

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KOPUZDAN ALTITELLİ KOPUZA UZANAN SÜREÇTE FİZİKSEL VE
İCRA TEKNİKLERİ BAKIMINDAN MEYDANA GELEN DEĞİŞİM VE
GELİŞMELER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinan Cem EROĞLU**

Anabilim Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2011

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KOPUZDAN ALTITELLİ KOPUZA UZANAN SÜREÇTE FİZİKSEL VE
İCRA TEKNİKLERİ BAKIMINDAN MEYDANA GELEN DEĞİŞİM VE
GELİŞMELER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinan Cem EROĞLU
(415091033)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 6 MAYIS 2011

Tezin Savunulduğu Tarih : 6 HAZİRAN 2011

**Tez Danışmanı : Doç. Cihangir TERZİ (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Adnan KOÇ (İTÜ)
Yrd. Doç. Dr. M. Ali ÖZDEMİR (MÜ)**

HAZİRAN 2011

ÖNSÖZ

İnsanoğluna ait en eski müzik aletlerinden birisi olan kopuz, tarihsel süreç içinde bir çok toplum tarafından çalınmış ve kutsal sayılmıştır. Günümüz müziğinde önemli ve karakteristik bir çalgı olan kopuz, son çeyrek asırda halk müziği çalgı ailesinin bir mensubu olan altıtelli kopuzun oluşması için de önemli bir köşe taşı olmuştur.

Çalışmanın hazırlanması sırasında bilgilerine başvurduğum; başta tez danışmanım, İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Müzik Teorisi Bölüm Başkanı Doç. Cihangir TERZİ'ye, çalışmanın yapılmasında ki en önemli esin kaynağım olan aynı zamanda çok değerli fikirlerine başvurduğum altıtelli kopuzun yaratıcısı Erkan OĞUR'a, altıtelli kopuzun ortaya çıkmasında çok önemli katkıları olan ve çalışmam için önemli bilgilerine başvurduğum lütiye, babam Kemal EROĞLU'na, notasyon konusunda ki yardımları için Arş. Gör. Dr. Tolgahan ÇOĞULU'ya, çalışmamı büyük bir sabırlı okuyarak yazım yanlışlarımı farketmemi sağlayan İlayda Özne TEZCAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Nisan 2011

Sinan Cem EROĞLU

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
RESİM LİSTESİ.....	xii
ÖZET.....	xv
SUMMARY.....	xvii
1. GİRİŞ.....	1
2. KOPUZ.....	5
2.1 Kopuz Sözcüğünün Etimolojisi.....	5
2.2 Kopuzla İlgili Efsaneler.....	13
2.3 Kopuzun Tarihçesi.....	15
2.3.1 Hititlerde kopuz.....	15
2.3.2 Eski Ön Asya, Mezopotamya ve Mısır'da kopuz.....	16
2.3.3 Orta Asya'da kopuz.....	18
2.3.4 Uygurlarda kopuz.....	19
2.3.5 Kırgızlarda kopuz.....	20
2.3.6 Afganistan'da kopuz.....	21
2.3.7 Kazakistan'da kopuz.....	21
2.3.8 Kıpçaklarda kopuz.....	23
2.3.9 Lehlilerde kopuz.....	23
2.3.10 Macarlarda kopuz.....	24
2.3.11 Litvanlarda kopuz.....	24
2.3.12 Çeklerde kopuz.....	24
2.3.13 Kopuzun çalındığı diğer bölgeler.....	24
2.3.14 Osmanlılarda kopuz.....	27
2.3.15 Anadolu'da kopuz.....	28
2.4 Kopuzun Fiziksel Özellikleri.....	29
2.4.1 Teller.....	30
2.4.2 At kılından yapılan teller.....	30
2.4.3 Bağırsaktan yapılan teller.....	31
2.4.4 İpek teller.....	31
2.4.5 Metal (Madeni) teller.....	33
2.4.6 Kopuzun yapıldığı ağaçlar.....	33
2.4.7 Kopuzun göğsüne gerilen deriler.....	33
2.4.8 Kopuzda ağaç ses tablosu kullanımına geçilmesi.....	33
2.5 Kopuzun Gelişimi.....	33
2.6 Kopuz Çeşitleri.....	34
2.7 Günümüz Türkiye'sinde Kopuz.....	42
2.8 Günümüz Müziğinde Kopuz.....	46
2.8.1 Kopuzun Fiziksel Özellikleri.....	47
2.8.1.1 Gövde.....	47
2.8.1.2 Ses Tablosu (Göğüs).....	47

2.8.1.3 Klavye.....	48
2.8.1.4 Perdeler.....	48
2.8.1.5 Eşik.....	60
2.8.1.6 Akort Burguları.....	61
2.8.1.7 Teller.....	61
2.8.1.8 Cila.....	62
2.9 Kopuzun İcra Şekilleri.....	62
2.10 Kopuz Çeşitleri.....	63
2.10.1 Üç telli kopuz.....	63
2.10.1.1 Akort şekilleri.....	66
2.11 Etimolojik Olarak Kopuzdan Bağlamaya Geçiş.....	68
3. ALTITELLİ KOPUZUN TÜRETİLMESİNDE ETKEN OLAN DİĞER ÖNEMLİ ÇALGILAR.....	69
3.1 Klasik Gitar ve Tarihçesi.....	69
3.2 Klasik Gitar Hakkında Genel Bilgiler.....	72
3.3 Lut.....	74
3.4 Fiziksel Özellikler.....	75
3.5 Akort Sistemleri.....	77
4. ALTITELLİ KOPUZ.....	81
4.1 Altıtelli (Kopuz) Oğur sazına Genel Bakış.....	81
4.1.1 Teller.....	83
4.1.2 Eşik.....	83
4.1.3 Akort Sistemleri.....	87
4.2 Sekiztelli Oğur Sazı.....	88
4.3 On Üçtelli Oğur Sazı.....	89
5. ALTITELLİ KOPUZDA İCRA TEKNİKLERİ VE NOTASYON.....	91
5.1 Altıtelli Kopuzun İcrasında ve Öğretiminde Ortak Standartların Belirlenmesi.....	91
5.2 Notasyon.....	91
5.3 Altıtelli Kopuzda Tutuş Tekniğinin Sağlanması.....	91
5.4 Sağ El Terim ve Teknikleri.....	93
5.5 Sol El Parmak Numaraları.....	97
5.6 Sağ Elin Tırnakları ve Kullanım Şekli.....	97
6. SONUÇ VE TARTIŞMA.....	99
KAYNAKLAR.....	103
EKLER.....	109
ÖZGEÇMİŞ.....	121

KISALTMALAR

Arş. Gör	: Araştırma Görevlisi
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Cm	: Santimetre
Doç.	: Doçent
İ.T.Ü.	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Hz	: Hertz
M.Ö.	: Milattan Önce
Prof.	: Profesör
S.	: Sayı
Sf.	: Sayfa
T.M.D.K	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
T.H.M.	: Türk Halk Müziği
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
Yrd. Doç.	: Yardımcı Doçent
Yy.	: Yüzyıl

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Kopuzun perde ölçüleri.....	59
---	----

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Klavye uzunluğunu bulmak için kullanılan denklem	48
Şekil 2.2 : Bir tam ses aralığında mevcut komalar	56
Şekil 2.3 : Bir tam ses aralığını 10 komaya bölen sistemin şeması	57
Şekil 2.4 : Kopuz düzeni	65
Şekil 2.5 : Hicaz düzeni	65
Şekil 2.6 : Kürdi düzeni	65
Şekil 2.7 : Hüseyini düzeni	66
Şekil 2.8 : Kopuz düzeni	66
Şekil 2.9 : Zeybek düzeni.....	66
Şekil 2.10 : Boğma düzeni	67
Şekil 2.11 : Bozuk düzeni	67
Şekil 2.12 : Kaval düzeni	67
Şekil 2.13 : Çiftetelli düzeni	67
Şekil 3.1 : 6 tel sıralı erken Rönesans lutu akort şekli	78
Şekil 3.2 : 10 tel sıralı geç Rönesans erken Barok lutu akort şekli.....	78
Şekil 3.3 : 14 tel sıralı lut akort şekli	78
Şekil 3.4 : 15 tel sıralı Theorbo akort şekli	78
Şekil 3.5 : 13 tel sıralı lut akort şekli	79
Şekil 4.1 : Minör akordu	87
Şekil 4.1 : Hicaz akordu.....	87
Şekil 4.2 : Kürdi akordu.....	87
Şekil 4.3 : Majör akordu	88
Şekil 4.4 : Bam telli minör akordu.....	88
Şekil 4.5 : Kürdi akordu – 2.....	88
Şekil 5.1 : Boş teller.....	93
Şekil B.1 : Minör akordunda 1. ve 2. tellerde “i” ve “m” parmağı için tirando alıştırması	111
Şekil B.2 : Minör akordunda 1. ve 2. tellerde “i” ve “m” parmağı için tirando alıştırması	111
Şekil B.3 : Minör akordunda 1., 2. ve 5. tellerde “i” ve “m” parmağı için tirando tekniği ile icra edilecek gam çalışması	111
Şekil B.4 : Minör akordunda bütün açık telleri kapsayan arpej çalışması.....	111
Şekil B.5 : Minör akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	112
Şekil B.6 : Minör akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	112
Şekil B.7 : Minör akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	112
Şekil B.8 : Minör akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	112
Şekil B.9 : Hicaz akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	113
Şekil B.10 : Hicaz akordunda “p”, “m” ve “i” parmakları için arpej çalışması.....	113
Şekil C.1 : Kervan adlı halk ezgisinin düzenlemesi	114
Şekil C.2 : Ağırhlama adlı halk ezgisinin düzenlemesi.....	116

Şekil C.3 : Yemen Türküsü adlı halk ezgisinin düzenlemesi	117
Şekil C.4 : Uzundere Barı adlı halk ezgisinin düzenlemesi.....	118

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1 : Kırgız komuzu	21
Resim 2.2 : Kopuz	22
Resim 2.3 : Türkistan damburası	36
Resim 2.4 : Dutar	37
Resim 2.5 : Özbek dutarı	38
Resim 2.6 : Uygur dutarı	39
Resim 2.7 : Pamir rebabı	40
Resim 2.8 : Ramazan Güngör	44
Resim 2.9 : Nesimi Çimen	45
Resim 2.10 : Erkan Oğur	46
Resim 2.11 : Montajı bitmiş klavyeler	48
Resim 2.12 : Hızır Ağa'ya göre bağlama perdeleri	51
Resim 2.13 : Ferruh Arsunar'a göre bağlama perdeleri	52
Resim 2.14 : Sadi Yaver Ataman'a göre bozuk	52
Resim 2.15 : Şemsi Yastıman'a göre bağlama perdeleri	54
Resim 2.16 : Mustafa Hoşsu'ya göre bağlama perdeleri	55
Resim 2.17 : Sabri Yener'e göre bağlama perdeleri	55
Resim 2.18 : Kopuzun dip ve orta eşiği	61
Resim 2.19 : Üç telli kopuz	64
Resim 3.1 : Kithara	69
Resim 3.2 : Georg Stauffer (1815), Juan Perfumo (1853) ve Johann Anton Stauffer (1827) yapımı gitarlar	71
Resim 3.3 : Barok gitar	71
Resim 3.4 : Romantik dönem gitar	72
Resim 3.5 : Klasik gitar	73
Resim 3.6 : Sekiz tel sıralı tenor Rönesans lutu	75
Resim 3.7 : Theorbo	76
Resim 3.8 : Sekiz tel sıralı Barok lut	77
Resim 4.1 : BBC Radio 3 için Erkan Oğur ile röportaj ve icra	82
Resim 4.2 : Altı telli bağlama	82
Resim 4.3 : Altı telli bağlama	82
Resim 4.4 : Orta eşik ve teller	84
Resim 4.5 : Orta eşik ve teller	84
Resim 4.6 : Tellerin orta eşıkten geçişi	85
Resim 4.7 : Entonasyon problemlerini gidermek için konulan teller	86
Resim 4.8 : Sekiz telli bağlama (oğur sazı)	89
Resim 4.9 : 13 telli oğur sazı	90
Resim 5.1 : Altı telli bağlama tutuş pozisyonu	92
Resim 5.2 : Sağ el tutuş pozisyonu	93
Resim 5.3 : Sağ el parmaklarının simgeleri	94
Resim 5.4 : Tirando tekniği ile tellerin çekilmesi	95

Resim 5.5 : Apoyando tekniği ile tellerin çekilmesi.....	95
Resim 5.6 : Apoyando tekniği ile tellerin çekilmesi ve parmağın üst tele dayanması	96
Resim 5.7 : Arpej tekniğinde sağ ellerin pozisyonu	96
Resim 5.8 : Sol ellerin parmak numaraları	97
Resim 5.9 : Tırnağın doğru törpülenme şekli	97
Resim 5.10 : Tırnak için gerekli uzunluk.....	98
Resim 5.11 : Sağ el tırnaklarının uzunluğu ve tırnak şekli.....	98

KOPUZDAN ALTITELLİ KOPUZA UZANAN SÜREÇTE FİZİKSEL VE İCRA TEKNİKLERİ BAKIMINDAN MEYDANA GELEN DEĞİŞİM VE GELİŞMELER

ÖZET

Sabit iki nokta arasında tel gerip ses çıkartma fikri, medeniyet tarihi boyunca süregelen bir düşüncedir. Bu düşünceye ait ilk müzik aletlerinden biriside kopuzdur. Kopuz, tarihi M.Ö. 6000 yıl öncesine dayanan ve ait olduğu toplumlarca kutsal sayılan bir çalgı olmuştur. Kopuz yalnızca tek bir çalgıya verilen isim değil, günümüzdeki “saz” kelimesinin karşılığı olarak geçmişte bütün çalgılar için kullanılmıştır. Tarih sürecinde çok farklı kopuz tipleri var olmuştur. Bu kopuzlar sahip oldukları tel sayılarına göre isimlendirilmiştir. Çalışmamız içerisinde geçmişte ve günümüzde kullanılan farklı tiplerde kopuzlar incelenmiş, özellikle günümüzde kullanılan kopuzlar ayrıntılı olarak ele alınmış, perde ölçüleri ve ses sistemi ile ilgili detaylı incelemelere ve yeni bulgulara yer verilmiştir.

Orta Asya ve Anadolu’da tarih süreci içinde yaygın biçimde birçok toplum tarafından kullanılan kopuzun gelişimi hiçbir zaman durmamıştır. Toplumların konar-göçer yaşam anlayışını terkedip yerleşik düzene geçmeleri sonucunda kopuzun tel ve perde sayısı artmıştır. Müziğin gelişimi sazların gelişimini, sazların gelişimi müziği etkilemiştir. Bu bağlamda, Teke yarımadasında üçtelli cura olarak da bilinen üçtelli kopuzdan, dede sazından, Barok, Erken Rönesans ve Rönesans dönemlerinde karşımıza çıkan lutdan ve klasik gitardan esinlenerek Erkan Oğur tarafından altıtelli kopuz türetilmiştir. Üçtelli curanın, kopuzun ve dede sazının tınsal özellikleri, icra şekilleri ve perde sistemleri, lutun klavye yapısı ve klasik gitarın arpej tekniği ile akort sistemleri altıtelli kopuzun tasarımında önemli rol oynayan etkenlerdir. Altıtelli kopuz ile kopuz ve bağlama ailesine mensup diğer çalgılar arasında ki en önemli farklar, tel sayısından dolayı klavyesinin kalınlığı, tel kalibresi, çalım tekniğinden kaynaklı tınsal özelliği ve klasik gitarda olduğu gibi melodi ile armoninin aynı anda icra edilebilmesidir. Çalışmamızın sonunda, bu bulguların ışığında icra edilip düzenlemesi yapılmış etüd ve ezgilerde ise altıtelli kopuzun notasyon anlayışı görülebilmektedir.

PHYSICAL AND PERFORMING TECHNIQUES OF TRANSFORMING AND DEVELOPMENTS IN THE PROCESS FROM KOPUZ TO SIX-STRINGED KOPUZ

SUMMARY

The idea of stretching string between two fixed points to produce sound, is an idea that is obtained throughout the history of civilization. One of the instruments that belongs to this idea is kopuz. Kopuz, whose history is dating back 6000 BC, was thought a sacred instrument by societies whom belongs. Kopuz was not only a name given to a single instrument, but also it was used for all instruments to define in the past like using “saz” as a word to define all instruments today. There were many different types of kopuz in the process of history. These instruments are called by number of strings that they have. In this study, different type of kopuzs having used in the past and present were examined, especially kopuzs that are used today have been discussed in detail, new findings and detailed reviews are presented about fret positions, scale and makam systems.

In the process of the history, kopuz whose widely used by many community, development has not stopped any time. As a result of societies passed to settled life from nomadic life, kopuz’s string and fret numbers increased. The development of music influenced the development of instruments, development of instruments influenced the development of music. As a result of this development, six-stringed kopuz was produced by Erkan Ogur from three stringed kopuz that is known three stringed cura in Teke peninsula, saz of minstrel, lute that was played in Baroque, early Renaissance and Renaissance period, and classical guitar. Important factors that play an important role in the design of the six-stringed kopuz are timbre features, playing styles and fret systems of three stringed cura, kopuz and saz of minstrel, keyboard structure of lute, arpeggio technique and tuning systems of classical guitar. The most important differences between normal regular kopuzs and baglamas, six-stringed kopuz are thickness of keyboard because of number of strings, string calibration, timbre feature on account of playing technique, and both harmony and melody can be played at the same time like in classical guitar. At the end of our study, notation of six-stringed kopuz can be seen on scores of arranged pieces and etudes that were played and arranged in the direction of new findings.

1. GİRİŞ

Telin bir düzleme gerilip ses elde edilmesi fikri insanlık tarihi kadar eskidir. Bu yöntemle ses elde edilen çalgılar Hornbostel ve Sachs (1914) tarafından telli çalgılar (chordophone) olarak adlandırılmaktadır. Bu fikir bugün kullandığımız telli çalgıların da temelini oluşturmaktadır. Yapılan çok sayıda ki araştırmalarda hemen her toplumun bir telli çalgısı olduğu düşünülmektedir. Ancak bu çalgılar yapısal özellik, tını, çalış tekniği gibi açılardan toplumdan topluma değişkenlik gösterirler.

Bir düzleme veya eğriye tel gerilmesiyle meydana gelen çalgılar gerek yay gerekse yaysız, mızrapsız çalım tekniği kullanılarak el ile çalınmışlardır. İnsanoğlunun önce tek tele sahip müzik aletlerini çalmasının ardından, müzikal fikirlerinin gelişimlerine paralel olarak çalgıların tel sayıları artmıştır. Önceleri at kılı ve bağırsak teller kullanılırken, sanayileşmenin de etkisiyle metal tel kullanımına geçilmiştir. Metal tel kullanımına geçilmesindeki temel neden metal telin daha iyi akort tutması, dirençli, dayanıklı olması ve daha yüksek ses elde etmeye olanak tanınmasıdır. Bununla birlikte konar-göçer toplum anlayışının terk edilmesi ve insan topluluklarının yerleşik düzene geçmeleri ile birlikte tel sayılarında ki artış devam etmiştir. Yerleşik hayata sahip olmayan göçebe toplumların çalgıları kolay taşınabilme özelliğine sahip çalgılar olmalıdır. Tel sayıları farklı coğrafyalar ve toplumlar arasında da değişkenlik göstermektedir. Uygurlarda ve Türkmenistan'da iki telli kopuzlar varken, Anadolu'da ve Azerbaycan'da ise üç telli kopuzlar bulunmaktadır. Tel sayısının artması ile yapılan müzikler de gelişmiş ve çeşitlilik kazanmış, çalgıların gelişimi müziği, müziğin gelişimi ise çalgıları etkilemiştir. Aynı zamanda farklı toplumlarda aynı tip çalgılar çalındığı için toplumlar arasında da etkileşim meydana gelmiştir. Dolayısı ile telli çalgıların kökeni hakkında kesin bir kök aramak yerine gelişmeleri ve değişimleri meydana getiren durumları incelemek daha doğru olacaktır.

Çalışmamızda kopuzu incelerken temel aldığımız nokta, el ile mızrapsız icra şekli olmuştur. Bu icra şekli bir geleneği temsil etmektedir ve çok sayıda farklı toplumda bulunmaktadır. Aralarında kültürel bir bağ olmasa dahi Afganlar ve Kırgızlar gibi birçok toplum kopuz ve benzeri çalgıları aynı şekilde icra etmektedirler. Dolayısıyla

çalışmamızda kopuzu araştırırken baz aldığımız ortak nokta icra şekli olmuştur. Bu bağlamda yay ile çalınan kopuzlar araştırmamızın dışında kalmaktadırlar.

Kopuz, tarihi birçok uygarlıktan eski olan, ait olunduğu toplumlar tarafından kutsal sayılan ve el üstünde tutulan bir çalgı olmasının yanı sıra binlerce yıldan beri süregelen bir kültürün de en önemli yapı taşlarından birisidir. Kopuz kelimesi tarih boyunca yalnızca telli çalgılara verilen bir isim değil, günümüzde kullandığımız “saz” kelimesinin karşılığı gibi bütün çalgılar için kullanılmış bir kelime olmuştur. Bir müzik aleti olmasının yanı sıra kopuz toplumlarca kutsal sayılmış, birçok manevi anlam yüklenmiş, hakkında efsaneleri olan ve hastalıkların tedavisinde kullanılan bir sazdır. Ayrıca milli sazımız olan bağlamanın da atası olması kopuzu bizim için oldukça önemli bir çalgı yapmaktadır.

Anadolu halk müziği kendi içerisinde birçok performans pratiğini ve ritüelini barındıran ve bu öğeleri yaşatan bir müziktir. Özellikle cumhuriyetin ilanından sonra modernleşme, batılılaşma, şehirleşme ve küreselleşmenin bağlama performansına büyük etkileri olmuştur. Örneğin 1980’li yılların sonları ve 1990’lı yıllarda Hasret Gültekin, Ramazan Güngör, Erdal Erzincan, Erol Parlak ve Arif Sağ’ın öncüleri olduğu mızrapsız çalış tekniği ile icranın hız kazanmasıyla birlikte, bağlama icrasında ve yapımında birçok gelişme yaşanmıştır. Klasik ve Flamenko gitar tekniklerinin, bağlamadaki şelpe tekniğine uyarlanması, tel sayılarının artması gibi teknik ve yapısal anlamda birçok yenilik bu gelişmelere örnek verilebilir.

Araştırmamızın konusu olan “Altıtelli Kopuz” yukarıda bahsettiğimiz gelişmelerin sonucu olarak Teke yarımadasında üçtelli cura olarak da bilinen üçtelli kopuzdan, dede sazından, Barok, Erken Rönesans ve Rönesans dönemlerinde icra edilen lutdan ve modern klasik gitardan esinlenerek türetilmiştir. Üçtelli curanın, kopuzun ve dede sazının tınsal özellikleri, icra şekilleri ve perde sistemleri, lutun klavye yapısı ve klasik gitarın arpej tekniği ile akort sistemleri altıtelli kopuzun tasarımında önemli rol oynayan etkenlerdir. Altıtelli kopuz 1992 yılında Erkan Oğur tarafından tasarlanıp, lütiye Kemal Eroğlu tarafından yapılmıştır. Erkan Oğur bu çalgıya “Oğur Sazı” ismini vermiştir. Gövdesi bağlama formuna sahip olan çalgıda, bağlamadan farklı olarak teller, ikişerli veya üçerli şekilde değil tek sıralı yerleştirilmiştir. Mızrapsız çalış tekniği kullanılarak icra edilen çalgı, arpej icrasına elverişli olduğu için hem bir solo çalgı hem de eşlik çalgısı olarak kullanılabilir. Altıtelli

versiyonunun yanı sıra naylon telli, sekiz, dokuz ve on üç telli çeşitleri de yapılmıştır.

Altı telli kopuzu diğer kopuz ve bağlama çeşitlerinden ayıran en önemli özellikleri çalgının klavyesinin tel sayısından dolayı bağlama ailesine mensup diğer çalgılardan daha geniş oluşu ve sazın icrasından kaynaklı farklı bir tınıya ve çalım tekniğine sahip olmasıdır. Altı telli kopuzu daha iyi inceleyebilmek ve gelişimini daha iyi kavrayabilmek için, türetildiği sazlar olan üç telli kopuz, lut ve klasik gitarı detaylı olarak incelememiz daha doğru olacaktır. Bu nedenle çalışmamın ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinde bu çalgılar ve tarihçesi incelenmektedir.

Altı telli kopuz yada diğer adı ile “oğur sazi” tıpkı lut ve klasik gitarda olduğu gibi hem eşlik çalgısı hem de solo bir çalgı olarak kullanılabilir kapasiteye sahiptir. Kendine has ses tınısı ile orkestra içinde ayrı bir yer edinmiştir. Piyano ve gitarda olduğu gibi hem melodi hem de arpej çalmaya olanak tanımaktadır. Yapısal özellikleri ile Dünya’da ki bütün müzikleri çalabilecek ve bütün orkestralara eşlik edecek kapasitesi vardır.

Çalgının tarihi son çeyrek yüzyıl kadar uzandığından dolayı altı telli kopuz hakkında yazılmış kaynak ve düzenlenmiş eser henüz bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmamız bu anlamda bilinen ilk çalışma olma özelliğini taşımaktadır. Bununla birlikte gerek Türk halk müziği teorisi anlamında yeni önermeler taşıması, gerekse de bağlama notasyonunda sol anahtarı yerine ikinci çizgi do anahtarının kullanılması da çalışmamızın içerisinde bulunan diğer önemli konulardır.

Bu çalışmayı yaparken, gerek yerli gerek yabancı kaynaklardan kopuzun, lutun ve klasik gitarın tarihçesi, farklı toplumlarda ki kopuz tipleri ve çalım şekilleri tarafımızdan araştırılmıştır. Bunun yanı sıra altı telli kopuz icracıları ile görüşerek çalgı ve üzerinde yapılan gelişmeler hakkında bilgi alınmıştır. Bütün bunlara kendi tecrübelerimizi ve bulgularımızı da ekleyerek çalışmamız son halini almıştır.

2. KOPUZ

2.1 Kopuz Sözcüğünün Etimolojisi

Kopuzu bir müzik aleti olarak tanımlamadan önce, bu çalgıya adını veren kopuz sözcüğünün anlamını araştırmamız gerekmektedir. Yeryüzünde ki bütün müzik aletlerinin isimleri, adlarını aldıkları sazın fiziksel yapıları ile ilgilidir. Örnek vermek gerekirse; gitar, dutar gibi çalgılar isimlerini üzerlerinde barındırdıkları tel sayılarından almışlardır. Kaval kelimesi ise Türkçede içi boş boru anlamına gelen “kav” kökünden türemiştir. Ney sazı ise Arapçada kamış anlamına gelen “nay” kelimesinden türetilmiştir.

Çeşitli kaynaklara göre kopuz, Dede Korkut’un sazıdır ve yayla çalınır. Baş kısımdaki tellerin bağlandığı ses burgularından birisi Güneşi diğeri Ayı temsil eder. Gövdede telleri taşıyan köprü kısmının altı yeryüzünü, üstü de gökyüzünü temsil etmektedir.

Dede Korkut’un kopuzu nasıl icat ettiği ile ilgili efsane günümüze kadar korunmuştur. Bu efsaneye göre; Korkut, küçüklüğünden kavrama yetisi yüksek ve hafızası kuvvetli bir çocuk olarak büyümüş. O dönemde kullanılan müzik aletlerinin hepsini çalabilecek seviyeye gelmiş. Fakat bununla yetinmeyen Korkut kendi elleriyle, insan ve hayvanların tabiat olaylarının, kâinattaki varlıkların sesini çıkarabilen bir müzik aleti yapmak istemiş. Aleti nasıl yapacağını çok düşünmüş, kesip getirdiği bir çam ağacının gövdesine tasarladığı şekli vermeye çalışmış. Fakat bundan sonra ne yapacağını bilemeyip çok zorlanmış. Günler hep böyle çam ağacına şekil vermekle ve nasıl bir alet yapacağını düşünmekle geçmiş. Bir gün artık iyice yorulan Korkut otururken bir anlık uykuya dalmış. Rüyasında bir melek ona: “Ey, Korkut! Yapmakta olduğun kopuz altı yaşındaki erkek devenin kemiği kadar olmuş. Fakat onun deve derisinden gövdesi, erkek keçinin boynuzundan oyularak yapılmış tiyeği (teli yüksek tutmak için altına konulan köprü), beş yaşındaki aygırın kuyruk

kıllarından örülmüş işegi (bağırsak) eksik, bunları sağlarsan, aletin kuş gibi ötmeye dünden hazır.” diyerek kopuzu nasıl tamamlayacağı hakkında bilgi vermiş. Korkut uyanır uyanmaz meleğin anlattıklarının hepsini yapmış.

“Çam ağacının gövdesinden,

Kesip de yaptığım kopuzum.

Üyenkinin gövdesinden,

Oyarak yaptığım kopuzum.

Jelmaya'nın derisinden,

Şanak yaptığım kopuzum.

Asi tekenin boynuzundan,

Tiyek yaptığım kopuzum.

Beş yaşındaki aygırın kuyruğundan,

İşek yaptığım kopuzum.

Kulaklarımı ayarlayayım,

Olmazsa bu dediklerim.

Tekrar yere vurup seni parçalayacağım!”

diyerek kopuzu eline almış, kendi elleriyle yaptığı bu müzik aletinin tellerinden güzel nağmeler dökülmeye başlamış. Uçan kuş, koşan hayvan, esen rüzgar, bütün tabiat hareketlerini durdurmuş, kopuzun sesine kulak vermişler.

Kopuz sözcüğünün kökü ile ilgili Mahmut Ragıp GAZİMİHAL'in (^{1975: 17}) görüşleri şu şekildedir:

“Kopuzun kov ve kovı kökü, bana kalırsa içi oyuk şey anlamlı kovu kelimesinden ziyade, kopsamak gibi ilgili fiillerin köküne bağlı olmalıdır. Zira bu fiillerin hem kopmak, fırlamak, seğirtmek, defetmek gibi hareki anlamları vardır, hem de saz çalanın el ve parmak cerbezelerini ifade edebilirler. Kopuz

adından önce kopsamak gibi fiiller doğmuş olabilir. Böyle bir tekadüm her şeyden evvel doğal bir gelişim verimi sayılabilir. Bizce tezenenin hızına göre kopuz adı doğmuş olabilir.”

Yenisey anıtlarında bile rastlanan kopuz kelimesinin kökü tam olarak çözülememesine rağmen, çeşitli Türk ağızlarında, *kobuz*, *kobus*, *kobız*, *kobıs*., *komuz*, *komıs*, *küpüz*, *kupüz*, Kırgızistan’da *komuz*, *komus*, Yakut Türklerinde *homus*, Başkır Türklerinde *kubiç*, Kuzey Afganistan’da ise *qobuz* şeklinde söylenmiştir. Kırgız halkının hayatının bir parçası olan Komuz, Kırgızistan’da eski dilde “güzel ses” anlamındadır. Anlatılanlara göre, M.Ö. 2500-2300 yılların da bugün ki Kırgızistan’da aşık bir kız, sevdiğini kaybedince kendini ormana salıveriyor. Ormanda ölen bir tilkinin bağırsağı ağaçlardan birinin dalına takılıyor. Rüzgarla birlikte bağırsak titreştiği için ses çıkarıyor. Daha sonra bu bağırsağı alıp, bir ağaca takıp çalgı haline getiriyor ve bu çalgıyla üzüntüsünü gidermeye çalışıyor, ve çalgıya “komuz” adını veriyor. Biçim ve çalınış olarak hemen hemen farksız olan çalgılara, bazı türk boyları kemençenin eş anlamlısı olan *kıcak* yada *kıyak* adlarını, bazıları da *kopuz* adını vermiştir.

Mahmut Ragıp GAZİMİHAL, Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız (1975: 16) adlı kitabında, kopuz sözcüğünün anlamını ve kökenini yazarken, kelimenin nasıl türediği konusunda da önemli ayrıntılar vermiştir: “Mesela eski Fransızcada flüt çalmaya *fluter*, trompet çalmaya *tromper* dedikleri halde zamanla bu fiiller çeşitliliği teklife indirilerek bütün sazları çalmaya *jouer* denilmekle yetinilmiştir.”

Kırgız, Altay, Kuzey Türkleri, Güney Rusya’daki Karayim Türkleri ile Doğu Türkistan’da yaşayan Türkler telli sazlarının hepsine kopuz diyorlardı. Kopuz sözcüğünden türemiş veya bu sözcükle ilintili bazı fiiller ise şunlardır:

Kopzalmak: Kopuz çalınmak;

Kobuz kobuzladı: Kopuz çalındı;

Kopzamak: Kopuz çalmak;

Kopzaşmak: Kopuz çalmakta yarışmak;

Kobzatmak: Kopuz çaldırmak;

Kopuzluğ kişi: Kopuzu olan adam (Gazimihal, 1975: 18).

Yakut ve Başkurt Türkleri ile Hazar Türkmenlerinde ağza konarak çalınan çatallı demir parçalarına *komuz*, *kopuz* denmiştir. Çince de ise bu saza ağızla çalınan anlamına gelen *kovzi* ismi verilmiştir. Ancak ağza konarak çalınan sazlara da kopuz

denmesinin sebebi, kopuz kelimesinin genellikle çalgı sözcüğünün yerine kullanılmasından kaynaklıdır. Dolayısıyla ileride inceleyeceğimiz kopuz çeşitlerinde yaylı, mızraplı, perdeli, perdesiz, deri veya tahta göğüslü sazların hepsine birden kopuz denmesinin sebebi aslında budur. Nasıl ülkemizde “bağlama” sözcüğü cura, divan, tambura, bağlama, çöğür gibi sazların genel adı ise, eski Türkçede çalgı anlamındaki saz kelimesinin karşılığı gibidir. Çeşitli toplumlarda kopuz kelimesinin farklı söylenmesinin nedeni ise Arap harflerinin serbest imlalara yol açması ve bunun sonucunda sözcüklerin yanlış okunması yüzündendir. Kopuz kelimesinin çeşitli ülkelerde ki ve toplumlarda ki farklı yazılış ve anlamlarından bazı örnekleri şöyle sıralayabiliriz:

Kobuz (Kara Kırğız, Kırğız, Tarançı, Şark Türk, Karaim ve Kırım Türklerinde), *Kobuz* - Karaim Türkçesinde: bir çeşit ıklığ kemençesi,

Kobuz - Kırğız ve Kara Kırğızlarda: Kırğız kemençesi,

Kobuz – Tarançı: demirden ağız tanburası,

Komis (Altay, Teleut, Şor, Saray, Koybal, Kaç, Küer ve Baraba Türklerinde) umumiyetle çalgı,

Kobus (Uygur), Musiki aleti,

Kovuz (Kazakça),

Kavuz (Özbekçe),

Kopuz (Çağatay) Saz, keman,

Koboz – İki telli, tırnakla veya at kılından yapılmış yayla çalınan alet. (Gazimihal, 1975: 124-125)

Osmanlılarda kopuz kelimesi, oldukça geniş olan rebab ailesinin de bir üyesidir. Bu iki farklı çalgı tipi için kullanılan kopuz ve rebab kelimelerinden, kopuz Türk asıllı, rebab ise Arap asıllı bir kelimedir. Rebab, göğsü deri gerili yaylı sazlar için kullanılmıştır. 13.yy şairi Mevlânâ Celaleddin-i Belhi Rumi’de rebabın yaylı bir çalgı olduğunu doğrulamaktadır. Kopuz kelimesi ise *qobyz* sözcüğünün bir formudur. *Qobyz*, Orta Asya’da Şamanlar ile Kazakistan ve Karakalpakistan’da ki ozanlar tarafından kullanılan yaylı bir sazdır. Abdülkadir Meragi’ye göre ise , kopuz sözcüğü Osmanlı öncesinde Oğuz Türkleri tarafından elle çalınan (plucked lute) günümüzde ki haline benzer bir çalgı için kullanılmıştır. Yine bazı kaynaklarda Osmanlı döneminde kopuz “iki telli” dendiğini de görmekteyiz. Kaşgarlı Mahmut, Oğuz Türklerinin *kobuz* sözcüğünü Arapça udun karşılığı olarak kullandıklarını

belirtmiştir. Uluslararası bazı kaynaklarda da kopuz sözcüğünün karşılığı olarak *lute* veya *loute* sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu konu hakkında daha sonra ayrıntılı bir açıklama yapacağımızdan şu anda üzerinde durmuyoruz. Altayların doğusunda *kopuz* ve *kuur*, Moğolca'da ise *kopur* kelimesine rastlanabilir. Mahmut Ragıp GAZİMİHAL'e göre, Çağatayca'da kase anlamında kullanılan *kopur* kelimesi, kopuzun teknesi olduğundan dolayı buna bir benzetme olabilir. Arapça ve diğer Müslüman kaynaklarda Türkçe bir kelime olan kopuzun hiç kullanılmadığını görüyoruz. Kopuz yerine, *barbat* veya *ud* sözcüklerini kullanmışlardır. Çoğu kaynakta kopuz kelimesinin karşılığı olarak “eski bir ud çeşidi” denmesinin sebebi budur. Aslında *barbat* apayrı bir çalgıdır. Prof. Dr. Bahattin Ögel (1987: 239)'in “Türk Kültür Tarihine Giriş” eserinde barbatı şöyle tanımlıyor:

“Barbat adlı saz için Asım Efendi şöyle diyordu: Kopuz dedikleri saza denir. Barbat'ın kasesi kaz göğsüne benzer. Bazılarına göre tanbur şekline benzer. Kasesi büyük ve sapı kısadır.” Evliya Çelebi ise şöyle diyordu: “Hemen kopuz gibi bir sazdır. Ama kolu doğru ve kiriş tellerin, iki tarafında ikişer demir teller vardır. Gayrı tellerden aşağı, dört burgusu vardır.”

Kopuz ve benzerlerinden Evliya Çelebi; *çarta*, *ravza*, *şestâr*, *şeshane*, *çögür*, *çeşde*, *karadüzen*, *yelteme*, *tanbure*, *barbut*, *ufalak* olarak bahsetmektedir.

Anadolu'da ise ilk kez kopuz sözcüğünü 14.yy'da Yunus Emre'nin, Dede Korkut'un ve Kaygusuz Abdal'ın eserlerinde görüyoruz. Yunus'un “Kopuz ile Çeşte” eserinde kopuzla soru sorarak onun aslını ve neden yapıldığını bizlere söylemektedir. Aslında bu eserde iki farklı çalgı anlatılmak isteniyor gibi görülse de şair henüz şiirin başında sorduğu soru cümlesinde kopuzu ve çeşteyi beraber olarak görüyor. Yunus'un “çeşte” dediği sözcük aslında İran, Azerbaycan ve Kafkasya'da yaygın bir şekilde çalınan, Tebriz'li Ali Han tarafından icat edilen, bağlamaya benzer, göğsü deriden, altıtelli bir halk çalgısıdır.

Ey Kopuz ile çeşte

Aslun nedür bu işde ?

Eydür: aslımdur ağaç,

Koyun kirişi birkaç...

Ağaç, deri derildi,

Kiriş ile bir oldı;

Işk denüzine bir daldı,
Beane yok bu işde.

Mevlana sohbetinde
Saz ile işret oldu,
Arif ma'niye daldı
Çün biledür ferişte.

Yunus imdi Sübhanı
Vasfeylegil gönülde,
Ayrı değül ariften
Bu kobuz ile şeşte.

Anadolu'nun çeşitli yörelerinde kopuz ve türevi kelimeleri bugün halen yaşayan birer kelime olarak görebiliriz. Kopuz, gerek köy adı, gerek çalgı adı, gerekse de mecazi anlamı ile deyimlerin içinde kullanılan ve halen yaşayan bir kelimedir. Bu konuda Gazimihal (1975: 20) den birkaç örnek vermek gerekirse:

“1 – Kağızman havalisinde saza hala kopuz diyorlar.

Sivas, Tokat ve Yozgat taraflarında zuval değneğine, yani eski döğüş değneğine ucu topuzlu olduğu için kopuz diyorlar. Teşbihtir.

2- Yine oralarda çakmaklı ve kabza kısmı topuzlu tabancaya da teşbihten kalma bir hatıra haline kobuz deniliyor.

Erzurum yolunda, Bayburt'tan üç saatlik mesafede (o ilçeye bağlı) kopuz köyü, Şanlıurfa'nın Sürüş ilçesinde kopuz, Gümüşhane'nin Torul ilçesinde kopuz, Diyarbakır'ın Silvan ilçesinde kopusu adlı köyler, Bayazıt'ın Eleşkirt ilçesinde kopuz süfla ve kopuz ülya adlı iki ayrı köy vardır...Şebinkarahisar yöresinin yüzük oyunu manilerinden olarak oyunun dokuzuncu seferinde şu sözlerle kopuz hala anılıyor;

Ormanda çoktur domuz

Oyunumuz oldu dokuz

Arkadaşlar çalın kopuz

Hey zalım nenni, nenni de nenni

...İstanbul'da iki telli bazen çiftetelli oyun adıyla anlamda eş olarak da kullanılmıştı. (Herhalde oyunda çaldığı için). İstanbul'da Bakırköy'e bağlı bir kentin adı hala ikitelli köyüdür...Tokat'ın Reşadiye kazasından bir köyde bir bağlama çeşidinin ora yerlisince adı kopuz olduğu, irice gövdesine nispetle sapının kısalığı merkezde duyulmuştu.”

Kopuz ve kubuz: Genel olarak çalgı (Alucra, Uşak)

Kubur: İçel bölgesi köylerinde tek telli bir kopuz çeşididir, revaçtan düşmüş olmalıdır.

Kövür: Gaziantep ve yöresinde kullanılıp, 8 veya 10 yahut 12 telli sazdır.

Kobuz: Köylüce el mızıkası (Karaçay – Tokat derlemelerinden)

Saz, çalgı: Bir kısım halkça (Alucra, Giresun) saz manasında (Bolu)

Herkesçe bir nevi saz (Şebinkarahisar – Giresun)

Kubuz, bir çeşit saz (çalgı) (Konya, Isparta)

“Kopuz: Akordeonun küçüğü bir çeşit çalgı

Kopuz: 1. Boğazı dar yer

2. Düz alanlarda görülmeyen oyuklar, çukurlar

3. Deniz kıyısındaki girinti, körfez”

Erzurum'un Şenkaya ilçesine bağlı Kaynak köyünde ise “Goppuz” şeklinde telaffuz edilen kopuz kelimesi yumruk ve yumru anlamında kullanılmaktadır. Örnek olarak; “Soğanın goppuzu”. Dolayısıyla kopuz kelimesi tıpkı sazın fiziksel özelliğinde olduğu gibi bir düzlemin ucunda yumru şeklinde bir parça olan bütün nesnelere için kullanılmıştır.

17.yüzyıldan sonra kopuz sözcüğüne pek tesadüf edemiyoruz. Gazimihal'e göre:

“Divanlarda kopuzun anılışı hiçe düştüğü, o arada yobaz kalemler sazı istiflah örnekleri tek tük yazıya geçebilmiş görüldüğü bir çağda, okur yazar olmayanların cahilce kötuleme cereyanının kulaktan kulağa şehir halkı arasında daha yıkıcı bir rol oynayacağı pek tabii idi; neticede, kopuzun hayatiyet ve hatta adı bilhassa Anadolu'da bu baskının açıkça sillesini yedi.” (Gazimihal: 1975: 59)

Bu alıntıdan da anladığımız üzere, okur yazar olmayan cahil kimselerin kopuz hakkında ki yanlış tutumları ve cahilce davranışları, kopuzun giderek edebiyat sahnesinden ve günlük yaşamdan uzaklaştırılmasının nedenidir.

Yakın zamanda ise Anadolu'da kopuz kavramı tekrar karşımıza çıkmaktadır. Fethiyeli Ramazan Güngör çaldığı üçtelli saza kopuz demektedir ve Anadolu'da kopuz sözcüğünü kullanan nadir sanatçılardan birisidir. Bu konuda Halil Atılgan'ın (1996, <http://www.turkuler.com/yazi/baglamamvar.asp>) önemli tespitleri vardır:

“Kültür Bakanlığı Ramazan Güngör'le ilgili birkaç çalışma yapmış, hatta “Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu” adlı bir de kitap yayınlamıştı. Ben de yayınlanan bu kitabı zaman zaman inceleme fırsatı bulmuş, verilen bilgilerde bazı tezatlar tespit etmişim. Benim ve arkadaşlarımla tespit ettiğim tezatları yenmek ve de kafamıza takılan sorulara daha iyi cevap bulmak için Ramazan Güngör'ü bir kez daha dinlemenin yararlı olacağı kanaatindeydik. Ramazan Güngör'ü konuk olduğumuz misafirhaneye getirerek araştırmamıza devam ettik. Ramazan Güngör üç telliyi gerçekten güzel çalıyordu. Biz sorduk Ramazan Güngör cevapladı. Özellikle üç telliye kopuz demesi dikkati çekiyordu. Zira bölgede beş kaynak kişi dinledik hiçbirisi üç telliye kopuz demiyordu. Ramazan Usta'ya bu saza kopuz dendiğini kimden öğrendin dediğimde, Orta Asya'da da bu saza kopuz denildiğini söylüyordu ki, bence kopuz demekle bağlamanın atasından söz ediyordu. Ayrıca yörede "Bağlamam var üç telli" diye türkü yakılması Ramazan Usta'nın kopuz demesini doğrulamıyordu. Zira yöre insanı "Kopuzum var üç telli" diye türkü yakabilirdi. Hasılı Ramazan Usta kopuz adını sanırım Fethiye dışında duyduğu bilgilere dayanarak söylüyordu. Biraz da çok bildiğini vurgulamak için olmalıydı. Sonra akort konusuyla ilgili tezatlar da vardı. Bölgedeki bütün kaynaklar dört temel akort olduğunu söylüyor, Ramazan Güngör ise üç tellide yedi akort sayıyor ve de şelpe tabirini kullanıyordu. Halbuki; yöre insanı ve kaynak kişilerimiz şelpe ve kopuz sözcüklerini ilk defa duyduklarını beyan ediyorlardı. Sonuç olarak Fethiye ve yöresinde kullanılan ve de nesli tükenen bu küçük sazın adı üç telli, dört akordu var ve çalış sistemine elle çalma veya tarama deniliyor.”

Ülkemizde kopuz sözcüğünü kullanan ve kopuz çalan diğer bir kişide ünlü müzisyen Erkan OĞUR'dur. Kendisi çaldığı üç telli sazı kopuz olarak isimlendirmiş ve çalgının bu isimle tanınmasını sağlamıştır. Yaptığı bu isimlendirmeye yönelik itirazlar olmuştur. Ancak yukarıda bahsettiğimiz üzere tarih sürecinde kopuz kelimesi bütün sazlara verilen genel bir isimdir. Bununla birlikte bir düzlemin ucuna bağlı yumru şeklindeki nesnelere de verilen isim kopuzdur. Ayrıca performans şekli olarak da Oğur, kopuzu Orta Asya kopuz çalma biçimi olan el ile mızrapsız çalış şekli ile icra etmektedir. Erkan Oğur'un edindiği ilk kopuzun fiziksel ölçüleri, geçmişte yapılan çizim ve resimlerde karşımıza çıkan Orta Asya'da görülen kopuzlar ile de aynıdır. Dolayısıyla Oğur'un çaldığı üç telli sazı kopuz olarak adlandırmasının dayanak noktalarını incelediğimizde bu isimlendirmenin yanlış olmadığını görmekteyiz. Oğur, kopuzu ilk kez 1996 yılında “Eşkuya” filminin müziğinde kullanmıştır. O günden bu yana, gerek çıkardığı albümlerinde, gerek film müziklerinde, gerekse de eşlik ettiği albümlerde kopuzu kullanmaktadır. Kopuzu yeniden keşfetmesi ve kendine özgü icra tekniği ile işlevsellik kazandırması, müzisyenlerin ve amatör olarak müzikle ilgilenen insanların dikkatini çekmiştir. Erkan Oğur, özel kurumlarda verdiği derslerde ve atölye çalışmalarında genç nesillere kopuzu tanıtır, öğretmektedir. Oğur, kopuzu lokal bir saz olmaktan çıkarıp,

albüm kayıtlarına sokarak çalgının unutulmamasını sağlamıştır. Ayrıca geleneksel kopuz çalma şeklinin ötesine taşarak yeni bir tını yakalamıştır.

2.2 Kopuz İle İlgili Efsaneler

Türk kültürü içinde kopuz ile ilgili oldukça fazla efsane vardır. Bu efsanelerin hepsinin ortak yönü kopuzdan kutsal bir çalgı olarak bahsetmeleridir.

“Korkut Ata Kazakistan’da sekizinci asırda Sır Derya bölgesinde yaşayan Kıpçak – Oğuz boylarından çıkan ünlü bir ozan, yetenekli bir ezgici ve filozof bir şahsiyet olarak kabul edilir.

Diğer Türk boylarında olduğu gibi Kazaklar arasında da onun hakkında anlatılan pek çok destan, efsane ve masal bulunmaktadır. Kazakların müzik aleti olan kopuz ve dombrayı ilk yapan yetenekli bir ozan, döneminin yüce bir bilgini ve düşünürü olarak kabul edilegelmiştir. Elkuvar Kaynarbaev adında bir Kazak şairi, Korkut Ata’nın ölümden kaçışını şöyle şiirlemiştir;

Ölimnen kırk jil burır Korkut koşkan, (Ölümünden kırk yıl önce Korkut katı

Kızılğan kördi körip, kattı saksan, Kazılan mezarı görüp çok korktu,

Tagdırdın takımına tenti bolmay, Kaderine boyun eğmeyip

Ajalmen arpalısıp jan talaskan Eceliyle mücadele etti)

Onu, ecelden uzun süre kopuzu koruduğu için ondan sonra ki baksılar da hastalıkları ve eceli kopuzla kaçırmaya çalışmışlardır. Korkut tüm ozan ve baksıların atasıdır. Koyılıbay, Töbe Tenir, Ket Buga gibi pek çok baksı onu örnek almıştır.

“Kırgız kız Korkut Ata’yı ziyaret etmek, ondan kopuz dinlemek için yola çıkar. İerinden birinin ayağı aksamaktadır. Arkadaşları ona “senin ayağın aksak sen bizimle gelemezsin, yolda kalırsın” derler. Aksak kız yanında bir keçisi olduğu halde kafilenin peşine takılır; acıktığında ise keçinin sütü ile idare eder. Yolda kızların hepsi açlıktan sırayla ölür. Aksak kız keçisi sayesinde açlığını ve susuzluğunu giderir. Böylece Korkut Ata’ya gelir, ondan kopuz dinler ve döner. Ancak dönüşte o da yatırım bulunduğu yerde açlığa dayanamayıp ölür. Daha sonra mezarı, yatır hüviyeti kazanır ve onun anısına bu yatır da restore edilir.

Korkut Ata’nın yatır yola uzak kaldığı için yola yakın bir yerde onun adını taşıyan bir anıt dikilmiştir. Bu anıt her biri bir kopuzu andıran dört sütundan oluşmaktadır. Bir mühendislik harikası olan eserin altında durduğunuzda rüzgar ne tarafa eserse essin kulağınıza sürekli olarak hoş bir kopuz sesi gelmektedir.” (Şişman, 1988: 37-51-53).

Orta Asya’da ve özellikle Kırgızistan’da ozan, kopuzu ile söyleşir ve dertleşir. Yaşadığı sevinci, kederi, tasası ve bütün derdi kopuzu iledir. Ozan ve kopuzu arasında aşka benzer derin bir ilişki vardır.

Tawsılėanda amalım naqıl bergen qobızım,

Şagılğaanda dawanım aqıl bergen qobızım,

Şawdıqqanda şarşatpay süye bolğan qobızım,

Şabıqqanda munaytpay sazım bolğan qobızım.

Bu örnek Kazak kültüründe ozanın, çaresizliğinde kopuzuna sığındığını, kopuzun kendisine akıl verdiğini ifade etmektedir.

Çalgının yapıldığı malzemeye, nasıl yapıldığına dair bilgilere şiirlere, destanlara, Orta Asya'daki toplumlarda rastlanır. Türkmenlerde ise yine anlam olarak neredeyse aynı olan manilere rastlamaktayız;

Gel dutarım sözleşelim

Senin aslın ağaçtandır

Ağaç disem gönüllenme

Elvan güller ağaçtandır

Kur'an başı kulhulvalla

Seni verdi kadir Alla

Perden gümüş tarın (telin) tılla (altın)

Barça zatlar ağaçtandır.

Bu manide olduğu gibi ozan yine kopuzu ile sohbet etmektedir. Dikkat çeken bir diğer nokta ise mısralar arasında ki uyumdur. Ancak her zaman kopuzu ile dertleşmez, bazen kopuzuna uyarılarda ve ikazlarda bulunurdu.

Kızıl çalı tobuldadan aldığım kopuzum

Yürük atın kuyruğundan tel yaptığım kopuzum

Doğru gör doğru söyle

Söyleyene uymazsan

Kulaklarımı burarım

Seni yere çalarım.

Yakutlar da ölen şamanın mezarına ağaçtan yapılmış khomuslar konurdu ve yine bir ağaca bu şamanın çalgıları asılırdı. Altay ve Yakutların eski masallarında khomous av çalgısı olarak anlatılır ve elde edilen av için bu çalgıyla şükür edilirdi.

2.3 Kopuzun Tarihçesi

Kopuzun M.Ö. 3000 yılından itibaren var olduğu çeşitli kaynaklarda yazılmaktadır. İlk kez Akadların mühürlerinde ve Suriye’de görüldüğü ve ana kökeninin burası olduğu yazılmaktadır. Kopuz, hem kelime olarak hem de çalgı olarak tarih boyunca birçok farklı bölgeye yayılmıştır. Orta Asya’dan Hindistan’a, Anadolu’dan Balkanlara ve Arabistan’a kadar oldukça farklı coğrafyalarda kopuza rastlamaktayız. Kopuz ve benzeri çalgılar, iki nokta arasında gerilmiş bir telin titreşmesi ile ses üreten çalgılardır. Hornbostel-Sachs sınıflama sistemine göre bu tip çalgılar *telli çalgılar* “Chordophone” grubuna girmektedir. Özellikle yabancı kaynaklarda kopuz ve bağlamanın telli çalgılar grubuna ait olmalarının yanı sıra aynı zamanda bir *lute* çeşidi olduğu da yazılmaktadır. Ancak bu noktada bir belirsizlik vardır. Zira lute kelimesi Arapça ağaç anlamına gelen *al’ud* kelimesinden türemiştir. Bugün halen *oud* ve *lute* şeklinde bilinmektedir. Yapısı itibarıyla aynen udda olduğu gibi geniş bir ses tablosu ve gövdeye sahip kısa saplı sazdır. Dolayısı ile yapısal olarak ne kopuza ne de bağlamaya bir benzerlik göstermemektedir. Bu nedenle yalnızca telli çalgılar grubuna girdiğini söylemek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

2.3.1 Hititlerde Kopuz

Kaynaklardan ulaşılabildiğimize göre Samsat’ta yapılan kazıda Hititler tarafından yapılan kopuza ve bağlamaya benzer çalgı çalan müzisyeninde olduğu bir kabartma bulunmuştur. Bu kabartmada, ziyafet sahnesine, ayakta büyükçe lir çalan iki müzisyen ile gene ayakta saz çalan bir müzisyen ve bu sahnelerin arasında ellerini kaldırarak karşılıklı oynayan iki kişi eşlik etmektedir.

Hafir tarafından Eski Hitit Devleti’nin başına, I.Hattuşili (yak. 1650 – 1620) devrine tarihlenen eserin üzerinde dört köşe bir panoda ayakta duran saz çalgıcısı betimlenmiştir. Çaldığı saz ince ve çok uzun saplıdır.

Hititlere ait müzik aletlerinin büyük bir çoğunluğu, Çankırı’nın güneyindeki İnandık’ta bulunan kült vazosunda bir arada görülmektedir. Bu vazonun üzerindeki sahnelerde Hititlerin üreme bayramı olan *Ezen hassumas* tasvir edilmektedir. Vazonun üstünde ki birinci kabartmada, karşılıklı çalpara çalan iki kadın arasında, ayakta saz çalan bir erkek figürü görülmektedir. Sazın tipi ve tutuş biçimi ise Anadolu’da ozanların çaldığı saz ile benzerlik göstermektedir.

Çorum'a bağlı Boğazköy'de bulunan, Eski Hitit Çağı'na ait kabartmalı vazo parçasındaki sazın biçimi ve Alişar'dan ele geçen, yine Eski Hitit Çağı'na tarihlendirilen bir vazo parçasında ki, bayram töreninde saz çalan adamın sazı tutuş biçimi de, Anadolu halk ozanlarının kullandığı sazla yakın bir benzerlik taşımaktadır.

Geç Hitit devrinin çeşitli merkezlerinde ele geçen kabartmalar üzerinde saz çalgıcılarının sık betimlenmesi, bu çalgının popülerliğini sürdürdüğünü göstermektedir. Gaziantep - Karkamış orthostatlarının birinde gösterilen bir ziyafet sahnesine eşlik eden küçük gövdeli uzun saplı bir saz çalan müzisyenin sazı da aynı benzerliği ifade etmektedir. Sazın uzun sapına bir ucu müzisyenin bileğine bağlı olan ve alt kısmı bir çift püskülle süslü bir bant takılmıştır ve mızrapla çalınmaktadır. Çalgıcının, enstrümanı çaldığı mızrap, bir bant ile beline bağlanmıştır. (M.Ö. 8. yy) Aynı zaman da sazda ki püskülün işlevinin, sazı duvara asmak olduğu açıktır. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere saz, Hitit Çağı'nda duvara asılmaktaydı. Bir müzik sahnesinin temsil edildiği kabartmada sazçıya, çifte obua çalan bir erkekle, bir çift idiofon çalan müzisyen figürü ile dansçı eşlik etmektedir. Bu bize Boğazköy yazılı belgelerinde anlatılan dinsel bayram törenlerini anımsatır ve geleneğin sürdüğünü gösterir. Sazın, Boğazköy metinlerinde geçen GISA.A.TAR. sümerogramı ile eşitlenmesi mümkün görünmektedir. Hititçe karşılığı henüz saptanamamıştır. Dinsel törenlerde, şarkı ve danslara eşlik eden bu saz, farklı görevliler tarafından çalınabilmekteydi.

2.3.2 Eski Ön Asya, Mezopotamya ve Mısır'da Kopuz

Bugün bağlama ve kopuz olarak kullandığımız çalgıların atası olan sazların bazı örnekleri Eski Ön Asya'da ortaya çıkmıştır. M.Ö. 2000'li yıllarda kopuza, Eski Ön Asya'da, bugün Dicle, Fırat nehirlerinin olduğu bölgede ve Mısır'da rastlanıyor. Diğer telli çalgılar ile karşılaştırıldığı zaman, kopuz ve benzeri sazlar biçim ve çalım tekniği olarak diğer sazlara göre daha fazla seçenek sunması bakımından önemli bir yere sahiptir.

“Teller, sap üzerinde istenilen yerde perdelenebildiği için bir tek telle bile daha çok ses elde etme olanağı sağlıyordu. Bunun arp ve lir ile yapılması mümkün değildi. Sazın Anadolu kökenli olduğu bazı araştırmacılar tarafından öne sürülmüşse de, bu enstrümanın Akad Krallığı zamanında, Mezopotamya'nın lir, arp gibi önceki telli çalgılarını çok iyi tanıyan, geniş bir müzik kültürüne sahip, tapınak müzisyenleri tarafından yaratıldığı düşüncesi daha yaygın olup, bu tez, yazılı ve arkeolojik

belgeler tarafından da daha çok desteklenmektedir. Bazı araştırmacılar, arp ve lir daha önce ortaya çıkmamış olsa, sazın yaratılamayacağı kanısındadırlar.” (Dinçol: 2006, 28).

Bu tespit aslında bugüne kadar gelen ve halen yaygın bir anlayıř olan, kopuzu ve bađlamayı Orta Asya’ya dayandırma dūřüncesine alternatif olabilecek bir dūřüncedir. Zira bahsettiđimiz bölgeler göç yolları üstünde bulunan ve oldukça verimli topraklara sahip olduđu için sürekli bir hareketlilik yařamıř bölgelerdir. Belkıs Dinçol (2006: 32-33)’a göre:

“Saz, Mezopotamya metinlerinde geçen GISGU.DI (Sumerce) ile eşitlenebilmektedir. Yine Sumerce GISSU.KARA isminin de saz türlerinden birini gösterdiği dūřünölmektedir. Akkad ağına ait iki silindir mühür baskısı üzerine, saz çalan birer müzisyen betimlenmiştir. Bunlar bilinen ilk saz belgelerini oluşturmaktadır. Mühürlerden birinin sahibinin adı *Ur-Ur* olarak verilmiştir. Bu, adı bilinen tek saz algıcısıdır. Akkad ağı’ndan sonra ki evrede, bir süre Mezopotamya belgelerinde saz tasviri görölmez. Eski Babil devrinin başlamasıyla, çok sayıda pişmiş topraktan saz çalgıcısı kabartması ortaya çıkar. Bunların bir kısmında, sazılar tipik bir şekilde eđri bacaklı olarak betimlenmişlerdir. Bazıları buna dayanarak müzisyenlerin aynı zamanda dans ediyor olabileceklerini dūřünmektedirler. Daha sonra, Yeni Asur kabartmalarında sazın fazla yer almadığı görölür. Yalnızca iki kez belgelenmiştir. II.Assurnasirpal’in Kalhu şehrinde ki Kuzeybatı sarayının duvar kabartmalarında, bir zaferin kutlanmasının betimlendiği sahneye eşlik eden müzisyenler arasında, aynı zamanda dans ederek çok uzun saplı bir saz çalan bir sazı figürü vardır. Bunun önünde, aslan postuna bürünmüş iki adam dans etmektedir. Yeni Babil krallığından pişmiş toprak bir kabartma üzerinde saz çalan sakallı bir adam figürü bulunmaktadır.

Sazın, Urartular tarafından da kullanıldığı, Sadberk Hanım Müzesindeki kemer parçasından anlaşılmaktadır. Enstrüman, dizlerini hafifçe bükümüş olarak betimlenen bir kadın tarafından çalınmaktadır. Çok uzun bir sapı ve ucunda püskülleri vardır. Gövdesinin etrafında ki küçük halkalar, daha önce Ön Asya sanatında hiç görölmeyen bir süslemeyi yansıtır. Bunların sazı sallayarak ses çıkartmak üzere konulmuş parçalar olabileceği de öne sürölmüştür. Ama bizce bu pek muhtemel değildir. Müzisyen, enstrümanı eğik olarak, gövdesi yukarı sapı aşağı gelecek şekilde tutarken sağ elinin parmaklarıyla boyun kısmından çalmaktadır. Bu tutuş tekniği o zamanda kadar Ön Asya’da görölmeyen, ancak daha sonra Selevkid’ler devrinde ortaya çıkan ve o çağa özđü olan bir özelliiktir.

Sazın, Mısır’a girişi, Yeni Krallık devrinde 18. sölale zamanında oldu. Yazılı belgelere göre adı “nth” olabilir. Her ne kadar determinatifi tahtadan yapıldığını gösteriyorsa da, kaplumbağa kabuğundan da olabiliyordu. Bu devre ait böyle bir saz gövdesi bugün British Museum’da bulunmaktadır. Mısır’da tercih edilenleri uzun saplı sazlardı. Gövdeleri çeşitli boyutlarda, badem biçimli ya da oval olabiliyordu. Gövde üstüne kapatılan deride bazen delikler bırakılıyordu. Sap, Mezopotamya’da olduğu gibi ancak iki veya üç tel alacak kadar dardı. Genelde mızrap yardımıyla, ayakta veya otururken, çoğunlukla da kızlar tarafından çalınıyordu. Oysa Mezopotamya toplumlarında ve Anadolu’da Hititlerde sazılar daima erkekti. 18. sölale sonlarına doğru bazı sazlarda sap ucunda hafif

bir dirsek oluştuğu gözlemleniyor. Geç devirde ise, gövdeler armut biçimine dönüşerek sapları daha kısaldı.”

2.3.3 Orta Asya’da Kopuz

Orta Asya, Akdeniz, Avrupa ve Doğu Asya arasında çok önemli köprü vazifesini gören bir bölgedir. Bu sebeple hem çok önemli kültürlere ev sahipliği yapmıştır hem de diğer bölgeler ile sürekli etkileşim halinde bulunmuştur. Kopuzun örneklerini Hititler ve Eski Ön Asya’da görmemize rağmen bu bölgede Orta Asya’da ki kadar geniş bir coğrafyaya yayılamamıştır. Orta Asya’da kopuzun çok önemli olmasının sebebi ise ait olduğu toplulukların sembolü haline gelmesi ve kutsal sayılmasıdır. Asya’da yaşayan Türk topluluklarının İslamiyet’ten önce şamanizm’e inanmaları ve bu nedenle çeşitli törenlerini kopuz ile yaptıklarını kaynaklardan öğrenmekteyiz.

şamanizm’in temeli kopuz kültürüne dayanmaktadır. Bu kültür Anadolu’ya kadar uzanmış bir kültürdür. Kopuz, şamanlarda törenlerin önemli bir parçası olmakla beraber, toplulukta birlik duygusu yaratan, hastalıkları tedavi eden, insanlara güç veren, sosyal bir olgudur.

“Vambery Orta Asya Türkleri’nin ahlak ve adetleri hakkında yazmış olduğu bahis de musiki ve algılar daha fazla Türk asıllı olup, göçebelerin eğlencesinde önemli rol oynar dedikten sonra bu yolda önde gelen aletin kopuz olduğunu, kopuzun iki telli, ya el ile ya da at kılından yapılan ok ile alınmakta olduğunu kaydetmektedir...Doğu Hun hükümdarlarının sarayında musikiye karşı alaka duyulduğunu ve sarayda bir musiki heyetinin bulunduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz.” (Orkun: 1949, 10).

Orta Asya’da kopuz başlığını ölkelere ve bölgelere göre inceleyeceğiz. Aslında bütün bölgeler ve kültürler birbirlerinden etkilenmişler ve aralarında bir kültür alışverişi olmuştur. Dolayısı ile aralarında ki ortak bağlantıların sayısı bir hayli fazladır.

Kil tabletlerden anladığımız kadarıyla bilinen ilk kopuz örneği, sanılanın aksine 4.yy’da değil, M.Ö. 6000 yılında ortaya çıkmıştır. 1960 yılında Amerikalı arkeologlar şahdağ yakınlarında bulunan Jygamysh antik şehrinde nadir rastlanan bir kil tablet bulmuşlardır. Bu tabletin üzerine, göğsünde kopuz çalan bir ozan resmedilmiştir. Bu bulgu kopuzun kökeni ve tarihi bakımından son derece önemlidir. İrfan GÜRDAL’a (2010: 269) göre:

“Saha-Yakut evresi, Hakasya ve Altay’larda kopuz incelendiğinde bu bölgelerde khomus, khomis isimleriyle anılan çalgı, metal bir çatalın arasına yine metalden esnek bir dil yerleştirilmesiyle yapılan

bir ağız çalgısıdır. Çatal ön dişlere dayanır ve parmaklarla metal dil titreştirilir. Ağız boşluğunun rezonans kutusu gibi kullanılması ile çalınır.

Yakut'larda bu çalgının prototipleri demir yerine ağaç veya kamıştan yapılmakta ve günümüzde de kullanılmaktadır. Khomus sözcüğü, Saha–Yakut dilinde, aynı zamanda “kamış” anlamına da gelmektedir. Müzikolog S. Longinova, kelimenin bu anlamına göre ilk khomusun nefesli bir çalgı olabileceğini ileri sürmektedir. Yakut inanışına göre ilk khomus yıldırım düşmesi sonucu yanmış bir ağaçtan çıkan sester yola çıkarak yapılmıştır.”

Hakas çevresinde Kırgızların icra ettiği çalgıya *komus* denmektedir. Bu çalgı iki veya üç telli olup, Altay çevresinde *toşur* denen çalgı ile Tuva'da ki *Topşulur* adlı çalgılarla aynıdır. Bu çalgının gövdesi ve klavyesi aynı kütükten çıkarılır. Alt kısmı ise koyun veya geyik boynuzu ile kaplanan çalgı perdesizdir. Telleri ise at kılı veya koyun bağırsağından yapılır. Akort sistemi ise alt teli, üst tele göre tam beşli aralığındadır.

Altay'larda ise Pazırık kurganından çıkarılan ve günümüzde ki *kalkobuz* ve *kıyak*'a benzeyen çalgı ise yaylı çalgı ailesinin en eski örneğidir. Bu çalgı at kuyruğundan yapılmış iki tele sahiptir ve atın kafatasına benzeyen bir gövdesi, deriden kapağı ve kısa bir klavyesi vardır. Çok daha eski yıllarda muhtemelen atın kafatasından yapılmış olan bu çalgı şamanların kutsal çalgısı idi. İslamiyet'e geçişle birlikte destancı ozanlar tarafından kullanılmış, daha sonraları ise bağnazların baskısıyla yok olmaya yüz tutulmuştur.

2.3.4 Uygurlarda Kopuz

Orta Asya'da yaşayan Türk toplumlarından olan Uygurlar da kopuzu kullanmışlardır. Yüzyıllar boyunca baş çalgıları kopuz olmuştur. Hem yapılan kazılarda bulunan duvar resimlerinde, hem de en eski Uygur metinlerinde kopuz karşımıza çıkmaktadır. Yapılan araştırmalarda ve anlatılan efsanelerde kopuz kelimesine rastlamaktayız. Hatta bazı yazılarda *Xobuz* olarak karşımıza çıkar.

“Vambéry, Türk Soyu adlı eserinin Orta Asya Türklerinin ahlak ve adetleri bahsinde, “musiki ve çalgılar daha fazla Türk aslından olup göçebelerin eğlencelerinde önemli bir yer oynar” dedikten sonra, bu yolda da başta gelen önemli aletin kopuz olduğunu, aletin iki telli, ya elle veya at kılından yapılmış ok ile çalınmakta olduğunu işaretlemektedir. Türklerin uzun kış gecelerinde toplandıklarını *beksiler* (bahşılar) kahramanların başından geçenleri kopuzlarıyla çalarken kımız dolu *tursuk* (tulum) ların elden ele dolaştığını tasvir etmektedir.

Uygur Türklerinin kopuz çaldıklarını iki kaynaktan öğrenmekteyiz: Kan-Su vilayetinde ki Tunhuay'dan 15 kilometre uzaklıkta *Ts'ien fo tung*, yani Bin Buda tapınakları vardır ki bunlar tahminen

500 kadar mağaradan ibarettir. Bu mağaraları M.S. 5. ve 11. yüzyıllarda Budistler tapınak olarak kullanmışlar ve uzun zaman kimsenin dikkatini çekmeden tapınaklarda yüzlerce yıl toplanan eşya orada kalmıştır. 1907'de Aurel Stein'in içlerinden çok değerli eşya çıkarması üzerine, Fransız bilginlerden Paul Pelliot da buraya uğradı ve değerli eserler bularak Fransa'ya getirdi. Edinilenler arasında bir de Budist efsanesi vardır; aslen Hint efsanesidir. İyi kalpli prens ile fena kalpli prens yahut Prens Kelyanenkara ve Papamkara hikayesinde iyi kalpli prens kardeşinin gözünü sakatlar. İhanet yüzünden körleşen zavallı, bir sığırtmacın evine sığınır. Fakat, burada uzun zaman kalmakla dar geçimli yuvaya yük olmak da istemez. Aileyi fena duruma sokmamanın çaresi olarak sığırtmaçtan bir çalgı ister. İşte bunu ele alarak kalabalık bir yere gider: hem çalar, hem söyler, bir müddet böylece nafaka kazanır. Uygur metninde çalgının adı olarak işte bu münasebetle *Kobuz* kelimesi açıkça kayıtlıdır; kimi de *Xobuz* yazılışıyla görmekteyiz.” (Gazimihal: 1975, 26-29).

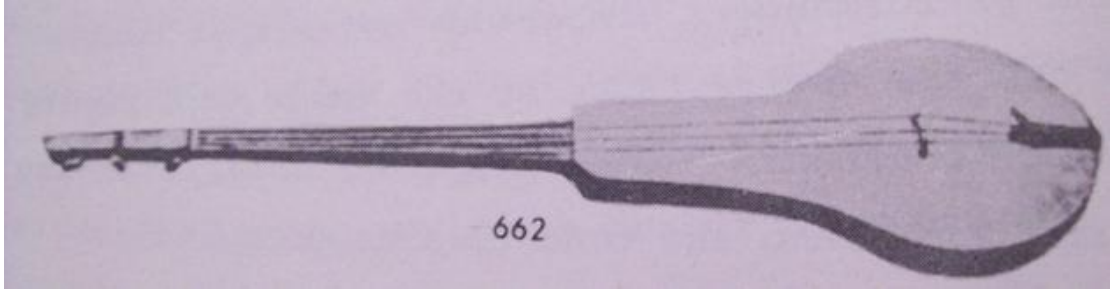
“Göktürklerin yerine şimdiki Moğolistan'da büyük bir devlet kurmuş olan Uygurlar bir asır kadar o bölgede hüküm sürdükten sonra 840'da bu hakimiyeti Kırgız'lara kaptırmışlardı. Uygurların bir kısmı sonraları bu bölgede artık oturamadılar, bir parçası Ngau-si ve Tibet tarafına, büyük bir parçası da Turfan havalisine yerleşmişlerdi. Turfan taraflarında ki Türklerin durumu hakkında Çin tarihlerinde pek az bilgiye rastlanıyor. Siyasi hayata karışmayan bu Türkler kendilerini daha fazla kültür işlerine verdiklerinden tarihlerine dair fazla bir şey kaydedilmemiştir. Haklarında edinilebilen en önemli bilgiyi Çin elçisinin gördüklerinden biliyoruz ki: *kungkau* denilen Türk kopuzunu elçi görmüş ve Uygurların bunu çaldıklarını ve müziği çok sevdiklerini, ne zaman uzun yola çıksalar müzik aletlerini almayı asla ihmal etmediklerini hatıra defterine yazmıştır.” (Karaelma: 2003, 36).

Uygurlarda kopuzun yay ile çalındığı da kaynaklarda geçmektedir. Gazimihal'e (1958: 11) göre “Önce onu bazen ok ile de çalmaya başlamış, sürtmeye daha yatkın ayrı kopuzlar yapmış ve işte bu yenisine *oklu kopuz* adını vermiş olmaları pek mümkündür. O kelime birleşimi zamanla kısalarak yaylı saza kimi yine sadece kopuz, kimi de kısaca oklu adını verir olmuşlardı denilebilir.”

2.3.5 Kırgızlarda Kopuz

Kopuz kelimesinin başka kültürlerde ki kullanım şekillerinden daha önce bahsetmiştik. Kırgız halkı da kopuz benzeri olan telli çalgılarına *komuz* adını vermişlerdir. Komuz kelimesi yalnızca Kırgız'lar tarafından kullanılmaktadır ve Kırgız'ların milli sembolü haline gelmiştir. Komuzun bu bölgede ortaya çıkışı M.Ö. 2500–2300 yıllarına dayanmaktadır. Komuz genellikle tek parça ağaçtan yapılmaktadır (Bkz. Resim 2.1). Genellikle huş, ceviz, kayısı veya diğer meyve ağaçları tercih edilir. Üç tellidir ve telleri bağırsaktır. En bilinen akordu ise orta telin diğer tellere göre en yüksek oktava çekildiği akordudur. Orta tel ve alt tel dörtlü akort edilir. Üst tel ile alt tel aynı sese akort edilir. Ortalama bir komuzun boyu 85-90

cm boyundadır. Ses tablosu 390 mm, sapı 335 mm, tellerin eşikten burguya uzunluğu ise 595 mm'dir.



Resim 2.1 : Kırız Komuzu

Kırızlarda kopuzun tutuluş ve çalınış biçimi bir nevi kemençeye benzer. Kopuzun üzerine, bükülmüş at kılından iki kiriş gerilmiş ve sapına birçok madeni teller bağlanmıştır. Çalgıcı kopuzu kımıldattığı zaman, zillerden madeni bir ses çıkar.

Kırızistan'da baksıları kopuz çaldıkları zaman bütün cinlerin kendilerine boyun eğdiklerini ve eski Kırız ananelerini yaşattıklarına inanmaktadırlar. Baksılar hem düğünlere hem de ağır hastaların tedavilerine davet edilirdi. Her iki ritüelde de baksılar kopuz yayını kaburgaları arasından geçirerek ruhlarla bir münasebet içinde bulunuyorlardı.

2.3.6 Afganistan'da Kopuz

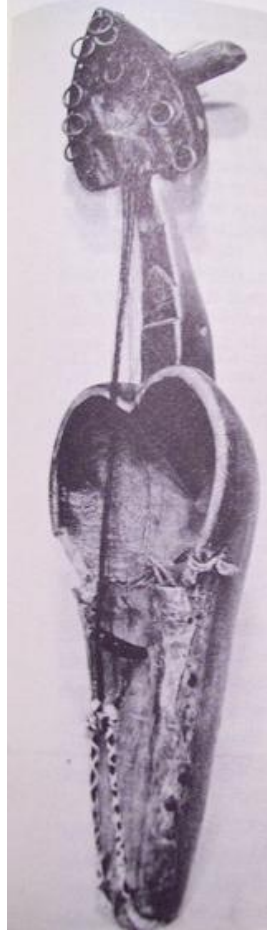
Kuzey Afganistan'da belki de en nadir bulunan sazlardan biri kopuzdur. Bu bölgede ki lokal şaman seremonisinde kopuz çalınmaktadır. Genel olarak boyu 74.5 cm'dir. Diğer Orta Asya kopuzları ile karşılaştırıldığı zaman, çok aşırı bir farklılık gözükmez. Aynı isimle fakat başka formda kopuzlar ise, Kuzey Afganistan sınırının hemen ötesinde bulunan Kuzey Batı Özbekistan'da ki Karakalpaklar, Surxandarya ve Kaşkadarya bölgelerinde bulunan Özbekler tarafından çalınır.

2.3.7 Kazakistan'da Kopuz

Kazak halk müziği, göçebe ve kırsal bir müziktir ve genel olarak Özbek ve Kırız halk müziğinden etkilenmiştir. Gezici ozanların yanlarında taşıdıkları sazlar ise kopuz ve dombradır. Bunların çeşitleri ise kıl kopuz, şerter, sibuzga, şan kopuz gibi enstrümanlardır.

Kazak Türkleri arasında dombra en yaygın, değerli telli çalgılardan sayılmaktadır. Halk arasında bu çalgıdan atalarının kalbinin sesini, gönül şarkısını dinledikleri

inancı yaygındır. O yüzden Kazakistan'da duvarında dombra asılı olmayan ev yoktur. Bu aletin bu kadar yaygın olmasının en başta gelen nedeni kolay taşınabilir olmasıdır; ikinci nedeni ise yapılışının kolay oluşudur. Bu çalgı uzun ince saplı olup sap başından gövde ucuna kadar iki tel gerilmektedir. Gövde oyuk, üzeri ince tabakayla kaplıdır. Dombra, mızrapsız, parmak uçlarıyla çalınır. Gövdesi Kazak motifleriyle süslenen bu çalgı, bütün ağaçtan içi boşaltılarak yapılır. Telleri bağırıktandır (Bkz. Resim 2.2).



Resim 2.2 : Kozuz

Kazaklar kılkozuzun Dede Korkut'la bağlantılı olduğuna inanmaktadırlar. İki telli kılkozuzun telleri at kılındandır. Gövdesinin üstü açık oyuktur, alt tarafı deriyle kaplıdır. Yüzü genelde düz değildir. O yüzden telleri yüksek durmaktadır. Diz üzerine konularak çalınır. Kozuzu çalmak için kullanılan ağaç yay şeklindedir. Kozuz yapmak için kayın, meşe, ıhlamur gibi ağaç türleri seçilir. Kozuz yapılacak ağaç fidanken özel bakıma alınır ve sadece sonbahar günlerinde kesilmektedir. Ustalar yılın diğer mevsimlerinde kesilen ağacı ham görmekte ve

kullanmamaktadırlar. Kobuzun sesini şamanlar yıllar boyunca, törenlerinde hasta tedavi etmek, kötü ruhları kovmak gibi amaçlar için kullanmışlardır. Baksı veya Kam adı verilen bu Asya Türk tedavileri, tedavi seansı sırasında kutsal saydıkları müzik aletlerine özel önem verirlerdi. Yayın tellere sürtünmesinden çıkan sesin, ata ruhu ile bağlantı kurmaya yardımcı olduğuna ve bu sesin iyi ruhları çağırıp kötü ruhları kovduğuna inanırlardı. Bu nedenle kıkobuz baksılar tarafından kullanılmıştır. 11.yüzyıl tarihçilerinden Gardizi, eski Yenisey Kırgızları 'nın Şaman ayinlerinde saz çaldıklarını söyler. Eski Oğuzlarda, İslam'ın kabulünden sonra Şaman geleneklerini sürdüren ozanlar kopuzu kutsal saymışlardır. Sözelimi, Dede Korkut her öykünün sonunda kopuzuyla gelir, ad verirken, dua (alkış) ederken kopuz çalar.

2.3.8 Kıpçaklarda Kopuz

Kıpçak Türkleri XI. asırda Karadeniz'in kuzeyi ile Moldovya'yı işgal eden bir topluluk olan Kıpçaklar, kopuzun bu bölgede yayılmasına vesile olmuşlardır. Yazarı bilinmeyen 1363 yılında yazılmış Kuman – Fars – Latin sözlüğü olan “Codex Cumancus”, “çalgıcı-kopuzcu” anlamına gelen “cobuçi” kelimesine rastlanmaktadır. Kıpçak şive ve edebiyatına ait mevcut sözlüklerde dahi çalgının adı tıpkı Uygurlar'da olduğu gibi “kobuz” olarak geçmektedir.

Kesin bir bilgi olmamasıyla birlikte Kıpçak kopuzunun Altay kopuzu gibi olduğu düşünülmektedir. Ancak meydana gelişi, formu ve tel sayısı ile ilgili kesin bir bilgi elimizde mevcut değildir. Bazı klasik kitaplarda ise tel sayısını iki tel olarak kabul etmişlerdir. Daha sonraları ise bunları dört veya sekiz çift sıralı tele kadar çıkartmışlardır.

“Mahiyeti ne olursa olsun, Kıpçak Türk Müziği ve Edebiyatı için çok önemli olmuştur. Halkın ve hükümdarın ruhuna o kadar yakın olmuştur ki hatta Kıpçak Hanı, Rus Hükümdarı Monomah'ın ölümünü ihbar ve kardeşinin geri Kıpçak'a dönmesi için kendi müzisyenini yani kopuzcusunu onun yanına göndermiştir. Haberci kopuzcunun vazifesi hükümdarın kardeşine Kıpçak şarkılarını kopuzu ile söylemekle onun ruhunu okşamak ve onun vatanını hatırlatıp geri dönmesini temin etmektir.” (Karaelma, 2003: 38).

2.3.9 Lehlilerde Kopuz

Kopuz, Leh edebiyatına XVI. yüzyıl gibi girebilmiştir. Üçüncü Sigismund (1566 – 1632) devri asilzadelerinden Samuil Koretskiy'in ustaca kopuz çaldığı ve Osmanlı esaretine düştüğü zamanda esirleri kopuzu ile eğlendirdiği bilinmektedir. Leh şairlerin şiirlerinde de kopuza rastlamaktayız ve kopuzun telli bir çalgı olduğunu öğrenmekteyiz.

2.3.10 Macarlarda Kopuz

Kopuzun Macarlara ne zaman ve nasıl gittiği hakkında kesin bilgiye sahip değiliz. Ancak zamanında Macar ve Türk boyları yan yana yaşamışlardır ve bu şekilde bir kültür alışverişi olduğunu düşünebiliriz. 1239 yılında Kıpçak Hanı Kotya'nın, Tatarlar tarafından yenilgisi üzerine yaklaşık 40000 kişi ile Macar kralına katılmasından itibaren bu müzik aletinin Macar ülkesine girdiğini kabul edebiliriz.

2.3.11 Litvanlarda Kopuz

XVI. yüzyıldan itibaren Litvanlarda kopuza rastlamaktayız. Brekten adında birinin yaptığı David Zemairi tercümesinde "Litvanya'da kullanılan müzik aletleri adları" başlıklı bölümde "kobza" kelimesine rastlanmaktadır. Ancak bu kelimenin Litvanlara nasıl ve ne zaman geldiği kesin olarak bilinmemektedir.

2.3.12 Çeklerde Kopuz

XII. ve XIV. yüzyıllar arasında kopuz sözcüğüne Çek edebiyatında rastlanmaktadır. Kopuz kelimesi "kobos" olarak Çek dili lügatı Bohemarius'te kullanılmıştır. Bu eser dışında bazı Çek şairlerin eserlerinde de kobos sözcüğüne rastlamaktayız.

Minyatürlerden Çek kopuzunun şekli hakkında önemli bilgiler edinmekteyiz. XIII. yüzyıl sonu ve XIV. yüzyıl başı bir Veristlarv İncili'nin bir minyatüründe Hıristiyan akteslerinden bir kadının elinde bugün ki Rumen kopuzdan farklı bir musiki aletine rastlıyoruz. Sekiz telli olan bu aletin sapı oldukça kısadır ve Rumen kopuzu gibi arkaya eğilmemiştir. Sapın sonu yuvarlak bir halkaya benzer ve yassıdır. Gövdesi yuvarlak çanak biçimindedir. Çeklerin çok eski zamanlardan kalma bir atasözünde

“koboz” sözcüğüne rastlamamız, Çek kültürüne kopuzun oldukça erken girdiğinin bir kanıtıdır.

2.3.13 Kopuzun Çalındığı Diğer Bölgeler

Kopuz yukarıda belirttiğimiz bölgeler dışında, farklı coğrafyalarda da karşımıza çıkar. Burada örnekleri incelerken kopuzun illaki bulunduğu bölgeye başka bir yerden gelmiş olma ihtimalini düşünmememiz gerekmektedir. Zira belki de kopuz veya benzeri çalgı, çalındığı bölgede de yapılmış, üretilmiş olabilir. Bizim bilmediğimiz veya araştırmamızda ele almadığımız kopuz benzeri çalgılar olduğunu ve bunların isimlerinin farklı olduğu gerçeğini de unutmamalıyız. Anadolu’da veya başka bir yerde bir kişi kopuzu icat ederken veya çalarken, Dünya’nın herhangi bir köşesinde de başka bir kişi kopuz veya benzeri bir çalgıyı icat etmiş veya çalmış olabilir.

Mahmut Ragıp Gazimihal’e (1975: 69) göre kolca kopuza Güney Avrupa’da İtalya’da rastlamaktayız.

“Kolca kopuz, Avrupa müzelerinde hatıra kalabilmiş tek tük örnekleriyle (o arada bir tanesi 1564 tarihlidir) aynen şimdiki bağlamalarımız tipindeydi; XVI. yüzyıl başlarında bizde devamda ki şekil buydu. Birleşik adından “kolca” sıfatı İtalyan ağzında *colacio* (oku: kolaço), yahut *colascione* (oku: kolaçone), Fransızca’da *colachon* (oku: kolaşon) ve *cholecedon* (oku: koleседon) gibi türkü çetrefil söylenişlere dönmüştü.”

Bülent Aksoy’un Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki (Aksoy, 2003: 83) adlı kitabında ise kopuzun İtalya’da ki kökenleri hakkında ki görüşleri şu şekildedir:

“On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda özellikle İtalya’da (Venedik’te) çalındığı gezginlerin gözlemleriyle tespit edilen colascione sazına verilen adın etimolojisi uzun zaman açıklanamamıştı. Mahmut Ragıp Gazimihal’e göre, nasıl Avrupa lavtası (lauta, lute, luth) Arap udundan geliyorsa, colascione’de Anadolu kopuzundan geliyor. Colascione on beşinci yüzyılda İtalya’ya götürülmüş, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda lavta ile birlikte kullanılmış, lavla ile rekabet edemeyip gözden düşmüştür. Colachon, on sekizinci yüzyılın sonlarında bile Venedik’te hala çalınıyordu. Villoteau, Mısır’da gördüğü “tanbur-ı şarki” ile Venedik’te halk arasında kullanılan sazın aynı saz olduğunu yazmıştır.”

Sadi Yaver Ataman (1992: 8), “Gebza” adlı saza Yugoslavya’da rastlamıştır:

“Türk kopuzunu gebza adıyla yaşatan Balkan memleketleri vardır. Yugoslavya’nın Nis kasabasıyla Priştine arasında han gibi kullanılan bir salaş kahvehanede seyyar berberlik yapan 55 yaşında ki Atanoviç adında biri, çaldığı çalgının adının gebza olduğunu bana söylemişti. 12 perde bağlı, 5 telli fakat aslında 6 teli olan bizim orta boy kara düzene benzeyen, yalnız gövdesi yayvan bir çalgıydı.”

Gazimihal’in tespitleri ise şu şekilde olmuştur:

“XII. ve hususile XIII. yüzyıllara doğru kopuz-musiki aleti-Türkistan Türkleri arasında geniş bir intişar sahası bularak, hatta bir kopuzcu musikişinas sınıfı vücuda gelmişti: Yedi-Su vilayetinin Süryani-Türk mezar taşları arasında Mengü-Taş-Tay adlı birisinin kobuzcu olarak tavsif edilmesi “bu devirde o sahalar Türkleri arasında kopuzcuların adeti mümtaz bir sınıf teşkil ettiklerini” telmih eder. Türk vesikalarına göre kopuzcu Mengü-Taş’ın ölüm tarihi olan 1212 miladi yılından itibaren izlerine tesadüf ettiğimiz kopuzcu sınıfı en parlak çağını Anadolu Türkleri ile Ukraynalılar arasında yaşayacaktır.”(Gazimihal, 1975: 67)

Kopuz, başka milletler tarafından da değişimlere maruz kalara varlığın sürdürmüştür. Ya boyutları değişmiş, ya da ait olduğu toplumun müzikal ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde genel olarak kopuz üzerinde fiziksel bazı oynamalar yapılmıştır. Kopuzun Macarlara ne zaman, hangi Türk kavimi tarafından ve ne amaçla ithal edildiği hakkında kesin olarak hiçbir bilginimiz yoktur. Yalnız, bu kelimenin çok erkenden, hatta Macarların Volga boyu Türkleri ile yan yana yaşadıkları zamandan itibaren Macar diline girdiğini tahmin edebiliriz.

Ahmet Caferoğlu (1937: 418-425) kopuzun Leh sahasına girişini ve gelişimini şu sözleriyle anlatmıştır:

“Kobuz Leh sahasına ve edebiyatına takriben XVI. asırdan itibaren girebilmiştir. III. Sigismund (1566 – 1623) devri asilzadelerinden Samuil Koretskiy’in mahirane kobuz çaldığı malum olduğu gibi, aynı zatın Osmanlı İmparatorluğu esaretine düştüğü zaman da İstanbul’da ki esir arkadaşlarını kobuzu ile eğlendirdiği vesikalara sabittir. Ayrıca, Leh muharrirlerinden (1597 – 1628) Zimoroviç’in kobuz refakati ile “bin yıllık дума”ların söylediğine işaret eden cümlesine tesadüf ediyoruz...Çeklerde, Lehlilerde, Ruslarda, Rumenlerde bidayette kobuz kelimesi ancak telli bir alet olduğu halde, sonraları envai çeşit aletler için kullanılmıştır.

Kopuz dikkate şayandır ki Ukraynalılar da olduğu kadar ne Türk kavimleri arasında ve ne de diğer milletler muhitinde parlak bir devre yaşamamıştır. Burada kobuz büyük bir hızla geniş ahali tabakasında yayılmayı başarmış ve güya Ukraynalıların milli aletleri imiş gibi vasi ve milli bir halk edebiyatı nevi yaratmıştır...Rusya imparatoru “Büyük Petro” kendi sarayında kobuzcu = kobzarlardan mürekkep bir musiki heyeti bulunduruyordu...İmparatoriçe, “Elizabeta Petrovna” kendi

sarayında İtalyan opeeti heyeti ile beraber bir de Bandurist – kobzar orkestrası bulundurarak, zevkini bu sonuncuların milli ibdaları ile tatmin ediyordu.

Balkan Yarımadası kavimlerinden ilk kobuzu benimseyen Rumenler olmuştur. Hangi asırdan itibaren bu aletin bunlarda kullanıldığı hakkında tam ve sarih malumatımız olmamakla beraber, eski Kıpçak Türkleri ile yakın münasebetle bulunanların bunlar olduğunu bildiğimiz için bu aletin heralde XIII ve XIV. asırlarda Rumen sahasına girdiğini kuvvetle tahmin edebiliriz.

Rumenler haricinde Balkan Yarımadası'nda kobuzu benimseyen Sırlar olmuştur. Buraya bu alet daha sonra ki devirlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun bu sahayı işgalinden sonra ancak girmiş ve Sırp ordusunda uzun zaman sevilerek kullanılmıştır...Hırvatça telaffuzu kobuz yahut kobusdur. Klisa-slav telaffuzu ise kobza'dır. Sonuncu lügat, bu kelimenin aşağı yukarı bilumum Slav dillerinde kullanıldığını göstermektedir.”

Selçuklularında, zafer gününü takip eden akşamlarda, ozan ve kopuzcuların o günkü kahramanlık sahnelerini yaşattıklarından bahsedilmektedir. Böyle kopuzculara XVII. asırda Osmanlı ordularında da rastlanmaktadır.

2.3.14 Osmanlılarda Kopuz

Walter Feldman (1997: 116-119) Osmanlı topraklarındaki kopuz ile ilgili ayrıntılı incelemelerde bulunmuş ve şu sonuca varmıştır:

“Kopuz kelimesi Osmanlılarda “rabab”, “rebab” olarak da adlandırılan oldukça geniş bir enstrüman ailesinin genel adıdır. Her iki isminde kökenini hakkında daha önce bilgiler vermiştik. Rabab veya kopuz, kısa saplı, ses tablosu kısmen deri ile kaplı, perdesiz bir sazdır. Muhtemelen Selçuklular zamanından kalmıştır. İran'da bu tarzda bir saza en erken 12.yy'da rastlanır. Abdülkadir Meragi'ye göre rebab, Fars'ta bulunmaktadır. Diğer çalındığı bölgeler ve aldıkları isimler ise Azerbaycan (Şirvan)'da *rud-i hani*, Anadolu rebabı *kopuz-i rumi* ve *kopuz-i ozan*'dır. Rebab, rud-i hani ve kopuz-i rumi, ud gibi akortlanır. Kopuz-i ozan ise ozanların çaldığı bir sazdır. Üç tellidir ve sapı diğer rebab çeşitlerine göre oldukça uzundur. Telleri bağırıktandır. Gövdesi ağaçtan yapılmış ve uzun saplı olanlarına daha sonraları “bağlama” denmiştir. Maragi, bir parşömenin, kopuz-i rumi ve rud-i hani'nin göğsünün yarısının üstüne gerildiğini söylemektedir. Bu da göstermektedir ki, bu iki enstrüman İran rebabına oldukça benzemektedirler. Fakat kopuz-i rumi'nin gövdesi küçük bir ud gövdesine benzemektedir. İran rebabları ise daha az yuvarlak bir gövdeye sahiptirler. Kopuz-i rumi'nin teknesi tek parça ağaçtan oyulup yapılmasına rağmen, ud dilim olarak kesilen ağaçların birleştirilmesinden yapılmış bir gövdeye sahiptir. Kopuz-i rumi beş çift telden oluşmaktadır. Fakat rud-i hani ise iki adet pirinç, dört adet ipek telden oluşmaktadır.

16. yy Osmanlı minyatürlerinde birbirlerine yakın iki kopuz tipi resmedilmiştir. Bunların 14.yy rud-i hani ile bir ilgilerinin olup olmadığı bilinmemektedir. Resmedilen kopuzlar genel olarak rebaba

benzemektedirler. Perdesiz sazlar olup, saplarının uç kısmı udda olduğu gibi geriye doğru bir eğime sahiptir. Tellerin kesin sayısını minyatürlerden anlamak zorda olsa altı veya sekiz çift telden oluştuğunu söyleyebiliriz. Pers enstrümanlarında olduğu gibi sert bir mızrapla çalınmaktadır.

Diğer kopuz tipi ise, hemen hemen yukarıda anlattığımız kopuza benzemektedir. Sapın ucu yani burguların olduğu kısım ise geriye doğru kavisli değildir. Bunun sonucu olarak da bu enstrümanda farklı tel tiplerinin kullanıldığını söyleyebiliriz.”

Evliya Çelebi, 17.yy’da kopuzu Osmanlı ülkesi dışında, Endonezya’da, Hindistan’da, Afrika’da Zengibar Adaları’nda ve Balkanlarda görmüştür. Buna rağmen Anadolu’da görmediğini belirtmiştir.

“Kupuz; Sultan II.Mehmed’in 1451 – 1481 vezirlerinden Hersekzade Ahmet Paşa icat etti. Küçük ölçüde bir şeştar sayılabilirse de üç tellidir. Bosna, Budin (Buda), Temeşvar hudutlarında çok çalınır... fakat Anadolu’da hiç görmedim. Kırk çalıcı.”(Farmer, 1999: 49-50)

Evliya Çelebi’nin bahsettiği bu kopuzcular, buraya altı fırkayla ayrılan sazcuların sonuncusu olup, şeşhanecilerden sonra gelirlerdi. Evliya Çelebi, Peçuy kalesini tasvir ederken, Rumenli kopuzcularından bir kez daha bahseder. Evliya Çelebi’nin ifadesine rağmen, kopuzun Osmanlı Devleti’nin hemen her tarafında yaygın bulunduğu tarihi kayıtlardan, gazel ve hicivlerden anlaşılmaktadır. Kopuzun şekline gelince, Kaşgarlı Mahmut, bunun uda benzediğini söylemektedir. Asım ve Es’ad Efendi, kopuzu ud ile barbatın bir benzeri olarak ele alırlar.

Şükrullah’ın eserinde ki tarifi şöyledir: Kâsesi bütün telli sazların kaselerinden daha uzundur. Yüzünün yarısına deri gererler. Üzerine üç tane tel bağlarlar. Bu sazla manzum ve mensur Türkçe hikâye söylenir. Mızrabı tahtadandır. Düzeni şöyledir: En aşağıda ki tel ortadakine nispetle dördü, ortadaki tel en yukarıdakine nispetle tanini aralığında olur. Bu sazı çalanlara kopuzcu denir.

2.3.15 Anadolu’da Kopuz

Asya’da, Hititlerde, Mısırdaki ve daha birçok yerde karşımıza çıkan kopuz, ait olduğu her toplum için oldukça önemli bir saz olmuştur. Anadolu’da da kopuz oldukça önemlidir. Özellikle Osmanlı Devleti zamanında, “kopuzcular” adı altında bir meslek grubu bile olduğunu biliyoruz. Anadolu’da kopuz sözcüğünün farklı kullanım

şekillerini ve yerleşim birimlerine verilen isimleri daha önce incelemiştik. Kopuzu, Anadolu'da yaşayan ozanlardan ve şairlerin eserlerinden daha iyi kavrayabiliyoruz.

Anadolu'da kopuz ile ilgili araştırma yapan Hüseyin Yurdabak'ın tespitleri şu şekildedir:

“14.yy'da yaşamış mistik bir şair olan Kaygusuz Abdal, bir şiirinde “iki telli” diye adlandırılan ve gerçektende iki teli olan sazdan söz etmiştir. Bu iki telden hem bir beşli, hemde bir dördü ses elde edilir. İki telli en eski Türk sazlarından biridir ve Orta Asya'daki “Dutar” ve “Damra”nın akrabasıdır. “Kopuz Osmanlı'da “iki telli”de denilirdi.” Gerçi iki telli Türkiye'de tamamen kaybolmuştur ama Orta Asya'da yaşayan Türk halkları tarafından hala kullanılmaktadır, ayrıca Yugoslavya'da, Arnavutluk'ta ve Yunanistan'da da aynı adı taşıyan, fakat Türk iki tellisinden farklı ses çıkaran Osmanlılardan Balkanlar'a getirilmiş olan iki telli sazlarda vardır.” (Yurdabak, 1999,50)

Bahattin ÖGEL (1987: 92), Güney Anadolu'da çalınan kopuzu şu şekilde tarif etmiştir: “Güney Anadolu'da ki Yörük kemenleri ile *eğit* denilen kabak kemençeler de, kopuzun batıdaki serpintileri olmalıdırlar” diyerek kopuzun Anadolu'da kullanımına farklı bir örnek vermiştir.

Anadolu'da çalınan kopuz çeşitlerinden biri de kıl kopuzdur. Tokat ve çevresinde çalınan telli bir sazdır. Kıl sözcüğü ile tel anlatılmak istenmiştir.

2.4 Kopuzun Fiziksel Özellikleri

Bu bölümde kopuz ve benzeri çalgıları meydana getiren bazı ortak özellikleri inceleyeceğiz. Ancak incelememiz günümüz kopuzlarını kapsamamaktadır. Bunu daha ileriki bölümlerde detaylı olarak inceleyeceğiz. En önemli ortak özellik, bütün kopuzların ağaçtan yapılmış olmasıdır. Kopuz yapımı için seçilen ağaçlar, insanlar tarafından kutsal sayılan ve bir anlam ifade eden ağaçlardır. Telleri ve perdeleri ise yine doğada bulunan maddelerden yapılmaktadır. Kopuzun yapımında ve çalımında kullanılan maddelerin tamamının doğadan gelmesi, kopuzun Türk toplumları için kutsal sayılması, sesinin hastalıkları iyileştirmesi, kopuzun her zaman el üstünde tutulmasının nedeni olarak gösterilebilir.

2.4.1 Teller

Tel, chordophone olarak tanımladığımız çalgıların, ses çıkartması için en gerekli maddesidir. Çağlar boyunca insanlar çalgılarında çeşitli maddeleri tel olarak kullanmışlardır. Günümüzde çok olmasa da, geçmişte çalgı telleri hep doğal maddelerden yapılmakta idi. Kopuzlarda ise tarih boyunca değişik teller kullanılmıştır. Bunlar, at kılı, bağırsak (kiriş), ipek ve metal tellerdir.

2.4.2 At Kılından Yapılan Teller

At kılı eski çağlardan itibaren sazlarda tel olarak kullanılmaya başlanmış ve halen günümüzde devam etmektedir. Enstrümanlarda at kılına tel olarak kullanılmasının sebebi ise oldukça doğal bir ses vermesidir. Bugün bile halen at kılı kullanılmasının sebebi budur. Gazimihal (1975:83)'e göre "Tel çeşitleri Asya'da kiriş, ibrişim, kıl gibi çeşitlendikten sonra bunlara genel ad olarak yine neden Türkçe "til" adı verilmişliği bir nebzelik izaha muhtaç kalıyor."

"Tel, Türkçemize sonradan girmiştir. Eski Anadolu kitaplarında bile, sazların telleri, kıl sözü ile karşılanmıştır. Her halde kıl sözü, çok eski çağların, Türk at kültürünün bir hatırası olarak uzanıp, bize kadar gelebiliyorlardı. Çünkü eskiden telli sazlar ile kopuzlar, at kılı ile süsleniyor ve seslendiriliyorlardı." (Ögel, 1987: 92)

Orta Asya'nın birçok bölgesinde kıl sözcüğü at kılından yapılmış teller için kullanılmaktadır. Kırgız Türkleri, Güney Sibiryaya yolu ve Kazan Türkleri arasında bu kullanım yaygındır.

Kıl sözcüğünün Anadolu'daki kullanımını Bahaeddin Ögel'in (1987: 95) verdiği örnek cümlelerden daha iyi anlayabiliriz:

"Kopuzun, kıllı eylesünler!" (15.yy)

"Çok kişi üzdü (kırdı) kopuzun kılın!" (14.yy)

"Yoğun avaz ve sazın yoğun kılı" (16.yy)

"Kurulu kuruluyla, kopuz kılıyla beraber"

"Zilleri depretiler, kılları titrettiler" (15.yy)

“Bir ŐeŐta getürdiler öd ağacından, cariye her kıldan bir nale belürdi”

“ŐeŐta: altı kıllu kopuz. Rebab: İklık, kıllu kopuz” (15.yy)”

“At kılından yapılan saz telleri, başlıca iki türlü hazırlanır ve sazlara takılırdı:

1 – Burulmuş at kılırları ile yapılmıŐ saz telleri ve kemeńe yayları: Bunlar karŐıdan adeta, bir kıl demeti gibi görünüyorlardı. Bu Kazak dombra veya kopuzlarının sazları, bazen de, burulmadan takılıyorlardı. Vertkov’a göre bu saz, kemeńe veya kopuzların sesleri, derinden gelen, mırıltılı ve sihir dolu seslerdi.

2 – İki at kılı ile çalınan saz ve kemeńeler: Bunların sayıları ve yayıldıkları alan, çok daha geniŐtir.”

2.4.3 Bağırsaktan Yapılan Teller

At kılından sonra ise, sazlarda bağırsak teller kullanılmaya başlanmıştır. Bağırsak tellerde yaygın bir biçimde koyun ve kuzu kirişleri kullanılmaktadır. Dede Korkut da kitaplarında kurt kiriŐinden tel yapıldığını yazmıştır.

EŐek bağırsağının tel olarak kullanımını ise Kırgızlardaki bir efsaneden öğreniyoruz. Efsaneye göre; Kanber – Ata, bir eŐeđin bağırsağını germiŐ ve bu bağırsağa parmağı ile bir mızrap gibi vurup, ses çıkarmıŐ. Böylece kopuzu icat etmiş.

Kuzu ve koyun bağırsağından tel yapıldığını ise Yunus Emre’nin Őiirlerinden öğreniyoruz:

“Ey kopuz ile çeşte, aslın nedür bu işde...

Eyüdür aslımdır ağaç, koyun kirişi birkaç”

Adana ve çevresinde ise Yörüklerin çaldıkları yaylı bir saz olan “kemen” de ise kuzu bağırsağından yapılmış kiriŐler kullanılmaktadır.

2.4.4 İpek Teller

İpek teller, at kılı ve bağırsaktan sonra sazlarımızda kullanılmaya başlanmıştır. Ancak at kılı ve bağırsak tellerinde kullanımına devam ediliyordu. Bahaeddin Ögel (1987: 102-103) ipek tel kullanımını ile ilgili önemli bilgiler vermiştir:

“İpek yolu ile şehirler ve kültür merkezlerinden çok uzaklarda, yaylalar ile vadilerde yaşayan Türklerde, ipek telli kopuzlar görebilmek, oldukça zordur. Ancak büyük devlet ve kültür merkezleri içinde yaşayan Türkler, kendi sazlarında herhalde oldukça erken çağlardan beri, ipek teller kullanıyorlardı.

Türkmen ve Özbek Türk kültür çevrelerinde, daha çok ipek teller kullanılır. Vertkov'da bunun üzerinde durmuştur. 1928 yılına kadar Türkmen dutarlarının telleri yalnızca ipekten yapılırdı. Özbek – Tacik kültürünün, *dombak* adlı sazlarında da, ipek tel geleneği yaygındır.”

2.4.5 Metal (Madeni) Teller

Madeni tellerin kopuzda ne zaman kullanılmaya başlandığı konusunda elimizde kesin bilgiler bulunmamaktadır. Ancak araştırmacıların ortak çıkarımına göre 14. yüzyılda Osmanlı Devleti döneminde Anadolu'da kopuzda madeni tel kullanılmış ve buradan Asya'ya yayılmıştır.

Doç. Erol PARLAK'a (2000) göre; metal telin kolay ve uzun tınlayış özelliği sonucu doğmuş olan ve yalnızca Güneybatı Anadolu Yörük kültüründe görülen "parmak vurma" tekniğine, Asya'da rastlanılmaması da metal tele Anadolu'da geçildiğinin bir başka kanıtı olabilir.

Madeni teller önceleri kiriş teller ile birlikte kullanılmakta idi. Bu nedenle kopuzlarda tamamen madeni tel kullanımına geçiş uzun bir süreç olmuştur. Çünkü hem madeni telleri bulmak zordu hem de yeniliklere çok açık olmayan gelenekçi toplum anlayışı sürmekte idi.

2.4.6 Kopuzun Yapıldığı Ağaçlar

Kırgız ve Kazak Türkleri, kopuzlarını ceviz ağacından yapmaktadırlar. Ceviz ağacının kopuz ve dolayısı ile saz yapımında kullanımı ise böylece başlamıştır. Yine Kırgız Türkleri kopuzlarını çam ağacından yapmışlardır. Bunun sebebi ise yaşadıkları çevrede çam ağacının yoğun olmasından kaynaklıdır. Altay ve Kuzey Türkleri ise sedir ağacından kopuzlarını yapmışlardır. Ancak bu kopuzlar rezonans ve ses bakımından çok iyi netice vermezler.

2.4.7 Kopuzun Göğsüne Gerilen Deriler

Deri göğüslü kopuzlarda göğse gerilen deriler de çeşitlilik göstermektedir. Kırgızlarda kopuzun göğsüne deve derisi gerilmektedir. Bunu ise Bahaeddin Ögel'in (1978: 108) kitabında yer verdiği Kırgızların dualarından öğrenmekteyiz:

“Celmaya devesinin derisi ile, her yanı çevrilmiş olan kopuzum! Aynı duanın bir nakşa yerinde de, yürük (cüyrük) atın kuyruğundan, kopuzlara kıl veya tel yapıldığından söz açıyordu. Kopuzun kıl-deri bölümlerinin, bir paralellik içinde, yürük at ve yürük deve maddelerinden yapılmış olması, herhalde bir rastlantı olmasa gerektir. Bunun köklerini de din, düşünce ve türlü inanışların derinliklerinde aramamız gerekir.”

Altay Türklerin de ise kopuzun göğsüne tay derisi gerilmekteydi. Bu kopuzlara *çertme kopuz* deniyordu. Bu gerilen deri ile istenilen rezonans elde edilebiliyordu.

2.4.8 Kopuzda Ağaç Ses Tablosu Kullanımına Geçilmesi

Kopuzun göğsü için deri kullanımının yerini ağaç göğse bırakmasının kesin bir tarihi elimizde bulunmamaktadır. Bununla birlikte derinin sığağa ve soğuga karşı çok hızlı tepki vermesi, rezonans bakımından ağacın deriden daha iyi olması ve metal tel kullanımına geçiş ile birlikte tellerin göğüs üzerine çok fazla baskı yapıp derinin bu baskıya tepki verememesi sonucu kopuzlarda ağaç göğüs kullanımına geçildiği düşünülmektedir.

2.5 Kopuzun Gelişimi

Şimdiye kadar incelediğimiz bilgilere göre kopuz, yaylı, mızraplı, perdeli, perdesiz ve hatta nefesli sazlara bile verilen bir isimdir. Daha öncede belirttiğimiz gibi kopuz kelimesi bugün ki saz kelimesi gibi bütün çalgıların geneline verilen bir isimdir. Bu nedenle hem yaylı hem de mızraplı çalgılara kopuz denmesinin sebeplerinden birisi olarak bunu gerekçe gösterebiliriz. Kuzey ve İç Asya Türklerinde ve Güney Anadolu'da kopuz yaylı bir çalgı iken, Kırgızlarda ve Hitit kabartmalarında gördüğümüz kopuzlar mızraplıdır. Bu örnekler kopuzun çok geniş bir coğrafyaya yayıldığını ve değişik çalım stilleri olduğu konusunda bizlere bilgiler vermektedir. Dolayısı ile kopuzun yaylı mı, mızraplı mı bir çalgı olduğunu ve nasıl türediğini incelemek yerine, aynı fiziksel forma sahip sazları performans şekillerine göre incelemek daha doğru olacaktır.

Kaynakların bazılarında yazanlara göre kopuzun kavisli yayı gitmiş ve bugün ki gibi düz sap formuna ulaşılmıştır. Bu bilgi verilirken neden ve ne zaman enstrümanların düz bir sapa sahip oldukları bilgisi, kesin olarak bilinemediğinden dolayı verilmemiştir. Kaldı ki yürütülen mantığın gerçekte ne kadar doğru olduğu da ayrı bir tartışma konusudur. Yabancı kaynaklarda rastladığımız kadarıyla da yalnızca çalgıların yaklaşık ortaya çıkış tarihleri, nasıl çalındıkları, fiziksel özellikleri ve performans şekilleri hakkında bilgilere rastlamaktayız.

2.6 Kopuz Çeşitleri

Komuz: Kırgızların çaldığı üç telli, perdesiz bir sazdır. Teller birbirine dörtlü olarak akortlanmaktadır. Parmaklar ile çalınır. Sapı ve gövdesi yekparedir.

Ağaç Komus: Altay Türk kültür çevresinde bu söz, daha çok kemençeler için söylenir. Kemençeler, ağaçtan yapıldıkları için, bu adı alıyorlardı.

Temir komus: Demir kopuz, telli bir saz değildir. Ağza konup çalınan, çatal bir demirdir. Özellikle çocuklar arasında çok yaygındır. Boyutları 100 ve 200 mm arasında değişir.

Bahaeddin Ögel'e (1987: 254-255) göre farklı kopuz tipleri de bulunmaktadır;

“Buçı kopuz: 11.yy Türk kaynakları, bundan *şakıldayan kopuz*, diye söz açarlar. Kaşgarlı Mahmut, bu kopuzu yalnızca *buçı* adı ile anmakta ve açıklamalarında bunun iyi ses veren, şakrak bir kopuz olduğunu yazmaktaydı.

Kat komus (Teleüt): Bu da telli bir saz değildir. Bu söz daha çok akordeonlar için söylenir.

Kıl kobuz: Anadolu'da, Tokat çevrelerinde söylenen, telli bir saz adıdır.”

Erol Parlak'a göre (2000: 29);

“Kıl kopuz, başta Kazak-Kırgız Türkleri olmak üzere geniş bir sahada görülen, kökleri ilk kopuz örneğine kadar uzanan yaylı bir sazdır. İki telli ve telleri at kılındandır. Ancak, son dönemlerde tel sayısı üçe, dörde çıkarılmış olan metal telli kılkobuz örnekleri de vardır.”

Kopuz çeşitleri konusunda önemli bilgiler veren Bahaeddin Ögel (1987: 255-257-258), Türk dünyası içinde karşımıza çıkan diğer kopuzlar hakkında şunları söylemiştir:

“Okça komız: Bu anlayış ve deyiş, çok kuzeylerde ki Sagay Türklerinde görülür. Buradaki okça sözü, yaylı manasında kullanılmıştır. Demek ki Kuzey Türkleri, yalnızca parmakla çalınan kopuzlara *komıs* diyorlardı..

Çertme kopuz: Kuzeylerde ki Teleüt Türklerinde görülen bir saz veya kopuzdur. Kökünü çertme, çirtme gibi sözlerden almış olmalıdır. Radlof’a göre çertelemek, saz çalmak demektir. Diğer Türk sazları gibi parmakla çalınıyordu. Anadolu’da da çirtme deyiş ve anlayışı vardır. Göğsüne veya döşüne, kulun derisi, yani tay derisi gerilmiştir. Telleri ise iki at kılından oluşmuştur.

Kaylaçang kopuz: Radlof’a göre bu çalgının sesi, mırıltı halinde ve derinden geliyordu.”

Şor Türklerde görülen iki telli bir kopuzdur.

“Çartı kopuz: Vertkov’un Altayların kuzey doğusunda Tuva bölgesi Türklerinde tespit ettiği üç telli, büyük ve kısa saplı bir sazdır. Vertkov, telleri at kılı olan bu sazın teknesinin ve tahta kısmının geniş tutulduğunu belirtmektedir.

Şerçeng Komıs: Şor Türklerinin kullandığı iki telli, Altay bölgesi kopuzudur.

“Şertpe komuz: Bu kopuz çeşidi, yine çok kuzeylerdeki Şor Türklerinde görülüyordu. İki telli bir sazdı Herhalde bu, yukarıda sözünü açtığımız «çertme» kopuz ile aynı şeydi. Bu söz, bir ağız değişikliği ile oluşmuş olabilirdi. Nitekim Radlof bu benzerliğe işaret etmiş ve sözü «şert - pe diye yorumlamıştı. Bir parmak çertmesi veya çirtmasıdır.”

Yadingı komus: Radloff’a göre bu kopuz, yatık, kanun benzeri bir sazdır.

Ozan kopuzu: Abdülkadir Meragi, yazdığı bir notta, iki kopuz türü üzerinde duruyordu:

a-) Ozan kopuzu: Üç tellidir. Bu kopuzun teknesi, bütün telli çalgılardan daha uzun imiş.

b-) Rumi kopuz: Beş telli imiş ve teknesi de, uda benziyormuş.

Çerçen komus: Bu kopuzu da, Altayların kuzeyinde ki Şor Türkleri çalar. İki veya üç telli, üç köşelidir. Tümü kütükten çıkarılarak yapılır. Üzerinde, biraz dış tesirler görülür. Küçük bir sazdır. Uzunluğu, 50 cm. kadardır.”

Kopuzdan türeyen ancak farklı adlarla anılan sazların da mevcut olduğu tespit edilmiştir. Buna göre; “Topşugur, topşuur” ya da kısa söylenişi ile “tobşur, topşuu, tobşulurum, topşulur” genellikle Altay bölgesi Türklerinde görülen, küçük yapı ve söyleyiş farkları dışında hemen hemen birbirinin aynı sazlardır. İki telli olan bu sazların (üç tellisine de rastlanılmaktadır) telleri genellikle at kılından olup, parmakla çalınmaktadır.

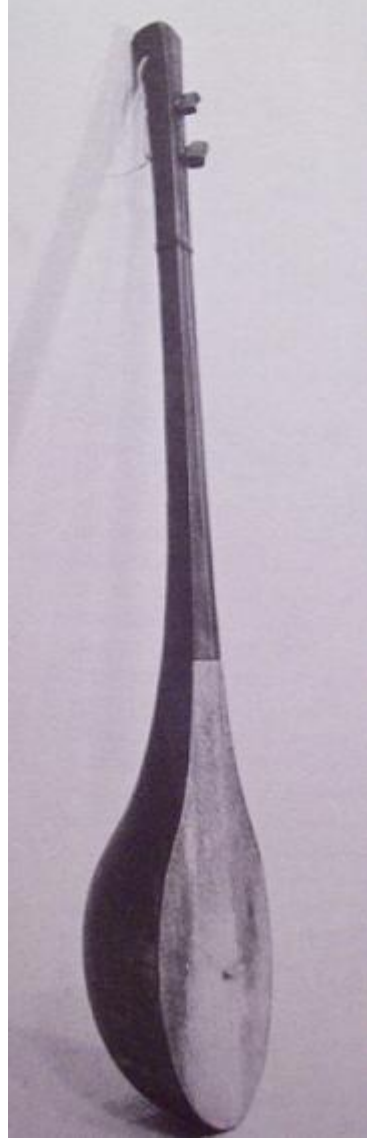
Türkistan Damburası: Bu saz Kuzey Afganistan'da oldukça yaygın bir sazdır. İki telli perdesiz bir sazdır. Burguları yan yana dizilmiştir. Genellikle naylon tel takılır. Burgu şekli ise bütün Türkistan damburalarında aynıdır. Üçgen bir şekilde olan burgulara *separa* denmektedir (Bkz. Resim 2.3).



Resim 2.3 : Türkistan Damburası

Badaxsani Damburası: Genel olarak Türkistan damburası ile aynı şekle sahiptir fakat sap ve gövde tek parça ağaçtan yapılmaktadır.

Dutar: Dutar kelimesi iki telli saz anlamına gelmektedir. Dutar, Türkmenlerde, Özbeklerde, Uygurlarda yaygın olarak görülen tipik bir sazdır (Bkz. 2.4).



Resim 2.4 : Dutar

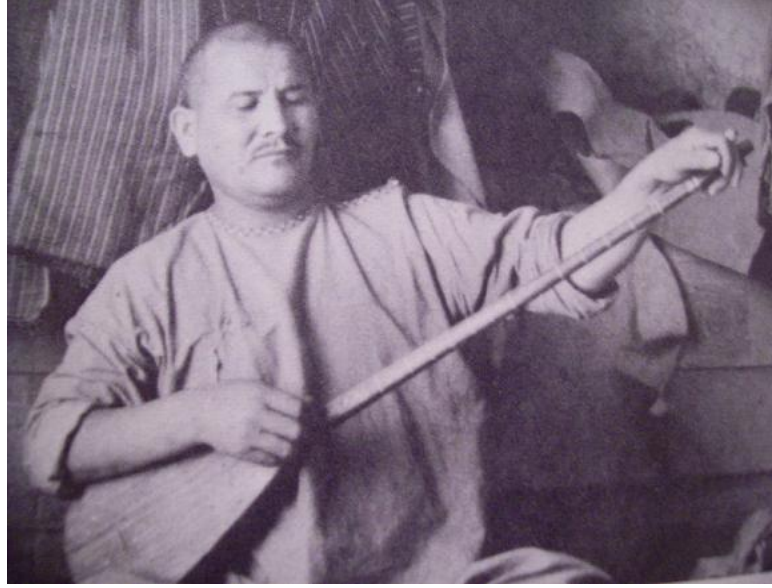
Özbek Dutarı: İki telli, uzun saplı, perdeli bir sazdır. Uzunluğu yaklaşık olarak 1150 – 1200 mm'dir. Teller dörtlü ve beşli olarak akortlanırlar. Böylece iki telli bir saz olmasına rağmen aralıklar daha kolay basılabilmektedir. Telleri ipektendir. Özbeklere ait olan ilk perdeli sazdır (Bkz. Resim 2.5). Gövdesi dilim ağaçlar kullanılarak yapılmıştır. Sap, ses tablosu ve gövdesi dut ağacından yapılmaktadır. “Özbek dutarları on beş misina perde ve sapta iki, göğüste iki yapıştırma tahta perde olmak üzere toplam on dokuz perdeli olup, kromatik sıralıdır. El ile çalınan bir sazdır.



Resim 2.5 : Özbek Dutarı

Türkmen Dutarı: Özbek dutarında olduğu gibi ipek telli bir sazdır. Ancak bazı dutarlarda metal tel kullanıldığı da görülmüştür. Telleri dörtlü olarak akortlanırlar. Sazın uzunluğu yaklaşık 900 mm'dir. Özbek ve Tacik dutarlarına göre daha kısadır. Hareket ettirilebilir perdeleri vardır ve kromatiktir. Perde sayısı on üç ya da on dört civarındadır. Gövde, göğüs ve sap dut ağacından yapılmaktadır.

Uygur Dutarı: Parmakla çalınan dutar, iki telli olup telleri ipekten yapılmaktadır. Dut ağacından yapraklar halinde imal edilen armudi biçimli bir teknesi ve yine dut ağacından kapağı vardır. Genellikle dörtlü veya beşli akortlanır. Oktav ve ünison akortlandığı da görülür. Sesi yüksek değildir. Perdeler kromatik sıra ile yerleşmiştir. Teller tek tek çalınmayacağı için iki sesli çalışı mecbur kılar (Bkz. Resim 2.6).

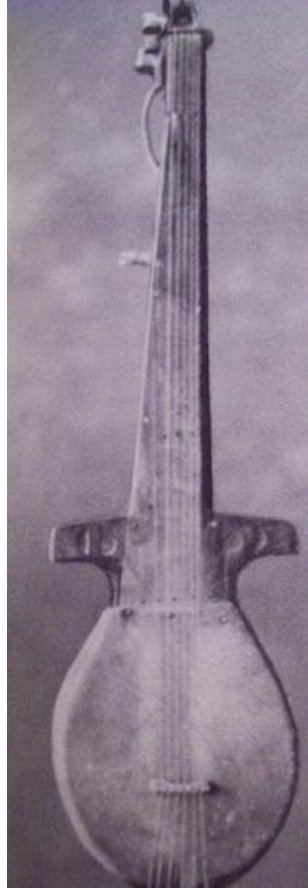


Resim 2.6 : Uygur Dutarı

Afgan Tanburu: Kuzey Afganistan'da yaygın bir şekilde bulunan sazdır. Mızrap ile çalınır. Değişik boyları vardır. Altı adet ana teli ve on bir adet dem teli mevcuttur. Ana tellerin sayısı değişmezken, dem tellerinin sayısı dokuzdan on beşe kadar değişkenlik gösterebilir. Perde sayısı ortalama olarak yirmi bir perdedir ancak enstrümanın boyu büyüdükçe perde sayısının da arttığı gözlemlenmiştir. Hareket ettirilebilen perdelerin yerleri kesin olarak belirlenememiştir. İlk iki tel ünison olarak akortlanır ve genelde çalınırken de birlikte çalınırlar. Fakat diğer teller daha farklı biçimlerde akortlanabilir. En bilinen akort sistemi ise üçüncü telin, ilk iki telin dört ses aşağısına çekildiği (bazen beş ses) sistemdir. Dik bir biçimde tutulur.

Pamir Rebabı: Kuzey Afganistan'da nadir olarak kullanılan bir enstrümandır. Altı tellidir. Sazın üstüne ince bir deri gerilmiştir. Genellikle ahşap bir mızrap ile çalınır. 73 cm uzunluğundadır (Bkz. Resim 2.7).

Kopuz: Kuzey Afganistan'da nadir olarak bulunan bir sazdır. Şamanların baksı adını verdikleri törenlerinde kullanılır. Sap, göğüs ve gövde tek parça ceviz ağacından yapılır. Sazın ön kısmının yarısına deve gerisi gerilir. Diğer yarısı ise açık kalır. At kılı tel olarak kullanılır. Tellerin altında ki eşik oldukça yüksektir. 74.5 cm uzunluğundadır.



Resim 2.7 : Pamir Rebabı

Setar: Farsça'da *se* sözcüğü "üç", *tar* sözcüğü ise "tar" anlamına geldiğinden setar üç telli demektir. Türk toplumlarının ve diğer Müslüman toplumların çaldıkları setarlar ile, Hindistan setarı birbirinden tamamen farklıdır ve ikisinin birbiri ile karıştırılmaması gerekir. Şekli, akordu, biçimi tamamen farklıdır. Yapılışı dutar ile benzeşmektedir. Setar, dut ağacından yapılmaktadır. 25-26 adet hareket ettirilebilen bağırsak perdeye sahiptir.

"Doğu Türkistan'da, sitar veya sitare adlı bir üç telli saz çalınıyordu. Yine aynı kültür çevresinden ziraatçı Tarançı, Türklerinde de, seter adlı üç telli bir saz görülüyordu. Bunlar, saz çalan ozanlara da bazen seterçi diyorlardı." (Ögel: 1987, 82).

Pamiri Setar: Tacikistan'ın doğusunda çalınan bir sazdır. İran setarından daha büyük bir enstrümandır. Telleri metaldendir. 10 tellidir. Fazladan birkaç tane de dem teli vardır. Bu teller sazın alt eşğine kadar gitmez, sapın yarı boyunda, sap üstünde bulunan burgulara takılırlar. Perdeler naylon veya bağırsaktır. Gövdesi dutara

benzemektedir. Yaprak dilimli tekneden yapılmaktadır. Ses tablosu yapılırken yumuşak ağaçlar tercih edilir ve üzerinde delikler vardır.

Altı Tel: Yani şeştar, ikişer tel halinde birleştirilerek, üç tel olarak da, çalınmıştır. Böylece bunda da, setar denmiştir.

Sazendegan-ı şeştarıyan: Evliya Çelebi’de de görülür. “Ona göre bu saz İran’da Ali Han Tebrizi’nin bir yapımıdır. Çarta gibi perdeli bir sazdır. Ama altı teli olmağıla şeştar dediler. Amma muhrık sadalı bir sazdır. Farmer, İbn Gaibi’ye göre bu sazın üç türünü anlatır. Anadolu’da kullanıldığını görmedik.”

Şeşhane: Altı, evli, yani altı telli demektir. Bu da İran Türklerinden gelen bir çalgıdır. Evliya Çelebi bunun için şöyle diyordu: *Bu dahi tel sazıdır. Ud gibi burğu yerleri egridir. Kolu uddan uzunca bir sazıdır. Gövdesinde balık kursağı çekilmiştir. Amma perdeleri yoktur. Atlı kullı olduğundan, şeşhane derler. Müşkil sazıdır.* Görülüyor ki halk arasında yaygın bir saz değildir.

Tanbur: Tanbur sözcüğünün çok farklı söyleniş biçimleri vardır. Bunlar: tanbur, dambura, dombra, tonbur, tunbur, tanbura, tunbure, dombura, dumbra, durma, dındır, dıngıra gibi kelimelerdir. Orta Asya’da yaşayan Türkler, çok telli sazlara tanbur demişlerdir. Bahaeddin ÖGEL’e göre: “Bunların altı çift telleri bulunur. Ara telleri de, on ikiye kadar çıkar. Böylece boyları da, normal sazlara göre büyüktür” (Ögel: 1987: 83).

“Tanbur-i Türki: İki telli Türk tanburu. Maraş’ta tanburcu Muzavvir Ahmed icat etti. Kendiminde çaldığı çok iyi bir çalgıdır. Beşyüz çalıcı. Evliya tanburu iyi ayrı başlık altında göstermiş fakat aralarında ad ayrılı yapmamış. Ben, İbn Gaibi’nin izinden giderek, kendisini sözünü ettiği iki tanbur adını, yani tanbur-i türki ve tanbur-i şirvinan’ı benimsedim. Kendisinin dediğine göre, tanbur-i türki’nin gövdesi tanbur-i şirvinan’a göre daha küçük, fakat sapı uzundu. İki veya üç tel takılırdı. İki tellisinin on sekizinci yüzyıl ortalarına kadar popüler olduğunu Yunanlıların “içitali” dedikleri bir çalgıyı bize bildiren Neibuhr’dan öğreniyoruz.

Tanbur-i Şirvinan: İki telli Şirvinan tanburu. Kaynaklarda çalgıcı sayısı farklı olarak verilmiştir. Armut şeklinde gövdesi ve iki teli vardır.

“Tel Tanbur: Kütahya’da Efendi Oğlu icat etti. Üç maden teli ve perdeleri vardır ve öbür tanbura benzese de daha küçüktür. Yakıcı bir çalgıdır” (Farmer: 1999, 47-48-49).

Dombra: Dombra iki telli saz anlamında kullanılır. Genel olarak Kazaklar tarafından çalınan bir sazdır. Kazak halk edebiyatı için oldukça önemlidir. İki tellidir ve telleri

naylondur. Perdeler de naylondur ve kromatik şekilde dizilmişlerdir. On dokuz perdelidir ve parmakla çalınır. Sapı uzundur, gövdesi basıktır.

“Yelteme: Şemsi Çelebi icat etti. Tanbur’a benzese de daha kısadır. Çift gövdelidir ve orta teli madenden, üç teli vardır. Çift gövdeli tanbur artık Türkiye’de kullanılmadığı halde, İran, Türkistan ve Kafkasya’da hala çok sevilmektedir. Dört telli bir Türk örneği New York’ta görülebilir” (Farmer: 1999, 52).

Bahaeddin ÖGEL’e göre (1987: 84);

“Yelteme’nin boyu kısa ve iki bamı vardı. Kirişleri arasında bir tel kirişi ahenk ediyordu. Türkler arasında yaygın bir saz olsa gerek. Dede Korkut kitabı içinde bu saz görülüyor. Bu da bize gösteriyor ki, bu sazın kökleri bakımından, daha eskilere de gidebiliriz.

Ethem Ruhi ÜNGÖR, yelteme, yeltem, tanbura cüssesinde, boyu daha kısa bir sazdır demektedir.”

Ali Rıza Yalgın (1940: 28-54) ise Cenupta Türkmen Çalgıları kitabında ise Anadolu’da Akdeniz bölgesinde görülen kopuz ve benzeri çalgılara değinmiştir;

“Çöğür (Çağur): Bugün yalnız Tahtacılar ve Kızıllaşlar tarafından kullanılan bu saz, dokuz tellidir. Bazen altı telli de olduğu vakidir. Perdelerinin adedi on beş olup burmalara geçtiği ilk perdeye *başperde*, 2.3.4.5. perdelere *ortaperdeler*, 6.perdeye *sağır*, 7.8.9. perdelerden, 15.perdeye kadar olan perdelere *zilperdeleri* ve yalnız 9. ve 10. perde arasına yine *sağır* denir.

Bulgari: Tıpkı ırızva gibi dört burguludur. Yalnız bunun Adana bölgesinde çalınanı üç telli olmayıp dört tellidir. Aşık Veysel’in anlattığına göre bulgarilerin iki telli olduğu da vardır. On altı perdeli olup, çivilerle burmanın birinci perdesine *başperde*, diğer perdelere *zilperde* denir.”

“Çuğur: Yeniçerilerin beş telli tanburu. Kütahya’da Yakub Germiyani icat etti. Tahta göğüslü, beş telli ve yirmi altı perdelidir. Ekseriya Yeniçeriler kullanırlar. Üç yüz çalıcı” (Farmer: 1999, 54).

ırızva: Dört burmalı, üç tellidir; üst tele baştel, ikinci tele ortatel, alt tele saritel denir. Burmaların bir tanesi kullanılmaz. Perde adedi on üçtür.

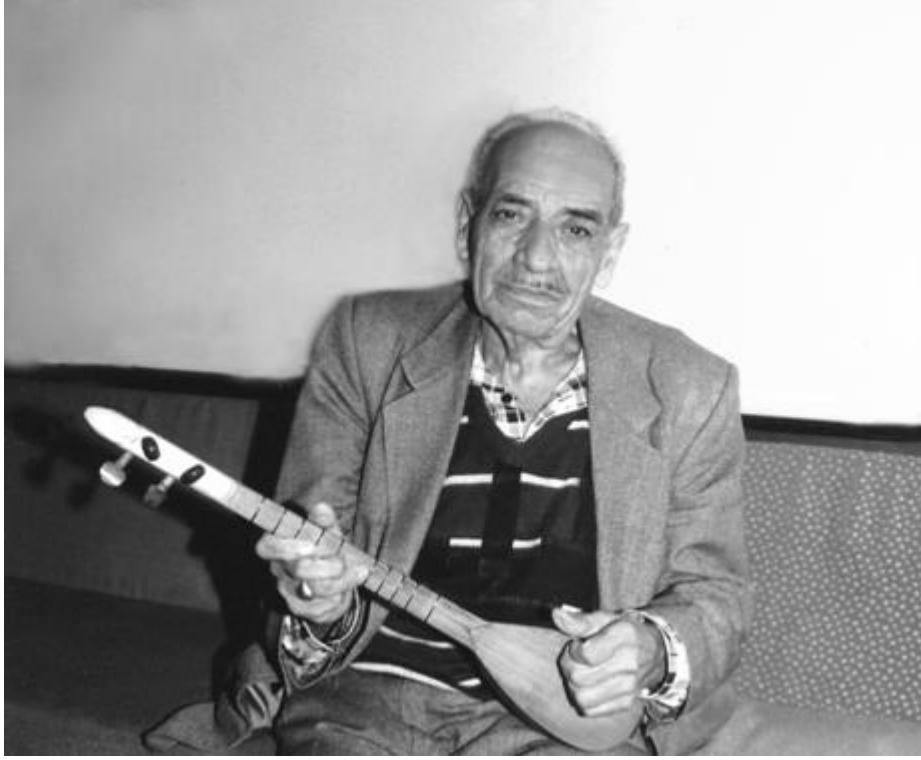
2.7 Günümüz Türkiye’sinde Kopuz

Çalışmanın buraya kadar olan bölümünde kopuzun tarihçesi, kelime anlamı, tarih boyunca yayılışı ve gelişmesi, çalındığı bölgeler ve çeşitleri incelendi. Bu bölümde ise günümüzde kullanılan kopuzun morfolojik özellikleri, günümüz müziğinde ki

yeri, kopuz icracıları, icra tarzları ve kopuzun altı telli kopuz için nasıl bir çıkış noktası olduğu incelenecektir.

Asya içlerinden gelen kopuz geleneğinin bugüne ulaşabilmiş olan biçimi bağlamadır. Ancak kopuz adıyla ve geçmişte rastladığımız kopuz tipinde çalınan sazlar ve icracılar halen vardır.

Türkiye’de yakın tarihte kopuz adını kullanan ilk kişilerden birisi Fethiyeli Ramazan Güngör’dür (Bkz. Resim 2.8). Çaldığı saz üç telli bir sazdır. Ramazan Güngör, kendine ait icra şekli ve kopuzunun akort şekilleri ile bir ekol yaratmıştır. Güngör, Mahmut Ragıp Gazimihal’in “Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız” kitabını okuduktan sonra curasına kopuz demiştir. Yörede çeşitli araştırmacılar tarafından yapılmış alan araştırmalarında yörede başka hiçbir kimsenin bu saza kopuz demediğini ve üç telli sazın kopuz olarak adlandırılmasının yanlış olduğu yazılmaktadır. Ramazan Güngör’ün önemli bir çalgı icracısı olduğundan dolayı kendince bu saza kopuz dediği düşüncesi aslında çok objektif bir düşünce değildir. Zira böyle bir yargılamada bulunmak için öncelikle kopuzun ne olduğunu çok iyi anlamak ve kavramak gerekmektedir. Kesin olarak kopuza örnek teşkil edebilecek bir çalgı şu anda elimizde olmadığına, geçmişte birbirinden oldukça farklı bölgelerde farklı çalgılara kopuz dendiğini ve hatta “saz” anlamında gelen bir kelime olduğundan dolayı bütün çalgılara kopuz dendiğine göre Ramazan Güngör bu düşüncesinde haklıdır. Ayrıca kopuzu ile icra ettiği kimi eserlerin bazı kısımları Orta Asya ve kopuzun çalındığı diğer bölgelerin de müziklerini de andırır. Bütün bunlarla beraber, daha önce anlatılan bilgiler ışığında kopuz kelimesi, Güngör’ün icra ettiği üç telli cura için son derece uygun bir isimdir. Ramazan Güngör’ün çaldığı cura ve oluşturduğu tarz, halk müziği içine önemli bir yere sahiptir.



Resim 2.8 : Ramazan Güngör

Ramazan Güngör beş perdeli olan geleneksel kopuzu on perdeye çıkartmıştır. Çalgının ölçüleri ve icra şekli ise Ramazan Güngör'ün kişisel tavrı ve ölçüleri olarak literatüre geçmiştir.

Ege bölgesi'nin müzik geleneğinde cura çalıp türkü söyleyen yerel sanatçılar oldukça fazladır. Ulalı Ali Rıza Zorlu, Fethiyeli Mustafa Coşkun, Dirmilli Kadir Turan, Kozağaçlı Şakir Özyurt, Kozağaçlı Faik İnce, Kozağaçlı Habip Özyurt, Çörtenli Hüseyin Karkaya, Gökçeyakalı Hayri Dev, Burdurlu Hamit Çine bunlardan bazılarıdır.

İcra ettiği çalgıyı kopuz olarak adlandırmayan, ancak çalgısının fizyolojik özelliklerinin ve icra tekniğinin kopuza benzemesi nedeniyle Aşık Nesimi Çimen'den de üç telli kopuz icracıları arasında yer almaktadır. (Bkz. Resim 2.9). Çimen'in çaldığı ufak saz, 3 tellidir ancak alt tel iki sıralı, üst tel ise tek teldir, orta tel yoktur. Tunceli, Malatya, Kahramanmaraş, (Kayseri-Sarız) ve Adana'da bu tip küçük sazlara Ruzba, Iırzva, Dede Sazı, Balta Saz denmektedir. Perdelerinin dizilimi günümüzde bağlamalarda kullanılan 17'li sistemden farklı, tezene kullanmadan sağ

elin parmakları ile çalınan bir tür cura diyebileceğiniz çalgı, Nesimi Çimen sayesinde oldukça ün kazanmıştır.



Resim 2.9 : Nesimi Çimen

Bu çalışmanın yazılmasında ki en büyük etken olan, kopuzu tekrar hatırlatan ve insanlara sevdiren, kopuza yeni bir çalım tekniği ve özgün bir tını kazandıran kişi ise Erkan Oğur'dur (Bkz. Resim 2.10). Kopuzu ilk kez 1996 yılında çekilen "Eşkîya" adlı filmin müziklerinde kullanan Oğur, o zamandan beri her albümünde, film müziklerinde ve konserlerinde kullanmaktadır.

"Bu sazı 1995 yılında elde edebildim. Anadolu'ya Özbek'ten gelmiş, bir sürü Cem Ayini yaşamış, 120 yıllık bir kopuz. 1952 yılında Tekeli Kardeşler tarafından onarım görmüş, burguları, perdeleri değişmiş, sapı teknesi ve göğsü orijinal duruyor. Kopuz anlaşılabilmiş değil, çünkü hala bağlama ile karıştırıyorlar. Anadolu'da ki bağlama gibi bir yapısı var ama bağlama gibi tınlamıyor, farklı tınıyor. Aletin akustik yapısıyla, enstrüman olarak yapısı ile ilgili farklılıktan kaynaklanıyor. Kopuz anlatım gücü çok yüksek, bize has müzikleri çok iyi ifade eden bir enstrüman" (Çelik: 2002, 9).



Resim 2.10 : Erkan Oğur

2.8 Günümüz Müziğinde Kopuz

Kopuz yapısı itibariyle hemen her müzik tarzına uyum sağlayabilecek kapasiteye sahip bir çalgıdır. Zaten günümüzde sadece Halk Müziği'nde değil, diğer bütün tarzlarda kullanılmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse; ilk kullanıldığı albüm olan “Eşkîya” film müziği albümü, Erkan Oğur’un İsmail H. Demircioğlu, Djivan Gasparyan ve O.Murat Öztürk ile yaptığı halk müziği ve etnik müzik albümleri, Özgür Abbak’ın yaptığı “Dem” adlı tasavvuf albümü, tarafımızdan icra edilmiş çeşitli albümler, film ve dizi müzikleri, Telvin Trio’nun yaptığı caz ve doğaçlama albümü gibi albümlerin yanı sıra, Sezen Aksu ve Bülent Ortaçgil gibi pop müzik sanatçılarının albümlerinde ve bunların dışında çeşitli müzisyenler tarafından icra edilmiş kayıtlarda da rastlanabilir.

Bütün bunların yanında, çok sayıda profesyonel ve amatör müzisyen de kopuza ilgi duymuşlardır. Özellikle başka milletlerden müzisyenlerin kopuza büyük merakları ve ilgileri vardır. Kopuz yapımcısı Kemal Eroğlu’nun söylediğine göre kendisi Amerika

dahil Dünya'nın birçok ülkesinde ki müzisyenlere bu enstrümandan sipariş üzerine yapmıştır.

Kopuz, performans tekniği sayesinde tıpkı gitarda olduğu gibi birden fazla sesin aynı anda icrasına olanak tanımaktadır. Detaylı olarak daha sonra ki bölümlerde anlatacağımız çalgının, her ton için 33 cm'den 42'cm'e kadar değişen boyları, değişik telli tipleri de vardır. Bu özellikler, kopuza müzik içinde çok karakteristik bir anlam kazandırmaktadır.

Kopuz sesinin bağlama ailesine mensup çalgılardan farklı olmasının en önemli sebebi tırnaklar yardımı ile çalınmasıdır. Sağ elin (solaklar için sol el) ilk üç parmağının (baş, işaret, orta) tırnakları ile çalınır.

2.8.1 Kopuzun Fiziksel Özellikleri

2.8.1.1 Gövde

Kopuzun gövdesinin büyüklüğü, icracının istediği tona göre değişik boyutlarda olabilir. Örneğin, 38 cm'lik bir gövdeye sahip kopuz 164.81 Hz Mi, 246.94 Hz Si ve bu iki frekans arasında ki bütün frekanslara akort edilebilecek bir kopuzdur. Gövdenin boyutu frekans büyüdükçe küçülür. Şekil olarak armudi bir yapıya sahiptir. Form olarak normal bağlama gövdesinin form boyunun (altın orana göre) yarısı kadardır. Ağız dar olduğundan göğsün direnci fazlalaşır, böylece ses tablosunun uzun süre çökmesi engellenir. Aynı zamanda el ile mızrapsız icra tekniği ile çalındığı zaman üstten vuruşlarda sağ (solaklarda sol) el boşa kısa sürede çıktığı için, ergonomik olarak da icracıya bir rahatlık kazandırır.

Maun ağacından yapılan kopuzun teknesi, yaprak diye tabir edilen dilim ağaçların birleştirilmesi sayesinde oluşturulmuş bir yapıya sahiptir. Teknenin alt kısmında ise bağlamada *kafes* diye tabir edilen bölge ile aynı yerde bir hava deliği vardır.

2.8.1.2 Ses Tablosu (Göğüs)

Kopuzlarda en önemli kısımlardan birisi olan ses tablosu, çalgının ses karakterini ve direncini etkiler. Yapımında ladin ağacının tercih edildiği göğüste, bombe ise oldukça az miktardadır. Bunun nedeni ise fazla bombenin ileride ses tablosunun

çökmesine neden olmalıdır. Aşırı sert veya yumuşak tahtalar genellikle tercih edilmez. Kullanılacak ağacın damarları dik ve düz olmalıdır. Kalınlık tahtanın cinsine göre değişmekle birlikte genellikle ortalama olarak 4 mm civarındadır.

2.8.1.3 Klavye

Kopuzlarda gürgen ağacından yapılan klavye, tekneye kurtağzı yöntemi ile yapıştırılır (Bkz. Resim 2.11). Burguların takılı olduğu kısım geriye doğru ufak bir kavis yapmakla birlikte, bazı kopuzlarda ise bu kısım sapla aynı doğrultuda gider. Klavyenin uzunluğunun hesaplanması ise şu şekildedir:

Gövde boyunun dörde bölünmesi ile elde edilen rakamın sekiz ile çarpılması sonucu tel boyu bulunur. Orta eşik ile sazın ilk perdesi arasında ki mesafe, tel boyundan çıkartılınca kopuzun klavyesinin uzunluğu elde edilir (Bkz. Şekil 2.1).

$$\left(\frac{1}{4} \times 8 = \text{Tel Boyu} \right) - \frac{3}{4}$$

Şekil 2.1 : Klavye uzunluğunu bulmak için kullanılan denklem



Resim 2.11 : Kurtağzı yöntemi ile montajı yapılan klavyeler

2.8.1.4 Perdeler

Kopuzun perde sistemine geçmeden önce, kısa bir şekilde günümüz Türk Halk Müziği'nde kullanılan ses ve perde sistemine göz atmak gerekmektedir. Bilindiği üzere Halk Müziği'nde kullanılan modlar “ayak” kavramı ile ifade edilmektedir. Ancak Türk Makam Müziği'nde kullanılan makamlara karşılık ifade edilen “ayak” kavramı, halk ezgilerinin makamsal açıdan incelenmesi ve ayakların makam karşılığı gösterilmesi noktasında yetersiz kalmaktadır. Örnek olarak “Uşşak veya Hüseyini” makam dizisinin karşılığı “Yahyalı Kerem Ayağı” iken “Hicazkar veya Kürdili

Hicazkar” makam dizilerinden oluşan ezgilerin dizisi tanımlayacak bir “ayak” bu sistemde mümkün değildir. Bununla birlikte bilimsellikten ve teoriden son derece uzak olan “ayak” terimi günümüz halk müziği camiasında da tercih edilmemekte, ayak kavramı yerine makam dizisi kavramı kullanılmaktadır.

“Türk halk musikisinde de saz şairlerinin hemen hepsinin yeterli musiki öğrenimleri bulunmadığı için, Türk halk musikisinde ana temalarda bir değişikliğe veya Türk sanat musikisinin temellerinden biri olan makamların öğrenilmesine, bilinip uygulanmasına ihtiyaç duyulmamıştır. Cumhuriyet tarihimizin yakın zamanlarına kadar bu anlayış ve düşünce zihniyeti ustadan öğrenciye aşıl原因arak, halk musikimizin esasları bilimsel yönden inceleneceğine, uydurma kavramlar yaratılarak devam ettirilmeye çalışılmıştır. Bu gelenek devam ederken, yöreler arasında musikiye ilişkin temas ve faaliyetlerin azlığı ile beraber, Türk halk musikisi icracılarının arasında Türk halk musikisi terimlerinin ayrı ayrı mana ifade etmelerini önlemek amacıyla, genel bir terim üzerinde anlaşma ve birleşme kaygısı ve ihtiyaçları hissedilmeye başlanmış ve özellikle radyo istasyonlarının açılışı ile bu ihtiyaca cevap vermek zorunluluğu bütün şiddeti ile baş göstermiştir. Ayak terimi bir cankurtaran simidi gibi önlerine çıkmış ve buna canla başla sarılmışlardır. Ne var ki, bu terim Türk halk musikisinde çok değişik şekil ve anlamda anlaşılmaya ve kullanılmaya başlanmıştır, özellikle ilk dönemlerde (1950-1970 yılları) makam karşılığı olarak benimsenmiş, hatta radyolarda, eğitim kurumlarında ve ders kitaplarında bu anlamda kullanılır olmuştur” (Kutluğ, 2000)

Bilindiği üzere müzikte tampere, just intonation, Pythagorean gibi birçok ses sistemi vardır. Ancak Türk Halk Müziği 12 ton eşit tampere sistemin baz alındığı “mikrotonal” bir müziktir. Bilindiği gibi 12 ton eşit tampere sistem seslerin aralıklarının doğal olmadığı, oktavin 2/1 oranında duyulması için diğer notaların aralıkları ile oynandığı, yedirilmiş aralıklara sahip bir sistemdir. Çalışmamızda eşit tampere sisteme dayalı bir teori olmasının baz alınmasının nedeni ise uygulamanın bu şekilde olmasıdır.

Kopuzun perde sistemi günümüzde bağlama ailesinde kullanılmakta olan bir oktavda hareket ettirilebilen 17 aralık 18 perdenin bulunduğu sistemdir. Bugün Anadolu’da kullanılan bağlamaların perde dizilişi Safiyüddin Urmevi’nin 13. yüzyılda yazmış olduğu “Kitab ü’l Edvâr” adlı eserindeki dizge ile aynıdır. Aynı perde sistemini Azerbaycanlılar, Özbekler, Türkmenler, Uygurlar ve Taciklerde de görmekteyiz. Bu sistem bağlamalarda 1930’lu yıllarda sonra profesyonel icracıların artması ile yaygınlaşmaya başlamıştır.

Geleneksel perde sistematığının temelini oluşturan dörtlü aralık (tetrakord) bölünmeleri konusunda geçmişte Mevsili, Kındi, Farabi, İhvan-ı Safa topluluğu ve İbn-i Sina tarafından çok önemli çalışmalar yapılmıştır. Müzik teorisinin temelini oluşturan tetrakord bölünmelerini kopuz ve bağlama üzerinde daha iyi anlamak için Horasan Tamburu'na göz atmamız gerekmektedir. Bu konuda Öğr. Gör. Okan Murat Öztürk'ün (2007: 6) görüşleri şu şekildedir;

“Horasan Tanburu ve Ud için IX. Yy'da Farabi'nin perdelerin sıralanışı ve aralık yapıları hakkında verdiği ölçülere göre Horasan Tanburu'nda perdeler tanini aralıkları üzerinde şekillenmekte ve tanini de (bakiye+bakiye+koma) şeklinde bölünmektedir. Başka bir ifadeyle Horasan Tanburu'nda iki farklı kalıba sahip dörtlüler yer almakta, tanini aralığı da üç farklı tipte bölünme göstermektedir. İlk dörtlünün bölünüşü [tanini (*bakiye+bakiye+koma*) + bakiye + tanini (*bakiye+koma+bakiye*)] şeklinde iken, ikincisinin bölünüşü [tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + tanini (*bakiye+koma+bakiye*) + bakiye] olmaktadır. Sekizliyi tamamlayan tanini ise (*koma+bakiye+bakiye*) bölünüşüne sahiptir. Çalgının bağlamalar açısından önem arz eden yanı, perdeleri hakkında Farabi'nin dile getirdiği şu sözlerdir: Horasan Tanburu çok perdeye sahiptir. Bu perdeler sapta eşikten başlayıp neredeyse enstrümanın boyunun yarısına kadar yayılır. Bazılarının yeri, kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken, bazılarınınki ise çalan kişiye ve çalındığı yere göre değişir. Değişken perdeler daha az kullanılır. Sabit perdelerin sayısı daha fazlası olabilse de genel olarak beştir.

Aynı tespite Vagıf Abdulgasımov'un, Azerbaycan Tarı isimli eserinde de rastlamak mümkündür. Klasik on yedi perdeli sistemde tonlar 90+90+24 kuruluşundan başka 90+24+90 ve yahut 24+90+90 gibi kuruluşa da müsaittirler.

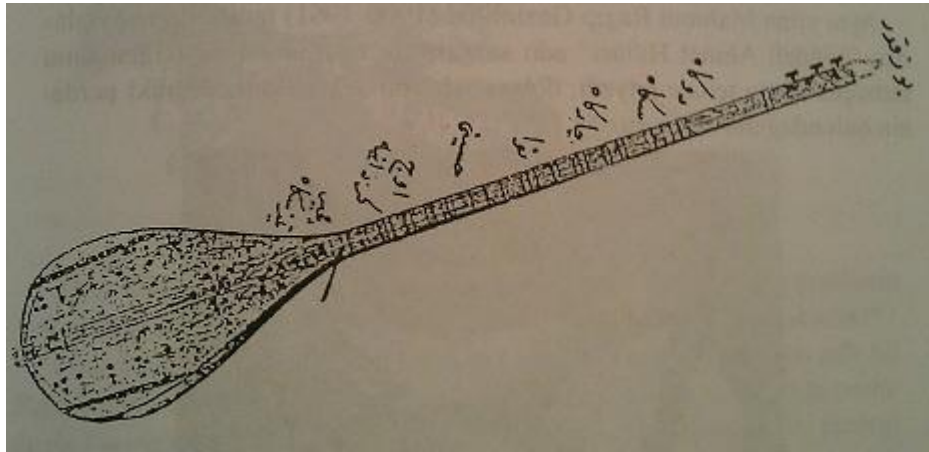
Belirtilen özellik, günümüzde büyük ölçüde standartlaştırılmış olsa bile, bağlama için de geçerliliğini korumaktadır.”

Kopuz ve bağlama ailesi çalgılar da “Uzun Saplı” diye tabir edilen 23 perdeli “tanbura”da 3 tetrakord bulunmaktadır. Bu tetrakordların bölünmesi ise [tanini (*bakiye+koma+bakiye*)] + bakiye + tanini (*bakiye+koma+bakiye*)] şeklindedir. 3. tetrakordun bittiği 21. Perde den sonra ise iki bakiye aralığı ve toplamda bir tanini aralığı bulunmaktadır. Hem bağlama yapımcıları hem de icracılarının birçoğu tarafından kabul edilen “bağlamalarda boyları ile doğru orantılı perde sayısı vardır.” düşüncesi ise son derece yanlıştır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın “Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilme Projesi” kapsamında yayınladığı “Müzik Aletleri Yapımı – Bağlama Ailesi Perde ve Genel Ayarları, (2008, Ankara)” el kitapçığında geçen “*Meydan sazında 30-32 perde olur iken, çöğür sazında 15 perde vardır. Gene cura sazında 7-16 perde olurken bozuk sazının 15-18 perdesi vardır. Bağlama ailesinin temel sazı olan bağlamanın ise 17 ile 24 arasında değişen perde sayısı ve*

komalı sisteme göre ara perdeleri mevcuttur.” ifadesi teoriden ve bilimsellikten uzak, izafi bir ifadedir. Perde sayıları ancak klavyenin boyu değişirse eksilir veya artar. Örnek olarak bir oktavda 17 perde 18 aralık olan sisemde “Kısa Saplı” diye tabir edilen bağlamada 19 perde, “Uzun Saplı” bağlama da ise 23 perde vardır. Ancak görüldüğü gibi perde sayılarında ki azalma veya artma 17 perdeli sisteme göre perdeleri bağlanan bir bağlama da 4 perde ile sınırlıdır. Dolayısı ile 17 perdeli sisteme göre perdeleri bağlanmış bir “cura” ile “divan” sazının sahip olduğu perde sayısı aynıdır.

17 aralıklı sistemde koma sesler değiştirme işaretlerinin yanına konulan sayılar ile gösterilmektedir. Bu sayılar frekansın normal halinden ne kadar pest ya da tiz icra edileceğini gösteren sayılardır. Örnek olarak si bemol², fa diyez³ koma sesleri gösterilebilir.

Bağlama’da bir oktavda 17 aralık bulunmasına rağmen, yapısal özellikleri gereği Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kabul ettiği bir oktavda eşit olmayan 24 aralık 25 perdeli sisteme de uygunluk göstermektedir. Bununla birlikte tarihsel kaynaklarda geleneksel ses sisteminin, bir oktavda 12, 15, 16, 17 aralık bulunduran örneklerle de sahip olabildiği, 17 aralıklı olanın ise pek çok edvarda dile getirildiği bilinmektedir. Bu edvarların ilk örneklerinden birisi de Hızır Ağa’nın (18.yy) *Tefhim ü’l Makamat fi Tevlid i’n Nagamat* adlı edvardır (Bkz. Resim 2.12). Hızır Ağa’nın “Bozuk” adında verdiği çalgının perde sayısı bir buçuk oktav içinde on yedi – on sekiz dolayısı ile bir oktav içinde on iki perde vardır.

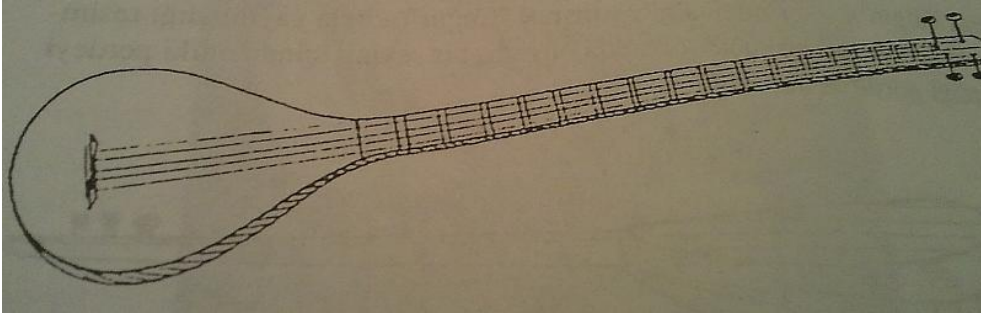


Resim 2.12 : Hızır Ağa’ya göre Bağlama Perdeleri (Akdoğan: 1999)

Kırsal kesimde veya aşıkların çaldığı bağlama ailesi çalgılarda perde sayıları 12’den başlayarak 17’ye kadar artış göstermektedir. Ancak perde sayıları hakkında kesin bir sayı vermek olanaksızdır. Zira yöreden yöreye, kişiden kişiye ve hatta eserden esere perde sayıları farklılıklar göstermektedir. Béla Bartok 1936 yılında yaptığı derleme çalışmalarında ki Adana gezisinde “Kır İsmail” adlı yöresel icracının resmini çekmiştir. İcraçının sazını incelediğimizde bir buçuk oktav içinde on iki perde olduğu görülmektedir.

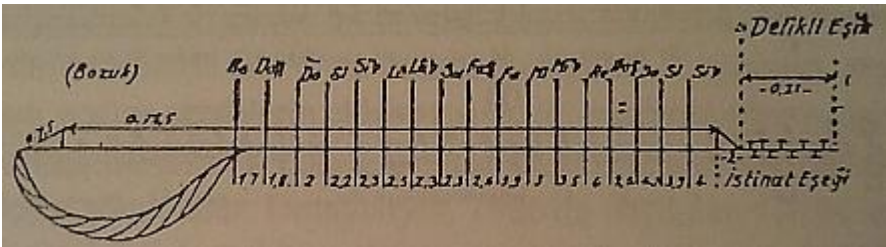
Mahmut Ragıp Gazimihal’in yaptığı başka bir araştırmada ise “Niğdeli Ahmet Hulusi” adlı saz şairinin sazında da bir buçuk oktavda on yedi bir oktavda ise on iki perde vardır.

Başka önemli bir çalışma olan Ferruh Arsunar’ın “Tunceli – Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik” kitabında verilen bağlamaya ait şemada ise yine bir buçuk oktavda on sekiz, bir oktavda on iki perde vardır (Bkz. Resim 2.13).



Resim 2.13 : Ferruh ARSUNAR’a göre bağlama perdeleri (Akdoğu: 1999)

Sadi Yaver Ataman’ın “Anadolu Halk Sazları” adlı eserinde “Bozuk” adı verilen çalgının da perde sayıları bir buçuk oktavda on yedi adettir (Bkz. Resim 2.14).



Resim 2.14 : Sadi Yaver ATAMAN’a göre Bozuk (Akdoğu: 1999)

On iki perdeli dizgeyi kullanan diğer icracılar ise Muzaffer SARISÖZEN ve halk ozanı Aşık Veysel’dir. Sarısözen’in “Seçme Köy Türküleri” adlı kitabında notaları onikili dizgeyi esas alarak yazması dikkate değerdir.

Bağlama da perde sayılarının artması ve Geleneksel Halk Müziği'nin Klasik Türk Müziği ses dizgesi esas alınarak yazılması 1926 yılında açığa çıkan bir tartışmadır. Sadi Yaver Ataman (1938) “Anadolu Halk Sazları” kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır;

“Makam etkisinden, Türk Musikisi dediğimiz halk türkülerinin mühim bir kısmı bile kendisini kurtaramamıştır. Anadolu türkülerinin doğu nazariyatı ile makamlarının etkisi altında kalan ve genellikle Hüseyini, Karcıgar, Ferahnak gibi makamlarla fazla uyan bazı kısımları da yok değildir”

Aynı konuda Onur Akdoğu'nun (1999: 35-38) görüşleri şöyledir;

“Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1939 yılında Hulusi Suphi Karel'le birlikte yayınladıkları “Ankara Bölgesi Musiki Folkloru” adlı eserde de yine aynı bilinci görmekteyiz. İlk kez Geleneksel Halk Müziği perdelerinin tanbur perdeleriyle kıyaslanarak verildiği bu eserde, Geleneksel Halk Müziği'nin Klasik Türk Müziği içine sokulmaya başlamasının bir başka önemli göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. En önemlisi Gazimihal ve Karel'in verdiği perde dizgesidir. Dizge aşağıda görüldüğü gibidir:

La (Dügah) – Kürdi – Segah – Do (Çargah) – Hicaz – Re (Neva) – Nimhisar – Mi (Hüseyini) – Fa (Acem) – Eviç – Dikmahur – Sol (Rast) – Dikşehnaz – La (Muhayyer)

Bu dizgede dikkati çeken en önemli nokta, kuşkusuz ki baştan beri açıkladığımız nedenlerle Geleneksel Halk Müziği'nin on ikili olan perde dizgesinin, segah ve dikmahur adı verilen perdelerin eklenmesiyle ilk perdenin oktavı dahil, on dörde çıkmış olmasıdır.

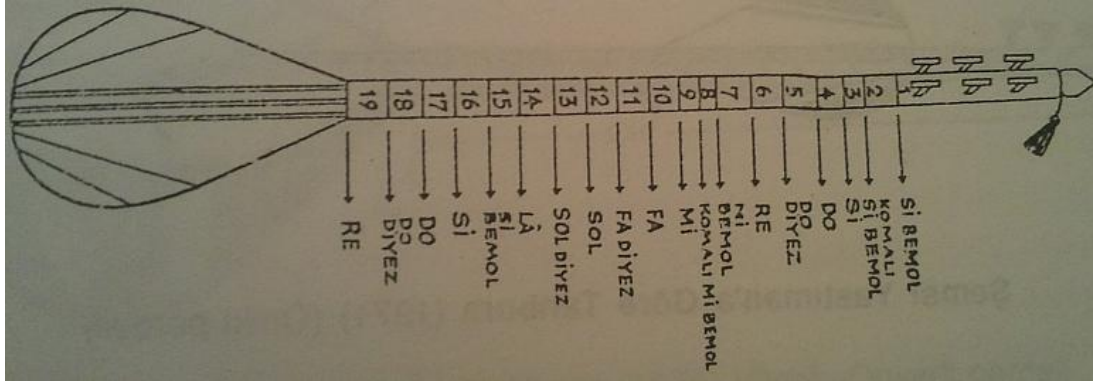
Gazimihal'den sonra Halk Müziği dizgesini ve dolayısı ile bağlamanın perdelerini arttıran ikinci kişi ise daha önceden on iki perdeli bağlama icra eden Muzaffer Sarısözen'dir. 1952 yılında yazılmış “Yurttan Sesler” kitabında rastladığımız notalarda sib2, sib3, mib3 ve lab2 perdelerini de nota yazısı içinde gösteren Sarısözen, aynı zamanda, değiştirme işaretlerinin koma değerlerini rakamlarla belirten ilk kişidir. Bir sekizli içinde on yedi, ilk perdenin oktavıyla birlikte onsekiz perdeyi içeren bu dizgede, dikkati çeken ilk konu La – Si aralığının eşit olmayan dört aralığa ayrılmasıdır. Aynı bölünme Re – Mi aralığı içinde geçerlidir. Bununla birlikte Sol – La ikilisinin üç eşit olmayan aralığa ayrılması,

Do – Re aralığının içinde ise değişken bir ses bulunması, kısacası, kullanılması istenilen dizgede bölünmeyle ilgili bir mantık bulunmaması, sürekli sözü edilen on yedili dizge ile bu dizgenin hiçbir ilgisi bulunmadığı sonucunu ortaya çıkmaktadır.”

Perde sayıları hakkında uzun yıllar birçok icracı ve araştırmacı farklı fikirler öne sürmüşlerdir. 1965 yılında İbrahim Sarıçiftçi tarafından yazılan Bağlama metodunda bağlamanın perde dizgesi olarak on ikili perde dizgesi verilmiştir.

Şemsi Yastıman tarafından yazılan “Sazdan Düzenler” kitapçığında ise bir sekizli içinde oktavı dahil on altı perdeli dizgeyi göstermiştir ve böylece Muzaffer

Sarısözen'den sonra geleneksel perde dizgesinden vazgeçen ikinci kişi olmuştur (Bkz. Resim 2.15).



Resim 2.15 : Şemsi Yastıman'a göre bağlama perdeleri (Akdoğan: 1999)

1972 yılında TRT sanatçısı Güray TAPTIK'ın (1972: 3) yazdığı *Bağlama Büyük Metod* adı kitabında verdiği bağlama resminde ki bağlama on ikili perde dizgesine sahiptir. Resmin altında ki notta ise “öğrencinin bağlamasında on iki perdeden fazla perde varsa, fazla perdelerin kesilmesi ya da perdelerin birbirine yanaştırılması gerekmektedir.” demiştir.

1975 yılında luthier İbrahim Sakarya tarafından yazılan kitapta yer alan bağlama resminde ki bağlama da ise bir buçuk oktavda yirmi üç, bir oktavda da on altı – on yedi perde vardır. Sakarya'nın kitabının önemli yanı ise Sarısözen'in kitabında yer alan on ikili dizgeyi temel alarak bir sekizlide on yedi perde yer almasını belgelemesidir.

Yine 1975 yılında Cemil Demirsipahi tarafından yazılan *Türk Halk Oyunları* kitabında ise Mildan Niyazi'nin önerdiği Kemal İlerici'nin de kullanmaya çalıştığı elli üçlü dizgeyi benimsemiştir.

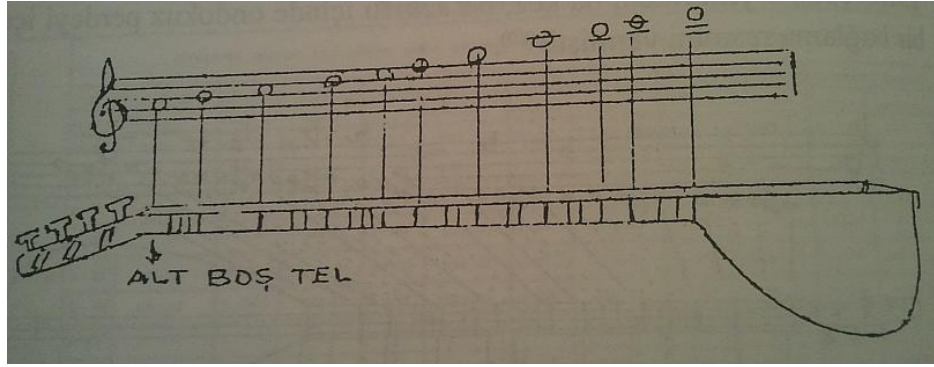
Nail Tan tarafından yazılan 1977 tarihli “Bağlama Yapımı” makalesinde ise bağlamalarda genellikle on yedi perde kullanılmakta olduğu, bağlama tiplerine göre dokuz – otuz üç perde takılabildiğini yazmıştır.

1977 yılında Şenel Önal tarafından yazılan “Türk Halk Musikisi Ansiklopedisi” adlı kitabında ise bağlamada ki perde sayısının on yedi ile yirmi dört perde arasında değiştiğini ve bağlama icracılarının kendi yöresinde kullanılan makam dizisinin gerektirdiği seslere göre perde sayısını ve yerlerini ortaya koyduğunu söylemiştir.

“1983 yılında yayınlanan bir yazısında, Cafer Aın, bağlamada bir buçuk oktav içinde on yedi – yirmi iki, bir sekizlide ise on iki – on yedi perde bulunabileceğini belirttiği halde, aynı yıl yayınlanan bir bağka yazısında “Bağlama ve Ailesi” adıyla andığı çalgıların bir sekizli içinde on iki perdeyi içermesi gerektiğini ayrıntılı olarak açıklamakta, dolayısıyla eski, dizgeden vazgeilmemesini ve bu dizgenin genelleştirilerek standardizasyona gidilmesini istemektedir.

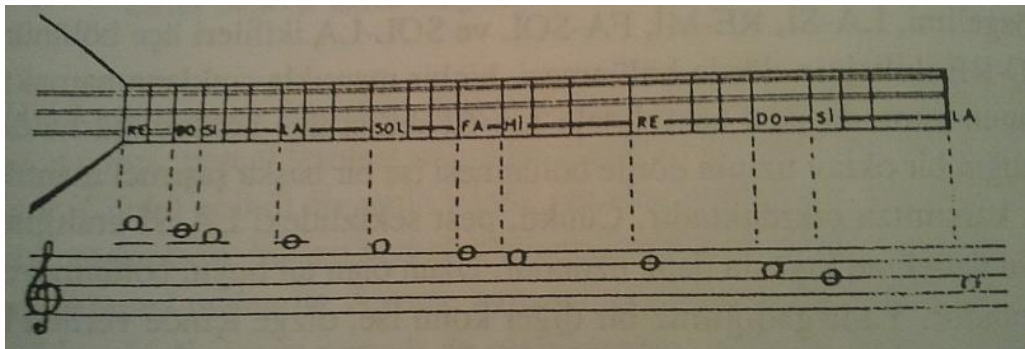
Hiç kuşkusuz ki, bu istek, dizgeyle ilgili olarak yaşanan bunca değişimden sonra, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir dilekten öteye gidememiştir. Çünkü on ikili dizginin içinde yer alan perdelerin, yörelere göre oynaklık göstermesi, perde sayısının artmasında ki temel nedendir. Cafer Aın’ın görüşlerinde bilinçli gözükmeyen olgu ise, vermiş olduğu dizgeyle, Türkiye’nin tüm yörelerine ait ezgilerin sağlıklı seslendirilebileceğini sanmasıdır. Bu da mümkün değildir” (Akdoğu: 1999, 49).

1985 yılında Mustafa Hoşsu’nun yazdığı “Meslek algısı (Bağlama)” adlı eserinde perde sayıları ile ilgili olarak perde adedinin bir buçuk oktavda genellikle yirmi sekiz olduğunu söylemiştir.



Resim 2.16 : Mustafa HOŞSU’ya göre bağlama perdeleri (Akdoğu: 1999)

Onur Akdoğu’ya göre bağlamada ki on yedili dizge hakkında yapılmış “ciddi ilk uygulama” Sabri Yener’e ait 1987 yılında yazılmış üç ciltlik “Bağlama ğretim Metodu”dur. Bu kitapta Yener, bir sekizli içinde on yedi perdeyi içeren bir klavye şeması vermiştir.



Resim 2.17 : Sabri Yener’e göre bağlama perdeleri (Akdoğu: 1999)

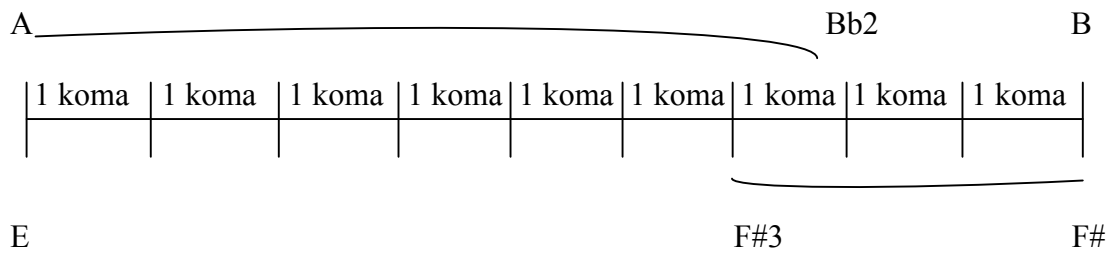
Sabri Yener kitabında ki şemada on yedili dizgeyi gösterse de kitabının içinde sib2 ve mib2 perdeleri dışında, sib1, sib3 ve mib3 gibi perdelere notalarda yer vermiştir. Ancak verdiği perde dizgesiyle bu notaların icra edilmesi mümkün değildir.

1989 yılında Öğr. Gör. İrfan Kurt tarafından yazılmış “Bağlama’da Düzen ve Pozisyon” adlı kitapta ise, on yedili dizgeyi temel almış, bununla birlikte sib2 ve bazı perdelerin icracının veya luthiyenin isteği üzerine kaydırılarak başka sesler elde edilebildiğini yazmıştır.

Bilindiği gibi halk müziği teorisinde koma sesler bemol ve diyez işaretlerinin yanına konulan rakamlar ile gösterilir. Sesin kaç koma pest ve tiz icra edileceği alterasyon işaretinin sağ üst köşesinde ki rakam değerinden anlaşılmaktadır. Halk Müziği mikrotonal bir müzik olduğundan dolayı çok sayıda koma sesi bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca yöreden yöre, icracıdan icraya ve hatta parçadan parçaya göre değişen koma seslere sahiptir. Bütün koma seslerin rahatlıkla icra edilebilmesi için her koma ses için perde bağlamakta bir yöntem olacaktır, ancak icracının çalgı üzerinde ki hakimiyetini azaltacağından dolayı çok fazla tercih edilmemektedir.

Buraya kadar anlattığımız gerek on ikili sistem olsun gerek on yedi dizgeli sistem olsun hep Klasik Türk Müziği’nde de kullanılan bir tam sesin 9 eşit komaya bölündüğü sistemdir. Bu sistemde en küçük ikili aralık 4 komalık *bakiye* aralığıdır. Böylece bir oktavda "eşit olmayan" 24 aralık (24 perde) elde edilir ve oktavda 53 koma elde edilir. Bugün günümüzde kullanılan Halk Müziği Teorisi’de bu sistemi kullanılmaktadır. Ancak uygulama, kullanılan teoriden uzaktır.

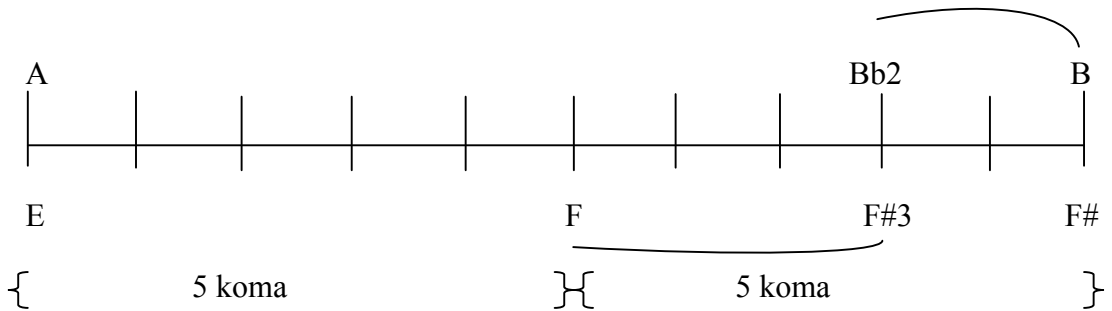
Bağlamanın bakiye bölgesinde ki perdeler dikkatli incelendiğinde “sib2” ve “fa#3” perdelerinin birbirine paralel oldukları ve birbirlerine en yakın perdelere eşit uzaklıkta oldukları görülmektedir. Ancak mevcut olan ses sisteminde bu mümkün değildir (Bkz. Şekil 2.2).



Şekil 2.2 : Bir Tam Ses Aralığında Mevcut Komalar

Yukarıda ki örnekte de görüldüğü üzere diyatonik bir tam ses 9, diyatonik yarım ses de 4.5 komaya bölünmüştür. Bağlamanın sahip olduğu perde düzeninde mikrotonlar birbirine paralel eksen de iken, yukarıda ki örnekte birbirlerinden farklı bölgelerde oldukları gözükmemektedir. Dolayısı ile uygulamada sorunsuz bir biçimde icra edilen koma sesler, söz konusu teori olduğu zaman birbirleri ile eşleşmemekte ve farklı eksenlerde durmaktadırlar ve bu yüzden sistem kapalı bir sistem haline gelemediğinden transpozisyon da sağlıklı bir biçimde yapılamamaktadır. Bununla birlikte tıpkı Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde olduğu gibi koma sesler notada yazdığı gibi icra edilmemektedir. Ayrıca transpozisyon uygulamasının sağlıklı yapılması açısından bir tam ses arasında ki koma değerleri toplamının tek sayı yerine çift sayı olması gerekmektedir. Çünkü matematiksel olarak düşündüğümüzde tek sayılar tam olarak bölünemezler. Bu yüzden sistem içerisinde bir simetri düşünmek mümkün değildir. Bu bağlamda çalışmamızda esas olarak alınan, İ.T.Ü. T.M.D.K. öğretim üyesi Doç. Cihangir Terzi'nin mevcut olan ses sistemine eklemeler yaparak önerdiği ve oktavin 1/60'ına "KON" adını verdiği sistemi incelemek doğru olacaktır.

Tamperman ses sisteminde bulunan yarım ton aralığının, 5 eşit aralığa, bir sekizlinin de 60 eşit aralığa bölünmesiyle oluşturulan bir modeldir. Halen Türk Müziği'nde kullanılan 1/53 değerinde ki koma karşılığı olarak ise 1/60 olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bir tam ses arası 9 yerine 10 koma olarak kabul edilmektedir. 10 sayısı çift sayı olduğundan simetrik olarak bölünebilmektedir. Bu da sistemin transpozisyon uygulamasını kolaylaştırmakta ve sistemi kapalı bir hale getirmektedir (Bkz. Şekil 2.3).



Şekil 2.3 : Bir Tam Ses Aralığını 10 Komaya Bölün Sistem Şeması

Yukarıda ki şemada da görüldüğü üzere bir diyatonik tam ses aralığı 10 komaya bölünmüştür. Diyatonik yarım ses aralığı ise doğal olarak 5 komadır. Böylece Halk

Müziği icrasında kullanılan “bemol 2” ve “diyez 3” mikrotonal aralıkları ise şemada görüldüğü üzere tıpkı bağlama perdelerinde olduğu gibi birbirlerinin paralel eksenlerinde yer almaktadırlar. Ayrıca uygulamada tampere sistemde ki diyezlere 5 koma diyez denmesi de yukarıda anlattığımız şema ile doğru şekline kavuşmuştur. Dolayısıyla mevcut uygulamayı değiştirmek, yeni değiştirme işaretleri eklemek yerine, mevcut uygulamaya kullanıp doğru bir teoriye oturtmak daha doğru olacaktır.

Bağlama üzerinde ki mevcut perde sisteminde tampere sistem 12 tondan icra edilebilir. Transpoze uygulaması içinde her mikrotona bir perde bağlamak, enstrümanın icrasını zorlaştıracığından, istenilen mikrotona perde bağlamak veya mevcut perdeleri hareket ettirmek icraya ve icracıya daha çok katkı sağlayacaktır.

Perde sayıları bağlamanın köyden kente icracılar vesilesi ile taşınması, profesyonel müzisyenler tarafından icra edilmesi, orkestralarda başka çalgılar ile icra edilmesi ve icracıların transpozisyon ihtiyacı nedeniyle sürekli artmıştır. Bir kopuzda olması gereken perde sayısı 25’dir. Çünkü hem mikrotonal eserlerde transpoze uygulamaları rahat bir biçimde yapılabilir hem de kopuz icrasının karakteristik bir özelliği olan arpejlerde, koma sesler kullanılabilir. Bunların yanı sıra bazı mikrotonlar (do #3) ilk oktavda bulunmasına rağmen, ikinci oktavda yer almamaktadırlar. İşte bu nedenlerden dolayı bir kopuzda olması gereken ideal ve minimum perde sayısı 25’dir.

Kopuz ve dolayısıyla bağlama ailesine mensup çalgıların perde ölçüleri, istenilen frekansın orta eşiğe göre olan uzaklığına göre hesaplanır. Kopuzun perdeleri misinadır. 0.40 mm kalınlığında misinanın dört kez üst üste sarılması ile istenilen kalınlık elde edilmektedir. Perde kalınlığı azaldıkça sesin dalga boylarında azalma, kalınlık arttıkça dalga boylarında bir artma söz konusu olacaktır. 0.40 mm'den daha kalın perde sarıldığı zaman özellikle gövdesi ufak boyutlu kopuzlarda ve özellikle tiz bölgelerde ki perdelerde çalgının ergonomisi icracı için rahat olmayacaktır. Kopuzun perde ölçüleri ise aşağıda verilen tabloda ki gibidir (Bkz. Çizelge 2.1). Tabloda perde ölçüleri diyatonik tam sesin 10 komaya bölündüğü şekildedir.

Çizelge 2.1 : Kopuzun Perde Ölçüleri

Nota	Koma	Frekans	Perde	Koma	Frekans	Perde
RE	0	293.664	85.000	60	587.329	42.500
	1	297.076	84.023	61	594.153	42.011
	2	300.528	83.058	62	601.057	41.529
	3	304.020	82.104	63	608.041	41.052
	4	307.553	81.161	64	615.106	40.580
	5	311.126	80.229	65	622.253	40.114
	6	314.742	79.307	66	629.484	39.653
	7	318.399	78.396	67	636.798	39.198
	8	322.098	77.496	68	644.197	38.748
	9	325.841	76.606	69	651.682	38.303
Mi	10	329.627	75.726	70	659.255	37.863
	11	333.457	74.856	71	666.915	37.428
	12	337.332	73.996	72	674.664	36.998
	13	341.251	73.146	73	682.503	36.573
	14	345.217	72.306	74	690.434	36.153
FA	15	349.228	71.476	75	698.456	35.738
	16	353.286	70.655	76	706.572	35.327
	17	357.391	69.843	77	714.782	34.921
	18	361.543	69.041	78	723.087	34.520
	19	365.744	68.248	79	731.489	34.124
	20	369.994	67.464	80	739.988	33.732
	21	374.293	66.689	81	748.587	33.344
	22	378.642	65.923	82	757.285	32.961
	23	383.042	65.166	83	766.084	32.583
	24	387.492	64.417	84	774.985	32.208
SOL	25	391.995	63.678	85	783.990	31.839
	26	396.550	62.946	86	793.100	31.473
	27	401.157	62.223	87	802.815	31.111
	28	405.819	61.508	88	811.638	30.754
	29	410.534	60.802	89	821.069	30.401
	30	415.304	60.104	90	830.609	30.052
	31	420.130	59.413	91	840.260	29.706
	32	425.011	58.731	92	850.023	29.365
	33	429.950	58.056	93	859.900	29.028
LA	34	434.946	57.389	94	869.892	28.694
	35	440.000	56.730	95	880.000	28.365
	36	445.112	56.079			
	37	450.284	55.434			

Çizelge 2.1 : (devam) Kopuzun Perde Ölçüleri

	38	455.516	54.798			
	39	460.809	54.168			
	40	466.163	53.546			
	41	471.580	52.931			
	42	477.059	52.323			
	43	482.602	51.722			
	44	488.210	51.128			
Si	45	493.883	50.541			
	46	499.621	49.960			
	47	505.424	49.386			
	48	511.300	48.819			
	49	517.241	48.258			
	50	523.221	47.704			
	51	529.331	47.156			
	52	535.481	46.615			
	53	541.703	46.615			
	54	547.997	45.550			
	55	554.365	45.027			
	56	560.806	44.510			
	57	567.322	43.493			
	58	573.914	43.493			
	59	580.583	42.993			
	60	587.329	42.500			

2.8.1.5 Eşik

Kopuzda üç adet eşik bulunmaktadır. Dip eşik, tellerin takıldığı eşiktir. Şimşir ağacından yapılmaktadır (Bkz. Resim 2.18). Üst eşik ise abanoz ağacından yapılmaktadır.

Kelebek ağacından yapılan orta eşğin üzerinde, tel sayısına göre telin geçmesi için yapılmış yarıklar vardır. Bu yarıklar telin salınımı için son derece önemlidir. Çünkü telin geçtiği noktaları düzgün bir biçimde açılmayan yarıklar, telin stabil olarak titreşmesini engelleyecek ve teli susturacaktır. Kaliteli bir titreşim için, açılan yarıklar telin 4/3'ünü içine alacak şekilde yapılmalıdır.

Eşğin tabanı ses tablosuna tam bir biçimde yerleştirilmelidir. Tekne boyunun 4'te 1'ine eşik konulur. Orta eşğin sağında ve solunda kalan teller birbirlerinin oktavı

olduğu zaman eşiğin yeri doğru demektir. Eşiğin nereye konulacağı çalgı için çok kritik bir önem taşır. Zira bütün perdelerin yerleri eşiğin nerede olduğu ile doğru orantılıdır ve çalgının 12 ton tampere sisteme göre entonasyonu için çok önemlidir.



Resim 2.18 : Kopuzun dip ve orta eşiği

2.8.1.6 Akort Burguları

Kopuz burguları rosewood (palesandır) ağacından yapılmaktadır. Keman burguları kopuz burgusu olarak kullanılmaktadır. Burgular, geri eğme (burguluk) kısmına 90 derecelik dik bir açıyla monte edilir.

2.8.1.7 Teller

Günümüzde kullanılan kopuzların telleri elik tellerdir. En ince tel 0.16 mm olan teldir ve tel kalınlığı istenilen gerginliğe ve çekilmek istenen akorda göre değişmektedir.

Teller, sapa mümkün olduğunca yakındır, ancak isteğe bağlı olarak değişmektedir. Kopuzlar, kaç telli olduklarına göre isimlendirilirler. rnek; üç telli kopuz, dört telli kopuz vs.

2.8.1.8 Cila

Kopuzların cilası genelde polüretan ile yapılmakla birlikte, bazen gomalak cila da kullanılmaktadır. Genelde mat cila uygulaması tercih edilmektedir. Uygulanan cilanın sazın akustik karakteri üstünde büyük önemi vardır. Çalgının üzerinde ki kalın katmanlı bir cila tabakası, çalgının titreşimini ve akustik karakterini kulağın fark edebileceği oranda olumsuz olarak etkilemektedir.

2.9 Kopuzun İcra Şekilleri

Kopuz, el ve tırnak kullanılarak mızrapsız çalınan bir sazdır. Özellikle tırnak olmadan çalındığı zaman kendisine has karakteristik ton elde edilememektedir. Çok uzun olmayan tırnaklar ile tellerin çekilmesi sonucu icra edilir. Arpej çalınırken sağ (solaklarda sol) elin baş, işaret ve orta parmakları ile çalınır. Melodi çalınacağı zaman ise işaret parmağı ve orta parmak tercih edilir. Çalış stili olarak her nota için ayrıca tel çekmek yerine, legato tekniği daha çok kullanılır. Üç parmağın değişik kombinasyonları ile farklı ve oldukça hızlı arpejler çalınabilmektedir. Kopuzda üç sesli akorları armonik aralık şeklinde icra etmek çok fazla mümkün olmadığından, akorlar genellikle gecikmeli arpejlerle tınlatılmaktadır.

Bu stilin yanı sıra şelpe diye adlandırılan teknik ile de çalınabilir. Sağ (solaklarda sol) elin baş parmak hariç bütün tellere vurması ile bu teknik gerçekleşir. Tarzlara ve yörelere göre bu çalış stilleri, icracılar tarafından tercih edilmektedir. Akor seslerini aynı anda duyurmak için bu teknik kullanılır.

Tremolo tekniğinde ise sağ elin orta, yüzük ve serçe parmakları avuç içine saklanır ve işaret parmağı ile teller hızlı bir biçimde, yukarı aşağı şeklinde darp edilir.

“Ramazan Güngör üç telli kopuzunu solak çalmaktadır. Hem parmakları ile tellere vurup çektirerek, hem de ezgi çaldığı elinin parmakları ile telleri çektirerek sesler çıkarmaktadır. Tezene yerine kendisinin “Tıska Vurmak” dediği, işaret ve orta parmağı ile yukarıdan aşağıya doğru vurup, aşağıdan yukarıya doğru parmaklarını değişik şekillerde çektirerek değişik ritimlerde sesler çıkarmaktadır. Bazı ezgileri ise küçük parmağı ve baş parmağı ile kopuzu tutup, işaret parmağı ile telleri sadece aşağıdan yukarıya doğru çektirerek çalmaktadır. Özel olarak çaldığı “Çömlek Kırdıran Havası” dediği ezgide ise, sesleri kopuzun göğsünde değil, sap üzerinde telleri işaret parmağı ile telleri çektirerek ve yine işaret parmağı ile tellere vurarak çalmaktadır” (Ekici, 1993)

2.10 Kopuz eşitleri

Daha nceki bölümlerde kopuzun başka coğrafyalarda ki tiplerini incelemiştik. Bu bölümde ise ülkemizde halen alınmakta olan kopuz tiplerini inceleyeceğiz.

2.10.1  Telli Kopuz

Ülkemizde alınan en yaygın kopuz çeşitidir.  telli kopuz binlerce yılın kültür birikimini, büyük glerin izlerini taşıyan, Anadolu'nun en yaygın çalgılarından biridir (Bkz. Resim 2.19). Adından da anlaşılacağı üzere 3 teli vardır. Telleri en inceden kalına 0.18, 0.22, 0.20 mm şeklinededir. Daha pest bir akort ve direnç istendiği taktirde teller 0.20, 0.25, 0.22 mm şeklinde de takılabilir. Kök ses olarak orta tel kabul edilir. Akordu ise orta tel alt telin dört ses altına, st tel ise orta telin bir buçuk ses tizine (alt telin bir tam ses altı) akortlanır. “220 Hz La” tonuna ayarlanmış bir kopuzdan örnek vermek gerekirse, alt tel “Re”, orta tel “La”, st telde “Do” şeklinde akortlanır. Buna göre en ince ses alt tel, en kalın ses ise orta teldedir. Tellerin arasında herhangi bir oktav farkı yoktur, hepsi aynı oktav içersinde akortlanır.



Resim 2.19 : Üç Telli Kopuz

Ramazan Güngör'e ait kopuz ise fiziksel olarak günümüzde icra edilen kopuzlardan farklılık göstermektedir. Kopuzun toplam uzunluğu 59 cm'dir.

“Üst eşikte orta telin yeri sabit değildir. Üst tele doğru, orta telin bir yeri daha bulunmaktadır. Boğma düzeni yaptığı zaman, orta teli üst tele doğru kaydırmaktadır. Bunun nedeni ise, ezgi çaldığı elinin baş parmağı ile boğma düzeninde orta ve üst tele devamlı basmasından dolayıdır. Bu tel değiştirme işlemini sadece boğma düzeninde yapmaktadır. Diğer düzenlerde ise tellerin yeri sabittir.

Üç telli kopuzdaki perdeler yarım seslerden oluşmaktadır. Yani tampere sistemdir. Fakat, Re-Mi sesleri arası ile sonradan bağladığı fazla perdelerden olan Sol-La sesleri arası yarım değil tam seslerden oluşmaktadır. Yani bir oktav içerisinde on perde bulunmaktadır. Bununla birlikte çalgının ses genişliği akortlara göre değiştiğinden iki oktav civarındadır. Perde ayarlarını herhangi bir ölçü aleti kullanmaksızın kullanmaksızın duyusuna göre (kulaktan) yapmaktadır” (Ekici, 1993).

Kürdi dizisinde ki ezgiler ile Do#3 koma olan hicaz eserlerin icrasında kullanılan bir akorttur. Armonik olarak ise boş tellerde bemol dokuz aralığı verdiğiinden dolayı oldukça zengin arpejlere sahip bir akorttur (Bkz. Şekil 2.6).

4-) Hüseyini Düzeni:



Şekil 2.7 : Hüseyini Düzeni

Bu akortta en üst tel istenirse orta telin beş ses üstünde ki mi sesine veya dört ses altında mi sesine de akortlanabilir. Hüseyini eserlerin çalımında, özellik şelpe tekniği ile etkili bir kullanıma sahiptir (Bkz. Şekil 2.7).

Ramazan GÜNGÖR'e ait kopuz düzenleri ise şu şekildedir;



1-) Kopuz düzeni (Adına “bağlama düzeni”de denir). (Bkz. Şekil 2.8)

Alt Tel Orta Tel Üst Tel

Şekil 2.8 : Kopuz Düzeni

2-) Zeybek düzeni (Ağır ve kıvrak zeybekler icra edilir). (Bkz. Şekil 2.9)



Şekil 2.9 : Zeybek Düzeni

3-) Boğma düzeni (Bkz. Şekil 2.10).



Şekil 2.10 : Boğma Düzeni

4-) Bozuk düzen (Bkz. Şekil 2.11).



Şekil 2.11 : Bozuk Düzeni

5-) Kaval düzeni (Bkz. Şekil 2.12).



Şekil 2.12 : Kaval Düzeni

6-) Çiftetelli düzeni (Bkz. Şekil 2.13).



Şekil 2.13 : Çiftetelli Düzeni

Ramazan GÜNGÖR'ün yaptığı akortlar hakkında Savaş EKİCİ'nin görüşleri şu şekildedir (Ekici, 1993):

“Ramazan Güngör, yaptığı akortların hepsini alt tele göre düzenlemektedir. Alt tel bazı düzenlerde biraz pest olmakla birlikte 440 Hz'e yakın bir şekilde tınlamaktadır. Yani Ramazan Güngör'ün çalgısı

transpoze bir çalgı değildir. Bu sesi ise tellerin gerginlik durumuna göre ayarlamaktadır. Teller fazla gergin olduğu zaman, tezene gibi kullandığı parmaklarını acıttığından veya kestiğinden pesleştirmektedir. Tellerin tansiyonun düşük tuttuğu zaman ise, “sesler cızırtılı çıkıyor” diyerek telleri tizleştirmektedir. Yaptığı akortlarda bazen alt tel ile orta tel, bazen orta tel ile üst tel, bazen de alt telin oktav sesini üst tele yaparak aynı sesi (genellikle tonik sesi) çiftleştirmektedir. Yani aynı sesi iki tele akortlamaktadır. Bazen de aynı sesi üç tele birden akortlamaktadır. Akortlarındaki bu çiftlemeleri, bazen La, bazen de Re sesinde yapmaktadır. Üç telli kopuzun akortlarındaki aralıklar temel sesin (alt telin) dörtlüsü, beşlisi, ikilisi ve aynı sesin çiftlenmesi şeklindedir. Bu akortları aynı zamanda çaldığı ezgilerde de oldukça sık kullanan Ramazan Güngör, ezgilerinin icrasında temel ses veya karar sesin çiftlemesine ayrı bir önem vermektedir. Bizim yaptığımız derleme çalışmalarında bunu tespit ettiğimiz gibi, daha sonra yapılan derleme çalışmaları sırasındaki icralarında üç telli yerine dört telli çalgısını daha fazla kullanmayı tercih ettiğini gördük. Bu çalgıdaki dördüncü teli ise, daha çok dem ses veya çaldığı türkülerin karar sesine akortladığı üst telin yanına bağlamaktadır.”

2.11 Etimolojik Olarak Kopuz’dan Bağlama’ya Geçiş

Anadolu’da “kopuz” teriminden sonra aynı forma sahip çalgılar “bağlama” olarak isimlendirilmiştir. Ancak bağlama terimine geçişin tarihi kesin olarak belli değildir. Bununla birlikte terim olarak neden “bağlama” sözcüğünün seçildiği de ayrı bir tartışma konusudur. Ancak en çok üzerinde durulan görüş bağlamanın sapına perde bağlanması dolayısıyla bu çalgıya bağlama denmiş olabileceği ağırlık kazanmaktadır. Bu konuda Gazimihal’in görüşleri ve tespitleri şu şekildedir (Gazimihal, 1975: 106);

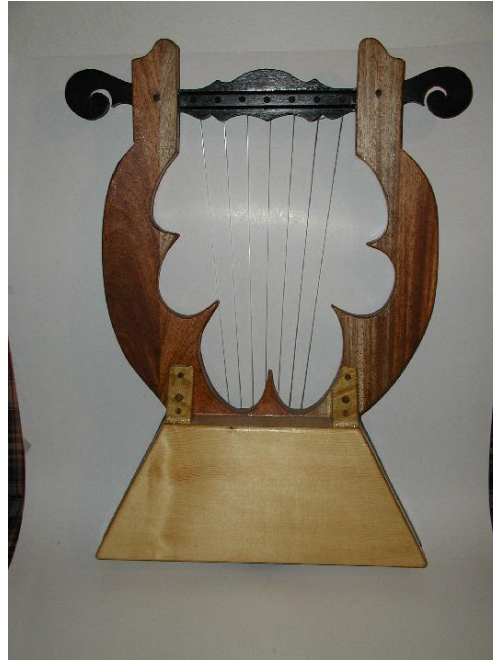
“Bizde bağlama (Osmanlı Mısırında Tanbur Bağlama), vadesi kesinlikle kestirilemeyen bir dönemeçten sonra orta boy saplı mızrap sazının sıfatı olmuştu. Evliya Çelebi’de bu ad henüz yoktur. Şu halde XVII. yüzyıl sonlarında eski bir adın halk dilinde yerini bağlama tuttuğuna inanmamız gerekiyor. Terk edilmiş ad kopuzun kendisi olmak gerekmektedir. Bağlama nispeti, sazın kendisinden önce perdelere mi, yoksa gerili deriye sonunda tercih edilen tahta göğüs kapağına mı verilmişti istifhamı keza şimdilik çözülememiştir: çünkü Anadolu’nun XIV. yüzyıl metinlerine doğru inildikçe bağlamak fiili kapsamlı anlamıyla kapıyı kapamakta kullanılmış görünüp buna göre göğüs kapağı bilhassa kastedilmiş olabilirdi (Kaplamaktan kaplama değişimimiz gibi). On sekizinci yüzyılda artık sazın kendisine bağlama denildiği biliniyor...o taktirde zamanının bütün perdeli Türk emsal sazlarının Türkçe adı şartıyla kopuzgiller anlamına gelen kelime olmuş demektir. İlave edelim ki tel takmaya da Anadolu’da *bağlama* denir.”

3. ALTITELLİ KOPUZUN TÜRETİLMESİNDE ETKEN OLAN

DİĞER ÖNEMLİ ÇALGILAR

3.1 Klasik Gitar ve Tarihçesi

Tıpkı kopuz gibi gitarda tarihi çok eskilere dayanan bir çalgıdır. Yapılan kazılarda ortaya çıkan kabartmalarda Hitit ve Asur toplumlarında gitara rastlamaktayız. Bazı araştırmacılara göre gitar, Antik Yunan'da görülen *kithara* çalgısından meydana gelmiştir¹(Bkz. Resim 3.1).



Resim 3.1 : Kithara

Bununla birlikte İspanyolca *quitarra* kelimesi Farsça'da “dörttelli” anlamında gelen *chartar* kelimesinden meydana geldiği düşünülmektedir. Özellikle Hitit gitarı, Gitar tipi entrümanlar içerisinde en eski olarak bilinenidir. Bugün Anadolu Medeniyetleri

¹ Kithara, bugün modern Yunanca'da gitarı tanımlayan, telli bir Antik Yunan çalgısı. Beş veya on iki telli olup gelişimini M.Ö. 8. ve 7.yy'da tamamlamıştır. Ana parça ahşaptan bir el işi ses kutusudur. Ön tarafı düz arkası ise kubbelidir (sikkelerde ve heykelerde) ve alt tarafı düz biter. Ses gövdesinin her iki tarafından kıvrılarak oval bir şekilde yükselen iki adet kol birbirlerine paralel olarak biterler. Bu haliyle enstrüman baş aşağı duran büyük bir Omega'ya (Ω) benzer.

Müzesi'nde görülebilen Gitar çalan insan oymalı ve yaklaşık 3300 yıl (M.Ö. 1400) öncesine ait olan kaya, Alacahöyük civarındaki kazılarda çıkmıştır. Dikkat edildiğinde gitarın klavyesinde perdeler olduğu fark edilir. Gitarın şekli bugün ki klasik gitarın formuna oldukça benzemektedir. Grekler ve Romalılar da sıklıkla görülen bu tipte ki enstrümanlar, kolonileşme döneminde İberya Yarımadasına bu toplumlar tarafından getirilmiştir. Özellikle 8. ve 9.yy'da İspanya'da lute ailesine mensup bir çok çalgı görülmekte idi. Yalnızca Sasani'lere ait kısa klavyeli lutlar ve Arapların udu değil, dar gövdeli rebablar ve uzun klavyeli tanburlarda İspanya ve güney İtalya'da hızla yayılmakta idi.

Arkeolojik bilgiler ışığında incelemeler sürdürüldüğünde M.Ö. 400 yıllarında Akdeniz kıyılarında gitara benzeyen enstrümanlara rastlanır. Grekler ve Romalılarda da çok miktarda görülen bu çalgılar bugün ki gitar tekniğine benzer şekillerde çalınıyordu. M.S. 1500 yıllarında "Vihuela" denilen bir enstrüman İber Yarımada'sında oluşmuştur. Birçok değişik tipleri olmasına rağmen en yaygın olanı altı çift telli olanıdır.

Tarihte somut olarak ilk kez, 14. yüzyılda, şekli fazla tanımlanmasa da "Guitern" diye bir sazdan bahsedilir. El Vihuelası olarak 13. yüzyıldan beri tanınan bu çalgı, 1500'lerin sonuna doğru, bugünkü gitarın doğmasındaki ilk ipuçlarını verir.

Dört telli gitar, gövdesi küçük ve şekil olarak "8"e benzeyen tiz karakterli bir enstrümandı. G C E A veya F C E A şeklinde akort edilirdi.

Barok Gitar veya İspanyol Gitarı olarak adlandırılan ve Barok dönemde (1600 – 1750) kullanılan beş telli gitar, Vihuela'nın popülaritesini kaybetmeye başladığı zamanlarda çalınmıştır. A E G B E şeklinde akort edilirdi (Bkz. Resim 2.31, Resim 2.32).

1759 yılında ise Francisco Sanguino gitara 6.teli eklemiştir. 1800 ve 1980 yılları arasında ise gitar yapısal, teknik ve repertuar anlamında bir çok gelişmeye maruz kalmıştır (Bkz. Resim 2.30). 19. Yüzyılın ikinci yarısında ise İspanyol lüthiye Antonio de Torres (1817 – 1892) gitara modern şeklini vermiştir. Aynı zamanda tel uzunluğu, kesin yapısal özellikler, yapım oranları, kullanılan ağaçların tipleri ve ton kalitesi hakkında da kesin bulguları gitar dünyasına kazandırmıştır.



Resim 3.2 : Georg Stauffer (1815), Juan Perfumo (1853) ve Johann Anton Stauffer (1827) yapımı gitarlar.



Resim 3.3 : Barok Gitar



Resim 3.4 : Romantik Dönem Gitar

3.2 Klasik Gitar Hakkında Genel Bilgiler

Klasik gitar veya diğer adıyla Naylon Telli Gitar, enstrüman sınıflamalarında chordophone üst başlığı altına yer alan çekmeli telli enstrüman (plucked string instrument) sınıfına girmektedir. Klasik gitar kapsamlı bir sağ eli tekniği gerektiren bir çalgıdır. Tıpkı piyanoda olduğu gibi melodi, armoni ve ritim aynı anda icra edilebilmektedir.

Belirli başlıklar halinde gitarı karakterize edersek;

- 6 adet teli vardır. Bunlardan 3 tanesi naylon diğer geriye kalan 3 tanesi ise üzerine naylon fiber sargı sarılmış metal bas tellerden oluşmaktadır. Günümüzde kullanılan klasik gitarın skala uzunluğu 650 mm'dir (Bkz. Resim 3.5).

- Enstrüman tırnakla veya tırnaksız eller ile çekerek çalınır.
- Genellikle abanoz ağacından yapılan klavye üzerinde hareket ettirilemeyen 19 adet metal perde (fret) bulunmaktadır. Bu perdeler 12 ton tampere sisteme göre çakılmıştır. Bu perdeler 12 ton tampere sisteme göre düzgün yerleştirilmiş bile olsa, klasik gitarlar da entonasyon problemleri meydana gelmektedir. Tampere sistemde yedirilen Pisagor komaları, klasik gitarın perde düzeninde ortaya çıkmaktadır. Bunu önlemek için tellerin kopma noktalarını eşikten öne veya arkaya almak suretiyle işlem yapılır.
- Ses tablosu genellikle 2 veya 3 mm kalınlığında bir maun, ladin ve sedir ağacından yapılmaktadır. Ses tablosu enstrümanın ton karakteri için oldukça önemli bir yer tutar.
- Gitar genel olarak ve çoğunlukla E2 (82.41 Hz), A2 (110 Hz), D3 (146.83 Hz), G3 (196.00 Hz), B3 (246.94 Hz), E4 (329.63 Hz) şeklinde akortlanır.
- Gitar sol anahtarı ile yazılır ancak yazıldığı oktavın bir oktav aşağısından icra edilir.



Resim 3.5 : Klasik Gitar

3.3 Lut

Lut sözcüğü etimolojik olarak Arapça'da "ağaç" anlamında gelen "al'ud" sözcüğünden gelmektedir. Eckhard Neubauer tarafından yapılan son araştırmalara göre "al'ud" kelimesi Farsça'da "tel", "telli saz" ve "lut" anlamlarına gelen "rud" kelimesinden türetildiği düşünülmektedir.

7. yüzyılın başlarında İran, Ermenistan ve Bizans'ta görülen "Barbat" isimli çalgıdan türetilen Lut, Rönesans Avrupa'sının en popüler ve önemli çalgılarından birisidir. M.Ö. 2000'li yıllarda Mezopotamya'da ve M.Ö. 1500'lü yıllarda Mısır'da kendisine benzer çalgılar bulunmasına rağmen, Lut'un Avrupa'da görülmesi M.S. 10.yüzyıla denk gelmektedir. 15. yüzyıldan itibaren lut çalgısı bütün Batı Avrupa genelinde bir eşlik sazı olarak kullanılmaya başlanmış ve popülerlik kazanmıştır. Lut'un Avrupa'ya, 1500'lü yıllarda Orta Doğu ile kurulan yakın ilişkiler sonucu geldiği düşünülmektedir.

Orta Çağ'da karşımıza çıkan 4 ve 5 tel sıralı lutlar bir pena vasıtasıyla çalınması rağmen, Avrupa'da Rönesans etkisi ile çok sesli müziğin gelişmesi ile birlikte telli çalgıların da icra şekillerinde de gelişim meydana gelmiş ve penanın yanı sıra parmak uçları ile de icra edilmeye başlanmıştır. Bununla birlikte tenor, soprano, bas ve alto ses sahalarını ihtiva eden değişik boylarda lutlarda yapılmıştır.

Orta çağ döneminde telleri 4 veya 5 sıralı lutlara rastlamamıza rağmen, Rönesans sonlarına doğru 35 telli lutlar karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Resim 3.6, Resim 3.8).

Lutun evrimini tamamlamaya başladığı yılların sonuna doğru daha uzun rezonans elde etmek için akort burguluklarının olduğu kısmın daha da uzatıldığı archlute, theorbo ve torban gibi enstrümanlar yapılmıştır (Bkz. Resim 3.7). Bu sazların ortak özelliği lut icrasında genellikle sol elin diğer telleri icra ederken titreşimini susturduğu ve sesin uzamasını engellediği bas tellerin klavyenin dışından ayrı bir noktadan burguluğa gitmesidir.



Resim 3.6 : Sekiz tel sıralı tenor Rönesans lutu

3.4 Fiziksel Özellikler

Lutun bütün parçaları ses verme özelliği olan ağaçlardan yapılmaktadır. 6. ve 7.yüzyılın başlarında deri ile kaplanan ses tablosu, tıpkı klasik gitarda olduğu gibi ince ve rezonansı iyi olan ladin ve sedir gibi ağaçlardan yapılmaktadır. Tıpkı ud ve gitarda olduğu gibi ses tablosunun ortasında tellerin altında “roza” denilen bir rezonans deliği bulunmaktadır. Ancak gitarda ki gibi tamamen açık değildir. Ses tablosuna açılan ufak deliklerin toplamı sonucunda oluşmuştur. Çalgının arka kısmı ise tıpkı muz kabuğu gibi dilimler şeklinde, enstrümanın içinde bir boşluk bırakmak

suretiyle yerleştirilmiştir. Klavye kısmı ise icrada ergonomiyi sağlamak amacıyla genellikle hafif ağaçlardan tercih edilir.

Burguluk kısmı ise klavyeden geriye doğru neredeyse doksan derecelik bir açı ile konumlandırılmıştır. Eşik kısımları için ise geçmişte fildişi ve kemikten kullanılmasına rağmen yakın tarihte ve günümüzde yapılan lutlarda plastik tercih edilmektedir.

Klavyeye bağlanan perdeler ise bağırsaktandır. Bununla birlikte tiz bölgelere ek olarak eklenen perdeler ise ses tablosu üzerine ufak tahtaların çakılması suretiyle elde edilir. Alt teller için Rönesans ve sonraki yıllarda tel olarak koyun bağırsağı tercih edilirdi. Bas sesler için ise alt tellerde metal sarımlı teller kullanılmakta idi. Modern luthiyeler ise naylon ve bağırsak telleri tercih etmektedirler. Özellikle naylon tel bağırsağa göre akort konusunda daha stabildir.



Resim 3.7 : Theorbo



Resim 3.8: 13 tel sıralı Barok Lut

3.5 Akort Sistemleri

Lutlar değişik değişik boylarda olduğu için belirli bir akort sistemi söz konusu değildir. Ancak genel olarak tenor luta ait akort sistemi kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 3.1, Şekil 3.2, Şekil 3.3, Şekil 3.4, Şekil 3.5). 6 tel sıralı bir Rönesans lutunun 3. ve 4. sırada ki tel grubu hariç bütün telleri birbirlerine göre tam dörtlü aralıkla akortlanırlar. 3. ve 4. sırada ki teller ise majör üçlü aralıkta akortlanırlar.

6 sıralı lutlar dışında daha fazla tel grubuna sahip lutlarda ise eklenen her bir yeni tel grubu bas kısma yani en üst tele eklenir.



Şekil 3.1 : 6 tel sıralı erken Rönesans lutu akort şekli



Şekil 3.2 : 10 tel sıralı geç Rönesans erken Barok lutu akort şekli



Şekil 3.3 : 14 tel sıralı lut akort şekli



Şekil 3.4 : 15 tel sıralı Theorbo akort şekli



Şekil 3.5 : 13 tel sıralı lut akort şekli

4. ALTITELLİ KOPUZ

4.1 Altıtel (Kopuz) Oğur Sazı'na Genel Bakış

Altıtel kopuz, Erkan Oğur tarafından 1992 yılında dizayn edildiği için ismi Oğur Sazı'dır. Luthier, Kemal Eroğlu tarafından yapılmıştır. Bütün yapısal özellikleri ve perdeleri kopuz ile aynı olan çalgının gövdesinin boyutu diğer bağlamalarda olduğu gibi istenilen akorda göre değişmektedir. Klavyesi ise 6 telin geçeceği kalınlıktadır. Ayrıca klavyesinin uzunluğu kısa saplı bağlamanın klavyesinin uzunluğundadır (Bkz. Resim 4.2). Gürge ağacından yapılan klavyenin ön kısmına bazen abanoz ağacı konmaktadır. Perde sayısı 25 adettir. Telleri isteğe bağlı olarak naylon tellide olabilir. Bütün teller çelik olabileceği gibi, alt 3 tel çelik üst 3 tel sarımlı telde olabilir. Tel sayısı fazla olduğundan dolayı zengin bir tınısı vardır. Akorları blok halinde altı sese kadar arpejleme imkanı vardır (Bkz. Resim 4.3).

Akorlar genel olarak dikey pozisyonda meydana gelmektedir. Daha sonra ayrıntılı olarak anlatacağımız akort sistemlerinden birisi olan "Doğal minör" akordunda karar sesi olarak alttan ikinci tel kabul edilir. Ancak farklı akort kombinasyonları ile karar sesi istenilen tele aktarılabilir. Çalış stili icracıya bağlı olarak değişmekle birlikte melodi ve armonisi aynı anda duyulabilir. Kopuzdan farklı olarak ana pozisyon olarak 3 parmak yerine 4 parmak ile çalınır. Deneysel bir çalgı olmaktan çıkıp, gerek albüm kayıtlarında, gerek film ve dizi müziklerinde, uluslararası medya organlarında, konserlerde çeşitli sanatçılar ve tarafımızdan kullanılmıştır (Bkz. Resim 4.1).



Resim 4.1 : BBC Radio 3 için Erkan OĞUR ile birlikte röportaj ve icra



Resim 4.2: Altıtelli bağlama



Resim 4.3: Altıtelli bağlama

4.1.1 Teller

Altıtelli kopuzda kullanılan teller daha öncede söylediğimiz gibi isteğe bağlı olarak çelik veya naylon telli olabilir. Tel kombinasyonları çekilecek akorda veya istenilen tel gerginliğine göre değişkenlik göstermektedir. Tel kombinasyonları, kombinasyon içinde ki en ince telin kalibrasyonuna göre isimlendirilir. Çalışmamız da 220 Hz La notasını temel ses kabul ettiğimiz için tel kombinasyonu olarak “0.20 mm” tel kombinasyonu tercih edilmiştir. Bu kombinasyona göre teller, alttan üste doğru, 0.20 mm, 0.25 mm, 0.22 mm, 0.25 mm, 0.35 mm ve 0.28 mm olarak sıralanmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan birisi ise akort yaparken baz alınan tonalitenin düzgün tel kombinasyonu ile eşleştirilmesidir. Aksi halde enstrümanın 12 ton eşit tampere sisteme göre kendi içinde entonasyon sorunları ortaya çıkacaktır. Her bir tel komplike biçimde armonik bir katmana sahiptir. Dolayısıyla her tel titreştiği zaman sahip olduğu kalibre ve gerginliğine göre kendine özel armonikler meydana getirecektir. Tel gerginliği, kalibresi ve uzunluğuna bağlı olarak vibrasyona uğradığı zaman ortaya çıkan periyodik dalga formunun karşılığı olacak en düşük frekans, o tele ait “ana frekans” olarak adlandırılır. Dolayısı ile 39 cm gövde boyu ve 69.9 cm tel boyu olan altıtelli bir bağlama'da 0.18 mm tel kombinasyonu ile en az sorunsuz entonasyona sahip icra edilebilecek tonaliteler 246.94 Hz Si'dir. Tellerin kalibresi 0.20 mm tel kombinasyonuna göre kalınlaştırıldığı zaman ise 220 Hz La, 233.08 Hz La # tonaliteleri de enstrümanla rahatlıkla icra edilebilir.

Naylon tel kullanıldığı zaman ise klasik gitarın orta tansiyona sahip 0.69 mm Mi, 0.79 mm Si ve 0.99 mm Sol tellerinden icracının isteğine göre bir kombinasyon yapılarak çalınabilir. 3 çelik, 3 sırma tel kombinasyonu kullanıldığı zaman alttan 4.tele kalın, 5.tele ince, en üst tele ise kalın bam teli kullanılır.

4.1.2 Eşik

Altıtelli kopuz üzerinde ki eşikler yapısal olarak üçtelli kopuz ile tamamen aynıdır. Aralarında ki tek fark eşiklerin genişliğidir çünkü kopuzda ki eşik üç telin geçeceği uzunluktadır ve üç telin gergin halinde ses tablosuna vereceği baskı hesaplanarak

biraz daha kalın yapılır. Altıtelli kopuzda ise aynı koşullar altı tele göre hesaplanır (Bkz. Resim 4.4).

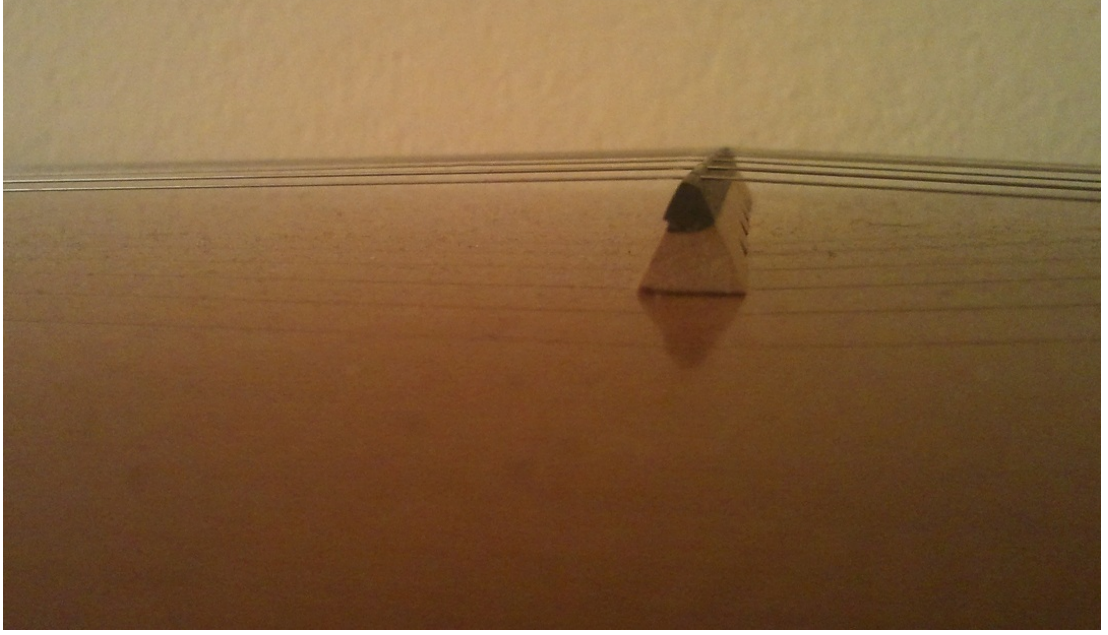


Resim 4.4 : Orta Eşik ve Teller

Tıpkı kopuzda ve genel olarak bağlama ailesinde olduğu gibi kaliteli bir titreşim için, açılan yarıklar telin $4/3$ 'ünü içine alacak şekilde yapılmalıdır (Bkz. Resim 4.6). Eşiğin tabanı ses tablosuna tam bir biçimde yerleştirilmelidir (Bkz. Resim 4.5).



Resim 4.5 : Orta Eşik ve Teller



Resim 4.6 : Tellerin Orta Eşikten Geçişi

Eşiğin ses tablosu üzerinde ki konumu tıpkı kopuzda ki gibidir. Ancak çalgının form ve perde ölçüleri olarak hatasız ve eşik doğru yere konulsa bile tıpkı klasik gitarda olduğu gibi tampere sisteme göre entonasyon sorunları olacaktır. Bu sorunun kaynağı ise çalgı değil, tampere sistemin kendisidir.

Bilindiği üzere, tampere sistem bir oktavin on iki eşit parçaya bölünmesiyle oluşturulmuş bir sistemdir. Bütün aralıkların simetrik bir biçimde birbirleri ile eşit olması için seslerin doğal aralıkları ile oynanmıştır. Bir sesi temel alıp 12 tam beşli ile tur atıp başlanılan notaya en yakın notaya gelindiğinde arada ki fark 23.46 centtir. Arada ki bu farka Pythagorean koması denmektedir. Bu farkın ortadan kalkması ve 2:1 oranında bir oktav oluşabilmesi için beşlilerin bazılarının yahut hepsinin küçük bir miktar yedirime tabi tutulması tampere sistemin temelini oluşturmaktadır.

Seslerin doğal frekanslarının bozularak çemberin kapatılarak kapalı bir sistem oluşturma sonucunda ortaya çıkan tampere sistem, gitar ve bağlama gibi telli çalgılarda tel kalınlığı, perde kalınlığı ve telin eşikten kopma noktası gibi bir çok faktör sonucu hata vermektedir. Yedirime tabi tutulan frekanslar bazı noktalarda hata olarak açığa çıkar ve frekanslar oynanmış halleri ile değil oynanmamış doğal halleri

ile duyulur (Pythagorean tuning).² Bunun sonucunda tampere sisteme göre bir akort yapılmak istendiğinde frekanslar farklı duyulduğundan çalgı tampere sisteme göre akortsuz tınlamaktadır.

Yukarıda belirttiğimiz sebepten kaynaklı entonasyon problemlerini gidermek için gitarlarda uygulanan işleme benzer bir işlem bağlamanın dip eşiği üzerinde uygulanır. 20. perdede boş teller üzerinde floje tekniği ile önce telin boşa akortlu olup olmadığı akort aleti vasıtasıyla kontrol edilir. Hemen ardından ise bu perdeye basılarak akort bir kez daha kontrol edilir. Eğer bu iki kontrol sonrasında meydana çıkan frekanslar birbirinden farklı ise tellerin kopma noktaları dip eşikten öne veya arkaya alınmak suretiyle arada ki fark yok edilir. Bu uygulama için tellerin dip eşikten çıktığı noktaların hemen önünde “bam teli” olarak tabir edilen teller konularak bu sorun giderilebilir (Bkz. Resim 4.7). Bununla birlikte bir başka yöntem ise tellerin kopma noktalarının altına bir yarığın açılması suretiyle tellerin kopma noktasını değiştiren bam telinin bu yarığın içine yerleştirilmesidir.

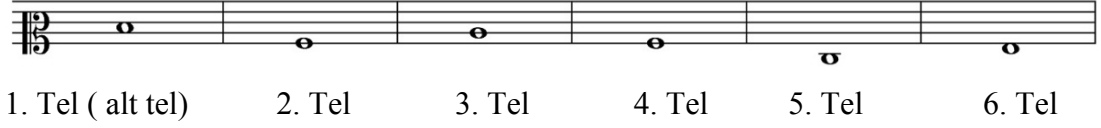


Resim 4.7 : Entonasyon Problemlerini Gidermek için Konulan Teller

² Yunan matematikçi Pisagor, kulağın hoşuna giden iki ses arasındaki aralığın bağlı frekansının oktav aralığı olan 2:1 oranından sonra 3:2 oranı olduğunu söylemiştir. Bütün notaların birbirleri ile 3:2 oranında sıralandığı sisteme Pythagorean tuning denir. Notaların frekansları tampere sisteme göre 1.96 cent ve 11.73 cent artma veya eksilme göstermektedir.

4.1.3 Akort Sistemleri

1-) Minör Akordu:



Şekil 4.1 : Minör Akordu

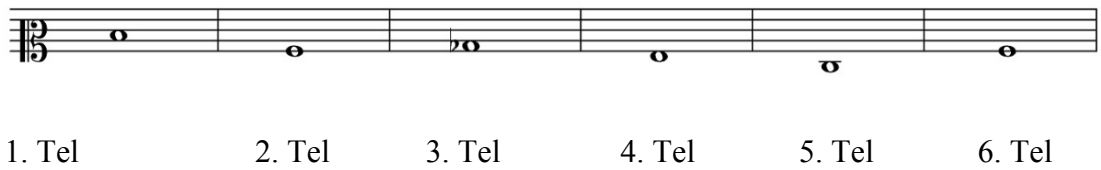
Bu akortta en pest ses 5.tel mi sesidir (Bkz. Şekil 4.1). Genelde en çok kullanılan sistemdir. Ana mantık olarak 2 adet 3 telli kopuzun bir sazda birleşmesi olarak düşünülebilecek bir akorttur. Ayrıca 5.telde transpoze çalındığı takdirde karar sesi olarak kabul edilebilir. Bu akortta sazın normal akordunun 4 tam ses altı ve 4 tam ses üstü rahatlıkla transpoze olarak çalınabilir.

2-) Hicaz Akordu (Bkz. Şekil 4.2).



Şekil 4.2 : Hicaz Akordu

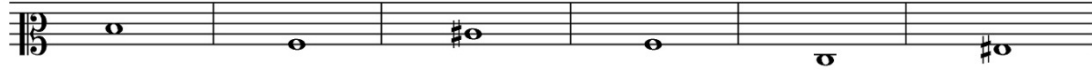
3-) Kürdi Akordu (Bkz. Şekil 4.3).



Şekil 4.3 : Kürdi Akordu

Kürdi makamı ve Do #3 koma kullanılan Hicaz dizisi icrasında kullanılan bir akorttur.

4-) Majör Akordu (Bkz. Şekil 4.4).



1. Tel 2. Tel 3. Tel 4. Tel 5. Tel 6. Tel

Şekil 4.4 : Majör Akordu

5-) Bam Telli Minör Akordu



1. Tel 2. Tel 3. Tel 4. Tel 5. Tel 6. Tel

Şekil 4.5 : Bam Telli Minör Akordu

Çelik teller ile birlikte sarımlı teller kullanıldığı zaman yapılan bir akorttur (Bkz. Şekil 4.5).

6-) Kürdi Akordu – 2



1. Tel 2. Tel 3. Tel 4. Tel 5. Tel 6. Tel

Şekil 4.6 : Kürdi Akordu – 2

Bu akort sisteminde karar sesi 5. telde karar verecek şekilde düşünülebilir (Bkz. Şekil 4.6).

4.2 Sekiztelli Oğur Sazı

2008 yılında Erkan Oğur tarafından dizayn edilmiş, Kemal Eroğlu tarafından yapılmıştır. Yapısal özellikleri bakımından sekiztelli olması dışında altıtelli

kopuzdan hiçbir farkı yoktur. Klavyesi sekiztelli olduğundan dolayı biraz daha kalındır (Bkz. Resim 4.14).



Resim 4.8 : 8 Telli Bağlama (Oğur Sazı)

4.3 On üçtelli Oğur Sazı

Bu çalgı diğerleri gibi birbirinden ayrı tellerden değil ikişerli gruplardan oluşmuş tellerden meydana gelmiştir. Yalnızca alt tel üçerlidir. Klavyesi altıtelli kopuz kalınlığındadır. Görünüş ve yapısal olarak altıtelli kopuzdan hiçbir farkı yoktur. Akordu ise yine altıtelli kopuzda olduğu gibidir. Altıtelli kopuzdan tınsal farklılığı ise altıtelli akustik gitar ve on ikitelli akustik gitarın arasında ki ile benzerdir (Bkz. Resim 4.15).



Resim 4.9 : 13 Telli Oğur Sazı

5. ALTITELLİ KOPUZ'DA İCRA TEKNİKLERİ VE NOTASYON

5.1 Altitelli Kopuzun İcrasında ve Öğretiminde Ortak Standartların Belirlenmesi

Altitelli kopuzun eğitiminde ve icrasında ki metot eksikliği, ayrıca icrada belirli bir standardizasyonun bulunmaması bu çalışmanın yapılmasında ki en önemli etkidir. Bununla birlikte çalgının icrasının amatör veya profesyonel müzisyenler arasında yaygınlaşması son zamanlar da artış gösterdiğinden belirli yanlışları henüz yolun başında iken düzeltmek ve doğrularını sunmak bu çalışmanın başlıca amaçlarındandır.

5.2 Notasyon

Türk Halk Müziği teorisinde ve icrasında orkestrasyon anlayışı gelişmediğinden dolayı, orkestra içinde yer alan tüm sazlar farklı oktavlardan çalmalarına rağmen, sol anahtarından ve aynı oktavdan yazılmış tek bir notadan icra edilirler. Bununla birlikte müzik teorisi adına tamamen yanlış olan bu uygulama hem TRT camiasında hem de eğitim kurumlarında halen sürdürülmektedir.

Mevcut notasyona göre yapılan bir icrada, tıpkı klasik gitarda olduğu gibi icra edilen eser yazıldığı bir oktav altından tınlamaktadır. Örnek vermek gerekirse sol anahtarına göre ikinci boşluğa yazılan 440 Hz La sesi, La tonuna ayarlanmış bir bağlamanın karar sesinden bir oktav yukarıdadır çünkü bu tona akortlanmış bir bağlamanın karar sesi 220 Hz La'dır. Bu nedenle altitelli kopuz için en uygun anahtar ikinci çizgi Do anahtarı olacaktır (Bkz. Resim 5.3). Bununla birlikte yazılmış eserlerin altitelli kopuz icracıları ve başka çalgı icracıları tarafından kolay çalınabilmesi, kullanılabilirliğinin artması amaçlanarak eserler sol anahtarından yazılmıştır.

Çalışmamızın içersinde verilen altitelli kopuz için düzenlenmiş eserlerde sağ el daha sonra ki bölümlerde ayrıntılı olarak anlatılacak “p, i, m, a” simgeleri ile, sol el ise 1,

2, 3, 4, gibi parmak numaraları ile belirtilmiştir. Parmak numarası olarak “0” yazılması ise ilgili notanın boş telden icra edileceği anlamına gelmektedir. Ayrıca tel numaraları ise tıpkı klasik gitar notasyonunda olduğu gibi daire içine alınmış sayılar ile gösterilmiştir.

5.3 Altıtelli Kopuzda Tutuş Tekniğinin Sağlanması

Altıtelli kopuzun tutuş pozisyonunda sağ kolun enstrümana olan açısı bağlamanın tutuş pozisyonu ile tamamen aynıdır. Arpejler ve melodiler sağ elin parmakları ile icra edilir. Bileğin ve önkolun yatay açısı, teli tırnakların hangi noktasıyla çekileceğini belirlenmesinin yanı sıra “p” parmağının üst telleri çekiş için uygun konumda olmasında da belirleyicidir (Bkz. Resim 5.1).



Resim 5.1 : Altıtelli Bağlama Tutuş Pozisyonu

El ve avuç içinin şekli telleri çekecek olan parmakların eklem pozisyonlarını belirler. Avucun içinde bir tenis topu olduğu varsayımı ile hareket edilmelidir. Böylece hem parmakların birbirlerine yakın durmaları sağlanmış olur, hem de hızı ve kontrolü olumsuz yönde etkileyecek bir kasma engellenmiş olur (Bkz. Resim 5.2).



Resim 5.2 : Sağ El Tutuş Pozisyonu

5.4 Sağ El Terim ve Teknikleri

Altıtelli kopuzda sağ el tekniği olarak adlandırılan pek çok farklı teknik kullanılmaktadır. Bu teknikler ise klasik gitarda kullanılan sağ el tekniklerinin altıtelli kopuza uyarlanmış şekilleridir. Bu tekniklerin anlaşılması için öncelikle temel terimlerin ortaya konulması gerekmektedir. Teller ise en alt telden başlayarak numaralandırılır.



1. Tel 2. Tel 3. Tel 4. Tel 5. Tel 6. Tel

Şekil 5.1 : Boş teller

Sağ elin parmakları ise klasik gitarda olduğu gibi Latince karşılıklarının baş harfleri ile isimlendirilir (Bkz. Şekil 5.1). Baş parmak: p (*pollex*), işaret parmağı: i (*index*), orta parmak: m (*medius*), yüzük parmağı: a (*annularis*).



Resim 5.3 : Sağ El Parmaklarının Simgeleri

Mızrapsız çalım teknikleri olarak ise yine klasik gitarda kullanılan teknikler kullanılmaktadır. Teli çekiş teknikleri *apoyando* ve *tirando* olarak ikiye ayrılır.

Tirando: Telin tırnak yoluyla doğal olarak çekilişidir. Apoyando tekniği kadar güçlü ses üretemez fakat yumuşak ve hoş bir tını sağlar. Arpejler de bu teknikle çalınır. Arpej çalındığı zaman ise “p” parmağı da üstten vuruşlar için kullanılır. Apoyando ile birlikte tirando teknikleri tırnak sertliğinden biçimine, vuruş gürlüğüne, vuruş pozisyonuna göre enstrümanın tonunda önemli belirleyici etki sağlarlar (Bkz. Resim 5.5).

Apoyando: Telin çekilişinden sonra teli çeken parmağın çektiği telin üstünde ki tele temas etmesiyle oluşur (Bkz. Resim 5.6, Resim 5.7). Bu temasın gerçekleşmesi teli çekiş sırasında parmağın çektiği tele yoğun bir etki uygulamasını sağlar. Dolayısıyla tını daha dolgun ve güçlü olur.

Arpej: İtalyanca "arpeggio" kelimesinden gelen arpej bir akorda ki notaların art arda çalınması anlamına gelir. Temel prensip akor seslerinin oluşması, fakat bu seslerin sırasıyla değil çalgının tellerine göre dağılımı ile oluşmasıdır (Bkz. Resim 5.8).



Resim 5.4: Tirando tekniği ile tellerin çekilmesi



Resim 5.5 : Apoyando tekniği ile tellerin çekilmesi



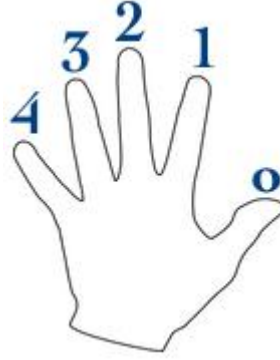
Resim 5.6 : Apoyando tekniği ile tellerin çekilmesi ve parmağın üst tele dayanması



Resim 5.7 : Arpej Tekniğinde Sağ Ellerin Pozisyonu

5.5 Sol El Parmak Numaraları

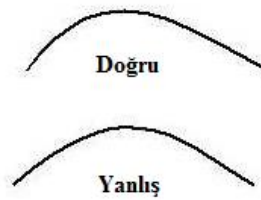
Altıtelli kopuzun icrası sırasında sol el için kullanılan parmak numaraları tıpkı Klasik Gitar'da olduğu gibidir (Bkz. Resim 5.9).



Resim 5.8 : Sol El Parmak Numaraları

5.6 Sağ Elin Tırnakları ve Kullanım Şekli

Tırnak şekli, çalgıdan elde edilen ve elde edilmesi istenen ton ile doğrudan orantılıdır. Ton üretimi için tırnak şeklinin yanı sıra bileğin ve önkolun sazin üzerinde ki konumu da çok önemlidir. Anlatılan tırnak şekli i, m ve a parmakları için uygulanmalıdır. Tırnağın sol tarafı daha kısa tutulup, sağ tarafa doğru uzatılması, istenilen ton için en uygun tırnak biçimidir (Bkz. Resim 5.10). Bununla birlikte tırnağın uzunluğu da hem iyi ton elde etmek hem de icracının rahat icra edebilmesi için oldukça önemli bir konudur (Bkz. Resim 5.11). İyi bir ton çıkartmak için sağ kolun kopuza temas noktası, bileğin dikey açısı, parmak eklemleri, el ve avuç içinin şekli birbirlerine göre uyumlu olmalıdır. Ayrıca bileğin sağa dönüklüğü de tona birebir etki etmektedir. Çünkü bilek sağa ne kadar dönük olursa tel parmağa tırnağın kenarından değil, tırnağın uç noktasından değer. Bu da tonun zayıf ve güçsüz çıkmasına neden olur (Bkz. Resim 5.12).



Resim 5.9 : Tırnağın doğru törpülenme şekli



Resim 5.10 : Tırnak için gerekli uzunluk



Resim 5.11 : Sağ el tırnaklarının uzunluğu ve tırnak şekli

Tırnakların biçimi ve sağlamlığı çalgı icrasında çok önemli bir unsurdur. Tırnaklara düzenli olarak bakım yapmak ve sabit uzunlukta tutmak, sağ elin tekniğinin gelişmesinde çok önemli rol oynar. Çünkü sürekli kırılan ve boyu değişen bir tırnakla icracı sağ elini bir standarda sokamaz.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

Yapılan çalışmanın içeriğinden elde edilen önemli bulgular ve saptamalar sonuç olarak şöylece özetlenebilir;

Çalışmanın çıkış noktasını oluşturan, Anadolu’da tarih boyunca bilinen en eski telli çalgı olan ve günümüz bağlamasının atası olan kopuz, bulunduğu toplumlarca kutsal sayılan, el üstünde tutulan, ifade kapasitesi yüksek bir sazdır. Kopuz kelimesi anlam olarak “saz” kelimesinin karşılığı olarak kullanılmasının yanı sıra genel olarak telli çalgılara verilen bir isim olma özelliği de taşır.

Kopuzun tarihçesi ile ilgili bugüne kadarki en yaygın ve kabul görmüş düşünce, kopuzun M.Ö. 2000 – 3000 yılları civarında ortaya çıktığıdır. Ancak tarafımızdan yapılan kaynakça araştırmalarından çıkardığımız sonuca göre bu tarih daha da eskiye dayanmaktadır. 1960’lı yıllarda yapılan araştırmaya göre kopuz M.Ö. 6000 yılları civarında bugünkü Azerbaycan sınırlarında ortaya çıkmıştır.

Kopuz çok geniş bir coğrafyaya yayıldığı için kopuz çeşitleri arasında fiziksel farklılıklar ve icra stillerinde çeşitlilik bulunmaktadır. Ancak gövde, tel, perde, burgu bazı özellikleri hemen hemen aynıdır veya ufak farklılıklar vardır.

Orta Asya ve Anadolu’da tarih süreci boyunca icra edilen ve günümüzde unutulmaya yüz tutmuş kopuz, Fethiyeli Ramazan GÜNGÖR ve Erkan OĞUR’un icraları ile tekrar gün ışığına çıkmış ve popülerite kazanmıştır. Ayrıca her iki icracıda kopuza yeni akort sistemleri ve çalım teknikleri kazandırmışlardır.

Yapısal olarak günümüzdeki kopuzlar armudi bir biçimdedir ve gövde ağızları dardır. Bir bakıma geçmişteki kopuzlara benzemektedirler. Ağaç olarak günümüzde maun ağacı gövde için kullanılır. Sap formu ise geçmişteki kopuzlar ile benzerlik göstermektedir.

İcra özellikleri bakımından el ile mızrap kullanılmadan çalınması geçmişten günümüze değişmeden gelen özelliklerden birisidir. Ancak günümüzde kopuz

yalnızca el ile değil tırnak ile çalınmaktadır ve kendine kas karakteristik tonunu buna borçludur. Sağ elin tırnakları ile çekerek çalınır.

Tınısal olarak ise geçmişte daha çok bağırsak kullanıldığı için, günümüzdeki kopuzdan farklı bir tını vardır. Bağırsak tel olduğu için daha kapalı bir tını gelirken, metal tel kullanımına geçiş ile birlikte daha parlak ve tiz bir tını elde edilmiştir.

Kullanılan telin dışında enstrüman üzerindeki tel sayılarında da gelişmeler olmuştur. İlk ortaya çıktığı zaman tek veya iki telli iken, daha sonraları konar göçer toplum anlayışının terk edilmesi ile yerleşik düzene geçilmesi ve bununla paralel olarak müziğin gelişimi ile birlikte tel sayıları da artmıştır.

Akort olarak geçmişte kullanılan akort sistemleri hakkında kesin bir bilgimiz olmamakla birlikte yapılan bazı araştırmalara göre dörtlü, beşli ve oktav kullanımları olduğunu görmekteyiz. Bugün kullandığımız akortlar ise geleneksel akortlar olmamakla birlikte yaygın olarak kullanılan akort biçimleridir. Bir kısmı Erkan OĞUR tarafından, bir kısmı da tarafımızdan bulunan bu akortların ortak özellikleri makamsal bir özellik taşımalarıdır. Kopuzda çalınacak makama veya moda göre akort değiştirilmektedir.

Perde sayıları ve aralıkları ise hem tarih boyunca süregelen kopuz çeşitlerinde karşımıza çıkan dizilimden, hem de günümüz bağlamasında ki mevcut sayıdan ve perde aralıklarından küçük farklılıklarla ayrılmaktadır. Halen bağlamalarda kullanılan 17 sıralı sistem yerine 25 perde bağlanan ve bir tam ses aralığının 9 yerine 10 komaya bölen sistem kullanılmaktadır. Bunun sonucunda halen kullanılan ve tampere sistemle uygunluk göstermeyen ölçüler değişmiş ve yeni perde ölçüleri kopuzlarda kullanılmaya başlanmıştır.

Çalışmamızın ana konusu olan altitelli kopuz Erkan OĞUR tarafından 1992 yılında tasarlanmış bir çalgıdır. Erkan OĞUR bu çalgıya “Oğur Sazı” adını vermiştir. Altitelli kopuz, üçtelli kopuz, lut ve gitarın icra ve fiziksel özellikleri içinde barındıran, kopuzun perde ölçülerini kullanan ancak altı teli olmasından kaynaklı daha farklı tınıya sahip bir çalgıdır. Altitelli kopuzu diğer kopuz ve bağlamalardan ayıran en önemli özelliği ise zengin bir armonik icraya olanak tanınmasıdır. Yapısal

olarak bağlama form yapısında sahip olmasından kaynaklı bağlama ailesi içinde gerekli olan armonik özellikleri de bünyesinde barındırmaktadır.

Altıtelli kopuzun icra tekniği ise normal bağlamanın aksine mızrapla değil tırnakladır. Zaten çalgının kendine has karakteristik sesi bu icra şeklinden kaynaklanmaktadır. Altıtelli kopuzda kullanılan tırnak ile icra teknikleri klasik gitarda kullanılan *tirando* ve *apoyando* teknikleridir. Özellikle *tirando* tekniği altıtelli kopuzun karakteristik unsuru olan arpej icrasının yapılabilmesi için son derece önemli ve vazgeçilemez bir tekniktir.

Çalgıda tel sayısı fazla ve teller tek eleman olarak dizayn edildiği, aynı zamanda akor icra etmeye olanak tanıdığı için entonasyon, altıtelli bağlama için oldukça önemlidir. Sazın 12 ton eşit tempereman sisteme uygunluk göstermesi istendiği için istenilen gerginliğe uygun tel kalibrasyonunu bulmak ve buna bağlı olarak tıpkı gitar ailesinde olduğu gibi orta eşikten entonasyon ayarı yapmak gerekmektedir.

Altıtelli kopuz kullandığı akort sistemi, telleri ve sahip olduğu form boyu ile “mezzo” ses sahasına giren bir çalgıdır. Bu nedenle altıtelli kopuz notasyonunda Türk Halk Müziği teorisinde yaygın olarak kullanılan soprano “sol” anahtarı yerine “ikinci çizgi do anahtarı” kullanılmalıdır. Ancak çalışmamızın içerisinde yer verdiğimiz altıtelli kopuz için düzenlenmiş eserler, başka çalgı icracıları tarafından kolay çalınabilmesi, yapılan düzenlemelerin daha efektif kullanılması için sol anahtarından yazılmıştır. Ayrıca altıtelli kopuz ile aynı oktavda bulunan klasik gitarında kolay okunabilmesi açısından sol anahtarından yazılmış olması da bu tercihte etkili olmuştur.

Altıtelli kopuzun notasyonunda tamamen klasik gitar notasyonu baz alınmıştır. Tel numaraları, sağ ve sol el parmak belirteç ve numaraları, arpej sıralamaları ayrıntılı olarak notada belirtilmiştir. Ayrıca düzenlenen eserlerde hangi akort sistemini kullanılacağı da her eserin üst kısmında gösterilmiştir.

Altıtelli kopuz hakkında daha önce yazılmış bir çalışma ve altıtelli kopuz için düzenlenmiş eser notaları daha önce yazılmadığından çalışmamız bu alanda bir ilk olma özelliğini taşımaktadır.

KAYNAKLAR

AKDOĞU Onur, 1999: Türk Müziğinde Perdeler, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Baskı, Ankara, sf.35-49.

AKKOÇ Can, 2002: “Non-Deterministic Scale Used in Traditional Turkish Music”, Journal of New Music Research, cilt 31, sayı 4, s. 285-293.

AKSOY Bülent, 2003: Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, Mas Matbacılık, İkinci Baskı, İstanbul, s. 83.

ALP Sedat, 2003: Hitit Güneşi, Tübitak Yayınları, İstanbul.

ANOYANAKIS Fivos, 1991: Greek Popular Musical Instruments, Melissa Publishing House, 2nd Edition, Athens, Greece.

ATAMAN Sadi Yaver, Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu, Yazı Ofset, İstanbul, s. 8.

ATAMAN Sadi Yaver, 1938: Anadolu Halk Sazları, Burhaneddin Matbaası, İstanbul.

ATILGAN Halil, Bağlamam Var Üç Telli,

<<http://www.turkuler.com/yazi/baglamamvar.asp>>, alındığı tarih 27.09.2010.

BACKUS John, 1977: The Acoustical Foundations of Music, Norton, New York.

BARTOK Bela, (AKSOY, Çev. Bülent), 1991: Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi, Ayhan Mtb, Pan Yayıncılık, İstanbul.

BENADE Arthur H., 1990: Fundamentals of Musical Acoustics, Dover Publications, New York.

- BONANNI Filippo**, 1964: *Antique Musical Instruments and Their Players*, Dover Publications, Inc., New York.
- BOZKURT Fuat**, 1990: *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*, Yön Yayıncılık, İstanbul.
- CAFEROĞLU Ahmet**, 1937: “Cihan Edebiyatında Türk Kobuzu”, *Ülkü Dergisi*, C.8, S.48, s. 418-423.
- ÇELİK Özlem**, 2002: *Erkan Oğur ve Sanat Hayatı*, Bitirme Çalışması, İ.T.Ü.T.M.D.K. Temel Bilimler Bölümü, İstanbul, s. 9.
- DARVISHI Mohammad-Reza**, 2004: *Encyclopedia of the Musical Instruments of Iran*, vol. 1, Mahoor Institute of Culture and Art, Tehran, Iran.
- DEVELİOĞLU Ferit**, 2008: *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*, 25. Bsk., Aydın Kitabevi, Ankara.
- DİNÇOL Belkıs**, 2006: *Eski Önasya ve Mısır’da Müzik*, Türk Eski Çağ Bilimleri Yayınları – Tarih Dizisi, İstanbul, s. 28.
- EKİCİ Savaş**, 1993: *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- EKİM Gökhan**, 2002: *Bağlamanın Tarihsel Gelişimi*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- EMNALAR Atınc**, 1998: *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir.
- EROĞLU Kemal**, 2010: *Kişisel görüşme*.
- ERÖZ Mehmet**, 1990: *Türkiye’de Alevilik Bektaşılık*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- FARMER Henry George**, 1999: *On yedinci yüzyılda Türk çalgıları*; Çeviri: M.İlhami Gökçen, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 49-50.

FELDMAN Walter, 1996: Music of the Ottoman Court; Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, s. 117-119.

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, 1958: Asya ve Anadolu Kaynaklarında IKLIĞ, Ses ve Tel Yayınları, Ankara.

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, 1975: Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı MİFAD Yay:15, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, s. 14-125.

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, 2006: Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz, Hazırlayan Dr. Metin Özarslan, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.

GÜRDAL İrfan, 2010: “Türk Dünyası Halk Çalgıları”, Türk Yurdu Dergisi, Ocak 2010, sayı: 269, s. 122.

HELMHOLTZ H.L.F, 1877: On The Sensations Of Tone – As A physiological Basis For The Theory Of Music, Çeviri: A.J. Ellis (1885), Dover Publications Inc., New York, 1954.

İLERİCİ Kemal, 1981: Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi, M.E.B Basımevi, İstanbul.

İslam Ansiklopedisi; İslam Alemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugati, 6. Cilt, 1997: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir.

KARAELEMA Barış, 2003: Orta Asya’dan Anadolu’ya Kopuzun (Bağlamanın) Tarihi Seyri, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikbilimleri Ana Sanat Dalı, Erzurum, s. 36-38.

KAYGISIZ Mehmet, 2000: Türklerde Müzik, Kaynak Yayınları, İstanbul.

KAYNAR Ümit, 1996: Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği, Egemen Matbaacılık, Ege Yayınları, İstanbul.

KUTLUĞ Yakup Fikret, 2000: Türk Musikisinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

MARKOFF Irene Judyth, 1986: Musical Theory, Performance and The Contemporary Bağlama Specialist in Turkey, A dissertation for degree of Doctor of Philosophy, University of Washington, Washington, USA.

MCCONNACHIE James, ELLINGHAM Mark, 2000: Rough Guide to World Music Volume Two: Latin and North America, the Caribbean, Asia & the Pacific, Rough Guides; 2nd edition, London, England

MEMİŞOĞLU Fikret, 1988: Harput Ahengi, 72 Ofset Tesisleri, Ankara.

OĞUR Erkan, 2010: Kişisel görüşme.

ORKUN Hüseyin Namık, 1949: Türklerin En Eski Çalgısı, Türk Folklor Araştırmaları, C. 8, S. 59, s. 10.

OSPANALİYEVA Bibigül, Dombra ve Kopuzun Efsanesi, <<http://www.turksoy.org>>, alındığı tarih 11.01.2009.

ÖGEL Bahaeddin, 1987: Türk Kültür Tarihine Giriş IX; Türk Halk Musikisi Aletleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Kültür Eserleri Dizisi:46, Başbakanlık Basımevi, Ankara, s. 82-257.

PAKALIN Mehmet Zeki, 1993: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü II, M.E.B., İstanbul.

PAKALIN Mehmet Zeki, 1993: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III, M.E.B., İstanbul.

PARLAK Erol, 2000: Türkiye’de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 29.

PICKEN Laurance, 1975: Folk Music Instruments of Turkey, Oxford University Pres, London

POPESCU-JUDETZ Eugenia, 1996: Türk Musiki Kùltürünün Anlamları, Pan Yayıncılık, İstanbul.

READ Gardner, 1990: 20th-Century Microtonal Notation, Greenwood Press, Westport, s. 85.

REINHARD Kurt ve Ursula, 1984: Türkiye'nin Müziği, Cilt II Halk Müziği, Çev: Sinemis Sun, Sun Yayınevi, İstanbul.

SLOBIN Mark, 1976: Music in the Culture of Northern Afghanistan, The University of Arizona Press, Tucson, Arizona USA.

SLOBIN Mark, 1969: Kirgiz Instrumental Music, New York, s. 212-249.

SOLIS Ted, 2004: Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles, University of California Press; 1 edition, USA.

ŞAPOLYO Enver Behnan, 1972: Selçuklu İmparatorluğu Tarihi, Güven Matbaası.

ŞİŞMAN Bekir, 1988: Kazakistan'da Korkut Ata ile ilgili söylenecekler, Milli Folklor, Ankara, s. 51-53.

TANRIKORUR Cinuçen, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergah Yayınları, İstanbul.

TAPTIK Güray, 1972: Bağlama Büyük Metod, Ankara, C. 1, s. 3.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, Cilt 5, 2001: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Ankara.

Türk Etnoğrafya Dergisi, No: 16, 1977: Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü, 1975: Türk Dil Kurumu Yayınları, Türk Tarih Kurumu Bsm., Ankara.

Url-1 < <http://en.wikipedia.org/wiki/Komuz> >, alındığı tarih 19.01.2011.

Url-2<http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Kazakhstan>, alındığı tarih 04.11.2010.

Url-3<http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Kyrgyzstan>, alındığı tarih 25.11.2010.

Url-4<<http://en.wikipedia.org/wiki/Dutar>>, alındığı tarih 02.01.2011.

USBECK Hedwig, 1967: Türklerde Musiki Aletleri, Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.

YALGIN Ali Rıza, Cenupta Türkmen Çalgıları, Seyhan Basımevi, Adana, s. 28-29.

YARMAN Ozan, 2010: Nazariyat ve Teknik Boyutuyla Ses Dünyamızda Yeni Ufuklar, Artes Yayıncılık, İstanbul.

YAVUZOĞLU Nail, 2008: 21. Yüzyılda Türk Müziği Teorisi, Pan Yayıncılık, İstanbul.

YURDABAK Hüseyin, 1999: Örnekleriyle Türk Halk Edebiyatı Sözlüğü, Folklor Araştırmaları Kurumu, Ankara.

ZEREN Ayhan, 1995: Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, İstanbul.

EKLER

EK A: Transkripsiyon işaretleri

EK B: Altıtelli kopuz için etüd çalışmaları

EK C: Altıtelli kopuz için düzenlenmiş eser notaları

EK A: TRANSKRİPSİYON İŞARETLERİ

p: Sağ el baş parmak

i: Sağ el işaret parmağı

m: Sağ el orta parmak

a: Sağ el yüzük parmak

0: Açık tel

1: Sol el işaret parmağı

2: Sol el orta parmak

3: Sol el yüzük parmağı

4: Sol el serçe parmak

① : Birinci tel (En alt ve en ince tel)

② : İkinci tel

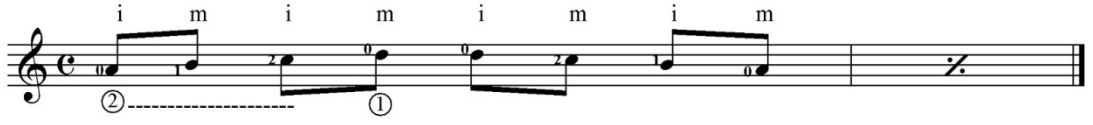
③ : Üçüncü tel

④ : Dördüncü tel

⑤ : Beşinci tel

⑥ : Altıncı tel

EK B: ETÜD ÇALIŞMALARI



* Çalışmanın temposu "Largo" tempo aralığında başlayıp, isteğe bağlı olarak kademeli biçimde hızlandırılabilir.

* Çalışma üzerinde gösterilen parmak ve tel numaralarına harfiyen uyulmalıdır.

Şekil B.1 : Minör akordunda 1. ve 2. tellerde "i" ve "m" parmağı için tirando alıştırması



* Çalışmanın temposu "Largo" tempo aralığında başlayıp, isteğe bağlı olarak kademeli biçimde hızlandırılabilir.

* Çalışma üzerinde gösterilen parmak ve tel numaralarına harfiyen uyulmalıdır.

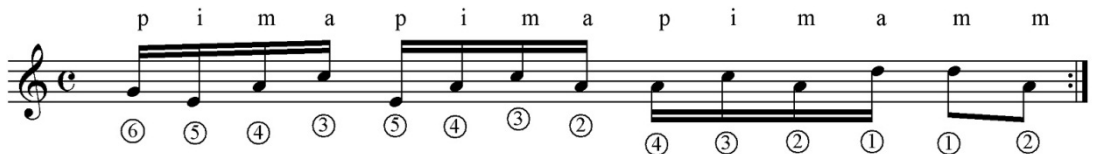
Şekil B.2 : Minör akordunda 1. ve 2. tellerde "i" ve "m" parmağı için tirando alıştırması



* Çalışmanın temposu "Largo" tempo aralığında başlayıp, isteğe bağlı olarak kademeli biçimde hızlandırılabilir.

* Çalışma üzerinde gösterilen parmak ve tel numaralarına harfiyen uyulmalıdır.

Şekil B.3 : Minör akordunda 1., 2. ve 5. tellerde "i" ve "m" parmağı için tirando tekniği ile icra edilecek gam çalışması



* Çalışmanın temposu "Largo" tempo aralığında başlayıp, isteğe bağlı olarak kademeli biçimde hızlandırılabilir.

* Çalışma üzerinde gösterilen parmak ve tel numaralarına harfiyen uyulmalıdır.

Şekil B.4 : Minör akordunda bütün açık telleri kapsayan arpej çalışması

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

EK C: ALTITELLİ KOPUZ İÇİN DÜZENLENMİŞ ESER NOTALARI

Kervan

Eskişehir - Kazak Türkleri

Düzenleme ve Nota:

Sinan Cem EROĞLU

1 = D (293.66 Hz) 2 = A (220 Hz) 3 = C (261.63 Hz) 4 = A (220 Hz) 5 = E (164.81 Hz) 6 = G (196.00 Hz)

♩ = 55

mf p i m a i p m a a p a m a p a a m m m

p a a m i a a m i a a m i a m i p a m m m

mf p i m a i p m a a p a m a p a a m m m

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

f p i m a i p m a a p a m a p a a m m m

mp a a m i a a m i

f p i m a p i m a p i m a

FIN

Şekil C.1 : Kervan adlı halk ezgisinin düzenlemesi

Şekil C.1 (devam) : Kervan adlı halk ezgisinin düzenlemesi

①= D (293.66 Hz) ④= A (220 Hz)
②= A (220 Hz) ⑤= E (164.81 Hz)
③= C (261.63 Hz) ⑥= G (196 Hz)

Yemen Türküsü

Muş

Düzenleme ve Notasyon:
Sinan Cem EROĞLU

♩ = 75

1 m a m m ②
① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

mf p mp ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿

3 a m m ②
mf ② f ② p ③ ② ⑤ ② ⑤ ②

6 i p m a m i m a ①
mf ⑤ ⑤ f ⑤ ① ff ②

8 a m m ①
② p mf ③ ④ ⑤ p

10 i p m i p m i p m ①
mf ② ③ ① ② f ③ ① mf

12 p

14 mf

16 p pp

Şekil C.3 : Yemen Türküsü adlı halk ezgisinin düzenlemesi

- ① = D (293.66 Hz)
 ② = A (220 Hz)
 ③ = C# (277.18 Hz)
 ④ = Bb (233.08 Hz)
 ⑤ = E (164.81 Hz)
 ⑥ = G (196 Hz)

Uzundere Barı

Erzurum

Düzenleme ve Notasyon:
 Sinan Cem Eroğlu

The musical score for "Uzundere Barı" is presented in a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The piece consists of 20 measures. The notation includes a variety of note values, rests, and articulations. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. Dynamics such as piano (p) and mezzo-piano (m) are used throughout. The score concludes with a double bar line and the word "FIN".

Şekil C.4 : Uzundere Barı adlı halk ezgisinin düzenlemesi

Uzundere Barı



Şekil C.4 (devam) : Uzundere Barı adlı halk ezgisinin düzenlemesi

ÖZGEÇMİŞ

1986 yılında Ankara’da doğdu. 1994 yılında bağlama yapım ustası olan babası Kemal EROĞLU’nun atölyesinde yaptığı bağlamaları çalarak müzik yaşantısı başlamış oldu. Ayla KARACAN ile ilk müzik eğitimine başladı. 1997 yılında İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü’ne Ortaokuldan girmeye hak kazandı. Mezuniyetine kadar Yrd. Doç. Cihan YURTÇU ile kaval çalıştı. 1997 yılında ilk konserine İ.T.Ü. T.M.D.K. Orkestrası ile birlikte Cemal Reşit Rey Konser Salonu’nda çıktı. 2004 yılında ortaokul ve liseyi birincilikle bitirip, aynı bölümün lisans devresine geçti. Aynı yıl TRT İstanbul Radyosu THM Gençlik Korosu’na kaval icracısı olarak girdi ve 2 yıl görev yaptı. 2009 yılında Türk Müziği Konservatuvarı’nı ve İstanbul Teknik Üniversitesi’ni birincilikle bitirdi. Rudiger OPPERMANN yönetiminde ki "Karawane" projesi dahilinde 2010 Avrupa Kültür Başkentleri İstanbul, Ruhr ve Pécs’te konserler verdi. Yurt içi ve yurt dışında bir çok konserlere, albümlere, sinema filmine, dizi filmlere ve televizyon programlarına kaval, gitar, perdesiz gitar, kopuz, altıtelli kopuz ve vokal ile katıldı. Çeşitli single ve albümlere müzik yönetmeni ve ses mühendisi olarak katkıda bulundu. Erkan OĞUR ile birlikte İngiliz BBC Radio 3 için yapılan "World Routes" programına ve Mezzo Tv’de yayınlanan "Jazz Mix Festival in Istanbul" programına konuk oldu. 2010 – 2011 öğretim yılında bir yıl süreyle İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda ek ders ücretli öğretim görevlisi olarak Dilsiz Kaval ve T.H.M. Solfej ve Nazariyatı dersleri verdi. Dünyaca ünlü "Cirque du Soleil" sirkinin casting takımında yer almaktadır. Halen sahne çalışmalarına Erkan OĞUR "Anatolian Jazz & Blues Band", Akın ELDES, Aynur DOĞAN, Yinon MUALLEM, Nida ATEŞ ve kendi kurduğu Sinan Cem EROĞLU Quartet ile devam etmektedir. Kocaeli Büyükşehir Belediye Konservatuvarı’nda kaval dersleri vermekte olup, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teorisi Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak görev yapmaktadır.