

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Duran KÖMÜŞDOĞAN

BAĞLAMA ÇALGISINDA TEZENESİZ ÇALIM
TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE FARKLI
DÜZENLERDE SEÇİLEN ESERLERİN TEZENESİZ
İCRAYA UYARLANMASI

DANIŞMAN
Prof. Ersen VARLI

İSTANBUL, Eylül 2022

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Duran KÖMÜŞDOĞAN
(192028001)

BAĞLAMA ÇALGISINDA TEZENESİZ ÇALIM
TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE FARKLI
DÜZENLERDE SEÇİLEN ESERLERİN TEZENESİZ
İCRAYA UYARLANMASI

DANIŞMAN
Prof. Ersen VARLI

İSTANBUL, Eylül 2022

T.C.
İSTANBUL OKAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİK PROGRAMI

Duran KÖMÜŞDOĞAN
(192028001)

BAĞLAMA ÇALGISINDA TEZENESİZ ÇALIM
TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE FARKLI
DÜZENLERDE SEÇİLEN ESERLERİN TEZENESİZ
İCRAYA UYARLANMASI

Tezin Enstitüye Teslim Edildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih :

Tez Danışmanı : Prof. Ersen VARLI _____
(Uludağ Üniversitesi)

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Cemalettin GÖBELEZ _____
(İstanbul Okan Üniversitesi)
Doç. Dr. Seta KÜRKÇÜOĞLU _____
(İstanbul Okan Üniversitesi)

İSTANBUL, Eylül 2022

ÖNSÖZ

Bu çalışma Okan Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü bünyesinde yer alan, Türk Müziği yüksek lisans programında hazırlanmıştır. Çalışma, Bağlama çalgısının tezenesiz çalım tekniğinin incelenmesi, farklı düzenlerde yeni beste ve düzenlemeler yapma isteği ve çabasının sonucunda oluşmuştur.

Çalışmada desteklerini esirgemeyen danışmanım Ersen Varlı'ya, her zaman bilgilerini aklımdan çıkarmadığım değerli hocalarım Melih Duygulu ve Erhan Özdemir'e, ayrıca kıymetli anne ve babama teşekkürü borç bilirim.

Eylül, 2022

Duran KÖMÜŞDOĞAN

İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ÖZET	vi
KISALTMALAR.....	x
ŞEKİL LİSTESİ	xi
BÖLÜM 1. GİRİŞ ve AMAÇ.....	1
BÖLÜM 2. BAĞLAMININ TARİHÇESİ, YAPISI VE ÇEŞİTLERİ..	3
2.1. BAĞLAMININ TARİHÇESİ.....	3
2.2. BAĞLAMININ YAPISI.....	3
2.2.1. Bağlamanın Bölümleri.....	5
2.2.2. Bağlamanın Bölümleri Arasındaki Ölçü ve Oranlar	7
2.3. BAĞLAMA ÇEŞİTLERİ.....	10
BÖLÜM 3. BAĞLAMADA DÜZENLER VE ÇALIM TEKNİKLERİ	
.....	12
3.1. BAĞLAMADA DÜZENLER	13

3.1.1.	RE-SOL-LA Düzeni.....	15
3.1.2.	LA-RE-SOL Düzeni.....	16
3.1.3.	LA-RE-FA# Düzeni	17
3.1.4.	LA-RE-FA Düzeni	17
3.1.5.	LA-DO-SOL Düzeni.....	18
3.1.6.	LA-RE-RE Düzeni	18
3.1.7.	LA-Sİ-SOL Düzeni	19
3.1.8.	LA-LA-SOL Düzeni.....	19
3.1.9.	LA-RE-LA Düzeni	19
3.1.10.	LA-Mİ Düzeni	19
3.2.	BAĞLAMA ÇALIM TEKNİKLERİ	20
3.2.1.	Tezeneli Çalım Teknikleri.....	20
3.2.2.	Tezenesiz Çalım Teknikleri	20
3.2.2.1.	Sağ El Teknikleri	21
3.2.2.2.	Sol El Teknikleri.....	34
 BÖLÜM 4. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA		
YAPILAN ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ VE DÜZEN		
TERCİHLERİ.....36		
 4.1. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILMIŞ OLAN		
BASILY YAYINLAR (MAKALE, KİTAP VE METOT).....36		
 4.2. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILMIŞ SESLİ		
VE GÖRÜNTÜLÜ YAYINLAR (ALBÜM, KLİP vb.)..... 41		

4.3. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILAN YAYINLARINDA KULLANILAN DÜZENLERİN İNCELENMESİ	42
4.4. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIMDA DÜZEN TERCİHLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER	47
BÖLÜM 5. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALMA TEKNİĞİ İÇİN ÇEŞİTLİ DÜZENLERDE ESER DÜZENLEMELERİ	48
5.1. TRANSKRİPSİYON	48
5.2. TAB SİSTEMİ	50
5.3. İŞARETLERİN UYGULANMASI	50
5.3.1. Parmak İşaretleri.....	50
5.3.1.1. Sağ El Parmak İşaretleri	50
5.3.1.2. Sol El Parmak İşaretleri	51
5.3.2. El ile Çalma İşaretleri.....	51
5.3.2.1. Tel Çekme İşaretleri.....	52
5.3.2.2. Pençe İşaretleri.....	55
5.3.2.3. Parmak Vurma İşaretleri	58
5.4. ESERLER.....	61
5.4.1. La-Re-Sol Düzeninde Eserler	61
5.4.2. La-Re-Re Düzeninde Eserler.....	64
5.4.3. La-Do-Sol ve La-Re-Fa (Müstezad) Düzeninde Eserler	72
5.4.4. La-Re-Fa# Düzeninde Eserler	77
5.4.5. La-Mi Düzeninde Eserler.....	80

SONUÇ VE ÖNERİLER	85
KAYNAKÇA.....	87
EKLER	89
EK. A. Örnek Eserlerin Bulunduğu CD	89



ÖZET

BAĞLAMA ÇALGISINDA TEZENESİZ ÇALIM TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ VE FARKLI DÜZENLERDE SEÇİLEN ESERLERİN TEZENESİZ İCRAYA UYARLANMASI

“Bağlama Çalgısında Tezenesiz Çalım Tekniklerinin İncelenmesi ve Farklı Düzenlerde Seçilen Eserlerin Tezenesiz İcraya Uyarlanması” isimli bu çalışmada daha önce yapılmış olan bu teknikte yayımlanmış metotları incelenip tekniğin icrası ile bilgiler verilmiştir. Sonrasında ise, bu metotlarda bulunan gösterim işaretleri dışında farklı bir transkripsiyon sistemi ile sadeleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmada, giriş bölümünde çalışmanın yöntem ve amaçlarından bahsedilmiştir. Yapılan çalışmanın evren ve sınırlılıkları hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, bağlama çalgısının tarihçesinden ve yapısından bahsedilmiştir. Bağlama boyutları ile ilgili teknik hesaplamalar ve ailesi hakkında bilgiler verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, bağlamada kullanılan düzenler ve çalım teknikleri incelenmiş, tezenesiz çalım tekniği ile ilgili bilgiler verilerek yayımlanmış metotlar karşılaştırılmıştır. Fotoğraf ve şekillerle kaynaklardan örnekler paylaşılmıştır.

Dördüncü bölümde tezenesiz çalım tekniğinde yayınlanmış olan basılı, sesli ve görüntülü yayınlar hakkında bilgiler verilerek, basılı iki yayın içerisindeki transkripsiyon ve işaretler paylaşılmıştır. Farklı düzenlerde yapılmış örnek notalar incelenmiş ve farklı düzen tercih sebepleri araştırılmıştır.

Son bölümde farklı düzenlerde eser örnekleri verilmiş ve bu eserlerin yazımında tercih edilen transkripsiyon sisteminden şekil ve örneklerle bahsedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bağlama, şelpe, Düzen, Transkripsiyon, Akort, Sembol, Tezenesiz, Halk Müziği.



SUMMARY

INVESTIGATION OF PLAYING TECHNIQUES WITHOUT PLECTRUM IN THE BAGLAMA INSTRUMENT AND ADAPTATION OF THE WORKS SELECTED IN DIFFERENT STYLES TO THE PERFORMANCE WITHOUT A PLECTRUM

In this study named " Investigation of Playing Techniques without Plectrum in the Baglama Instrument and Adaptation of the Works Selected in Different Styles to the Performance Without a Plectrum", we have tried to give information about the performance of the technique by examining the previously published methods in this technique. Afterwards, it has been tried to simplify it with a different transcription system apart from the notation marks found in these methods.

In this study, the methods and aims of the study were mentioned in the introduction. Information about the universe and limitations of the study was given.

In the second part of the study, the history and structure of the baglama instrument were mentioned. Information about the technical calculations of the baglama dimensions and its family were given.

In the third part of the study, the arrangements and playing techniques used in baglama were examined. The published methods were compared by giving information about the technique of playing without the plectrum. Examples from sources with photographs and figures were shared.

In the fourth part, information about the printed, audio and video broadcasts published in the technique of playing without a plectrum was given, and the transcriptions and images in the two publications were shared. Sample notes made in different arrangements were examined. Reasons for different layout preferences were investigated.

In the last part, examples of works in different orders were given and the preferred transcription system in the writing of these works was mentioned with figures and examples.

Keywords: Baglama, Selpe, Order, Transcription, Tuning, Sign, Symbol, Without Plectrum, Folk Music.

Date: 2022



KISALTMALAR

Age	: Adı geen eser
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
İT	: İstanbul Teknik Üniversitesi
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
THM	: Türk Halk Müziği
MEB	: Mill Eğitim Bakanlığı

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>SAYFA NO</u>
Şekil 3.1 Keman Akort	13
Şekil 3.2 Kemençe Düzeni.....	15
Şekil 3.3 Re-Sol-La Düzeni	16
Şekil 3.4 La-Re-Sol Düzeni	17
Şekil 3.5 La-Re-Fa# Düzeni	17
Şekil 3.6 La-Re-Fa Düzeni	18
Şekil 3.7 La-Do-Sol Düzeni.....	18
Şekil 3.8 La-Re-Re Düzeni	18
Şekil 3.9 La-Si-Sol Düzeni	19
Şekil 3.10 La-La-Sol Düzeni	19
Şekil 3.11 La-Re-La Düzeni	19
Şekil 3.12 La-Mi Düzeni	20
Şekil 3.13 Yukarıdan Aşağıya Düz Vuruş.....	22
Şekil 3.14 İşaret Parmağı ile Düz Vuruş.....	22
Şekil 3.15 İşaret ve Orta Parmaklar ile Yapılan Düz Vuruş.....	23
Şekil 3.16 İşaret, Orta, Yüzük ve Serçe Parmaklar ile Yapılan Düz Vuruş	23
Şekil 3.17 Erol Parlak Pençe Tekniği Örnek Ezgi.....	24
Şekil 3.18 Yukarıdan Aşağı Düz Vuruş.....	24
Şekil 3.19 Sağ ve Erzincan Pençe Tekniği Örnek Ezgi	25
Şekil 3.20 Taramalı Pençe Vuruşu	26
Şekil 3.21 İşaret Parmağı ile Yapılan Taramalı Vuruş	26
Şekil 3.22 Serçe ve Yüzük Parmakları ile Yapılan Taramalı Vuruş	26
Şekil 3.23 Erol Parlak Taramalı ve Düz Vuruş Örnek	27
Şekil 3.24 Sağ ve Erzincan Taramalı ve Düz Vuruş Örnek.....	27
Şekil 3.25 Erol Parlak Tel Çekme	29
Şekil 3.26 Sağ ve Erzincan Tel Çekme.....	30
Şekil 3.27 Sağ ve Erzincan Tel Çekme Örneği	30
Şekil 3.28 Erol Parlak Tel Çekme Mute Tekniği.....	31
Şekil 3.29 Erol Parlak Tel Çekme Mute Tekniği Örnek.....	31
Şekil 3.30 Sağ ve Erzincan Tel Çekme Mute Tekniği.....	32
Şekil 3.31 Sağ ve Erzincan Tel Çekme Mute Tekniği Örnek.....	32
Şekil 3.32 Erol Parlak Parmak Vurma Tekniği	33
Şekil 3.33 Erol Parlak Parmak Vurma Tekniği Örnek	33
Şekil 3.34 Sağ ve Erzincan Parmak Vurma Tekniği	34
Şekil 3.35 Sağ ve Erzincan Parmak Vurma Tekniği Örnek	34

Şekil 4.1 Erol Parlak Transkripsiyon 1	38
Şekil 4.2 Erol Parlak Transkripsiyon 2	39
Şekil 4.3 Sağ ve Erzincan Transkripsiyon	40
Şekil 4.4 Sağ ve Erzincan Transkripsiyon	41
Şekil 4.5 Kocaoğlan Zeybeği	44
Şekil 4.6 Deste	46
Şekil 5.1 Transkripsiyon 1	48
Şekil 5.2 Transkripsiyon 2	49
Şekil 5.3 TAB Sistemi Örnek	50
Şekil 5.4 Bağlama Tutuş	51
Şekil 5.5 Başparmak ile Tel Çekme	52
Şekil 5.6 İşaret Parmağı ile Tel Çekme	53
Şekil 5.7 Orta Parmak ile Tel Çekme	53
Şekil 5.8 Yüzük Parmağı ile Tel Çekme	54
Şekil 5.9 Serçe Parmak ile Tel Çekme	54
Şekil 5.10 Tel Çekme Örnek Ezgi	54
Şekil 5.11 İşaret Parmağı ile Yapılan Aşağı Yönde Düz Vuruş	55
Şekil 5.12 İşaret Parmağı ile Yapılan Yukarı Yönde Düz Vuruş	55
Şekil 5.13 Düz Pençe Örnek Ezgi	56
Şekil 5.14 Baş Parmak Hariç Diğer Parmaklarla Yapılan Aşağı Yönde Taramalı Vuruş	57
Şekil 5.15 Taramalı Pençe Örnek Ezgi	57
Şekil 5.16 Baş Parmak Hariç Diğer Parmaklarla Yapılan Yukarı Yönde Taramalı Vuruş	58
Şekil 5.17 Parmak Vurma Tutuş	59
Şekil 5.18 İşaret Parmağı (i) ile Parmak Vurma ve Çekme	59
Şekil 5.19 Orta Parmak (m) ile Parmak Vurma ve Çekme	59
Şekil 5.20 Yüzük Parmağı (a) ile Parmak Vurma ve Çekme	59
Şekil 5.21 Parmak Vurma Tekniği Örnek Ezgi	60
Şekil 5.22 Çift Parmak (i ve m) ile Yapılan Parmak Vurma ve Çekme	60

BÖLÜM 1. GİRİŞ ve AMAÇ

Halk müziğinin kadim çalgılarından birisi olan bağlama, tarihsel süreçte farklı tekniklerde icra edilmekte olup, her geçen gün bu alanda yapılan çalışmalarla değişimlere uğramaktadır.

Bağlamanın tezeneli ve tezenesiz olarak isimlendirilen iki temel teknikle icra edilmekte olduğu görülmektedir. Bağlama hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde, tezeneli çalım tekniğinin, tezenesiz çalım tekniğinden daha sonra ortaya çıktığı kanısı yaygın bir şekilde tespit edilmektedir. Bu yaygın kanıya rağmen, tezeneli çalım tekniğinin uzunca bir süreçte tezenesiz çalım tekniğinin neredeyse tamamen terk edilmesi gibi bir durumu ortaya koyduğu da ayrıca dikkati çeken bir durum oluşturduğu görülmektedir. 1990'lı yıllardan itibaren ise tezenesiz çalım tekniğinin uyanışı olarak nitelendirilebilecek yeni bir sürecin başladığı söylenebilir.

Günümüzde tezenesiz çalım tekniğinin önemli düzeyde ilgi duyulan bir teknik olarak tekrar yerini aldığı ve varlığını sürdürdüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Başlangıçta geleneksel icra tekniklerinin hatırlanması ve tekrar yaşatılması düzeyinde başlayan söz konusu uyanış süreci, giderek yeni teknikler ve yaklaşımların etkili olduğu bir değişim sürecini de yaşamaktadır denilebilir.

Çalışmada incelenmiş olan kaynaklarda, henüz ortak bir transkripsiyon sisteminin mevcut olmadığı görülmektedir. Ayrıca tezenesiz çalım tekniği isimlendirmesinin farklı kaynaklarda Şelpe Tekniği, El ile Çalma Tekniği ve Çok Tezeneli Teknik gibi farklı isimlendirmelerle ifade edildiği tespit edilmiştir. Tezenesiz çalım tekniği, yoğunlukla bağlama düzeni (akort sistemi) olarak isimlendirilen Re Sol La düzeninde icra edilmekte olup, diğer düzenlerde icra örneklerine nadiren rastlandığı ifade edilebilir.

Çalışmanın konusu, THM çalgıları arasında yaygın olarak icra edilen bağlama çalgısının, tezenesiz çalım tekniği ve bu tekniğin uygulandığı düzenler konusunda günümüzde gelinen noktanın incelenmesidir. Bu konuda yayımlanmış yazılı, görsel ve işitsel materyallerin incelenmesi, çalışmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Ayrıca

farklı düzenlerde söz konusu tekniğe katkı sunabileceği düşünülen bazı eser düzenlemeleri de çalışmaya eklenmiştir.

Çalışmanın amaçlarından birincisi, tezenesiz çalım tekniğinde kullanılan geleneksel tekniklerin ve yakın dönemde eklemelenmiş yeni tekniklerin kökenleri, özellikleri ve ne şekilde kullanılıp dahil olduklarını tespit etmektir. Çalışmanın amaçlarından ikincisi, bağlamada kullanılan düzenlerin tezenesiz çalım teknikleri açısından ele alınıp, tercih edilme durumlarını ortaya koymaktır. Çalışmanın üçüncü ve son amacı, farklı düzenlerde tezenesiz çalım tekniğine katkı sunabileceği düşünülen bazı eser düzenlemelerini repertuara kazandırmak olarak belirtilebilir.

Çalışma; literatür tarama, kişisel görüşmeler ve netnografik verilerin incelenmesi yöntemleriyle hazırlanmıştır. Alanda bilimsel ve sanatsal olarak yapılmış yayınların incelenmesi ve gerekli görülenlerin çalışmaya dahil edilmesi yoluyla çalışmanın metin kısımları oluşturulmuş, çeşitli grafik, tablo, fotoğraf ve videolar çalışmaya eklenmiştir. Son bölümde yer alan ve yazar tarafından düzenlenen eserler ilk kez notaya alınarak çalışmaya eklenmiştir.

BÖLÜM 2. BAĞLAMININ TARİHÇESİ, YAPISI VE ÇEŞİTLERİ

Bölüm içerisinde, bağlama çalgısının görüldüğü coğrafi alandaki tarihçesi, yapısal özellikleri, bölümleri, kullanılan materyaller, ölçü ve oranları günümüze kadar gelen farklı çeşitleri ele alınacaktır. Konular, tez çalışmasının gerektirdiği oranda detaylara girilmesi suretiyle ve asıl konuyu destekleyecek mahiyette ele alınacaktır.

Bağlamanın yapısı ve çeşitleri konusunda, çalışmanın danışmanı olan Prof. Ersen VARLI tarafından kullanılan boyut isimlendirmeleri, literatüre bir alternatif olması bağlamında ve kendisiyle yapılan kişisel görüşme sonucunda çalışmaya dahil edilmiştir.

2.1.BAĞLAMININ TARİHÇESİ

Bağlama çeşitli kaynaklarda ufak farklılıklara rağmen genel bir kanı halinde Orta Asya bölgesinden Anadolu topraklarına, buradan da Avrupa ve Kuzey Afrika'ya doğru yayılım gösteren, telli çalgılar ailesinin üyelerinden birisi olarak kabul edilmektedir. Bahsedilen geniş coğrafi alanda ve tarihsel süreçte farklı isimlendirmelerle, farklı formlarda, farklı teknik özelliklere sahip ve farklı materyallerden yapılmış olarak karşımıza çıkan bir çalgı olduğu belirtilebilir. “Kökleri tarihin derinliklerine uzanan ve binlerce yıllık bir oluşum süreci geçiren bu saz, en önemli değişim ve gelişimini, çok çeşitli, bir o kadar da zengin kültürlerin iç içe yoğrulduğu Anadolu’da sağlamıştır” (Parlak, 2000, s.1).

2.2.BAĞLAMININ YAPISI

Bağlama temel olarak gövde ve sap olarak iki bölümlü olarak kabul edilebilecek bir telli çalgıdır. Gövde bölümü rezonatör görevi gören tekne, ses tablası olarak kabul edilen kapak, tellerin gövde kısmındaki bağlantı noktası olarak kabul edilen tel takozu veya alt

eşik, tellerin titreşimlerini ses tablası yani kapağa iletmesi için kullanılan köprü veya orta eşik isimli bileşenlerinden meydana gelmektedir.

Sap bölümü de seslerin değiştirilebildiği klavye, klavye üzerinde kullanılan seslerin yerlerinin belirlendiği çoğunlukla da konumları değiştirilebilen perdeler, tellerin son olarak üzerinden geçtiği ve tel boyunu belirleyen üst eşik, tellerin gerilip gevşetilmesi yoluyla düzenlenmesini sağlayan burgular ve burguların sıralandığı burguluk isimli bileşenlerden meydana gelmektedir.

Bağlamanın bölümlerinde geleneksel olarak ağaç, bağırsak ve urgan gibi doğal materyaller kullanılırken, günümüzde, kompozit alaşımlar, çelik, misina, vernik ve polyester gibi endüstriyel materyaller de kullanılmaktadır. Günümüzde yaygın olarak görülen bağlamalarda tekne kısımları yaprak olarak isimlendirilen farklı ağaç türlerinde dilimlenmiş ahşaptan, kapak kısımları ladin, sedir veya köknar ağaçlarından elde edilen ahşaptan, sap ve burguluk kısımları gürgen veya kelebek ağaçlarından elde edilen ahşaptan, burgular gül veya abanoz ağaçlarından elde edilen ahşaptan, perdeler misinadan, eşikler gül, şimşir ve kelebek gibi ağaçlardan elde edilen ahşaptan ve teller ise çelikten oluşacak şekilde imal edilmektedir. Yukarıda belirtilen ahşap malzemeler kullanıcı ve imalatçılar tarafından tercih edilerek istenildiği gibi değiştirilebilmektedir. Burgular için mekanik burgular tercih edilebilmektedir. Tekne kısımları geleneksel olarak yapılagelen oyma tekniğiyle veya çeşitli kompozit alaşımlardan kalıplara dökülmek suretiyle imal edilebilmektedir. Çeşitli ihtiyaçlara göre elektronik donanımlar eklenebilmektedir. Çeşitli tel alternatifleriyle farklı tınlar ve oktavlarda sesler elde edilebilmektedir. Tel gurupları ve tel guruplarındaki tel sayıları ihtiyaçlara göre değişiklikler gösterebilmektedir. Özetle halk müziği ve çalgılarının tanımlanmasında kullanılan “dinamik” olması yani değişkenlik özelliği bağlama çalgısında net bir şekilde görülebilmektedir.

2.2.1. Bağlamanın Bölümleri

Teknenin formu için damla şeklinin dikey olarak ortadan ikiye bölünmüş şeklidir tanımlaması yapılabilir. Bir ağaç kütüğün oyulması şeklinde özetleyebileceğimiz oyma tekniği ile tekne imal edilmesi, geçmişten günümüze azalmakla birlikte hâlâ önemli oranda sürdürölmektedir. Oyma tekne geleneksel olarak dut, kestane ve gürgen ağaçlarından elde edilmektedir. Özellikle dut ağacından yapılan oyma tekneli bağlamalar, özel ve koleksiyonluk bir çalgı olarak kabul edilir ve fiyatı arttıran ciddi bir faktör olarak belirtilir. Yaprak tekneler ise ağaçların yaklaşık 0,5 cm kalınlığında 2,5 cm eninde ve 50-60 cm boyunda dilimlenmesi, bu dilimlerin bir kalıp üzerinde ısıtılarak eğilmesi, kesilip birbirlerine alıştırılması ve kalıba uygun hale geldiğinde de tutkal aracılığıyla birbirlerine yapıştırılması yoluyla imal edilmektedir. Oyma tekniğine göre daha az fire vermesi ağaç israfı noktasında avantaj sağladığı için, günümüzde yaprak tekniğiyle elde edilen teknelerin daha yaygın kullanıldığı belirtilmektedir. Ayrıca tekne formuna sahip kalıplarının içine farklı kompozit alaşımların dökölmesi suretiyle elde edilen döküm teknelerin de gün geçtikçe artış gösterdiği dile getirilmektedir.

Kapak kısmı teknenin açık olan kısmına uygun ebatlarda kesilen yaklaşık 0,5 cm kalınlığında, 20-30 cm eninde ve 25-50 boyunda ölçölendirilmiş bir ağaç dilimi olarak tanımlanabilir. Kapak için en çok tercih edilen ağaçlar ladin, sedir ve köknar ağaçlarıdır. Bunun sebebi olarak da bu ağaçların düz ve eşit aralıklı katmanlara sahip olmaları ve bunun ses tablası olarak işlev gören kapak açısından iyi bir netice vermesi dile getirilir. Üzerinden geçen tellerin titreşimlerinin eşik veya köprü isimli bir aparat vasıtasıyla kapağa iletilmesi ve kapağın da bu titreşimleri en az kayıpla ve eşit bir şekilde tekneye iletmesi sonucunda bağlamanın kendine has tınısı oluşur ve duyulacak bir yüksekliğe ulaşır. Bu anlamda önemli bir işleve sahip olduğu görölen kapak tellerin geriliminden kaynaklanan ciddi bir yüke karşı da dayanıklı olmak durumundadır. Çökme, çatlama ve kırılma gibi risklere karşı da dayanıklı olabilmelidir. Bu dayanıklılığın sağlanabilmesi için hem kapakta kullanılan ağacın özelliklerinin hem de ağacın tekneye adapte edilmesinde kullanılan tekniklerin önemli olduğu belirtilmektedir.

Sap kısmında genellikle klavye ve burguluk kısmı tek bir ağaç parçasından imal edilmektedir. Genellikle 5-6 cm kalınlık, 5 cm en ve 50-90 cm boy ölçölerinde kesilmiş ağaçların birkaç farklı teknikte tekne ile birleştirildiği ve el veya makine işçiliğiyle uygun

forma getirildiği bir şekilde imal edilir. Gürgen ve kelebek ağaçları sap kısmının imalatında yoğun olarak kullanılan ağaçlar olduğu bilinmektedir. Sap olarak kullanılacak ağaçların tekneyle birleştirilmesi işleminden önce birkaç yıl kurumaya bırakıldığı da ayrıca önemli bir husus olarak dile getirilmektedir.

Klavye kısmı sapın tekneyle birleşim noktasıyla üst eşik olarak adlandırılan sabit bir parça arasında kalan ve tellerin üzerine basılarak seslerin değiştirilmesi işleminin yapıldığı kısımdır. Sapın üzerinde ön kısımda ve düz olarak imal edilir. Sapın ağacının düzleştirilmesi veya sert bir ağaç dilimi eklenmesiyle klavye imal edilebilmektedir. Temel olarak ezgilerin oluşması için gerekli olan seslerin değiştirilmesi işlemi büyük oranda klavye üzerinde gerçekleşmektedir. Az sayıda perdesiz veya sabit perdeli klavyelerin görülebilmesinin yanı sıra çok büyük oranda konumu değiştirilebilir perdelere sahip olduğu bilinmektedir.

Perde klavye kısmında yer alan sabit konumlu veya değiştirilebilir konumlu olarak karşımıza çıkabilen aparatlar olarak tanımlanabilir. Ezgilerin icra edilebilmesi için gerekli seslerin doğru ve net olarak elde edilebilmesine yararlar. Perdeler geçmişten günümüze çakma veya yapıştırma yöntemleriyle sabit konumlara sahip olarak karşımıza çıkabilse de konumu değiştirilebilir nitelikte perde yapısı daha fazla görülmektedir. Bu noktada üst eşik olarak isimlendirilen parçanın da bir perde olduğunu belirtmek gerekir. Üst eşik açık tel olarak ifade edilen sesin olduğu perde olarak değerlendirilebilir. Üst eşik harici perdelerin konum değiştirebilmesi için önceleri bağırsak daha sonra da misina gibi materyaller tercih edildiği bilinmektedir. Perde sayıları kullanılan sap boyutları ve icranın gerektirdiği ihtiyaçlara göre değişkenlik gösterebilmektedir.

Burguluk kısmı konumu bakımından sapın uç kısmı olarak tanımlanabilir. Bu kısım üst eşik denilen ve sapın üzerinde sabit olarak yer alan bir parçayla klavyeden ayrılır. Ayrıca burguluk kısmı üst eşikten itibaren belirli bir açıda geriye doğru eğimlidir. Bu eğim tellerin üst eşığe bir baskı yapabilmesi için gerekli bir teknik özelliktir. Eski dönemlerde söz konusu eğimin mevcut olmadığı bağlamalarda tellerin üst eşığe baskı yapabilmesi için üst eşikten sonra burguluk kısmına doğru bir çukur alan yaratılıp tellerin üzerine bu çukura doğru telleri bastıran bir aparat kullanıldığı görülmektedir.

Orta eşik veya köprü olarak isimlendirilen parça yukarıda da belirtildiği üzere tellerin titreşimini kapağa ileten küçük bir parçadır. Konum olarak çoğunlukla gövde kısmında, kapak üzerinde ve tekne boyu olarak isimlendirilen ölçünün beşte biri olarak hesaplanan

konumda yer alır. Yüksekliği bağlamanın boyutu ve kişisel tercihler doğrultusunda 3-7 mm aralığında değişkenlik gösterebilir. Boyu bağlamanın boyutu ve tel sayıları gibi faktörler dolayısıyla 4-6 cm civarında olabilmektedir. Eni kapak kısmında yaklaşık 5 mm civarında başlayıp tel kısmına doğru yaklaşık 1 mm olacak şekilde daralarak üçgen bir forma sahiptir. Kapağa temas eden yüzeyinin bulunacağı konuma tam olarak oturması titreşimlerin kapağa iletilmesi açısından önemli bir husus olarak ele alınmaktadır. Konumu noktasında birçok farklı görüş ve uygulama bulunmakla birlikte, yukarıda da değinilen tekne boyu ölçüsünün beşte biri oranı yoğun olarak tercih edilmektedir.

Tel takozu veya alt eşik olarak isimlendirilen ve tellerin özel bir düğümleme yöntemiyle bağlandığı ağaç, boynuz gibi sert materyallerin kullanıldığı bölüm olarak isimlendirilebilir. Çoğunlukla tellerin sabit olarak bağlandığı basit bir ağaç parçası olarak görülmesinin yanı sıra bir bazı bağlamalarda ayarlanabilir mekanik parçalara sahip tel takozları da mevcuttur. Teknenin alt kısmında ve kapakla aynı seviyede yer alır. Bu sebeple kapak yerleştirildikten ve tüm işlemleri bittikten sonra tekne ve kapağa adapte edilir.

2.2.2. Bağlamanın Bölümleri Arasındaki Ölçü ve Oranlar

Bağlamada tekne boyu, klavye boyu, tel boy, orta eşik ölçüsü ve tampere seslerin elde edildiği perdelerin konumları birbiriyle orantılı olarak tespit edilmiştir ve günümüz bağlama imalatı sektöründe yaygın olarak kullanılmaktadır denilebilir. Bu bölümde de söz konusu tespit edilmiş oranlar ve ölçüler açıklanacaktır.

Bu bölümde en başta belirtilmesi gereken hususlardan birisi, bağlama çalgısıyla ilgili ölçü, oran ve sap standartları gibi kavramların, geleneksel olarak bağlama imal edilmesi sürecinde pek bir öneme sahip olmadığıdır. Birçok yapımcı kendi ihtiyaçları, zevkleri ve kişisel görüşlerine göre tercih ettiği ölçü ve oranları kullanmaktadırlar. Fakat özellikle fazla sayıda ve seri imalat şeklinde bağlama üretimi yapan atölyeler, belirli şablonlar, kalıplar, ölçü ve oranlar kullanmaktadırlar ve bunun için çeşitli araştırmalar yapmaktadırlar. Özellikle Türk Müziği alanında kurulan ilk devlet konservatuvarı olan İTÜ TMDK bünyesinde uzun süre hizmet veren Çalgı Yapım Bölümü kurucu hocalarından Cafer AÇIN liderliğinde, 1975 yılından itibaren birçok bilimsel çalışma temel olarak benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Özellikle batı dünyasındaki çalgı yapım teknikleri, ölçülendirme ve oranlar referans alınarak, geleneksel çalgılar için standartlar

oluşturulmaya çalışılmıştır. Bağlama çalgısı da söz konusu standartların oluşturulması konusunda bir çalgı ailesi olarak ele alınmıştır.

Bağlama çalgısının ölçü, oran ve isimlendirilmesinde öne çıkan referans parametre olarak tekne boyu, belirleyici bir konumda görülmektedir. Tekne boyu olarak isimlendirilen ölçü ise teknenin en alt noktasıyla sap kısmının birleştiği nokta arasındaki mesafe olarak tanımlanır. Diğer bir deyişle tel takozunun tekneyle birleştiği noktadan başlayan ve klavye üzerindeki son perde ile biten mesafedir de denilebilir.

Tekne boyunun ölçüsü, neredeyse diğer tüm bileşenlerin ölçüleri ve konumlarının belirlenmesi açısından temel ve önemli bir husus olarak belirtilebilir. Sap kısmında yer alan klavyenin boyu tamamen tekne boyuna oranlanarak belirlenir. Orta eşik veya köprü olarak isimlendirilen aparatın kapak üzerinde bulunması gereken konum da tekne boyutu ile belirlenir. Ayrıca üst eşik olarak isimlendirilen aparatın da ölçüsü ve konumu, tercih edilen sap standardına göre, tekne boyu ile orantılanarak tespit edilmektedir. Dolayısıyla tel boyu olarak isimlendirilen orta eşik ve üst eşik arasındaki mesafe de yine bu oranlamalar sonucu meydana gelir.

Sap boyu ise klavye ile burguluk bölümlerinin toplamı olarak ifade edilebilir. Burguluk kısmı çalgının boyutu ve tel sayısı gibi faktörlere bağlı olarak ve farklı estetik bakış açılarına göre değişkenlik gösterebilmektedir. İşlevsel olarak da ölçü ve oran konusunda belirleyici bir özelliğe sahip olmaması sebebiyle net bir ölçü ve oran belirtmek pek mümkün görülmemektedir. Klavye kısmının ölçü ve oranları ise tamamen tekne boyutuyla belirlenmektedir. Klavye boyu belirlerken tekne birleşim noktasında bulunan son perde (dip perde) ile üst eşik aralığı esas alınır. Diğer bir deyişle klavye boyu üst eşikle son perde arasındaki boydur denilebilir. Dolayısıyla tekne boyuyla orantılanan bir klavye boyu söz konusu olduğunda, üst eşik ölçüsü ve konumu da bu oranlama sonucunda tespit edilir denilebilir. Örneğin; 45 cm tekne boyuna sahip bir bağlamada, uzun saplı olarak isimlendirilen standart için klavye boyu 60 cm olmalıdır. Çünkü uzun saplı olarak belirtilen standart için tespit edilmiş ölçü, tekne boyunun 3'e bölünüp 4 ile çarpılması sonucunda elde edilmektedir. Diğer bir deyişle bu standartta klavye boyu tekne boyu ile $3 \text{ de } 4 \left(\frac{4}{3} \right)$ oranındadır. 45 rakamını 3'e böldüğümüzde 15 rakamını buluruz ve 15 rakamını da 4 ile çarptığımızda 60 rakamını elde etmiş oluruz. Gerek

örneğimizde yer alan uzun saplı standardı, gerekse diğer diğer sap standartları için tespit edilmiş ve büyük oranda kullanılan klavye ölçüleri aşağıda yer almaktadır.

Uzun saplı olarak isimlendirilen bağlamanın klavye ölçüsü diğer klavye ölçüleri açısından temel ve en uzun ölçü olarak ele alınır. Alt tel gurubunda boş telden elde edilen sesin oluşmasını sağlayan ve sabit bir perde olarak da değerlendirilen üst eşik La olarak kabul edilmektedir. La kabul edilen ve en uzun klavye boyu olarak tespit edilen bu ölçüden daha kısa olan diğer klavye boyları bu yüzden giderek tizleşen isimlerle Si kesik, Do kesik ve Re kesik gibi isimlendirmelere sahiptirler. Do kesik olarak ifade edilen klavye boyutuna kısa saplı bağlama isimlendirmesi de yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bu açıklamalar ışığında uzun saplı bağlamada klavye boyu, tekne boyu bölü 3 çarpı 4 oranıyla hesaplanır denilebilir.

Kısa saplı bağlama da denilen do perdesinden kesik olarak kabul edilen bağlamalar için klavye boyu, tekne boyu ile bire bir oranda diğer bir deyişle aynı boyda hesaplanır.

Günümüzde bu standartlara uygun olarak uzun ve kısa saplı olarak isimlendirilen klavye ölçüleri oldukça yaygın olarak imal edilmektedir.

Orta eşik veya köprünün konumu ile ilgili farklı görüşler olsa da tekne boyunun beşte biri ($\frac{1}{5}$) olarak belirlenen standart daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Özellikle de yukarıda açıklanan tekne boyu-klavye boyu oranlamaları ile tam olarak uyumlu olan bu ölçü, oldukça yaygındır denilebilir. Diğer bir deyişle söz konusu standardın tüm öğeleri birbirleriyle ilişkili ve bir denge içerisindedir denilebilir.

Tel boyu ise orta eşik ile üst eşik arasındaki mesafe olarak kabul edilmektedir. Tel boyu hiçbir perdeye basılmaksızın bir tel gurubunda elde edilebilecek en kalın sesi de meydana getirmektedir. Diğer seslerin elde edildiği perdelerin konumları açısından da tel boyu önemli bir ölçüdür.

Perdelerin yerlerinin belirlenmesinde günümüzde hassas akort aletlerinin kullanımı yaygın olsa da geçmişten günümüze tampere seslerin elde edildiği perdeler için kullanılan bir oran da mevcuttur. Bu oran elde edilirken önce bir oktav içerisinde 12 eşit tampere ses bulunduğundan 2 sayısının 12. kökü bulunur. Diğer bir deyişle 12 kök 2 ($^{12}\sqrt{2}$) işleminin sonucu eşit tampere sisteminde gerekli olan katsayıyı elde etmemizi sağlar. Söz konusu işlem sonucu yaklaşık 1,059463094359295 sayısı elde edilir. Daha sonra 1 sayısı elde edilen 1,059463094359295 sayısına bölünür ve bu işlem sonucunda da yaklaşık

0,943874312681694 sayısı elde edilir. Bu sayı 0,944 olarak yuvarlanarak tel boy ile çarpılır. Sonra elde edilen sayı tekrar 0,944 olarak yuvarlanan sayıyla çarpılır ve bu şekilde tekrarlanarak elde edilen sayılar tampere perdelerin yerlerini belirlemiş olur.

Bir örnekle konuyu daha anlaşılır hale getirmeye çalışırsak, yukarıda verdiğimiz 45 cm tekne boyu örneğiyle devam etmek daha anlaşılır olacaktır. Tekne boyu 45 cm olduğunda, uzun saplı standardına göre klavye boyunun $\frac{4}{3}$ oranıyla 60 cm olarak hesaplandığını yukarıda görmüştük. Orta eşiğin tekne üzerindeki konumunu da tekne boyunun $\frac{1}{5}$ oranıyla 9 cm olarak tespit edebiliriz. Bu hesaplama ile belirlen 9 cm tel takozunun gövdeyle birleştiği teknenin alt kısmından başlayarak işaretlenip orta eşik bu noktaya yerleştirilir. Dolayısıyla tel boyu klavye boyu + tekne boyu - orta eşik konumu olarak hesaplanabilir. Yani $60 + 45 - 9 = 96$ cm olarak hesaplanabilir. Elde edilen 96 cm açık tel veya boş tel olarak isimlendirilen en kalın sesin oluştuğu mesafedir. Diğer tampere perdelerin yerleri de elde edilen 96 sayısının sürekli olarak 0,944 sayısıyla çarpılması yöntemiyle tespit edilebilir. Örneğin üst eşiğe en yakın konumdaki birinci tampere perde orta eşikten $96 \times 0,944 = 90,624$ cm uzaklıkta olmalıdır. Bu şekilde elde edilen rakamların 0,944 katsayı rakamıyla çarpılması yöntemiyle tüm tampere perdelerin konumları tespit edilebilir. Orta eşik ile tel takozu arasında kalan 9 cm bölgede oluşan sesler çok yüksek frekanslara sahip oldukça ince sesler olduğundan, bu bölgede elde edilen sesler müzik üretimi esnasında pek kullanılmaz.

2.3.BAĞLAMA ÇEŞİTLERİ

Bağlama gerek boyut farklılıkları gerek icra teknikleri ve çok sayıda akort sistemi ile geniş kapsamlı gelişimini sürdürmekte olan bir çalgıdır. Ayrıca gitar ailesi olarak isimlendirebileceğimiz yakın çalgı ailelerinde bulunan bas, elektrik ve elektro-akustik gibi versiyonları da mevcuttur. Fiziksel yapı olarak baktığımızda değişik boyutlarda ve formlarda karşımıza çıkan “bağlama” bu morfolojik bağlamda değişik isimler almış ve “bağlama ailesi” oluşmuştur denilebilir. “Türkiye’de yaklaşık 1950’li yıllardan itibaren “bağlama ailesi” adıyla, aynı tipte ancak dört farklı boyda bağlamaların yapımı ve kullanımı yaygınlaşmıştır. Bunlar küçükten büyüğe; “cura”, “bağlama”, “tambura”, “divan/mezdan” dır” (Duygulu, 2014, s.67).

Bu çalışmada boyutlar konusunda belirleyici olan tekne boyutu isimlendirmelerinde geleneksel isimlendirmeler yerine direkt söz konusu boyutların rakam karşılıkları tercih edilmiştir.

50 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki en büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Meydan ya da Divan sazı olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 48-55 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

45 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki ikinci büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Abdal ya da Divan Altı olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 43-47 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

40 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki üçüncü büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Tambura olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 38-42 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

35 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki dördüncü büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Bağlama olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 33-37 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

30 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki beşinci büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Çöğür olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 28-32 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

25 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki altıncı büyük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzun veya kısa saplı türevleri mevcuttur. Cura olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 23-27 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

20 Tekne Bağlama: Bağlama ailesindeki yedinci büyük boyutlu diğer bir deyişle en küçük boyutlu çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendine has bir sap boyutuna sahip olduğu bilinmektedir. Parmak Cura veya Üç telli olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Yaklaşık 18-22 cm aralığında bir tekne boyunda karşımıza çıkmaktadır.

BÖLÜM 3. BAĞLAMADA DÜZENLER VE ÇALIM TEKNİKLERİ

Türkiye coğrafyasında yörelere bakıldığında hem bağlama boyutları hem de icra tekniklerinin değişkenlik gösterdiği görülmektedir. İcra teknikleri bağlamında tezeneli ve tezenesiz icra tekniklerinin en belirgin iki icra tekniği olarak ele alınabileceği söylenebilir. Bazı yörelerde sadece tezeneli, bazı yörelerde sadece tezenesiz icra teknikleri görülmekle beraber bazı yörelerde her iki icra tekniğinin kullanıldığı da bilinmektedir. Söz konusu icra tercihleri bakımından yapılan tespitlerin geçmişten günümüze usta çırak ilişkisiyle veya gözlemleyerek kendi kendine öğrenme yöntemleriyle icra gerçekleştiren icracılar üzerinden yapıldığını belirtmek gerekir. Zira akademik yöntemlerle (nota bilgisi, yöresel tavırlar ve farklı icra tekniklerinin öğretildiği üniversiteler bünyesinde veya MEB bünyesinde verilen eğitimler) eğitim görmüş icracıların çoğunlukla tüm yöresel icra tekniklerini öğrenmeleri sebebiyle, bu tip tespitlerin yapılmasına dahil edilmesinin doğru sonuçlar ortaya koyamayacağı düşünülmektedir. Bu icra çeşitliliğinde çalgının sürekli olarak değişimlere uğramasının (özellikle imal edilme aşamalarındaki değişimler) ve çeşitlerinin artmasının etkili olduğu düşünülmektedir. Başlangıçta sadece tezenesiz icranın kullanıldığı, daha sonra yaşanan değişimler sonucunda tezenenin icraya dahil olduğu, yaygınlaştığı ve tezenesiz icranın oldukça azaldığı, günümüzde ise her iki icra tekniğinin yaygın şekilde tercih edildiği yaygın bir kanı olarak dile getirilmektedir.

Anadolu'nun ve Türk halk müziğinin önemli çalgılarından biri olan bağlama, Asya'daki akrabalarının aksine tek bir icra tekniği ile çalınmamaktadır. “Örneğin; Dutar, Dombra ya da Tenbur gibi iki telli çalgılar yalnızca el tekniği ile icra edilmektedir. Bu çalgıların tezeneli olarak icra edilen örnekleri henüz bilinmemektedir. Asya'da çok az örneğine rastlanılan üç tel gruplu çalgılardan biri olan Azeri Aşık Sazı ise sadece tezene ile icra edilmektedir. Kısaca belirtmek gerekirse Türkiye'deki bağlama icrası Asya'daki akrabalarının tek yönlü gelişimine karşın çok yönlü bir gelişme göstermiştir” (Erzincan, 2019, s.5).

Bağlamada düzenler konusunda, çalışmanın danışmanı olan Prof. Ersen VARLI tarafından kullanılan tel gruplarında kabul edilen nota isimlendirmeleri yaklaşımı, literatüre bir alternatif olması bağlamında ve kendisiyle yapılan kişisel görüşme sonucunda çalışmaya dahil edilmiştir.

3.1. BAĞLAMADA DÜZENLER

Bağlamada tel gruplarının kendi aralarında ve diğer tel gruplarıyla aralarındaki uyum bağlamında kullanılan düzen terimi akort sistemi olarak da ifade edilebilir. “Daha çok telli çalgılarda tellerin birbirleriyle uyumu. Bu uyum, çalgının telleri arasındaki ses açıklığı ile ilgili olduğu kadar, çalgının çalım tekniğini de belirleyen bir ögedir” (Duygulu, Melih, 2014, s.174). Düzen çalgıdaki teller arasında olan ses sistematığı ve kombinasyonlarından oluşur. Bu kombinasyonların her birine çalgıya ve yöreye göre değişik isimler verilmektedir. Örnek olarak, Orta Anadolu’da Türkmen abdallarının çaldığı kemanı, klasik akort sistemi dışındaki Abdal düzeni dedikleri düzene akort etmelerine rastlanmaktadır.

The diagram illustrates the tuning of a violin in two different systems. The top staff, labeled 'Klasik müzik keman akordu', shows the standard tuning: 1.TEL (E4), 2.TEL (A4), 3.TEL (D5), and 4.TEL (G4). The bottom staff, labeled 'Orta Anadolu abdal düzeni keman akordu', shows a different tuning: 1.TEL (E4), 2.TEL (A4), 3.TEL (D5), and 4.TEL (G4). The notes are represented by black dots on the staff lines.

Şekil 3. 1. Keman Akort

Düzen kelimesi halk edebiyatında da karşımıza çıkmaktadır. Pir Sultan Abdal’ın şu sözleri dikkat çekmektedir;

“Elim tutmaz güllerini dermeğe

Dilim varmaz hasta halin sormağa

Dört cevabın ma’nasını vermeğe

Sazım düzen tutmaz tel bozuk bozuk” (Eyüpoğlu, 1995, s.110).

Abdal’ın dediklerinden yola çıkarak düzen için tellerin bozuk olmamasının gerektiği yani bir ahenkten bahsettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde Karacaoğlu’nın bir demesinde de düzen ifadesine rastlanmaktadır.

“Karac’oğlu der ki olaydı sözüm

Ayağın altına turabdır yüzüm

Kırılmış perdesi çalmıyor sazım

Sazlar düzen tutmaz teller perişan” (Canay, 1997, s.143).

Yine bir halk türküsünde de düzen ifadesi görülmektedir.

“Koyunları kuzu ile karışık

Yüze küskün ama kalbi barışık

Siyah perçemlide zülfü dolaşık

Yeni düştüm düzen tutmaz tele ben”

Dadaloğlu’nun da bir şiirinde tel düzeni ile ilgili ifadeye rastlanmaktadır;

“Yükseklerde şahin gibi süzülür

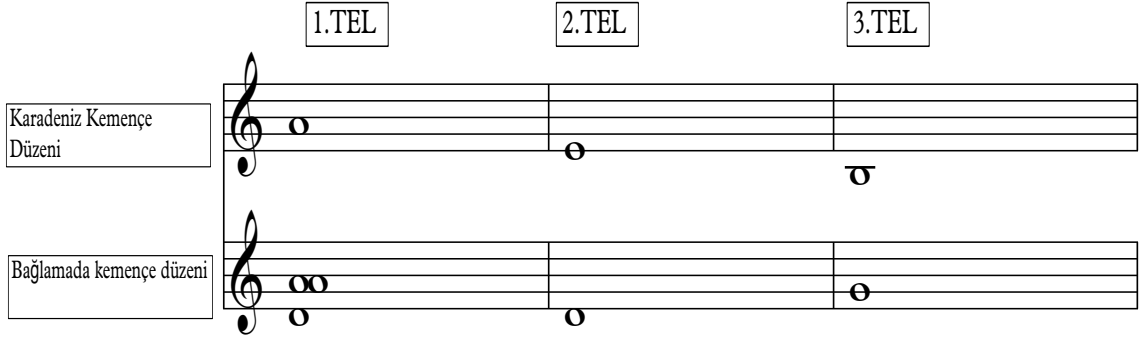
Enginlerde turna gibi düzülür

Haçan dostu ansa gönlüm üzülür

Şimdi döndüm düzen tutmaz tele ben” (Mert, 1997, s.93).

Halk Edebiyatında görüldüğü üzere şairler (âşıklar) yaşamının hallerini ve psikolojisini (Sosyo-psikolojik durumunu) çalgıdaki düzenlere benzeterek ifade etmişlerdir. Buradan da yola çıkarak aşıkların bu sözleri çalgıyla havalandırdıkları ve çalgı düzeninden haberdar olduklarını göz ardı etmemek doğru olacaktır.

Her çalgının kendine has karakteristik bir yapısı vardır. Bu yapıyı şekli, icra tekniği ve akortlanma şekli belirler. Akortlanma şekli yani düzen çalgıya özel olup bazen çalgının ismiyle özdeşleşir ve diğer çalgılarda da bu akort şekli çalgının ismiyle ifade edilir. Örneğin; kemençe düzeninin bağlama üzerine aktarılıp adına kemençe düzeni denmesi gibi ifade edilebilir.



Şekil 3. 2. Kemençe Düzeni

Bağlamada düzenlerin yörelere ve ezgilere göre değişiklik gösterdiği görülmektedir. Yörelere has icralar, yörenin düzenine göre çalınmaktadır ancak bu demek değildir ki bir düzendeki eser farklı bir düzende icra edilemez. Sadece eser kendi karakterinden ve ahenginden kısmen ya da tamamen eksik kalabilmektedir. Örneğin; misket düzeniyle icra edilen misket türküsünün bozuk düzeni ile icra edilmesi gibi. Her ne kadar yörelere has icra ve düzen farklılıkları olsa da yörelerin de kendi içinde düzen farklılıklarının var olduğu karşımıza çıkmaktadır. Orta Anadolu’da bağlamanın, bozuk ve abdal düzenlerinde ayrı ayrı icra edildiği görülmektedir. Düzenlerin kendi bünyesinde göçürme uygulanarak yeni bir düzen gibi çalındığına da rastlanmaktadır. Neşet Ertaş’ın bozuk düzende karar sesini “re” sesi kabul ederek çalması gibi örnekler verilebilir.

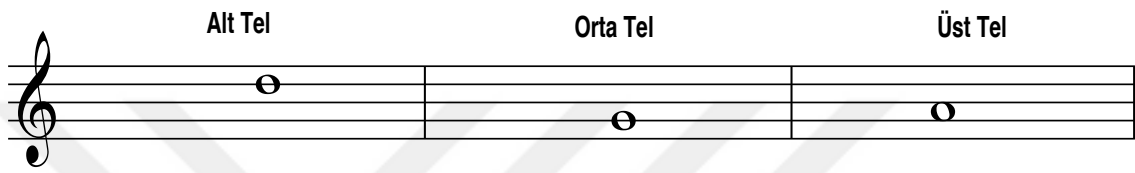
Genel olarak düzenlere baktığımızda düzenler devamlı tınlayacak bir pedal sesi barındırmaktadır. Bu pedal sesi çoğunlukla karar sesi olup bu sese **dem** denmektedir. “Sürekli devam eden tek ve uzun ses. Daha çok çalgı icrasında kullanılan bir terimdir, insan sesi için çok nadir kullanılır” (Duygulu, 2014, s.137). Bu dem sesinin çok nadirde olsa karar sesinin dışında bazen beşlisi olabilir. Dem sesinin tınlatılarak çalınmasına dem tutmak denir. Dem tutmayı kimi zaman düzenin yapısından ve icra tarzından dolayı çalgı kendi yapmasına rağmen çoğunlukla bunu diğer bir çalgı yapmaktadır. Buna birçok örnek verilebilmektedir. Bir zurna çalarken diğer bir zurnanın karar ya da güçlü perdesini uzatmasıyla eşlik etmesi örnek verilebilir.

3.1.1. RE-SOL-LA Düzeni

Genel olarak bağlamanın ana düzeni olarak kabul görmüştür. Bu yüzden “Bağlama Düzeni” isimlendirmesini yaygın bir şekilde görmek mümkündür. Yörelere göre değişik

isimlerle ifade edilmektedir. ““Aşık düzeni”, “Alevi düzeni”, “Veysel düzeni”, “Avşar düzeni” gibi değişik isimler ile de ifade edilmektedir” (Duygulu, 2014, s.67-68).

Bağlamada alt tel grubu la perdesi olarak kabul edilerek, orta tel alt telin tam beşli pesine, üst tel ise orta telin büyük ikili tizine ayarlanır. Alt, orta, üst teller sırasıyla “Re”, “Sol”, “La” olarak kabul edilir. Genelde karar sesi “La” olacak şekilde icra gerçekleştirilmektedir. Bağlama düzeninin günümüzde ağırlıklı olarak kısa saplı olarak adlandırılan bağlamada icra edildiği bilinmekle beraber uzun saplı bağlamada da yoğun olarak kullanılmakta olduğu görülmektedir.

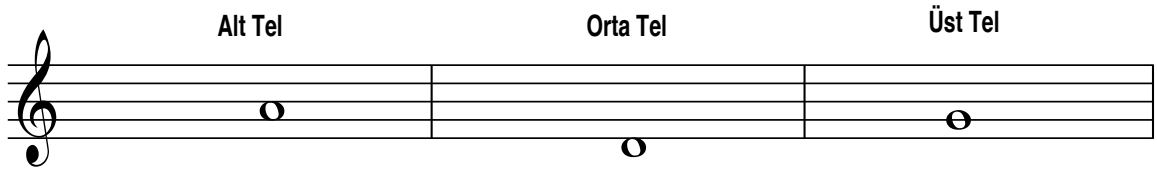


Şekil 3. 3. Re-Sol-La Düzeni

3.1.2. LA-RE-SOL Düzeni

Bozuk veya Kara düzen olarak da bilinir. Melih Duygulu’nun “Türk Halk Müziği Sözlüğü” isimli kitabında iki tanım yer almaktadır. “1) Bozuk adı verilen bağlama tipli telli çalgının akortuna verilen isim. 2) Bağlama ailesi içinde yer alan her boyuttaki çalgıda kullanılan düzen biçimi” (Duygulu, 2014, s.92).

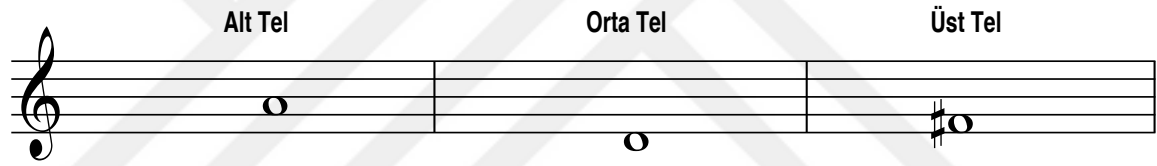
Yaygın olarak kullanılmakta olup bunda “Yurttan Sesler Topluluğu” nda temel düzen olarak kabul görmesi etkili olmuştur. Bu düzende alt tel sesi “La” olarak kabul edilerek, orta tel alt telin tam beşli pesine, üst tel ise orta telin tam dörtlü tizine ayarlanır. Alt, orta ve üst teller sırasıyla, “La, Re, Sol” olarak kabul edilir. La Re Sol düzeni kendi içerisinde farklı karar perdelerinde icra edilebilmektedir. “La” perdesi kararlı çalındığında dem denilen pedal ses olmadığı için genel olarak “Re” ve “Sol” perdelerinde karar verecek şekilde de çalınabilmektedir.



Şekil 3. 4. La-Re-Sol Düzeni

3.1.3. LA-RE-FA# Düzeni

Halk müziğinde bu düzen karşımıza hem de bir ses dizisi olarak çıkmakla birlikte “Misket Oyun Havası” ile de bütünleşmiştir. Misket Düzeni olarak bilinmesinin yanı sıra bu düzene yörelere göre “Hüzzam, Edirne, Kayseri, Karanfil” düzenleri isimleri de verilmektedir. Tellerin alttan üste doğru “La, Re, Fa#” seslerine akort edilmesiyle oluşur ve eserler Fa# perdesinde karar verecek şekilde icra edilmektedir.

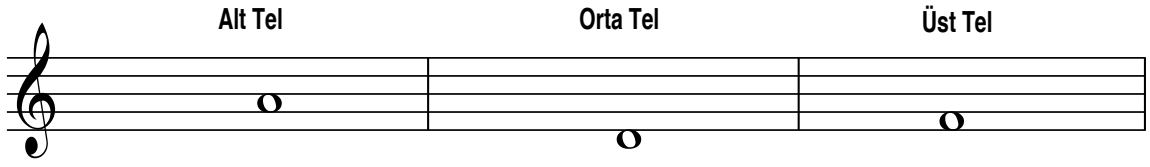


Şekil 3. 5. La-Re-Fa# Düzeni

3.1.4. LA-RE-FA Düzeni

Bu düzen “Müstezad” düzeni olarak da adlandırılır. Bu düzende karar sesi Fa perdesinde karar verecek şekilde icra yapılmaktadır. Fa Müstezad düzeni olarak bilinmektedir.

La Re Fa düzeni, alt telin “La”, orta tel alt telin tam beşli pesi olan “Re”, üst telin sesi ise karar sesi olan “Fa” sesine akortlanmasıyla elde edilmektedir.



Şekil 3. 6. La-Re-Fa Düzeni

3.1.5. LA-DO-SOL Düzeni

Bu düzen “Müstezad” düzeni olarak da adlandırılır. Bu düzende karar sesi Do perdesinde karar verecek şekilde icra yapılmaktadır. Do Müstezad düzeni olarak bilinmektedir.

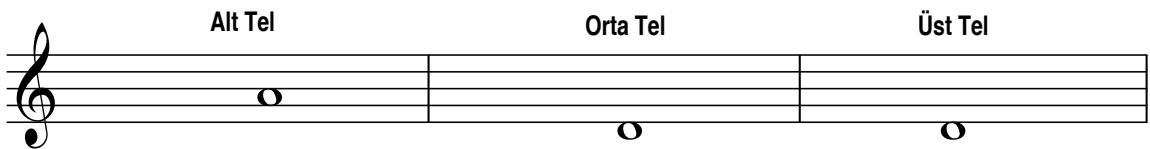
La Do Sol düzeni, alt telin “La”, orta tel “Do”, üst telin sesi ise “Sol” sesine akortlanmasıyla elde edilmektedir.



Şekil 3. 7. La-Do-Sol Düzeni

3.1.6. LA-RE-RE Düzeni

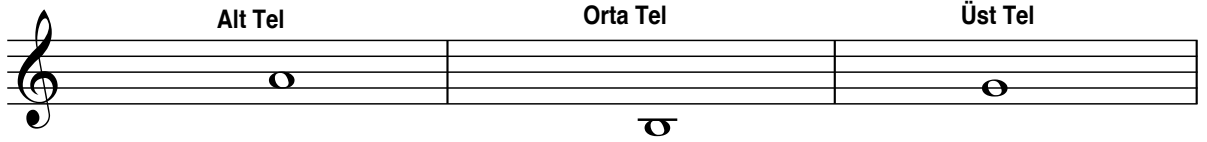
Değişik birçok isimle de bilinen bu düzen “re” karar icralarda sıklıkla kullanılır. “Hüdayda” isimli oyun havası ile bütünleşmiş olmasına rağmen çok sayıda zeybek bu düzen ile icra edilmektedir. Bu düzen “Cura, Kütahya, Bozlak, Zeybek, Zurna” düzenleri olarak da adlandırılmaktadır. Tellerin alttan üste “la, re, re” seslerine akort edilmesiyle icra edilmektedir.



Şekil 3. 8. La-Re-Re Düzeni

3.1.7. LA-Sİ-SOL Düzeni

Segâh düzeni olarak da bilinir. “Si” karar sesli icralarda kullanılır. Teller alttan üste “la, si, sol” seslerine akort edilir. Karar perdesi “si” olup orta telin dem sesi olmaktadır.



Şekil 3. 9. La-Si-Sol Düzeni

3.1.8. LA-LA-SOL Düzeni

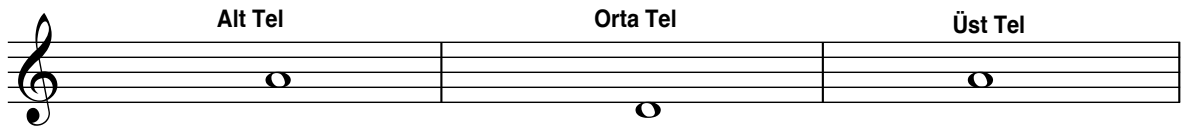
Orta Anadolu’da sıklıkla kullanılan bu düzen bozlak ve abdal düzeni olarak da adlandırılır. “La” kararlı icralarda kullanılmaktadır. Teller alttan üste “la, la, sol” seslerine akort edilir.



Şekil 3. 10. La-La-Sol Düzeni

3.1.9. LA-RE-LA Düzeni

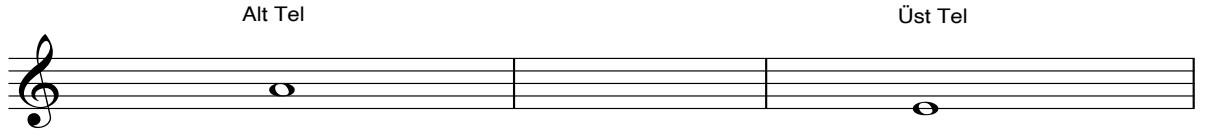
Adını sürmeli çeşitlemelerinden alan ve sürmeli düzeni olarak bilinen bu düzen “la” karar icralarda kullanılmaktadır. Teller alttan üste “la, re, la” seslerine akort edilmektedir.



Şekil 3. 11. La-Re-La Düzeni

3.1.10. LA-Mİ Düzeni

Bu düzen iki telli olarak icra edilmektedir. Karar sesi olan alt tel la sesinin 5’lisi olan “mi” sesine akort edilmesiyle elde edilir. Fakat yörelerde değişkenlik gösterip 4’lü sesi olan re ye akort edilmesine de rastlanmaktadır. Bunun yanı sıra üç tel olarak “la, la, mi” olarak da kullanılmaktadır.



Şekil 3. 12. La-Mi Düzenei

3.2. BAĞLAMA ÇALIM TEKNİKLERİ

Bağlama çalgısında tezene veya mızrap denilen bir aparat ile çalım ve tezenesiz çalım şeklinde iki farklı teknikten bahsetmek mümkündür. Çalışmanın odaklandığı teknik tezenesiz çalım tekniği olmasından kaynaklı olarak, tezeneli çalım teknikleri genel bir bakış açısıyla temel düzeyde ele alınacaktır.

3.2.1. Tezeneli Çalım Teknikleri

Bağlamada tezeneli çalım tekniği tezenesiz çalımdan daha sonra kullanılmaya başlanmasına rağmen hızlı bir gelişim göstermiştir. Daha önceleri el ile tezenesiz çalındığını kabul ettiğimiz bağlamanın, ses yüksekliğinin yetersizliği nedeni ile tezeneli çalıma geçildiği düşünülmektedir. Konya, Kayseri, Azeri, Silifke, Âşıklama, Zeybek, Teke Zortlatması ve Sürmeli gibi isimlerle anılan tezene kalıplarıyla icra yapmanın yanı sıra serbest tezene kullanımıyla da icralar gerçekleştirilmekte olduğu gözlenmektedir.

3.2.2. Tezenesiz Çalım Teknikleri

Tezenesiz çalım tekniği için genel bir tanımlama yapmak gerekirse, tezenenin temel fonksiyonu olan titreşimi başlatma işini parmaklar ile gerçekleştirmektir denilebilir. Söz gelimi tezeneli çalım tekniğinde sağ eliyle tezene kullanan icracılar, tezenesiz çalımda sağ ellerinin parmaklarının yardımıyla telleri harekete geçirerek titreşim başlatma görevini ifa ederler. Bu bağlamda çalışmada sağ elin tezene kullanan el olarak, sol elin ise ses değiştirmek suretiyle ezgileri oluşturan el olarak ele alınacağını belirtmek gerekmektedir. Bu durumun solak olarak isimlendirilen icracılarda ters şekilde de gerçekleşebilmesi mümkündür.

3.2.2.1. Sağ El Teknikleri

Tezenesiz çalım tekniğinde sağ el tekniği üç ana başlık altında incelenebilir. Bunlar “pençe”, “tel çekme”, “parmak vurma” olarak değerlendirilmektedir. Bu üç başlık kendi içerisinde değişik tekniklere ayrılmaktadır. Bu ana tekniklerin içinde en çeşitli olanı “pençe” tekniğidir. Anadolu’da pençe isminde bir de düzen bulunmaktadır. Daha önce de değindiğimiz “La-Mi (ruzba düzeni)” ile aynı sistematige sahiptir. Pençe tekniği tezenesiz çalım tekniğinde en çok kullanılan teknik olarak da göze çarpmaktadır.

1. Pençe Tekniği: Sağ elin tellere bütün olarak değişik şekillerde vurması olarak adlandırılabilir. Tezenesiz çalım tekniğinde çok değişik figür ve teknikleri en çeşitli şekilde bu teknik barındırmaktadır. “Kendi içinde çok değişik şekilleri ve çeşitli özellikleri bulunan Şelpe tekniğinde, elin bütün tellere **yukarıdan aşağı** ve **aşağıdan yukarı** vurulması gibi iki temel fonksiyon vardır. Vuruş şekli, ifade ve tını olarak farklı anlayışta bu iki fonksiyon, kendi içinde de çeşitli özellikler göstermektedir” (Parlak, 2001, s.20). Sağ ve Erzincan da şöyle açıklamaktadır. “Genellikle üç tele aynı anda vurularak uygulanan bu teknik, zaman zaman tek tel veya iki tel üzerinde de uygulanabilmektedir. Pençe vurma yönteminde yukarıdan aşağıya doğru yapılan vuruşlarda parmakların dış yönü, aşağıdan yukarıya doğru yapılan vuruşlarda da parmakların iç yönü kullanılmaktadır” (Sağ, Erzincan, 2017, s.173).

Pençe tekniği yukarıdan aşağı ve aşağıdan yukarı düz, taramalı ve tril vuruşlardan oluşmaktadır. Sazın sap kısmına yakın yapılmaktadır. Baş parmak hariç diğer dört parmakla aşağıya doğru vuruş en temel tekniktir. Bu vuruşta tırnak sürtme sesinden de faydalanılmaktadır. Pençe genel anlamda düz vuruşlar ve taramalı vuruşlar olarak ayrılmakta olup, bunlar da kendi içerisinde pek çok çeşitlilik barındırmaktadır. Pençe vuruşunda metotlarda aynı figürler için değişik işaretler kullanılmıştır. Bu vuruşlar metot yazarlarının kendi işaretleri ve fotoğrafları paylaşılacaktır.

Aşağı ve yukarı yönde yapılan düz vuruşlar incelendiğinde, Erol Parlak bu vuruşları kendi oluşturduğu grafikler ile sembolize etmiştir. Sağ ve Erzincan’ın ise hem bir şekil hem de parmak isimlerinden faydalandığı görülmektedir.

Parlak, yukarıdan aşağıya doğru vuruşu “” şeklinde göstermiş ve aşağıdaki gibi fotoğraflamıştır.



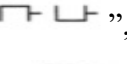
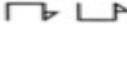
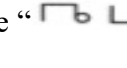
Şekil 3. 13. Yukarıdan Aşağıya Düz Vuruş

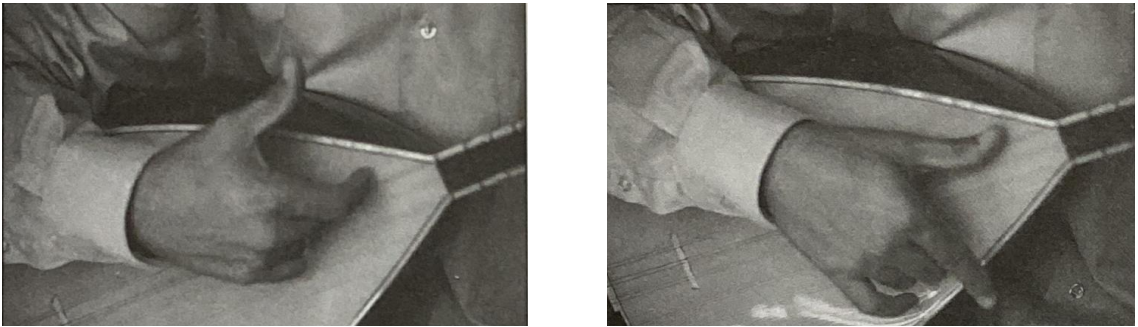
Aşağıdan yukarı vuruş ise “” şeklinde gösterilmiştir. Her bir parmak kullanımı için ayrı işaretler kullanılmıştır.

Düz vuruşlarda işaret parmağı “” şeklinde ifade edilmiştir.



Şekil 3. 14. İşaret Parmağı ile Düz Vuruş

Aynı teknik orta parmak ile “”, yüzük parmağı ile “”, serçe parmak ile “” ve başparmak ile “” işaretleriyle ifade edilmektedir.

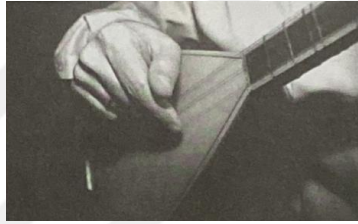
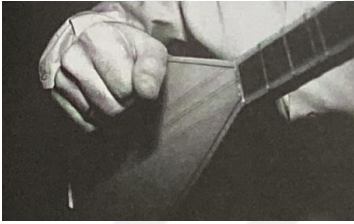




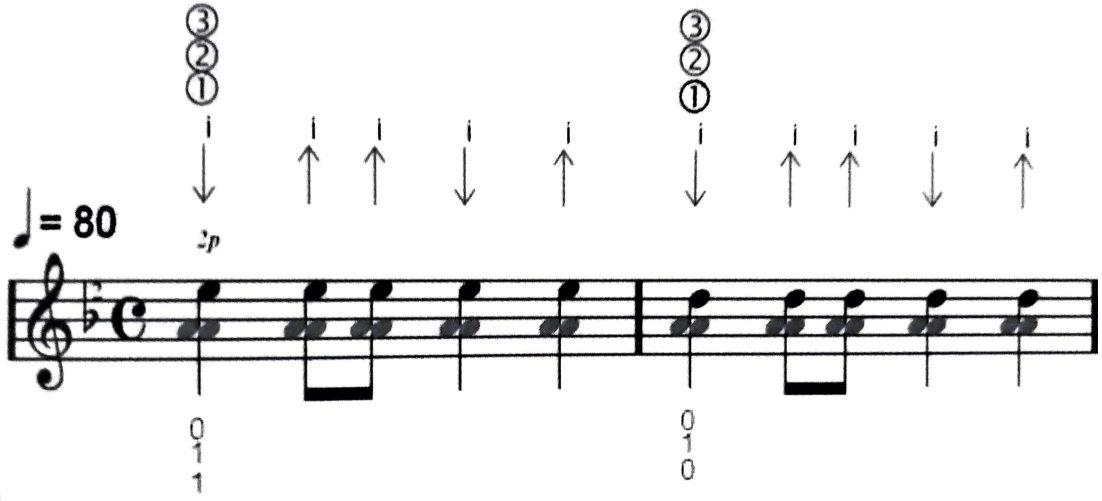
Şekil 3. 15. İşaret ve Orta Parmaklar ile Yapılan Düz Vuruş

“Notasyondaki gösterimi $\sqcap \sqcup \sqcap \sqcup$ şeklinde olan ve dört eşit zamanda yapılan bu vuruş da hiş bozulmadan akıcı olarak sşrekli uygulanabilir” (Parlak, 2001, s.67).

Bir başka kalıp ise $\sqcap \sqcup \sqcap \sqcup \sqcap \sqcup \sqcap \sqcup$ şeklinde gşsterilmektedir.



Şekil 3. 16. İşaret, Orta, Yşzşk ve Serçe Parmaklar ile Yapılan Düz Vuruş



Şekil 3. 19. Sağ ve Erzincan Pençe Tekniği Örnek Ezgi

Tezenesiz çalım pençe tekniğinde düz vuruşlar gibi aşağı yukarı yönde çok çeşitli taramalı vuruşlarda bulunmaktadır. Taramalı vuruş, tellerin aşağı yukarı yönde sağ el parmaklarıyla art arda yaptığı vuruşlar olarak ifade edilebilir.

Pençe tekniğinde taramalı vuruş belirtilen parmaklarla belirtilen yönde tellerin taranması ile icra edilmektedir. Parlak, taramalı vuruş için, düz vuruşta olduğu gibi tamamen grafiksel bir sembol kullanırken, Sağ ve Erzincan'ın yine hem şekil hem parmak isimlerinden faydalandığı görülmektedir. Her ikisinde de ortak olan taramalı bir gösterim sembolünün olmasıdır.

Bu vuruş tekniği için Parlak, yine sembol kullanılırken Sağ ve Erzincan hem sembol hem de parmakları simgeleyen harfler kullanmışlardır.

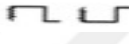
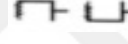
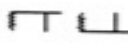
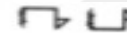
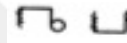
Parlak taramalı vuruşlar için “” ifadesini kullanmaktadır. Taramalı vuruşlarda yine düz vuruşta olduğu gibi her parmağı sembolize eden bir şekil ve düz vuruştan farklı olarak tarama işareti mevcuttur.

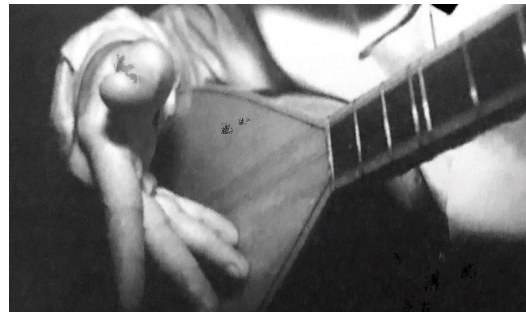
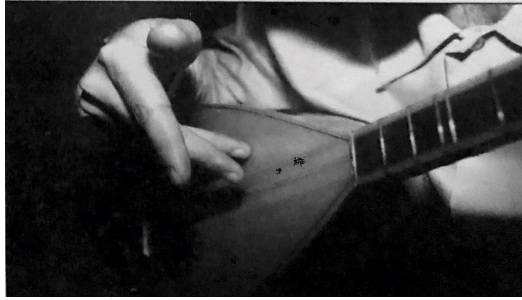


Şekil 3. 20. Taramalı Pençe Vuruşu



Şekil 3. 21. İşaret Parmağı ile Yapılan Taramalı Vuruş

İşaret parmağı için , orta parmak için , yüzük parmağı için , serçe parmak için  ve baş parmak için  ifadelerini kullanmaktadır. Bu işaretler birden fazla parmak için de gösterilmekte olup, peş peşe kullanılması gerektiğini ifade etmektedir.



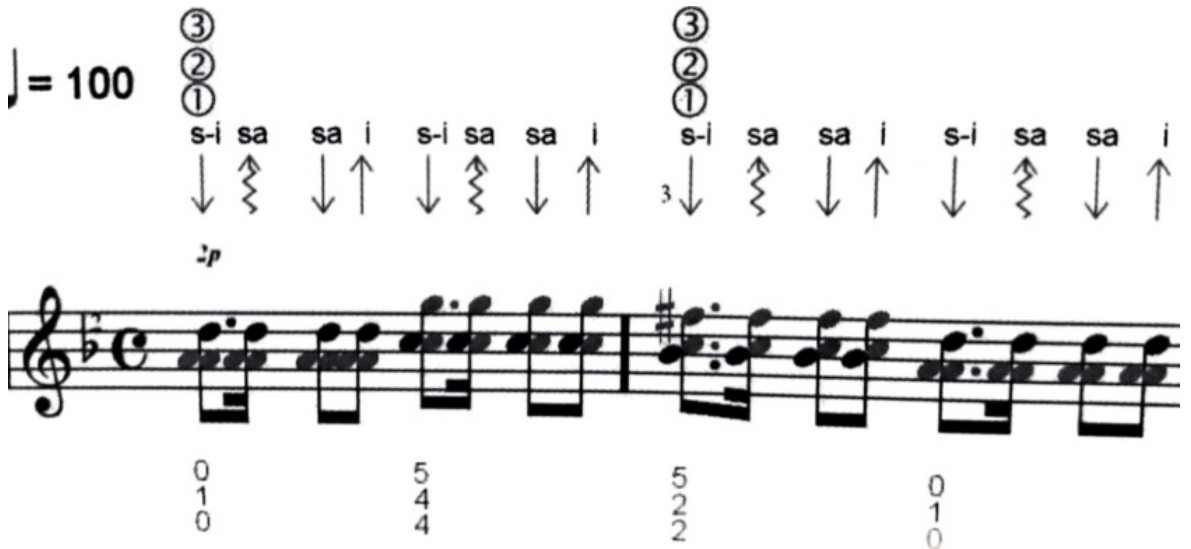
Şekil 3.22. Serçe ve Yüzük Parmakları ile Yapılan Taramalı Vuruş

“Hasret Gültekin ile tanınan ve notasyondaki gösterimi “” şeklinde olan bu vuruş, işaret ve orta parmakla yapılan Teke yöresi ikiparmak ifadesinden başka bir şey değildir. Yumuşak bir duyumu olan bu vuruşun uygulanışında parmakların çıkardığı seslerin ard arda duyulması esastır” (Parlak, 2001, s.23,24).



Şekil 3. 23. Erol Parlak Taramalı ve Düz Vuruş Örnek

Sağ ve Erzincan ise taramalı vuruşları  şeklinde ifade etmektedir. Sağ el parmak isimleri ile sıralamayı anlatmış, şekilleri fotoğraf ile göstermeyi tercih etmemişlerdir.



Şekil 3. 24. Sağ ve Erzincan Taramalı ve Düz Vuruş Örnek

2. Tel Çekme Tekniği: Sağ elin belirtilen parmak veya parmakları ile teli çekerek icra edilmesi şeklinde kullanılan teknik olarak ifade edilmektedir. Bu teknik için

incelediğimiz metotlarda değişik semboller ve tanımlar kullanılmıştır. “Bu pozisyonda genellikle alt ve orta tel için işaret parmağı alttan yukarı, üst tel için ise başparmak kullanılarak yukarıdan aşağı çekilmek suretiyle ses çıkarılmaktadır” (Parlak, 2001, s.26). Tabi ki tel çekme tekniği işaret, orta ve baş parmak ile sınırlı olmayıp diğer parmaklar da kullanılmaktadır.

Sağ ve Erzincan, yön belirtmekten kaçınmışlar ve parmakların iç yönünün kullanılarak pençe tekniğinden ayrıldığını söylemektedirler. “Tel çekme tekniğinde; ses çıkarma yöntemi olarak sağ el parmaklarının sadece iç yönü kullanılır. Bu özelliği ile pençe tekniğinden ayrılmaktadır” (Sağ, Erzincan, 2017, s.179).

Tel çekme tekniğinde, yoğun olarak sapa yakın ve alt eşiğe yakın kısım kullanılır. Bunların yanı sıra sap üzerinde ve mute¹ olarak tabir edilen alt eşiğin üzeri kapatılarak tel çekme teknikleri bulunmaktadır. Çalımdaki nüans ve ahenge göre bu teknik kullanımları yer almaktadır.

Bu teknik için Parlak, yönlerle birlikte hangi parmağı (baş parmak için “b”, işaret için “i”, orta parmak için “o”, yüzük parmağı için “y”, serçe parmak için “s”) kullanacağını gösteren bir işaret kullanmış, Sağ ve Erzincan ise gitar çalım tekniğinde de kullanılan “p, i, m, a, s” ifadelerini işaret olarak tercih etmişlerdir. Tel çekme tekniğinde sağ el parmaklarının hepsi kullanılmasına rağmen genel olarak sıklıkla baş, işaret ve orta parmaklar tercih edilmektedir.

Parlak, tel çekmeyi $\wedge$ şeklinde ifade etmiştir ve bunun hangi parmakla yapılacağını göstermiştir.

¹ Sesi kısarak boğuk çalmak.



Şekil 3. 25. Erol Parlak Tel Çekme

“Bu vuruşların notasyondaki gösterimi, işaret parmağı için $\wedge$, orta parmak için $\wedge$ ve baş parmak $\wedge$ için şeklindedir” (Parlak, 2001, s.27).

Sağ ve Erzincan tel çekme tekniği için daha önce de bahsedildiği gibi p, i, m, a, s ile ifade etmişlerdir.



Şekil 3. 26. Sağ ve Erzincan Tel Çekme

② ③ ① ③ ② ③ ① ③ ② ③ ① ③ ② ③ ① ③

i p m p i p m p i p m p i p m p

Şekil 3. 27. Sağ ve Erzincan Tel Çekme Örneği

Tel çekme tekniğinde kullanılan eşığı kapatarak icra şekli de bulunmaktadır. Bu teknikte alt eşik sağ elin içiyle kapatılır, bir baskı uygulanır ve bu şekilde bir icra yapılır. Bu ifade incelediğimiz iki kitapta da farklı işaretlerle gösterilmektedir. Parlak, eşik kapatarak çalmayı “Ⓔ” şeklinde ifade etmektedir.



Şekil 3. 28. Erol Parlak Tel Çekme Mute Tekniği

“Bağlamada tel çekme tekniğinin, elin orta eşiğın üzerine konularak uygulanan başka bir çeşidi de vardır. Eşik üzerinde sesin belli ölçülerde kısılıp kapalı (mute) bir ton elde edilebilmesine dayanan bu ifade, kendine has bir karakter taşımaktadır” (Parlak, 2001, s.54).

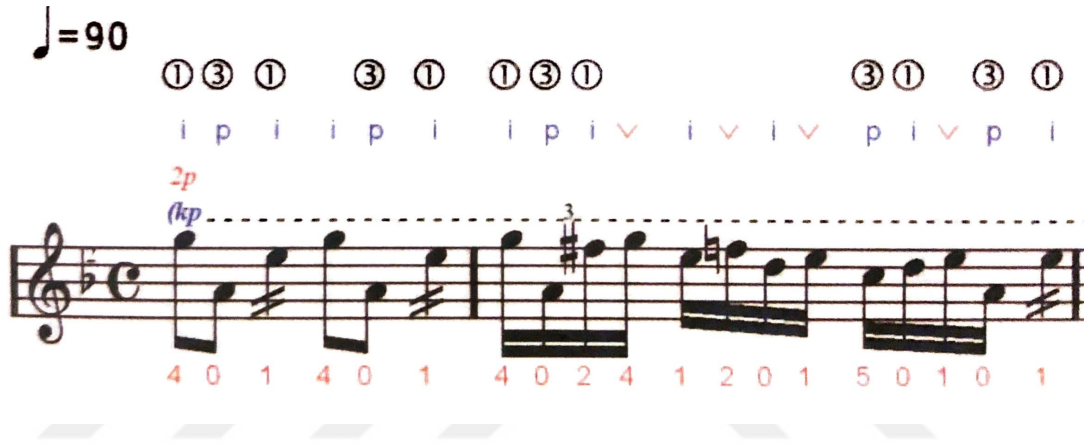


Şekil 3. 29. Erol Parlak Tel Çekme Mute Tekniği Örnek

Sağ ve Erzincan ise eşik kapatarak çalmayı “*kp*” şeklinde ifade etmişlerdir.



Şekil 3. 30. Sağ ve Erzincan Tel Çekme Mute Tekniği



Şekil 3. 31. Sağ ve Erzincan Tel Çekme Mute Tekniği Örnek

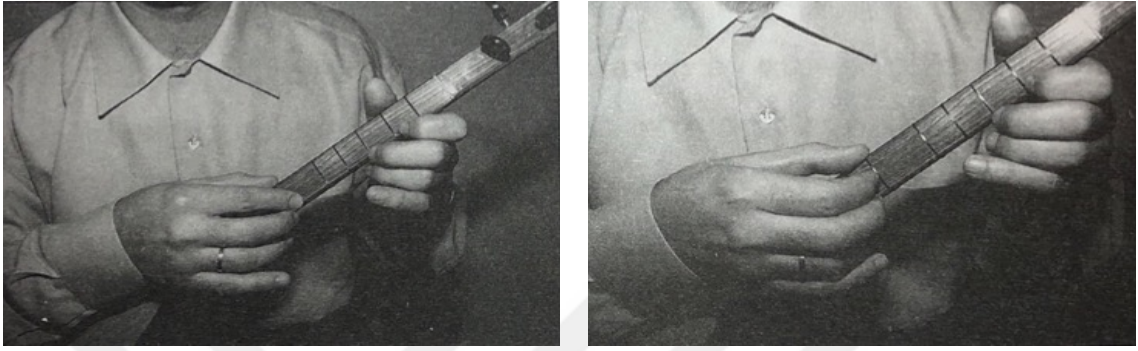
3. Parmak Vurma Tekniği: Bağlamanın sap kısmında uygulanan bu teknik, belirtilen parmak veya parmakların belirtilen perdeye vurulup çekilmesi ile icra edilmektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi bu icra anlayışının sadece Teke yöresi yörükleri tarafından kullanıldığı görülmüştür. Bu icracıların bağlamada genellikle beşli ses aralığında parmaklarını sap kısmında vurup çekerek icralarını gerçekleştirmektedirler. Savaş Ekici Ramazan Güngör'den gördüğü bu tekniği şöyle dile getirmiştir;

“Özel olarak çaldığı “**Çömlek Kaldıran Havası**” adlı eserde ise sesleri kopuzun göğsünde değil, sap üzerinde telleri işaret parmağı ile çektirerek ve yine işaret parmağı ile tellere vurarak çalmaktadır” (Ekici, 1993, s.16).

Bu teknikte esas olan vurulan ses perdesinin sesi ve çekişteki çıkan ses olarak ifade edilmektedir. Parmağın vurulmasıyla birlikte sol el ile de baskı ve çekme şeklinde sesler elde edilmesi ve vurulan sağ el parmağının çekilmesi ile istenilen sesin elde edilmesi

mümkündür. Bu teknik çift veya üç parmak vuruşuyla da çok sesli hale dönüştürülebilmektedir.

Parlak, bu tekniği “ ∇ ” ile ifade etmektedir. Tam tersinde ise çekmeyi ifade ettiğini görülmektedir.



Şekil 3. 32. Erol Parlak Parmak Vurma Tekniği

Bu teknikte belirtilen parmakla, belirtilen ses perdesine vurularak ve çekilerek ses elde edilmektedir.

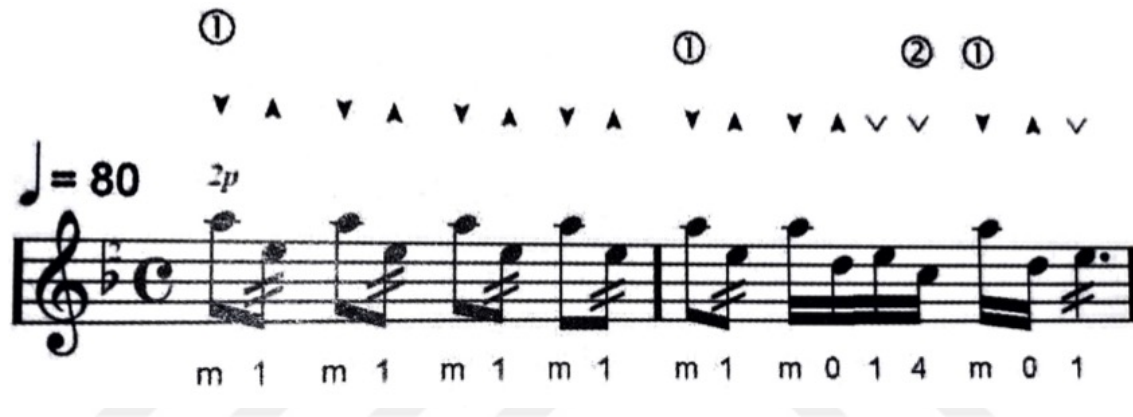


Şekil 3. 33. Erol Parlak Parmak Vurma Tekniği Örnek

Sağ ve Erzincan parmak vurma tekniğini “▼” ile ifade etmektedirler. Tam tersinde ise çekerek ses çıkarmayı ifade ettiği görülmektedir.



Şekil 3. 34. Sağ ve Erzincan Parmak Vurma Tekniği



Şekil 3. 35. Sağ ve Erzincan Parmak Vurma Tekniği Örnek

Bu teknikte işaret farklılığının yanı sıra Sağ ve Erzincan’ın, hangi parmağın kullanılması gerektiğini notanın altında belirttiği görülmektedir.

3.2.2.2. Sol El Teknikleri

Tezeneli bağlama çalma tekniğinde olduğu gibi sol el parmaklarının el ile bağlama çalma tekniğinde de baskı, çarpma ve çekme gibi fonksiyonları bulunmaktadır. “El ile bağlama çalma geleneğinde sol elin Şelpe, tel çekme ve parmak vurma tekniklerine göre değişik fonksiyonları da vardır. Sol elin teknik özelliklerini de belirleyen ve çok çeşitli olan bu fonksiyonlardan bazıları, genel bağlama çalışına ait olup, birçoğu ise yalnızca el ile çalışma özgüdür” (Parlak, 2000, s.177).

1. Baskı Tekniği: Sol elin belirtilen parmak veya parmaklarla belirtilen notaya uyguladığı baskıyı ifade etmektedir. Sağ elin yaptığı darp, çekme ve vurma gibi hareketlerine karşılık ses ya da seslere basması ile oluşmaktadır.

2. Çarpma Tekniği: Bu teknik sağ el darplarına karşılık olabileceği gibi tek başına da ses çıkarmaktadır. Çarpma hareketleri darp yapılan tel üzerindeki perdelerde yapılabileceği gibi darp hareketi yapılmayan tele de uygulanabilmektedir.

3. Çekme Tekniği: Sağ el darp hareketlerine ek olarak ses elde etme tekniği olarak adlandırılabilir. Sol el parmakları çekişleri ile boş ya da geride kalan ses icra edilebilir.



BÖLÜM 4. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILAN ÇALIŞMALARIN İNCELENMESİ VE DÜZEN TERCİHLERİ

Bu bölümde tezenesiz çalım tekniği konusunda yapılmış basılı, sesli ve görüntülü yayınlar ve bu yayınlarda kullanılan düzenlerdeki genel eğilim ve tercihler incelenmiştir. Söz konusu düzen tercihlerini etkileyen faktörler ortaya konulmaya çalışılmıştır.

4.1. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILMIŞ OLAN BASILI YAYINLAR (MAKALE, KİTAP VE METOT)

Tezenesiz bağlama çalım alanında belirli icracıların metot ve repertuvar kitapları dışında, çok olmamakla birlikte bu teknik ile ilgili makale ve tezlere de rastlanmaktadır. Bağlamanın en eski icra biçimi olarak kabul edilen Tezenesiz çalım tekniği bu alanda çıkarılan metotlar ile nota sistemi ve çeşitli işaretlerle aktarım sağlamaya çalışmaktadır. Fakat daha çok bugüne kadar icra olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konu ile ilgili çeşitli tez ve makaleler de mevcut olmakla birlikte, genel olarak bizim de irdelleyerek üstünde duracağımız Erol Parlak ve Erdal Erzincan'ın araştırmalarından kaynak olarak yazılmıştır. Parlak ve Erzincan tez çalışmalarını da bu konu üzerinde yapmışlardır.

Basılı metotlara bakıldığında teknik bağlamda Erol Parlak, Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın metot ve repertuvar kitapları, bunun yanı sıra Savaş Ekici'nin Fethiyeli Ramazan Güngör'ün tekniğini ele alan bir kaynağa rastlanmaktadır. Akademik anlamda yapılan çalışmalar arasında ilk olarak 2000 yılında yayımlanan Erol Parlak'ın "Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri" adlı kitabı bulunmaktadır. Parlak, bu kitabında bağlamanın tarihçesi ve tezenesiz çalım tekniklerinden bahsetmektedir. Daha sonrasında ise 2002 yılında "El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 1" 2005 yılında ise bu metodun devamı olarak "El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2" kitaplarını yayımlamıştır. Bu metotlar incelendiğinde tezenesiz çalım tekniğinin temel teknikleri olan tel çekme, bütün tellere vurma (pençe) ve parmak vurma hakkında bilgiler vererek bunlar için oluşturduğu transkripsiyonu aktarmış, çeşitli alıştırımlar paylaşmış, kendisinin ve çeşitli icracıların düzenlediği eserlerden oluşan bir repertuvar paylaştığı görülmektedir. Metot 1'in dışında ikinci

metodunda tezenesiz çalım tekniğinde çok seslilik hususuna değinmiş ve bununla ilgili yaptığı çalışmalarını aktarmaya çalıştığı görölmektedir. 2009 yılında Arif Sağ ve Erdal Erzincan “Bağlama Metodu” isimli tezeneli ve tezenesiz icra olmak üzere iki bölümden oluşan bir metot kitabı yayımlamışlardır. Bu metotta Parlak’ın metodunda olduğu gibi transkripsiyon ve fotoğraflarla aktarım sağlayarak alıştırma ile öğretici olmaya çalışılıp ve yine bir repertuvar aktarıldığı görölmektedir. Bu çalışmalara baktığımızda ikisi de ayrı gösterim işaretleri kullanmaktadır ve bu da tezenesiz çalım tekniğinin henüz tam bir kalıplaşmış transkripsiyon sistemine sahip olmadığını göstermektedir.

Erzincan 2019 yılında “Bağlama İçin Besteler” adlı yine tezeneli ve tezenesiz olmak üzere iki bölümden oluşan bir kitap yayımlamıştır. Bu kitapta metodik işaretleri göstermiş olsa da bu çalışma bir repertuvar çalışmasıdır. Bu kitabın tezenesiz icra kısmında bağlama düzeni dışında bozuk, misket ve müstezat düzenlerinde beste formunda eserler paylaşılmıştır. Bu metotlarda farklı transkripsiyonlar kullanılmasına rağmen anlatılan tekniklerin hemen hemen aynı olduğu görölmekte olup, elin değişik şekillerde vurmasından dolayı gösterim olarak farklı işaretlere sahiptir. İncelenen kaynaklarda bu işaretler yazarların kendilerine has gösterimleriyle aktarılmaktadır.

Belirtildiği gibi aktarılacak istenen ve kullanılan tekniklerin köken olarak aynı temadan geldiği görölmektedir. Fakat icracıların kendine göre aktarım şekilleriyle metot halini bulmuştur. Sağ ve Erzincan gösterimler için “metodik imgeler”, Parlak ise “transkripsiyon” ibarelerini kullanmaktadırlar. Tezenesiz çalım tekniğinin halen temel budur diyebileceğimiz işaret (transkripsiyon) sistemine giremediği görölmektedir.

Bu çalışmaların yanı sıra “Kısa Saplı Bağlama (Çöğür) Metodu / Bağlama Düzeninde Pozisyonlar ve Şelpe Tekniği” adlı Mehmet Saçan tarafından yazılan ve yayımlanan kitapta tezenesiz çalım tekniği eserleri bulunmasına rağmen, bu teknik ile ilgili bir sembol sistemi bulunmamaktadır.

Yine “Bağlama’dan Ta’ya Şelpe” adlı Muzaffer Özdemir tarafından yazılan kitapta da teknik ile ilgili semboller bulunmamaktadır.

Erol Parlak, transkripsiyonları aşağıdaki şekildeki gibi belirtmiştir.

0	:	Boş tel
①	:	1. (alt) tel
②	:	2. (orta) tel
③	:	3. (üst) tel
1	:	Sol el işaret parmağı
2	:	Sol el orta parmağı
3	:	Sol el yüzük parmağı
4	:	Sol el serçe parmağı
5	:	Sol el baş parmağı
Ⓖ	:	Sağ el ile göğüs üzerinde çalma pozisyonu belirteci
Ⓘ	:	Sağ el ile sap üzerinde çalma pozisyonu belirteci
Ⓔ	:	Sağ eli eşğin üstüne bastırarak ve sesi kısarak çalma (kapalı) pozisyonu belirteci
ⒺA	:	Sağ eli orta eşğin arkasına dayayarak çalma pozisyonu belirteci
□	:	Sol el veya sağ el ile açık teli tutma (tınlamayı durdurma)
∨	:	Sol el ile parmak vurma
∧	:	Sol el ile tel çekme
∨	:	Sağ el işaret parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	:	Sağ el orta parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	:	Sağ el yüzük parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	:	Sağ el serçe parmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∨	:	Sağ el başparmağı ile parmak vurarak ses çıkarma
∧	:	Sağ el işaret parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
∧	:	Sağ el orta parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
∧	:	Sağ el yüzük parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
∧	:	Sağ el serçe parmağı ile tel çekerek ses çıkarma
∧	:	Sağ el baş parmağı ile tel çekerek ses çıkarma

Şekil 4. 1. Erol Parlak Transkripsiyon 1

□	:	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde yukarıdan aşağıya vuruş
□	:	Sağ elin (işaret, orta, yüzük, serçe) dört parmağı ile tellere bütün halinde aşağıdan yukarı vuruş
↓↑	:	Tele değmeden yapılan aşağı yukarı-sağ el hareketi
┐┐	:	Sağ elin işaret parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
┐┐	:	Sağ elin orta parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
┐┐	:	Sağ elin yüzük parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
┐┐	:	Sağ elin serçe parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
┐┐	:	Sağ elin baş parmağı ile tellere aşağı-yukarı vuruş
†	:	Telleri teker teker peşpeşe tarama
□	:	Sağ el serçe parmağından başlayarak, sırasıyla serçe, yüzük, orta ve işaret parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş
▢	:	Sağ el işaret, orta ve yüzük parmakları ile bütün tellere aşağı taramalı vuruş
┐┐	:	İşaret parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
┐┐	:	Orta parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
┐┐	:	Yüzük parmağı ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
┐┐	:	Serçe parmak ile aşağı-yukarı vuruş
┐┐	:	Baş parmak ile aşağı-yukarı taramalı vuruş
X	:	Sağ el işaret veya orta parmağının ucu veya içi ile göğse vuruş
⊗	:	Sağ el parmakları ile fiske (darp) vurarak aşağı iniş
▢ ▢	:	Sağ el parmakları veya elin içi ile aşağı-yukarı eli sürterek çalma

Şekil 4. 2. Erol Parlak Transkripsiyon 2

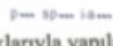
Sağ ve Erzincan ise transkripsiyon yerine “metodik imge” kavramını kullanmış olup şekildeki gibi ifade etmişlerdir.

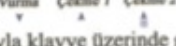
Parmak imgeleri: 
Sol el parmakları rakamlarla, sağ el parmakları ise harflerle belirtilmiştir.

Pençe Vuruşu: 
Ok üzerinde belirtilmiş olan sağ el parmaklarıyla ok yönünde yapılan vuruşu ifade eder.
Pençe vuruşunun ikiden daha fazla parmak ile uygulandığı durumlar, baştaki ve sondaki parmak sembollerinin arasına konulan (-) imgesiyle ifade edilmiştir. Örnek: s-i, i-a gibi.

Tarama Pençe: 
Ok üzerinde belirtilmiş olan sağ el parmaklarıyla ok yönünde yapılan taramalı pençe vuruşunu ifade eder.

Sıyırma Pençe: 
Ok yönünde belirtilen sağ el parmakları ile (parmakların birbirini çok hızlı bir şekilde takip etmesiyle) yapılan vuruş biçimini ifade eder.

Pençe Trili: 
Belirtilen sağ el parmaklarıyla yapılan tril hareketini ifade eder.

Vurma Çekme (sağ el): 
Vurma: Sağ el parmaklarıyla klavye üzerinde gösterilen sesin çıktığı perdeye vurarak ses elde etmeyi ifade eder.
Çekme 1: Bir önceki sesin üzerindeki parmağı çekerek ses elde etmeyi ifade eder.
Çekme 2: Bir önceki sestten bağımsız olarak belirtilen parmakla teli çekerek ses elde etmeyi ifade eder.



Şekil 4. 3. Sağ ve Erzincan Transkripsiyon

Tel Çekme: p-i-m-a-s
Portenin üst kısmında belirtilen sağ el parmakları ile teli çekerek ses çıkarmayı ifade eder.



Fiske Vurma: x.
Sağ el parmaklarının tırnak yönüyle belirtilen sesle birlikte göğüs sesini de duyurma amacıyla yapılan vuruşu ifade eder.



Uzatma İmgesi: :::::
Bir perdeye basıldıktan sonra elde edilen sesin belirtilen değer kadar uzatılması gerektiğini ifade eder.
Üç sıra biçiminde belirtilen kesik ve düz çizgiler; yukarıdan aşağıya doğru 3., 2. ve 1. teldeki sesleri ifade etmek için kullanılacaktır.
Buradaki düz çizgi ya da çizgiler de uzayan sesin hangi telde olduğuna açıklık getirecektir.



Şekil 4. 4. Sağ ve Erzincan Transkripsiyon

4.2. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILMIŞ SESLİ VE GÖRÜNTÜLÜ YAYINLAR (ALBÜM, KLİP vb.)

Günümüzde fazlaca yayılan ve her geçen gün gelişmekte olan tezenesiz çalım tekniği icraları gerek albüm kayıtları gerekse sosyal medya üzerinden yapılan paylaşımlar ile yayınlanmaktadır. Tezenesiz çalım geleneğinin yeniden gündeme gelip gelişmesindeki ilk isimlerden olan Hasret Gültekin ve Arif Sağ'ın albüm ve video kayıtlarına rastlanmaktadır. Bu kayıtlar ilk olarak boğaz havası olarak da tabir edilen Teke yöresi ezgilerinin icraları ile gündeme gelmeye başladığı düşünülmektedir. Beşli ses takiplerinden oluşan bu ezgiler modern tezenesiz çalım tekniğinin temellerini oluşturmuştur.

4.3.BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIM ALANINDA YAPILAN YAYINLARINDA KULLANILAN DÜZENLERİN İNCELENMESİ

Anadolu’da tezenesiz bağlama çalmada en çok göze çarpan Alevi Bektaşî toplulukları ve Teke Yöresi yörükleridir. Bu toplulukları incelediğimizde Alevi Bektaşî topluluklarında “Re-Sol-La” (bağlama) ve “La-Mi” (ruzba) düzenlerine rastlanmaktadır. Teke yöresi yörüklerinde birçok düzen ismi görülmekte olup, hatta düzen adının aynı olmasına rağmen tellerin ses tonlarının farklılığı görülmektedir. Ramazan Güngör’ün “La-Re-Sol” (bozuk) düzenine farklı akort uygulayışı örnek olarak gösterilebilir. Tel akort seslerinin aynı olmasına karşın “Re-Sol-La” (bağlama) düzenine kopuz düzeni demiştir. Yine aynı şekilde sıklıkla fıdayda düzeni olarak bilinen zurna düzeni de dediğimiz düzene zeybek düzeni adı verilmiştir. Öte yandan tezenesiz çalım tekniğinde sadece Teke Yöresinde icra edilen parmak vurma aslında farklı düzenlerde icra edilmektedir. Tabi ki büyük gelişim sağlamış olan bu tekniğin şimdiki kadar dinamik olmadığı görülmektedir.

Tezenesiz bağlama çalma geleneğinde neredeyse sadece bağlama düzeni kullanılmaktadır. Bunun en büyük nedenlerinden biri daha önce de bahsettiğimiz gibi bağlamadaki boyut farklılıklarından dolayı kısa saplı bağlamanın tercih edilmesi ve bağlamaların “Re-Sol-La” (bağlama) düzenini kullandığı için olduğu düşünülmektedir. Son yıllarda bağlama düzeni içinde farklı modülasyon ve göçürmeler tezenesiz bağlama çalma icrasında kullanılmaya başlamıştır. Bu icralar aslında yeni arayışların nedenidir diye düşünülmektedir. Bu arayışlar eserin tam yerinde çalınması ve müzikal ahenkten dolayı ortaya çıkmaktadır. Bu şekilde birçok esere rastlamaktayız. Örneğin; kaytağı eserinin karar sesi olan sol sesi üzerinde icra edilmesi fakat tabi ki burada yine bağlama düzeninde çalınmakta olup sadece sol sesine göçürülmüştür. Tezenesiz çalım tekniğinde tamamen bağlama boyutlarıyla ilgili olarak bağlama düzeninin tercih edildiğinin söylenmesi yanlış olacaktır. Bağlama düzeninde tellerin akortlandığı seslerin arasındaki uyum doğuşkan sesler ve armonik seslerin perde olarak tellerde üst üste gelmesi çalımı daha dinamik ve duysal hale getirmektedir. Fakat son zamanlarda bağlama düzeni içindeki göçürmelerden ziyade farklı düzenlerde icralar ortaya çıkmaktadır. Tezenesiz çalım tekniğinin yeniden gündeme gelip gelişmesinde en büyük paylardan birine sahip olan Erdal Erzincan’ın çalışmalarına rastlamaktayız. Erzincan “Bağlama İçin Besteler”

adlı kitabının ikinci bölümünde farklı düzenlerde elle bağlama çalma eserleri paylaşmıştır. Erzincan'ın çalışmalarında bağlama, bozuk, misket, müstezat düzenlerinde çalışmalarını görmekteyiz. Yine aynı şekilde Erol Parlak'ın “El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2” kitabında kaynak kişisi Fethiyeli Ramazan Güngör olan “Kocaoğlan Zeybeği” isimli “La-Re-Re” düzeninde eseri düzenleyip yorumlamıştır. **(Bkz: Şekil 4. 5.)**



Yöre : Muğla Dolayları
Kaynak : Fethiyeli Ramazan Güngör
Düzen(Akord) : 1.Tel = La
2.Tel = Re
3.Tel = Re

Kocaoğlan Zeybeği

Düzenleme : Erol Parlak
Yorum, Notasyon : Erol Parlak

M. ♩ ≈ 30

pesanta

① - - - - -
② - - - - -
③ - - - - -
④ - - - - -
⑤ - - - - -

1

ff mf *ff mf*

stretto

2

ff mf *ff mf*

stretto

3

espress.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/8 time signature. It consists of three systems of notation. The first system begins with a 'pesanta' section, followed by a series of rhythmic patterns represented by letters (A, L, U, V) and flags. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings (e.g., 2 1, 3 0, 2 1 2 1 3 1 - 2) and dynamics (ff, mf). The second system continues with similar rhythmic patterns and includes a 'stretto' section. The third system also features rhythmic patterns and includes an 'espress.' section. The score is marked with measures 1, 2, and 3, and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

Şekil 4. 5. Kocaoğlan Zeybeği

Farklı düzenlerde tezenesiz çalım tekniğinde Erdal Erzincan'ın da kitabında çeşitli düzenlerde yayımlamalar yaptığı görölmektedir. Deste isimli “La, Re, Sol” düzeninde bir beste çalışması paylaşılmıştır. (Bkz: Şekil 4. 6.)



DESTE

BOZUK DÜZENİ
Bozuk Tuning

ERDAL ERZİNCAN
2015

288

↓ 5i p i p i 5a 5a ↑

0

3

↓ 5i p 5a 5a ↑ 5i p i p i m ^ a p ^ i m ^ a p

5 1 5 0

5

i ^ p 5a 5a ↑ 5i p i p i m ^ a p i ^ 5a 5a ↑

5 1 5

7

↓ 5i p i p i v v i v p i p i p ^ i m ^ a p

0 5 1 2 1 5 0 1

10

↓ 5i i v i ^ p ^ i ^ p i ^ p i p

1 2 5 1 5 0 5

Şekil 4. 6. Deste

4.4. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALIMDA DÜZEN TERCİHLERİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

Tezenesiz çalım tekniği, kullanılan düzenler bakımından çeşitlilik göstermektedir. Buna rağmen günümüzde sıklıkla Re-Sol-La (bağlama düzeni) düzeninin tercih edildiğini görmekteyiz. Anadolu’da tezenesiz bağlama çalınan bölgeleri incelediğimizde farklı düzenler karşımıza çıkmakla birlikte ana düzen bağlama düzeni olarak kabul görmüştür. Bunu bağlama düzenindeki tellerin ses uyumu, çalımdaki pozisyon rahatlığı gibi nedenlere bağlamak yanlış olmayacaktır. Bunu öğrenilmiş dil diye de yorumlamak yanlış olmayacaktır. Her ne kadar bu bağlamda yaklaşıp da çeşitli yörelerde ana düzenin bağlama düzeni olarak kabul görmesi yanı sıra farklı düzenlerde de icra edilmektedir. Örneğin, Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgesinde bağlama düzenindeki bağlamadan orta telin çıkarılarak çalındığı ve bu düzenin La-Mi (ruzba düzeni) düzeni adını aldığı görölmektedir.

Teke yöresinde çalınan üç telli kopuzda çok farklı düzenler karşımıza çıkmakta olup ve bu düzenlere kendilerince farklı isimler verildiği görölmektedir. Bunun nedenleri arasında eserin melodik çalış yapısı, istenilen ahenk ve çalım kolaylığı olarak görölmektedir. Temel bağlamda baktığımızda akortlamalar 4’lü ve 5’li sesler üzerinden gitmektedir. İcracıların hayal dünyasının zenginliği ve icra kolaylığı sağlaması açısından düzen tercihi yapmakta oldukları gözden kaçmamaktadır.

Günümüzde tercih sebebinin popüler kültür içinde bize aktarılanla ilgili olduğu görölmekte olup, daha önce de belirttiğimiz gibi öğrenilen dil kavramı ibaresini kullanmamız yanlış olmayacaktır.

BÖLÜM 5. BAĞLAMADA TEZENESİZ ÇALMA TEKNIĞİ İÇİN ÇEŞİTLİ DÜZENLERDE ESER DÜZENLEMELERİ

Bu bölümde tezenesiz çalım tekniği ile ilgili farklı düzenlerde yeni eserler incelenmiş olup yeni bir transkripsiyon sistemi oluşturularak literatüre bir alternatif olarak sunulmaya çalışılmıştır. Öncelikle söz konusu transkripsiyon sistemi açıklanmış ve daha sonrasında eser düzenlemeleri yer almıştır.

5.1. TRANSKRİPSİYON

- | | |
|---------------|---|
| 1 | Sol el işaret parmağı |
| 2 | Sol el orta parmağı |
| 3 | Sol el yüzük parmağı |
| 4 | Sol el serçe parmağı |
| 5 | Sol el baş parmağı |
| $\vee$
3 | Belirtilen parmak veya parmaklarla tezene kullanmadan basarak ses çıkarmayı ifade eder. |
| $\wedge$
2 | Belirtilen parmak veya parmaklarla tezene kullanmadan çekerek ses çıkarmayı ifade eder. |
| p | Sağ el baş parmağı |
| i | Sağ el işaret parmağı |
| m | Sağ el orta parmağı |
| a | Sağ el yüzük parmağı |
| s | Sağ el serçe parmağı |

Şekil 5. 1. Transkripsiyon 1

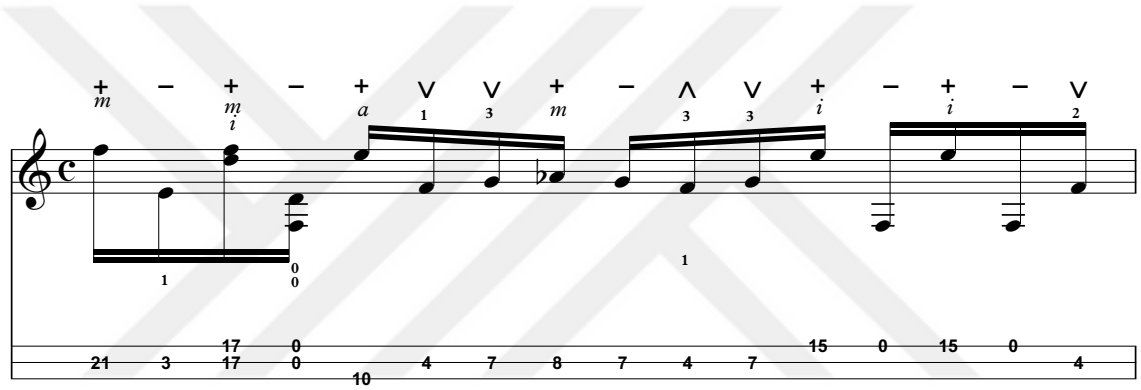
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla aşağı yönde yapılan pençe vuruşunu ifade eder.
<i>i</i>	
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla yukarı yönde yapılan pençe vuruşunu ifade eder.
<i>i</i>	
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla aşağı yönde yapılan taramalı pençe vuruşunu ifade eder.
<i>s-i</i>	
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla yukarı yönde yapılan taramalı pençe vuruşunu ifade eder.
<i>i-s</i>	
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla bağlamanın klavyesi üzerinde belirtilen ses perdesine vuruşu ifade eder.
<i>i</i>	
	Belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla bağlamanın klavyesi üzerinde tel çekmeyi ifade eder.
<i>m</i>	

şekil 5. 2. Transkripsiyon 2

5.2. TAB SİSTEMİ

Bağlama perdeli bir çalgı olup değişik çalım pozisyonlarına sahiptir. Pozisyon kavramı, belirtilen notanın hangi telde hangi perdede olduğu hakkında bilgi vermektedir. Bu çalışmada genellikle gitar çalımında kullanılan TAB sisteminin bağlamaya uyarlanması ile örnek eserlerde bu sistem kullanılmıştır.

TAB sisteminde perde sırası kullanılmakta olup porte üzerinde belirtilen sesin çalgıdaki yerini simgelemektedir. Belirtilen ses hangi telde ise o tele belirtilen sesin perde numarası yazılır.



Şekil 5. 3. TAB Sistemi Örnek

5.3. İŞARETLERİN UYGULANMASI

İşaretlerin transkripsiyon olarak belirtilen kısımda açıklamaları yapılmıştır. İşaret hangi nota için kullanılacaksa onun üstünde gösterilmiştir.

5.3.1. Parmak İşaretleri

5.3.1.1. Sağ El Parmak İşaretleri

Sağ el, çalıda aktif role sahip olup değişik figür tekniklerine sahip ve çok çeşitlilik göstermektedir. Bu çalışmada, parmaklarımıza isim verirken gitar tekniğinde yaygın kullanılan ve kabul görüldüğü düşünülen p, i, m, a, s işaretlerinden faydalanılmıştır.

5.3.1.2. Sol El Parmak İşaretleri

Sol el parmaklarında iki tür işaret kullanılmaktadır. Bunlardan birincisi parmaklara verdiğimiz numaralar olup hangi ses perdesine hangi parmağımızı kullanacağımızı ifade etmektedir.

İkincisi ise herhangi bir darp veya tezene kullanmadan sol el parmağının yaptığı eylem ile ses çıkarmayı ifade etmektedir. Parmak numaraları işaret parmağı için “1”, orta parmak için “2”, yüzük parmağı için “3”, serçe parmağı için “4” ve baş parmak için “5” olarak ifade edilmektedir.

5.3.2. El ile Çalma İşaretleri

Tezenesiz bağlama çalım tekniğinde daha önce de belirtildiği gibi sağ el çok çeşitli figürler içermektedir. Tel çekme, pençe, parmak vurma gibi temel ve bunların da kendi içerisinde çok değişik teknikleri bulunmaktadır.



Şekil 5. 4. Bağlama Tutuş

5.3.2.1. Tel Çekme İşaretleri

Sağ el parmaklarıyla telleri çekerek ses çıkarma tekniğine tel çekme denilmektedir. Sağ el parmakları için bu teknikte p, i, m, a, s işaretlerini kullanılmaktadır.

Sağ el baş parmağı “p” ile gösterilmektedir. Genellikle üst tel için kullanılır ve baş parmağımız ile belirtilen telde ses çıkarmayı ifade eder.

Sağ el işaret parmağı “i” ile gösterilmektedir. Belirtilen telin işaret parmağı ile çekilmesiyle ses çıkarmayı ifade eder.

Sağ el orta parmağı “m” ile gösterilmektedir. Belirtilen telin sağ el orta parmağı ile çekilmesiyle ses çıkarmayı ifade eder.

Sağ el yüzük parmağı “a” ile gösterilmektedir. Belirtilen telin işaret parmağı ile çekilmesiyle ses çıkarmayı ifade eder.

Sağ el serçe parmağı “s” ile gösterilmektedir. Belirtilen telin sağ el serçe parmağı ile çekilmesiyle ses çıkarmayı ifade eder.



Şekil 5. 5. Başparmak ile Tel Çekme



Şekil 5. 6. İşaret Parmağı ile Tel Çekme



Şekil 5. 7. Orta Parmak ile Tel Çekme





Şekil 5. 8. Yüzük Parmağı ile Tel Çekme



Şekil 5. 9. Serçe Parmak ile Tel Çekme

i p m i m i m i p m V i p
3 5 1 3 1 3 3

7 5 4 7 4 7 7 4 5 4 7 4

Şekil 5. 10. Tel Çekme Örnek Ezgi

5.3.2.2. Pençe İşaretleri

Sağ el parmakları ile elin tamamının yardımıyla yapılan çeşitli vuruşlardan oluşan pençe tekniği, düz ve taramalı olarak iki farklı vuruş olarak ele alınmaktadır.

Pençe tekniğinde düz vuruş, belirtilen sağ el parmak veya parmaklarıyla aşağı ve yukarı yönde yapılan düz vuruşları ifade etmektedir. “ ↓ ve ↑ ” şeklinde gösterilmektedir.



Şekil 5. 11. İşaret Parmağı ile Yapılan Aşağı Yönde Düz Vuruş



Şekil 5. 12. İşaret Parmağı ile Yapılan Yukarı Yönde Düz Vuruş

Notasyondaki gösterimi, $\uparrow$ i olan işaret şekillerde gösterilmiştir.



Şekil 5. 14. Baş Parmak Hariç Diğer Parmaklarla Yapılan Aşağı Yönde Taramalı Vuruş

Notasyondaki gösterimi, $s-i$ olan işaret şekillerde belirtilmiştir.

Şekil 5. 15. Taramalı Pençe Örnek Ezgi



Şekil 5. 16. Baş Parmak Hariç Diğer Parmaklarla Yapılan Yukarı Yönde Taramalı Vuruş

Notasyondaki gösterimi, i^2s olan işaret şekillerde gösterilmiştir.

5.3.2.3. Parmak Vurma İşaretleri

Parmak vurma tekniği vurma ve çekme olarak iki şekilde incelenmektedir. Parmak vurma tekniği, belirtilen sağ el parmak veya parmaklarının belirtilen nota perdesine vurma ve çekmesiyle ses çıkarması şeklinde tanımlanabilir.

Bu teknikte vurma “+” ile çekme ise “-” şeklinde gösterilmektedir.



Şekil 5. 17: Parmak Vurma Tutuş



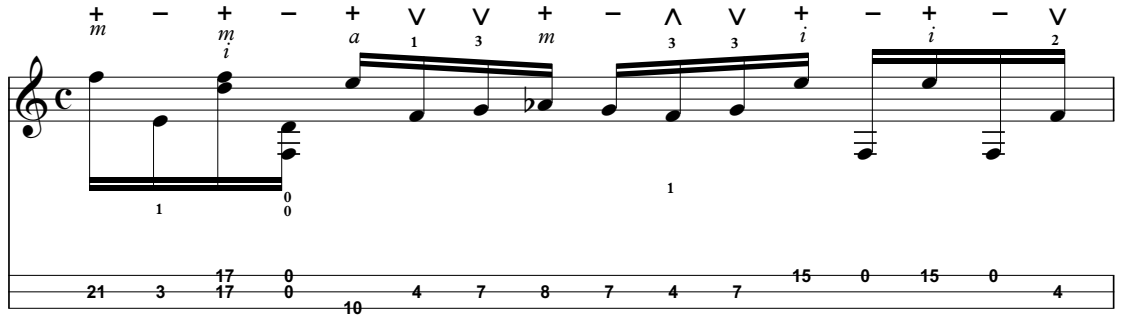
Şekil 5. 18. İşaret Parmağı (i) ile Parmak Vurma ve Çekme



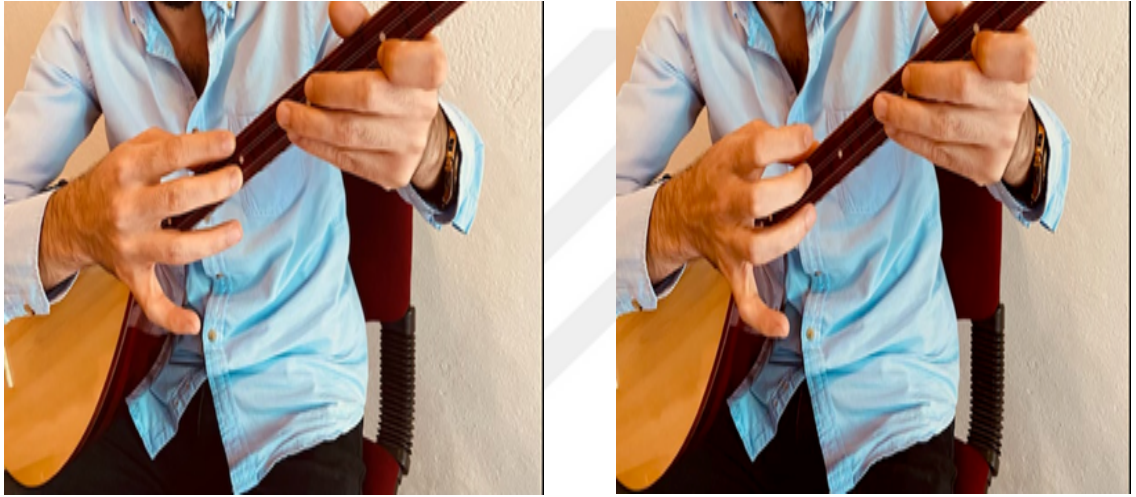
Şekil 5. 19. Orta Parmak (m) ile Parmak Vurma ve Çekme



Şekil 5. 20. Yüzük Parmağı (a) ile Parmak Vurma ve Çekme



Şekil 5. 21. Parmak Vurma Tekniği Örnek Ezgi



Şekil 5. 22. Çift Parmak (i ve m) ile Yapılan Parmak Vurma ve Çekme

5.4. ESERLER

Bu bölümde örnek eserler geleneksel olarak çalındıkları kendi düzenlerinde tezenesiz çalım tekniğine göre incelenmiştir. Çalışma “La, Re, Sol”, “La, Re, Re”, “La, Do, Sol”, “La, Re, Fa”, “La, Re, Fa#” ve “La, Mi” düzenleri ile sınırlandırıldı.

5.4.1. La-Re-Sol Düzeninde Eserler

GÖYNÜK ZEYBEĞİ



Yöre: Bolu
La-Re-Sol Düzeni

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömüçdoğan

1 *i p m i m i m i p m V i p*

3 5 1 3 1 3

T 7 5 4 7 4 7 7 4 4 7 4 5

A 7 5 4 7 4 7 7 4 4 7 4 5

B 7 5 4 7 4 7 7 4 4 7 4 5

2 *s-i i-a i*

0 0 0 0 0 0 0 0 5 5

7 4 4 7 7 4 4 7 7 4 4 7

3 *+ - + - V + + - V + - + V + - + - +*

i i i m i m i m i

2 4 2

17 0 17 0 5 7 5 5

7 4 7 7 4 4 7 4 7 4

4 *+ - ^ +*

m m m m

1 5 5

7 4 2 7 7 4 2 7 7 4 4 7 4 7 4

GÖYNÜK ZEYBEĞİ

5

0 0 0 0 0 0 0 0 7 4 5 4 7 4 5

6

4 3 1 1 5 4 7 4 5

7

10 7 6 7 10 5 4 7 4 7 4 5

8

7 6 3 5 7 7 6 3 5 7 7 7

GÖYNÜK ZEYBEĞİ

3

9

$\begin{matrix} + & - & \wedge & \vee & + & + & & + & + & - \\ i & & 3 & 3 & i & m & & i & m & \end{matrix}$

17 15 13 15 17 17 17 15 13 15 17 0

10

$\begin{matrix} + & - & + & - & + & - & + & - \\ m & i & i & i & i & \end{matrix}$

17 14 21 3 20 0 5 5 17 14 7 4 4 7 4 7 4

5.4.2. La-Re-Re Düzeninde Eserler

HÜDAYDA

Yöre: Ankara
La-Re-Re Düzeni

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömürcüoğlu



Sheet music for the first system of "HÜDAYDA". The music is written in 2/4 time, key of B-flat major (two flats). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes. The bass line consists of quarter and eighth notes. The melody is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The bass line is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The melody is marked with "1" (first finger) and "3" (third finger) fingering. The bass line is marked with "0" (open string) and "7" (seventh fret) fingering.

Sheet music for the second system of "HÜDAYDA". The melody continues from the first system. The bass line continues from the first system. The melody is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The bass line is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The melody is marked with "4" (fourth finger) fingering. The bass line is marked with "0" (open string) and "7" (seventh fret) fingering.

Sheet music for the third system of "HÜDAYDA". The melody continues from the second system. The bass line continues from the second system. The melody is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The bass line is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The melody is marked with "1" (first finger) and "0" (open string) fingering. The bass line is marked with "0" (open string) and "7" (seventh fret) fingering.

Sheet music for the fourth system of "HÜDAYDA". The melody continues from the third system. The bass line continues from the third system. The melody is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The bass line is marked with "s-i" (sustained) and "i" (inhalation) breath marks. The melody is marked with "1" (first finger) fingering. The bass line is marked with "0" (open string) and "7" (seventh fret) fingering.

HÜDAYDA

2

5

+ a - V 1 V 2 + m - + i - ^ 3

14 0 2 4 7 4 11 10 7

6

+ m - V 1 + a - + m - V 3 + m - + m - V 3 + i - ^ 3 V 3

17 0 2 21 7 7 4 7 8 7 8 4 7 11 10 7 10

7

+ i - ^ 1 V 1 + i - + i -

21 1 0 1 0 4 0 18 0 18 0

8

+ i - + i - + i -

17 0 17 0 17 0

HÜDAYDA

3

9

i $\wedge_3$ *i* $\wedge_3$ *i* *p* *i* *i*

3 1 0 3 1

7 4 7 4 7 0 4 0 1

10

2

2

11

i

0 4 0 1 0 0 0 0

12

0 1 0 4 0 1 0 1

HÜDAYDA

4

13

0 4 0 1 0 0 0

14

0 1 0 4 0 1 0 1

15

0 4 0 1 0 0 0 0

16

23 4 7 4 7 21 4 18 1

+i - V₃ ^₃ V₃ +i - +i -

HÜDAYDA

5

17

18

19

20

21

HÜDAYDA

6 22

17 4 17 1 17 0 17 0

23

0 7 7 0 2 4 7 7 7 7

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömüşdoğan

70

2 Başındaki Yazmayı Sarıya mı
Boyadın

5

m *i* *i*

1

17 0 17 0 21 3 17 0 17 0 17 0 21 3

6

17 0 17 0 17 0 21 3 17 0 3 17 0 3 15 0

5.4.3. La-Do-Sol ve La-Re-Fa (Müstezad) Düzeninde Eserler

ELMALARIN YONGASI



Yöre: Konya
La-Do-Sol Düzeni

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömüçdoğan

1

+ m V - m + i + i - i + i - i + i - V + m - m

3 1 0 3 3 4

T
A
B

10 7 10 10 6 7 3 6 0 7 0 7 0 7 10 7

2

+ m - m V + a - m + m - m + i + m V V

2 3 2 1 7 6 7

7 4 7 10 4 7 3 7 6 7

3

10 7 10 10 6 7 3 6 0 7 0 7 0 7 10 7

4

s-i i-a i i

2 0 0

0 0 0 0

7 4 7 10 4 7 4 4 4 4

ELMALARIN YONGASI

2

5

$\frac{+}{i}$ - $\frac{+}{i}$ - $\frac{+}{i}$ - $\frac{+}{i}$ - $\frac{+}{i}$ - $\frac{+}{m}$ $\frac{V}{4}$ $\frac{+}{i}$

3

13 6 13 6 13 6 10 7 10

6

10 7 10 10 6 7 3 6 0 7 0 7 0 7 10 7

8

10 7 10 10 6 7 3 6 0 7 0 7 0 7 10 7

9

7 4 7 10 4 7 3 7 7 3 0

ELMALARIN YONGASI

10 $\begin{matrix} + & - & \vee & + & - & + & - & \wedge \\ m & & 4 & a & & m & & 1 \end{matrix}$ 3

TAŞKIRAN



Yöre: Tokat
La-Re-Fa Düzeni

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömüçoğlu

1

1 0 0 10 4 7 8 7 4 7 15 0 15 0 4

T
A
B

2

21 3 17 0 10 4 7 8 7 4 7 15 0 15 0 4

3

14 0 11 10 11 10 11 10 21 3 4 21 21 3 4

4

10 4 7 8 7 4 7 15 0 15 0 4 21 3 4

TAŞKIRAN

2
5

14 0 11 10 11 10 11 10 21 3 4 21 3 21 3 4

6

10 4 7 8 7 4 7 15 0 15 0 4 21 3 4

5.4.4. La-Re-Fa# Düzeninde Eserler

BULUT BULUT ÜSTÜNE



Yöre: Mersin
La-Re-Fa# Düzeni

Düzenleme ve Notasyon: Duran Kömüştöğün

1

i *V* *m* *i* *m* *m* *i* *i* *i* $\wedge$

2

1 0 2 0 0 1 1 1

T
A 6 7 0 7 0 0 7 6 7 0 7 6 6 0
B

2

m *V* *m* *i* *i*

2

6 7 0 7 0 7 0 7 6 7 0 7 6

3

a *V* *i* *i* *-* *m* *a* *V* *i* *-* *V* *m* *V* *s-i* *s-i* $\wedge$

4 2 3 2 3 2 2 1

1 2 3 3 3 0

15 11 14 11 10 11 10 17 7 17 0 7 17 0 7 10 7 6 6 0

4

m *V* *V* *i* *-* $\wedge$ *m* *a* *V* *i* *-* *i* *-* $\wedge$ $\wedge$ *m* *V* *-* *V* *s-i* *s-i* $\wedge$

3 3 3 4 3 2 2 2 1

1 3 1 1 1 4 1

15 11 14 15 14 11 15 11 17 7 15 0 15 11 10 7 13 7 0 7 6 6 0

BULUT BULUT ÜSTÜNE

2

5

$\begin{matrix} + & - & V \\ i & & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} + & - & + & - & V & + & - & + & - \\ a & m & m & m & 3 & m & m & m & \end{matrix}$ $\begin{matrix} \downarrow & \uparrow & \downarrow & \downarrow & \uparrow \\ s-i & i & s-i & s-i & i \end{matrix}$

15 0 6 15 0 6 14 0 7 6 7 10 6 7 4 0 0 0 0 0 0

6

$\begin{matrix} \downarrow & V & \uparrow & V & \downarrow & \downarrow & \uparrow & V & \downarrow & \downarrow & \wedge \\ s-i & \frac{2}{3} & i & 1 & s-i & s-i & i & \frac{2}{3} & s-i & s-i & 1 \end{matrix}$

0 0 0 7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

7

$\begin{matrix} \downarrow \\ s-i \end{matrix}$

0 0 0 7 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

8

15 11 14 11 10 11 10 17 7 17 0 7 17 0 7 10 7 0 0 0

9

15 11 14 15 14 11 15 11 7 15 0 15 11 10 7 7 7 0 0 0

BULUT BULUT ÜSTÜNE

3

10

15 0 6 15 0 6 14 0 7 6 7 10 6 7 4 6 0 0 6 6 6 6

5.4.5 La-Mi Düzeninde Eserler

KOZA

Beste
La-Mi Düzeni

Beste ve Notasyon: Duran Kõmũdođan

Sheet music for the first system of the piece "KOZA". The notation is in 5/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a series of numbers (0, 11, 10, 7, 4, 3, 0, 7, 0, 7, 0, 7, 0, 7) below the staff. The melody includes various ornaments and accidentals, such as flats and naturals, and is marked with a "V" at the end.

Sheet music for the second system of the piece "KOZA". The notation is in 5/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a series of numbers (0, 11, 10, 7, 4, 3, 0, 7, 0, 7, 0, 7, 0, 7) below the staff. The melody includes various ornaments and accidentals, such as flats and naturals, and is marked with a "V" at the end.

Sheet music for the third system of the piece "KOZA". The notation is in 5/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a series of numbers (2, 4, 2, 1, 5) below the staff. The melody includes various ornaments and accidentals, such as flats and naturals, and is marked with a "V" at the end.

Sheet music for the fourth system of the piece "KOZA". The notation is in 5/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff, and the bass line is indicated by a series of numbers (3, 4, 7, 7, 0) below the staff. The melody includes various ornaments and accidentals, such as flats and naturals, and is marked with a "V" at the end.

KOZA

2

9

$\begin{matrix} + & - & & + & - & + & - & + & - & + & - \\ m & m & \vee & i & i & m & m & i & i & m & m \end{matrix}$

3 1

18 14 7 8 0

17 0 7 0 17 7 7 0

11

$\begin{matrix} + \\ i \end{matrix} \vee \vee$

2 4

7

4 7

13

15

17

$\begin{matrix} \downarrow & \uparrow & - & \downarrow & \uparrow & \downarrow & \uparrow & \downarrow & \uparrow & \downarrow & \uparrow \\ s-i & i-s & & i & i & i & i & s-i & i-s & i & i \end{matrix}$

4 3

7 7 7 7 7 7 7 6

0 0 0 0 0 0 0 0

KOZA

19

2

1

1

2

3

4

3

3

4

6

0

0

0

0

21

p

i

m

i

V

m

V

i

V

i

i

^

m

^

^

^

4

2

4

2

1

1

2

1

0

7

14

17

13

10

4

3

0

23

s-i

t-s

-

i

i

i

i

1

5

7

7

25

s-i

t-s

-

s-i

V

i

i

i

p

m

i

V

m

p

i

0

7

10

7

4

0

0

4

3

4

7

3

4

0

27

i

p

m

i

V

m

0

4

4

3

4

7

KOZA

19

2

1

1

2

3

4

3

3

4

6

0

0

0

0

21

4

2

4

2

1

1

2

1

7

14

17

13

10

4

3

0

23

1

5

7

7

25

0

7

10

7

4

0

4

3

4

7

3

4

0

27

4

4

3

4

7

0

KOZA

4

29

Measures 29 and 30 of the piece 'KOZA'. Measure 29 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is empty. Measure 30 is empty.

31

Measures 31 and 32 of the piece 'KOZA'. Measure 31 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line is empty. Measure 32 contains a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line contains guitar tablature: 4 7 4 7 3 | 0 3 4 7 7 | 0 0. Above the staff, there are fingering and articulation markings: 'i' (finger), 'V' (accents), 'm' (mordent), 'p' (pizzicato), 's-i' (slurs), and 'i' (finger).

SONUÇ VE ÖNERİLER

- Bağlama icrasında tezenesiz çalım tekniklerinin kullanımı, tezenenin icraya eklenmesinden sonra giderek azalmıştır.
- 1990'lı yıllardan sonra popüler bağlama icracılarının tezenesiz icra tekniğini tekrar gündeme getirmesinden itibaren, kullanımı günümüze kadar giderek artmıştır.
- Tezenesiz çalma tekniklerinin bağlamada kullanılan düzenler içerisinde en çok La Re Sol (Bağlama) düzeninde uygulandığı görülmüştür.
- Diğer düzenlerde ise tezenesiz çalma tekniklerinin tercih edilme oranlarının oldukça düşük olduğu görülmüştür.
- La Re Sol (Bağlama) düzeni dışında kalan düzenlerde özellikle alanda faaliyet gösteren akademisyenlerin çeşitli çalışmalar yürüttüğü görülmüştür ve bu çalışmaların da giderek artması gerektiği düşünülmektedir.
- Bağlamada kullanılan telleme alternatifleri içerisinde, iki tel ve üç tel kullanımının tezenesiz çalma tekniklerinde çok yaygın olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Bağlamada kullanılan bağlama boyutları içerisinde cura, çöğür, bağlama ve tambura boyutlarının yoğun olarak tercih edildiği görülmektedir.
- Bağlama yapımcıların tezenesiz çalım tekniklerine daha uygun bağlama imalat teknikleri geliştirmeye çalıştıkları görülmüştür ve bu çalışmaların da giderek çoğalması gerektiği düşünülmektedir.
- Bağlama eğitimi verilen akademik kurumlarda tezenesiz çalım teknikleri konusunda eğitim müfredatlarını güncellediği görülmekle beraber, bu güncellemelerin artırılması gerektiği düşünülmektedir.

Bu çalışmada birkaç örnek halinde ortaya konulmuş olan düzenlemelerin söz konusu müfredatlar için bir materyal olabileceği ve sayısının başka araştırmacılar tarafından artırılması gerektiği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

Kitaplar

- [1] Canay, Ayşe., (1997), *Karacaoğlan Bütün Şiirleri*, Gözlem Yayınları, İstanbul, Türkiye, 143.
- [2] Duygulu, M., (2014), *Türk Halk Müziği Sözlüğü*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.
- [3] Ekici, S., (1993), *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuz*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Türkiye.
- [4] Erzincan, E., (2019), *Bağlama İçin Besteler*, Ayhan Matbaası, İstanbul, Türkiye.
- [5] Eyüpoğlu, S., (1995), *Pir Sultan Abdal*, Cem Yayınevi, İstanbul, Türkiye, 110.
- [6] Parlak, E., (2000), *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, Türkiye.
- [7] Parlak, E., (2001), *El ile Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu I*, Ekin Yayınları, İstanbul, Türkiye.
- [8] Oktay, M., (1997), *Dadaloğlu Bütün Şiirleri*, Gözlem Yayıncılık, İstanbul, Türkiye, 93.
- [9] Sağ, A., Erzincan, E., (2013), *Bağlama Metodu*, Pan Yayıncılık, İstanbul, Türkiye.

Tezler

- [1] Baysal, A.O, (2020), *Şelpe Tekniğinde Armonik Uygulamalar İçin Sistemleştirme Yöntemi*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
- [2] Ceylan, Ş, (2018), *Şelpe Öğretimi için Kullanılan Metot Kitaplarının Sembol ve İşaretler Yönünden Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniv. Müzik Eğitim Dalı, Van, Türkiye.
- [3] Parlak, E, (1998), *Türkiye’de El ile (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Teknik Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

Kişisel Görüşmeler

[1] Varlı, E., (2022), Kişisel Görüşme (22.02.2022), (Bursa Uludağ Üniv. Devlet Konservatuarı Öğrt. Üyesi).



EKLER

EK. A. Örnek Eserlerin Bulunduğu CD

Cd içerisinde yer alan;

Göynük Zeybeği (La-Re-Sol Düzeni)

Başındaki Yazmayı (La-Re-Re Düzeni)

Hüdayda (La-Re-Re Düzeni)

Elmaların Yongası (La-Do-Sol Düzeni)

Taşkıran (La-Re-Fa Düzeni)

Bulut Bulut Üstüne (La-Re-Fa# Düzeni)

Koza (La-Mi Düzeni)