

TÜRKİYE'DE ULUSLAŞMA SÜRECİNDE BİR SİMGE OLARAK

“BAĞLAMA”*

İlhan ERSOY*

Bu yazı “bağlama” çalgısının ulusal bir imgeleme, nasıl bir “simge” halini aldığı, bağlama çalgısının uluslaşma süreciyle nasıl ilişkilendirildiğini ve uluslararası camiada bir ulusu temsiliyet kabiliyetinin nasıl ortaya konulduğunu anlamayı amaçlar¹.

Müziğin incelenme, araştırma evreleri, “ulusçuluk” ideolojisi ile birlikte gelişmiştir. Günümüzde müzik, sembolik bir faaliyet alanı olarak ulus-devletin varlığı açısından son derece önemli bir araçtır. Kültürel arka planda yer alacağı belirlenen ve ulusal kimliğin payandalarından biri olarak müzik, ilgili ulusu meşrulaştıracak bir unsur olarak önemli bir yer tutar. Özellikle halk müzikleri ulus-devletler için her zaman önemli mekanizmalar sunan ifade kültürleridir. Zira ulus-devletler, kolektif bir kültürel deneyimini ve tarih duygusunu halk müzikleri aracılığıyla kolay bir biçimde inşa eder ve aktarabilirler.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, Osmanlı geçmişinden koparan, onu ret eden ve Türk halkını temsil eden yeni bir ulusal kimliği (Türk kimliğini) güçlendirme ihtiyacı, sosyo-kültürel bağlamda, farklı disiplinlerde gerçekleştirilen yenileşme hareketleriyle kendini gösterir. Müzikte de gerçekleştirilen kimi yenilikler, bu sürece katkı sağlar. Türk kimliğinin yaslandırılacağı “Türk halk müziği” ve onun bağlı olduğu, beslendiği kaynak ve mekan olarak “kırsal”lar bu bağlamda önemli hale gelirler.

Sosyolojik çalışmaların ilk evrelerinde belirleyici bir kavram olan ‘köy’ ve ‘köylülük’ halkbilim disiplini için ana kavramlardan biri idi. Köylülüğü, Türklüğü yücelten bir kavram

* Uluslararası “Halk Müziğinde Çalgılar” sempozyumu bildirisi, 14-15-16 Aralık 2007, Kocaeli.

* *Yrd.Doç.Dr. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Öğretim Üyesi*

¹ Burada hemen altını çizmek isterim ki bu yazıda bağlama, “evrensel” kavramıyla ilişkilendirilmeyecektir. Çünkü evrensellik; “... evrenin bütününe yayılan, evrenin bütünü ve evrendeki her şey için geçerli olan ve hiç istisna kabul etmeyen anlamındadır” (Cevizci 1999). Yani evrensellik; bir olgunun -istisnasız- herkes tarafından ortak bir biçimde algılanmasını ve anlamlandırılmasını çağrıştıran bir kavramdır. Dolayısıyla bu bağlamda evrensel bir müzik ya da evrensel bir çalgıdan bahsetmek mümkün görünmüyor.

olarak gören bu bakış açısı içinde Cumhuriyetin ilk yıllarında ulusal kimlik ikonaları, romantize edilen köy hayatından seçilmişti. Köy, köylülük ve köylüler, yeni devletin en önemli yapı taşları olarak algılanmış ve köylü, halk ve ulus kavramları aynı paralelde düşünülmüştü. Bu yaklaşımın en somut örneklerinden biri “köylü milletin efendisidir” söylemidir (B. Kümbetoğlu-H. Birkalan Gedik 2005: 22).

Cumhuriyetin ilk yıllarında özellikle “resmi” bir bakışla, Türk halk müziği, Türk kimliğinin önemli bir payandası kabul edilip benimsenirken, diğer bir müzik türü olan ve başında yine Türk sıfatı bulunan “Türk sanat müziği” ise, Bizans’a, ait olduğu düşüncesiyle ret edilir. İzlediği bir Türk sanat müziği konserinden sonra, Atatürk’ün bu müziğe atıfta bulunarak söylediği şu sözler önemlidir:

Bunlar hep Bizans’tan kalan şeylerdir. Bizim hakiki müziğimiz Anadolu halkında işitilebilir (Akt: Hasgöl 1996: 31).

Cumhuriyet döneminin kültürel yapılanmadaki belki de en önemli ideologu olan Ziya Gökalp, yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin “milli musiki”sinin halk türkülerinin derlenmesiyle ve Batı armoni sisteminin bu derlenen eserler üzerinde uygulanmasıyla ortaya çıkacağını savunur. Mustafa Kemal Atatürk’ün söylemleri de bu paraleldedir:

Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır (Saygun 1981: 48).

Bütün bu resmi demeçler ve ideolojiler cumhuriyet döneminde “Türk halk müziği” kavramını öne çıkarır ve yeni ulus-devletin önemli bir payandası haline getirir.

“Türk Halk Müziği” Kavramı Ve “Bağlama”

Herhangi bir ulus adıyla anılan bir müzik türü aslında analiz edilebilir bir özellik taşımaz. Çünkü taşıdığı anlam açısından “ulus” kavramı ortak bir kültürel ve geleneksel temeli yansıtmaz. Ulus, siyasal kategorizasyondur ve içinde farklı kültürel kimliklerin ve kültürel normların bulunduğu bir bütünlüğü tanımlar. Anderson yaptığı tespitite ulus

kavramının aslında bir gerçeklik (*realite*) değil, ilgili topluma ait bir imgelem olduğunu iddia eder:

Ulus, hayal edilmiş bir siyasi topluluktur, kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. Hayal edilmiştir; çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder (Anderson 2004: 20).

Bu bağlamda “Almanya halk müziği” ya da “İspanyol halk müziği” gibi ulus adıyla anılan müzik tanımlamaları, ortak bir müzik kültürüne değil, daha çok siyasi manada bir bütünlüğe işaret ederler. Çünkü daha önce açıklandığı gibi ulus, içinde homojen bir kültürel norm taşıyamayacak kadar büyük ölçekli bir sosyal kategorizasyondur. Oysa halk müzikleri aslında doğası gereği içlerinde daha çok “yerel” unsurları barındıran ve daha küçük ölçekli müziklerdir. Öyleyse “Türk halk müziği” kavramı bu bağlamda -kültürel tektipliliğe/homojeniteyi işaret ettiği iddiasıyla tartışmalıdır. Ben burada imgelenen kültürel tektipliliğin/homojenitenin “Türk halk müziği” ile değil, “bağlama” çalgısı aracılığıyla sağlandığını ve “yerel” özellik taşıyan bu halk çalgısının ulusal bir simge haline geldiğini ortaya koymaya çalışacağım.

Simge Nedir?

“İnsanın başta gelen bir özelliği simge yapma yeteneğidir” der Özenkaya (1994: 132). Simge yapma yaşamın her alanında var olan bir görüngüdür, insan yaşamı simgelerle doludur ve simgelere dayalıdır. Simge genel geçer bir tanımla, “başka şeylerin yerine geçen, başka şeyleri temsil eden şeyler” dir (Cohen 1999: 14). Bu tanımdan hareketle, simgelerin “bir şeyleri temsil etme yetisi”nin aslında kendi başına başarabileceği bir edim olmadığını, bu yetinin insanlar tarafından yüklendiğini vurgulamak isterim. Bu yüzden simgeler; fiziksel görüngüler ve bu görüngülerin dışavurumu olmaktan çok birer zihinsel üretilerdir aslında. Başka bir söyleyişle; simge ya da simgeler anlam ifade etmekten daha çok, anlam yüklenen ya da anlam yaratma kapasitesi sağlayan şeylerdir. Dolayısıyla simge yoruma açık ve yoruma dayalı bir

biçimde insanlar tarafından üretilir. Ancak burada bir simgeden ve simgenin varlığından bahsedebilmemiz için, belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla ortak bir anlamı taşıyor olması gereklidir.

Geertz, kültürün ve kültürel ürünlerin tanıma dayalı normatif öğelerden çok semboller etrafında şekillenen ve aktarılan bir olgu olduğunun altını çizerek (Akt: B. Kümbetoğlu-H. Birkalan Gedik 2005: 24). Bu eksenin bakıldığında ifade kültürlerinin birer unsuru olarak kimi çalgılar, kimi kültürler / uluslar için simge halini almıştır. Örneğin “sitar” denilince akla Hint kültürü, “buzuki” denilince Yunan kültürü geldiği gibi, “bağlama” denilince de, müziğin içinde olan hemen herkesin aklına Türk kültürü gelir.¹ Ataman’ın aktardığına göre, Atatürk de Tamburacı Osman Pehlivan’ı dinledikten sonra bağlamayı Türklükle özdeşleştirir:

Beyler bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. (1991: 2).

Bağlama, bu eksenin primordial bir veri olarak Türk tarihinin başlangıcından bu yana varolan ve bugün de yaşayan bir kültürel unsur halindedir.

Kültürel Bağlamda “Bağlama”

Her müzik türü kendi bağlamında üretilir ve tüketilir. Müziğin türü ne olursa olsun, her müzikte onu diğerlerine göre farklı kılan değerler dizgesi vardır. Bu bağlamın içinde yer alan unsurlardan biri olarak çalgı ya da çalgı topluluğu (*oturtum*) ve bu çalgı(lar)dan çıkan tınısal bütünlük (*sound*), ilgili müzik türünü diğerlerine göre konumlandırır. Türk halk müziğinde kullanılan bir çok çalgının (kaval, tar, kabak kemane vb.) varlığına rağmen, başat unsur “bağlama”dır. Reinhard: “Bağlama diğer Türk çalgılarının arasında tam anlamıyla bir Türk çalgısıdır” der (2007: 86). Bir çalgı olarak konumunun ve öneminin altı çizilirken bağlamanın “Türk halk müziğinin sevilmesinin en önemli nedeni olduğu”na vurgu yapan görüşlere de rastlamak mümkündür (Emnalar 1998: 57).

Bağlamanın Türkler arasında nasıl bir konuma sahip olduğunu dışarıdan bir bakışla (*etic perception*) Stokes şöyle aktarır: “Sanat müziği geleneğinden gelenler de dahil olmak üzere bir çok müzisyene göre, Türk müziğini anlamak isteyen bir yabancı,

bağlamayla başlamalıdır”. Stokes Türk müziğini anlamak için bağlama çalmaya başladığında ise kendisine bir yabancı gibi değil artık bir Türk gibi davranıldığını hatta “bizden daha Türk” gibi bir yakıştırma yapıldığını söyler (Stokes 1998: 109).

Bunca önem ve değer yüklenirken, bağlamanın toplum içinde benimsenmesi ve simgeleşmesi kimi zaman sıkıntılı bir süreç içerir. Zira Cumhuriyet dönemi öncesinde “bağlama çalan her kişinin boynunun vurulması ve bağlamanın görüldüğü her yerde kırılması” (Gül 2005: 58) gibi kimi fermanların verildiğini tarih sayfalarında görmek mümkündür. Cumhuriyet sonrası ise bağlama bir dönem (kentleşmenin modernleşmenin bir karşı kültürü olarak görülüp) ret edilmiş, küçümsenmiş hatta yok sayılmıştır. Emnalar’ın aktardığına göre, dönemin Milli Eğitim Bakanı olan Banguoğlu, 1948 yılında Köy Enstitüleri ve Öğretmen Okullarına yaptığı gezilerden birinde kendisine “mandolin” takımıyla verilen bir konser sonrasında bağlama çalgısının yaygınlaştırılması ve kullanılması gerekliliğini vurgularken, okul müdüründen aldığı yanıt önemlidir:

Efendim, bu okullarda Türk sazları çalmak ve öğretmek yasaktır. Hatta öğrenciler köyden getirdikleri sazları gece yatakhane de çalarken nöbetçi öğretmen tarafından suçüstü yakalanırsa, hem dayak yer, hem de disiplin kuruluna verilir, hem de suç aleti elinden alınır. Bu hususta bakanlığın kesin talimatı var (1998: 709).

Resmi bakışın dışında, kent toplumu da bağlamayı önceleri yadırgar ve öyle çabuk ve kolay bir biçimde benimsemez. Arif Sağ, kente geldiği ilk yıllarda İstanbul’da bağlamayla gezmenin sıkıntı yarattığını kendi tecrübelerinden aktarır:

Ben bağlamamı elime alıp Cağaloğlu’ndan Şişli’ye kadar yürüdüğüm zaman, herkes böyle tuhaf tuhaf bakardı... bağlamayla gezen adama, tuhaf tuhaf bakıldığı dönemleri de bilirim ben (2004: 184).

Bağlama elbetteki mekan ve köken itibariyle kırsallardan (yani daha dar ve kapalı bir toplumdaki ve bir çevreden) gelmiştir, çünkü bir halk çalgısıdır. Ancak

bağlama köyde kalmamış, kente yani daha büyük bir kültürel mekana ve kültürel alışımın içine girmiştir. Sağ bu sürecin başlangıcını Ruhi Su'ya bağlar:

Ruhi Su bağlamayı eline alana kadar, bağlama hapishane ve köylü çalgısıydı. Ne zaman Ruhi Su bağlamayı eline aldı, bunların (entelektüellerin) zihniyeti değişti (2004: 196).

Ruhi Su ile başlayan kentsel kabul, bağlama çalan diğer müzisyenlerle devam etmiştir². Yukarıdaki alıntıya göre kentte “tuhaf tuhaf” olan bakışlar yerini sıcak ve içselleştirilmiş bir bakışa bırakmış; bağlama artık kentlerde, konser salonlarına kadar girmiştir. Solo bir çalgı olarak bağlamayı konser salonlarına taşıyanlardan biri olan Sağ gelinen bu noktada geçmişe referans vererek varılan noktayı hırslı bir vurguyla açıklar:

Bu müziğe köylü müziği diye yıllarca burun kıvrıran o entelektüel kesim var ya, o elit kesim, elit kesimin burnunu kırdım ben (2004: 193).

“Kırılan burunlar”ın ve değişen bakışların ardından bağlama artık hem kültürel bağlamından, hem de onu taşıyan kültürel kimliklerden taşarak bir ulusal simge haline almaya başlamıştır.

Çalgı Sınıflandırmaları Ve “Bağlama”

Çalgılar yapısal, işlevsel ve teknik açıdan kimi unsurlar taşıyan, müziğin seslendirilmeleri ve ses renklerinin çeşitliliği açısından vazgeçilmez müzikal araçlardır. Türkiye’de “saz” (*instrument*) terimi, “bağlama” çalgısıyla özdeşleştirilmiştir. Örneğin “saz çalıyorum” dediğinizde, ardından kimse size “hangi sazı çalıyorsun?” diye bir soru sormaz. Çünkü anlaşılır ki; çalınan saz/çalgı “bağlama”dır. Demotik (halk ağzı) ekseninde başka hiçbir çalgı için (örneğin kaval ya da piyano için) “saz” terimi asla kullanılmamıştır.

Bağlamaⁱⁱ aslında yapısal ve dizgesel standardı olan bir çalgı değildir. Bunu standartlaştıran ve çalgının tüm yapısal ve dizgesel farklılıklarını bir bütün halinde

² Burada bir listeye sığamayacak kadar yoğun bir kitle söz konusudur. Dolayısıyla çalanların kim oldukları isim isim sayılmamıştır.

kapsaması açısından “bağlama ailesi” ifadesi işlevseldir. Ancak demotik olarak bu ifadeye çok sık baş vurulmaz. Yani bağlama denildiğinde “divan sazı” , “çöğür”, “tanbura”, “cura” vb. çalgılardan herhangi biri işaret edilmiş demektir. Bağlamanın bünyesinde taşıdığı bu yapısal farklılıklar bize aslında bu çalgın “yerellilik” niteliğinin bulunduğunu ortaya koyar. (Bu konuya daha sonra değineceğim).

Çalgı ve Çevresel Adaptasyon

Çalgılar, çevresel adaptasyona dayalı üretilirler. Tarih boyunca insanoğlu çalgısını kendi doğasından, çevresinden bulduğu malzeme ile yapmıştır. Bugün ağacın olmadığı bir çevrede ve kültürde ağaçtan yapılmış bir çalgının varlığı söz konusu olamaz.³ Örneğin çölün ortasında yaşayan bir toplum için çamurdan, topraktan çalgı üretilmesi doğaldır, ancak ağaçtan bir çalgının varlığı tartışmalıdır. Ülkemizin ekolojik yapısı göz önüne alındığında bu bağlamda bir aynılığın olduğunu söylemek güçtür. Dolayısıyla her bölgede ağacın varlığı söz konusu değil ise ağaçtan yapılan bir çalgı olarak bağlamanın her bölgede üretiliyor ve kullanılıyor olması söz konusu olamaz. Hatta kimi zaman ekolojik sistemin bile tek başına bağlama üretilmesine ve o yerellik içinde gelenekselleşmesine, benimsenmesine yeterli gelmemiştir. Örneğin; Karadeniz bölgesindeki Trabzon ve Rize gibi kimi iller ağaç zengini olarak bilinir. Ancak bu illerde yaşayan Karadeniz’li halk için “bağlama” geleneksel bir çalgı değildir. Karadeniz’li ağacı “bağlama” için değil, “kemençe” için kullanmıştır. Kemençenin yanında “tulum” da bu yörelerde geleneksel çalgı olarak benimsenmiştir. Konuya ilişkin Saygun’dan bir alıntı anlamlı olacaktır:

Rize’nin bu günkü sazı ‘kemençe’dir. Köylerinde ve Kemer’den itibaren şarka gidildikçe kemençenin yerini ‘tulum zurna’ya terk ettiği müşahede olunur... Rize’de ‘zurna’ ve lazımını gayrı mufariki olan ‘davul’ ayrıca ‘bağlama’ nevinden sazlar da mevcut değildir. şehirde bağlama çalan bir kişiye tesadüf ettim. Aleti üzerinde İstanbul tarzı taksimler yapmak, şarkı çalmak merakında olan bu zat konuşmamız esnasında bağlama

³ Ancak ilgili toplum, diğer toplumlarla “kültürel temas” sonucunda bu çalgıyı ödünçlenebilir.

çalmasını Samsun havalisinde uzun müddet kalmış olan kardeşinden öğrendiğini anlattı (1990: 284-285).

Öyle ki bu durum kimi Karadenizlileri rahatsız etmiştir. Örneğin Asan, konuya ilişkin endişelerini TRT'ye atıfta bulunarak aktarır ve yöresindeki "bağlama" hükümranlığından yakınıır:

Resmi devlet politikasına göre Türk halk kültürünün ana ögesi/göstergesi (ikonu) -aynı zamanda tek sesli bir çalgı olan-"bağlama"dır... TRT programlarında neredeyse bütün halk şarkıları/türküleri bu enstrümanla icra ediliyor, diğer enstrümanlar yancı/renk olarak eşlik ediyorlar... Bağlamann olmadığı bir halk müziği orkestrası (örneğin TRT'de) neredeyse yoktur... TRT, "Karadeniz kemençesi, Karadeniz kavalı ve tulumu"nu halk kültürümüzün asli unsurlarından saymıyor. Bütün Karadeniz şarkıları/türküleri bağlama'yla icra ediliyor. Ama bağlama Karadeniz otantik halk çalgısı değildir (Trabzon, Rize ve Artvin'de 1950 sonrası radyo programı 'Yurttan Sesler' etkisiyle icracıları görülüyor). Bağlamanın yanı sıra kemençe, tulum, kaval kullanılsa belki bu tarz kabul edilebilir; ancak sayısız halk müziği programlarında çoksesli (polifonik) bir çalgı olan Karadeniz kemençesi yerine Ege yöresine ait kabak kemanesi veya klasik kemençe kullanılır (2007)

Ataman da bu konuya dikkat çekerek; derleme ve araştırma gezilerinde Türkiye çapında 50 kadar farklı halk çalgısına rastladığını, ancak bugün bu çalgıların müzik hayatımızdan kaybolacağı endişesini aktarır. (1992: 409).

Ekolojik dizgenin çalgı üretimine etkisinin yanında meseleye müzikal unsurlar açısından bakacak olursak; dar bir ses genliği içinde olan (bir beşli içinde kullanılan) bölgesel müzik karakterinin 2,5 oktavlık bir çalgıya neden ihtiyaç duyduğu da düşündürücüdür.

Bağlama'da Metotlaşma Süreci

1940'lı yıllarda radyoda Muzaffer Sarısözen ile başlayan Türk halk müziği yayınlarının getirdiği “toplu çalım” (tüm çalgıların bir arada aynı ezgiyi seslendirme edimi) olgusu, uyum konusunu da gündeme getirir. İşte o zamanlardan itibaren bağlama çalımına yönelik sistemli çalışmalar başlar. Bağlama öğretimi ve metotları günümüzde de yaygın olarak bu uygulama ekseninde devam etmektedir.

Basılmış olan bağlama metotlarını tarihsel süreç içerisinde iki evrede değerlendirebiliriz: İlk evre; notanın kullanılmayıp, çalım ile ilişkin kavramların türetilmediği, İkinci evre; notanın kullanılıp, çalım ile ilişkin kavramların türetilmediği metotlar.

İlk evre içinde değerlendirilen metotlar; bağlama çalgısının öğretilmesi yerine ağırlıklı olarak folklor ve Türk halk müziği tanımlarının öne çıktığı çalışmalardır. Bilinen ilk bağlama metodu yazarı İbrahim Sarıçiftçi (1965) ile başlayan bu anlayış, Veli Asan (1979), Şemsi Yastıman (1981), Şevki Boz (1983), Veli Nartürker (1983) gibi kişilerce sürdürülmüştür. Sözelimi Şemsi Yastıman ‘Sazdan Bilgiler’ (*Notasız Saz Öğretilir*) adlı çalışmasına Mahmut Ragıp Gazimihal’in yazdığı “Sazın Tarihçesi” makalesiyle başlar, Cahit Öztelli’nin “Halk Edebiyatımızda Sazın Yeri” makalesiyle devam eder. Yastıman daha sonra yukarıda sayılan diğer yazarlar gibi, notaların porte üzerinde gösterilmesinin yerine, porte kullanmadan, nota isimlerinin yazıyla yazıldığı bir anlayışla bağlama çalmayı öğretmeye çalışır. Bu evreye ait metotlarda homojen bir yapının olduğu, tüm metotların birbirinin tekrarı olduğu söylenebilir.

İkinci evredeki metotlar için dinamik bir süreçten, “nota” ve müzikal kavram kullanma açısından (görece) gelişmeye yönelik bir eğilimden söz edebiliriz. Bu metotlar, kısaca bahsedilen folklor ve Türk halk müziği bilgilerinin yanında, notanın tanıtımı, bağlamanın tarihçesi, formları, ve çalgıya ilişkin “düzen”, “tavır” gibi bazı kavramların açıklandığı çalışmalardır. Ayrıca metotların son bölümlerinde Türk halk müziği dizileri, Türk sanat müziği makamları hakkında bilgilendirmeler yapılır. Bu evreye örnek olarak; Güray Taptık (1972), Sabri Yener (1988), Hakan Akmaz (2000), Ahmet Saçan (1998) ve Nevzat Altuğ’u (1990) ve Gazi Erdener Kaya (2005) gibi isimleri sayabiliriz.

Bu metotların bir çoğu çalgının nasıl çalınacağına ilişkin bilgiler içermesinin yanı sıra Türk halk müziğini tanımlamaya ve kimi nazariyatların aktarılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu tip edimler ilgili kültürün içinde çalgının nereye oturtulduğu ve neye hizmet ettiğinin anlaşılması bakımından anlamlıdır. Birçok metotta bağlama tarihçesinin yer alması ve bu tarihçenin Orta Asya'ya dayandırılması, Türk kimliği açısından çalgının bir müzik aleti olmaktan öte ulusal ve tarihsel bir simge olduğunun açık kanıtıdır. Sabri Yener yazmış olduğu Bağlama metodunun “giriş” bölümünde şunları söyler:

Ata armağanı olan bu soylu sazımız bugün Anadolu'nun her köşesinde mevcut olup, günden güne biraz daha ilgi görek yaygınlaşmaktadır. Bugün artık ilkokullardan üniversitelere kadar her dereceli okullarımızla, yaygın eğitim kurumlarımızda bağlama ekipleri ile halk müziği koroları kurulduğunu görüyoruz. Tüm yörelerimizin kendilerine has tavırlarını en güzel biçimde aksettirebilmek gibi teknik bir özelliğe de sahip olan bağlama, Türk Halk Müziğinin ana çalgısı, Türk'ün milli sazıdır (1990: 1)

“Bağlama”nın Performans Bağlamı

Bağlama çalgısına ulusal bir “değer”in yüklü olduğuna ilişkin, estetik bir bakışın temsili açısından Eke'nin, Açın'dan aktardığı şu cümle anlamlıdır:

Bağlamamız, dünyadaki binlerce saz arasında ilk üçe girebilen bir yapıya sahiptir. Tek başına çalınıp söylenen ve konser verebilen (Piyano, Gitar, Bağlama) saatlerce çalınıp zevkle dinlenebilen üç sazdan biridir (2005: 49)

Öztürk, konuya ilişkin olarak, bünyesinde taşıdığı kimi müzikal unsurlar açısından bağlamayı şöyle değerlendirir:

Bağlama, öteden beri, yanlış bir kabulle, bir ‘melodi’ çalgısı olarak nitelendirilir. Oysa, bağlama, yalnızca melodi çalmaya elverişli bir çalgı değildir. Bağlamanın son derece zengin, bir

ritim potansiyeli vardır... Polifoni, en genel yaklaşımla, aynı anda birkaç sesin bir arada duyulmasını ifade eder. Bu anlamda bağlama, polifonik bir çalgıdır (Öztürk 2006b: 2)

“Tavır” bağlama çalımında hayati önem taşıyan bir kavramdır. Kanımca “tavır”; ulusal ölçekte Türk halk müziği repertuarının bağlama tarafından seslendirilmesinde anahtar bir rol üstlenir ve bağlamayı ulusallaştırır. Çünkü, ancak “tavır” kullanıldığı an ilgili ezgi seslendirilebilir ve bu seslendirme meşru kabul edilir. Tavır bu ekseninde bir yerde “icazet” makamıdır. Tavır olgusuyla birlikte TRT repertuarı bir bakıma “ulusal bağlama repertuarı”na dönüşmektedir.

Tavır (*musical style*) denen olgu aslında bir çalış stilini ifade eder. Bu çalış sitillerinden kimileri, ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirmesine ait (çıkan soundun, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir imitasyonundan ibarettir. Bu olgunun varlığı bize bağlamanın kimi zaman ilgili ezgiyi seslendiren geleneksel ve otantik bir çalgı olmadığını, daha sonra o yörenin ezgilerinin seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu anlatır.

Emin Tenekeci, zeybek çalımındaki kullanılan tavrın nasıl oluştuğuna ilişkin güzel bir örnektir. Tenekeci “yörenin ünlü davul zurnacılarını dinleyerek, onların tarzlarını bağlamada ‘taklit’ etmeyi denediğini” söyler (Öztürk 2006a:114).

Popüler Müzik Türlerinde “Bağlama”

Bağlama, Türkiye’de kentleşmeye ayak uydurabilen ilk halk çalgısıdır. Bunu sadece mekansal olarak kentlerde de kullanılıyor olduğu için değil, kentlerdeki müziklerin içinde de yer bulduğu için söylüyorum. Kentleşmeyle sağlanan bu uyum, çalgıdaki kimi teknolojik ve yapısal değişimlere de borçludur. “Elektro bağlama”, “dört telli bağlama” ve “bas bağlamaⁱⁱⁱ” yine kentleşmeyle birlikte, kent insanının müzikal beklentilerine yönelik denemelerin sonucu olarak ortaya çıkan yeni bağlamalardır. Bu değişimler bağlamaya artık sadece geleneksel (Türk halk müziği) repertuarın değil, solo ya da koro çalgı olarak hem ulusal, hem uluslararası bir çok farklı müzik türünün repertuarlarını seslendirebilme imkanı sağlamıştır. Örneğin bir dönemler sadece “yerel” bir çalgı olan bağlamayla, uluslararası sanat müziğine ait bir yaratı türü olan “konçerto”

seslendirilebilmiştir. 1996 yılında Köln Filarmoni Orkestrası ile verilen “bağlama konçertosu” (Concerto for Bağlama⁴) bunun en güzel örneğidir. Ben buradaki anlamı; uluslararası bir müzikal türün içine Türk (halk) müziğinin değil, bir çalgı olarak bağlamanın ve onun temsil ettiği Türk kültürünün ve kimliğinin yerleştirilmesiyle, bir “eklemlenme” olarak algılıyorum. Aynı anlamı popüler müziklerin içinden de okumak mümkün. Türk halk ozanlığının en önemli uygulamalarından biri olan “tapşırma⁵” ediminin yanında, bağlama “sample”larının “hip hop”ın içine yerleştirilmesi, yine bağlamanın kullanılmasıyla rock müziğinin “Anadolu Rock” adını alması, arabesk müziğin lokomotif çalgısı olması, ulusların popüler müzik aracılığıyla yarıştıkları “Eurovisyon Şarkı Yarışması” da ulusal bir unsur olarak kullanılması gibi bir çok örnek bağlamanın müzik yelpazesindeki yeni kullanım alanları olarak dikkat çekmektedir.

Sonuç

Cumhuriyet ideolojisi ile birlikte geliştirilen, “asıl/orjinal” Türk kültürel kimliğinin kırsallarda olduğu ve bu kırsallardaki müziğin “asıl/orjinal” Türk müziği olduğu düşüncesi, onun bir ögesi olarak “bağlama” çalgısını, Türk ulusal kimliğinin meşrulaştırılmasında simgesel bir rol üstlenir hale getirmiştir. Bağlama yaşadığı süreç sonunda “yerelliği” aşmış, “ulusal” bir çalgı olmuştur. Bağlama artık bugün küçük ölçekli kimi kültürel grupların bir çalgısı değil, ulusun birleştirici bir çalgısı halindedir

Bağlama bugünkü görünümüyle; siyasi ideolojilerin, coğrafi bölgelerin, farklı yaş gruplarının, farklı cinsiyetlerin, farklı müzikal türlerin hepsinin bir eritme potasıdır, tüm bu farklılıklar bağlama ekseninde bir araya gelir. Bağlama “yerel”deki haline göre; belki yapısal olarak değiştirilmiş; farklı perdeler bağlanmış, çıkarılmış, belki tınısı da değiştirilmiş, elektronik donanım yüklenmiş, eşik altına manyetikler yerleştirilmiş olabilir, ancak bağlamanın Türk simgesi olma hali değişmeyen bir gerçeklik olarak hala devam etmekte ve bugün ulusal kimliğe, müzikal bir öge olarak katalizör etkisini sürdürmektedir.

⁴ Concerto for Bağlama; 1995 yılında başlayan Erol Parlak, Arif Sağ ve Erdal Erzincan çalışması birlikteliğinin sonucu oluşmuş bir yapıttır. Bu yapıt, Alman Cumhurbaşkanı Roman Herzog himayesinde Köln Filarmoni Orkestrası eşliğinde 1996 yılında Köln Filarmoni Salonu'nda seslendirilmiştir.

⁵ “Tapşırma” halk ozanlarının eserlerin son kıtasında mahlaslarını (takma isimlerini) kullanma geleneğidir.

KAYNAKÇA

- Anderson, Bendict
2004 *Hayali Cemaatler*, (Çev: İskender Savaşır) Metis Yayınları, İstanbul.
- Asan, Ömer
2007 *'Bağlama' tahakkümüne son*, Radikal, 07.10.2007
- Ataman, Sadi Yaver
1991 *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- 1992 *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri, Ankara.
- Cevizci, Ahmet
1999 *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma, İstanbul.
- Cohen, A, P.
1999 *Topluluğun Simgesel Kuruluşu*, (Çev: Mehmet Küçük) Dost Yayınları, İstanbul.
- Gül, Çetin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama*, "Anadolu İnsanının Duygu ve Düşüncesinin Temel Aracı: Bağlama", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Eke, Metin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama*, "Bağlama'nın Önemi", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Emnalar, Atıncı
1998 *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Hasgül, Necdet
1996 *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru*, "Türkiye'de Popüler Müzik Tarihinde 'Anadolu Pop' Akımının Yeri, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul.
- Karababa, Hüseyin
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama*, "Sunum", Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Kümbetoğlu, B Birkalan Gedik H.
2005 *Gelenekten Geleceğe Antropoloji*, Epsilon Yayıncılık, İstanbul.

- Özenkaya, Özer
1994 *Toplumbilim*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Öztürk, Okan Murat
2005 *Anadolu'nun Nefesi Bağlama*, “Bağlama-Benzeri Çalgılarda Gözlenen Kimi Ortak Nitelikler ve Kısa Bir Tarihçe”, Anadolu Medeniyetleri Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- 2006a *Zeybek Kültürü ve Müziği*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- 2006b “Anadolu Yerel Müziklerinde Geleneksel İcranın Vazgeçilmez Unsurlarından Biri Olarak ‘Tavır’ Kavramı Üzerine”, Web Sitesi (<http://www.muzikegitimcileri.net/>)
- Reinhard, Kurt-Ursula
2007 *Türkiye'nin Müziği – 2*, Sun Yayınevi, Ankara.
- Sağ, Arif
2004 *Muhalif Bağlama (Arif Sağ Kitabı)*, Söyleşi; Şenay Kalkan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Saygun, A. Adnan
1990 *Dans Müzik Kültür (Folklorla Doğru) Çeviri / Araştırma Dergisi*, “Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyun Hakkında Bazı Malumatlar” Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü, İstanbul.
- Tör, Vedat Nedim
1999 *Yıllar Böyle Geçti* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Yener, Sabri
1990 *Bağlama Öğretim Metodu*, Sakarya Matbaacılık, Trabzon.

DİPNOTLAR

ⁱ Konuya ilişkin birkaç söyleme baş vuracak olursak: “Bağlama Türk halkı ile özdeşleşmiştir. Yurtdışında musiki alanında bizi en iyi tanıtan bir imge-semboldür” (Eke 2005: 48). “Zengin ve geniş bir alana sahip olan bağlama dilleri, renkleri farklı da olsa dünyanın bu coğrafyasında ortak bir dil ortak bir renktir” (Karababa 2005:4). “Bizi yurtdışında musiki alanında bizi en iyi tanıtan bir imge semboldür (Eke 2005: 48)

ⁱⁱ Genel geçer bir ortak görüşle bağlama köken itibariyle ‘kopuz’la ilişkilendirilir. Kopuz’un Orta Asya’da kullanılmış bir çalgı olması aslında bu ilişkiyi anlamlı kılar. Zira Türk ulusunun kökenine ilişkin Orta Asya önemli bir referans noktası halindedir.

ⁱⁱⁱ Bütün bu edimler aslında ihtiyaç duyulan tınısal yeniliklerin yine ulusal olan bu bağlama çalgısından hareketle tamamlanma çabasıdır. Müzikte yer alan ‘bas part’ın seslendirilme ihtiyacına ilişkin olarak, ulusallıktan ödün verilmediğini anlatan bir uygulama olarak ‘bas bağlama’ iyi bir örnektir. Bas bağlama yerine bas gitarın konulması o halk müziğinin Türk sıfatını taşımasında endişe yaratabilir. Dolayısıyla aranan yeni ve farklı tınlar yine bağlamada gerçekleştirilen çeşitli teknolojik manipülasyonlarla yerine getirilir. Bu uygulama önceleri sadece albüm çalışmalarında kullanılırken artık günümüzde resmi kurumlar olarak Kültür Bakanlığı devlet korolarında ve TRT de de kullanılmaya başlanmıştır.