĞİŞİK NOTALAR

Bağlama hocası Zeynel SÖNMEZ'in arşivinden.

HAYDAR HAYDAR
(1)
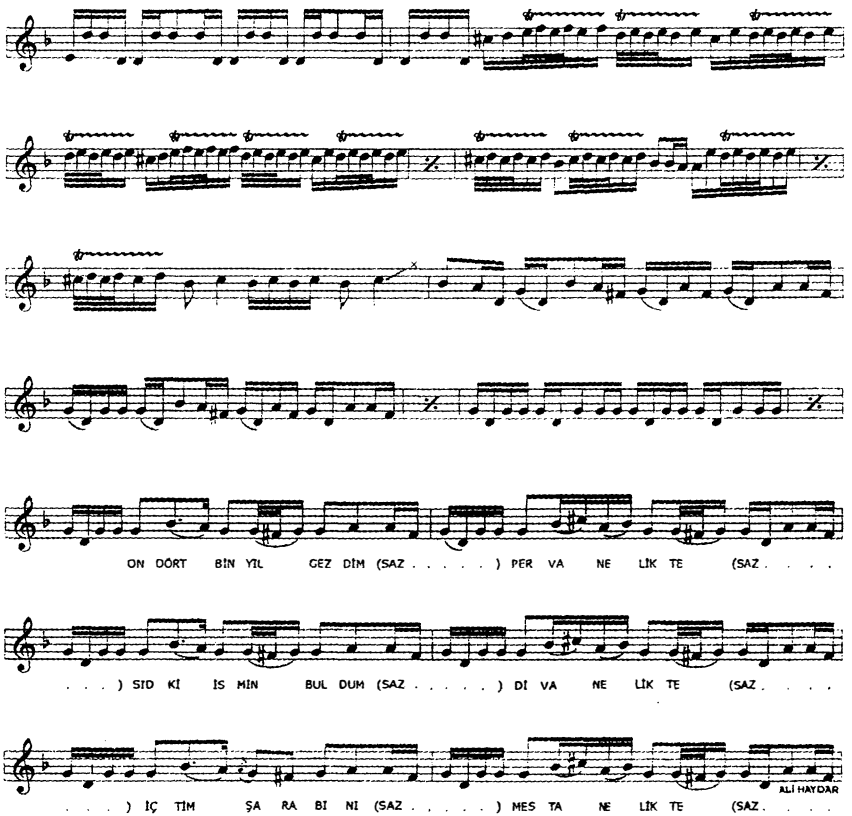


HAYDAR HAYDAR
(2)



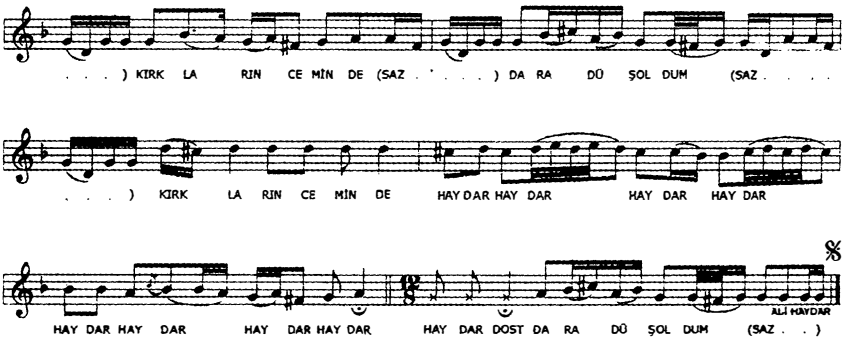
HAYDAR HAYDAR

(3)
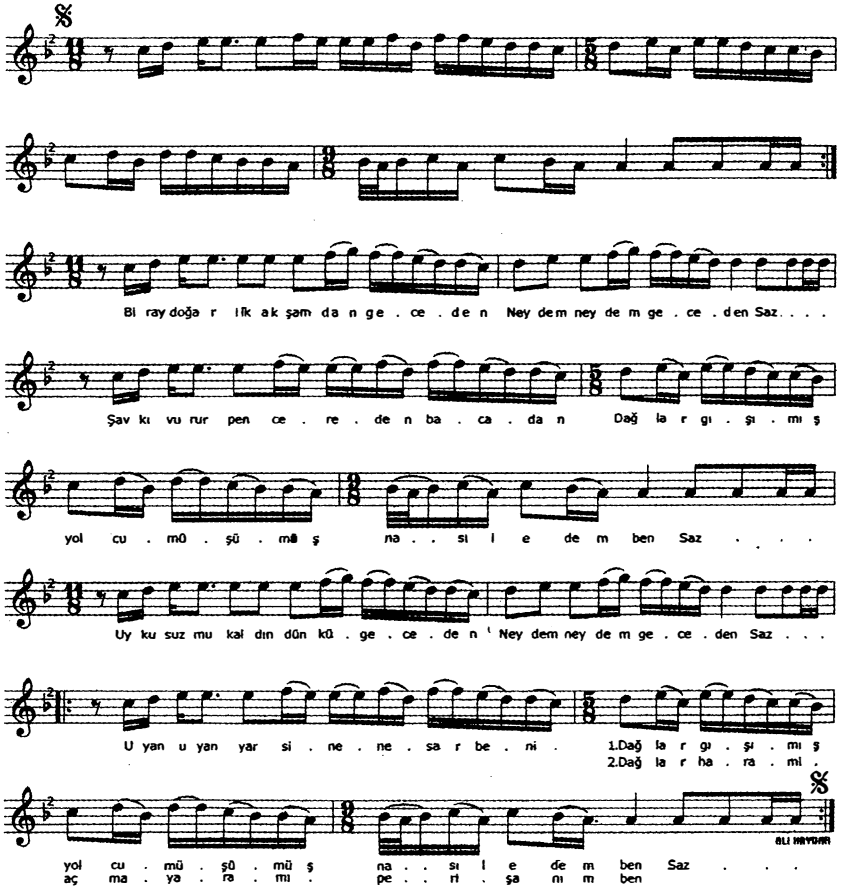


HAYDAR HAYDAR

(4)



BİR AY DOĞAR

KAYNAK:
HASAN DURAK
YÖRESİ:
MALATYA/ARGUVAN
NOTAYA ALAN:
İHSAN ÖZTÜRK



Yüce dağ başından aşırdın beni neydem neydem yar beni
Tükenmez dertlere düşürdün beni
Dağlar gışımış yolcum üşümüş nasıl edem ben

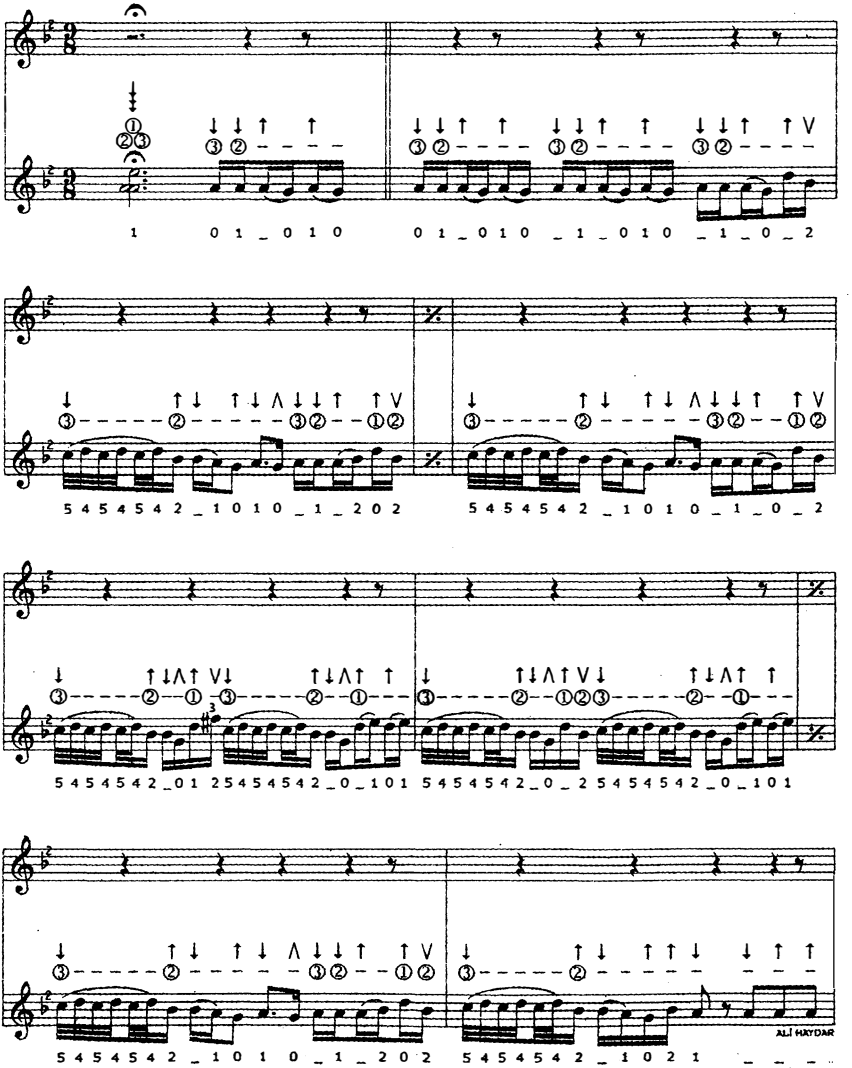
Madem soysuz bende göynün yoğudu neydem neydem yoğudu
Niye doğru yoldan şaşırdın beni

1. Dağlar gışımış yolcum üşümüş nasıl edem ben
2. Dağlar haramı açma yaramı perişanım ben

Yöresi: ANKARA

ALİM GİTME PAZARA

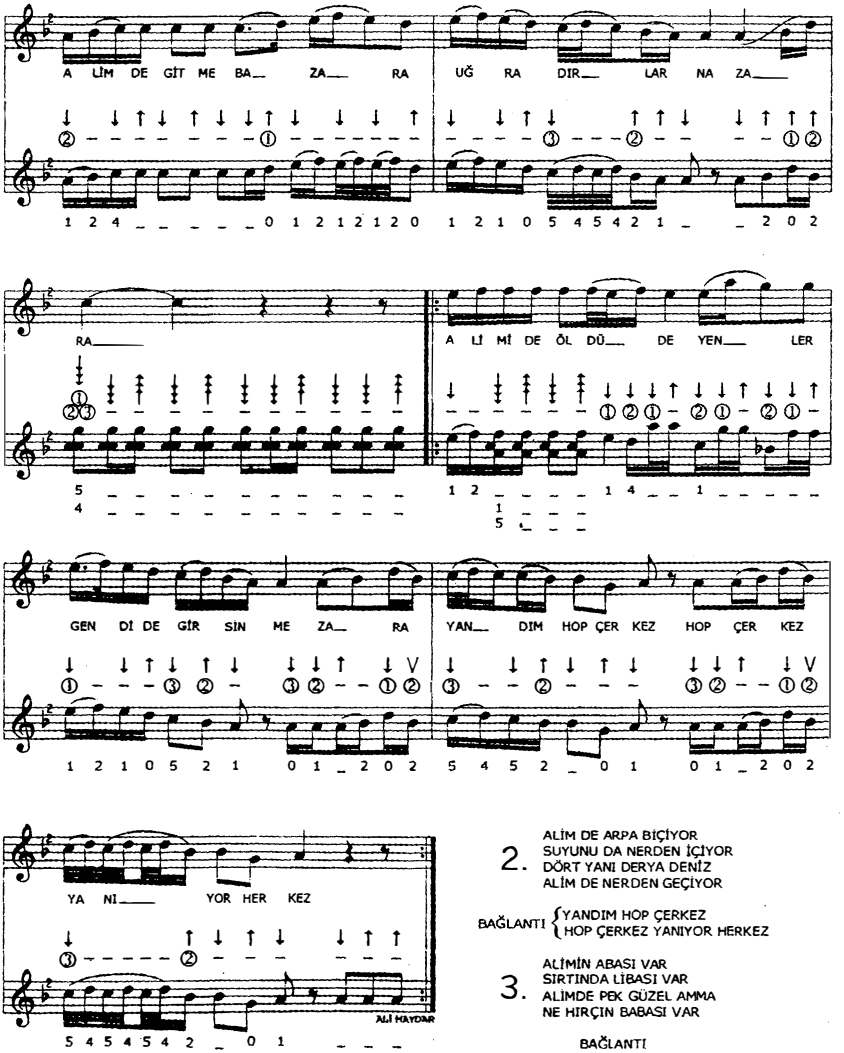
(1)



Yöresi: ANKARA

ALİM GİTME PAZARA

(2)
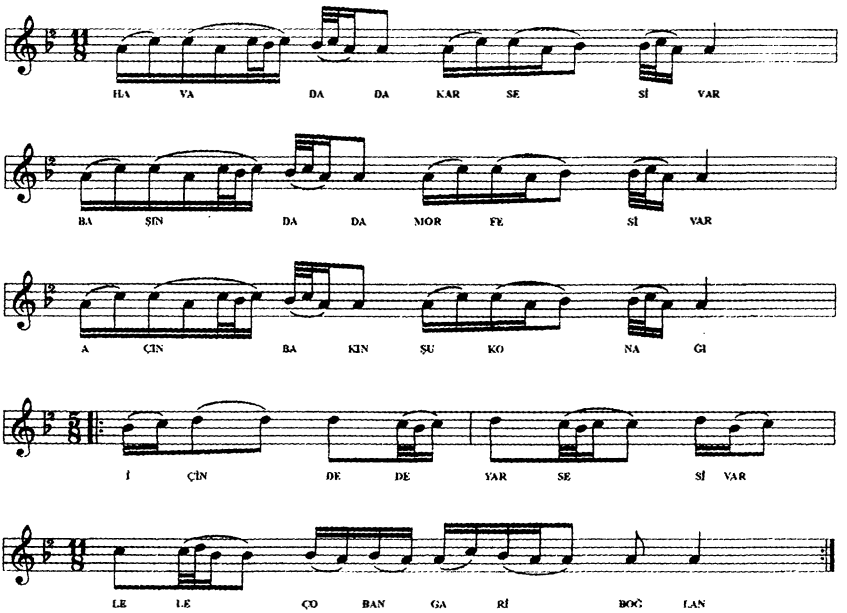


2. ALİM DE ARPA BİÇİYOR
SUYUNU DA NERDEN İÇİYOR
DÖRT YANI DERYA DENİZ
ALİM DE NERDEN GEÇİYOR

BAĞLANTI { YANDIM HOP ÇERKEZ
HOP ÇERKEZ YANIYOR HERKEZ

3. ALİMİN ABASI VAR
SIRTINDA LİBASI VAR
ALİMDE PEK GÜZEL AMMA
NE HIRÇIN BABASI VAR

BAĞLANTI

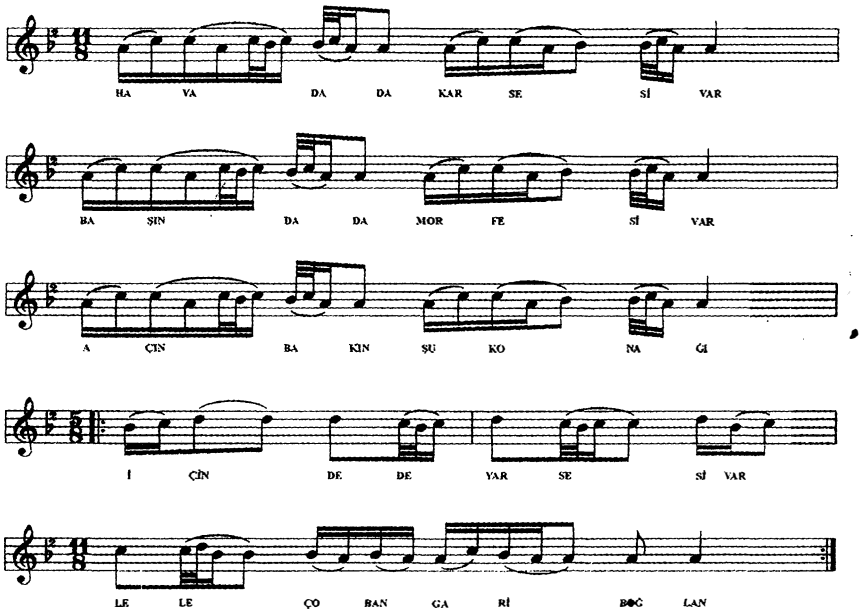
HAVADA KAR SESİ VAR



1
HAVADA DA KAR SESİ VAR
BAŞINDA DA MOR FESİ VAR
AÇIN BAKIN ŞU KONAĞI
İÇİN DE DE YAR SESİ VAR
LELE ÇOBAN, GARİP OĞLAN

2
MOR POŞUYU BOYAMADIM
BEN ÇOBANA DOYAMADIM
HEP KUŞLAR DA YUVA YAPMIŞ
SERÇE KADAR OLAMADIM
LELE ÇOBAN, GARİP OĞLAN
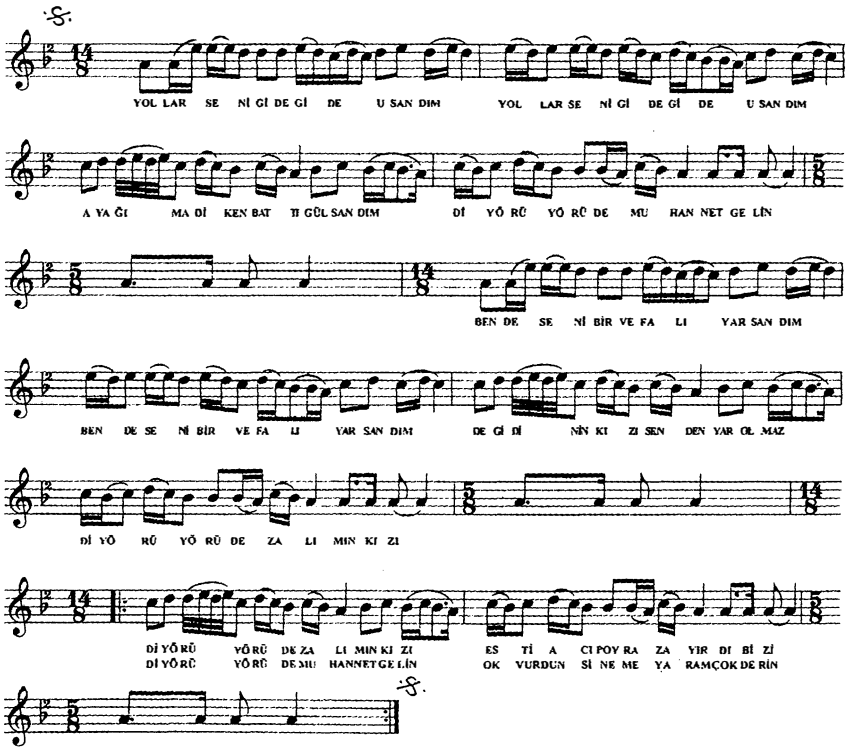
HAVADA KAR SESİ VAR



1
HAVADA DA KAR SESİ VAR
BAŞINDA DA MOR FESİ VAR
AÇIN BAKIN ŞU KONAĞI
İÇİN DE DE YAR SESİ VAR
LELE ÇOBAN, GARİP OĞLAN

2
MOR POŞUYU BOYAMADIM
BEN ÇOBANA DOYAMADIM
HEP KUŞLAR DA YUVA YAPMIŞ
SERÇE KADAR OLAMADIM
LELE ÇOBAN, GARİP OĞLAN

YOLLAR SENİ GİDE GİDE USANDIM



-1-

YOLLAR SENİ GİDE GİDE USANDIM
AYAĞIMA DİKEN BATTI GÜL SANDIM
BEN DE SENİ BİR VEFALI YAR SANDIM
DE GİDİNİN KIZI SENDEN YAR OLMAZ
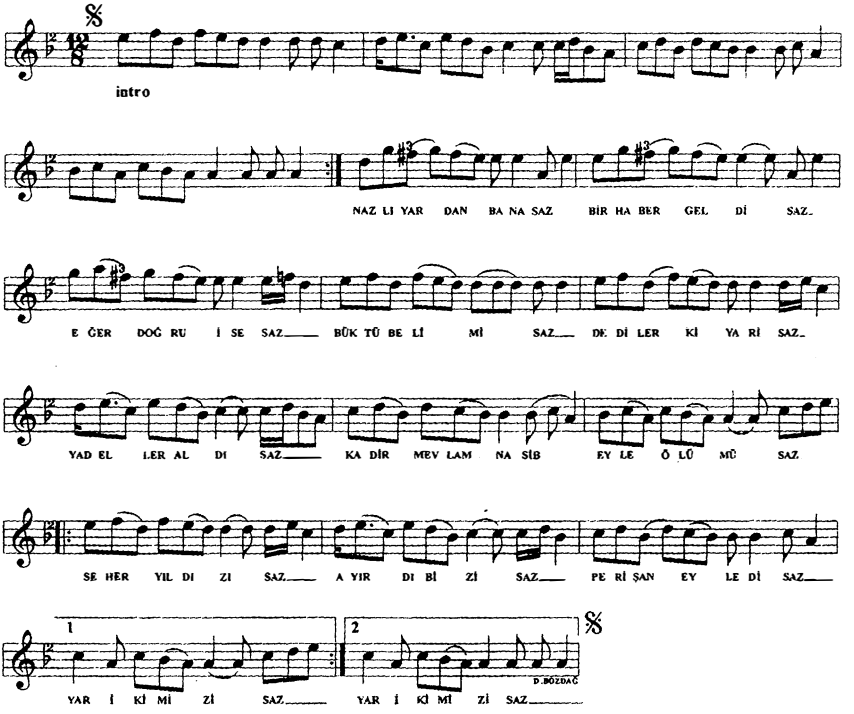
-2-

KIRMIZILAR GİYMİŞ ALINAN OYNAR
DESTE ZÜLÜFLERİN TELİNEN OYNAR
YAR BENİ BIRAKMIŞ ELİNEN OYNAR
ELİNEN OYNAYAN YARİ NEYLEYİM

Bağlantı

Dİ YÖRÜ YÖRÜ DE ZALIMIN KIZI
ÊSTİ ACI POYRAZ AYIRDI BİZİ
Dİ YÖRÜ YÖRÜ DE MUHANNET GELİN
EL VURDUN SİNEME YARAM ÇOK DERİN

SEHER YILDIZI
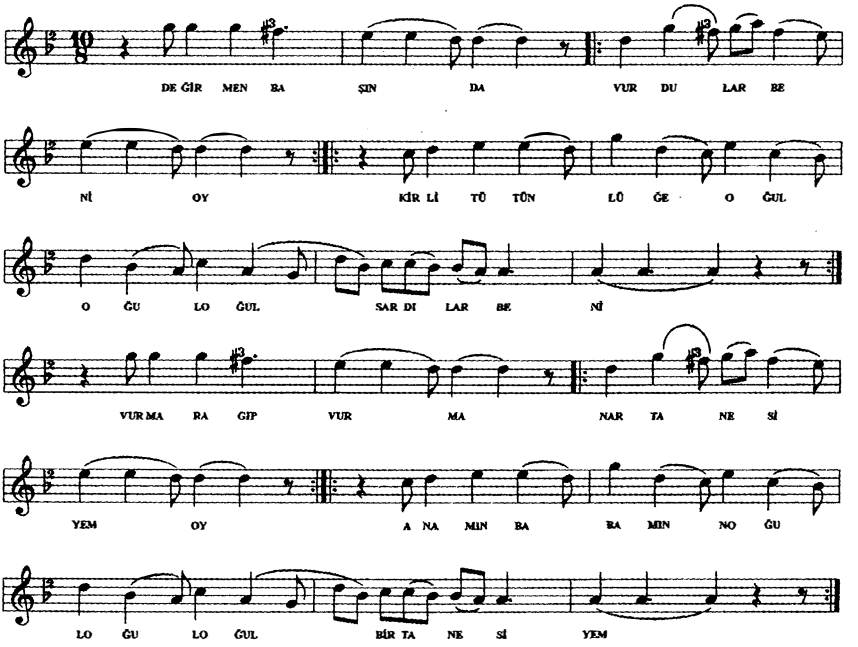


NAZLI YARDAN BANA BİR HABER GELDİ
EĞER DOĞRU İSE BÜKTÜ BELİMİ
DEDİLER Kİ YARİN YAD ELLER ALDI
KADİR MEVLAM NASİB EYLE ÖLÜMÜ

BÜLBÜLE SÖYLEYİN DALINA KONSUN
BİZİ BÖYLE EDEN ALLAHTAN BULSUN
SABREYLE SEVDİĞİM İLKBAHAR GELSİN
TERK EDEYİM VATANIMI ELİMİ

KARACAOĞLAN DER Kİ KONMADAN GÖÇTÜM
YAR ELİNDEN DOLU BADELER İÇTİM
KÖTÜLER ZANNEDER BEN YARDAN GEÇTİM
ÖLMEYİNCE ÇEKER MİYİM ELİMİ

SEHER YILDIZI AYIRDI BİZİ
Bağlantı) PERİŞAN EYLEDİ DOST İKİMİZİ
PERİŞAN EYLEDİ YAR İKİMİZİ

DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ



1

DEĞİRMEN BAŞINDA VURDULAR BENİ OY
KİRLİ TÜTÜNLÜĞE OĞUL,OĞUL,OĞUL, SARDILAR BENİ

Bağlantı

VURMA RAGIP VURMA NAR TANESİYEM OY
ANAMIN BABAMIN OĞUL,OĞUL,OĞUL, BİR TANESİYEM
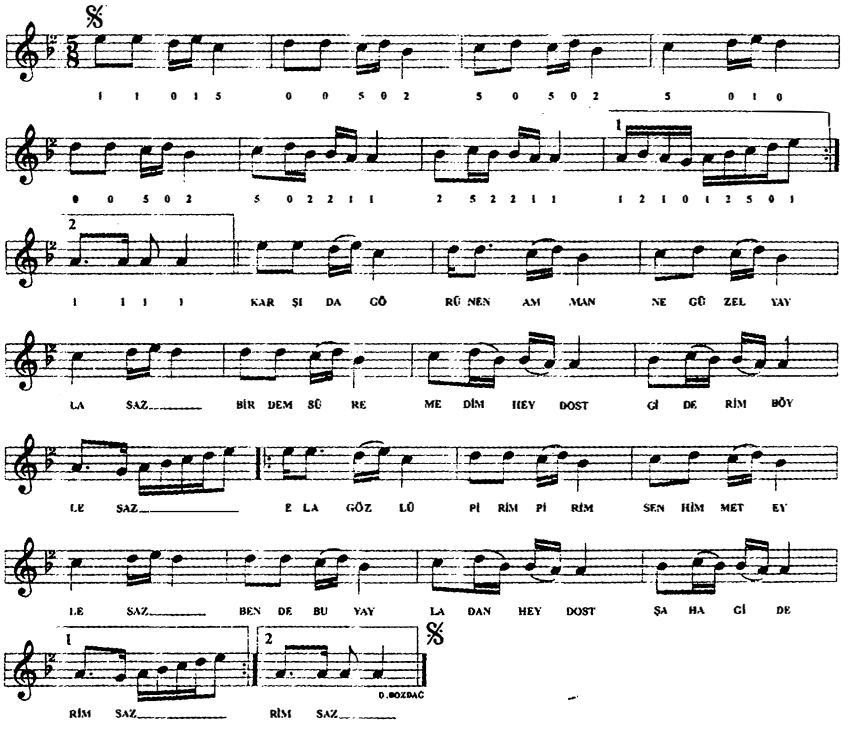
2

DEĞİRMEN BAŞINDA OY ANA TEPEM OY
GAYTAN BIYIKLARAN OĞUL,OĞUL,OĞUL, GÜL SUYU SERPEM

3

ATIMI BAĞLADIM NAR AĞACINA OY
PERÇEMİM DOLAŞTI OĞUL,OĞUL,OĞUL, GÜL AĞACINA

KARŞIDA GÖRÜNEN NE GÜZEL YAYLA



KARŞIDA GÖRÜNEN AMMAN NE GÜZEL YAYLA
BİR DEM SÜREMEDİM HEY DOST GİDERİM BÖYLE
ELA GÖZLÜ PİRİM PİRİM SEN HİMMET EYLE
BEN DE BU YAYLADAN HEY DOST ŞAHA GİDERİM
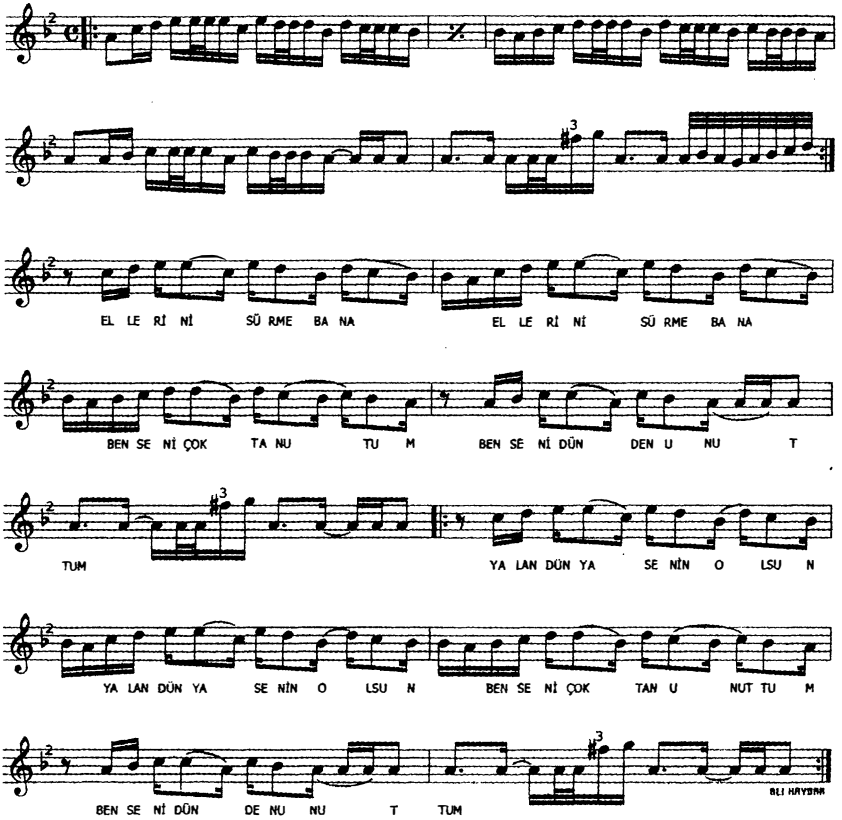
EĞER GÖĞERİP TE AMMAN BOSTAN OLURSAN
ŞU HALKIN DİLİNDE HEY DOST DESTAN OLURSAN
KARA TOPRAK SENDEN SENDEN ÜSTÜN OLURSAM
BEN DE BU YAYLADAN HEY DOST ŞAHA GİDERİM

PİR SULTAN ABDALIM AMMAN DÜNYA DURULMAZ
GİTTİ GİDEN ÖMÜR HEY DOST GERİ DÖNÜLMEZ
GÖZLERİMDE DOST YOLUNDAN AYRILMAZ
BEN DE BU YAYLADAN HEY DOST ŞAHA GİDERİM

SÖZ & MÜZİK:
ALİ KIZILTUĞ

DÜZENLEME & NOTASYON:
ZEYNEL SÖNMEZ
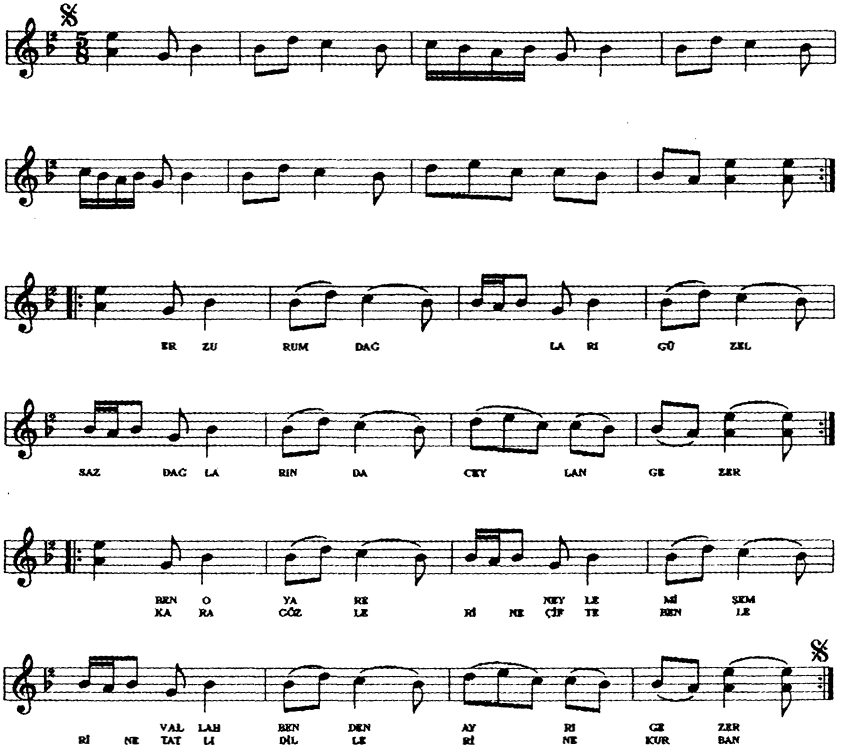
ELLERİNİ SÜRME BANA



ELLERİNİ SÜRME BANA
BEN SENİ ÇOKTAN UNUTTUM
YALAN DÜNYA SENİN OLSUN
BEN SENİ ÇOKTAN UNUTTUM

KIZILTUĞ'UM BOYNUM BÜKTÜM
HEDER EDİP ÖMRÜM SÖKTÜN
MAZİYE BİR KALEM ÇEKTİM
BEN SENİ ÇOKTAN UNUTTUM

ERZURUM DAĞLARI GÜZEL



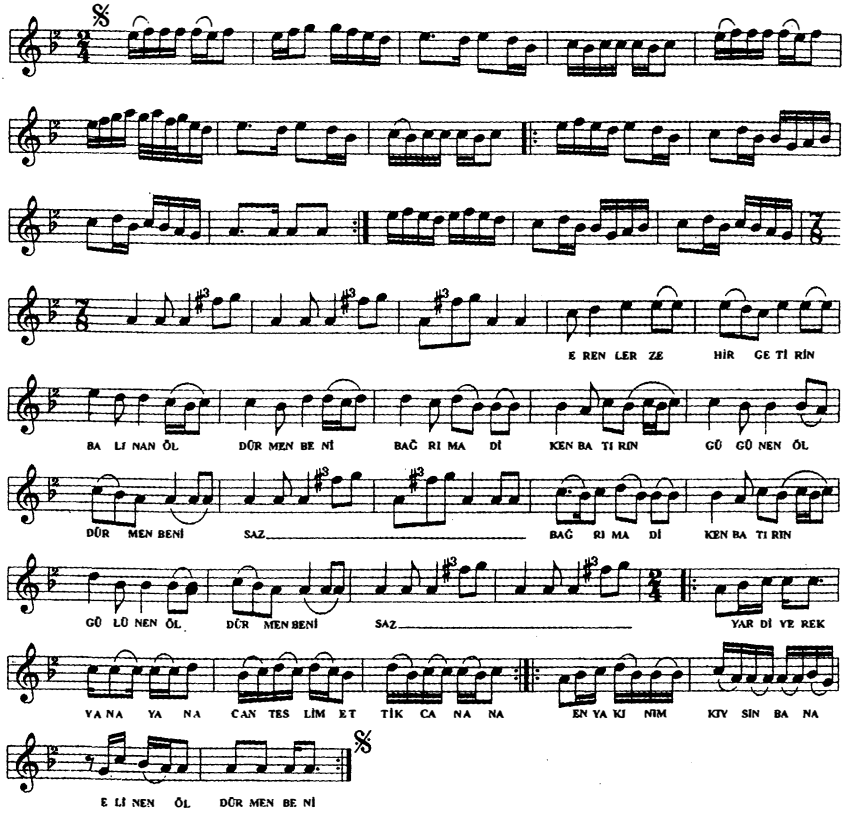
ERZURUM DAĞLARI GÜZEL
DAĞLARINDA CEYLAN GEZER
BEN O YARE NEYLEMİŞEM
VALLAH BENDEN KENAR GEZER

O YARİN EVLERİ YAKIN
GİDİP BOYLARINA BAKIN
EĞER BENDE GÖNLÜ VARSA
VARIP KINASINI YAKIN

Bağlantı

KARA GÖZLERİNE
ÇİFTE BENLERİNE
TATLI DİLLERİNE KURBAN

DUYGULAR DÖNÜŞTÜ SÖZE
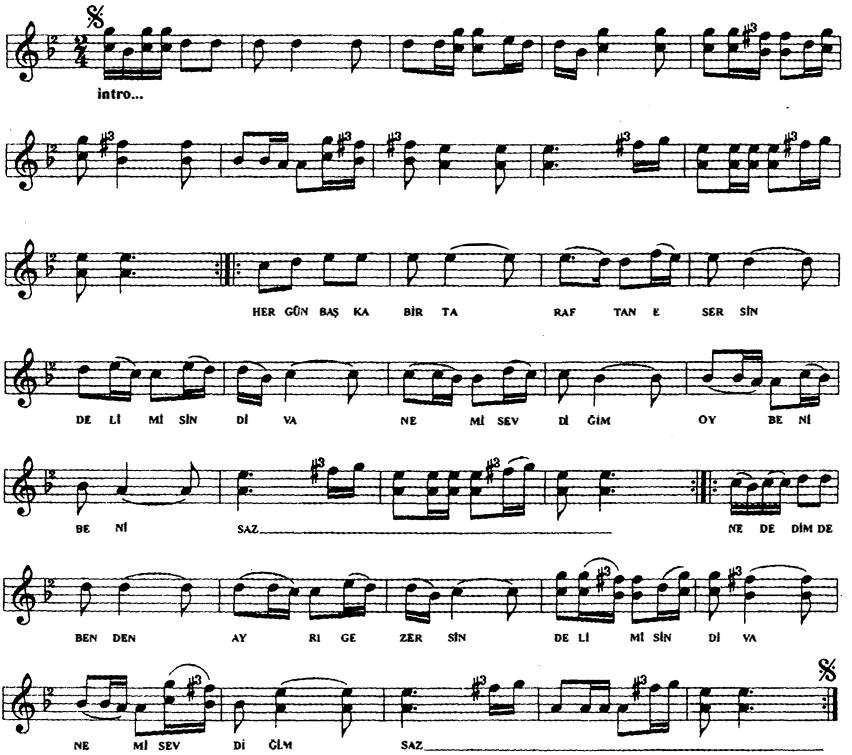


-2-
HİÇLİK ALEMİNDE MESTİM
VARLIK SEVDASINI KESTİM
YOKLUK BENİM ESKİ DOSTUM
MALINAN ÖLDÜRMEN BENİ

BİR AŞKTIR DÜŞTÜ ÖZÜME
YANARIM KENDİ KÖZÜME
LEYLA GÖRÜNÜP GÖZÜME
ÇÖLÜNEN ÖLDÜRMEN BENİ

-3-
DUYGULAR DÖNÜŞTÜ SÖZE
YANIK SEVDA İŞLER ÖZE
DERTLİ DERTLİ VURUP SAZA
TELİNEN ÖLDÜRMEN BENİ

HÜDAİYİM DALDIM GAMA
SALDI BENİ DEMDEN DEME
ASIN KESİN YÜZÜN AMMA
DİLİNEN ÖLDÜRMEN BENİ
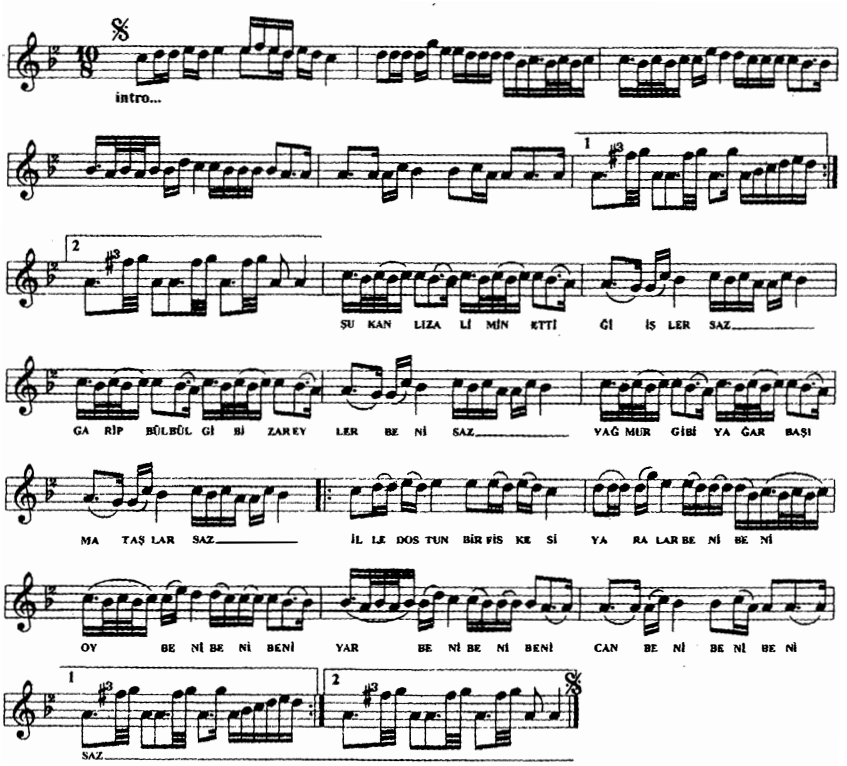
DELİ MİSİN DİVANE Mİ



YÜREĞİMDE AÇAN GÜLÜM DÜN BENİM
AŞKIN DERYASINDA SALIMDIN BENİM
DÜNYADA KANADIM KOLUMDUN BENİM
DELİ MİSİN DİVANE Mİ SEVDİĞİM

AKARSUYUM BİLMEM BÖYLE Mİ SEVDİN
AŞKIN ATEŞİYLE SİNEMİ DELDİN
BENİM BU HALIMA SEN SEBEP OLDUN
DELİ MİSİN DİVANE Mİ SEVDİĞİM

ŞU KANLI ZALİMİN ETTİĞİ İŞLER



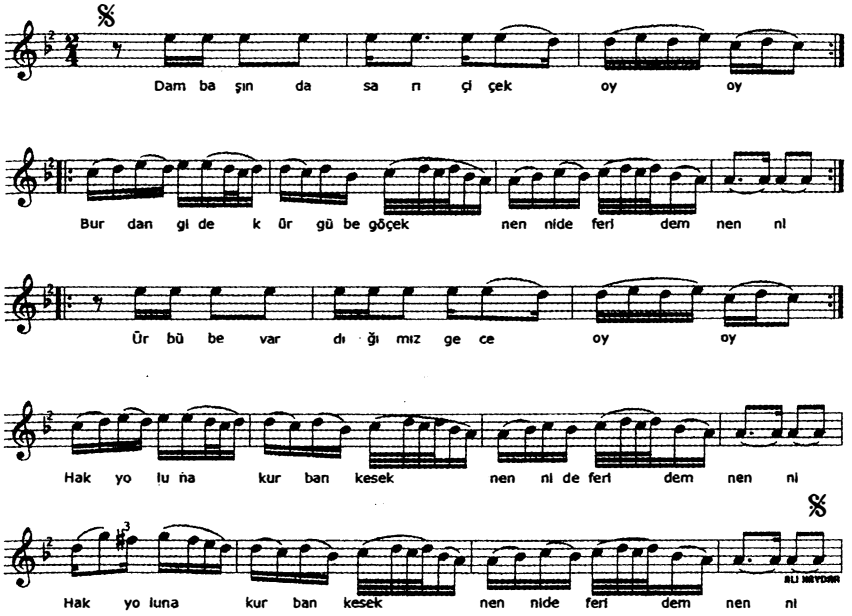
-2-

DAR GÜNÜMDE DOST DÜŞMANIM BELLOLDU
BİR DERDİM VAR İDİ ŞİMDİ ELLOLDU
ECEL FERMANI BOYNUMA TAKILDI
GEREK ASA GEREK VURALAR BENİ BENİ BENİ
OY BENİ BENİ BENİ YAR BENİ BENİ BENİ
CAN BENİ BENİ BENİ

-3-

PİR SULTAN ABDALIM CAN GÖĞE ÇIKMAZ
HAKTAN EMROLMAZSA IRAHMET YAĞMAZ
ŞU ELLERİN TAŞI HİÇ BANA DEĞMEZ
İLLE DOSTUN BİR TEK GÜLÜ YARALAR BENİ
OY BENİ BENİ BENİ YAR BENİ BENİ BENİ
CAN BENİ BENİ BENİ

DAM BAŞINDA SARI ÇİÇEK



DAM BAŞINDA SARI ÇİÇEK OY OY
BURDAN GİDEK ÜRGÜBE GÖÇEK NENNİDE FERİDEM NENNİ
ÜRGÜBE VARDIĞIMIZ GECE OY OY
HAK YOLUNA KURBAN KESEK NENNİDE FERİDEM NENNİ
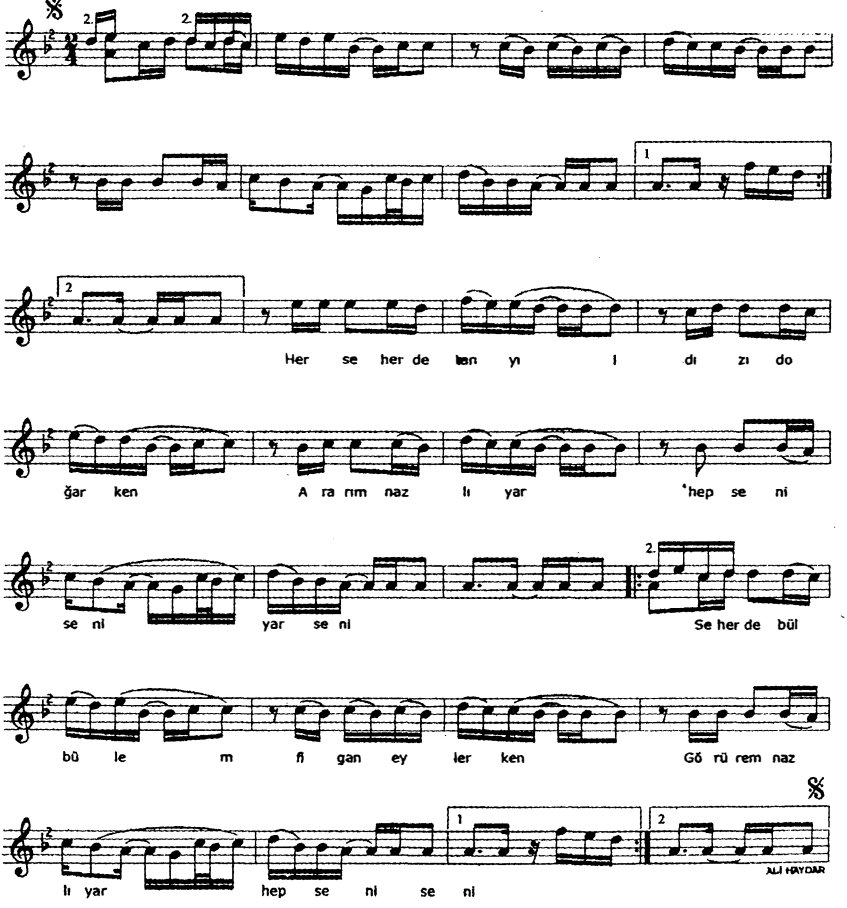
GİDİYORUM İŞTE GÖR OY OY
HAYAL DA GÖR DÜŞTE GÖR NENNİDE FERİDEM NENNİ
KIYMATIMI BİLMEDİN OY OY
BİR KÖTÜYE DÜŞDE GÖR NENNİDE FERİDEM NENNİ

Söz & Müzik:
Nesimi Çimen

Yöresi:
Kayseri - Sarız

Notasyon:
Zeynel Sönmez

TAN YILDIZI
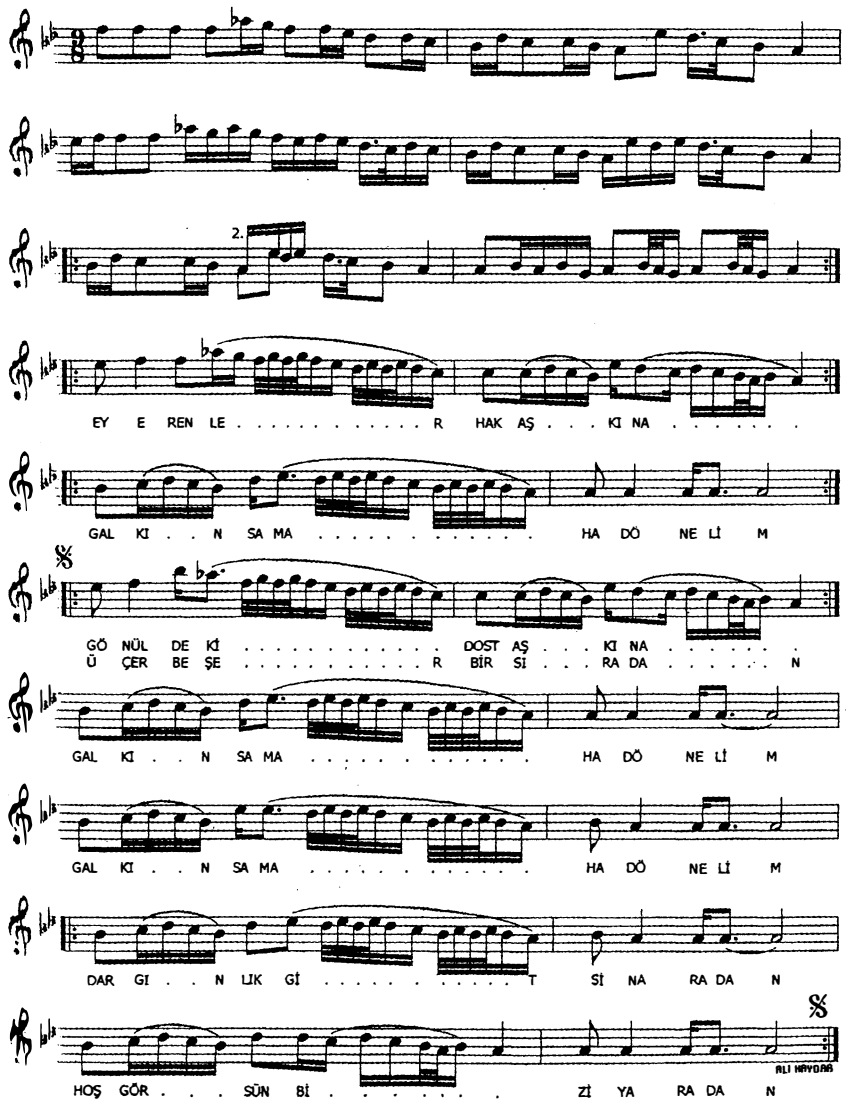


Her seherde tan yıldızı doğarken
Ararım nazlı yar hep seni ben seni
Seherde bülbülem figan eylerken
Görürem nazlı yar hep seni seni

Mecnun gibi sahralarda çöllerde
Yola giden yolcularda yollarda
Aşk derdine düşen mecnun kullarda
Sorarım nazlı yar hep seni seni
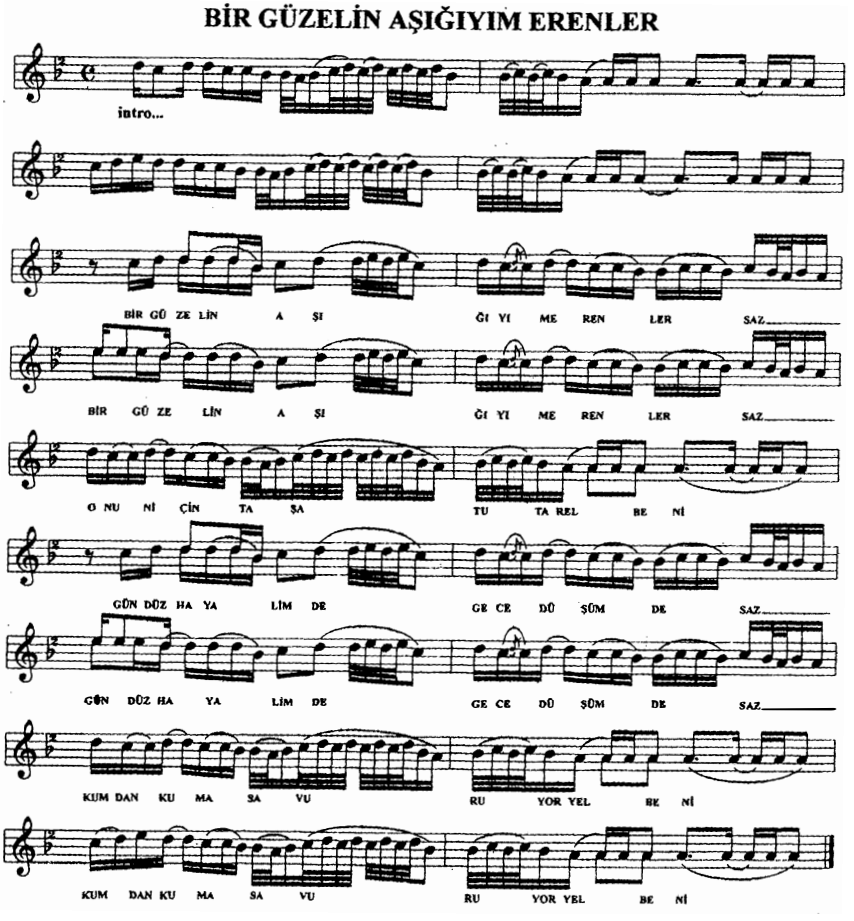
Dağlara taşlara ovaya baksam
Canlıya cansıza sahraya baksam
Nesimi'yem hangi diyara baksam
Görürem nazlı yar hep seni seni

HEY ERENLER HAK AŞKINA

NEŞET ERTAŞ



BİR GÜZELİN AŞIĞIYIM ERENLER
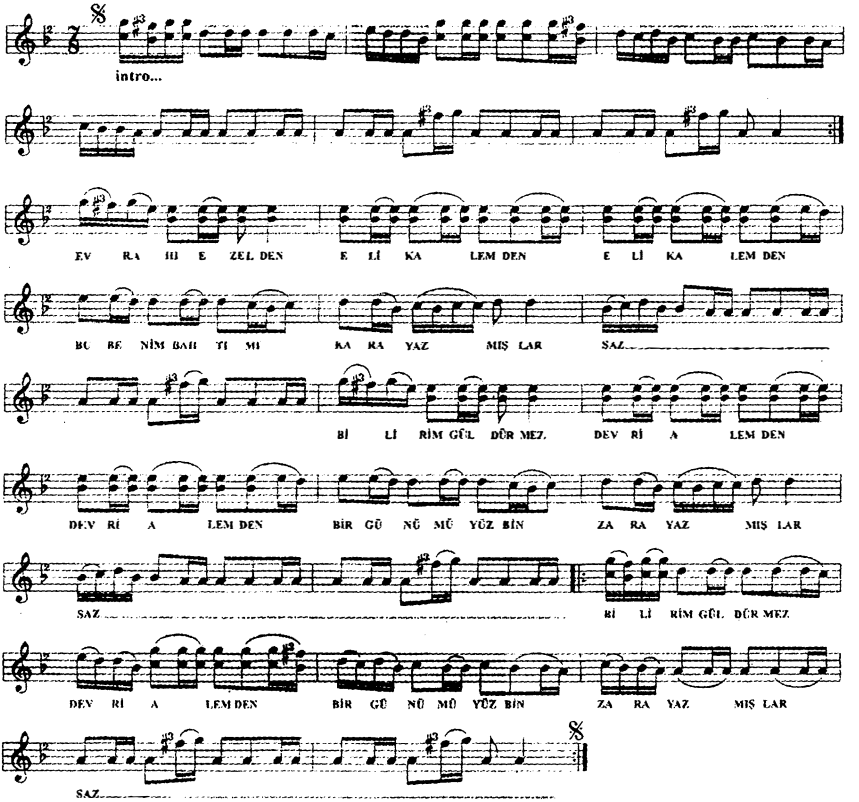


-2-

AĞ GÜL OLSAM AL GERDANA TAKILSAM
KEMER OLSAM İNCE BELE SARILSAM
KÖLE OSAM PAZARLARDA SATILSAM
YARİM DİYE AL SİNENE SAR BENİ

-3-

PİR SULTAN ABDALIM GAMZELER OKTUR
HEZERAN SİNEMDE YARALAR ÇOKTUR
BENİM SENDEN ÖZGE SEVDİĞİM YOKTUR
İNANMAZSAN GİT ALLAHA SOR BENİ

EVRAHI EZELDEN



2
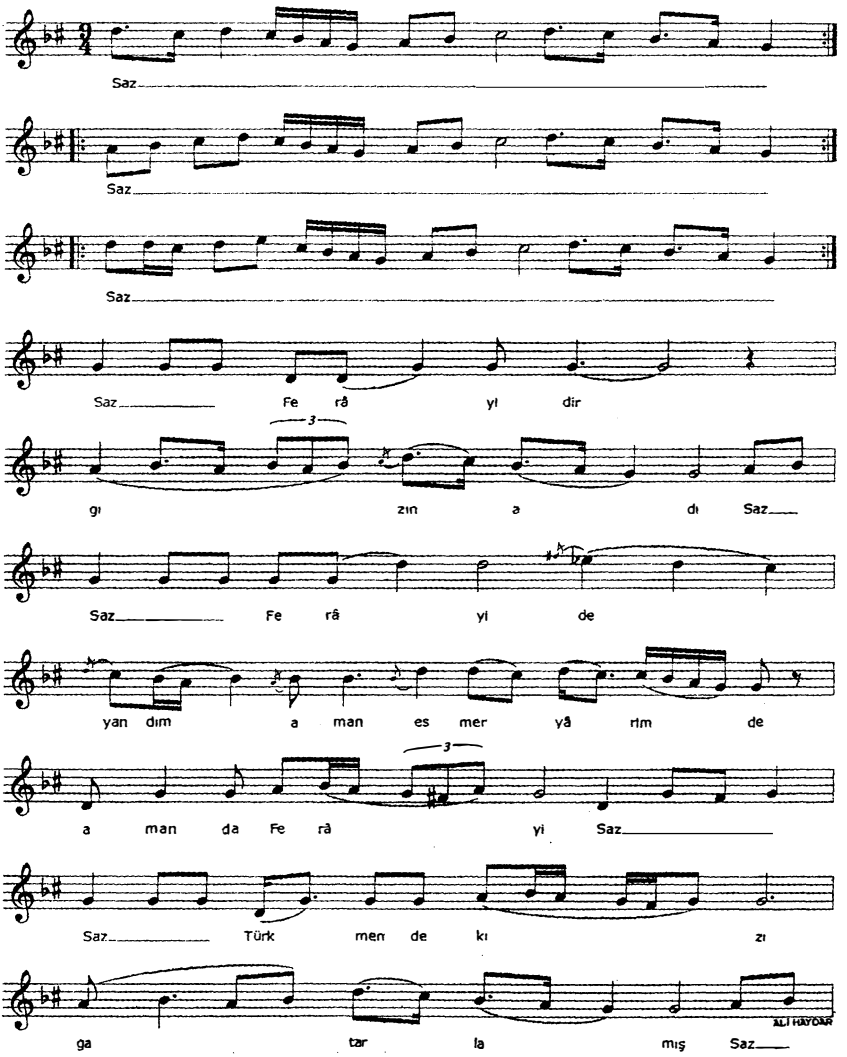
ARİF BİLİR AŞK EHLİNİN HALİNİ, CANAN HALİNİ
KALDIRIR GÖNLÜNDEN KIVLI KAVLİNİ
HERKES DOSTA YAZMIŞ ARZU HALİNİ
BENİMKİNİ ÜRÜZGARA YAZMIŞLAR
HERKES DOSTA YAZMIŞ ARZUHALİNİ
BİZİMKİNİ ÜRÜZGARA YAZMIŞLAR

3

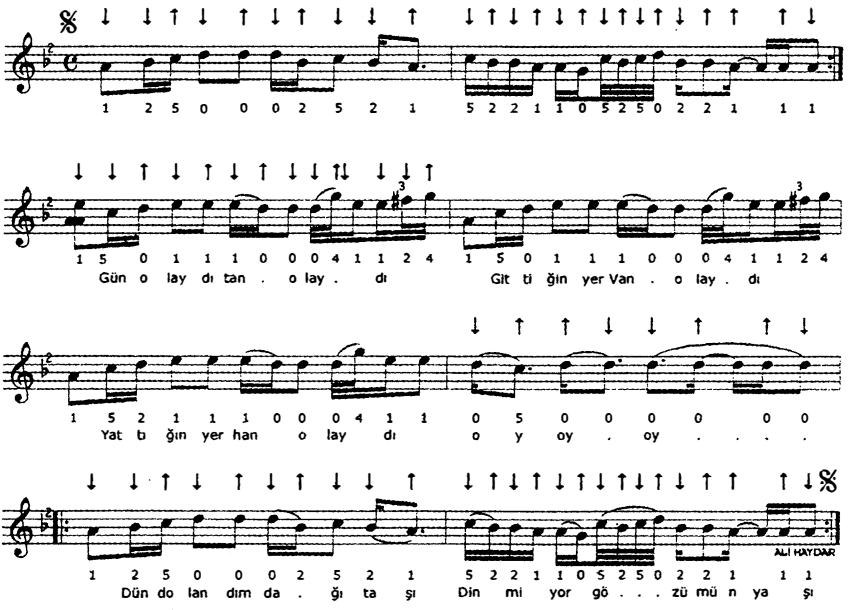
KOLAY MI DÜNYADA İKBALİ YA VER
EL ETSEM SEVDİĞİM ACEP KİM NE DER
BİLMEM TECELLİ Mİ YOKSA Kİ KADER
BENİ BİR VEFASIZ YARE YAZMIŞLAR
YAZANLAR LEYLANIN MECNUN KİTABIN
SÜMMANİ'Yİ BİR KENARA YAZMIŞLAR

FERAYİ
(1)

Yöre: Muğla



GÜN OLAYDI
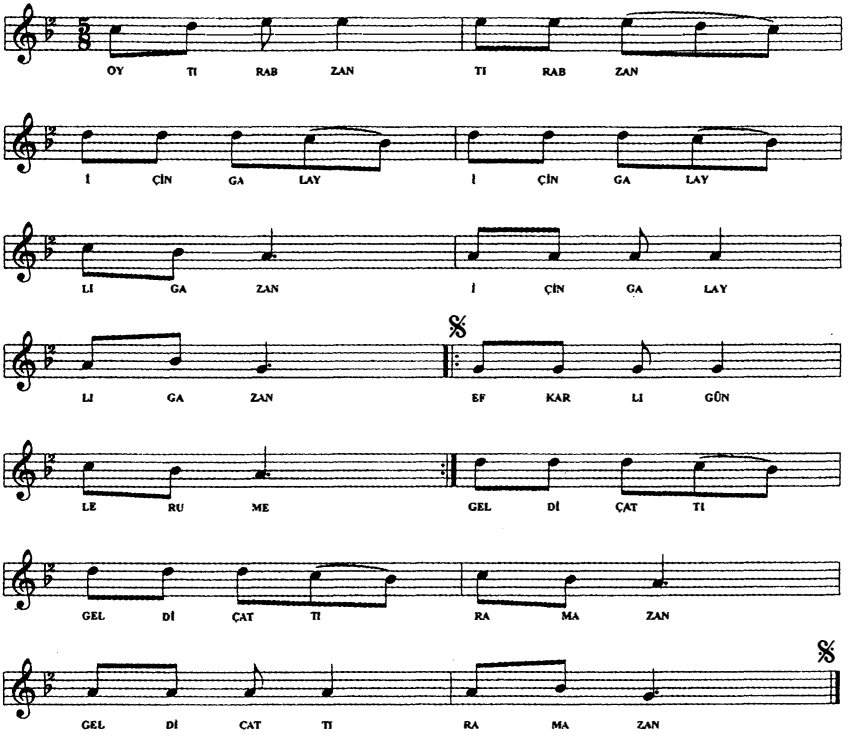


GÜN OLAYDI TAN OLAYDI
GİTTİĞİN YER VAN OLAYDI
YATTIĞIN YER HAN OLAYDI OY OY...

DÜN DOLANDIM DAĞI TAŞI
DİNMİYOR GÖZÜMÜN YAŞI

DAĞIN BAŞI DUMAN DUMAN
ZALİM GURBET VERMEZ AMAN
GURBET ELDE HAYLİ ZAMAN OY OY...

DÜN DOLANDIM DAĞI TAŞI
DİNMİYOR GÖZÜMÜN YAŞI

OY TRABZAN TRABZAN
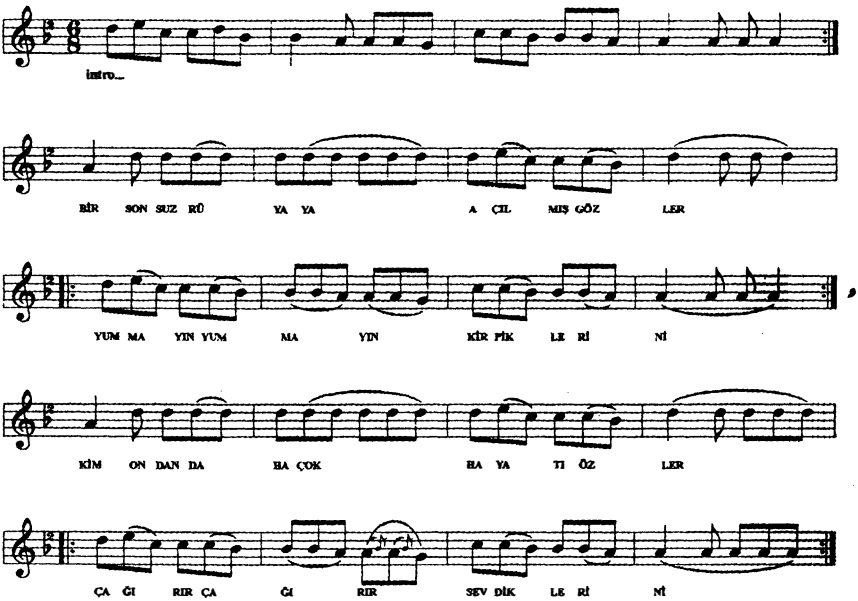


OY TRABZAN TRABZAN
İÇİN GALAYLI GAZAN
EFKARLI GÜNLERUME
GELDİ ÇATTI RAMAZAN

GİTTİM DERE YUKARİ
BULDUM GUŞUN FOLİNİ
PENCEREDEN AŞAĞI
VER BONCUKLİ GOLUNİ

OY TRABZAN TRABZAN
SENDEN AYRILACAĞUM
SENAKLIMA GELENDE
DÜŞÜP BAYILACAĞUM
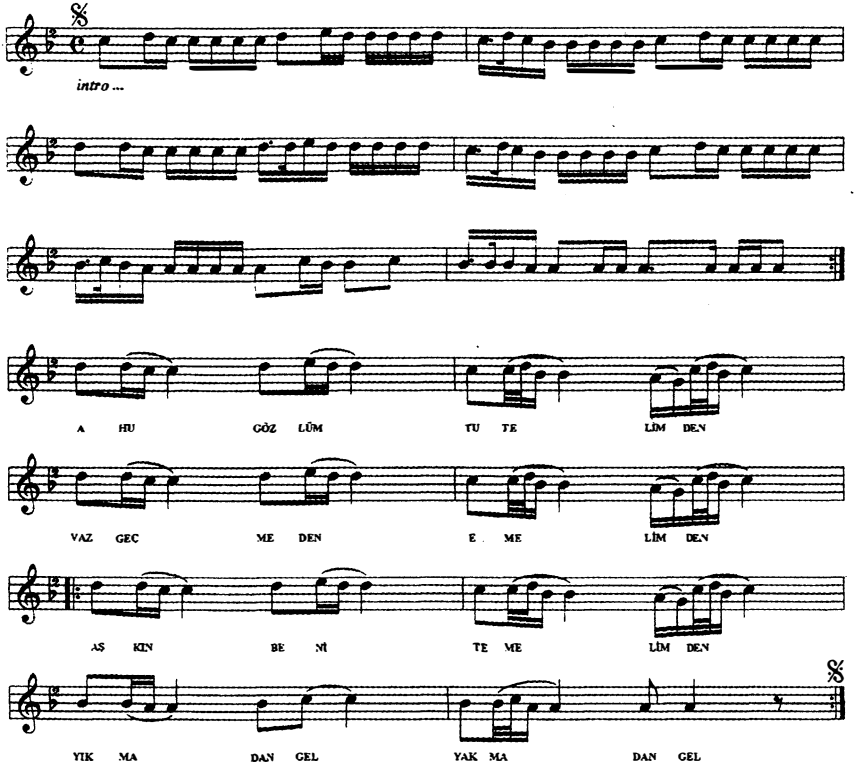
YUMMAYIN KİRPİKLERİNİ



2
GELMİYOR GELMİYOR O YÜZLER NİÇİN
KAYBOLMUŞ KOYNUNDA KOLLAR DA NİÇİN
BİLMİYOR BOYUMUN ÖLÇÜSÜN NİÇİN
BAŞININ UCUNA GELDİKLERİNİ

3
BİLMEM Kİ ADINI ONUN KİM SAKLAR
ŞİMDİDEN UYUTMUŞ ONU KUCAKLAR
BESBELLİ ÜŞÜTÜR SOĞUK TOPRAKLAR
SOYMAYIN SOYMAYIN GİYDİKLERİNİ

AHU GÖZLÜM TUT ELİMDEN



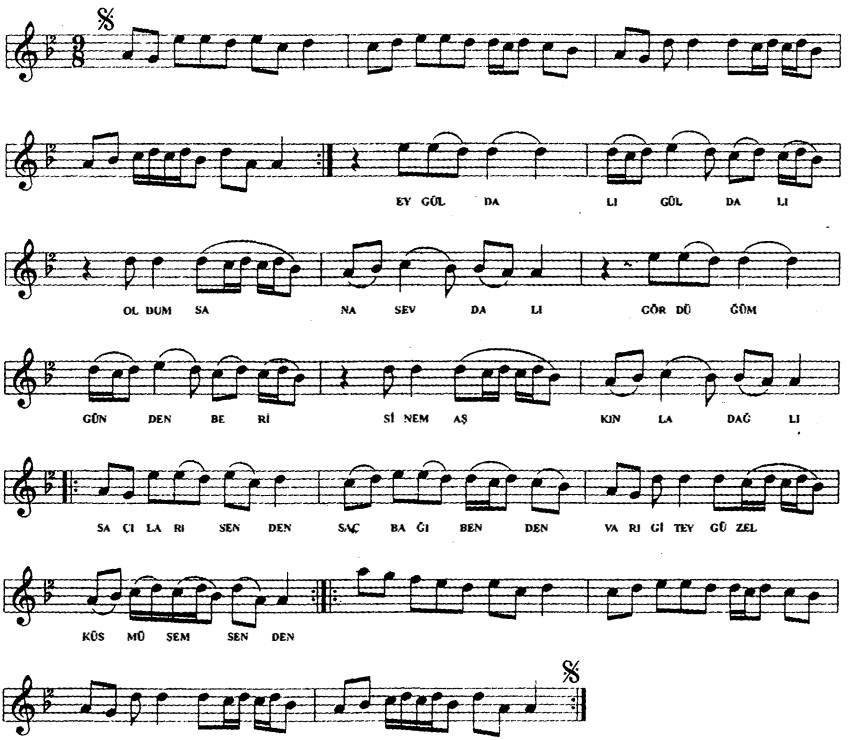
1
AHU GÖZLÜM TUT ELİMDEN
VAZGEÇMEDEN EMELİMDEN
AŞKIN BENİ TEMELİMDEN
YIKMADAN GEL, YAKMADAN GEL

2
DERDE SALMADAN BAŞIMI
NOKSAN ETMEDEN İŞİMİ
DAMLA DAMLA GÖZ YAŞIMI
DÖKMEDEN GEL,AKMADAN

3
GÖZ DEYMEDEN YAPIMIZA
YIKILMADAN TAPIMIZA
KARA DEVE KAPIMIZA
ÇÖKMEDEN GEL,IHMADAN GEL

4
FEYMANİ'YİM KAÇMA BENDEN
USANMADI GÖNÜL SENDEN
ECEL TATLI CANI TELDEN
ÇEKMEDEN GEL, ÇIKMADAN GEL

EY GÜL DALI



EY GÜL DALI GÜL DALI
OLDUM SANA SEVDALI
GÖRDÜĞÜM GÜNDEN BERİ
SİNEM AŞKINLA DAĞLI
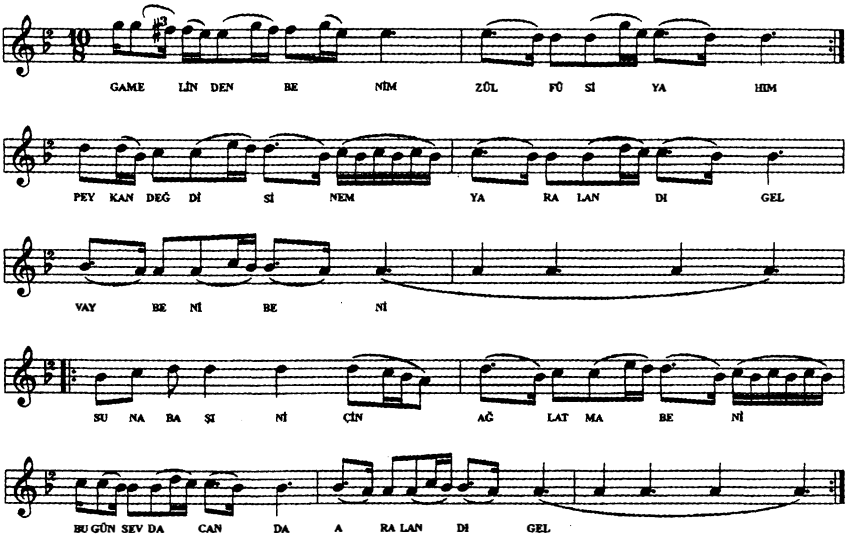
GÜZEL AĞLATMA BENİ
YABANA ATMA BENİ
BEN SENİN AŞIKINAM
BİR PULA SATMA BENİ

BAHÇE PEZİK DEĞİL Mİ
CİĞER EZİK DEĞİL Mİ
BEN SEVDİM ELLER ALDI
BANA YAZIK DEĞİL Mİ

Bağlantı

SAÇILARI SENDEN
SAÇ BAĞI BENDEN
VAR GİT EY GÜZEL
KÜSMÜŞEM SENDEN

GAM ELİNDEN BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM
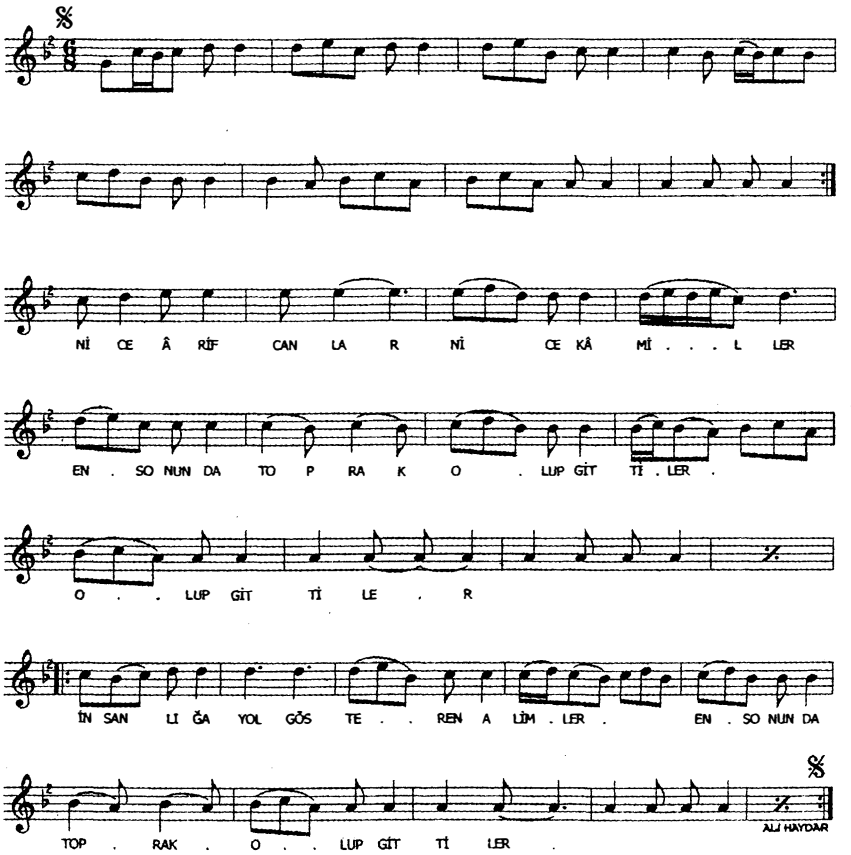


1
GAM ELİNDEN BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM
PEYKAN DEĞDİ SİNEM YARALANDI GEL VAY BENİ BENİ
SUNA BAŞIN İÇİN AĞLATMA BENİ
BUGÜN SEVDA CANDA ARALANDI GEL

2
NE ÇEKERSİN DERTLİ SİNEM DAĞ OLMAZ
AYLAR YILLAR GEÇER ÖMÜR ÇOĞALMAZ
NEŞTERLİDİR YARALARIM ONULMAZ
GÜVERDİ ÇEVRESİ KARALANDI GEL

3
GAMDAN HİSAR OLDU MEKANIM YURDUM
İŞİTMEZ AVAZIM DİNEMEZ VİRDİM VAY BENİ BENİ
BİR DEĞİL BEŞ DEĞİL ON DEĞİL DERDİM
DÜĞÜMLER BAŞ VERDİ SIRALANDI GEL

4
PİR SULTAN ABDALIM HAFTADA AYDA
GÜNLER GELİR GEÇER BULUNMAZ FAYDA VAY BENİ BENİ
GÖNÜL HAK ARZULARCANIM HAY HAYDA
TOPRAĞIM ÜSTÜME KÜRELENDİ GEL

TOPRAK OLUP GİTTİLER
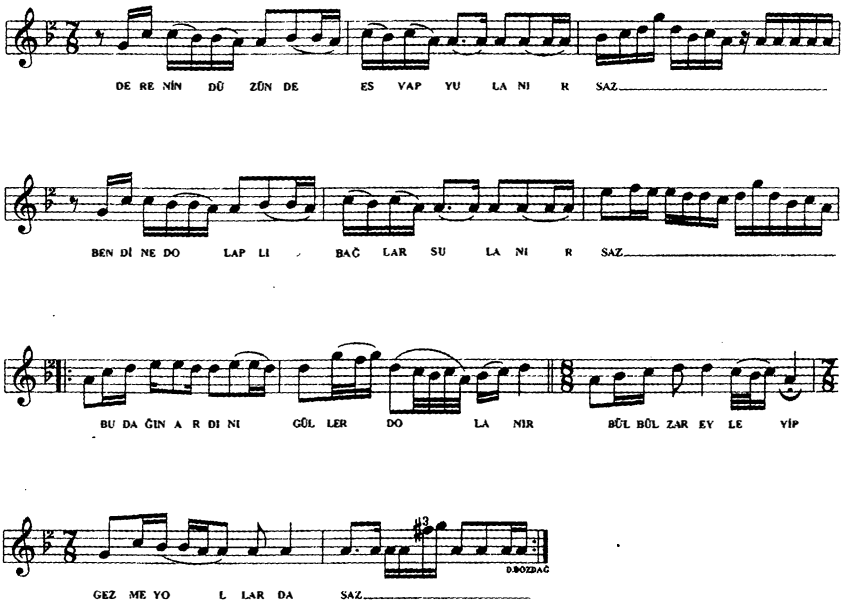


Nice evliyalar nice veliler
Nice akıllılar, nice deliler
Evrensel hakların piri Ali'ler
En sonunda toprak olup gittiler

Dört kitabı insanlıkta bulanlar
İlim deryasında kaptan olanlar
Nice hükümdarlar, nice sultanlar
En sonunda toprak olup gittiler

Şah Müslümden önce gelen ozanlar
Uygarlığı yıllar önce sezenler
Bilimce konuşup ilim yazanlar
En sonunda toprak olup gittiler

DERENİN DÜZÜNDE



DERENİN DÜZÜNDE ESVAP YULANIR
BENDİNE DOLAPLI BAĞLAR SULANIR
BU DAĞIN ARDINI GÜLLER DOLANIR
BÜLBÜL ZAR EYLEYİP GEZME YOLLARDA

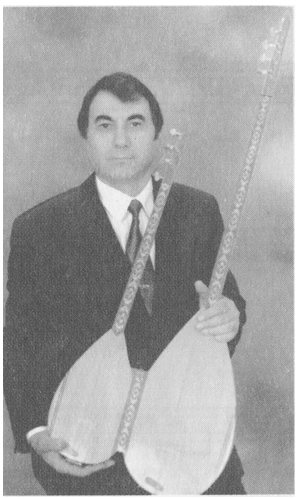
DERENİN KUMUNU SEL ALIR GİDER
YARİN SOHBETİNİ YEL ALIR GİDER
AKLIMI BAŞIMDAN EL ALIR GİDER
GÖNÜL ZAR EYLEYİP KALMA YOLLARDA

KOŞASAZ

Öğretmen – Araştırmacı
Ozan Selahattin DÜNDAR

GİRİŞ:

Türk Halk Kültüründe saz, Türklük kadar eski ve toprak kadar değerlidir. Saz tarihi gelişmesinde, kopuzdan itibaren evrim geçirmiş ve bağlama şeklilin almıştır. Ancak; Türk insanının sanatçı kişiliği bağlama ile yetinmemiş daha çok evrim arayışını sürdürmüştür. Bu arayış sonunda Özay Günlüm "YAREN" adını verdiği üçlü sazı üretmiştir. Böyle bir arayış sonunda ben de "KOŞASAZ" adını verdiğim ikili sazı projelendirdim. KOŞASAZ'ı yaptırdım ve kullanıyorum.



NİÇİN KOŞASAZ

Koşa, koşmaktan gelen bir sözcüktür. Çift, ikili, ayrılmaz ikili anlamını taşır. Arabaya koşulan öküz çifti, at çifti velhasıl koşum hayvan çiftinde de kullanılan bir sözcüktür. Bu sözcük koşmaktan daha da ileri anlamlarda kullanılmıştır. Dede Korkut'ta "Koş badem gözlü" diye güzel tanımlamasından tutun da ozanların dizelerinde "Koşa benlim" yani "Çift benlim" anlamında kullanılmıştır. Kısacası "Koşa" sözcüğü "Çift" anlamında geldiği için "çiftsaz" anlamında Koşasaz adını verdim. Adlandırma tamamen bana özgüdür. "KOŞASAZ"a niçin gereksinim duyduğum hususuna gelince, ben Kafkasya kökenliyim. Anadolu'da yetişip, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görev yaptım, dolaysıyla Kafkasya'da egemen olan Terekeme ve Azeri havaları özümde olduğundan şiirlerimin bir kısmını bu havayla çalıp söylemekteyim. Bu havaların akordu farklıdır. Diğer taraftan Anadolu'da doğdum büyüdüm, görev yaptım yanı Anadolu kültürüyle

yoğruldum. Şiirlerimin bir kısmını da Anadolu tarzı ile çalıp söylüyorum. Bu havaların akordu ise kendime özgüdür.

Kafkasya havaları ile Anadolu havalarını iki ayrı akort ile çalmak gerekiyor. Yani programın ortasında akort değiştirmek gerekiyor. Ya da ozan, yanında iki veya üç ayrı saz taşımak zorundadır. Koşasaz böyle bir gereksinimden doğmuştur. Yani farklı akortlu birkaç saz taşımak yerine; yalnız "Koşasaz" taşımak yeterli olmaktadır. Program ortasında akort değiştirmek yerine tellerinde birden fazla akort yer alan "Koşasaz" kullanmak daha keyiflidir. Diyebiliriz ki "Koşasaz" bir fantezi üretimi olmayıp gereksinimden kaynaklanmış bir sazdır. "KOŞASAZ"ı saz çalma tekniğime cevap vermek için kendi özelliklerime göre projelendirdim.

KOŞASAZ'IN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

"Koşasaz" biri Anadolu türü büyük saz (bağlama) diğeri ise, sesi, çalış biçimi Tar'ı andıran, cura türü küçük sazdan oluşmuştur. Küçük saz yerine tar da olabilir, bu şekilde bir sazım da mevcuttur. Bakıldığında iki adet tekne, iki adet klavye (sap) görülür. Tekneler birbirine yapışıktır; klavyeler (saplar) ise birbirinden ayrıdır. Zenk teli için bir burgu daha mevcuttur. Eşikler, sazların göğsünde ve klavye ile burgular arasındadır. Küçük sazda ayrıca zenk teli için bir adet çengel şeklinde üst eşik mevcuttur. Zenk teli bu eşikten geçer. Zenk teli küçük sazın "mi" perdesi hizasındadır. Küçük saz ahenk olarak tarı andırır. Zaten fotoğrafta da görüldüğü gibi, yine kendi projem olan küçük saz yerine "Tar" bulunan bir sazım daha mevcuttur.

"Koşasaz" da toplam 46 perde mevcuttur. Bu 46 perdeden 23 adedi büyük sazda, 23 adedi ise küçük sazda yer almaktadır. Perde düzeni herhangi bir Anadolu sazındaki perde aralıkları gibidir.

"Koşasaz" daki toplam burgu sayısı 15 adettir. Burgulardan 8 adedi büyük sazda 7 adadi ise küçük sazdadır. Küçük sazdaki burgulardan biri (en üstteki) zenk teline aittir.

"Koşasaz" da 15 tel vardır. Bu tellerden 8 tanesi büyük sazda 7 tanesi ise küçük sazda yer almaktadır. Büyük sazda; en altta 3 tel, ortada 2 tel, üstte 3 tel bulunmaktadır. Küçük sazda; en altta 2 tel, ortada 2 tel, üstte 2 tel; ayrıca üstte 1 adet zenk teli bulunmaktadır.

Tel ölçüleri ise aşağıdaki gibidir:

Küçük Saz:

Zenk teli	1 adet 0,40 bam teli
Üst teller	2 adet 0,40 bam teli
Orta teller	2 adet 0,50 bam teli
Alt teller	2 adet 0,25 çelik tel

Büyük Saz:

Üst teller (3 tel)	2 adet 0,32 çelik tel, 1 adet 0,60 bam teli
Orta teller (2 tel)	2 adet 0,35 çelik tel
Alt teller (3 tel)	2 adet 0,25 çelik tel, 1 adet 0,40 bam teli

Koşasaz özel bir akort taşımaktadır. Bu akort kendime has bir akorttur.

KOŞASAZ ÖZEL AKORT

Büyük sazın akordu:

Gerçek sesler	Uygulamalı sesler
Üst tel —mi	Üst tel —re
Orta tel —re	Orta tel—do
Alt tel —sol	Alt tel—fa

Küçük sazın akordu:

Üst tel—sol	Üst tel—mi
Orta tel—mi	Orta tel—do
Alt tel—la	Alt tel—fa

"KOŞASAZ"IN ÇALMA TEKNİĞİ

"Koşasaz"ı çalma tekniğimde her iki sazı birden kullanmamın yanı sıra ayrı ayrı da kullanmaktayım. Anadolu havalarını çalarken asıl olarak büyük sazı kullanmaktayım ve uygulama sesi olarak "re" karar sesine göre çalmaktayım. Terekeme havalarını çalarken asıl olarak büyük sazı kullanmaktayım ve "la" karar sesine göre çalmaktayım. Azeri havalarını çalarken asıl olarak küçük sazı kullanmaktayım ve "sol" karar sesine gire çalmaktayım.

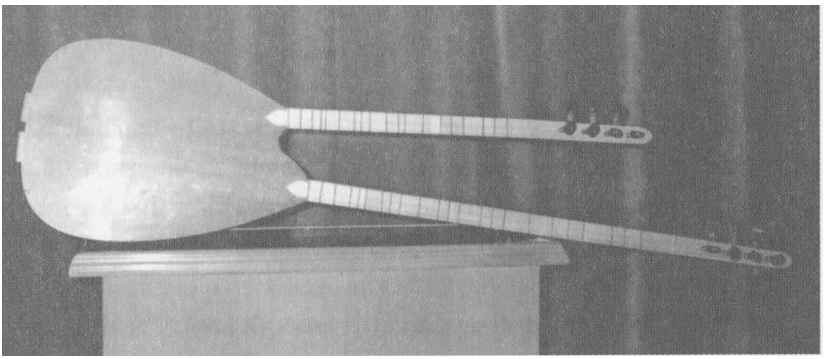
Bir eseri çalarken asıl olarak hangi sazı kullanıyorsam diğer sazı akort veya yardımcı saz olarak kullanmaktayım ve aynı karar sesinden çalmaktayım.

ARAS BAĞLAMA

Kutsal EVCİMEN

Türk Halk Müziğinin en yaygın sazı bağlama, kültürümüzün bugünlere ulaşması ve taşınmasında çok önemli bir yer teşkil etmektedir.

Halkın geleneği, duyguları, düşünceleri halk ile kaynaşmış aşıkların ellerindeki telli sazıyla günümüze taşınmıştır. Bağlama her zaman çok büyük bir itibar görmüştür.



Bağlama, taşınabilir olması, oda sazı olması ve aşıkların söylerken, derdini dile getirirken yardımcı aracı olması açısından önemlidir.

Bağlama değişik boy ve ebatta, yöresel tavırlara, çalınış şekillerine göre sınıflara ayrılır. Curadan, meydan sazına, 2 tellisinden 12 tellisine, 7 perdeden 24 perdeye kadar çeşitlere ayrılmıştır. Teller belli kurallara göre ayarlanmış ve düzenlenmiştir.

Bağlamanın günümüze kadar gelişimini incelediğimizde, telli sazların 2000 yıllık geçmişi olduğunu görmekteyiz. Bu konuda farklı söylentiler vardır.

Bir çalının üzerine takılmış olan kuru kafanın üzerine dolanmış kıllarının rüzgarla kıpırdayan çalıların etkisiyle ses çıkartması bir kişinin dikkatini çeker. Yiğit bu kuru kafayı alır, üzerine dolanmış olan kıla parmaklarıyla vurarak sesler çıkartmaya başlar. Çıkan bu sesler hoşuna gitmiştir ve çalmaya devam eder...

İki telli sazın böylelikle bulunduğu rivayet edilir. Bir başka varsayımda, Türklerin avlanmak ve savaşmak için kullandığı yay ve okun ilk telli sazı meydana getirdiği söylemidir.

Okun, yayın kirişine vurularak veya sürtülerek müzik aleti gibi kullanıldığı, daha sonra da geliştirilerek müzik aletine dönüştürüldüğü ve geliştirilerek müzik aletleri yapıldığı rivayet olunur.

Dede Korkut'taki kopuzun, hem yayla, hem parmakla çalınması, ilk dönemlerde tel olarak at kılının kullanılması, bu olasılıkları doğrular niteliktedir. Ayrıca 'Iklığ' olarak bilinen yaylı sazların adının 'Okludan' türediği söylenir.

2000 yıllık geçmiş içerisinde, halk müziğinin esas ve temel gelişimi telli sazlarla olmuştur. Bu sazların ilk şekline "Kopuz" denilmiştir. Kopuzu, Dede Korkut'un icat ettiği söylenir. Kopuzun bir velilik, ululuk sembolü olarak güç verme, toplulukları birleştirme, kötü ruhları kovma, iyi ruhları çağırma, tedavi etme, haber ulaştırma gibi özellikleri olduğuna inanılırdı. Daha sonraki dönemlerde tel sayılarının artmasıyla kopuzdan türeyen bu sazlara değişik isimler verilmiştir.

Yakın zamana kadar Anadolu'da kullanılan sazların benzerleri ve kökleri sayılabilen sazlara "Topşur", "Topşugur" gibi adlar verilmiştir. Bunların en eski şekilleri de iki telli Türkmen "Dütar"larıdır.

Günümüzde bağlamanın tezenesiz parmaklarla vurularak çalınışına "Şelpe" "Şelpme", "Pençe" denir. Dede Korkut döneminde de kopuz türlerinin mızrapsız, parmaklarla çalındığı biliniyordu. Aynı Yelteme tabiri Evliya Çelebi'de de geçmektedir.

Kopuz, barbut gibi sazlarla birlikte tellerin farklı oluşundan dolayı "Yelteme" adı verilen başka bir sazdan söz edilir. Bağlama isminin kopuza perde bağlanması ve ağaç kapak takılmasından kaynaklandığı görülmüştür. Günümüz Anadolu'sunda bağlamanın pek çok ismine rastlanmaktadır:

Bağlama, Bulgari, Bozuk Cura, Saz, Çöğür, Çekü, Dombra, Dıngra, Gilbut, Gumus, Hörek, İki telli, Kara düzen, Kopuz sazı, Takur, Şungur, Boz-Ok, Yelteme, Tambura vb.

Bu sazlar geliştikçe perde ve tel sayıları artmış, kullanım amacı ve alanı da genişlemiştir. Bununla beraber, daha çok ihtiyaca cevap veren türler kalıcı olmuş, kültür alışverişinin de etkisiyle belli simgeler altında toplanmaya başlanmıştır.

Yazılı kaynaklarda Kopuz kelimesini Kavur, Kövür gibi değişmelerle Çöğür haline geldiği belirtilir. Bu Çöğür 9 telli iyice bir sazdır. Günümüzde çöğür ise orta boy bağlamadan küçük bir sazdır. Bunun gibi diğer türlerde belli değişimlere uğrayarak şimdiki bağlama boylarına gelmişlerdir. Bağlama perdeleri, düzeni çalınış biçimiyle kendi türündeki sazların genel adı olmuştur. Ancak, değişik isim ve boylarına rağmen yapı itibariyle çok büyük değişime uğramıştır.

Halk sazlarının özelliklerinden biri de halkın kendi sazını kendi olanaklarıyla yapabilmesidir. Halk kendi çalacağı bağlamasını yöresinin şartlarına göre yapmış tel ve perde sayısını, yöresinin müzikal yapısına ve ihtiyacına göre takmış ve bağlamıştır. Bu nedenledir ki, yörelere göre formları, perdeleri, boyları, tel sayıları birbirinden farklı bir çok bağlama türü ortaya çıkmıştır. Bugün bağlamanın çalınmadığı yöremiz yoktur. Bağlama çalma geleneğinin yüz yıllardır devam etmesinin, rağbet görmesinin sebepleri vardır. Bağlama tek başına çalına bilen ender sazlardan biridir. Çalınma özelliğinden dolayı ritim ve melodi bir aradadır. Halk müziğinin ihtiyacına uygun doğaçlama, şiir söylenebilmesinden, derdini anlatabilmesinden en büyük yardımcıdır.

Değişik tür ve boylarıyla çok yönlü olarak kullanılabilmektedir bağlamanın çok amaçlı kullanılmasıyla birlikte, gerek yapım, gerekse çalınımında değişiklikler görülmektedir. Yaklaşık 1;5 yıldır üzerinde fikir yürüttüğümüz, tasarılarda bulunduğumuz "ARAS" bağlamamızı ortaya çıkarttık.

Sevgili (Luthier) Turgay DEMİR'le birlikte tasarladığımız bu bağlamayı en iyi şekilde sunmak hedefindeyiz. Aras adını verdiğimiz bağlama aynı teknede iki saplı olmaktadır. Alttaki uzun saplı (Tambura), üstteki kısa saplı (Aşıklama) bağlamalardan ibarettir. Üstadımız Özay GÖNLÜM'ün sazı yaren bizim için önemli bir fikir kaynağı olmuştur. Üç

ana tekne, üç ara ebattaki yaren sazının biz aynı teknede iki saplı şekliyle denemek ve tasarlamak istedik. Hala çalışmalarımız, saz üzerindeki denemelerimiz devam ediyor. Bu iki bağlamaya (Aras,) değişik yörelerimizin (Cura) sazının özelliğini ön planda tutarak ve gerek çalarak, gerekse çalıp söyleyerek kaynaşık bir vaziyette sunumu hedefliyoruz. İki ayrı bağlamanın da olmazsa olmaz tınısı, özelliği ve gereksinimi var. Örnek verirsek bir Anadolu ezgisini kısa bağlamadan ne kadar iyi çalarsak çalalım uzun sazın akorttan dolayı olan tadını alamadığımızı hissederiz. Aynı şekilde bir değişin veya doğu türkülerinin uzun sapla ne kadar iyi çalarsak çalalım, kısa sap bağlamanın tadını, tınısını alamayız. Zaten ben bağlama ailesinin bu sazlarını İki ayrı enstrüman gibi düşünüyorum. Bu iki enstrüman aynı teknede birleştirerek çalım kolaylığını sağlamayı düşündük. Bir konser esnasında Anadolu'muzun değişik yörelerinden örnekler verirken saz değiştirmeden rahatlıkla Aras adlı bağlamamızla sunumlar yapabilmekteyiz. Değişik tonlardan dem sesini alma şansını kaybetmeden çalıp, söyleye biliyoruz.. Bu iki bağlamanın aynı teknede birbirine daha olumlu etkileyeceği düşüncesiyle çalışmaktayım. Bu çalışmaları yürütürken bağlamamızın geleneksel yapısını bozmamaya büyük bir özen gösteriyorum. Çünkü bu yapı bozulursa o artık başka bir şey olur. Bizim amacımız başka bir oluşum değil, var olan değerlerimizin birleşimindeki yeni çalmışlar, geniş repertuar kullanım alanı ve bu repertuarların yeni birleşimle seri bir şekilde düzenlemek , yöreleri birbirine bağlayabilmek amaçlarımız arasında yer almaktadır. Aras bağlamamızla aylardır çeşitli etkinliklerde, konserlerde radyo ve tv programlarında bulundum. Çok olumlu tepkiler bizi daha da heyecanlandırdı. Önemli saz yapım üstatları ve önemli saz icracılarıyla fikir alışverişinde bulundum. Onların eleştirilerini olumlu veya olumsuz aldım ve bu notlarla bağlamanın daha da yerini bulması için özveriyle çalışıyoruz. (Sevgili Turgay DEMİR ile beraber.)

Anadolu insanının her dönem acısını, sevincini, derdini, yaşam koşullarını ve en önemli değerlerini dile getirdiği ve yanı başında her an bulundurduğu bağlama çok büyük görevler üstlenmiştir. Günümüzde bağlamamız değişik tarz müziklerle de kullanılmaktadır. Bu alan

genişliğinden dolayı değişik yapımlar gündemdeki yerini daima korumaktadır.

Bağlama üzerindeki bu değişiklikler Anadolu insanının bugüne kadar taşıdığı kültürel çerçevede bir ihtiyacı karşılıyorsa zaten takdir görmekte ve kullanılmaktadır. Değişiklik yapılırken yüzyıllardır süre gelen bu değerlerin korunmasının, hissedilmesinin gereğine inanıyorum. Sadece farklı bir şey yapmak için yapılan uğraşların zaman kaybından başka bir işe yaramayacağını düşünüyorum. Yeni bir tasarımın nedeni olmalı. Niçin yapıldığı, bir gereksinimi karşılayıp karşılamayacağı enine boyuna düşünülmeli ve kesinlikle samimi olunmalıdır. Anadolu müziğimizin kendi yöreler arasındaki bağlantıların iyi kurulması gerekmektedir. Her kes her yöreyi okuyamaya bilir, fakat en azından yapısal olarak yörelerle ilgili bilgilerinin bulunması kanaatindeyim. Bu bilgi, tavır, üslup olarak bağlamaya yansıtmalıdır.

Tasarladığımız yeni bağlamamızla (Aras) yöreler arası kompozisyon kurmayı düşünüyorum. Birkaç yöreden toplayacağım ezgilerle ve yörelerin kendi yapısını suna bileceği akortlarla, düzenlerle bunu sağlamayı düşünüyorum.

BAĞLAMA AİLESİNİN YAPIM AŞAMALARI

Ali Rıza YILMAZ
Bağlama Yapım Ustası

Bağlama Hakkında Birkaç Söz

Anadolu kültürünü yansıtan bağlama üzerinde çok durulmuştur. Ancak, bağlama üzerinde en inandırıcı ve bilinçli görüşler Ali Rıza Yalçın ile Gazimihal tarafından verilmiştir. Araştırmalarda belirtildiği gibi bağlama diğerlerinden teknesi, kolu, perdesi, düzeni ve boyu ile ayrılıyordu. Bizce bağlama sözü perde ve düzen dolayısıyla gelişmiş olabilirdi. Eski Türklerin kullanmış olduğu sazlar iki telliydi. Zaman içerisinde gelişmelere uyarak 9 ve 7 telli olmuştur. Günümüzde bağlama üzerinde halen araştırmalar yapılmaktadır. Daha önce saz üzerindeki perde sayısı şimdikine göre daha fazlaydı. Günümüzde standart hale getirildi. Ancak, bağlama yapım ustaları bağlama üzerinde değişik teknikler denemeye devam etmektedir.

Bağlama

Bağlama boy ve tını açısından çeşitli isimlerle sınıflara ayrılmıştır.

- **Cura:** Tekne boyu 40-42 cm
- **Tambura:** Tekne boyu 38-40 cm
- **Divan:** Tekne boyu 50-55 cm

BAĞLAMA YAPIMINDA KULLANILAN MALZEMELERİN ÖZELLİKLERİ

Yapmış olduğum araştırmalar sonucu bağlama yapımında kullanılacak olan ağaçların hangi özelliklere sahip olması gerektiği şu şekildedir:

Bağlamada üç çeşit tekne kullanılmaktadır. Bunlar oyma tekne, yaprak tekne ve örme teknelerdir. Oyma teknede en çok kullanılan ağaçlar dut, kestane ve gürgendir. Bunların içinde en yaygın kullanılanı dut ağacıdır. Dut ağacı, diğer ağaç türlerine oranla ses açısından daha verimli olduğu için tercih edilmektedir.

Dut Ağacında Olması gereken Özellikler:

Genellikle Karadeniz'de yetişen dut ağacının damarlarının düzgün ve sık olması gerekir. Damarlarının düzgün olması da ağacın dörtte birinin kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Oyma tekne kullanılacak ağacın yaş olması gerekir, Ağaç oyulduktan sonra 3-4 yıl süreyle kurumaya bırakılmalıdır.

Yaprak tekne; 3 cm eninde çıtaların bir araya gelmesiyle oluşur. Tekneyi oluşturan çıtaların sayıları tekne boyuna göre değişir. Yaprak tekneler ardıç, vengi, maun, karaağaç vb. ağaçlardan yapılmaktadır.

Örme tekne; bu tekneyi yaklaşık 1500 parçayı bir araya getirerek oluşturdum.

Bu üç tekne arasında tını farkı vardır. Yaprak teknenin oyma tekneden farkı, oyma teknenein tek, yaprak teknenin çok parçadan oluşmasından ve yaprak teknenin parçaları arasında tutkal bulunmasından kaynaklanmaktadır.

Kapak Tahtası: Genellikle ladin ve köknar ağacından yapılmaktadır. Bu ağaçlarda Karadeniz Bölgesinde yetişmektedir. Bunlarında damarlarının sık ve düzgün olması gerekir. Ayrıca ağacında yumuşak olması gereklidir.

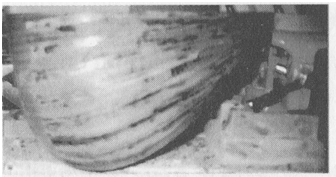
Kol: Kol için kullanılan ağaç türleri, kırmızı ve beyaz kayın (gürgen), kelebek (akağaç) ağaçlarıdır. Bu ağaçların damarları düzgün ve budaksız olması gerekmektedir.

Burgu: Bağlama üzerindeki burgular genellikle gül, abanoz, pelesenk, vengi ağaçlarından yapılmaktadır.

Köprü: Benim araştırmalarıma göre en uygun olanı kelebek ağacından yapılan köprüdür.

Üst Eşik ve Alt Eşik: Burada kullanılan ağacın şimşir ağacı olması gerekir. Çünkü, bu eşikler daha çok tellere temas halinde ve sık sık takılıp sökülemediğinden daha dayanıklı olması gerekir. Bu nedenle burada kullanılan ağaçların sert ve uzun ömürlü olması gerekir.

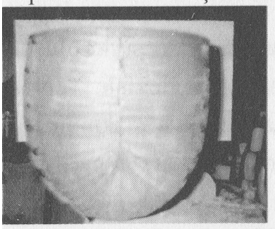
Bağlama Yapım Aşamaları



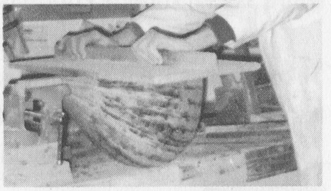
Yaprak tekne 20-25 çıtadan



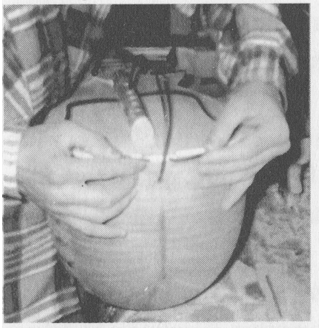
Tekne ağzına bombe verilmesi



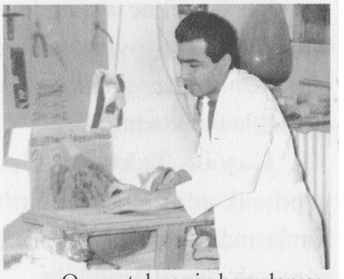
Tekne ağzının bombe verilmiş hali



Tekne ağzına tesfiyenin yapılması



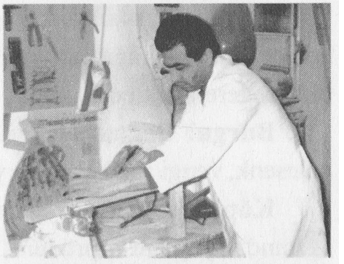
Göğüsün yuvarlanması



Oyma teknenin hazırlanışı



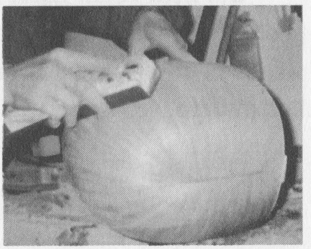
Kapak tahtası ve kolun takılması



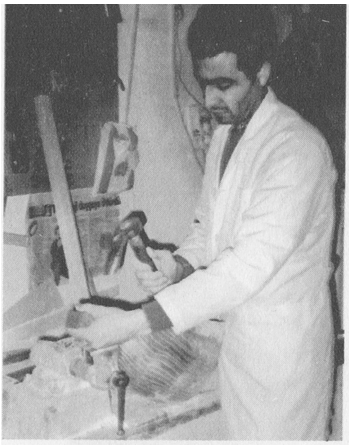
Kolun rendelenmesi



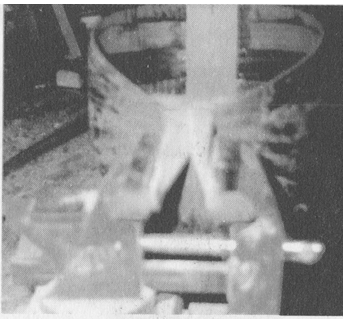
Orhan Gencebay için yapılan Beyaz Kelebek



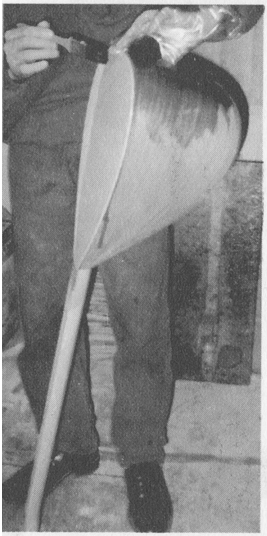
Teknede son rötüşlar



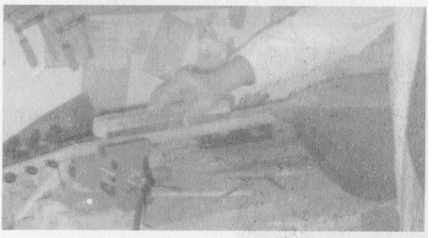
Keser ile oyma işlemi



Kolun takılacağı kurt ağzının açılması



Bağlamaya cila atılması

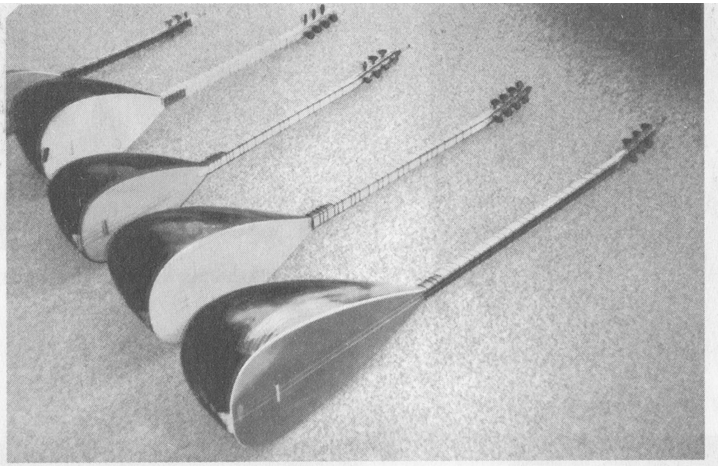


Bağlamanın tesfiyesinin yapımı

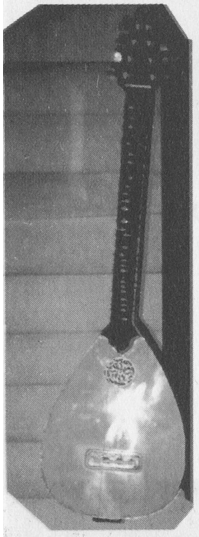


Kolun yuvarlanması

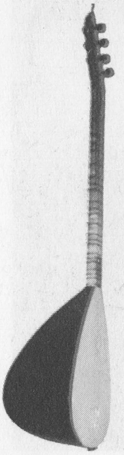
Değişik Bağlama Modelleri



Bağlama ailesi



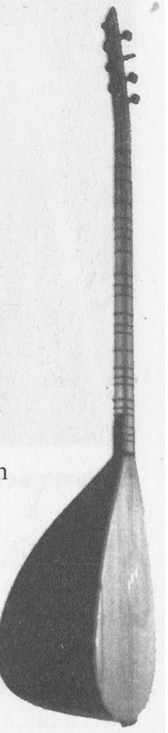
Dört telli özel yapım



Çöğür tekne 35 cm

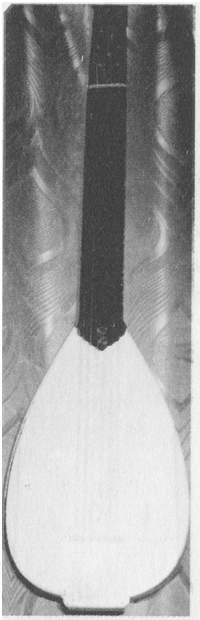


Cura
tekne 22 cm

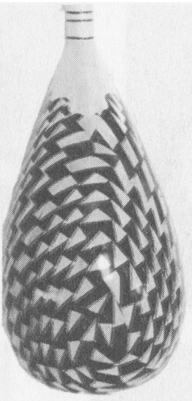


Tambur tekne 42 cm

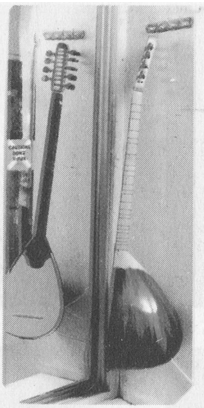




12 telli
Erkan Oğur sazı



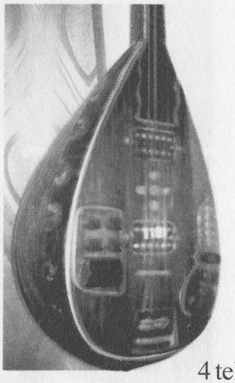
Örme tekne
1500 parça



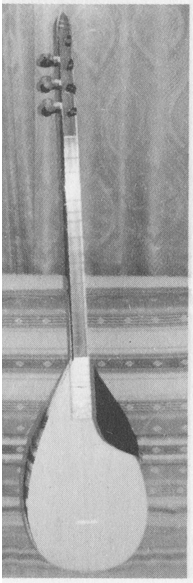
4 telli tar saz



Divan saz
tekne 51 cm



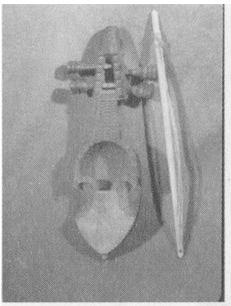
4 telli
elektro saz



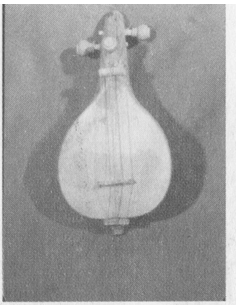
Özel tasarım

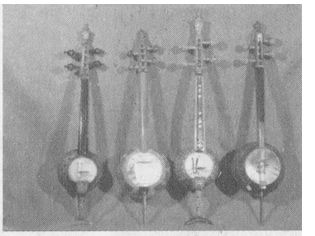


Koşa saz
(Selahattin DÜNDAR)

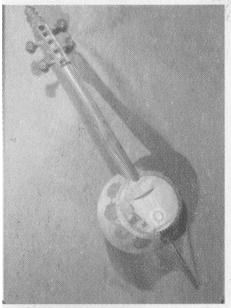


Afgan Rubabı





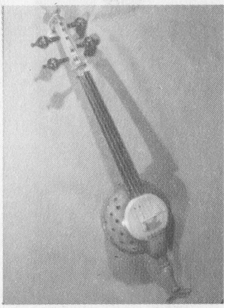
Çiçek - Gicak
Kemença - Kemençe



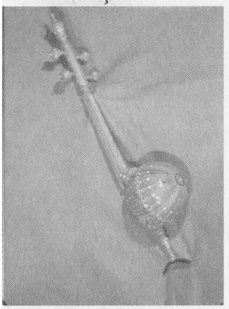
Kemança



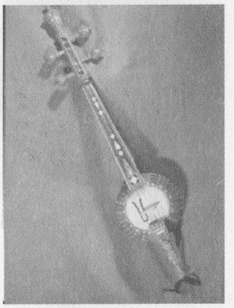
Kemança (Azeri)



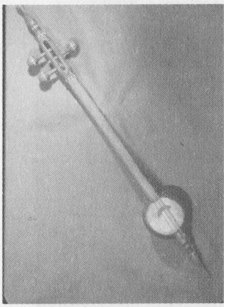
Gicek



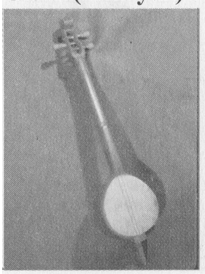
Gicak (arka yüz)



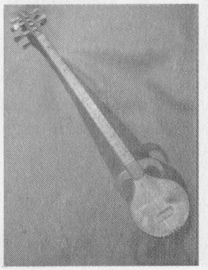
Gicak



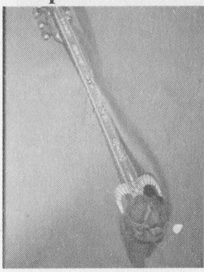
Rebap



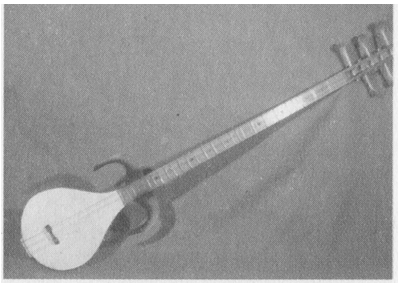
Duttar (Türkmenistan)



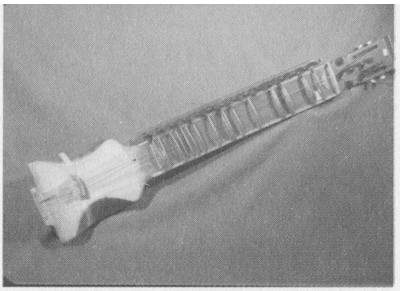
Koçkarca



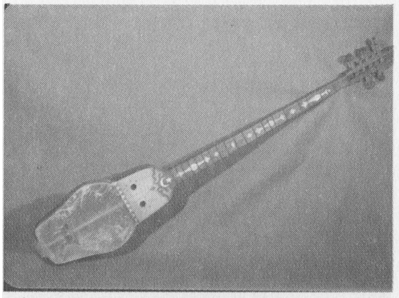
Koçkar Rubabı



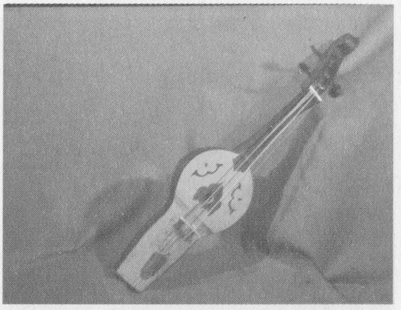
Köktar



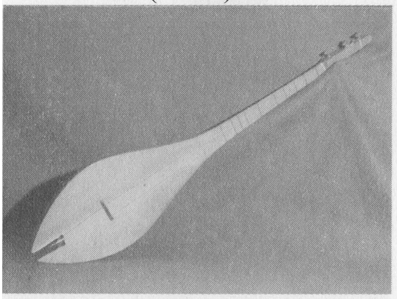
Tar Sedefli



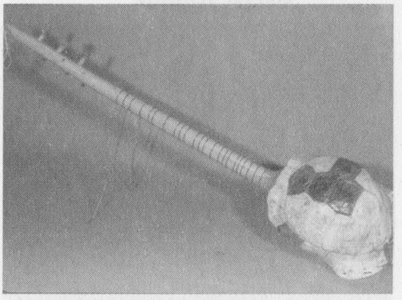
Tar (Azeri)



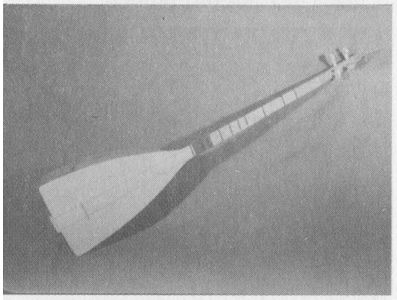
Kıl Kobız (3 telli)



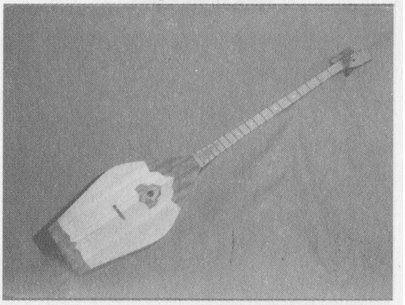
Dombıra (Kaplumbağdan)



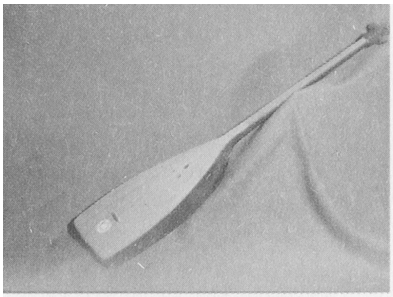
Cura Bağlama



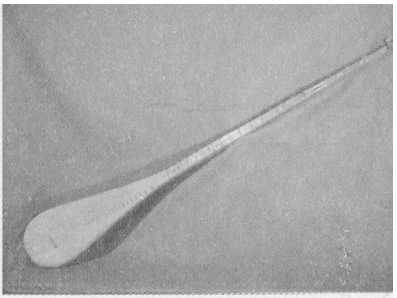
Bağlama (Kısa sap)



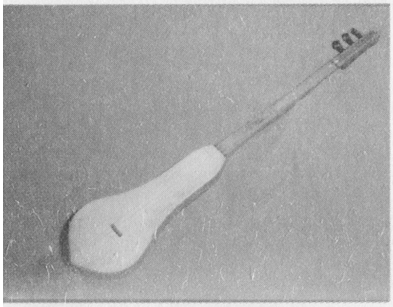
Dombıra



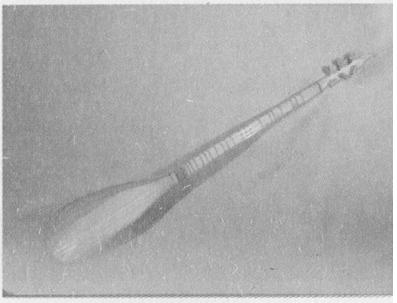
Cambıl Dombıra



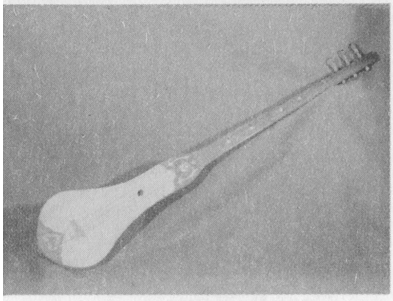
Tanbur (Türkistan)



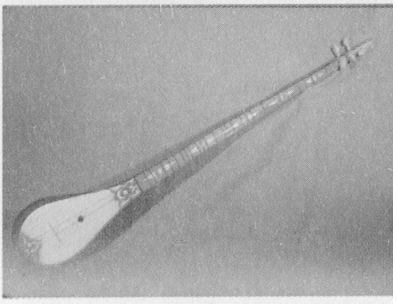
Kırgız Komuz



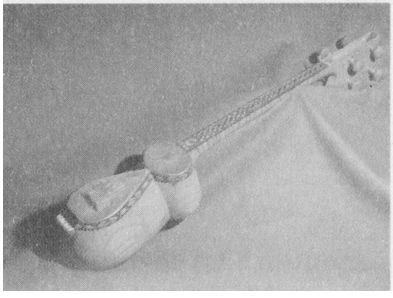
Hımza



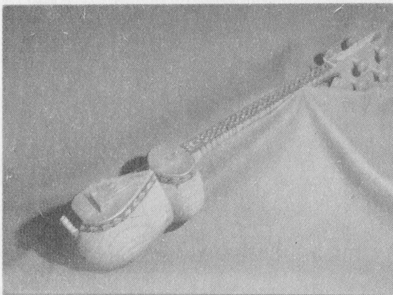
Cura Bağlama

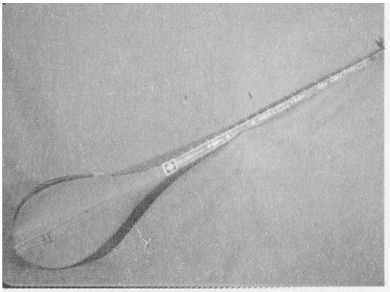


Azerbaycan Bağlaması

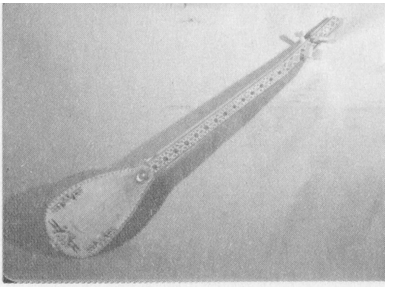


Tar

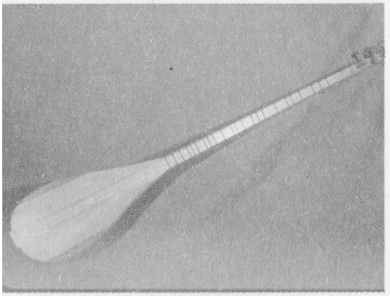




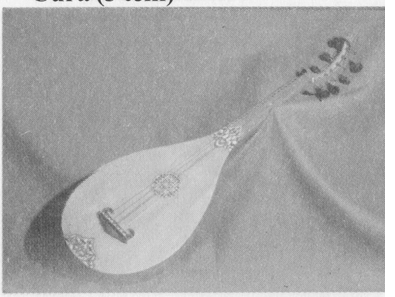
Dutar (yeni saz yaylı)



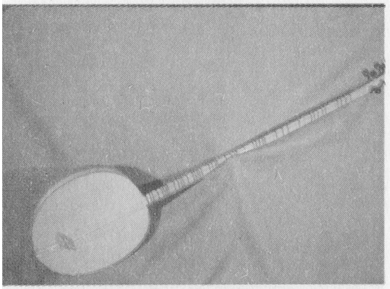
Cura (3 telli)



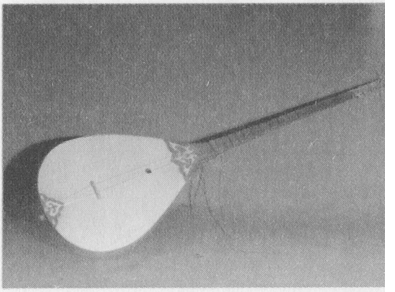
Abay Dombıra



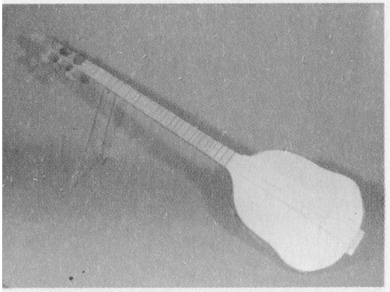
Dağıstan Komuzu



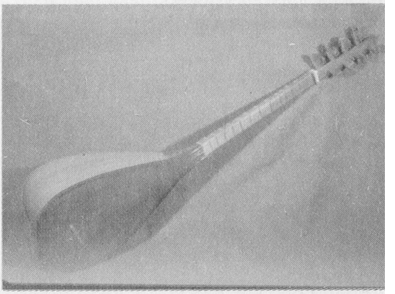
Tanbur



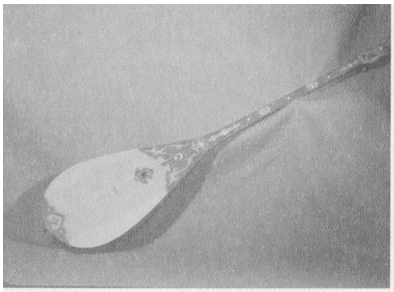
Dombıra



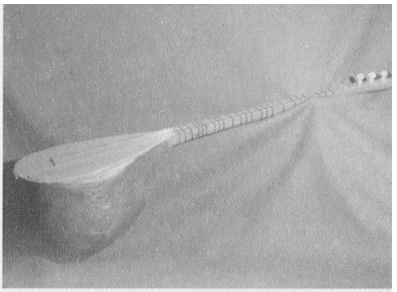
Cura Bağlama (kaplumbağadan)



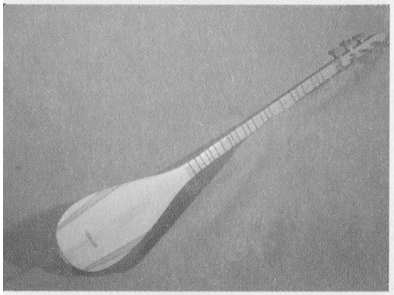
Çögür Curası



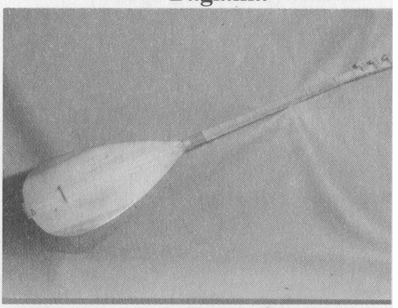
Komuz, Kobuz



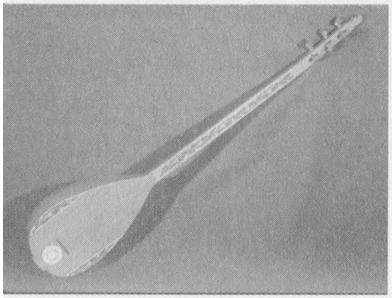
Bağlama



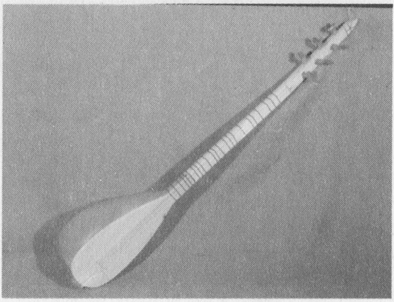
Tanbura



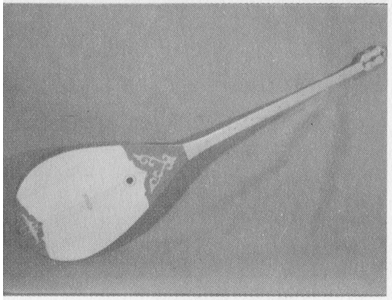
Aşık Veysel'in Sazı



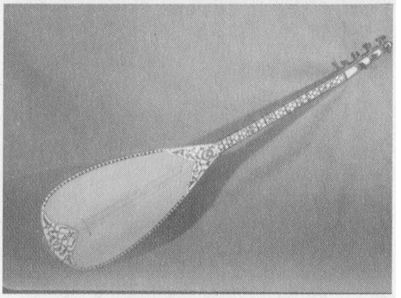
Bağlama (kısasaplı)



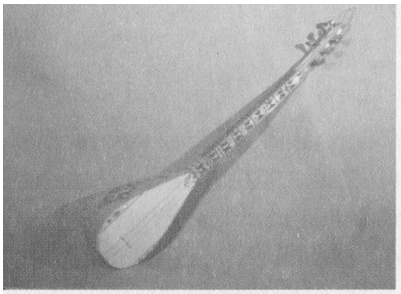
Koçkara, Kolca Kopuz, Kolca, Rubab-R



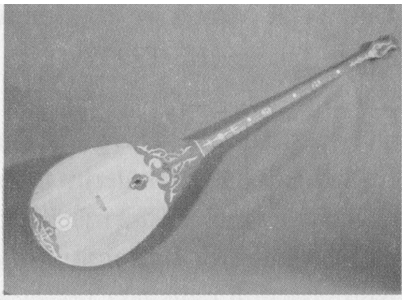
Komuz, Kobuz



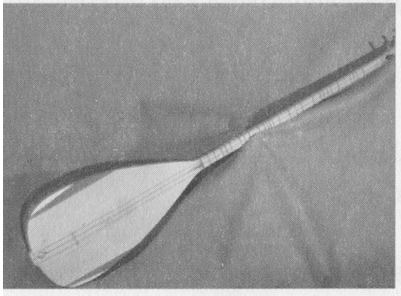
Bağlama



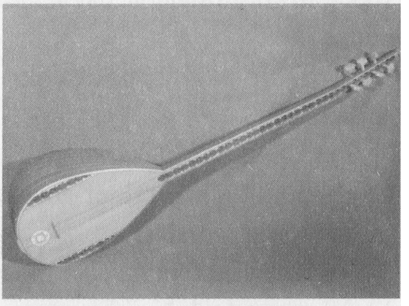
Cura (sedefli)



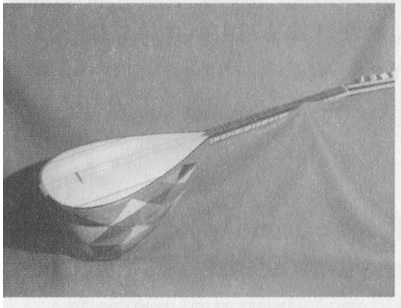
Cura Kopuzu



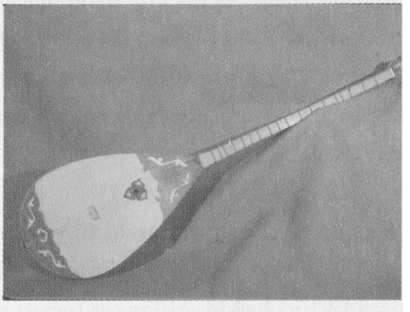
Bağlama Divan Ağacından



Cura Gül



Kısa sap Bağlama



Dombra Arprjli Kouz



Kısa sap bağlama üzerinde
Aşık Vesel'in resmi var.

Çok Sesli Müzik ve Bağlamalar
Muzaffer SARISÖZEN

Sivas'ta çıkan "Duygu ve Düşünce" dergisinde ilk kez yayınlamaya bağladığım halk türkülerini toplarken (1925 – 1926) halk sanatçılarının bağlamaları melodik bir müzik aleti olarak kullanmadıklarını gördüm. Utla yahut tamburla ilgilenmiş olan bazı sazcılar istisna edilse hiçbir bağlamacının çalışında tekseslilik kulağa gelmiyordu. Bundan sonra yaptığım araştırmalarla, bağlamalardaki polifoninin başlıca iki tip gösterdiği sabit oldu:

1) Şehir bağlamalarındaki basit bir "Homofon"[1] şekli gösteren çokseslilik.

2) Şehirden uzak kalan halk sanatçılarının bağlamalarından yansıyan ve diyafonik bir karakter gösteren çok seslilik.

Şehir Bağlamaları

Boyları vasati olarak bir metreye yaklaşan bu bağlamaların perdeleri 13-18 arasında değişiklik gösterir. Perdeleri kromatik gam esasına göre bağlanmıştır. Şehir bağlamalarının "tarama tezene" ya da "süpürge tezene" gibi adlar alan çalınış tarzları vardır ki, bu şekilde çalınışla bütün tellere beraberce dokunulur ve bundan çıkan çok seslilik basit bir homofonu andırır. (Ziltel)[2] üzerinde yapılan melodiye ortak ve üsteller sabit bir şekilde refakat eder.

Köy Bağlamaları

Kentin etkilerinden uzakta yaşayan halk ozanlarının bağlama çalışları çok ilgi çekicidir. Kent sanatçılarının esas itibariyle tek melodiye önem verdikleri halde, onlar sesleri ayrı ayrı iki melodinin aynı zamanda kulağa çarpmasından zevk alırlar. Halk, iki sesin aynı zamanda işitilmesini "tellerü çüft sızlatmah" tabiriyle ifade eder.

(Footnotes)

[1] Homofon kelimesi, bir melodiye diğer seslerin sabit bir şekilde eşlik etmesi anlamına gelmektedir.

[2] Ziltel, bağlamanın çalınış vaziyetinde tutulduğu zaman alttan gelen ince telin adıdır. Ortatel, ortadaki ve üstel de yukarıdaki tele denir.

