

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
Yüksek Lisans Tezi

**KÜLTÜREL SENKRETİZM BAĞLAMINDA ÇALGILAR:
“ÇAĞLAMA” ÖRNEK OLAYI**

Hazırlayan
Behiye YALTIRIK

Danışman
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

“Müzik Bilimleri Anabilim Dalında” Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum *“Kültürel Senkretizm Bağlamında Çalgılar: “Çağlama” Örnek Olayı”* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

15/10/2019

Behiye YALTIRIK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün 04 / 07 / 2019 tarih ve 16..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9..... maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı öğrencisi Behiye YALTIRIK'ın "Kültürel Senkretizm Bağlamında Çalgılar: "Çağlama" Örnek Olayı". konulu tezi incelenmiş ve aday 21 / 10 / 2019 tarihinde, saat 14:30...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 75..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin B.AŞ.A.R.I.L.I.. olduğuna oy birliği..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN
Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Prof. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE

ÜYE
Doç. Dr. Levent ERGİ

ÖZET

Bu yüksek lisans tezinde ‘kültürel senkretizm’ kavramı merkeze alınarak, çalgılarda bu kavramın günümüzdeki yansımaları ve senkretik/melez bir çalgı olan ‘çağlama’ hakkında gerçekleştirilen araştırmanın sonuçları sunulmaktadır. Çalışmada alan araştırma yöntem ve teknikleri, etnografik betimleme ve alana ilişkin temel kaynakların incelenmesi yapılarak; tez konusunun odağını oluşturan çağlama çalgısının yapımcıları, icracıları ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, günümüzde bu türden çalgıların icra edildiği ortamlardan elde edilen kayıtlar üzerinde gözlemler yapıp çalgılardaki bu değişimin nedenleri sistematik olarak değerlendirilerek, sonuçlar ortaya konulmuştur.

Küreselleşmenin etkisiyle kültürel unsurlar günümüzde yerel ve/veya küyerel bir nitelikte görünürlük kazanmış olup bu süreçte kültürel üretimlerin senkretik bir yapı ve tanımlamayla öne çıktığı görülmektedir. Dilimizde ‘bağdaştırmacılık’ olarak da ifade edilen ‘senkretizm’ kavramı, eklektisizm, melezleşme sözcükleriyle de müzikoloji ve diğer sosyal bilimler alanlarında kullanıma girmiştir. Senkretik unsurların müzik özelinde görünürlük kazandığı başlıca uygulamalardan biri ise farklı kültürlerin araçları olan çalgıların tek bir çalgı özelinde bir araya getirilmesidir. Bu uygulamaların sonucunda ortaya çıkmış senkretik çalgılardan birisi de bu çalışmanın odağında yer alan ve gitar ile bağlamanın birleştirilmesi düşüncesi sonucunda ortaya çıkmış olan ‘çağlama’dır. Çağlama gerek yapısal özellikleri bakımından gerekse icrası bakımından geleneksel ile modern arasında bir köprü durumundadır.

Bu araştırmada senkretik/melez çalgıların yapımcıları olarak tespit edilen kişilerin aynı zamanda icracı kimlikleriyle de öne çıktığı görülmüştür. Bu yapımcı/icracıların senkretik çalgılar konusunda; tınısal olanaklar, farklı müzik pratiklerinin bağdaştırılması, senkretik çalgılarının kullanımındaki pratik yararlar, farklı müzik kültürlerinin harmanlanması, izler/dinler kitlenin melez müzik türlerinde buluşturulması gibi parametreleri öne çıkardıkları görülmüştür. Ayrıca, yerel ve küresel müzik türlerinin sentezi, yeni tını arayışları, yeni müzisyen stratejileri ve kastlarının belirginleşmesi, ulusal ve/veya uluslararası alanda yeni müzik tarzlarının ortaya

konulması yoluyla günümüzde kültürel ve müziksel pratiklerin de melezleşme sürecine devam ettiği konusu bu araştırmanın önemli bulguları arasındadır. Çağımızın teknolojik olanakları sayesinde yerel unsurlardan küresel bağlamlara giden yolda ‘çâğlama’ adlı senkretik çalgının kullanıma girmesi uluslararası müzik etkinliklerine bir katkı olarak görölmektedir.



ABSTRACT

In this master thesis, the concept of cultural syncretism is centered and the current reflections of this concept in the instruments and the results of the research on ‘The Çağlama’ which is a syncretic instrument are presented. In the study, field research methods and techniques, ethnographic description and basic resources related to the field are examined; the interviews were conducted with the producers, performers of the instrument, which is the focus of the thesis. In addition, observations have been made on the records obtained from the environments where such instruments are performed today and the reasons for this change in the instruments have been systematically evaluated and the results have been put forward.

Under the influence of globalization, cultural elements have gained a local and/or empirical visibility and it is seen that cultural productions come to the fore with a syncretic structure and definition. The concept of syncretism, which is also referred to as ‘reconciliation in our language, has been used in the fields of ecology, hybridization, musicology and other social sciences. One of the main applications in which syncretic elements gain visibility in music is the bringing together of instruments from different cultures into a single instrument. One of the syncretic instruments that have emerged as a result of these practices is ‘The Çağlama’ which is the focus of this study and which has emerged as a result of the idea of combining the guitar and the bağlama. The Çağlama is a bridge between traditional and modern in terms of its structural features and performance.

In this study, it has been seen that individuals identified as producers of syncretic instruments also stand out with their performer identities. These producers/performers in syncretic instruments; It is seen that they emphasize the parameters such as sound possibilities, harmonization of different music practices, practical benefits in the use of syncretic instruments, blending of different music cultures, bringing together the track mass in syncretic music genres. In addition, the synthesis of local and global music genres, the search for new timbre, the new musician strategies and caste clarification, national and/or international arena through the

introduction of new musical styles, cultural and musical practices continue to hybridize are among the important findings of this research. Thanks to the technological possibilities of our age, the introduction of syncretic instrument called The Çağlama, on the road from local elements to global contexts, is seen as a contribution to international music events.



ÖNSÖZ

Bu yüksek lisans tezi 2012–2019 Akademik yılları arasında, DEÜ Müzikbilimleri Anabilim Dalı’ndaki lisansüstü öğrenimim sürecinde aldığım dersler ile edindiğim birikimler doğrultusunda, ilgi duyduğum “senkretik çalgılar” konusunda hazırlanmıştır. Lisans öğrenimim boyunca gözlemlediğim ve/veya bizzat içinde yer aldığım müziksel pratikler vb. alanlarda karşılaştığım farklı çalgı tiplerinin; yapısal, tınısal karakteristikleri, seslendir(il)me bağlamları ve icra edilme biçimleri hakkındaki sorulara yanıt arama süreçlerinin, beni bu türden bir araştırmaya yönelttiğini söylemem yanlış olmaz.

Bu araştırmanın bir yüksek lisans tezi olarak hazırlanmasında, veri toplama sürecinde alanda gerçekleştirdiğim gözlemlerin, görüşmelerin, duysal–görsel kayıtların yanı sıra, toplumbilimleri alanındaki kuramsal ve kavramsal birikimlerden de azami ölçüde yararlanmaya çalıştım. Araştırmanın odağında yer alan “senkretik çalgılar” dan özellikle “çağlama” adlı çalgının yapımcıları, çalıcıları, solist ve topluluklarıyla birebir görüşme olanağını büyük ölçüde elde edebilmiş olmamın, araştırmanın nesnel bir biçimde kaleme alınmasındaki rolü büyüktür. Bu bağlamda, tezin oluşmasına kaynak kişi olarak katkısı olanlardan ilk olarak Çağlama’nın yapımcılarından Ömür Kılıçaslan’a, sonrasında Alp Kılıçaslan, Ozan Özdemir, Volkan İncüvez, Salih Korkut Peker, Efe Benzeşik, Deniz Mahir Kartal, Kazım Çevik, Cenk Arslanbuğa, Feridun Emre ve Elektro Hafız’a teşekkür ederim.

Gerek bu yüksek lisans tezinin hazırlanmasında gerekse lisans öğrenimim sürecinde değerli bilgilerinden yararlandığım, bana inanan ve her daim yanımda olan danışman hocam Sayın, Prof. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN’e çok teşekkür ederim, kendisinin yapıcı eleştirilerini ve önerilerini, müzik bilimleri alanında yetişmemde önemli birer kazanım olarak görmekteyim.

Bu süreçte benden desteğini, sabrını ve ilgisini esirgemeyen annem ve babama, ablama ve sevgili eşime; yolu yolumdan geçerken ufak da olsa yardımını dokunan tüm arkadaşlarıma ve son olarak *bilge kadın*’a çok teşekkür ederim.

Bu yüksek lisans tezinin sınırlarında ortaya koymaya çalıştığım “senkretik çalgılar” ve “çağlama” adlı çalgıya ilişkin bulgularımın bir tür başlangıç olarak görülebileceğini; bundan sonra bu alanda yapılacak çalışmalar için bir nebze de olsa katkı sağlayacağını ümit ederim.

Behiye YALTIRIK



İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	viii
İÇİNDEKİLER	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xvi
KISALTMALAR.....	xvii
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

SENKRETİZM ve KÜLTÜREL SENKRETİZM

1. Senkretizm.....	9
2. Kültür.....	12
3. Kültürel Senkretizm.....	15
4. Müzikte Kültürel Senkretizm.....	19

II. BÖLÜM

KÜLTÜREL SENKRETİZM ARAÇLARI OLARAK ÇALGILAR

2.1. Senkretik Çalgılar ve Uygulamaları.....	24
2.2. Türkiye’de Senkretik Çalgılar.....	26
2.2.1. Cümbe.....	26
2.2.2. Cümbüş.....	27

2.2.3. Divane.....	29
2.2.4. Sazbüş.....	30
2.2.5. Saz-Gitar.....	32
2.2.6. Tar Bağlama.....	34
2.2.7. Tarbüş / Tarcüş.....	35
2.2.8. Yaren.....	36
2.2.9. Yatağan.....	37
2.2.10. Yaylı Bağlama.....	40

III. BÖLÜM

SENKRETİK BİR ÇALGI OLARAK “ÇAĞLAMA”

3.1. Çağlama’nın Ortaya Çıkışı.....	43
3.2. Çağlama’nın Tasarlanmasında Kullanılan Çalgılar: Bağlama ve Gitar....	44
3.3. Çağlama’nın Yapısal Özellikleri ve Tınısal Karakteri.....	51
3.3.1. Yapısal Özellikleri.....	51
3.3.2. Tınısal Karakteri.....	54
3.4. Çağlama Yapımcıları.....	56
3.4.1. Çalgı Yapımcısı Ozan Özdemir.....	57
3.4.2. Çalgı Yapımcısı Kazım Çevik.....	59
3.5. Çağlama Yapım Aşamaları.....	60
3.6. Çağlama’nın Kullanım Alanları.....	68
3.7. Çağlama İcracıları.....	69
3.7.1. Ömür Kılıçaslan.....	69
3.7.2. Cenk Arslanbuğa.....	72
3.7.3. Deniz Mahir Kartal.....	74
3.7.4. Efe Benzeşik.....	77
3.7.5. Elektro Hafız.....	78
3.7.6. Salih Korkut Peker.....	79
3.7.7. Volkan İncüvez.....	81

3.8. Çağlama'nın Kullanıldığı İcra Grupları.....	84
3.8.1. Hariçten Gazelciler.....	84
3.8.2. Maraz.....	86
3.8.3. Yasak Helva.....	87
3.8.4. Vız Gelecek.....	88
SONUÇ	89
KAYNAKÇA.....	95
EKLER.....	103
ÖZGEÇMİŞ	



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. İran'dan Senkretik Bir Çalgı Celloridoo	24
Fotoğraf 2. Aluş Nuş ve Nuş-i Tanbur, Kosova, 2009 - Fotoğraflar H.Yaltırık Özel Arşivinden alınmıştır	25
Fotoğraf 3. Cümba Yapımcısı Ahmet Altınsoy (Haşhaş ve İmik, 2016:95).....	27
Fotoğraf 4. Zeynel Abidin ve Cümbüşü.....	28
Fotoğraf 5. Cümbüş Örneği	29
Fotoğraf 6. Cümbüş çizimi (Demirsipahi, 1975:185).....	29
Fotoğraf 7. Divane Örneği.....	30
Fotoğraf 8. Feridun Hürel ve Saz-Gitar'ı.....	34
Fotoğraf 9. Özay Gönlüm ve Yaren Sazı.....	36
Fotoğraf 10. Fevzi Önder ve Üç Saplı Çalgısı (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 17 Aralık 2016, İzmir - Ödemiş)	37
Fotoğraf 11. Yatugan Çalgısı (S. Berk Pişirici, Güner Özkan Koleksiyonu Geleneksel Türk Çalgıları, MÜZİKSEV, İzmir 2011)	38
Fotoğraf 12. Ersan Koç ve Yatağan çalgısı	38
Fotoğraf 13. Yaylı Bağlama Yapımcısı Ahmet Altınsoy (Haşhaş ve İmik, 2016: 98)..	41
Fotoğraf 14. Anadolu Medeniyetler Müzesinde Yer Alan M.Ö. 1600 Yıllarına Ait Bağlama Benzeri Çalgı Ve Dans Eden Erkek-Kadın Figürü.....	45
Fotoğraf 15. Bağlama'nın Bölümleri.....	47
Fotoğraf 16. Ömür Kılıçaslan'ın Çağlaması.....	52
Fotoğraf 17. Ömür Kılıçaslan'ın Çağlaması.....	53
Fotoğraf 18. Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019).....	58

Fotoğraf 19. Ozan Özdemir ve Tambur Düzenli Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019).....	59
Fotoğraf 20. Kazım Çevik Çalgı Yapım Atölyesinde.....	60
Fotoğraf 21. Çağlama’da Ağaç Seçimi Aşaması	60
Fotoğraf 22. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	61
Fotoğraf 23. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	61
Fotoğraf 24. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	62
Fotoğraf 25. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	62
Fotoğraf 26. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	63
Fotoğraf 27. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	63
Fotoğraf 28. Özdemir’in Çağlama Yapım Süreci	64
Fotoğraf 29. Çevik’in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)	65
Fotoğraf 30. Çevik’in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)	65
Fotoğraf 31. Çevik’in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)	66
Fotoğraf 32. Çevik’in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)	67
Fotoğraf 33. Çevik’in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019).....	67
Fotoğraf 34. Ömür Kılıçaslan (Bu fotoğraf, Alp Kılıçaslan tarafından, evinin salonundaki ‘Ömür Köşesi’nden çekilmiştir)	69
Fotoğraf 35. Ömür Kılıçaslan’ın Çıtar Çalgısı (Fotoğraf, Alp Kılıçaslan tarafından gönderilmiştir, 18 Mayıs 2019)	71

Fotoğraf 36. Ömür Kılıçaslan'ın Çağlama'sı (Fotoğraflar, Hariçten Gazelciler grubunun basgitaristi Murat Bolat tarafından gönderilmiştir).....	72
Fotoğraf 37. Cenk Arslanbuğa – Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019)	73
Fotoğraf 38. Cenk Arslanbuğa – Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019)	73
Fotoğraf 39. Deniz Mahir Kartal'ın Çağlaması (Fotoğraf, Kartal tarafından gönderilmiştir, 15 Mayıs 2019)	75
Fotoğraf 40. Deniz Mahir Kartal (Fotoğraf, Deniz Mahir Kartal tarafından gönderilmiştir, 15 Mayıs 2019)	77
Fotoğraf 41. Efe Benzeşik (Fotoğraf, Efe Benzeşik tarafından gönderilmiştir, 5 Mayıs 2019)	78
Fotoğraf 42. Elektro Hafız (Fotoğraf sanatçısı Murat Surat'ın arşivindendir)	79
Fotoğraf 43. Salih Korkut Peker (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 16 Mayıs 2019) .	81
Fotoğraf 44. Volkan İncüvez – Tambur Perdeli Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019)	82
Fotoğraf 45. Volkan İncüvez – Elektrik Çağlama (yazar tarafından çekilen foto, 15 Mayıs 2019)	83
Fotoğraf 46. Hariçten Gazelciler Albüm Kapak Örnekleri.....	85
Fotoğraf 47. Hariçten Gazelciler.....	85
Fotoğraf 48. Hariçten Gazelciler.....	86
Fotoğraf 49. Yasak Helva	87
Fotoğraf 50. Vız Gelecek (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019).....	88

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Çağlama’da Tel Sıralaması	55
---	-----------



KISALTMALAR

DEÜ: Dokuz Eylül Üniversitesi

İng: İngilizce

Fr: Fransızca

Alm: Almanca

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

THM: Türk Halk Müziği

MÖ: Millattan Önce

EÜ: Ege Üniversitesi

vb. Ve benzeri

yy: Yüzyıl

GİRİŞ

Bu yüksek lisans tezinde ‘kültürel senkretizm’ kavramı merkeze alınarak, çalgılarda bu kavramın günümüzde ne şekilde hayata geçirildiğine ilişkin bir araştırma yapılmış ve ‘çağlama’ adlı çalgının nasıl senkretik/melez bir yapıya ulaştırıldığı konusunda veriler ve bulgular değerlendirilmiştir.

Teknolojik gelişmeler ile paralel olarak, küreselleşmenin her alanda etkisini gösterdiği günümüzde hiç kuşkusuz toplumsal olaylar/olgular da bu etkileşimlerin birer tezahürü olmaktadır. Bu etkileşimlerin toplumbilimlerinde ‘kültürel etkileşim’ olgusu ile ifade edildiği görülmekte ve dolayısıyla kültürlerin etkileşime girmesi; kültürel ortamlar, araçlar ve bağlamlar olarak incelenmeye ve analiz edilmeye ihtiyaç duyulmaktadır.

Bilindiği gibi Sanayi Devrimi sonrası modernleşme olgusu kendini her alanda hissettirmiş ve günümüze doğru da küreselleşme olgusuyla pek çok kültürel öge yerel ve/veya küyerel bir nitelikte görünürlük kazanmıştır. Modernizm sonrası postmodernist bir sürece girilmiş; bu süreçte özellikle kültürel üretimlerin senkretik birer yapıyla ve tanımlamayla öne çıktığı görülmüştür. İşte bu süreçlerin bir sonucu olarak, bu yüksek lisans araştırmasının kavramsal çerçevesi ‘senkretizm’ (*syncretism*) olgusu üzerinden bir analizi gerektirmiştir.

Senkretizm dilimizde ‘bağdaştırmacılık’ olarak ifade edilmiş; eklektisizm, melezleşme vb. gibi sözcüklerle de müzikoloji ve sanat alanında kullanıma girmiştir. Senkretik müziksel unsurların görünürlük kazandığı başlıca alanlar kültürel pratiklerdir. Sözgelimi, geleneksel toplumlarda doğum – düğün – ölüm; günümüz modern toplumlarında ise çeşitli müzik organizasyonları (konserler, dinletiler, sahne performansları vb.) başlıca müziksel ve kültürel pratikler olarak görülür. Bu bağlamlarda kültürel unsurların etkileşime girerek kimi zaman melez kimi zaman eklektik, başka bir deyimle senkretik bir yapıyla karşımıza çıktığı görülmektedir. Senkretizmin müzik sanatında günümüzde çalgılarda belirgin bir ortaya çıktığı bu çalışmayla da tespit edilmiştir.

Günümüzde tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de geleneksel ve yerel çalgıların modern çalgılarla bağdaştırılarak yeni çalgı tiplerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Kültürel etkileşimlerin bir sonucu olan bu durum, bu çalışmanın temel odağını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın temel problemi, kültürel senkretizm kavramının çalgılarda yapısal ve icrasal özellikleri nasıl ortaya koyduğu; söz konusu bu senkretizm olgusunun hangi dinamikler ile oluştuğu ve bu çalgılara neden ihtiyaç duyulduğu konusudur. Buradan yola çıkarak, yapılan alan çalışmalarında, senkretik çalgı icracılarının hangi nedenlerle bu çalgıları tercih ettiği (estetik, pragmatik ya da sembolik anlamda) ve bu türden çalgıları müzik pratiklerinde ne şekilde uyguladıkları da diğer problemler olarak incelenmiştir.

Çalışmanın odak noktasını, kültürel etkileşimler sonucu ortaya çıkan bir çalgı olan çağlama oluşturmaktadır. Çağlama, oluşturulma biçimi itibariyle, gitar ve bağlama karışımı olan senkretik bir çalgıdır. Ortaya çıkışı, teknik özellikleri, yapımcıları ve icracıları ile ilgili geniş bilgilere III. Bölümde yer verilmiştir. Çağlama gerek yapısal özellikleri bakımından gerekse icrası bakımından geleneksel ile modern arasında bir köprü durumundadır. Bu anlamda hem köprü olma niteliği hem de farklı müzik pratiklerine ait iki çalgının etkileşimi ile ortaya çıkması bakımından kültürel senkretizm bağlamında ele alınmıştır.

Çalışmanın I. Bölümünde, senkretizm ve kültür kavramları üzerinden kültürel senkretizm ve müzikte kültürel senkretizm kavramlarının açıklanması ile kuramsal/kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Bu kavramlar üzerinden açıklanan senkretik telli çalgılar ve bu çalgıların yapıları, aynı zamanda bu çalgıları oluşturan köken çalgılar hakkında bilgilere ise çalışmanın II. Bölümünde yer verilmiştir. Bu araştırmanın III. ve son bölümünde alan çalışmaları referansında; çağlama adlı çalgının özelinde, bu senkretik çalgının hangi dinamikler ile oluştuğu, hangi alanlarda kullanıldığı, bunun yanı sıra icracılarının, hangi etkenlerle bu çalgıyı kullandığı tartışılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu yüksek lisans araştırmasının amacı günümüzde senkretik çalgılardan biri olarak kullanıma giren ‘çağlama’ adlı çalgının melezleşme süreci, bu sürece etki eden tüm bileşenler ve bu sürecin aktörleri olarak yapımcılar, icracılar ve müzik pratiklerindeki konumları hakkında bilgi ve birikim oluşturmaktır.

Araştırmanın Varsayımı

Bu yüksek lisans araştırmasında toplumbilimleri alanında öne çıkan kavramlardan biri olarak ‘senkretizm/melezlik’ kavramının, müzik sanatı ve özellikle günümüzde çalgılarda görünürlük kazandığı varsayımından yola çıkılmıştır. Bu varsayım alan araştırmaları sürecinde çeşitli müzik pratiklerine doğrudan katılmak ve gözlemlemek suretiyle çalgılardaki senkretiklik durumu tespit edilmiştir.

Araştırmanın Yöntemi Üzerine

Bu yüksek lisans tezinin hazırlanmasında alan araştırma yöntem ve teknikleri, etnografik betimleme ve alana ilişkin temel kaynakların incelenmesi yapılarak; tez konusunun odağını oluşturan senkretik çalgıların yapımcıları, icracıları ile görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Ayrıca, günümüzde bu türden çalgıların icra edildiği ortamlardan elde edilen kayıtlar üzerinde gözlemler yapıp çalgılardaki bu değişimin nedenleri sistematik olarak değerlendirilerek, sonuçlar ortaya konulmuştur.

Burada bilimsel araştırma yöntemlerinin müzik incelemelerinde ne şekilde iş gördüğü hakkında Özer’in tespitleri konunun ele alınış perspektifi bakımından anılmaya değerdir:

Müziği incelemek temelde başka herhangi bir şeyi incelemekten farklı değildir. Herhangi bir alanda incelemeci ele aldığı konuyu ne, neden, nasıl gibi yönlendirici sorular sorarak tanımlamaya, açıklamaya çalışır. Müzik incelemecisi de ele aldığı bir müzik parçasını, bir seslendirmeyi, bir çalgıyı ya da karşılaştığı bir müziksel olguyu bu sorulara yanıt arayarak anlama çabasıdadır. İncelediği konu kimi kez müzik edimi

(pratik), kimi kez de edime temel oluşturan kural, dizge ya da düzenlemelerle ilgili olabilir (Özer, 1997: 1).

Yukarıda belirtilen bilimsel müzik incelemelerinin çeşitli perspektiflerde ne şekilde olabileceği konusunda da Özer kitabında; “estetik deneyim, simgesel anlam” gibi anlatımlara yer vermiş ve müziğin incelenmesinde “söylemsel bilinç, edimsel bilinç” bağlamlarında müziğin incelenebileceğine vurgu yapmıştır. Bu yüksek lisans araştırmasında da Özer’in belirttiği perspektiflerden yararlanılarak günümüzde senkretik çalgılardan biri olarak öne çıkan çağlama hakkında icracıların söylemleri, edimleri, müziksel pratikler/etkinlikler ve müziğe ilişkin diğer unsurlar incelenmiştir.

Etnomüzikoloji ve halkbilimi disiplinlerindeki bilimsel araştırmalarda kullanılan yöntem ve tekniklerin genel adı alan ‘araştırması’ (*field work*) olup gözlem ve görüşmeyi içeren veri toplama tekniklerinden oluşur. Toplumbilimlerin tamamında geçerli olan bu veri toplama teknikleri, sözlü kültür ürünlerinin bir tür toplayıcılığını da içermesi nedeniyle ‘derleme’ terimi ile ifade edilir.

Bu yüksek lisans araştırmasının veri toplama sürecinde öncelikle gözlem ve görüşme tekniklerine başvurulmuştur. Tezin ilerleyen bölümlerinde sunulan görüşmelerde görüşme kişilerine (kaynak kişilere) sorulmuş olan başlıca sorular şunlardır:

1. Çalgının adı nedir? Bu çalgı adını ilk kez kim verdi ve/veya kullandı? Neden bu “...” ad/adlandırma seçildi? Bu çalgı için başka ad(lar) önerildi mi?
2. Bu çalgı hangi çalgı(lar) esas alınarak yapılandırıldı?
3. Bu çalgıya benzer daha önceden modellenmiş başka çalgı örnekleri; tasarımları, çizimleri ve denemeleri var mıdır?
4. Bu çalgının tasarlanmasında ilk hareket noktası ne oldu? Yapımcının ya da çalıcının kendi tasarımı mıdır, yoksa başka birine ait tasarım mıdır?

5. Bu çalgının oluşturulmasında hangi n aşamalardan geçildi? Çalgı yapımcılar, müzikologlar, müzisyenler vb. gibi meslek gruplarından görüşler alındı mı?
6. Bu çalgının oluşturulmasında hangi materyallerden (ağaç, metal,...diğeri) yararlanıldı? Bu materyallerin dışında başka hammaddeler denendi mi? Bunlar nelerdi?
7. Bu çalgının tasarlanması merkezde alınan çalgı(lar)ın güncel ölçüleri mi esas alındı? Yoksa bu ölçüler tasarıma göre yeniden mi modellendi? Eğeri yeniden ölçülendirme yapıldı ise hangi problemlerle karşılaşıldı ve nasıl çözümler üretildi?
8. Bu çalgının tasarlanması yapısal değişikliklerin yanı sıra, hangi estetik ögeler; “yerel, geleneksel, modern, postmodern, fütüristik” vs. dikkate alındı?
9. Bu çalgının tasarlanması nasıl bir “tını ideali” etkin/belirleyici oldu? Tını ideali ile “görsellik” ilişkisi bakımından nasıl bir bağ kuruldu?
10. Bu çalgının solistik veya toplu/grup müzisyenlik stratejisi bakımından konumu nasıl düşünüldü? Sahne, stüdyo vb. icralardaki yeri ne şekilde belirlendi?
11. Bu algı hangi müzik ortamlarında ve/veya müzik organizasyonlarında, hangi tür müziksel dağarın icrasında iş görür niteliktedir?
12. Popüler müzik etkinlikleri bağlamında, yapımcı ve/veya alıcı, bu çalgıyı nasıl konumlandırmaktadır? Başka bir deyişle bu çalgıya esas teşkil eden diğeri çalgı(lar)ın işlevinin ötesinde hangi müziksel hedefe hizmet ettiği söylenebilir?

13. Bu çalgının günümüzde (g r    len kişiden) başka alıcıları, yapımcıları var mıdır? Kendisini bu alanda “usta” kabul ediyor mu? Öyle ise “ırac” yeti tiriyor mu?
14. Kaynak kişi (yani g r    len kişi) bu senkretik çalgıyı tanıtmak ve yaygınlaştırmak istiyor mu? Bunun için neler yapmış olabilir? Buna bağlı olarak da, “izler kitlenin” bu çalgıya yaklaşımlarını nasıl değerlendiriyor?
15. Kaynak kişi bu çalgı ile bugüne kadar hangi müzik organizasyonlarında yer almıştır? Varsa bunların afiş, broşür, duysal/görsel kayıt örnekleri istenebilir.
16. Bu çalgının olu turulmasındaki nihai amaç nedir? Hangi düşünsel/fikr  saiklerle hareket edilmiştir?

Yukarıda belirtilen on altı (16) maddelik soru listesinin dışında ayrıca, her senkretik çalgı yapımcısı ve çalgıyı icra eden kişiye özgü farklı sorular da yöneltilerek, her olgu ve/veya olay kendi bağlamında anla ılmı  ve açıklanmıştır.

I. BÖLÜM
SENKRETİZM ve KÜLTÜREL SENKRETİZM

I. BÖLÜM

SENKRETİZM ve KÜLTÜREL SENKRETİZM

Bu bölümde öncelikle “senkretizm” (*Ing. Syncretism, Fr. Synchrétisme, Alm. Synkretismus*) kavramının çeşitli dillerde ve kültürlerde ne şekilde tanımlandığına ilişkin bilgiler verilerek, dilimizdeki kullanım alanları ve anlamları üzerinde durulmuştur. Ayrıca, bu bölümün başlığı göz önüne alınarak “kültürel senkretizm” kavramına odaklanılmıştır.

Senkretizm kavramına ilişkin ilk kullanım alanının dinsel/inanç bağlamında merkezi bir konumda olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, birbirinden farklı geleneklerin birleştirilmesi ve ortak noktada buluşturulmasını benimseyen yaklaşım da “senkretizm” olarak değerlendirilmektedir.

Senkretizm kavramı antropolojik açıdan, bir kültürün içinde yer alan dinamiklerin, başka kültürlerle ait dinamiklerle yaşadığı ilişki olarak ele alınmaktadır. Bu ilişki biçimi, karşılıklı kültürel alışverişler sonrasında ortaya çıkan yeni bir kültürel olguya da işaret eder. Bu noktada sosyo-kültürel üretim dizgelerinden biri olan müzik, bir kültürel üretim biçimi ve pratiği olarak da bu alışverişin içinde önemli bir işleve sahiptir. Müzik pratiklerinin gerçekleştirilmesinde başat rolü olan çalgılar ise kültürel alışverişin en önemli unsurlarından biridir.

Yukarıda işaret edilen kavramlar doğrultusunda, senkretizmin müzikteki yansıması olan çalgılardan biri de günümüzde “çağlama” olarak öne çıkmıştır. Çağlama adı verilen senkretik/melez çalgının kültürel bağlamda ve müzik pratiklerinde nasıl bir anlama sahip olduğu; çalgının ortaya çıkış süreci, teknik ve tınısal özellikleri, icracıları ve yapımcıları gibi alt başlıklar, bunu takip eden bölümlerde detaylı olarak ele alınacaktır. Bu bölümde ise araştırma konusunun kuramsal/kavramsal çerçevesini oluşturacak alt bileşenlerin açıklanması ve araştırma konusuya bağının kurulması öncelikle ele alınmıştır.

1.1. Senkretizm

“Senkretizm” sözcüğü, TDK sözlüğünde “bağdaştırmacılık” olarak karşılık bulmuştur. İngilizce’de “*syncretism*”, Fransızca’da “*syncrétisme*” ve Almanca’da “*synkretismus*” şeklinde yazılan bu kavramın kökenine ilişkin olarak kazandığı anlam dikkate alındığında; kendi aralarında sürekli savaş halinde olan Giritliler için ‘bir arada tutmak, ayrılmamak’ anlamına gelen Yunanca *synkretizein*’den türediği belirtilmektedir (Sharpe, 2000: 75) Bununla birlikte senkretizm kavramını din olgusunda birden fazla farklı dinsel geleneğe ait unsurların bir araya getirildiği herhangi bir şekli biçiminde tanımlandığı da görülmektedir. Sharpe ayrıca, bu kelimenin ilk defa Plutarch tarafından ‘aşırı durumları uzlaştırmayı isteyenlere işaret etmek’ anlamında kullanıldığını da belirtir (2000: 75).

Toplum bilimleri sözlüklerinde senkretizm çeşitli boyutlarıyla ele alınır; bunların en başında sosyoloji ve teoloji terimi olması bakımından ‘dinsel bağlamda bir tanrıya başka bir tanrının biçimi ya da geleneğini kullanarak tapınmayı anlatan bir terimdir’ biçiminde açıklanmıştır (Marshall, 1999: 650). Sosyal psikoloji alanındaki kavramlar ve yaklaşımların açıklandığı kaynaklardan birinde ise senkretizm N. Bilgin’in açıklamasıyla şöyle belirtilir;

Senkretizm, arkaik bir algı ve düşünce sistemidir. Gerçeğin yapılandırılmamış, kabaca ve muğlak bir şekilde kavranmasını ifade eden bu sistem, insan bilgisinin gelişiminin ilk basamağı olarak görülmektedir ve bu anlamda çocuğun gelişim sürecinde belirli bir düşünce ve algı biçimini oluşturmaktadır (Bilgin, 2016: 342).

Kültürel olarak melez bir yapının oluşmasına neden olan bir düşünce oluşumu olarak da tanımlanabilen senkretizm, tarihi birikimin yanı sıra savaş, göç, ticaret, sömürgecilik gibi siyasal ve sosyokültürel olaylar neticesinde, farklı dil ve kültürlerin kaynaşmasını da kolaylaştırmıştır. Senkretizmin kültürlerarası etkileşimde ne şekilde ortaya çıktığı, nasıl yorumlandığı ve din olgusu ekseninde ne şekilde tezahür ettiği konusunda bir diğer görüş de şu şekilde ifade edilmiştir:

Belli coğrafi, ekonomik ve dil bilimsel etmenler, göç, ticaret, ortak yerleşim, kolonizasyon vb. nedenlerle kültürler arasında bir temas olduğu zaman senkretizm olasılıkları ve biçimleri artar. Farklı dinlerde senkretizm, tanrıların, dinsel biçimlerin ve yorumların ödünç alınması, kültürlerin özdeşleştirilmesi sonucu meydana gelen değişimlerle ortaya çıkar. Hemen tüm medeniyetlerde, özellikle kültürleşme sonucunda yabancı ve yerli öğelerden oluşmuş dinsel sentezler vardır. Bir kültürden bir başkasına ritüeller taşınmıştır. Fakat bu olaya imkan veren temel nedenlerden biri de dinsel hoşgörü siyasetidir. Senkretizm, dinlerin misyonerlik faaliyetlerinde, dinin genel açıklama sürecinde ve adaptasyon biçiminde önemli bir rol oynar (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 732).

Senkretizm kavramı, sosyal bilimler alanında ilk olarak, dinsel bir yapıya işaret ediyor olsa da, daha sonra antropolojik bir yaklaşımla din dışı etkileşimleri de ele almıştır. Dinsel açıdan ele alınışının bir tezahürü olarak, inanç olgusu çerçevesinde bir senkretizm örneği de Alevilik-Bektaşilik geleneğidir. Süreyya Su'ya göre (2009: 59-60) Türkler'in yüzyıllar boyunca birçok dine inanmaları ve bu dinler arasındaki geçişler ile ortaya çıkan değişiklikler esnasında, bir önceki din ile yenisi arasında keskin bir geçiş olmamış, eski dinin tüm unsurları tamamen ortadan kalkmamış, çoğu defa kendini yeni dinin kalıplarına uydurarak varlığını sürdürmüştür. Bu noktada, Su'ya göre Alevi-Bektaşi inancında önemli yer tutan, tenasüh, hulul, şekil değiştirme, ateş kültü gibi unsurların büyük kısmı da Budizm, Zerdüştlük, Manihaizm ve Mazdeizm'den köken alan senkretik motiflerdir.

Günümüzde ve dilimizde senkretizmin karşılığı olan 'bağdaştırmacılık' kavramının yanında 'melezlik, melezleşme' sözcüklerinin de kullanıma girmiş olduğu görülmektedir. Bu araştırma konusunun merkezinde yer alan 'çağlama' adlı çalgının açıklanmasında ise melezleşme ve melezlik sözcüklerinin analitik olarak iş gören kavramlar olması sebebiyle tezin tamamında bu sözcüklerin kullanılmasına özen gösterilmiştir. Bu yönüyle ele alındığında senkretizm odaklı müzikolojik ve/veya etnomüzikolojik çalışmaların merkezinde melezlik, melezleşme kavramlarının önemli

bir rol üstlendiği görülmektedir. Akkaş da senkretizm odaklı çalışmasında; senkretizmin, karışımı ifade etmek için kullanılan, melezlik, kreolleşme, mestizo, kaynaşım ve alaşım gibi terimlerden yalnızca bir tanesi olduğunu ve tüm bu terimlerin kavramsal tanımlanmalarındaki karmaşanın henüz giderilmediğini belirtmiştir (2013: 4).

Bu noktada, melezlik (*hybridity*) fikir, tecrübe ve tasarımların birbirlerine eklemlenmesi anlamına gelen bir terim olarak açıklanmaktadır. Meydan Larousse’da, melezlik kavramı; değişik türden hayvan veya bitkiden doğmuş olan hayvan veya bitki; melez hayvanlar, melez bitkiler, farklı ırktaki anne ve babadan doğmuş olan kimse; katışık, karışık olan nesne şeklinde açıklanmaktadır (s. 366).

‘Melez’ sözcüğünün biyoloji alanında bu biçimdeki kullanımının ardından, kültürel ve sosyolojik alanlardaki anlamına ilişkin çeşitli yaklaşımlar da ortaya konulmuştur. Bu konuda söz gelimi, kolonyal söylemde melez sözcüğünün kültürel bakımdan olumsuz bir anlam içerdiği görülmekle beraber postkolonyal söylemde bu olumsuz anlamın, savaşlar, sömürgecilik ve göçler sebebiyle daha farklı bir mecraya taşındığı belirtilir. Çünkü bu dönemle beraber farklı kültürlerin etkileşiminden yepyeni ve melez kültürlerin ortaya çıkmış olması ve bunun da kültürleri zenginleştirdiği söylemi ağırlık kazanmıştır (Buğra, 2011: 67). Buğra devamla melezliği küreselleşme ve modernlik ekseninde değerlendirirken şu görüşlere de yer vermiştir:

Günümüzde hakim olan küreselleşme ve modernlik söylemlerinde ise melezlik daha başka boyutlar kazanmıştır. Küreselleşmenin anahtar kelimesi sınır olmuştur. Daha doğrusu sınır kavramı yeniden tanımlanmıştır. Sınırlar bir engel olma özelliklerini kaybedip, birer “eşik”lere dönüşmüştür. Yani iki ortamı birbirinden ayıran setler olmaktan öte, iki ortamın birbiri içine geçmesini sağlayan ara bölgelere dönüşmüşlerdir (Buğra, 2011: 67).

P. Burke’ün melezlik kavramını çeşitli boyutlarıyla derinlemesine ele aldığı görülür. “Karışım, bağdaştırmacılık, melezlik” sözcüklerini peşpeşe kullanmak yoluyla kavramın 16. – 17.yy’lara kadar uzanan toplumsal alandaki örneklerine vurgu yapar.

Dinsel olgular, karma diller, yeme-içme kültürü, fizik bilimi vb. gibi pek çok alandaki yansımaları üzerinde duran Burke’ün müzikoloji ve/veya etnomüzikoloji disiplinlerine de vurgu yaptığı görülür; “caz füzyon, funk, rock, klasik, halk ve diğer müziklerin cazla bütünleştikleri ya da karıştıkları bir müzik stili” olarak ifade eder (Burke, 2011: 77).

Bu açıklamalar doğrultusunda özetle denilebilir ki, melezlik kavramı iki farklı durumun karşılaşması sonucunda birbirini yok etmeden bir arada yer alan unsurlar, durumlar ve olgular olarak farklı disiplinlerde inceleme konusudur. Senkretizm/melezlik kavramlarının kültürel alanda tezahürünü anlamak için ise “kültürel senkretizm” tanımlaması üzerinde durmak gerekmektedir. Bunun anlaşılır olabilmesi için diğer alt başlıklarda, kültür ve kültürel senkretizm kavramlarına ilişkin çeşitli görüşlere yer verilerek, bu araştırmanın odağında yer alan senkretik çalgılar bağlamında “çağlama” konusu ele alınmıştır.

1.2. Kültür

Kültür; sosyal, beşeri ve doğa bilimleriyle ilintili, geniş kapsamlı bir kavramdır. Voltaire tarafından ilk kez insan zekâsının (esprit) oluşumu, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanılan sözcük; bu anlamıyla Almancaya geçip 1793’te Alman Dili Sözlüğü’ne yerleşmiştir. Yine aynı tarihlerde Etnolog G. Klemm, İnsanın Genel Kültür Tarihi adlı çalışmasında *cultur* kelimesini uygarlık ve kültürel evrimin karşılığı olarak kullanmıştır (Erkenekli, 2013: 148). Kültür kavramı farklı toplumlarda ele alınıp hakkında pek çok yazılar yazılmıştır. Bunlardan biri de İngiliz antropolog E. B. Tylor’dır. Tylor, 1871’de ona bilimsel bir içerik kazandırınca önemi gittikçe artan bir kavrama ve aynı zamanda bir uğraş alanına dönüşmüştür. Kültür kavramını ilk kez bilimsel bir temele dayandırmak isteyen Tylor bunu “uygarlık” ile eşanlamlı kullanmıştır (aktaran Turan, 2014: 15-16). Günümüzde kullanılan Tylor’un (1871) ilk bilimsel kültür tarifinde Klemm’den esinlendiği kabul edilmektedir (Erkenekli, 2013: 148). Tylor’a (2016: 91) göre kültür, insanoğlunun toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, töre, yasa, görenek ve diğer tüm yetenekler ile alışkanlıkların karmaşık bir toplamıdır.

Toplum bilimleri alanında en merkezi konumda yer aldığı anlaşılan ve analitik bir iş gören ‘kültür’ kavramının 164 farklı tanımı saptanmış olup bu tanımlar ve temel özellikleri hakkında Güvenç şöyle bir sıralama önermiştir:

- Sosyal miras ve gelenekler birliği olarak kültür (Sapir)
- Hayat yolu ya da biçimi olarak kültür (Linton)
- İdealler, değerler ve davranışlar olarak kültür (Sorokin)
- Çevreye uyum olarak kültür (Sumner, Keller)
- Geniş anlamda olarak kültür (Tozzer)
- Bireysel psikoloji olarak kültür (Benedict)
- Oluşumu ve kökeni yönünden kültür (Herskovitz)
- Düşünüş olarak kültür (Wissler)
- Simge ve anlamlar bütünü olarak kültür (White, Geertz) (aktaran Emiroğlu ve Aydın, 2003: 521-522).

Şerafettin Turan ise kültürün başlıca özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir:

Kültür toplumsaldır, kültür tarihseldir, kültür öğrenilip aktarılması gereken bir kalıttır, kültür işlevseldir, kültür birlik içinde çokluk, farklılık demektir, kültür devingendir ve değişkendir (Turan, 2014: 24).

Turan bununla birlikte, bu özelliklere Bozkurt Güvenç'in sıralamasıyla, kültürün ideal ya da idealleştirilmiş bir kurallar sistemi ve aynı zamanda bir soyutlama olduğunu da eklemektedir. Kültürün devingen ve değişken özelliğini irdeleyen Uluç ve Süslü de, kültürün bu özellikleri gereği; yaşadıkları sınırlı alana ait olan ve dış dünya ile teması olsa bile özgünlüğünü yitirmemiş bir kültürün hiç var olmadığından bahsetmektedir (Uluç ve Süslü, 2017: 476). Kültürün tarihsel boyutu hakkında yapılan çalışmalardan biri de Raymond Williams'a aittir. Williams, kültür kelimesinin dikkat çeken üç kullanımını şu şekilde aktarmaktadır:

- (i) 18. yüzyıldan itibaren zihinsel, manevi ve estetik gelişime ilişkin genel bir süreci anlatan bağımsız ve soyut ad; (ii) ister özgül ister genel

biçimde kullanılsın, Herder'den Klemm'e dek, gerek bir halkın, dönemin, grubun gerekse genel olarak insanlığın bir yaşama biçimini anlatan bağımsız ad. Fakat entelektüel ve özellikle sanatsal etkinliğin ürünleri ve uygulamalarını anlatan bağımsız ve soyut adı da (iii) olarak kabul etmemiz gerekir (Williams, 2005: 109).

Williams'ın belirttiği anlamlardan üçüncü kullanımın; müzik, edebiyat, resim, heykel, tiyatro ve film alanlarında olduğu, bunun da görece geç ortaya çıkmasının sebebini birinci anlamın bir uygulaması olmasına ve aktarılma sürecine bağladığı görülmektedir (Williams, 2005: 110).

Bir toplumun sosyal dinamiklerinin kültür ile ilişkisini ele alan yazısında Erkenekli, Alman geleneğinde kültür anlayışının, *simgeleştiren bir varlık* olan insanın dil, efsane, sanat, din ve felsefe gibi öğelerden oluşan simgesel bir evrenin içinden geçerek oluşturduğu her şeyi kapsadığını; antropolojik ve etnolojik Anglosakson-Fransız geleneğinde ise kültürün, insanın doğayla ilişkisinde ortaya çıkardığı 'her şey' olduğunu belirtmektedir (2013: 150). Bates ise kültürün evreninden, türümüzün en ayırt edici vasfının kültür adı verilen karmaşık ve anlaşılması zor özellik olarak söz ettiği yazısında; bu karmaşıklığın nedenini şu şekilde açıklamaktadır:

İnsan davranışının âlet yapımı, gelin âdetleri, cenaze ayinleri, çiftçilik, cinsel pratikler ve hatta sanat gibi son derece farklı alanları, yani öğrenmeye dayalı ve bireyler arasında aktarılabilen her şeyi kapsamasıdır. Kültürel uygulamaların birbirine bağlandığı pek çok tarz, kültürel evrime istikrar ve süreklilik sağlar; değişimler birikimseldir ve genellikle çok yavaş gerçekleşir (Bates, 2009: 47-49).

Kültürü bütünsel şekilde ele alan ve simgesel biçimlerin önemini vurgulayan Peter Burke'e göre ise kültür, toplumun paylaştığı anlamların, tutumların, değerlerin ve bunların dışı vurulduğu ya da yer aldığı simgesel biçimlerin oluşturduğu bütündür (Hayta, 2016:168).

Güliz Uluç, kültürlerarası etkileşim ve uluslararası ilişkilerde kültürün yeri konusunda, uluslar arası ilişkilerin giderek yoğunlaştığı dünya genelinde küreselleşmenin dinamikleri yerleşirken, ulusal ve yerel kültürlerin yabancı kültürler ile etkileşim sürecinde yeniden biçimlendiğini, ortaya senkretik kültürlerin çıkmaya başladığını, yerel kültür kavramının ise sadece köken olarak yerelliği karşıladığını ifade etmektedir. Uluç, yazısında devamla, dünya ve sosyal koşulların değişirken, kültürü sabit tutmanın mümkün olmadığını ve yerel bağlantılarını koparmadan, kültürlerarası etkileşim sürecinin kaçınılmaz olduğunu da belirtmektedir (2002: 90). Kültür konusunda Yılmaz ve Şen de (2016: 1493) Ahmet Say'dan (2002) şunları aktarmaktadır:

İnsan, yeryüzünde kültür üreten tek varlıktır. Kültür üretmenin önkoşulu ise alet kullanmasıdır. Alet kullanımı, kültür üretme bilincidir. Çalgılar da birer alet olduğuna göre, onları icat eden ve kullanan insanlar kültür üretmişlerdir. Çalgı, “müziksel sesler üreten alet” olarak tanımlanabilir. Ama bu alet sesleri kendiliğinden değil, onu icat eden ve kullanan insanın fiziksel/ruhsal edimi ile olur (aktaran Yılmaz ve Şen, 2016: 1493).

Kültürün tanımı hakkındaki söylemlerin büyük bir kısmı, insanın var oluşundan günümüze dek yarattığı, ürettiği her şey ve yaşam biçimleridir. Bu üretim sürecinde insanın gerek doğayla mücadelesi gerekse insan ve toplum ilişkileri bakımından iç içe geçen karmaşık öğeler, kültürlerin birer görüngüsü olarak daima var olmuştur. Sonuç olarak, kültür kavramının toplum ya da toplulukların düşünce dünyasını ve onun dışavurumlarını oluşturan her şey olduğu söylenebilir.

1.3. Kültürel Senkretizm

Sosyokültürel ve sosyoekonomik alanlarda toplumlararası iletişimde tüm etkinliklerin aslında kültürel etkileşimlere işaret ettiği görülmektedir. İnsanın doğumdan ölüme gerçekleştirdiği her türlü kültürel pratiğinde bu etkileşimin senkretik boyutuyla öne çıktığı anlaşılar. Bu yönüyle konuya bakıldığında “kültürel senkretizm” kavramı,

kültürlerarası görüngünün toplum bilimleri alanında analitik önem taşıyan bir kavram olduğu kabul görmüştür.

Her kültür doğası gereği sürekli değişim içindedir. Bu anlamda günümüzde saf ve orijinal kalabilmiş bir kültürün varlığından pek söz edemeyiz. Toplum bilimleri alanında ekseriyetle üzerinde durulan noktalardan biri etkileşimdir ki, Burke buna ilişkin olarak “dışalım ve dışsatım” kavramsallaştırmalarını önerir (Burke, 2011: 7); bu etkileşim sürecinde kültürlerin değişim ve dönüşümle yeniden yapılanarak ortaya çıktıklarına vurgu yapmıştır.

Görüldüğü gibi kültürel senkretizm kavramına ilişkin yukarıda belirtilen kavramsal içeriklerde, iki ya da daha fazla kültürün karşılaşması, etkileşmesi sonucunda ortaya çıkan yeni yapılara işaret edilmektedir. Kültür merkezli toplum bilimleri çalışmalarında buradan yola çıkarak yeni kavramsallaştırmalar da ortaya konmuş ve dilimizde “kültürleme, kültürlenme, kültürleşme” gibi çözümleyici sözcükler de kullanıma girmiştir. Bunlardan ilki olan kültürleme, bir tür sosyalizasyon ya da toplumsallaşma sürecini ifade eder; kültürlenme ise belli bir topluluğun daha önceden sahip oldukları kültürel çevreden farklı bir çevreye girdiklerinde yeni öğelerle karşılaşmaları olarak ifade edilebilir. Kültürleşme ise doğrudan bu yüksek lisans araştırma konusu ile ilgili olarak iş gören bir kavram olarak “iki ya da daha fazla kültürün çeşitli şekillerde karşılıklı temas içine girmeleri sonucunda, bu kültürlerin birbirlerinden öğeler almaları ve bu öğelerin her birine ait öğeler haline gelmesi” şeklinde açıklanır (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 536-537).

Kültürel senkretizm ile ilgili çalışmalarda kullanılan sahiplenme, ödünç alma, erime potası, yerileştirme, taklit, kültürleşme, kültürel özümseme, kültürel eklektisizm, uyum, müzakere, aşılama ve çeviri gibi birçok kavram ortak bir repertuar oluşturmaktadır (Uluç ve Süslü. 2017: 476). Bu kavramların oluşum süreci ise meydana gelen sosyokültürel hareketlilik ile gerçekleşmektedir. Farklı sosyal kitlelerin birbiriyle temas etmesi ve bu temas sonucu bir araya gelen ve çoğu durumda yanyana yaşamaya başlayan bu farklı kültürel gruplar arasında sosyokültürel veya siyasi bakımdan kaynaşma söz konusu olabilmektedir. Bu kültürel etkileşimin tezahürü ise yine kültür

pratiklerinde ortaya çıkmaktadır. Bu pratikler meydana geldiği kültürlerden izler taşıyabileceği gibi farklı bir takım dinamikleri de barındırabilmektedir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi sosyoloji ve sosyal antropolojide kültürleşme (*acculturation*) adı verilen bu etkileşim, iki farklı kültüre ait unsurların her iki toplum tarafından benimsenerek ortaya yeni bir kültürel bileşimin çıkması süreci olarak tanımlanmaktadır. Bu noktada ise ortaya çıkan kültürel senkretizm kavramı, Akkaş'ın çalışmasında ele alınmış olup bu çalışmayla da ilişkilendirilebilecek bir yaklaşım sunmaktadır:

Her ne kadar küreselleşmeyle birlikte yeni bir kültürel düzen ortaya çıkmış, kültürel karşılaşma ve karışmaların niteliğinde değişimler yaratmışsa da, kültürlerin birbirlerinden etkileşimlerle dönüşerek evrilmeleri insanlık tarihi boyunca süregelen bir süreçtir. Kültürel senkretizm olarak tanımlanan olgu, birbirleriyle karşılaşan kültürlerin, birbirlerinden neyi, ne şekilde alarak senkretik kültürü ortaya çıkardıklarını anlamaya yöneliktir (Akkaş, 2013: s.10).

Din ve inanç bağlamında ise bu olguların karşılaşmasından ortaya çıkan durumlardan bir diğerinin de savaşlar olduğundan söz edilir. Söz gelimi Kızıl, tarihsel süreçte senkretik dinlerin yayılmasını buna bağlı olarak şöyle örneklendirir:

Tarihte kültürlerin karşılaştığı en önemli olaylardan biri de Makedonyalı İskender ile Ahamenişlerin yaptığı savaş olmuştur. Önündeki en büyük engeli bu savaşla ortadan kaldıran İskender, daha sonra Hindistan'a kadar ilerlemiştir. İskender'in Hindistan'a kadar yapmış olduğu seferler neticesinde birçok kültür birbiriyle etkileşime geçmiş, felsefe sistemleri karşılaşmış, yeni inançlar ve yeni felsefe sistemleri ortaya çıkmıştır (Kızıl, 2013: 121-122).

Kültürel melezlik; bağdaştırmacı dinlerde, karışık dillerde, mimarlık, edebiyat ve müzik gibi birçok kültür alanında örneklendirilmektedir. Burke (2011: 8) kültürel melezliğin bireysel kararların değil, uzun süreçte melezleşmeyi teşvik eden yapısal

etkenler denilebilecek gelişmelerin sonucu olduğunu ifade etmektedir. Devamında söz gelimi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki devşirme kurumuna alınan çocukların, Osmanlı görenekleriyle eğitilmeden önceki yıllarını Hristiyan kültürü içinde geçirmiş olduklarından örnek vermektedir.

Melezliği mimari alanda 'yerelin yeni ile karşılaşması' bağlamında inceleyen Buğra ise melezliğin sadece iki somut gerçekliğin ya da yapının birleşmesiyle oluşmadığından; fikirlerin, zihinsel süreçlerin, çevresel faktörlerin, yerel öğelerin ve teknolojinin getirdiği gelişmelerin 'Üçüncü Mekan'da bir araya gelerek ve sonucunda birbirlerine değip etkileşmeleriyle 'melez'i oluşturduğundan bahsetmektedir (2011: 31). Örneğin; Paris'te bulunan Arap Enstitüsü binası, batılı bir mimar tarafından yapılan fakat doğuyu temsil eden bir yapıdır. Bu yapıda doğu ve batıdan birçok öğenin birbiri ile melezlendiği görülmektedir. Buğra bir diğer örneğinde, küçük bir köyde, o köyün dinamikleriyle inşa edilmiş ancak şehirli bir ailenin yaşamı için tasarlanmış Üçüncü Mekan ev örneğini de 'yerelin kendini "yeni"den tanımladığı melez bir ev' olarak tanımlamaktadır (2011: 45).

Kültürel senkretizm, küreselleşmenin hızlandığı ve birbirleriyle karşılaşarak değişimler yaşamaya devam eden kültürlerin, birbirlerine katkılarıyla senkretik kültürü ne şekilde meydana getirdiğini kavramaya yönelik bir olgudur. Bu olgu başka bir anlatımla; farklı toplumlar arasında yaşanan ilişkiler ve/veya çeşitli nedenlerle bir arada yaşamlarını sürdüren topluluklar bakımından anlamlandırıcı bir işlevi ifade eder. Çünkü dinsel ve kültürel geleneklerinin temel özelliklerini koruyarak yeni kültürel yapılar ve unsurların ortaya çıkması; demokratik ve gelişmiş kültürlerde bir 'zenginlik' olarak da algılanmakta ve kültürlerin devamlılığına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, kültürel senkretizm toplum bilimleri alanında önemle üzerinde durulan bir kavram olarak kabul görmektedir.

Kültürel senkretizmin müzik alanındaki tezahürü ise büyük ölçüde kültürel pratiklerde görünürlük kazanmaktadır. Müzik pratikleri bağlamındaki tüm unsurlar, kültürel etkileşime girebilmektedir. Dolayısıyla, bu yüksek lisans çalışması özelinde ele alınan ve ayrıntılarına III. Bölümde yer verilen 'çağlama' adlı çalgı da farklı kültürel

dinamiklerin, müziksel pratiklerin etkileşimi sonucunda ortaya çıkmış olan yeni bir çalgı olarak ele alınmıştır.

1.4. Müzikte Kültürel Senkretizm

Kültürel pratiklerin görünümünden biri olan müzik de kültürel senkretizm konusunun en görünür olduğu alanlardan biridir. Müziksel pratiklerin yapı taşlarından biri olan çalgılar da bu kültürleşme pratiğinde önemli bir konumda bulunmaktadır. Senkretik yapılar, kültürel bir pratik biçimi olan müzikte tınısal, yapısal, repertuar, biçim ve form gibi pek çok unsurda ortaya çıkabilmektedir. Kaemmer'a göre müzikte senkretizmin gerçekleşebilmesi için iki müzik biçiminin uyumluluk sağlayacak yeterince ortak özelliğinin olması gerekmektedir. Kaemmer'in tanımında buna ek olarak, senkretik müziğin iki toplumun ya da müzik türlerinin kaynaşarak yeni bir tür biçimlendirmeleri süreci olduğu belirtilir (Özer, 1993, s.100). Bu tanım, senkretizm kavramının tanımıyla da paralellik göstermektedir.

Etnomüzikolojide senkretizm kavramını ilk kez Richard Alan Waterman, Amerikan Müziğinde Afrika Etkisi (*African Influence on The Music of The Americas*) isimli makalesinde kullanmaktadır. Waterman'a göre senkretik yapının ortaya çıktığı müziksel parametreler, Avrupa ve Afrika müziksel pratiklerinin temel dizi ve armoni kullanımlarındaki benzerliklerdir. Bu durum ise hem Avrupa hem de Afrika kökenli yapısal unsurların bulunduğu senkretik müziklerin oluşumuna neden olmuştur (aktaran Gürkan, 2010: 7-8).

Uluç ve Süslü'nün *Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler* isimli makalesinde ise (2017: 476) Hannerz'a atıfta bulunarak, senkretik kültürel yapıların, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olarak, insanlığın bütün kültürel envanteri göz önüne alındığında ise senkretik yapıların biraz kaybetmeyi ama biraz da kazanmayı içerebileceğine değinmektedir. Buradan yola çıkarak, senkretik yapıların merkez ve çevre arasındaki kültürel uzaklığı azalttığını ve kültürel pratikler içerisinde bir süreklilik sağladığına da değinmek mümkündür.

Lay Hong, çalışmasında “müzikal senkretizm, müzik değişimi sürecinin bir yönüdür” diyerek, senkretizmin müzikal ürünleri yeniden yapılandırarak yeni ürünlerin ortaya konduğunu ifade eder (2004: 4). Ayrıca Merriam (1964) iki müziksel değer birlikte harmanlanmasından kimi zaman “müziksel eşitlikçilik” olarak da kavramsallaştırılabilen yeni müzik ürünlerinin ortaya konulabileceğini belirtir (Akt. Lay Hong, 2004: 4).

Türkiye’de çalgılarda senkretikleşme/melezleşme konusunda az sayıda da olsa yayınların varlığı dikkat çekmektedir. Bu yayınlardan birinde Küçükebe (2013: 127) ülkemizde *yâren* adıyla bilinen melez çalgı üzerinden kültürel boyut içinde çalgıların melezleşmesi hakkında şunları belirtmiştir:

Çalgılar ve çalgı tınları belirli bir siyasal alana ait çeşitli kültürel grupların farklılıklarına ve bu farklılıklara ilişkin kültürel bağlamlara işaret edecek şekilde de melezlik kurabilirler. Özey Gönüm ile özdeşleşmiş ‘yaren’ isimli çalgı böyle bir farklı bağlam içinde yerleşmektedir. Yaren, saz-gitar örneğine benzer bir düşünce ile cura, bağlama ve çöğür’ün aynı gövdede birleştirilmesinden oluşur. Bu birleşim, çalma esnasında kimi kolaylıklar sağlamakta, bununla birlikte sahip olduğu tınlarla, adı geçen üç çalgının kullanıldığı üç farklı kültürel bağlama ilişkin gönderme de yapmaktadır.

Günümüzde küreselleşmenin, beraberinde kültürel yayılmayı hızlandırdığı ve hatta kitle iletişim araçlarının mevcut sınırsızlığında bambaşka bir noktaya geldiği de görülmektedir. Bugün bir video paylaşım sitesi olan YouTube’da çağlama çalgısının icra videosunu, söz gelimi İspanya’dan izleyen bir İspanyol, bu çalgıyla ilgili daha ayrıntılı bilgiye bir başka paylaşım sitesi olan Instagram’da çağlama etiketiyle (#çağlama) arama yaparak da ulaşabilmektedir. Nihayetinde, İzmir’deki çağlama yapımcısıyla bu mecradan iletişim kurup sipariş vererek çalgının çok kısa bir sürede İspanya’da icra edilmesine ve hatta İspanyol müzik kültürü içerisinde de hayat bulmasına vesile olunabilmektedir. Bu örnekler İngiltere, İsrail, Almanya vb. ülkelerle çoğaltılabilir. ‘Yerel’in (bağlama) yanına ‘yeni’nin (gitar) getirilmesi sonucunda ortaya

ıkan ağlama çalgısı; hem Anadolu-Batı müziği, hem de doğrudan baēka kültürlerin müzik icralarında kendine yer bulmaya devam etmekte ve yeni senkretik/melez kültürlerin oluēmasına neden olmaktadır.



II. BÖLÜM
KÜLTÜREL SENKRETİZM ARAÇLARI OLARAK
ÇALGILAR

II. BÖLÜM

KÜLTÜREL SENKRETİZM ARAÇLARI OLARAK ÇALGILAR

Kültürel senkretizmden söz ederken, senkretik yapıları oluşturan kültürel pratiklerden biri hiç kuşkusuz müziktir. Müzik pratikleri içerisinde senkretik yapılar, müzik pratiklerini oluşturan tüm dinamikleri etkiler ve çalgılar burada başat bir rol üstlenir. Çalgıların dünya üzerindeki çeşitliliği ve birbirleriyle benzerlikleri ya da farklılıkları doğal olarak tür ve biçim konusunu ortaya koymaktadır. Çalgılar özelinde senkretizmin şu iki şekilde ortaya çıktığı görülmektedir:

1. Yapısal uygulamalar aracılığıyla
2. İcra aracılığıyla

Yukarıda işaret edilen maddelerden birincisinde belirtilen yapısal uygulamalar aracılığıyla ortaya çıkan senkretizm olgusu özellikle farklı kültürlerle ya da kültürel bağlamlara ait çalgıların bir araya getirilmesi ile açıklanır. Buna örnek olarak, 16. yüzyılın başlarında Fransa’da ortaya çıkan *çello* ile Avustralya yerli çalgısı olarak bilinen *didgeridoo* çalgısının bir tür birleşiminden meydana getirilmiş *Celloridoo* çalgısıdır. Burada verilen örnek bir sonraki alt başlıkta detaylı olarak açıklanmaktadır.

İkinci maddede belirtilen icra aracılığıyla ortaya çıkan senkretizm kavramı ise bu yüksek lisans tezinin üçüncü bölümünde Çağlama icracıları ile alandan yapılan görüşmeler ve kayıtlar ışığında açıklanmıştır. Dolayısıyla bu türden senkretizmi anlamlandırabilmek için icra bağlamını merkeze alarak, müzik türlerinin ne şekilde melezleştiğini-senkretik yapıya büründüğünü analiz etmek mümkündür. Sözgelimi üçüncü bölümde açıklanan Anadolu-Rock müzik türlerinin senkretik icra yoluyla ‘harmanlanması’ bu maddenin odağını oluşturmaktadır.

Çağlama’ya geçmeden önce, kuramsal çerçevede ele alınan, senkretizm ve kültürel senkretizm kavramları ile bağlantılı olarak, senkretik çalgılar ve uygulama alanları ile ilgili tarihsel bir inceleme yapmak, kültürel senkretizm ve çağlama arasındaki ilişkiyi daha sağlıklı tartışmaya olanak tanıyacaktır.

2.1. Senkretik Çalgılar ve Uygulamaları

Çalgılarda senkretizm olgusu aslında her çalgının günümüze kadar gelen evrimi içinde insanlığın göçler, savaşlar, kıtlık ve veba gibi yaygın hastalıklar nedeniyle zorunlu yer değiştirmeleri veya icracıların daha farklı tını arayışları sonucunda doğal olarak meydana gelmektedir. Bununla birlikte kitle iletişim araçlarının ve özellikle duysal-görsel medyanın son dönemlerdeki etkisi her çalgının kendi evrim sürecinin yanı sıra farklı türde ve biçimlerdeki çalgıların da birleşimiyle yeni senkretik çalgıların meydana gelmesine neden olmaktadır. Bilim ve teknolojinin gelişmesiyle ihtiyaçtan kaynaklanan bir zorunluluk olarak söz gelimi batıda akustik gitarlara ve Türkiye’de de bağlamalara ses yükseltici elektronik mekanizmaların eklenmesi; bu tür çalgıların günümüz ihtiyacına cevap verip sürdürülebilir olmasını sağlamış ve kültürün devamlılığını da beraberinde getirmiştir. Çalgılarda senkretikleşme sadece ülkemizde değil aynı zamanda diğer ülkelerde ve kültürlerde de görülmektedir. Örneğin İran’da yakın dönemde ortaya çıkan ve Aidin Arjomondi tarafından icat edilen bir çalgı tam da bu tür senkretik çalgılara örnek teşkil etmektedir. Hem yaylı hem de üfleme olarak icra edilen Çelloridu, A’Design Ödülleri’nde müzik aleti kategorisinde bronz ödüle hak kazanmıştır (URL 1). Çelloridu, çello ve didgeridoo gibi birbirinden oldukça farklı yapılardaki çalgıların birleşiminden oluşan senkretik bir çalgıdır.



Fotoğraf 1. İran’dan Senkretik Bir Çalgı *Celloridoo* (URL 2)

Senkretik algıya dünyadan bir diğerk örnek de Kosova’da Aluş Nuş tarafından icat edilen *Nuş-i Tanbur* algısıdır. Türk Müziği ile ilgili çeşitli çalışmalar yapan, türküler derleyen ve *Balkan Türk Müziği Derneği* atısı altında faaliyet gösteren Aluş Nuş, kendisine bir çalgı yapmış ve soy adıyla da ilişkilendirerek çalgıya bu adı vermiştir.

Nuş-i Tanbur, cümbüş gövdesine bağlama sapı eklenmesiyle imal edilmiş yaylı bir tanburdur. İki çalgının birleşmesiyle senkretik hale gelen bu çalgıyı sol elindeki bir engel sebebiyle sap üzerinde melodiyi sağ el ile çalarken sol eliyle de yayı kullanmaktadır. alma tekniği yaylı tanbur ile birebir aynıdır. Uzun tip bağlama sapı kullanılmış ve perdeleri normal bir bağlama perde sistemiyle düzenlenmiştir. Tel olarak normal bağlama telleri kullanılmış olup çalgının tınısı yaylı tanbura benzemektedir. Ayrıca zerindeki sap, bağlama sapı olduğundan biraz daha tiz ve farklı bir tınıya sahiptir.

Aluş Nuş, Nuş-i Tanbur ile Balkan Türk Müziği Derneği’nde diğerk Türk müziği algıları (ud, keman, klarnet, kanun vb.) ile birlikte başta Rumeli türkülerini, ilahileri ve kendi bestelediği türkü ve ilahileri icra etmektedir. Zaman zaman dernekte ve gidilen diğerk mekânlarda verdikleri konserlerde şarkı-türkü karışık bir repertuar da uygulamaktadırlar. Aluş Nuş, türküleri ve ilahileri bestelerken de Nuş-i Tanbur’unu melodide kullanılan seslerin hangi perdeye tekabül ettiğini de saptamak ve diyez-bemol işaretlerini buna göre yani bağlama perdelerine göre yazmak için de kullanmaktadır.



Fotoğraf 2. Aluş Nuş ve *Nuş-i Tanbur*, Kosova, 2009

2.2. Türkiye’de Senkretik Çalgılar

Türkiye’de günümüzde bu alanda literatüre girmiş olan senkretik çalgıların başlıcaları; *Cümba*, *Cümbüş*, *Divane*, *Meyrem*¹, *Sazbüş*, *Saz-Gitar*², *Tar-Bağlama*, *Tarbüş/Tarcüş*, *Yaren*³, *Yatağan*, *Yaylı Bağlama* ve *Çağlama* gibi çalgılardır. Bu çalgıların hepsi senkretik çalgılar olarak nitelendirilmekle beraber, bu çalışmada sadece telli çalgılar ve özellikle *Çağlama* araştırma konusunun merkezine alınmıştır.

Yukarıda bahsedilen çalgıların önemli bir bölümü iki farklı telli çalgıdan bir araya getirilerek ortaya çıkarılan senkretik/melez çalgılardır. Ancak bu telli çalgıların bir bölümü – söz gelimi yaren çalgısı – gerek yapısı gerekse icra bağlamı bakımından aynı çalgı ailesine mensup ve aynı müzik türünün ifadesini bulduğu bir çalgı olarak ‘birleşik çalgı’ şeklinde tanımlanmasının daha doğru olduğu görülmektedir.

2.2.1. Cümba

Cümba, kelime olarak *Cümbüş* ile *Bağlama* kelimelerinin ilk hecelerinin birleşmesiyle *Cümba* şeklinde oluşmuştur. Bu aynı zamanda Kütahya’nın Tavşanlı yöresinde bir alan araştırmasında tespit edilen telli bir çalgının adıdır. Konuya ilişkin yazılarında bu çalgı ile ilgili olarak Sinan Haşhaş ve Ünal İmik (2016: 93-106) geniş bilgiler vermektedir. Eğlence kültüründe, müzikli toplantılarda akustik bir çalgı olarak kapalı ortamlarda kullanılan cümba halen Kütahya’nın Tavşanlı yöresinde kullanılmakta olan senkretik bir çalgıdır.

¹ *Meyrem*, Erzurum dolaylarının en yaygın üfleme çalgılarından *mey* üzerine *klarnet* çalgısının perde düzeneği eklenmesiyle oluşturulmuş bir üfleme çalgıdır. Tasarımı ve uygulaması Üfleme Saz Sanatçısı Halil Çokyürekli’ye ait bir senkretik çalgıdır. Mey çalgısının ses genişliğini arttırmak amacıyla tasarlanmıştır. Zeytin ağacından yaptığı mey üzerine ilave delikler açıp klarnetin metal perde düzeneğini uyarlayan Çokyürekli, oluşturduğu çalgıya kutsal “Meryem” isminden öykünerek *meyrem* adını vermiştir. Bu çalışmanın konusu telli senkretik çalgılar olduğundan, senkretik bir üfleme çalgı olan *meyrem* bu konunun ve çalışma alanının dışında tutulmuştur.

² Saz Gitar adıyla anılan çalgı için ‘birleşik çalgı’ tanımlaması yapılabilir.

³ Yaren çalgısı, senkretik ya da birleşik çalgı olarak nitelendirilmektedir. Her iki nitelendirme kendi içerisinde doğru gibi görünmektedir. Bu çalgı ile ilgili tespitler sonuç bölümünde değerlendirilecektir.



Fotoğraf 3. Cümba Yapımcısı Ahmet Altınsoy (Haşhaş ve İmik, 2016: 95)

2.2.2. Cümbüş

Amerika'nın telli çalgılarından *banjo* ile Türk Müziği çalgılarından *ud*'un karışımından oluşan *cümbüş* hem senkretik bir çalgıdır hem de kendinden sonra pek çok senkretik çalgının ana parçası niteliğindedir. Bir çalgı mucidi olan Zeynel Abidin tarafından icat edilmiş ve ismi de bizzat Mustafa Kemal ATATÜRK tarafından verilmiştir. Hürriyet Gazetesi'nin internet sayfasında (URL 3) yayımlanan bir yorumda şu bilgiler yer almıştır:

14 Ocak 1930 günü huzura çıkan Zeynel Abidin Bey yeni bir çalgıyı Cumhurbaşkanı'na tanıttı. Alüminyum gövde ve ahşap sapıyla biraz udu andıran bu çalgının sesi çok gürdü. O tarihte elektronik ses düzeni olmadığı için çalgının sesinin uzaktan duyulması önemliydi. Zeynel Abidin Bey'in oğlu Cemal'in sergilediği performansı çok beğenen Atatürk -aile tarihine göre- hemen o anda yeni çalgının adını koydu:

- *Bu çalgı hangi meclise girse etrafa neşe saçar. Adı cümbüş olsun.*"
diyen ATATÜRK'ün bu sözü cümbüşe ad olmuştur.



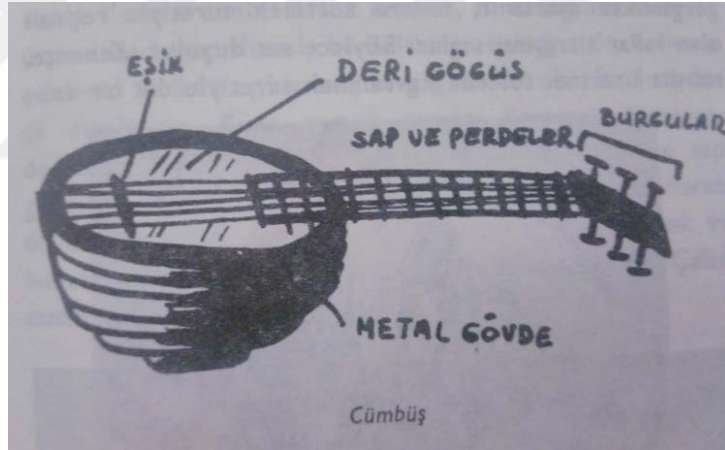
Fotoğraf 4. Zeynel Abidin ve Cümbüşü (URL 4)

Cümbüş tipleri, çeşitleri ve ebatları ayrıca Orhan Baldane'nin (2017: 152-191) çalışmasında da yer almaktadır. Baldane, Türkiye'deki cümbüşleri ve akort çeşitlerini ise çalışmasında şöyle sıralar:

1. Cura Saz Cümbüş
2. Cümbüş
3. Cünbüş
4. Gitar Cümbüş
5. Mando Cümbüş
6. Standart Cümbüş
7. Tambur Cümbüş



Fotoğraf 5. Cümbüş Örneği (URL 5)



Fotoğraf 6. Cümbüş çizimi (Demirsipahi, 1975: 185)

2.2.3. Divane

Divane İzmir’de çalgı yapım ustaları Feridun Emre ve Yavuz Gül tarafından tasarlanarak ortaya konmuş senkretik bir çalgıdır. Lavta, ud ve buzuki karışımı bir çalgı olarak İzmir’de üretimi devam etmekte olan çalgının yapısı ve icrası hakkında, şahsi internet sitesinde (URL 6), Yavuz Gül şunları belirtmektedir:

Divane, gür ve mikrofonik bir ses özelliğine sahiptir. Tekne kısmı; bugün Yunanlıların *Türk Lavtası* adı altında kullandığı lavta ve ud'dan esinlenerek sadece kendine has tasarımlanmış, geliştirilmiştir. Sap kısmı; Türk Halk Müziği'nin olmazsa olmaz çalgısı bağlama sapıdır.

Akord düzeni, bağlamalarda en yaygın olan ve 'kara düzen' diye tabir edilen akord sistemi standart sistem olarak belirlenmiştir (La-Re-Sol). Ud, gitar, tanbur, cümbüş vs. telleri ve özel taşlanmış teller denenmiş, olumlu sonuçlar alınmış olmasına rağmen, kolay bulunabilmesi açısından tel donanımında mümkün olduğu kadar bağlamalarda kullanılan teller hedeflendirilmiştir. Divane'nin *Efe Divane* diye isimlendirdiğimiz bir küçük modeli, *Baba Divane* diye isimlendirdiğimiz bir büyük modeli ve *Tanbur Divane* diye adlandırdığımız bir özel modeli mevcuttur.



Fotoğraf 7. Divane Örneği (URL 7)

2.2.4. Sazbüş

Sazbüş, ses kutusunun cümbüşten, sapının ise bağlamadan meydana geldiği, mucidinin Feridun Emre olduğu bir senkretik çalgıdır. Bu çalgının yapımcısı 16.09.1957 Manisa Kırkağaç doğumlu olan Feridun Emre'dir. 27-28 yaşlarına dek fabrikalarda elektrik-mekanik-statik işleri yaptığını aktaran Emre, o yaştan sonra yaptığı

işi bırakarak, Temel Şehit Usta ve Osman Nuri Poyraz ustalarından aldığı feyz ile çalgı yapımına başlamıştır.

Emre, Konya Ereğli’den Ahmet adında bir müşterisinin isteği üzerine yaptığı sazbüş’ün, cümbüşü de çalmak isteyen bağlama çalıcılarının kolay çalabilmek adına bir ihtiyaçtan doğduğunu söylemiştir. Sazbüş çalgısının patentinin her ne kadar Zeynel Abidin firmasına ait olduğu görülse de ilk sazbüş’ün kendisi tarafından yapıldığını ancak o zamanlarda patentini almadığı için bu durumun yaşandığını ifade etmektedir.

Sazbüş çalgısını gören bazı icracıların, o dönemde kendisini bu sebepten ötürü tenkit ettiğini ifade eden Feridun Emre ile yapılan görüşmede yapım aşamalarını şu şekilde anlatmıştır:

Tekneyi sipariş veririm gelir ki, hazırdır bu. Ses kutusu satılıyor, yani sapsız halleri. İzmir’deki bir çok firma satıyor ya da alırsız bir cümbüşü keseriz sapını. Tekneyi alırsız, ölçeriz. Eşiğin kapak üstündeki yani deri üstündeki köprünün nereye geleceğini tespit ettikten sonra sap uzunluğunu buluruz. Aynı cümbüş sapı gibi ama ince bağlama sapı formunda, burguluğu yine mekanik ya da ahşaptan olabilir, bizim eski otantik görünümüyle ağaç burgulardan. İşte burgumuzu yapıp, sapımızı kıvrırız. Cümbüşün doğal takozu vardır alüminyumdan yapılmıştır V şeklinde, ya onu inceltiriz ya da şimdi cümbüş firmasının yaptığı sazbüş için yapılan o parçayı oraya takarız, sapımızı monte ederiz, telleriz, köprüsünü takarız, çalarız.

Sazbüş çalgısının akord sistemini; alt tellerin Re’ye çekildiği, ikinci orta grup telin Fa olduğu ve üst telin La Diyez ya da Si Bemol şeklinde açıklayan Feridun Emre, TRT’de de icracılık yapmış olduğunu söylediği Ali Yılmaz için de bir adet sazbüş imal ettiğini belirtmiştir.

2.2.5. Saz-Gitar

Saz-Gitar adlı çalgı ülkemizde 70'lerden itibaren kullanıma girmiş bir çalgıdır. Bu çalgı yapısal olarak üst kısımda elektrogitar, alt kısmında gövdesi elektrogitar, sapı bağlama dizgesine ait bir sap olarak tasarlanmıştır. Müziğin ait olduğu toplumun ve dönemin bir aynası olduğundan yola çıkan M. Eren Arın'ın yazısında konu ile ilgili şu tespitler yer almaktadır:

1960'ların ortalarına kadar genel anlamda çoksesli müzik, halk müziği, sanat müziği, caz, vb. rasyonalist bir düşünce çerçevesinde sınıflandırılmış müzik türleri, yerel dinamiklerin değişmeye başlaması ve dünyada müzik alanında yaşanan büyük değişimlerden de etkilenerek, birbirlerinin sınırlarını ihlal etmeye başlamışlardı. Yaşanan eklektizm 70'lere damgasını vuran Anadolu Rock ve Arabesk adıyla iki müzik türü ortaya çıkarmıştır. Benzer bir durum, nisbeten çok daha modernleşmiş şehirli müzisyenlerin (Cem Karaca, Fikret Kızılok, Moğollar, vb) Anadolu Rock/Pop adıyla; küreselleşen müzik pazarında kimlik edinebilmek için halk müziği ve makam müziği enstrümanlarından ve yapısal özelliklerinden yararlanmalarında da kendini göstermiştir. (Arın, 2014: 87).

Kenan Karayaka ise çalışmasında, *Anadolu Rock* ekseninde Erkin Koray, Cem Karaca, Barış Manço ve Moğollar ile ilgili şunları ifade etmektedir:

Anadolu Rock, modern rock ve Anadolu halk müziğini bir araya getirerek kaynaştırdılar. Elektrikli gitar, bas gitar, bateri ve rock ritm kalıpları, Anadolu ezgileriyle ve bağlama ya da ney ile buluşmaktaydı. Pop ve rock müziğin doğuşundan hemen sonra Türk müzisyenleri modern müziğin getirileri ile arayışlara başladılar. Elektrikli gitarın teknik olanaklarından yararlanarak elektrikli bağlamayı yarattılar (Karayaka, 2014: 21).

70'li yıllarda Türkiye'de ortaya çıkan ve *Anadolu Rock* akımına öncülük eden gruplardan biri de Onur, Haldun ve Feridun Hürel isimli üç kardeşten oluşan *Üç Hürel* isimli müzik grubudur. Feridun Hürel'in ortaya çıkardığı *saz-gitar* isimli çalgı, çalışmamızın üçüncü bölümünü kapsayan çağlama çalgısının ilk icra edildiği grup *Hariçten Gazelciler* ile *Anadolu - Rock* ekseninde bağdaşmaktadır.

Murat Küçükebe'nin Feridun Hürel ile yaptığı görüşmede, Hürel gruplarından ve yaptıkları müzikten şu şekilde söz etmiştir:

Biz sentez müziği yaptık. Anadolu'da yaşayıp da bu kültürel mirastan faydalanmamak olmazdı. Kültürel mirastan faydalandık ve bunu müziğimizde türkü ve rock kalıplarını birleştirip yeni bir senteze ulaşarak gösterdik. Bu, gerek kullandığımız çalgılardan gerekse kullandığımız sözlerden ve şarkılarımızda işlediğimiz konulardan anlaşılabilir (Küçükebe, 2013: 126).

Grubun saz-gitaristi Feridun Hürel'in kullandığı çift saplı elektrogitar ve bağlama bileşimi çalgı, grubun önemli bir kimlik işaretleyicisidir ve sözü edilen sentezlemenin karakteristik bir ögesidir. İlgi çeken bir tasarım olan bu çalgıda, grubun rock kimliğini temsilen elektrogitar⁴ ile Anadolu kimliğini temsilen bağlama bir araya getirilmiştir (Küçükebe, 2013: 126).

⁴ *Belgeselci* isimli YouTube kanalında 19 Temmuz 2017 tarihinde yayınlanan *3 Hürel Belgeseli*'nde elektrogitar adı *yaprak gitar* olarak da ifade edilmektedir.



Fotoğraf 8. Feridun Hürel ve Saz-Gitar'ı (URL 8)

2.2.6. Tar Bağlama

Tar-Bağlama ilk kez 1947 yılında Bulgaristan doğumlu olup ailesiyle birlikte 1950 yılında Türkiye'ye göç ederek Aydın ilimizde yaşamını sürdüren Emin Tenekeci tarafından Aydın'da yapılmıştır. Kendisi, Aydın'da yapılan bir araştırmada tar ile bağlamayı kaynaştırarak bir çalgı yaptığını ve adını Tar-Bağlama koyduğunu belirtmiştir. Tar bağlamasıyla Azeri tavrılı türküler ve ezgiler de çalarak tınısını örnekleyen Emin Tenekeci, 03.06.1994 tarihinde Doç. Dr. Hüseyin Yaltırık'ın kendisiyle yaptığı görüşmede, çaldığı Tar-Bağlama hakkında şu bilgileri vermektedir:

Bu çalgının ismi Tar-Bağlamadır. Tar ile bağlamanın karışımı oluyor. Bağlama şeklinde çalınan tar, veya tar şeklinde çalınan bağlama gibi düşünülebilir. Yapısı bağlama ölçülerinde olup bütün perde araları, klavyesi ve tekne durumu olduğu gibi bağlama. Burguları tardan esinlenme olup tar burguları biçimindedir. Bütün özelliği teknenin ön kısmının tar gibi deri aksamıyla yapılmış olmasıdır. Sap kısmına yakın deri aksamı daha ufak ve tam daire biçiminde olup çapı 9 cm.'dir. Büyük deri aksamı ise 14 cm. olarak düşünüldü. Büyük deri kısmı kalp biçiminde olup üzerinde eşik yer almaktadır. Üzerinde alttan yukarı doğru 0.20 – 0.30 – ve 0.20 olmak üzere normal bağlama telleri takılı

olup (La-Re-Sol) bağlama düzeniyle çalınmaktadır. Bu tar-bağlamayı 7 yıl kadar önce yaptım (1986 yılında). Ben bu sazı önce tasarladım ve düşünceme göre hayalimde biçimlendirdim. Böyle bir çalgıyı meydana çıkarmış oldum. Bu düşünceyle tasarlayıp yola koyuldum. Bu sazla ayrıca tınısından dolayı Cura Tanbur özelliği de verilebiliyor.

Aydın türkülerinin derlenmesinde ve yerel üslupla türkü bestelenmesinde öncü isimlerden biri olan Emin Tenekeci 02.01.2016 tarihinde Aydın'da vefat etmiştir.

2.2.7. Tarbüş / Tarcüş

Tar teknesine bağlama sapı eklenmek suretiyle oluşturulmuş ve bu nedenle tarbüş ya da diğer adıyla 'tarcüş' olarak bilinen bir senkretik çalgıdır. Çalgının yapımcısı olan Feridun Emre ile yapılan görüşmede tarbüş çalgısını 1999 senesinde Elazığ ya da Erzincan kökenli bir müşterisine yaptığını ve ikinci bir tarbüş'ü yapmadığını dile getirmiştir. Bu tarbüş'ün yapım aşamalarını şu sözlerle anlatmıştır:

Eski bir tar getirmişti bana, derisi falan yok. Derisi ve sapı deforme olmuştu, burguluğu falan kırıktı. O zaman bağlama tabiri de yoktu, 'saz sapı takalım' dedi. Biz de ona yine kısa sap uyguladık. Zaten tarın da sapı kısa sapa denktir. Tarın teknesi geldi. Sonra sapını taktık, bağlama sapı için incelttik boğazını. Çünkü tarın boğazı aşağı yukarı 45 mm, diğeri 31-32 mm. İncelttik bağlama sapını ve taktık. Burguluğunu kıvırdık. İster metal burgu ister ahşap burgusu. Daha sonra derisini gerdik. Deri, büyükbaş hayvanların yürek zarından, kurutulmuş. Onları ben kendim yapıyorum. Onları da gerdikten sonra, bağlantı takozunu taktık. Ses kafesi, ses kapağı yoktur bunda. Yedi tel takılabilir. Altı tel de takılabilir, nasıl isterlerse.

Tarbüş çalgısından bir adet yaptığı ve sonrasında başka üretmediği için günümüzde çalgının görseline ulaşılamamıştır.

2.2.8. Yaren

Yaren adlı çalgı zay Gönlüm'n, İT algı Yapımı ve Eēitimi Bölümü Öğretim görevlisi Cafer Açın'a sipariş verilerek yaptırılan, ismini Yüksel Ayhan'ın verdiği, birçok kaynakta melez olarak nitelendirilen bir çalgıdır. Bağlama ailesinin üç temel sazı olan *baēlama*, *cura* ve *tanbura*'nın aynı gövdeye birleştirilmesiyle üretilmiştir. En üstte cura, ortada bağlama ve en altta tanbura olacak şekilde tasarlanmıştır. Bu alışma esnasında *senkretik* teriminin bazı çalgılarda yerini tam bulduğu ancak senkretik gibi algılanan bazı algıları ise bu terim yerine 'birleşik çalgı' terimiyle adlandırmanın daha doğru olduğu görülmektedir. Örneēin aynı gövdeyi kullanan 3'l yaren isimli çalgı veya aynı gövdeyi kullanan gitar ve bağlama saplarından oluşan bir başka birleşik çalgıyı bu grupta ele almak daha doğru bir yaklaşım olarak kabul edilebilir. Şu halde senkretik çalgı, en az iki farklı çalgının bir bütün olarak tek bir çalgıda birleşmesini ifade ederken, birleşik çalgı aynı gövdeyi kullanan farklı çalgıların oluşturduğu bir çalgıyı ifade etmektedir.



Fotoēraf 9. zay Gönlüm ve Yaren Sazı (URL 9)

zay Gönlüm'n 1 Mart 2000 tarihinde vefatından sonra yaren sazı, ailesinde bir hatıra olarak saklanırken 2009 yılında TRT İzmir Radyosu THM Sanatçısı Tuēba Ger de aynı ölçüleriyle Yüksel Ayhan'ın önderliğinde yeni bir yaren yaptırmıştır. Böylece Denizli kökenli her iki sanatçı yaren çalgısını birbirinin devamı olarak

kullanmışlardır. Ayrıca yine Denizlili bir amatör sanatçı olan Fevzi Önder de yaren ölçülerine tam denk gelmese de üç saplı yarene benzer bir çalgı ile Özay Gönlüm'ün sesini ve okuyuş üslubunu taklit ederek elindeki yareniyle türküler söylemekte ve 'Ninenin Mektupları' olarak bilinen anlatıları Özay Gönlüm gibi seslendirmektedir.



Fotoğraf 10. Fevzi Önder ve Üç Saplı Çalgısı (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 17 Aralık 2016, İzmir - Ödemiş)

Günümüzde yaren çalgısı halen kullanılmakta ve Özay Gönlüm'ün tasarlayıp hayata geçirdiği bu üç saplı çalgı İzmir'de TRT kurumu bünyesinde yaşatılmaya devam edilmektedir.

2.2.9. Yatağan

Bu çalgı Anadolu'da yeni bir tasarım olmasına rağmen isim olarak eski Türk topluluklarında ve kaynaklarda "Yatağan, Yatuk ya da Yatugan" olarak geçtiği bilinmektedir. Semih İpek yazısında, bugün Türk topluluklarınca hala kullanılmakta olan bu çalgıdan şu şekilde bahsetmektedir:

Bu saz kanun benzeri bir saz olup diz üstüne yatırılıp çalındığından bu adı almıştır. Bu sazın tellerini çalınacak konumda, yukarıda tutması için

tellerin altına aşık kemiği konur. Saz ve kemençede bulunan aşık sözü kök olarak yatugan ile bağlantılı olabilir (2015: 3).



Fotoğraf 11. Yatugan Çalgısı (S. Berk Pişirici, Güner Özkan Koleksiyonu Geleneksel Türk Çalgıları, MÜZİKSEV, İzmir 2011)

Bu çalışmaya konu olan asıl Yatağan, Ersan Koç'un tasarlayıp ortaya koyduğu bir telli çalgıdır.



Fotoğraf 12. Ersan Koç ve Yatağan çalgısı (URL 10)

Çalgıyı tasarlayıp ortaya koyan Ersan Koç, geleneği reddetmeden geliştirilmesinden yana bir görüşü benimseyerek çalgısını üretmiştir. Bağlamanın yapım

ve tınısına ilişkin akustik özelliklerini korumak suretiyle fakat aynı zamanda Türk Müziği çalgılarından kanun ile birleştirerek tasarımını hayata geçirmiştir. *Musiki Dergisi* isimli internet sitesindeki yazısında (URL 11) bu konuda şunları belirtmiştir:

Geliştirdiğim bu saz, ismini Farabi'nin elinde biçimlenmiş 'kanun'un atası olan 'yatağan'dan aldı. Çok telli bir bağlama olan yatağan sazı, tambur tipli sazların ve kanun tipli sazların teknik olanaklarını birleştiren – sentezleyen bir çalgı olarak çalgı biliminde yerini aramaktadır. Gelenek bizim ele alış biçimimizde statik-durağan değil, dinamik bir süreç. Bu konudaki tarihimiz ise halk çalgılarını anlama ve onlar üzerine yeni üretimler gerçekleştirme konusunda çok kısıtlı sayıda deneyime sahip. Burada anacağımız iki isimden ilki, çalgı tasarımcısı ve lutiye, Zeynel Abidin. İkinci isim, bu yazının konusu olan Yatağan Sazı'na da teknik ve eleştirel katkısını esirgemeyen Erkan Oğur. Perdesiz Gitar (1978), Çüt Saz (Çift yüzlü saz), Çift Saplı Akustik ve Elektrik Gitarlar ve 6–12 telli olarak ürettiği Oğur Sazı gibi pek çok denemenin ve üretimin fikir babası. Bu iki örnek müzik insanının çabaları üzerine düşünmek, bizi, çalgılar ve ezgiler bakımından bu kadar zengin topraklarda yaşamamıza rağmen niçin bu kadar az sayıda deneysel çalışmanın yapıldığı sorusuyla karşı karşıya getirdi. Bu soruya verilebilecek en kestirme yanıt, geleneksel kültür ile uğraşan kişilerin çoğunlukla 'korumacı/muhafazakâr' düşünme kodları ile kendilerini yeni arayışlardan uzak tuttıkları şeklinde. Gelenekselin korunması ve aynen bozulmadan aktarılması konusunda başarı ve ekol oluşturabilen bu düşünme-icra üretim biçimleri, gelenekselin yeniden biçimlendirilmesi ve güncel sorunlara çözüm aranması konusunda aynı düzeyde başarı elde etmede bir engel olabiliyor.

Ersan Koç yazısında geleneksellik ile 'modernite'yi karşılaştırarak modernitenin tek tipleşme yaratmakta olduğunu belirterek, Anadolu müziğinde ve çalgılarda tür ve biçimler yönünden zenginliğin hem korunmasını hem de geliştirilerek bir çeşit kültürel değişim-dönüşüm yaşandığını vurgulamaktadır. Yatağan sazının da bu değişim-

dönüşüm sürecinin içinden çıkıp geldiğini, böylesi bir sazın tasarım ve üretim potansiyelinin kendi yerel dinamiklerinde var olduğu noktasından hareket ettiğini yazarak şunları ileri sürmektedir:

Biz, bu çerçevede, kültürel değişim-dönüşüm sorununa yerel değerlerin yeni bir üretimin ipuçlarını içsel olarak barındırdığı vurgusu ile yaklaşıyoruz. Makamsal ve tonal olanakları bünyesinde barındıran bağlama ailesi sazları, bu özelde bir tasarımın zemini olabilirdi. Bu düşünme zemini ise bizi Anadolu'nun en önemli halk çalgısı olan bağlama üzerinde deneysel çalışmalar yapmaya yönlendirdi. Bu çalışmalar *Tanbur tipli* ve *Kanun tipli* sazların yapısal olanaklarını 'bağlama formu' üzerinde birleştirdiğimiz bir saza ulaştırdı.

Ersan Koç, var olan çalgıların özgün form ve biçimlerinin korunarak senkretik bir ürün elde edildiğini, Yatağan'ın çok telli bir saz olması itibarıyla Türk Müziği'ndeki 'çokseslendirme-armonizasyon' çalışmalarını tartışırken araçsal bir olanak da sunduğunu dile getirmektedir.

2.2.10. Yaylı Bağlama

Yaylı Bağlama, Kütahya'nın Tavşanlı yöresinde yapılan araştırmalarda tespit edilen bir diğer telli-yaylı çalgının adıdır. Yukarıda 2.2.1. maddesinde belirtilen cümbe adlı çalgının da yapımcısı olan Ahmet Altınsoy, çalgının ismini yaylı bağlama ile adlandırmasının sebebini; çalgının büyük oranda bağlamaya benzemesine ve ek olarak da yay ile icra edilmesine dayandırmıştır (Haşhaş ve İmik, 2016: 97).



Fotoğraf 13. Yaylı Bağlama Yapımcısı Ahmet Altınsoy (Haşhaş ve İmik, 2016: 98)

Buraya kadar bahsedilen on adet çalgı hakkında mevcut veriler, fotoğraflar, kayıtlar ve alandan yapılmış görüşme bulguları; bu çalgıların senkretik olma özelliklerini hem yapısal olarak hem de icra bakımından desteklemektedir. Bu yüksek lisans araştırmasının asıl konusunu ‘çağlama’ adlı senkretik/melez çalgının oluşturması sebebiyle bu bölümde sadece günümüzde Türkiye’de bilinmekte olan senkretik telli çalgılar hakkında kısa açıklamalar yapılmıştır.



III. BÖLÜM

SENKRETİK BİR ÇALGI OLARAK “ÇAĞLAMA”

III. BÖLÜM

SENKRETİK BİR ÇALGI OLARAK ‘ÇAĞLAMA’

Çağlama, 2004 senesinde, İzmit’te Ömür Kılıçaslan tarafından üretilmiş senkretik bir çalgıdır. Çalgının ortaya çıkarılmasındaki temel amacın ihtiyaç duyulan tının elde edilmesine yönelik olduğu söylenebilir. İhtiyaç duyulan tını ise yerel ve küresel müziğinin sentezi ile mümkün olabilecekti. Bu amaçla Kılıçaslan, hedeflenen tınıyı üretmeye yönelik çalgıyı ortaya çıkarmış ve ‘çağlama’ olarak isimlendirmiştir. Bu çalışmada çağlama’nın yapısal özelliklerinden çalgı yapımcılarına, çalgının yapım aşamalarından çağlama’nın tınısal karakterine ve çalgının seslendirilme bağlamlarına - başlıca icracılar, topluluklara- kadar konu çeşitli boyutlarıyla açıklanacaktır. Bu bölümdeki verilerin toplanması aşamasında, çağlama’nın kullanım alanları (konser, etkinlik, dinleti vb.) gözlemlenmiş, alanda birincil kaynak kişilerle (çalgının yapımcısı, icracısı vb.) görüşmeler yapılmış ve dijital etnografi verileri (videolar, sosyal medya paylaşımları vb.) incelenmiş ve çağlama’nın neden ve nasıl bir senkretik çalgı olduğuna ilişkin değerlendirmelerde bulunulmuştur.

3.1. Çağlama’nın Ortaya Çıkışı

Müzik tarihinde her toplum kendi kültürel pratiklerini gerçekleştirmek için bu kültürel dinamikleri barındıran çeşitli çalgılar üretmiştir. Birbirine benzeyen ve benzemeyen pek çok çalgı kendi aralarında belirli bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Çağlama’nın bu sınıflandırmadaki⁵ yeri Teltınlar, günümüz tabiriyle ise telli çalgılardır.

Senkretik çalgı en az iki ayrı çalgının birleşmesinden oluşur. Son dönem senkretik telli çalgıların dikkat çekenlerinden biri olan çağlama da, ilk olarak 2004 senesinde Ömür Kılıçaslan ve Çağlayan Öрге’nin katkılarıyla yapılmıştır. İlk kez

⁵ Yapılarına ve sesin elde ediliş biçimlerine göre sınıflandırma yapılmış olması nedeniyle en yaygın olan çalgı sınıflandırması Erich Von Hornbostel ve Curt Sachs’ a aittir. Buna göre sınıflandırma; Öztınlar (*idiophones*), Göntınlar (*membranophones*), Yeltınlar (*aerophones*) ve Teltınlar (*chordophones*) şeklinde dört ana grupta toplanmaktadır. Elektronik dünyasındaki gelişmelerin beraberinde Francis W. Galpin, ikinci sistemine çalgı sınıflandırması tarihinde ilk defa Elektrofonik Çalgılar (*electrophones*) adlı beşinci kategoriye eklemiştir. Bu çalışmanın odak noktası olarak, bir kültürel senkretizm ürünü olan Çağlama çalgısı da hem teltınlar hem de elektronsal çalgı özellikleri taşımaktadır.

Hariçten Gazelciler grubunda yer alan çağlama çalgısı, gitar ve bağlama çalgılarının birleştirilmesinden oluşmuştur. Ömür Kılıçaslan hem halk müziği hem de *Anadolu - Rock* müzik kültüründen gelen biri olması sebebiyle, zamanla kendi duyumu, algısı ve estetik bakışı gelişmiş ve icralarında gitarın tınısı yeterli olmamaya başlamıştır. Hem *Rock* müzik hem de içinde yaşadığımız coğrafyanın geleneksel müziğini eksiksiz icra edebilmek adına yeni bir çalgıya ihtiyaç duyulmuştur. Gitar çaldığı için, gitar kimyası taşıyan fakat makam da çalabilmesi gerektiğinden bağlama fiziği de taşıyan bir çalgı inşa etmeye yönelmiştir.

Çağlayan Örgü'nün atölyesinde çağlama çalgısını ortaya çıkaran Ömür Kılıçaslan ve Örgü, bir süredir sessiz tuttıkları *Hariçten Gazelciler* grubunu da, buldukları bu yeni tınıyla birlikte, yeniden canlandırmışlardır.

3.2. Çağlama'nın Tasarlanmasında Kullanılan Çalgılar: Bağlama ve Gitar

Bu alt başlıkta araştırmanın merkezinde yer alan çağlama adlı senkretik çalgıyı oluşturan iki temel bileşen bağlama ve gitar çalgıları kısaca tanıtılmıştır. Bu çalgılara ilişkin olarak tarihsel bilgiler, yapısal özellikler, icra tarzları bakımından oldukça geniş bir literatürün varlığı bilinmekle beraber; burada okuyucuya kısa hatırlatmalar yapılmasının yararlı olacağı düşünülmektedir.

Telli çalgılarımızdan bağlama, ebatları yönünden dört farklı tipte olup önceleri parmaklarla (şelpe, tarama vb. tekniklerle) sonraları ise kiraz vb. ağaç kabuklarından yapılan *tezene* ve daha sonraları ise plastik tezeneler kullanılarak çalınan bir halk çalgısıdır. Halk çalgısı olması ilk yapımcısının bilinmemesi ve Anadolu ve Balkanlar'da çeşitli isimlerle (*tanbura*, *bulgari*, *yeltme*, *bozuk*, *çiteli* vb.) yaygın olarak kullanılmasından ötürü olduğu düşünülmektedir. Bağlama ailesi olarak bilinen çalgılar ebat olarak en büyükten en küçüğe doğru; *meydan sazı*, *divan sazı*, *bağlama*, *tanbura*, *cura bağlama*, *cura*, *üç telli* ve son olarak sadece Özyay Gönülüm'ün yaptırıp kullandığı bir karış büyüklüğündeki *gıdığdı* isimli çalgılardır.

Bağlamanın kökenlerinin genellikle Asya'daki *Kopuz* çalgısına dayandığı görüşünün (Gazimihal, 1975) yanı sıra Anadolu Medeniyetler Müzesinde sergilenen ve

Hititlerde M.Ö. 1600 yıllarına dayanan vazolarda ve taş kabartma resimlerde görünen bağlama türündeki çalgıların varlığı bu çalgının Anadolu’da eskiden beri var olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 14. Anadolu Medeniyetler Müzesinde Yer Alan M.Ö. 1600 Yıllarına Ait Bağlama Benzeri Çalgı Ve Dans Eden Erkek-Kadın Figürü (URL 12)

Bağlama, adını aldığı ailenin temel çalgısıdır. Genel olarak 17–24 perdesi bulunmaktadır. Bağlama, meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses daha tizdir. Tel sayısı 6–9 arasındadır. Alt teller (La) sesine akort edilir (piyanoda Do sesi ile aynı frekanstadır). Yörelere göre farklı düzenler kullanılmaktadır. (*Misget Düzeni, Avşar Düzeni, Bozuk Düzen, Fidayda Düzeni vb.*) Bağlama, sert ve zaman içinde şekil değiştirip bozulmayan ağaçlardan yapılmaktadır. Teknesi genellikle dut, ceviz, kestane, ardıç, gürgen ve karaağaç gibi ağaçlardan yapılmakta; *döş* de denilen göğüs kısmında ise sarıçam, köknar ve ladin tercih edilmektedir. Bağlamanın sap kısmı genellikle ardıç, ceviz, gürgen veya akgürgen gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. Bağlama ailesi çalgılarının boyutları da şu şekildedir:

1-Meydan Sazı

110 Frekanslı LA sesine akort edilir.

Tekne boyu 52,5 cm

Tekne eni ve derinliği 31,5 cm

Sap boyu 70 cm

Tel boyu 112 cm

2-Divan Sazı

146 Frekanslı RE sesine akort edilir.

Tekne boyu 49 cm

Tekne eni ve derinliği 29,4 cm

Sap boyu 65 cm

Tel boyu 1 04 cm

3-Bağlama

220 Frekanslı LA sesine akort edilir.

Tekne boyu 41,5 cm

Tekne eni ve derinliği 24,9 cm

Sap boyu 55 cm

Tel boyu 88 cm

4-Tanbura

293 Frekanslı RE sesine akort edilir.

Tekne boyu 38 cm

Tekne eni ve derinliği 22,8 cm

Sap boyu 50 cm

Tel boyu 80 cm

5-Bağlama Curası

440 Frekanslı LA sesine akort edilir.

Tekne boyu 26,5 cm

Tekne eni ve derinliği 15 cm

Sap boyu 36 cm

Tel boyu 58 cm

6. Tanbura Curası

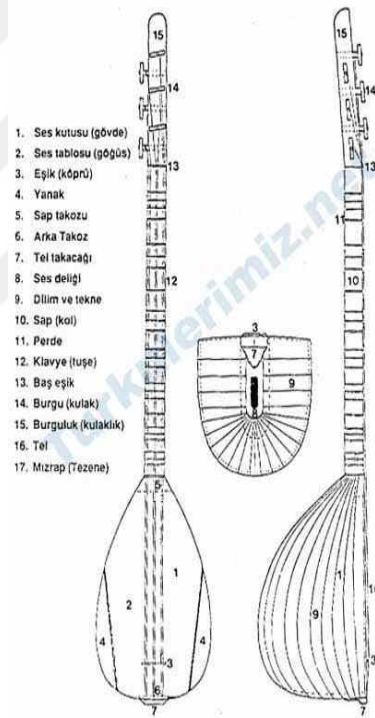
586 Frekanslı RE sesine akort edilir.

Tekne boyu 22,5 cm

Tekne eni ve derinliği 13,5 cm

Sap boyu 30 cm

Tel boyu 48 cm



Fotoğraf 15. Bağlama'nın Bölümleri (URL 13)

Çağlama'nın tasarlanmasında ikinci temel çalgı olan gitarın ise yapısal bölümlerinden (gitar manyetiği, teli, gövdesi vb.) ve icrasında pena kullanımı, icracının çalgıyı askı yardımıyla taşınır bir konumda kullanması ve gitar çalış tekniklerinin uygulanması gibi parametreler göz önüne alınmıştır. Bu noktada gitar çalgısının yaygın bir çalgı olarak günümüze gelinceye dek geçirdiği aşamaları konu alan ve başlangıçta

daha çok kullanılan coğrafya olarak Avrupa'ya geçiş sürecini ele alan çeşitli yaklaşımlar bulunmaktadır. Bunlardan biri M. Eren Arın'dır. Arın, *Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar* isimli makalesinde perdesiz gitarın tarihi ile ilgili şunları aktarmaktadır:

Ünlü müzik bilimci Sachs, tüm telli enstrümanların atası olan lut'un kökenini M.Ö. 2000'li yıllardan kalma Mezopotamya heykelticiklerine kadar götürmektedir (Sachs, 1940:83'ten aktaran Arın 2014: 80). Gitara benzeyen ve günümüze kadar korunmuş ilk çalgı halen Kahire Müzesinde sergilenmekte olan M.Ö 1500'lü yıllardan kalma bir tür üç telli tanburdur. Uzunca bir süre, Arapların İspanya'ya getirdikleri perdesiz bir çalgı olan ud'un Avrupa'da perdeler eklenerek lut'a ve buradan da gitara dönüştüğü düşünülmüş olmasına rağmen günümüzde yaygın görüş, gitarın gerçek atasının Orta Asya ve Fars kökenli tar olduğu yönündedir (Guy, 2007'den aktaran Arın 2014:80).

Aydoğan ve Demirbatır ise gitarın kökenlerine farklı bir bakış açısıyla yaklaşır ve çalgının Mısır'da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M.Ö.1700- 1400) bugünkü gitar şekline çok benzeyen (8 şeklinde) telli ve perdeli sazlara rastlandığını belirtir. Gitarın kökenlerine ilişkin görüşlerini de şöyle ifade etmektedir:

Rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran, Arap sazlarının gitarın evriminde çok önemli katkıları olmuştur. Bugün klasik gitarın adının bir çeşit *lir* olan eski *kitharalardan* geldiği ancak çalgının kökeninin eski 'Lavta' ve 'Pandoura' tipi telli çalgılara dayandığı en kuvvetli görüş olarak kabul edilir (Aydoğan ve Demirbatır, 2018: 149).

Mustan Dönmez ve Özkan da *Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi* isimli çalışmasında, Summerfield'in (1982: 10) gitarın evrimsellik süreci itibarıyla rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran ve Arap sazlarından etkilenecek oluştuğunu ileri sürmektedir. Bununla beraber gitarın ismine yönelik değerlendirmesinde Antik Yunan'da kullanılan *kithara* ile ilişkilendirilmesinin doğru olmadığını öne sürerek şunları aktarmaktadır:

Birçok müzik sözlüğü ve ansiklopedisine göre gitar kelimesi Yunanca Kithara sözcüğünden gelmektedir. Kelimenin kökeni her ne kadar kithara'ya dayansa da gitar ve kithara birbirine benzemeyen çalgılardır. Çünkü kithara bir tür lirdir. Gitar ya da lavtada olduğu gibi bir sapı yoktur" (Madriguera, 1993: 21-22). Kithara'nın bir lir türü olduğunu West de doğrular. West, Antik Yunan çalgılarından kitharayı, 'lirgiller', 'arpgiller' ve 'lutgiller' olarak üçe ayırmış olduğu telli çalgılar ailesi içinden lirgillere dâhil etmektedir (2005: 49-50). Ancak sonradan anlam kayması olmuş ve o günün lirgiller ailesi üyesi olan kithara, bugünkü lutgillerin bir üyesi olan çağdaş gitara adını vermiştir (aktaran Mustan Dönmez ve Özkan, 2012: 100-101).

Mustan Dönmez ve Özkan'ın görüşlerine Göknil Bişak Özdemir de katılmakta ve Summerfield ile benzer olarak; ud, kopuz, çöğür ve gitar gibi çalgıların ilkel tanburdan esinlenerek yapılmış çalgılar olduğunu aktarmaktadır (Özdemir, 2018: 135).

Mustan Dönmez ve Özkan, çalışmalarında Doğu ve Batı müzik sistemlerine ilişkin analizler yaparak bu iki müzik sistemini ele almaktadır. Buna göre, Doğu ve Batı dünyasının müzik sistemleri birbirine benzemez çünkü Doğu dünyasında tek sesli geleneğin bir ürünü olan makamsal/modal gelenek ön planda iken, Batı dünyasında ezgisel kalıpları temsil eden modlar majör ve minör olarak iki ana gruba indirgenmektedir. Bu sebeple Batı ve Doğu insanı kendi müzik geleneklerine uygun çalgılar geliştirmiş ve üretmiştir. Çalışmalarında çalgılarla ilgili bu durumu şu şekilde yorumlamaktadırlar:

Doğu dünyası çalgılarının isimleri dutar, setar ya da tarda olduğu gibi gitarla fonetik bir benzerliğe sahip olsa da, bu çalgılar aslında farklı geleneklere adapte edildiği için, Batı'da armonik/çok sesli, Doğuda ise modal/tek sesli kültüre uygun bir anatomiyle üretilmekte ve çıktığı gelenekle koşut olarak icra edilmektedir. Bu nedenle *tar*, *dutar*, *setar* ve *sitar* gibi Doğu tellilerinin müzik sistemleri ve tınları ile gitar arasında,

telli algılar grubu üyeleri olmaları dışında büyük bir paralellik beklemek yanlış olur (Mustan Dönmez ve Özkan, 2012: 103).

16. yüzyılın ikinci yarısında dört telli gitarın birtakım değışikliklere uğradığını ve beşinci tel eklenerek ‘Guitarra Espanola’ adını aldığı ve 18. yüzyılın ortalarında, Alman Jakob August Otto tarafından altıncı telin eklenerek ‘Romantik Gitar’ın şekillendiğini belirten Aydoğan ve Demirbatır gitar çalgısının standartize edilmesi konusunda şunları aktarmaktadır:

19. yüzyılın ikinci yarısında Antonio Torres’in (1819–1892) modern gitarı oluşturmaı ve belli bir standarda kavuşturmaıyla gitarın alımadaki teknik gelişim de belli bir düzene oturmuştur (Şaklar 2001: 1). Enstrümanın ölçülerini çok az büyötmüş ve sapını genişletmiştir. Standart tel uzunluğu olan 65 cm’yi o saptamış ve modern eşığı bularak, daha önce çivilerle tutturulan tellerin köprüye bağlanmasını sağlamıştır (aktaran Aydoğan ve Demirbatır, 2018: 151).

Günümüzde, gitarın standardize edilışine yönelik yaklaşımın ardından gitar çeşitlerine ilişkin Sinan Cem Eroğlu’nun görüşleri şu şekildedir:

Gitar hem lokal hem de global olarak kültürel alanda birleşen bir çalgı olup, materyali ve tınısı küresel döngü içerisinde göreceli olarak standardize edilmiştir. Bu standardizasyona paralel biçimde de gitar, kültürler tarafından yeniden anlamlandırılmış ve yorumlanmıştır. Bugün dünya çapında çoğu müziğin merkez noktasında yer alan gitar, klasik, akustik, elektrik, perdesiz, çift saplı, mikrotonal gibi birçok farklı tipi ile dünya üzerindeki birbirlerinden farklı kültürde yer alan bir çalgıdır (Eroğlu 2012: 502).

Türkiye’de gitarın yaygınlaşmasının sebeplerini ele alan Em ve Yöndem, Aylin Halvaşı’dan (1999) konuya ilişkin şunları aktarmaktadır:

Türkiye’de gitar, önceleri sadece eğlence müziğinde kullanılan bir çalgı olmuş, daha sonra az sayıda da olsa konser vermeye gelen yabancı gitaristler, radyo yayınları, çeşitli vesilelerle yurt dışına gidip gelen kişilerin getirdiği plak ve notalar, klasik gitarın ülkemizde yaygınlaşmasına vesile olmuştur (aktaran Em ve Yöndem (2018: 399)).

Bu bölümde ana hatlarıyla değinilen gitarın tarihsel yolculuğunda lut, lir, kithara gibi çalgı örneklerinden başlayıp günümüzdeki gitar çalgısına ne şekilde ulaşıldığı hakkında bilgiler sunulmuştur. Asya, Orta Doğu, Anadolu ve Avrupa gibi geniş coğrafyalarda farklı tipleriyle kullanılmış olan gitarın günümüzde standartlaştırılmış tipleri yaygın biçimde kullanılmaktadır. Elektrogitarlar ise çağın teknolojik olanakları çerçevesinde klasik tarzda müzik icralarının ötesinde modern müzik pratiklerinin dünyada kabul gören önemli çalgılarından biridir. Bu anlamda çağlama çalgısına da esin kaynağı olmuştur.

3.3. Çağlama’nın Yapısal Özellikleri ve Tımsal Karakteri

3.3.1. Yapısal Özellikleri

Çağlama, referans noktası bağlama ve gitar olan senkretik bir çalgıdır. Yaşayan ve gelişmeye devam eden bir çalgı olması bakımından henüz standartlaşmış bir formu yoktur. Kısa sap ve uzun sap şeklinde boyutları bulunmaktadır.

Yüxexes isimli bir televizyon programında çağlama’nın yapısal özelliklerinden bahseden Ömür Kılıçaslan, gitar lazım olduğu için gitar tuşesiyle çalınan bir bağlama olduğundan söz etmiştir. Üstündeki tellerin gergin gitar telleri olduğunu ifade eden Kılıçaslan, sunucunun ‘sap hangi enstrümana ait’ şeklindeki sorusunu ‘herhangi bir enstrümana ait değil’ diyerek yanıtlamıştır. Ekte de sunulan (EK-1) program videosunda Kılıçaslan, çağlama’yı şu sözleriyle anlatmıştır:

Direkt perdeleriyle göstereyim, şu perdeleri kapatıyorum, şu an görünen perdeler gitardaki gibi logaritmik şekilde gidiyor, gittikçe ufalır. Bunları çıkarttığımda, işte bu perdeler bağlamada olan gitarın perdelerinde

olmayan, piyanoda beyazla siyah tuşların arasında kalan bir ses. Bu ses bizim memleketimizde var, koma diyenler var arızalı ses diyenler var. Bu ‘arıza’ muhabbeti bizim daha çok hoşumuza gidiyor; bize ait ve biraz arızalı.

Bu noktada dikkat edilmesi gereken husus, çağlama’nın, sazbüş ya da tarbüş vb. senkretik çalgılar gibi farklı iki çalgının fiziksel birleşimi ile oluşması değil, daha çok tınısal anlamda bir kültürel etkileşim ve Ömür Kılıçaslan’a göre çağlama’nın ‘bu toprakların müziği ile batı müziği türlerinin aynı anda icra edilmesini sağlamasıdır.



Fotoğraf 16. Ömür Kılıçaslan’ın Çağlaması (Fotoğraflar, Hariçten Gazelciler grubunun basgitaristi Murat Bolat tarafından gönderilmiştir)



Fotoğraf 17. Ömür Kılıçaslan'ın Çağlaması (Fotoğraflar, Hariçten Gazelciler grubunun basgitaristi Murat Bolat tarafından gönderilmiştir)

Çağlama'nın Organolojik Özellikleri:

- **Kullanılan Ağaçlar:** Maun, venge, akçaağaç, ceviz, ıhlamur, abanoz, gül, pelesenk ya da dut ağacı.
- **Uzun Sap İki Eşik Arası Uzunluk:** 78 cm
- **Kısa Sap İki Eşik Arası Uzunluk:** 65 cm
- Form boyu standart değildir.
- **Burgular:** Trichordo – üç telli – buzuki burgusu ve 6 adet
- **Tuşe Genişliği:** 3,4 cm
- **Tuşe Uzunluğu:** 50 cm
- **Teller:** Elektrik Gitar teli (0.09 ya da 0.10 takım tel), tercihe göre akustik gitar teli
- **Uzun Sap Çağlama Akord:** RE, LA, RE ya da Sİ , FA#, Sİ
- **Kısa Sap Çağlama Akord:** Mİ, Sİ, Mİ
- **Kullanılan Manyetikler:** Tercih edilen Ers Custom Pick-up olmakla birlikte farklı manyetikler de kullanılabilmektedir.

3.3.2. Tınısal Karakteri

Çağlama, elektronik bir çalgıdır. Tınısı, çalgının üzerinde kullanılan manyetiğin türüne ve kalitesine bağlıdır.

Çağlama’da, elektrik gitardan farklı olarak tüm kalın teller bulunduğu bölümün en altında yer almaktadır. Çalgının önemli bir ayrıntısı olan bu özelliğin sebebi ise Ömür Kılıçaslan’ın çalış stili olan *Reggae* ritm yapısına yönelik; akor çalarken güçlü vuruşu alttan yukarı doğru bir hareket ile vurması şeklinde açıklanmaktadır. Pes teller daha kalın olduğundan ilk pena darbesi vurulduğu zaman tiz tele vuramama ya da tiz tellerden çıkacak sesin yüzdesini direkt olarak düşürme ihtimali olarak da açıklanmaktadır. Müzisyen Volkan İncüvez tel dizilimini, Kılıçaslan’ın birçok bestesinin ritmik reggae olması sebebiyle, bu ritimleri çalarken aşağıdan yukarı çekerek çaldığında daha dolu bir frekans alanı yaratmak istemesi ile açıklamaktadır.

Müzisyen Deniz Mahir Kartal ise çağlama’yı yaptırdığı ilk zamanlar kalın telleri, bulunduğu bölümün en üstünde kullandığını ancak sonrasında tam tersi olarak kullanmaya başladığını belirtmektedir. Müzisyenlerden İncüvez ve Salih Korkut Peker Tablo 1.’deki gibi bir sıralama kullanıyorken, Kartal en üstteki teli; oktav pedalı ile bas gitar gibi kullanmak için çıkarttığını ifade etmiştir. Kullanılan tellerin genellikle elektrik gitar teli olmasının yanı sıra Peker, çağlama’sında akustik gitar teli tercih etmesinin sebebini şu şekilde ifade etmiştir:

Akustik gitar teli biraz daha tabiri caizse *cangırdadığı* için yani biraz daha kendine özel bir *Hariçten akustik tınısı* olduğu için bu manyetikler ile beraber kaynaştığı zaman daha lezzetli bir ton ortaya çıkıyor. Manyetikle çalıştığı için *distortion* ya da *overdrive* tarzı sesleri de işin içine dahil edebiliyorsunuz. Hatta *mute* tekniği de yapabilirsiniz ama aynısını bağlamada yaparsanız iki parça olarak elinizde kalabilir. Çağlama size harman yapma şansı veriyor.

3		ÜST
6		
2		ORTA
5		
1		ALT
4		

Tablo 1. Çağlama’da Tel Sıralaması

Çalgı yapımcısı Ozan Özdemir, henüz standart bir forma ulaşmamış olan çağlama çalgısında 0.09 ya da isteğe göre 0.10 takım gitar teli kullandığını; tel kalınlıkları üzerindeki çalışmalarının devam ettiğini ifade etmiştir.

Salih Korkut Peker, çalgının tınısal karakteri için ‘bazlamanın içine *Nutella* sürmüşsünüz gibi bir şey. Yereli bazlama, şehri Nutella gibi. Sürülen şey belki biraz ecnebi ama sürdüğünüz şey tamamiyle buradan’ yorumunu yaparken akord sistemine ilişkin görüşlerini de şu şekilde belirtmiştir:

Çağlama’da kullanılan akort sistemi genellikle Re La Re. Yani ecnebinin power chord dediği, vurduğumuz zaman majör ya da minör olduğu belli olmayan fakat bir tonu içeren kuvvetli sesleri barındıran bir akort sistemi. Biz buna *Ömür Düzeni* diyoruz ve her yerde de *Ömür Düzeni* denmesini istiyoruz. Bu 1-5-8 sesler içeren akort düzeni *Ömür Düzeni*’dir. Bunu istediğiniz sese transpoze edebilirsiniz; kullandığınız gitar tellerinin gerginliğine göre tabi.

Volkan İncüvez ise, *Ömür Kılıçaslan*’ın Rock müzik çalmak istediği için 5’li aralık, kendi ses *rangene* de ‘Re’ *tonic* uygun olduğu için Re La Re akordunu tercih ettiğini belirtmiştir. Bu akordun zaten var olan bir düzen olduğunu, telli sazların büyük kısmının 4’lü ya da 5’li aralıklar ile akortlandığını ifade eden İncüvez, *Ömür Düzeni* yerine ‘*Ömür*, bu akordu kullanıyordu’ denilmesinin daha doğru olacağı görüşündedir.

Her iki icracının söylemleri, yukarıda da belirtildiği gibi, çağlama'nın henüz standartlaşmış bir çalgı olmadığını destekler niteliktedir. Bu noktada çalgı yapımcısı Ozan Özdemir de, kendisine gelen çağlama siparişlerinde, çalgının farklı formlarda da istendiğini, bu şekilde çağlama'lar yapmak durumunda kaldığını dile getirmiştir. İcraçı Elektro Hafız, çağlama'nın siparişi veren müzisyene göre şekillenmesini doğru bulmadığını ifade ederken, Güner Özkan ise bir çalgının ancak bu şekilde talep ve müdahaleler ile gelişebileceğini ve nihayetinde standartlaşabileceği görüşündedir.

Çağlama'nın tınısal karakteri ile ilgili olarak Volkan İncüvez şunları da ifade etmiştir:

Aslında bunu bağlama yapan şey, ses dizgesi. Yani bu tampereman değil, komalı bağlama düzeni var. Bunu bağlama yapan tek şey o bence. Bu ses dizgesini tampere yaparsak, buzuki, *Irish* buzuki veya oktav konulmuş gitar zannedebilirsiniz. Aslında bunun müzikal kimyası bağlama gibi, ses kimyası gitar gibi. Fiziksel olarak da yine ikisinin karışımı. Hani, tel boyu vs. bunlar gitarla benzeşiyor ama bu sap inceliği, üzerine bu perdelerin konulması fiziksel bir olay olduğu için yine bağlama gibi. O yüzden böyle arada derede.

Çalgı yapımcısı Ozan Özdemir de çağlama'nın tınısındaki en büyük etkenin, kullanılan manyetikler olduğunu söylemektedir. Manyetik haricinde ses alabileceği başka bir şey olmadığını ifade eden Özdemir, kullanılan ağacın büyüklüğü ve türünün de tınıyı etkilediğini ama manyetik kadar etkili olmadığını kaydetmiştir.

3.4. Çağlama Yapımcıları

Çağlama çalgısının ilk yapımcıları Ömür Kılıçaslan ve Çağlayan Öрге'dir. Çağlama'nın son hali çalgı yapımcı İsmail Dalgın tarafından kontrol edilmiştir. Günümüzde tespit ettiğimiz, çağlama yapan iki çalgı yapım ustası bulunmaktadır. Biri İzmir'de Ozan Özdemir, bir diğeri ise Almanya Berlin'de yaşayan Kazım Çevik'tir.

Müzisyen Volkan İncüvez, vefatından sonra, 2015 senesinde Kılıçaslan'ın çağlama'sını Ozan Özdemir'e getirip, ölçülerini aldırarak yeni bir çağlama yaptırmıştır. Müzisyen Deniz Mahir Kartal da, 2013 senesinde, Ömür Kılıçaslan'ın Berlin'de ziyarete geldiği sırada kendisinden orijinal çağlama'nın ölçülerini almış ve Kılıçaslan'ın vefatı ardından, 2015 senesinde çağlama'sını Kazım Çevik'e yaptırmıştır. Çevik'in ilk ve son yaptığı çağlama Deniz Mahir Kartal'ın çağlama'sıdır. Öte yandan Ozan Özdemir bu zamana dek çok sayıda üretmekle beraber, çağlama'nın hem yurt içinde hem de yurt dışında kullanılması ve yaygınlaşmasına vesile olmaktadır.

3.4.1. Çalgı Yapımcısı Ozan Özdemir

1982'de İstanbul'da dünyaya gelen ve 2004'te İzmir'e yerleşen çalgı yapım ustası Ozan Özdemir'in, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümü öğrenciliği devam etmektedir.

2015 senesinde Volkan İncüvez, vefat eden Ömür Kılıçaslan'ın çağlama'sını Ozan Özdemir'e getirmiş ve ölçü alıp yeni çağlama'lar üretmesine vesile olmuştur.

Şimdiye kadar 50'den fazla çağlama üreten Ozan Özdemir, yurt içinde İstanbul, Ankara, Antalya ve Mersin; yurt dışında Almanya, İngiltere ve İspanya'daki müzisyenlere de çağlama ulaştırmıştır. Çağlama ürettiği isimler arasında Ezhel, Athena grubunun üyeleri Gökhan ve Hakan Özoğuz gibi isimler de bulunmaktadır.

Özdemir, çağlama'nın ne için yapıldığı ve neleri başarmış olduğunu şu sözlerle ifade etmektedir:

En büyük etken, bağlamadaki ara sesleri elektrik olarak alabilmek. Çağlama'daki ses de çok farklı bir ses. Aslında çok yakın; elektrik bağlama çaldığın zaman o ses artık çok tiz, yüksek geliyor, böyle çok 'cıngır cıngır' bir ses. Ama çağlama'da onun aksine biraz daha bas karakterli bir ses alırsın. Türkçe sözlü ve halk müziği rock formundaki müziklerde ideal bir çalgı.

Orijinal çağlama elektrik çağlama'dır. Özdemir, yanı sıra hem elektrik hem akustik olarak icra edilebilen bir *akustik çağlama* da üretmiştir. 'bir bakayım ses nasıl çıkacak' merakı ile ortaya çıkardığını ifade eden Özdemir, Volkan İncüvez'e yaptığı akustik çağlama'nın tambur tınısı yakaladığını paylaşmıştır.



Fotoğraf 18. Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019)

Bir arkadaşının kendisinden, çağlama'yı 4 telli yapmasını istediğini, 3 telliyi bozmak istemediği halde bu talebi geri çevirmediğini ifade eden Özdemir şunları eklemiştir:

Belki Ömür hayatta olsaydı bu kadar değişikliği yapmazdım. Volkan ile konuşuyoruz sürekli, buradan çıkan her şey ikimizin kararı zaten. Ömür'ün maneviyatına saygı anlamında.



Fotoğraf 19. Ozan Özdemir ve Tambur Düzenli Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019)

3.4.2. Çalgı Yapımcısı Kazım Çevik

Kazım Çevik, 1977, Giresun Bulancak'da doğup, 20-22 yaşına dek orada yaşamıştır. Ardından EÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapım bölümünde öğrenim görüp 2005 senesinde mezun olmuştur. Mezuniyetinin ardından iki ağabeyi ve bir kardeşinin bulunduğu Almanya'da yaşamaya devam etmiştir. Halen Almanya'da Türk müzik aletleri satışı ve tamiratıyla ilgilendiği bir dükkanı ve özel bir dernek bünyesinde faaliyet gösteren Berlin Türk Müziği Konservatuvarı'nda halk müziği korosu yönetmektedir. Bunun yanı sıra bağlama dersleri de vermektedir. Babasının, gençliğinde hem zurna icrası hem de zurna yapımı ile ilgilendiğini belirten Çevik'in 1964'te vefat eden dedesi de Karadeniz yöresel ağaç evlerinin ustalığını yapmıştır.

Çalgı ustası Kazım Çevik çağlama ile tanışmasını şu şekilde anlatmıştır:

Yapılmış bir çağlama vardı. Ben yapmadım, bir kişi yapmış ben bilmiyorum ama. Mahir diye bir arkadaşım var. Mahir bana geldi dedi ki 'işte ben böyle böyle bir çalgı istiyorum, çağlama'.. 4-5 sene olmuştur herhalde, yanılıyor da olabilirim. Ben de dedim ki 'nasıl bir şey bilmiyorum, gördüğüm bir şey de değil'. Mahir de 'ben sana bir done,

yapılmış bir tane getireceğim, ölçülerini oradan alırsınız, bakarız, yaparsınız. Oradan esinlenerek bir çağlama yapabiliriz’ dedi. Ben de, tamam, dedim. O şekilde tanıştım.



Fotoğraf 20. Kazım Çevik Çalgı Yapım Atölyesinde (URL 14)

3.5. Çağlama’nın Yapım Aşamaları

Çağlama çalgısı, bu tez çalışmasının yapıldığı zamana dek, Ömür Kılıçaslan’dan sonra iki kişi elinde yapılmış ve günümüzde de yapılmaya devam etmektedir. Her iki çalgı yapımcısı ile yaptığımız görüşmelerde çağlama’nın yapım aşamalarında şöyle bir yol izlendiğini görmekteyiz. Öncelikle ağacın seçimi önemli bir başlangıç noktası olmaktadır. Kazım Çevik’in tercih ettiği ağaç yekpare bir *maun* iken Ozan Özdemir’in ilk çağlama’da tercih ettiği ağaç ise *akçaağaç*tır.



Fotoğraf 21. Çağlama’da Ağaç Seçimi Aşaması (URL 15)

Sonraları akçağağaç yerine *venge* (vengi) denen bir ağaç çeşidini kullanmıştır. Daha sonraki üretimlerinde ise gövde ve saptan oluşan kısmını vengi ağacından yaparken, gövdenin üst ve alt kısımlarına dut veya akçağağaçtan parçalar eklemiştir.



Fotoğraf 22. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 16)

Ozan Özdemir ile 12.03.2019 tarihinde çalgı atölyesinde yapmış olduğumuz görüşmede; çağlama'nın yapımında en ortadaki ince parçanın vengi, onun her iki yanında yer alan kısımların akçağağaç, ceviz, abanoz, gül veya pelesenk, en dışta bulunan iki parçanın ise dut ya da ıhlamur ağacından yapıldığını belirtmiştir.



Fotoğraf 23. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 17)

Çağlama'nın gövde ve sap kısmı oluşturulduktan sonra, üzerine manyetik kısmı oyulur; boşluğa uygun manyetik yerleştirilir.



Fotoğraf 24. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 18)

Bu aşamanın ardından, burguluk kısmının oluşturulmasına başlanır ve bu burgular genellikle *Trichordo* – üç telli – buzuki burgusu olmaktadır. Yapım ustasının tercihinine göre burgu tipleri ve şekilleri farklı olabilir.



Fotoğraf 25. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 19)

Eşik takımı ve tel bağlama aşamaları çalgının tamamen bitip, her türlü işleminin bitiminden sonra ele alınır; uygun eşik ve teller kullanılır. İlk yapılan çağlama'larda normal tahta eşik kullanılırken, daha sonra elektrik gitar eşiği de uygulanmıştır. Çağlama'ya, yapısına uygun 0.09 ya da 0.10 elektrik gitar takım telleri tercih edilmektedir.



Fotoğraf 26. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 20)

En son aşama olarak çalgının üzerindeki elektromanyetik sistem ile açma kapama düğmeleri ve potansiyometre ile jak girişi yapılır. Çalgının ağırlık merkezine uygun olarak askılık yeri belirlenir.



Fotoğraf 27. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 21)

Çağlama'nın çeşitli boyutlarda, farklı ağaçlardan ve farklı manyetiklerden yapılmış örnekleri olmasının yanı sıra icracının çalım rahatlığını sağlayan biçimleri de üretilmektedir.



Fotoğraf 28. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci (URL 22)

Bununla beraber bir başka çalgı yapımcısı olan ve Almanya'da yaşayan Kazım Çevik kendi yaptığı çağlama'nın üretim sürecini ise şu şekilde aktarmıştır:

Biz de 'böyle yekpare ağaçtan yapalım' dedik. Ben ağaç aradım. Burada ağacı ton ile satan yerler var, bunun ölçüleri biraz büyük geldi tabi. Beklemem gerektiğini söylediler bana. Ve bulunca da beni aradılar. Ağacı bana gönderdiler; maun ağacı. Afrika maunu, özel gölgede kurutulmuş. Şimdi kurutmanın da tarzı var. Mesela kuru ağaçtan bahsettiğimiz zaman, insanlar güneşin altında bekleyip kuruması gerektiğini falan sanıyor.. Hayır öyle değil; ağacın aslında rüzgar ve serinde kuruması gerekiyor. Yani bir çatı olacak, yukarıdan ıslanmasın diye, dört ya da iki tarafı açık olsun cereyan yapsın oradan essin diye. Ağaç o şekilde atıyor içindeki suyu.



Fotoğraf 29. Çevik'in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)

Çevik, çalıştığı ağacın içindeki su miktarını ölçebilen bir cihaz ile %8,5-9 oranında su olduğunu tespit eder ve bu oranın çalışılabilecek kıvamda olup şablonunu, formunu çizer. Formdan sonra, yuvarlama işlemlerini yapar ve sap kısmını yuvarlar. Teknenin kenarlarını da yuvarladıktan sonra manyetiklerin gireceği yerlerin oyulma işlemine başlar.



Fotoğraf 30. Çevik'in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)

Alt ve üst eşiklerini de yerleştirdikten sonra, manyetikler için oymuş olduğu yerlerin dışını kapatmak için bir de kapak yapar. Estetik kaygılardan ötürü o kapağı siyaha boyar.



Fotoğraf 31. Çevik'in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)

Özetle, ağaç siparişi, şeklini, formunu çizme, oyma ve ince zımparası ve sonra da en son sapının kesilmesi işlemini tamamlar. Çevik, çağlama sapının kesilmesi konusunu da şu şekilde ayrıntılamıştır:

Sapının kesilmesinde biraz zorlandım. Çünkü daha önce yapmadığım bir alet. Bir de *çeki payı* denilen olay var. Bu şu demek oluyor; acaba teller üzerinde gerildiği zaman tellerin sapı uç tarafından ne kadar havaya kaldıracak. Çeki payı şöyle; bağlamanın sapını takarken 2-3 mm tekneye oranla geriden takılır. Ama bunda sap takmadığımız için, yekpare olduğu için, bu olayı benim biraz daha planlayarak yapmam gerekti. Tabi ne kadar yapmam gerektiğini bilemediğim için deneme yanılma yöntemiyle ilerledim. Neticesinde olması gereken ölçüyü bulduk. Tabi bu kaç mm şu an söyleyemiyorum, onu o an mastarın üzerine koyduğumda aletin üzerinde görebiliyorum.



Fotoğraf 32. Çevik'in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)

Çalgı yapımcı Ozan Özdemir'in yaptığı çağlama'lardan farklı olarak, Çevik sap kısmını biraz daha zarif yaparak incelttiğini belirtip, iki çeşit manyetik kullandığını ve eklediği düğmeler ile bu manyetiklerin aktif edilebildiğini aktarmıştır.



Fotoğraf 33. Çevik'in Çağlama Yapım Süreci (Fotoğraf, Kazım Çevik tarafından gönderilmiştir, 25 Mayıs 2019)

Bağlama ailesi ve tambur gibi telli çalgıların pek çoğuna benzeyen bu yapım süreci ve aşamaları bu şekilde tespit edilmiştir. Bundan sonraki ustaların da benzer biçimlerde çağlama'lar üretebileceğini varsayarak bu tespitlerdeki yapım aşamalarının bir model teşkil edebileceği düşünülebilir.

3.6. Çağlama'nın Kullanım Alanları

Müzik gruplarının dinleti alanlarında (barlarda, konserlerde, albümlerde vb. çalışmalarda) çağlama kullanılmaktadır. Çağlama'nın kullanım alanları ile ilgili gerek alan araştırmalarında gerekse internet kaynaklarından edinilen video görselleri ekler kısmında sunulmuştur.

Çağlama'yı ilk kullanan, Ömür Kılıçaslan'ın kurucularından olduğu *Hariçten Gazelciler* grubudur. Yapılan görüşmelerde Çağlama evreninin ağırlıklı *Anadolu Saykodelik Rock* temelli olduğu gözlemlenmiştir. Yanı sıra *Yüxexes* programında, çağlama ile *Sevedim Karagözlüm* şarkısını da icra etmiş olan grubun videosuna ekler kısmında (EK-1) yer verilmektedir.

Çağlama hem ana çalgı olarak merkezde hem de bir renk çalgı olarak kullanılmaktadır. Örnek olarak, müzisyenlerden Volkan İncüvez ve Elektro Hafız'ın müzik uygulamalarında renk çalgı olarak yer alırken, Maraz grubu içinde ise ana çalgı olarak kullanılmaktadır. Maraz grubunun sahnede icra ettiği *Saba Oyun Havası* videosu ekler kısmında (EK-1) yer almaktadır.

Öte yandan Salih Korkut Peker ve Deniz Mahir Kartal gibi müzisyenler de çağlama'yı, icralarında hem renk çalgı hem ana çalgı olarak kullanmaktadır. Peker'in, yöresi Sivas/Divriği olan *Kahpe Felek Sana Nettim Neyledim* isimli türkü icrasının müzik videosu ekler kısmında (EK-1) bulunmaktadır.

Bir diğer örnek ise İzmir'de çeşitli mekanlarda müzik yapan Vız Gelecek isimli gruptur. Bu grupta da çağlama, müzisyen Cenk Arslanbuğa, çaldıkları şarkıya göre buzuki ile değişmeli olarak kullanılmaktadır. Grubun sahne performans örnekleri ekler kısmında (EK-1) sunulmuştur.

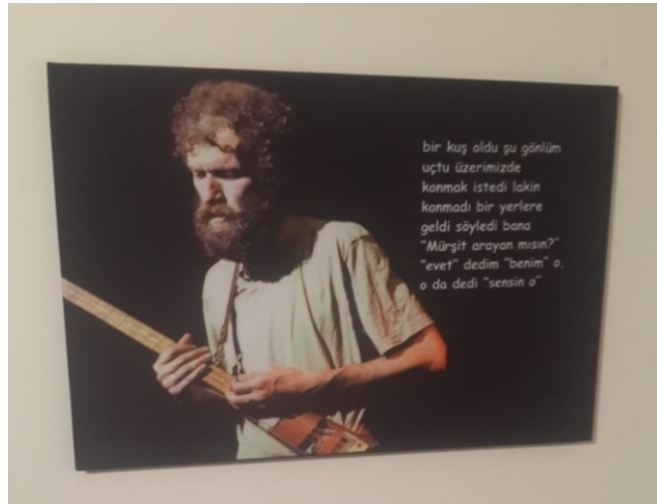
3.7. Çağlama İcracıları

Çağlama'nın ilk icracısı Ömür Kılıçaslan'dır. Ayrıca bu yüksek lisans tezi çalışması boyunca tespit ederek iletişim kurabildiğimiz çağlama icracıları; Cenk Arslanbuğa, Deniz Mahir Kartal, Efe Benzeşik, Elektro Hafız, Salih Korkut Peker ve Volkan İncüvez'dir.

3.7.1. Ömür Kılıçaslan

Ömür Kılıçaslan 11 Haziran 1973 tarihinde Trabzon merkezde dünyaya gelmiştir. Annesi Seher Kılıçaslan Amasya doğumlu, aslen Azerbaycan kökenli, babası İsmail Hakkı Kılıçaslan ise Trabzon/Araklı'dır. Ağabeyi Alp Kılıçaslan da 1967 doğumlu ve Araklı'dır.

Kılıçaslan, babasının memuriyeti dolayısıyla Ankara, Bolu (Akçakoca), Düzce, Mudurnu, Bolu (Merkez), Çankırı (İlgaz), Kırklareli (Vize) gibi yerlerde yaşamıştır. İlkokul 5. sınıf sonrası, dereceye girerek İstanbul Erkek Lisesi'ni kazanıp, yatılı okumuştur. Gençliği ise Kocaeli'de geçmiştir. İstanbul'da 11 Haziran 2014 tarihinde de, ağabeyinin tabiriyle 'dünyasını değiştiren' bir müzisyendi...



Fotoğraf 34. Ömür Kılıçaslan (Bu fotoğraf, Alp Kılıçaslan tarafından, evinin salonundaki 'Ömür Köşesi'nden çekilmiştir)

Çağlama'nın yapım sürecini ve adının neden 'çağlama' olduğunu ağabeyi Alp Kılıçaslan'a sorduğumuzda bizi 'çağlama ile çalgının kullanılmaya başladığında tanıştım. Sadece sevgili Çağlayan'ın atölyesinde beraber yaptıklarını ve bu yüzden adının 'çağlama' olabileceğini söylemişti' şeklinde yanıtlamıştır. Ömür Kılıçaslan, Hariçten Gazelciler grubunun günümüzde erişimi bulunmayan internet sitesinde paylaşmış olduğu ve Volkan İncüvez'den tarafımıza aktarılan yazısında, Çağlama'nın ismini ve ortaya çıkışını bizzat kendi yazısı ile şu şekilde anlatmıştır:

Ortaokul yıllarımda flüte merak sarmam başka aletler de çalabileceğimi fark etmeme neden oldu. Elime geçen müzik aletlerini kurcalayarak gitarı çalabileceğime karar kıldım. Lisedeki son yıllarımı bir klasik gitarla uğraşarak geçirdim. Sonuna erdiremediğim üniversite yıllarımda o yaşların verdiği heyecanla elektrik gitarla tanıştım ve tarzı batılı örneklerine benzer rock gruplarında yer aldım.

Yazısının devamında Ömür Kılıçaslan, üniversite öğrenimini bitiremeyeceğini anlayıp, İzmit'te yaşadığı yıllarda bazen basgitar bazen elektrik gitar çalarak müzisyen sıfatıyla geçimini sağladığından bahseder. O zaman zarfında tanışmış olduğu Çağlayan Öрге sayesinde müzik aletlerinin sadece dükkanlardaki çalgılardan ibaret olmadığını öğrenir. Öрге'nin varlığı sayesinde, kendi kendine 'bir müzik aleti kurgulayacak olsam nasıl bir şey kurgulardım?' sorusuyla harekete geçer ve Öрге ile birlikte çalışmalara başlar. Kılıçaslan'ın, çağlama'yı kurgulayıp hayata geçirmesinde, halk müziğinde kullanılan bazı perdelerin gitarda olmayışının etkisi olduğunu ifade eder. Daha sonra yazısını şu sözlerle tamamlar:

Yeni bir alet çalıyor olmak daha doğrusu öğreniyor olmak insanı yeni teknikler geliştirmek zorunda bırakıyor dersem yanlışmış olduğumu sanmam. Sesleri ilk düzgünce çıkarmaya başladığımda onunla neler çalmalıyım sorusu aklıma düştü ve bu sorunun cevabı yeni şarkılar oldu. Tüm bu heyecana can-ı gönülden destek veren değerli müzisyen dostlarım Turgay Çetin ve Murat Bolat'la Hariçten Gazelciler adındaki uzunca bir süredir varlık göstermeyen grubumuzu canlandırdık. Doğrusu

elimde üst altı teli kullanılan bağlama perdeli normal gitarlardan uzun ve ince saplı elektrikli bir 12 telli gitar mı var, yoksa uzunca saplı hatırı sayılır derecede gergin gitar telleri taşıyan ve gövdesiz bir elektrikli bağlama mı var bazen ben de bilemiyorum.

Efe Benzeşik, yapılan görüşmede; Kılıçaslan'ın *çitar* adını verdiği bir çalgısı daha olduğundan bahsetmiştir. Bir klasik gitarın sapını yontup incelterek yaptığı, 4 telli, perde bağlı, perdeleri çağlama'da olduğu gibi, bağlama düzeninde bağlanmış bir çalgı olduğunu aktarmıştır. Kılıçaslan, Hariçten Gazelciler grubunun 'Kendimden Geçtim Ama' isimli şarkısında melodiyi Çitar çalgısı ile çalmıştır (bk. EK-1).

Çitar çalgısı Ömür Kılıçaslan'ın ağabeyine sorulduğunda kendisi şunları söylemiştir:

Çitar, benim 1989 senesinde aldığım gitarım. Askere gitmeden bir gün eve geldi. Gitarları değişelim dedi. Onun gitarı *Yamaha*, benimki *Admira*. Onun gitarı benim gitarımdan daha kaliteliydi. Benim gitarımı alıp perdelerini söktü ve başka sistemde perdeler bağladı. Fotoğraftaki enstrüman odur.



Fotoğraf 35. Ömür Kılıçaslan'ın Çitar Çalgısı (Fotoğraf, Alp Kılıçaslan tarafından gönderilmiştir, 18 Mayıs 2019)



Fotoğraf 36. Ömür Kılıçaslan'ın Çağlama'sı (Fotoğraflar, Hariçten Gazelciler grubunun basgitaristi Murat Bolat tarafından gönderilmiştir)

3.7.2. Cenk Arslanbuğa

1980, İzmir doğumlu Cenk Arslanbuğa'nın asıl mesleği odyologluktur. Bağlama, buzuki ve çağlama'nın yanı sıra *kahon*, *bendir*, *bongo* gibi perküsyon çalgıları da icra etmektedir.

Öncesinde Ermenice repertuarı olan *Barev Dzez*⁶ isimli grubunda sadece çağlama çalan Arslanbuğa, günümüzde *Vız Gelecek* isimli etnik müzik yapan grubunda da akustik çağlama ve buzuki çalmaktadır.

2014 senesinde, Ozan Özdemir'e ilk önce elektro çağlama yaptıran müzisyen, bir süre sonra bu hevesinin kaçtığını ve elektro çağlama'yı geri vermek üzere Özdemir'in yanına gittiğinde, orada akustik çağlama'yı görüp beğendiğinden ve çalgıyı bu şekilde çalmaya başladığından bahsetmiştir.

Akustik çağlama'yı tercih etme sebebinin, bağlamada ve buzukide alışık olduğu sesi duymak ve rezonansın olduğu bölgeyi hissedebilmek olduğunu ifade etmektedir. Arslanbuğa, Ozan Özdemir'e akustik çağlama'sını yaptıırken, üst kısmında kolunun dayandığı bölgeyi daha rahat çalabilmek için kestirmiştir.

⁶ Ermenice "merhaba" demektir.



Fotoğraf 37. Cenk Arslanbuğa – Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019)

Bağlamanın kimi noktalarda güçsüz kalması sebebiyle çağlama çalma ihtiyacı duyduğunu belirten müzisyen, çağlama'nın farklı müzik türlerinden gelen insanları da bir araya getirebilmesi bakımından birleştirici özelliğini de vurgulamaktadır.



Fotoğraf 38. Cenk Arslanbuğa – Akustik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019)

3.7.3. Deniz Mahir Kartal

1987 İstanbul doğumlu olan Kartal, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü mezunudur. Yaklaşık beş senedir Berlin’de yaşayan Deniz Mahir Kartal, *TA Musik Atelier*’de çalgı dersleri vermekte ve genel olarak geçimini konserlerden sağlamaktadır. Müzik yaptığı gruplar arasında *Bandista*, *Hakan Vreskla & BAND*, *A.G.A Trio*, *Engin Deniz Duo*, *Deniz Mahir Kartal – KafaNar* ve eşlikçi olarak İpek İpekçioğlu ve birçok sanatçı ile çeşitli projelerde çağlamayı da sıklıkla kullanarak yer almaktadır.

Müziğe beş yaşında mandolin ile başlayıp bağlama ile devam etmiştir. Ardından 4-5 sene kadar akordeon çalmıştır. Dilsiz kaval ile nefesli enstrümanlarda kendini geliştirerek kaval, ney, duduk, mey, klarnet ve alto saksafon icra etmektedir. Berlin’e taşındıktan sonra kendisini elektronik müziğin içinde bulan Kartal, o zamana dek hem alaylı hem de okullu öğrendiğini belirttiği doğu müziğini elektronik müziklerle harmanlamaya başladığını ifade etmiştir. Almanya’da yaşayan Kartal’ın, bu noktada ‘doğu’ olarak nitelendirdiği müzik Anadolu müziğidir. Yanı sıra basgitar, gitar, piyano, Karadeniz kemençesi, tulum ve buzuki gibi çalgıları da bestecilik ve kayıt müzisyenliği sırasında aktif olarak kullanmakta olan Kartal, senfoni, rock, big band, punk ve elektronik müzik gibi birbirinden çok farklı türlerdeki projelerde, kendi söylemiyle ‘fusion işlerde’ çağlama’yı, sound ne olursa olsun kendisine yer bulacak bir çalgı olarak yorumlamaktadır. Sesleri çağlama üzerinden manipule ve deforme ederek kullandığını belirten Kartal ‘harmanlama’yı da şu şekilde açıklamıştır:

Ben bulduğum bütün soundun içine çağlama soundu yerleştiriyorum. Yani bazen öyle bir şey oluyor ki tek bir teline dokunuyorum ve bir müziğin içinde o devam ediyor. Yani harman işte bir şeyi böyle birbirine katmak. Benim için harmanlamak; bulduğum her noktada çağlama’nın bir yere, bir sese ve diğer ses bütünleriyle birlikte hareket etmesine sebep olmak.

Genel olarak alışlagelmişin dışında ses üretimlerini önemseydiğini belirten Kartal, bunu küçük yaştan itibaren Türk Sanat müziği ve Türk Halk müziği korolarında

bulunmasının ardından yeni bir arayışın içerisinde olmak ile ilişkilendirmektedir. Bu zamana dek en senkretik ve aktif olarak kullandığı çalgının çağlama olduğunu ifade eden müzisyen bunun haricinde bir çeşit Barok enstrümanı olan *Viola de Gamma*'nın rezonans telli hali ve Çello'nun rezonans telli halleri ile 'vakit geçirdiğini' de belirtmektedir.

2013 senesinde, Ömür Kılıçaslan'ın kendisini Berlin'de ziyarete geldiği sırada orijinal çağlama'nın ölçülerini aldığını belirten Kartal, Kılıçaslan'ın vefatı ardından, 2015 senesinde *yeryüzündeki ikinci çağlama'yı* İzmir Ege Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü mezunu Kazım Çevik'e yaptırmıştır.



Fotoğraf 39. Deniz Mahir Kartal'ın Çağlaması (Fotoğraf, Kartal tarafından gönderilmiştir, 15 Mayıs 2019)

Çağlama'yı yaparken orijinaline sadık kalmayı tercih eden ama daha sonraları yay ile kullanımının kendisini çok sınırladığını fark eden Kartal, yayla çalınabilecek yeni bir çağlama yaptırmayı düşündüğünü de dile getirmektedir. 28 Ağustos 2019 tarihinde İzmir Alsancak Up Stage isimli mekanda, müzisyenler İpek İpekçioğlu ve Hakan Vreskala ile birlikte konser veren Deniz Mahir Kartal, 'organik elektronik' olarak nitelendirdikleri; minimal elektronik müzik üzerine çalgı ile icra edilen halk

müziği performansında çağlama'yı yay ile çalıda tematik sesler (ruhi uzun sesler) icra etmiştir (bk. EK-1).

Çağlama'yı neden çalma gereği duydunuz, özel olarak bir ihtiyacınız var mıydı? şeklinde yöneltilen soruyu ise şöyle yanıtlamıştır:

Ömür Kılıçaslan ile uzun süre devam etmiş bir gönül bağının olması ve çağlama'nın teknik olarak hem bağlama hem de gitar gibi çalınabiliyor olmasından dolayı yapmış olduğum müziklerde sahnede hem tını olarak hem de kullanım kolaylığı olarak rahat sonuçlar vermesidir. Spesifik ihtiyacım Anadolu müziği ile elektronik müzik arasındaki bağı elektrikli bir enstrümanla karşılamaktı. Çağlama ile arızalı sesler basabilmek ve bunu klasik bağlamadan bir oktav altta ve yine oktav olarak daha geniş bir sahada yapabilmek, ayrıca frekans açısından elektrikli olması ve teknesi olmaması avantajı ile daha kontrol edilebilir bir çalgı olmasından dolayı tercih ediyorum. Bu anlamda ihtiyaçlarımı karşılamaktadır.

Kartal, daha sonra izler kitlesinin konser sonlarında çağlama'ya ilgili duyduklarını, uzunca sohbet edip bu çalgı hakkında bilgiler verdiğini belirtir. Özellikle de dinleyicilerin, Avrupa'daki arızalı seslere sahip olan elektrik gitar seslerine yakın tonlar, hem alışık oldukları tınları duymalarına hem de alışık olmadıkları makam müziği ile karşılaşmalarına sebep olduğunu ifade etmiştir. Bunun da tam olarak bu çalgı aracılığıyla görmek istediği şey olduğunu kaydetmiştir.

Ömür Kılıçaslan'ın bir akşam sohbetinde kendisine 'ya Mahir kardeş, bu aleti de yaptık ama benden başka kimse çalmıyor. Keşke bundan bir sürü olsa da herkesin elinden bir ses çıksa, biz de öğrenecek çağlama nasıl çalınır' dediğini aktaran Kartal, işte tam da bu sebeple vefatının ardından, ölçülerini birlikte aldığı çağlama'yı yaptırdığını; Ozan Özdemir ve onun gibi arkadaşların bu çalgıyı üretmesini ve dağıtmasını da yürekten desteklediğini belirtmiştir.



Fotoğraf 40. Deniz Mahir Kartal (Fotoğraf, Deniz Mahir Kartal tarafından gönderilmiştir, 15 Mayıs 2019)

3.7.4. Efe Benzeşik

Efe Benzeşik, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümü mezunu, 1983 İzmir doğumlu bir müzisyendir. Davul, basgitar ve çağlama'dan oluşan, zeybek formunda yaptığı bestelerin *psychodelic* bir üslupla icra edildiği, *Maraz* isimli trio müzik grubunda çağlama çalmaktadır.

Benzeşik, çağlama çalgısını 'gitar kökenli, bağlama adabını ve tezene tekniğini bilmeyen benim gibi bir müzisyenin, yöresel bir tını yaratma ihtiyacını karşıladı' şeklinde değerlendirmektedir. Çağlama'nın gitar tuşesine ve gitar reflekslerine cevap veren bir çalgı olduğundan söz eden Benzeşik, tezene tekniğini bilmiyor olmasına rağmen bir bağlama *sound*'u çıkarabildiğinden söz etmektedir. Kendisi, çağlama ve gitarı karşılaştırdığında, çağlama'nın gitara göre limitleri olduğundan, icracıyı belli tonlarda çalmaya ve makamsal düşünmeye zorladığını; bunun da besteleme ve doğaçlamalarda işini kolaylaştıran bir özellik olduğuna vurgu yapmaktadır.

Çağlama'nın batıdan gelen türleri dinleye gelmiş, halk müziğinden kopuk yetişmiş şehirli jenerasyonun halk müziği ile bağlantıya geçebileceği bir zemin yarattığını öne süren Benzeşik, normalde bağlama müziğini dinlemeyen, hatta sevimsiz

bulan şehirli gençlerin, modern bir *sound* ile birlikte çağlama'dan keyif aldığını, dinler kitlesinin bunu kendisine bizzat yansıttığının altını çizmektedir.



Fotoğraf 41. Efe Benzeşik (Fotoğraf, Efe Benzeşik tarafından gönderilmiştir, 5 Mayıs 2019)

3.7.5. Elektro Hafız⁷

İstanbul'da doğup büyüyen Elektro Hafız, Almanya'nın Köln kentinde yaşayan bir müzisyendir. Türkiye'de çok iyi tanındığı gibi, 20 yıllık bir profesyonel müzisyenliği bulunmaktadır. Eski grubu 'Fairuz Derin Bulut' ile birlikte 2. kuşak *Anadolu Psychedelic Rock* müziğini yeniden canlandırmıştır. Çağlama dışında, bağlama, gitar, bas gitar ve vurma çalgılar çalmaktadır.

Elektro Hafız ile gerçekleştirdiğimiz görüşmede, icra ettiği müzik türünü *Psychedelic* olarak tanımlamıştır. Şimdiye kadar *underground*lar dışında 6 adet yasal albümü bulunduğunu belirtmektedir. İcra ettiği müzikte çağlama çalgısını tamamen renk olarak kullandığını ifade etmiştir.

Çağlama çalgısının icracılarının talebine göre düzenlenmiş şekilde sipariş edilmesini de şu şekilde değerlendirmektedir:

⁷ Elektro Hafız ismiyle bilinen müzisyen bu çalışmada gerçek isminin kullanılmasını istememiştir.

Ben bu konuya eleştirel yaklaşacağım. Ben ustanın tasarımına karışma yanlısı değilim. Ayrıca ustaların da kişiye özel bir çağlama yapmasına sıcak bakmıyorum. Çünkü bu enstrümanın standart olmasını engelliyor. Yani insanların fikirleri doğrultusunda enstrümanı geliştirmek tabi ki güzel bir şey. Fakat çağlama daha kendi standartını oturtamamış bir enstrüman. Elektro saz da öyle. O yüzden dünya piyasasına giremediğini düşünüyorum. Yani önce standart sağlam bir çağlama yapılır, ondan sonra kişiye özel ufak oynamalar olur.



Fotoğraf 42. Elektro Hafız (Fotoğraf sanatçısı Murat Surat'ın arşivindendir)

3.7.6. Salih Korkut Peker

1979 Balıkesir, Edremit doğumlu olan müzisyen Salih Korkut Peker, müziğe klarnet çalarak başlamıştır. Ardından uzun bir müddet, merkezinde gitarın bulunduğu müzikler icra etmiştir. Daha sonra perdesiz gitar, ud ve cümbüş ile devam etmiştir. Sonrasında ise buna bağlama ailesi de katılmıştır. En sert türden en dingin müzik türlerine kadar hepsiyle teması bulunan Peker, şu an *Yasak Helva* adındaki grubu ile *Elektrik Folk* adını verdikleri müziği icra etmektedir. Yanı sıra *Duble Salih* adındaki

grubuyla, melez Anadolu çalgıları; cümbüş ve divane ile Anadolu'dan, Rumeli'den türküler seslendirmektedir. *Kırşehir, İzmir, Seattle* adında tek kişilik bir projesi de bulunmaktadır.

Çağlama çalgısı ile 2004'te, *Çamur* isimli Türk *rock* grubunda birlikte müzik yaptığı Ömür Kılıçaslan aracılığı ile tanışmış ve 2017 senesinde de ilk çağlama'sını Ozan Özdemir'e yaptırmıştır. Çağlama'ya, gitar telli olduğu için yapısal olarak daha çok aşinalık hissettiğini söyleyen Peker, içinden geldiği *Rock* ve *Grunge* müziklerde kullanabildiği birçok ifadeyi çağlama'da da kullanabildiğinden söz etmektedir. Çağlama'sında akustik gitar teli tercih eden Peker, çalgısının yapımında kullanılan maddeleri şu şekilde aktarmıştır:

Çağlama elektrik bir çalgı olduğu için gövdesini istediğiniz kadar ince ya da istediğiniz kadar küçük yapabilirsiniz. Daha küçük çağlama gövdeleri de var. Sapı uzun sap bağlamadan biraz daha uzun ve yine bağlamada olduğu gibi temel koma perdelerini de içeriyor. Bu çağlama'da kullanılan burgular 6 telli buzukilerde, 3 sıra burgu sisteminde kullanılan burgulardan kullanılmış. Köprü de yine bir nevi çağlama'ya özgü *yarım gitar köprüsü* gibi düşünebiliriz. Çağlama'nın gövdesinin kenarları dut, hatta dutun zaman içerisinde kararırma özelliği vardır; bu şu anda kararırma hali, iki yıl önce daha açıktı. Ortası akçaağaç ve ortadan geçen ağaç da venge ağacı. Klavyesi de gül ağacı familyasından bir ağaç olan pelesenk; çok sert bir ağaç olduğu için klavye yapımında ya da burgu yapımında çok tercih edilen bir ağaç.

İcra ettikleri müzikte çağlama'nın tam merkezde olmadığını kaydeden Peker, merkezden çok uzakta da olmadığını dile getirmektedir. Yasak Helva'nın albümündeki üç besteden ikisinde çağlama'nın başrolde olduğunu söyleyen müzisyen, 'derdini iyi anlatabildiğimiz sazlardan biri' olarak nitelendirdiği çağlama'ya iki senedir daha çok yer verdiğinin de altını çizmektedir.



Fotoğraf 43. Salih Korkut Peker (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 16 Mayıs 2019)

3.7.7. Volkan İncüvez

1983 tarihinde Giresun'un Bulancak ilçesinde doğmuş, ilköğretim ve liseyi orada tamamlamıştır. EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'ndan mezun bir müzisyendir. Yaklaşık 12 senedir İstanbul'da yaşayan İncüvez, 2012'den bu yana sadece üretimde bulunduğu müzik projeleri ve gruplarında çalışmaktadır. *Hep Yek* adlı bir solo projesi, *Kün* adında bir ney albümü; ud, kanun, ney üçlüsünden oluşan *Ebren Trio* adında bir grubu, *Debdebe* adında elektro eklektik bir grubu, *Kırkbin Sinek* adında *Saykodelik Anadolu Rock* grubu ve yeni başladığı *Gözyaşı Çetesi* adında bir grubu bulunmaktadır.

Volkan İncüvez 2009 senesinde, yaptıkları müzik için 'gerçek Anadolu Saykodelik Rock. O 'gerçek' önemli' dediği Hariçten Gazelciler grubuna dahil olmuştur. Kendisiyle yapılan görüşmede çağlama ile ilgili şunları söylemiştir:

Ömür'ün Çağlama'sı bende dururdu. Yani çok güvende hissediyordu, öyle derdi. Bana bırakırdı. Hatta son bir yıl ondan çok ben çalışıyordum çağlama'yı.

Vefatının ardından Türkiye'de tek olan, Ömür'ün *şahsi bağlamam* dediği çağlama'yı çalgı yapımcı Ozan Özdemir'e getiren İncüvez; böylelikle yeni çağlama'ların yapılmasına ve çağlama'nın yaygınlaşmasına da vesile olmuştur.

Özdemir ile birlikte *akustik çağlama*, *kısa sap çağlama* gibi denemeler de yaptığını belirten Volkan İncüvez kendisi için yapılan akustik Çağlama'nın tambur düzeninde yapıldığını söylemiştir.



Fotoğraf 44. Volkan İncüvez – Tambur Perdeli Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019)

İncüvez'e göre bağlama ve gitar kendi özlerinde çok ayrı birer çalgıdır. Her ne kadar çağlama yapısı itibariyle bağlamayı ve gitarı içine alan özelliğe sahip olmasına, her ikisinin çalım ve tını özelliklerini kapsamasına rağmen çağlama ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

Çağlama'nın kendi kimyasından ötürü, aynı zamanda akor çalabilen, rif tutabilen, belli döngüler yaratıp, belli *beatler* de çalmaya imkan sağlayan bir enstrüman. Bağlama öyle değil. Bağlamada bir akor bassanız türkü bara ışınlanırsınız ve böyle *paçal* bir müzikle.. Ya da Afrikan bir *rif* çaldığınızda da, Latin bir rif çaldığınızda da çok değişik bir *aura* yaratıyor çağlama. Yani çok minimal şeylerle çok büyük *soundlar* yaratabiliyorsunuz. Gitarda aynı şey mümkün değil.

Görüşme esnasında Volkan İncüvez'in kullandığı *paçal* tabirini 'biraz oradan almış, biraz oradan almış, bütün takılarını takmış, güzel olduğunu zanneden kimliksiz' şeklinde açıklamış ve devamında ise bu söylemi için 'zaten kimliksizlik güzel bir şey

de, bu bahsettiğim kimliksizlik *karaktersizlik* ile aynı zeminde olan *kimliksizliktir* ifadelerini eklemiştir.

Bir çalgının, müziğinden bağımsız şekilde konuşulmaması gerektiğini ileri süren müzisyen, çağlama'nın Gökhan Özoğuz, Hakan Özoğuz ve Ezhel gibi isimlerin de müziklerinde kullanacağı duyumları⁸ üzerine şunları söylemiştir:

Kişisel fikrim; ben çağlama çalan herkesin öncelikle oturup Hariçten Gazelciler şarkılarını dinlemenin dışında, çalmaya ve çözümlemeye çalışmasını tavsiye ederim. Yani Gazelciler müziğini önce bir sindirip omuriliğe kazıyıp, ondan sonra istediğini yapsalar daha doğru olur diye düşünüyorum. O enstrümanı gerçekten anlayabilmeleri için buna ihtiyaç var zaten. Önemli olan enstrüman değildir, karşılık bulduğu müzikal durumdur.

İncüvez de Peker gibi yaptığı müzikte çağlama'nın tam merkezde olmadığını şu sözlerle anlatmaktadır:

Ben çağlama temelli bir grup kurmuyorum. Çünkü benim kendi bir anlayışım ya da geliştirmeye çalıştığım bir anlayış var. Çağlama orada daha çok misafir gibi. Aslında orada hep Ömür'ü sembolize ediyor.



Fotoğraf 45. Volkan İncüvez – Elektrik Çağlama (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 15 Mayıs 2019)

⁸ Bu bilgi, Ozan Özdemir ile 12.03.2019 tarihinde yaptığımız görüşmede kaydedilmiştir.

3.8. Çağlama'nın Kullanıldığı İcra Grupları

Yapılan araştırmada tespit edilen, çağlama'nın kullanıldığı icra grupları; Hariçten Gazelciler, Maraz, Yasak Helva ve Vız Gelecek isimli müzik topluluklarıdır.

3.8.1. Hariçten Gazelciler

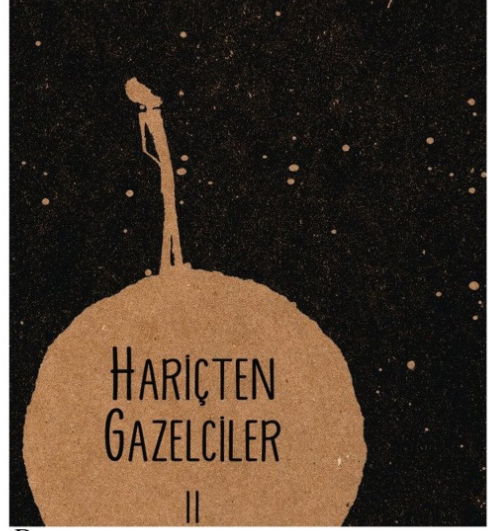
Hariçten Gazelciler, 2001 senesinde Ömür Kılıçaslan, Turgay Vural ve Bahadır Dikeçligil ile birlikte, İzmit'te kurulmuş bir müzik grubudur. Zaman içerisinde grupta bazı eleman değişiklikleri yaşanmış ve son tahlilde; Çağlama, gitar ve vokalde Ömür Kılıçaslan, bas gitar ve vokalde Murat Bolat ve davulda Turgay Çetin olarak devam etmişlerdir. Grup, İzmit'te kendi işlettikleri barlarda müzik yapıp geniş kitlelere ulaşmışlardır. Ancak bar müziğiyle uğraşmanın kendi müziklerini oluşturma yolundaki çabalarına engel olduğunu fark etmeleri üzerine grubu dağıtarak bu kulvardan ayrılmışlardır.

Doruk Ereşter'in internetteki yazısında (URL 23) ifade ettiğine göre, 2004 senesinde Kılıçaslan ve Öge'nin Çağlama ismini verdikleri çalgı ile grubu canlandırarak kendilerine özgü olan yeni müzik türüyle, 6'sı canlı, 2'si eski kayıtlardan oluşan 8 şarkılık *demo* hazırlamışlardır. Grup ile aynı adı taşıyan ilk albümlerini Kadıköy Müzik ile yayınlamışlardır. Bilinir olmaları İzmit sınırını aşarak daha geniş kitlelere ulaşmıştır.

Yapmış oldukları müzik türü, çevrelerince *Rock*, *Psychedelic Rock*, *Anadolu (Psychedelic) Rock* ve *Reggae* vs. olarak nitelendirilse de Hariçten Gazelciler, yaptıkları müziğin belli bir türe ait olmamasından dolayı müziklerini 'nev-i şahsına münhasır' olarak tanımlamışlardır.



A



B

Fotoğraf 46. Hariçten Gazelciler Albüm Kapak Örnekleri (URL 24)

Ömür Kılıçaslan, İncüvez'den edinilen *Hariçten Gazelciler*'in *Manifestosu*'nda gruptan şöyle söz etmiştir:

Değişik olduğu kadar alışıldık

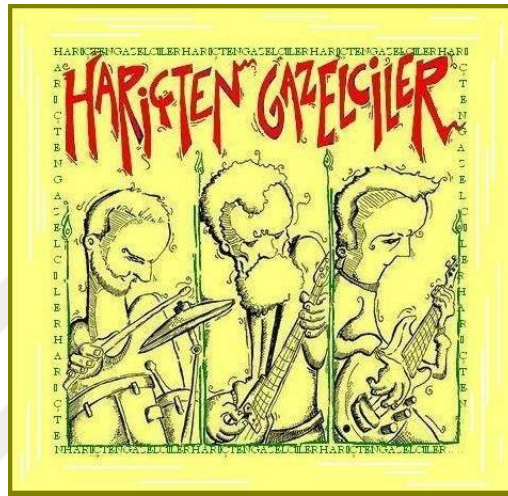
Alışıldık olduğu kadar değişik



Fotoğraf 47. Hariçten Gazelciler (URL 25)

Efe Benzeşik de *Hariçten Gazelciler* grubunu şu şekilde betimlemektedir:

Hariçten Gazelciler, kendi müziğini üreten, *Rock*, *Reggae* ve Türk Halk Müziği gibi türlere yaslanan, bir ‘proje grubu’ olmaktan uzak, kendi tınısının peşinde, *underground*, ‘nev-i şahsına münhasır’ bir gruptu.



Fotoğraf 48. Hariçten Gazelciler (URL 26)

Kılıçaslan, 11 Haziran 2014 senesinde hayatını kaybettiğinde Hariçten Gazelciler grubu da noktalanmıştır.

3.8.2. Maraz

Maraz grubu, 2017 senesinde Efe Benzeşik tarafından İzmir’de kurulmuş; davul, basgitar ve çağlama çalgılarından oluşan bir trio’dur. Benzeşik’in genellikle zeybek formunda yaptığı besteleri *psychodelic* bir üslupla icra edilmektedir. Benzeşik, İsrail’e taşınması sebebiyle, Maraz grubunu oradaki müzisyenler Yankale Segal ve Doron Raphaeli ile yapılandırmaya devam edeceğini belirtmiştir.

Çağlama çalgısını İsrail’e taşıyan ve oradaki müzisyenler ile müzik icra edecek olan Benzeşik’in bu eylemi, Prof. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin’in çalışmasında ele aldığı *kültürel aracılık* kavramı çerçevesinde açıklanabilir:

Kültürel aracılığın en temel dayanağı, kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yardımsız gerçekleştiremeyeceği varsayımdır. Bu nedenle bir anlam üretme aracı olarak müziğin kavranması için de her zaman kültürel araçlara ihtiyaç vardır (Yükselsin, 2014: 715).

3.8.3. Yasak Helva

Elektrik cümbüş, perdesiz gitar ve çağlama’da Salih Korkut Peker’in, perdesiz ve perdeli bas gitarda Hakan Görkem Bıyık’ın ve perküsyon/davulda Onur Ertem’in yer aldığı Yasak Helva grubunun resmi *Facebook* hesabında kendilerini şu şekilde anlatmışlardır:

Müzikal geçmişlerinde *Death Metal*, *Pop Rock*, *Arabesk*, *Türk Halk Müziği*, *Caz*, *Grunge* gibi apayrı müzik türlerini icra etmiş 3 müzisyenden oluşan Yasak Helva, yaptıkları müziği *Elektrik Folk* ya da *Progressive Folk* olarak adlandırıyor. Elektro-akustik cümbüş, çağlama, bas gitar ve davul enstrümanlarını kullanan Yasak Helva, repertuarında Anadolu, Balkanlar, Ortadoğu, Kafkasya gibi bölgelerden halk ezgilerine yer verirken, zaman zaman Caz ve Rock dünyasının klasiklerine de göndermeler yapıyor.



Fotoğraf 49. Yasak Helva (URL 27)

3.8.4. Vız Gelecek

Vokalde Su Tamay, çağlama ve buzukide Cenk Arslanbuğa, klasik gitarda Deniz Gündüz, perküsyonda Engin Gündüz ve bas gitarda Sedat Genç'in yer aldığı Vız Gelecek, birçok farklı dilde şarkılar icra eden bir gruptur. Cenk Arslanbuğa, İzmir Alsancak Hayyam Şarap ve Kitap Evi'nde yaptıkları müziği şu şekilde anlatmıştır:

Burada yaptığımız müziğe etnik diyemeyiz aslında. Anadolu halk şarkıları yapıyoruz ama yanında piyasanın istediği, son dönemlerde çok popüler olan Bülent Ortaçgil, Jehan Barbur, hatta Sezen Aksu'dan kaliteli olan pop şarkıları da çalıyoruz. Türkü de çalıyoruz



Fotoğraf 50. Vız Gelecek (yazar tarafından çekilen fotoğraf, 11 Mayıs 2019)

SONUÇ

Sanayi devrimi sonrası hızla gelişen küreselleşme olgusu çerçevesinde, geleneksel bir kültüre ait müzik unsurları ile güncel müzik türlerine ilişkin unsurlar karşılıklı etkileşime girmek suretiyle yepyeni müziksel unsurlar ortaya çıkmıştır. Bu kültürel etkileşimden hareketle müziğe dair kültürel ve estetik yargılar da değişime uğrar. Teknolojik gelişmeler ışığında farklı kültürel toplumlar birbirini daha kolay ve daha çok tanıma şansı elde etmiş olup bunun sonucunda farklı müziksel pratiklerin aktarımı ve geçişkenliği de mümkün olmuştur. Başka bir deyişle kültürel üretimlerin bir bölümü senkretik/melez bir yapıda ortaya çıkmakta ve günümüzde senkretik çalgılar olarak tanımlanan yeni müziksel üretimler, yerel olduğu kadar kısmen küresel bileşenlerle de etkileşime dahil olmaktadır. Popüler kültüre dayalı üretim biçimleri işte bu küresel dinamiklerin merkezinde yer almak suretiyle ‘senkretizm’ kavramına çalgılar bakımından görünürlük kazandırmaktadır.

Türkiye’de çalgılarda ve diğer müziksel unsurlarda melezleşmenin ilk örnekleri 1930’lu yıllardan itibaren verilmeye başlanmıştır. Cümbüş adı verilen telli çalgının yapılandırılması ve adlandırılmasında mucidi Zeynel Abidin kadar Atatürk’ün de önemli bir rol oynadığını kaynaklar belirtmektedir. 14 Ocak 1930 tarihi Türkiye’de çalgılardaki senkretikleşmenin bir anlamda miladı olarak kabul edilmektedir. Bunu takip eden yıllarda ise Anadolu Rock olarak tanımlanan müzik türünün içerisinde; bir taraftan bağlama, tulum, kemençe gibi yerel halk çalgıları ile batı müziği çalgıları bir arada kullanılırken, diğer taraftan da saz-gitar gibi senkretik çalgılar da deneysel olarak kullanıma girmiştir. Günümüzde ise pek çok senkretik çalgının yapısal değişimler, eklentiler vb. uygulamalara tabi tutulmasının yanı sıra; bu yüksek lisans araştırmasının odağında yer alan çağlama’nın bağlama ile gitarın birleştirilerek senkretik bir çalgı olarak ortaya çıkışı ile bu süreç devam etmektedir.

Bu yüksek lisans araştırmasında ‘çağlama’ ve bu türden çalgılar özelinde ortaya çıkan senkretizmi şu iki şekilde açıklamak mümkün olmuştur: 1. Yapısal uygulamalar aracılığıyla 2. İcra aracılığıyla. Bu maddelerden birincisinde yapısal uygulamalar aracılığıyla ortaya çıkan senkretizm olgusu farklı kültürlerle ya da kültürel

bağlamlara ait çalgıların bir araya getirilmesi ile açıklanmış iken, ikinci maddedeki icra aracılığıyla ortaya çıkan senkretizmde ise icra bağlamını merkeze almak suretiyle müzik türlerinin melezleşmesi yani senkretik bir yapıya bürünmesi ile açıklamak mümkün olmuştur. Bununla birlikte araştırma süresince alandan yapılan kimi tespitler göstermiştir ki, sadece farklı müzik kültürlerine özgü çalgılarda yapısal değişiklikler olmayıp aynı zamanda belli bir çalgı ailesine mensup çalgılar bir araya getirilmek suretiyle ‘birleşik çalgı’ olarak da ifade edilebilecek çalgı örnekleri kullanıma girmiştir. Sözelimi tezin II. Bölümünde detaylı olarak yer verilmiş olan ‘yaren’ adlı çalgı bu türden bir birleşik çalgı olma özelliğini hem yapısal hem de icra bakımından taşımaktadır.

Bu araştırmada senkretik/melez çalgıların yapımcıları olarak tespit edilen kişilerin aynı zamanda icracı kimlikleriyle de öne çıktığı görülmüştür. Bu yapımcı/icracıların senkretik çalgılar konusunda hangi parametrelerle bu konuya yöneldikleri hususunda başlıca şu bulguları belirtmek mümkündür:

- Senkretik çalgıyı tercih etmede hem sahne performansı hem de tınısal olanakların daha verimli olması.
- Senkretik aynı zamanda elektrikli bir çalgıyı tercih etmede farklı müzik gelenekleri/türlerinin arasındaki müziksel bağın kurulabilmesi (Anadolu müziği ve batı müziği arasında kurulan bağ gibi).
- Batı müziği ses dizgesi 12 perdeli tampere bir dizgeye sahip herhangi bir parçayı 17 perdeli eşit olmayan ve mikrotonal bir dizgeye sahip Anadolu halk ezgileriyle birleştirmenin ya da tam tersi bir uygulamanın daha mümkün kılınabilmesi.
- Senkretik olmayan çalgılarda tekne, sap vb. yapısal bölümlerin, senkretik çalgılarda kullanıma uygun boyutlarda bir araya getirilmek ve elektrikli donanıma büründürmek suretiyle daha pratik bir kullanımın sağlanması.

- Gitar başta olmak üzere batı müziği kökenli bir çalgıya özgü dağarın senkretik çalgılar sayesinde Anadolu müziği dağarının üslubu ile yerel/yöresel tavrın icra edilmesi ihtiyacının karşılanması.
- Çağlama adlı senkretik çalgı başta olmak üzere bu tür çalgıların icrası sırasında seslendirilen parçaların dokusuna uygun olarak, makamsal uygulamalara, bestelemeye ve/veya doğaçlamaya kolaylık sağlaması.
- Senkretik çalgıları icra eden müzisyenlerin ‘müzisyen stratejisi’ bağlamında kendi icra ettikleri müzik ile izler/dinler kitleyi buluşturması; halk müziği gibi yerel/geleneksel bir müzik türüne yabancı kitleyi de bu müzik türüyle ilişkilendirme amacının gerçekleştirilmesi.

Yukarıda belirtilen maddelere ek olarak, bu çalışmada temel konu olarak ele alınan çalgılarda senkretikleşme süreci ve bu süreç içinde ‘çağlama’nın konumu bu noktada önem kazanmaktadır. Çağlama örneğinde günümüzde telli ve senkretik çalgılar bakımından bu yüksek lisans araştırmasındaki bulguları ise şu maddelerle belirtmek mümkündür:

Çağlama’nın ortaya çıkışı bakımından değerlendirmeler

- Çağlama adlı senkretik çalgı 2004 senesinde, Ömür Kılıçaslan tarafından üretilmiş olup yapımcı/icracının ifadesiyle yerel ve küresel müziğin sentezi ve buna ilişkin tını idealinin ihtiyacından ortaya çıkmıştır.
- Çağlama adlı senkretik çalgı müzik bilimi tarihinde ortaya konmuş olan çeşitli çalgı sınıflamalarının son kategorilerinden elektrofonik (*electrophones*) çalgılar grubunda ve kültürel senkretizmin bir sonucu olarak hem teltinler hem de elektronsal bir çalgı özelliği taşımaktadır.

Çağlama icracılarının tutumları bakımından değerlendirmeler

- Çağlama icracıları bir taraftan elektrogitar pratiğinden gelerek Rock, Reggae vb. müzik türlerini icra etmeleri diğer taraftan da Anadolu müzik kültürünü benimsemiş olmaları gibi gerekçelerle gitar tınısını bu anlamda yeterli bulmayıp geleneksel tınları da icralarına katma ihtiyaçlarından senkretik bir çalgı ortaya koymuştur.

Çağlama icracılarının diğer müzisyenler bakımından konumlarına ilişkin değerlendirmeler

- Çağlama icracıları bağlama, elektro bağlama, gitar, elektrogitar çalgıları bakımından müzisyenleri kategorize ederek, kimi zaman performans kimi zaman da sosyal konumları ile tanımlamaktadır. Söz gelimi, ‘piyasa müzisyeni, düşüncü müzisyen, deneysel müzisyen’ vb. gibi. Bu yüksek lisans araştırmasında görüşülen kaynak kişiler yani çağlama yapımcısı/icracısı olan müzisyenler ise kendilerini müzisyen olarak konumlandırırken, bütün bu kategorilerden farklı bir statüyle kendilerini ifade etmektedirler. Dolayısıyla senkretik bir çalgı olan çağlama yeni bir müzisyen ‘kastı’nın bir anlamda ortaya konmasını sağlamaktadır.
- Çağlama icracılarına ilişkin yukarıdaki maddeye ek olarak, bu yeni müzisyen kastının senkretik bir çalgı olan çağlama odağında kendilerine özgü bir müzik pratiği, müzik teorisi, müzik felsefesi geliştirdikleri; diğer müzisyen kastlarına oranla müziğe farklı bir bilinç ve birikimle yaklaştıkları görülmektedir. Bunu tezin III. Bölümünde geniş biçimde yer verilen çağlama icracılarının kendi söylemlerinden anlamak mümkündür. Çünkü çağlama icracıları kendilerini sadece Türkiye’de değil aynı zamanda uluslararası platformlarda da Anadolu müziğini batı kökenli müzik türleriyle bir arada tanıtmak ve benimsetmek yolunda önemli birer elçi olarak görmektedirler.

Çağlama'nın icra bağlam(ları) bakımından değerlendirmeler

- Çağlama adlı senkretik çalgının kültürel senkretizmin bir tezahürü olarak, deneysel ve/veya senkretik müzik dağarının merkeze alındığı konser programlarında, stüdyo albüm çalışmalarında, ağırlıkla etnik müzik türlerinin icra edildiği bar ortamlarında ve deneysel sahne performanslarının sergilendiği mekânlarda icra edilmektedir.
- **Sonuç olarak**, müzik alanında biçimleri, tınıları, üretim aşamaları vb. dinamikleri değişkenlik gösterebilen senkretik çalgıların müziksel pratiklerle yeniden yorumlanması bu araştırmanın sınırları içinde yer almıştır. Bu bağlamda, bu türden senkretik çalgıların yorumlanması; bir bakıma kültürel pratiklerin de devam eden bir melezlik sürecine işaret eder. Çağlama da farklı tını arayışlarından dolayı bu sürecin içinde önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Yani tını idealinden yola çıkılarak, kullanım alanları da farklılık göstermektedir. Bu konuda tezin III. Bölümünde detaylı olarak yer verilmiş olan örnek olay icracı Deniz Mahir Kartal ile ilgilidir. Kartal, bir konserde çağlama'yı yaylı şekilde de icra ederek bunu 'ruhi uzun sesler' olarak tanımlamış ve tematik sesler çıkarmak amacıyla kullanmıştır. Bunun yanı sıra bir başka icracı olan Elektro Hafız ise çağlama'yı bir renk çalgısı olarak çeşitli efektlerle bir elektro bağlama tınısı ile kullanmaktadır. Bu konuda sonuncu örnekte de icracı Salih Korkut Peker distortion efektiyle elektrogitar tınısı elde ederek çağlama'yı icra etmektedir.

Yukarıdaki maddelerde belirtildiği gibi müzikte yeni tını arayışları, güncel teknolojik olanaklar ve farklı kültürel pratiklerin bir arada kullanılması günümüzde daha çeşitli senkretik çalgıların da üretilebileceği fikrini öne çıkarmıştır. Bu bağlamda, Curt Sachs'ın çalgılarda var olduğunu ileri sürdüğü evrimleşmeye ilaveten çağımızda kültürel senkretizmin doğal bir sonucu olarak 'senkretik çalgılar' kullanıma ve dolaşıma girmiştir. Batı kökenli müzik türlerinin Anadolu müzik geleneğiyle bağdaştırılma çabaları ülkemizde 2000'li yıllardan itibaren 'çağlama' adlı çalgının ortaya çıkışına

zemin hazırlamış olup bu müziksel üretimler gerek geleneksel müziğimize gerekse diğer müzik türlerine yeni tınlar ve yeni çalgılar kazandırmaya devam etmektedir.

Çağlama adlı senkretik çalgının ilk yapımcılarından olan Ömür Kılıçaslan'ın çocukluk yıllarından başlayıp müzik kültürünü edindiği yetişme çağlarında, ülkemizin pek çok farklı yerel kültürlerinden beslenmiş olması nedeniyle senkretik bir çalgı fikrine ulaşmış ve bu çalgıyı ortaya koyarak somut/yaşayan bir kültür ögesi haline getirmiştir. Kılıçaslan bu yönüyle değerlendirildiğinde; çağlama adlı senkretik çalgının günümüzde Almanya, İngiltere, İspanya, İsrail gibi ülkelerde gerek yerli gerekse yabancı müzisyenler tarafından icra ediliyor ve yaygınlaştırılıyor olması; kültürümüz ve ülkemiz adına önemli bir kazanımdır. Çağlama, Anadolu ve Batı müzik sistemlerini tek bir çalgıda eksiksiz icra edebilme ihtiyacından doğan ve farklı tını arayışlarının bu topraklardan çıkan değerli bir sonucudur.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- BATES, G. Daniel (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji: İnsanın Doğadaki Yeri*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BİLGİN, Nuri (2016). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü (Kavramlar, Yaklaşımlar)*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 3. Basım.
- BURKE, Peter (2011). *Kültürel Melezlik*, İstanbul: Asur Yayınları, 2. Baskı.
- EMİROĞLU, Kudret – S. AYDIN (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- GAZİMİHAL, M. Ragıp (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, TC Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, No: 15, Ankara Üniv. Basımevi
- KAEMMER, J. E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press’den yayımlanmamış çeviri. Çev. Yetkin Özer.
- MARSHALL, Gordon (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çev. O. Akınhay – D. Kömürcü, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- ÖZER, Yetkin (1997). *Bilim Perspektifinde Müzik*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- SHARPE, Erik J. (2000). *Dinler Tarihinde 50 Anahtar Kavram: Karşılaştırmalı Bir Çalışma, 50 Key Words: Comparative Religion*. Çev. Ahmet Güç. Bursa: Arasta Yayınları.
- SU, Süreyya (2009). *Hurafeler ve Mitler: Halk İslam’ında Senkretizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- TURAN, Şerafettin (2014). *Türk Kültür Tarihi: Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- WILLIAMS, Raymond (2005). *Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Makaleler:

- ARIN, M Eren (2014). “Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar”, *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.4, S.1, s: 79-90.
<http://joiss.karabuk.edu.tr/DergiPdfDetay.aspx?ID=65> (E. T.: 13.09.2019)
- AYDOĞAN, Murat – DEMİRBATIR, R. Erol (2018). “Klasik Gitar İçin Yazılmış Başlangıç Metotlarının Karşılaştırılarak İncelenmesi”, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.19, S.34, s: 147-183
<https://dergipark.org.tr/download/issue-full-file/35438> (E.T.: 12.04.2019)
- BİŞAK ÖZDEMİR, Göknıl (2018). “Türk Makam Müziğinde Tanbur Çalgısının Yeri ve Önemi”, *Fine Arts (NWSAFA)*, C.13, S.4, s: 133-140.
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/555128> (E.T.: 20.03.2019)
- DEMİRSİPAHİ, Cemil (1975). “Türk Halk Oyunları”, *Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları*, S. 148.
- EM, Gökhan – YÖNDEM, Sadık (2018). “Türkiye’de Tez Ve Makale Olarak Yayımlanmış Gitar Öğretiminde Kullanılan Farklı Yaklaşımların İncelenmesi”, *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, S.19, s: 397-412.
http://www.diyalektolog.com/Makaleler/468881224_19-%20SADIK%20Y%c3%96NDEM.docx.pdf (E.T.: 18.03.2019)
- ERKENEKLİ, Memet (2013). “Toplumsal Kültür Araştırmaları İçin Değer Merkezli Bütünleşik Bir Kültür Modeli Önerisi”, *Savunma Bilimleri Dergisi*, C.12, S.1, s: 147-172.
http://www.kho.edu.tr/akademik/enstitu/Alp_SAVBEN_dergi/mayis2013/belgeler_pdf/7_erkenekli.pdf (E.T.: 18.03.2019)
- EROĞLU, S. Cem (2012). “Gitar Ve Gitar Müziğinin Türkiye’deki Değişimi Ve Yeniden Anlamlandırılması Bağlamında Perdesiz Gitar”, *KTÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu “Müzik Ve Kültürel Doku”*, s: 499-513.
http://www.ktu.edu.tr/dosyalar/56_00_00_62f40.pdf (E.T.: 17.04.2019)
- HAŞHAŞ, Sinan – İMİK, Ünal (2016). “Türk Halk Çalgı Yapımcılığında Yenilikçi Denemeler, “Cümba”, “Yaylı Bağlama”, “Bas Kabak Kemane”, “Kabak Tekneli Cura”, *İnönü Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, C.2, S.1, s: 93-106.
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/225836> (E.T.: 20.03.2019)

- HAYTA, Yasemin (2016). “Kent Kültürü ve Değişen Kent Kavramı”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.5, S.2, s: 165-184.
<https://dergipark.org.tr/bitlissos/issue/45113/563898> (E.T.: 12.04.2019)
- İPEK, Semih (2015). “Kopuzdan Azerbaycan Sazına”,
https://www.academia.edu/20032770/KOPUZDAN_AZERBAYCAN_SAZIN_A (Erişim Tarihi: 31.05.2019)
- KIZIL, Hayreddin (2013). “Mitra’dan “Mithras’ın Sırları”na Mitraizm’in Kuruluş Serüveni”, *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl. 17, S. 55, s: 113-136.
- KÜÇÜKEBE, Murat (2013). “Etnomüzikolojide Çalgı Odaklı Çalışmalar Ve Kültürel Bağlamıyla Çalgı”, *Sanat & Tasarım Dergisi*, C.3, S.5, s: 118-130.
<https://dergipark.org.tr/download/article-file/192471> (E.T.: 20.03.2019)
- MUSTAN DÖNMEZ, Banu – ÖZKAN, S. Burak (2012). “Mitolojik Etimolojisinden Hareketle Gitar Üzerine Bir Köken Analizi”, *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, C.3, S.5, s: 96 -107.
<https://dergipark.org.tr/odusobiad/issue/27569/290085> (E.T.: 20.03.2019)
- TYLOR, E. Burnett (2016). “The Science Of Culture”, (Çeviri: Esra Dabağcı), *ViraVerita E-Dergi*, S.4, s: 91-109.
<https://viraverita.org/sites/default/files/edergi-yazilari/kultur-bilimi-cev-esra-dabagci.pdf> (E.T.: 12.03.2019)
- ULUÇ, Güliz (2002). “Küresel-Yerel Kültürler Üzerinde Yeniden Düşünmek: Melez Kültürler”, *Liberal Düşünce E-Dergi*, S.27, s: 89-98.
<http://www.libertedownload.com/LD/arsiv/27/10-guliz-uluc-kuresel-yerel-kulturler-uzerinde-yeniden-dusunmek-melez-kulturler.pdf> (E.T.: 15.01.2019)
- ULUÇ, Güliz – SÜSLÜ Bilal (2017). “Kültürel Karşılaşmalar: Melez Müzikler”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, C.7, S.3, s: 475-487.
http://www.tojdac.org/tojdac/VOLUME7-ISSUE3_files/tojdac_v07i3110.pdf (E.T.: 20.03.2019)
- YILMAZ, Hüseyin – ŞEN, Ü. Sevim (2016). “Gitar’ın Popülerlik Durumunun İncelenmesi”, *İdil Dergisi*, C.5, S.25, s:1491-1521.
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1473503369.pdf> (E.T.: 20.03.2019)

YÜKSELSİN, İ. Yavuz (2014). “Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) Ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güre Havasına Dönüştürülmesi Örnekolayı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* C.7, S.34, s: 713-730. www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi34_pdf/.../yukselsin_ibrahimyavuz.pdf (E.T.: 07.06.2019)

Tezler:

AKKAŞ, Seher (2013). Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), TC. DEU GSE Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

BALDANE, Orhan (2017). Telli Müzik Aletleri Terimleri (Yüksek Lisans Tezi), TC. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çağdaş Türk Lehçeleri Anabilim Dalı, Ankara.

BUĞRA, Seda (2011). Mimari Melezlik Yerelin Kendini “Yeni”den Tanımlaması (Yüksek Lisans Tezi), TC. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı, Ocak, İstanbul.

GÜRKAN, Barış (2010). Küba’da Afrika Kökenli Santería Dini Ve Bata Müziği Geleneği (Yüksek Lisans Tezi), TC. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Duysal Tasarım Programı Etnomüzikoloji Anabilim Dalı, İzmir.

KARAYAKA, Kenan (2014). Anadolu Rock Müziğinin Oluşum Ve Gelişim Sürecinin Değerlendirilmesi (Yüksek Lisans Tezi), TC. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Edirne.

LAY HONG, Lok (2014). The Erhu And Its Role As A Vehicle For Syncretic Music Performance In Singapore, Wellington Conservatorium of Music Massey University, Wellington, New Zealand.

İnternet Kaynakları:

URL 1. Tuncay Turna – ‘Haber-Müzik-Tasarım’

<http://bonpurloryan.com/2015/07/03/iranli-tasarimcidan-yepyeni-bir-muzik-aleti-celloridoo/>

(Erişim tarihi: 01.06.2019)

URL 2. İran’dan Senkretik Bir Çalgı Celloridoo

[https://competition.adesignaward.com/design-](https://competition.adesignaward.com/design-image.php?y=2014&design=36932)

[image.php?y=2014&design=36932](https://competition.adesignaward.com/design-image.php?y=2014&design=36932)

(Erişim tarihi: 01.06.2019)

URL 3. Cümbüş'ün ismi – Mustafa Kemal ATATÜRK

<http://www.hurriyet.com.tr/adini-ataturk-ten-alan-aile-ve-calgi-cumbus-174779>

(Erişim tarihi: 12.05.2019)

URL 4. Zeynel Abidin ve Cümbüşü

<http://sabetayciavcisi.blogspot.com/2018/04/orhan-seyfi-orhon-zeynel-abidin-cumbus.html>

(Erişim tarihi: 09.05.2019)

URL 5. Cümbüş Örneği

<https://www.ethnicmusical.com/shop/turkish-cumbus-jumbush-oud/>

(Erişim tarihi: 12.06.2019)

URL 6. Yavuz Gül – Divane

<http://www.divane.com.tr/web/divanenedir.html>

(Erişim tarihi: 19.05.2019)

URL 7. Divane Örneği

<http://www.divane.com.tr/web/divane.html#s>

(Erişim tarihi: 19.05.2019)

URL 8. Feridun Hürel ve Saz-Gitar'ı

<https://i.pinimg.com/originals/36/2a/c4/362ac448a197d2f5fb97fbab0779efa5.gif>

(Erişim tarihi: 08.05.2019)

URL 9. Özay Gönlüm ve Yaren Sazı

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/c/ce/%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm_portre.jpg/244px-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/c/ce/%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm_portre.jpg/244px-%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm_portre.jpg)

[%](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/thumb/c/ce/%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm_portre.jpg/244px-%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm_portre.jpg)

(Erişim tarihi: 01.06.2019)

URL 10. Ersan Koç ve Yatağan algısı

<https://i.ytimg.com/vi/4qutJ15H7S0/maxresdefault.jpg>

(Erişim tarihi: 13.06.2019)

URL 11. Anadolu algı Geleneğine Bir Tasarımcı Katkısı – Ersan Koç

<http://www.musikidergisi.net/?p=2256>

(Erişim tarihi: 13.06.2019)

URL 12. Anadolu Medeniyetler Müzesinde Yer Alan M.Ö. 1600 Yıllarına Ait Bağlama Benzeri Çalgı Ve Dans Eden Erkek-Kadın Figürü

<https://onturk.org/2011/04/05/hitit-vazosundaki-turk-sazi/>

(Erişim tarihi: 14.05.2019)

URL 13. Bağlamanın Bölümleri

<http://turkulerimiz.8m.net/Baglam1.jpg>

(Erişim tarihi: 12.06.2019)

URL 14. Kazım Çevik Çalgı Yapım Atölyesinde

<http://www.ateliercevik.de>

(Erişim tarihi: 25.05.2019)

URL 15. Çağlama'da Ağaç Seçimi Aşaması

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 16. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 17. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 18. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 19. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 20. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 Şubat 2019)

URL 21. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 şubat 2019)

URL 22. Özdemir'in Çağlama Yapım Süreci

<https://www.facebook.com/media/set/?set=oa.1817782821813629&type=3>

(Erişim tarihi: 7 şubat 2019)

URL 23. Doruk Ereşter – Hariçten Gazelciler Yazısı

<https://www.altmuzik.com/caglaya-caglaya-omur-kilicaslan-ve-haricten-gazelciler/>

(Erişim tarihi: 15 Mart 2019)

URL 24. Hariçten Gazelciler Albüm Kapak Örnekleri

A-

[https://img.discogs.com/eWB8gWnsfGVYWFQkOhJyim53SUU=/fit-in/300x300/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(40\)/discogs-images/R-10914665-1506446302-4553.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/eWB8gWnsfGVYWFQkOhJyim53SUU=/fit-in/300x300/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(40)/discogs-images/R-10914665-1506446302-4553.jpeg.jpg)

(Erişim tarihi: 15 Mart 2019)

B-

https://m.facebook.com/photo.php?fbid=10151573440929696&id=825959695&set=a.445042094695&refid=13&_tn_=%2B%3D

(Erişim tarihi: 15 Mart 2019)

URL 25. Hariçten Gazelciler – Fotoğraf Albümü

http://harictengazelciler.anatolianrock.com/fotograf_albumu.htm

(Erişim tarihi: 08.01.2019)

URL 26. Hariçten Gazelciler

https://m.facebook.com/photo.php?fbid=20458844695&id=825959695&set=a.445042094695&refid=13&_tn_=%2B%3D

(Erişim tarihi: 08.01.2019)

URL 27. Yasak Helva Grubu

<https://www.facebook.com/yasakhelva/photos/a.2131103523673039/2131104210339637/?type=3&theater>

(Erişim tarihi: 19.05.2019)

Ansiklopediler ve Sözlükler:

Büyük Lugat Ve Ansiklopedi Mag-Mil, 13. Cilt – Sabah Yayınları – Meydan Larousse, Sayfa 366-367.

Görüşmeler:

Alp Kılıçaslan ile Görüşme (E-posta ile, İzmit, 18.05.2019)

Cenk Arslanbuğa ile Görüşme (Alsancak Hayyam Şarap ve Kitap Evi, İzmir, 11.05.2019)

Deniz Mahir Kartal ile Görüşme (Alsancak Up Stage Bar, İzmir, 28.08.2019)

Deniz Mahir Kartal ile Görüşme (E-posta ile, Almanya, 14.05.2019)

Efe Benzeşik ile Görüşme (E-posta ile, İsrail, 05.05.2019)

Elektro Hafız ile Görüşme (E-posta ile, Almanya, 10.05.2019)

Feridun Emre ile Görüşme (Telefon ile, İzmir, 06.06.2019)

Güner Özkan ile Görüşme (MÜZİKSEV, İzmir, 15.05.2019)

İsmail Dalgın ile Görüşme (Telefon ile, Dalaman, 30.09.2019)

Kazım Çevik ile Görüşme (WhatsApp Sesli Arama ile, Almanya, 25.05.2019)

Ozan Özdemir ile Görüşme (MÜZİKSEV, İzmir, 12.03.2019)

Salih Korkut Peker ile Görüşme (Negatif Ses Kayıt Stüdyosu, İzmir, 16.05.2019)

Volkan İncüvez ile Görüşme (Kemeraltı Kafe Pia, İzmir, 22.03.2019)

EKLER**EK – 1: Video CD: Görsel-İşitsel Örnekler**

EK – 1: VIDEO CD

GÖRSEL-İŞİTSEL ÖRNEKLER

1. Ömür Kılıçaslan Çağlama'yı Anlatıyor - Yüxexes Programı
2. Hariçten Gazelciler - *Sevedim Karagözlüm* - Yüxexes Programı
3. Maraz Grubu - *Saba Oyun Havası* - Karga Bar Performansı
4. Salih Korkut Peker - *Kahpe Felek Sana N'ettim N'eyledim* - Müzik Videosu
5. Cenk Arslanbuğa – 11.05.2019 - Elektro Akustik Çağlama - Alan Çalışması
6. Hariçten Gazelciler - *Lhuill* - Peyote 2008 - Sahne Performansı
7. Hariçten Gazelciler - *Ahval ve Şerait* - Yüxexes Programı
8. Hariçten Gazelciler - *Kendimden Geçtim Ama* Müzik Videosu
9. Hariçten Gazelciler - *Yollar* - Yüxexes Programı
10. Volkan İncüvez – 22.03.2019 - Cafe Pia - Alan Çalışması
11. Salih Korkut Peker – 16.05.2019 - Stüdyo Negatif - Alan Çalışması
12. Ozan Özdemir - 12.03.2019 - Çağlama Çalgısını Anlatıyor - Alan Çalışması
13. Volkan İncüvez - Salih Korkut Peker - *Çağlama Coşma Improvisation*
14. Volkan İncüvez - Salih Korkut Peker - *Hicaz Humayun Peşrev Çağlama*
15. Deniz Mahir Kartal – 28.08.2019 - Alsancak Up Stage – Alan Çalışması
16. Salih Korkut Peker – 16.05.2019 - Çağlamasını Anlatıyor - Alan Çalışması
17. Elektro Hafız - Çağlama Hariçten Gazelciler - *Kendimden Geçtim Ama*

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Behiye Yaltırık

Doğum Yeri ve Yılı: İZMİR / 1986

EĞİTİM

Lisans: İzmir Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Teknolojisi
Anabilim Dalı - 2009

Lise: İzmir Karataş Lisesi - 2003

Sınavlar

ALES – 67,59021 (2018)

ALES – 73,05004 (2014)

KPSS – 60,55006 (2016)

YAYINLAR

Uluslararası Hakemli Müzik Dergisi (UHMAD) Yıl: 2015 Sayı: 3 *Kültürel
Kimliğin İnşası ve Kültürel Aracılık Özelinde Hasan Rodoplu Örnek Olayı*