

ALEVİ/HALK MÜZİĞİNİN İHYASI SÜRECİNDE OTANTİSİTE İNŞASI VE BAĞLAMA İCRASINDA ÖZCÜ-YENİLİKÇİ EĞİLİMLER¹

AUTHENTICITY CONSTRUCTION IN THE PROCESS OF ALEVI/FOLK MUSIC REVIVAL AND ESSENTIALIST-INNOVATIVE TENDENCIES IN BAĞLAMA PERFORMANCE PRACTICE

ERDEM ŞİMŞEK  

Sorumlu Yazar/Correspondence

Öz

Bağlama icrası 1980'li yıllardan itibaren önemli bir değişim sürecine girmiştir. Aynı yıllarda Alevi kültürel kimliğinin ve onun önemli bir bileşeni olan Alevi müziğinin yaşadığı farklılaşma ise bu değişim sürecinin en önemli dinamiklerinden birisi olmuştur. Birçok çalışmada Alevi müzik ihyası (uyanışı) olarak anılan çok katmanlı bu süreçte bağlama icrasında ortaya çıkan eğilimlerin şekillenmesinde çekirdek bir müzisyen grubunun oldukça önemli etkileri olmuştur. Diğer yandan 1990'lı yıllarda temelini Alevi müzik ihyasının oluşturduğu bir Halk müziği ihyası süreci gelişmiştir. Dolayısıyla girift bir süreç olarak Alevi/Halk müziğinin ihyası süreci, bağlama icrasında modern/kentli bir temsil anlayışının ve yeni estetik tercihlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu yeni tercihler ise yeni bir otantisite inşasının sınırlarını şekillendirmiştir. Bu çalışmada bağlama icrası bakımından 1980'lerde oluşmaya başlayan, günümüze kadar genişleyerek varlığını sürdüren, diğer otantisitelerden (mahalli, resmi, piyasa) farklılaşan ve bu makalede ihya otantisitesi olarak kavramsallaştırılan söylem ve eylem alanına odaklanılmıştır. Sonuç olarak Alevi/Halk müziğinin ihyası sürecinin bağlama icrası açısından bir değişim sürecine ve bir otantisite inşasına işaret etmekte olduğu ve bu otantisite inşasının müzisyenlerin özcü-yenilikçi eğilimleri ekseninde şekillendiği anlaşılmıştır. Söz konusu değişim sürecinin üç ana ekseninde ilerlediği ortaya konmuştur: 1- Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin ihyası, 2- Şelpenin ihyası, 3- Eski çalgıların ihyası: dede sazı, kopuz, iki telli. Ayrıca ihya ikliminde yeni otantisitelere doğru yönelimlerin gerçekleşmeye başladığına işaret edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Bağlama, İcra, Değişim, Alevi Müziği, İhya, Otantisite.

Abstract

Bağlama performance practice has entered into an important process of change since the 1980s. In the same years, the change experienced by Alevi cultural identity and its important component Alevi music has been the most important dynamic of this change process. This multi-layered movement, referred as the Alevi Music Revival in many studies, has been guided by a core revivalist musicians who are bağlama performers. On the other hand, a folk music revival developed in the 1990s, the basis of which was the Alevi music revival. Therefore, as an intricate process Alevi/Folk music revival has led to the development of a modern/urban representation understanding and new aesthetic preferences in bağlama performance. These new choices point to a new authenticity formation. This study focuses on this field of discourse and practice, which started to form in the 1980s in terms of the performance of bağlama, has expanded until today and differs from other authenticities (local / official / market) in Turkey. In conclusion, it was understood that the process of Alevi/Folk Music Revival points to a process of change and construction of an authenticity in terms of bağlama performance practice; and this construction of authenticity has been shaped on the axis of essentialist-innovative tendencies of the musicians. It has been revealed that the mentioned process of change proceeds in three main axes: 1- The revival of the short-necked bağlama and the bağlama tuning, 2- The revival of Şelpe, 3- The revival of the old instruments: Dede sazı, kopuz, iki telli. In addition, it was pointed that in the revival atmosphere the movements towards new authenticities began to take place.

Keywords: Ethnomusicology, Bağlama, Performance Practice, Change, Alevi Music, Revival, Authenticity.

¹ Bu makale Erdem Şimşek'in Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında, İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ), Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programında tamamladığı "Otantisite İnşası çerçevesinde Türkiye'de bağlama icrasının değişim süreci: Gelenek, İcat, İhtilaf, İhya" (2022) başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Çalgıbilimde kullanılan en yaygın sınıflandırma sistemi olan Hornbostel-Sachs (1961) sistemine¹ göre “uzun saplı lutlar” olarak sınıflandırılan bağlama tipli çalgılar, Anadolu’da yaklaşık 3500 yıllık bir geçmişe sahiptir (Alp, 1999, 18-23; Dinçol, 2003, 30; Şimşek, 2022, 89). Anadolu ve çevre coğrafyasında büyük bir çeşitlilik gösteren bu çalgı ailesinin türlerini nitelemek için zaman içinde birçok farklı isim ortaya çıkmış olsa da (bağlama, saz, bozuk, tanbura, cura, iki telli, üç telli, çöğür, divan sazı, aşık sazı, ırızva, ruzba vb.) özellikle 1940’lı yıllardan itibaren çalgı ailesinin tüm üyelerini işaret eden bir şemsiye terim olarak “bağlama” adı ön plana çıkmaya başlamıştır.

Bağlamanın yapısındaki, işlevindeki ve icra biçimindeki değişimin izlerini Cumhuriyet’in kuruluş yıllarından itibaren ses kayıtları ve fotoğraflar aracılığıyla sürmek mümkündür. Öncelikle 1940’lı yıllarda bağlama, Radyo’da oluşturulan Yurttan Sesler Topluluğu’nun temel çalgısı olmuş ve perde dizgesi, çalgı boyu, tel düzeni, akort, yöresel üsluplar gibi konular bakımından uzlaşma ve standartlaşma arayışı ortaya çıkmıştır. Devletin resmî ideolojisiyle uyumlu bir biçimde ulusal kültür ve müzik alanlarındaki söyleminin, geleneğin icadî yoluyla kurumsallaşması olarak görülebilecek bu süreçte bağlama, ulusal bir müzik birlikteliği yaratma çabasının önemli bir aracı olmuştur. Geleneksel olarak çeşitlilik arz eden mahalli müzik kültürleri (mahalli otantisite), kentli bir estetikle yeniden şekillendirilmiş ve buna ilişkin söylemin çerçevesiyle birlikte yeni bir otantisite inşa süreci gelişmiştir (resmî otantisite).²

Bağlama, 1950’li yıllardan itibaren farklılaşan sosyo-ekonomik bağlam içinde ise ticari bir nitelikle daha fazla ilişki kurmaya başlayacağı, yeni bir alan içerisine dâhil olmuştur. Bu süreçte, kentli icra mekânlarında ve kayıt endüstrisinde görünürlük kazanan bağlama icra üslupları ile ilgili ayırt edici bir pratik ve söylem biçimi gelişmiştir. Bahsi geçen “piyasa otantisitesi”, daha önceki otantisite kategorileri ile bir karşıtlık oluşturmaya başlamış ve dolayısıyla gelenekle ihtilafli bir alan olarak gelişmiştir. Bu ihtilaf eşliğinde özellikle “serbest çalışmalar” ve “serbestlik” söylemi öne çıkmıştır. Ayrıca sahne ve stüdyo ilişkisinde, piyasada gelişen ihtiyaçlar ve yenilik arayışının etkisiyle elektro bağlama icrası başta olmak üzere farklı icra pratikleri ortaya çıkmıştır.

1980’li yıllardan itibaren ise bağlama icrasının değişim sürecine yeni bir katman eklenmiştir. Bu yeni süreci, Alevi kültürel kimliğinin ve onun önemli bir bileşeni olan Alevi müziğinin yaşadığı farklılaşma oldukça etkilemiştir. Birçok çalışmada Alevi müzik ihyası (uyanışı) olarak anılan çok katmanlı bu hareketin gelişiminde, bağlama icracısı çekirdek bir müzisyen grubu oldukça etkili olmuştur. Diğer yandan 1990’lı yıllarda temelini Alevi müzik ihyasının oluşturduğu bir Halk müziği ihyası süreci gelişmiştir. Dolayısıyla girift bir süreç olarak Alevi/Halk müziğinin ihyası

1 Temel olarak dünyadaki bütün çalgıları kapsayan bir sınıflandırma sistemi kurmaya çalışan ikili, günümüzde Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırma sistemi olarak anılan sistemlerini 1914 yılında ortaya koymuştur. Daha sonraları çeşitli müzikologlar tarafından eleştirilen ve geliştirilen bu sistem, halen bilimsel çalışmalara referans olmayı sürdürmektedir.

2 Türkiye’de bağlama icrasının değişim sürecinin incelendiği doktora tezimizde, bu süreci ortaya çıkaran bağlamlar göz önünde bulundurularak “mahalli, resmî, piyasa ve ihyâ” olmak üzere dört temel otantisite kategorisi oluşturulmuştur (Şimşek, 2022). Bu makale, tezde “ihya otantisitesi” olarak adlandırılan ve “geleneğin ihyası” olarak kavramsallaştırılan sürece odaklanmaktadır. Bağlama icrasındaki değişim sürecinin daha kapsamlı ve detaylı bir analizini görmek için bk. Şimşek, 2022.

süreci, bağlama icrasında farklı bir modern/kentli temsil anlayışının ve yeni estetik tercihlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu yeni tercihler ise, mahalli, resmî ve piyasa otantisitelerinden farklı, yeni bir otantisite inşasına işaret etmektedir.

Bu çalışmada bağlama icrası bakımından 1980’lerde oluşmaya başlayan, günümüze kadar genişleyerek varlığını sürdüren, Türkiye’deki diğer otantisitelerden (mahalli, resmi, piyasa) farklılaşan bu söylem ve eylem alanına odaklanılmaktadır. Bir seçenekler kümesi olarak düşünülen bu alanın nasıl genişlediği sorusu, tını ve tekniğe ilişkin tercihlerdeki değişimler üzerinden cevaplanmaya çalışılmaktadır. Bu noktada öncelikle kuramsal çerçeve ile ilerlemek yerinde olacaktır.

1. Kuramsal Çerçeve: İhya ve Otantisite

Kaybolduğuna inanılan ya da yeteri kadar değer verilmediği düşünülen müzikleri yeniden canlandırma süreci birçok çalışmada *ihya*, *uyanış*, *diriltme*, *diriliş*, *yeniden rehav bulma*, *yeniden doğuş* gibi terimlerle Türkçe’ye çevrilebilecek “*revival*” kavramı ile açıklanmaktadır.³ Livingston (1999) *music revival* (müzik uyanışı/ihyası) kavramını etnomüzikoloji disiplini içerisinde genel bir teorik araç halinde getirmiş ve farklı kültürlerdeki benzer olayları daha iyi anlayabilmek adına bir model ortaya koymuştur. Livingston’a (1999, 68) göre müzik ihyası, “yok olmakta olduğuna inanılan ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini yeniden eski hâline getirme ve koruma amacı taşıyan herhangi bir toplumsal hareket”tir. Erol’a (2009, 142) göre bu ihya hareketinin iki amacı vardır:

“(1) ana akım kültüre, kültürel bir muhalif ve seçenek olarak hizmet etmek; (2) uyanış önderleri tarafından ifade edilen tarihsel önem ve otantisiteye dayalı değerler sayesinde var olan kültürü geliştirmek”.

Livingston (1999, 68-70), müzik ihyalarının tesadüf eseri gelişmiş süreçler olmadığını ve müzik ihyasına öncülük eden müzisyenlerin pratiklerinin sosyal, politik ve ekonomik sebeplerle ilişkili olduğunu özellikle vurgular. Bunun yanı sıra müzik ihyalarının temel özelliklerinin benzer olduğunu öne sürer, fakat diğer yandan her bir ihya hareketinin farklı dinamikleri olabileceğinin de altını çizer. Livingston’un (1999, 69) müzik ihyasına ilişkin sıraladığı temel özellikleri Alevi Müzik İhyasında da görmek mümkündür:

- “1. Bir kişiden ya da küçük bir gruptan oluşan “çekirdek ihyacılar (core revivalists)”
2. İhyanın kaynak kişileri ve/veya orijinal kaynaklar (tarihi ses kayıtları gibi)
3. İhyacı ideoloji ve söylem
4. İhyacı topluluğun temelini oluşturan takipçi bir grup
5. İhyacı etkinlikler (organizasyonlar, festivaller, yarışmalar)
6. İhyacı pazarı besleyen ticari veya ticari olmayan girişimler.”

Bu müzik ihyası modeli, bu çalışma çerçevesinde de özellikle 1980’lerin ikinci yarısından itibaren başlayan, 1990’lar boyunca doruğa çıkan, 2000’li yıllarda yeni aktörlerin alana dâhil olması ile farklı biçimlere evrilen ve etkileri günümüzde hâlâ devam eden bir ihya sürecinin temel dinamiklerini, ayrıntılarını ve değişimini kavramamıza olanak veren bir çerçeve sunmaktadır.

3 Bu çalışmanın bütünlüğü açısından “ihya” terimi tercih edilmiştir. Ancak daha önceki Türkçe çalışmalardan bahsedilirken “uyanış” terimi de kullanılmıştır.

Erol (2009, 79-80), yeniden canlandırılan müzik pratiğini diğer müziklerden ayırmak için ve varsayılan “zaman derinliği”ne dikkat çekmek adına “otantisite” kavramını kullanmayı önerir. Müziksel değişimi anlamak için tını ve tekniğin olduğu kadar bunlara ilişkin tercihlerin değişim sürecini de kavramak gereklidir. Tercihlerdeki değişim ise dönemin zihniyet dünyasının, politik zeminin ve ideolojik yönelimlerin, toplumsal yaşam biçimlerinin, müzik üretme ihtiyacının, müzikten para kazanma şekillerinin, kültürel etkileşim kanallarının, müzik öğrenme biçimlerinin, sergileme ve paylaşma yöntemlerinin, ses kayıt teknolojisinin, dinleme alışkanlıklarının ve çalgı yapım tekniklerinin değişmesinin bir ürünüdür. Değer yargılarının, beğenilerin ve estetik kriterlerin farklılaşmasında müzik dışında birçok etmen rol oynamaktadır. Dolayısıyla müzisyenlerin tercihlerini neden o istikamette yaptıklarına verilecek cevap, basit bir nedensellikte değil, bu karmaşık bağlamın doğasında gizlidir. Yani müzisyenin *habitusunu* belirleyen koşullar ve dinleyicinin çeşitli şekillerde yaptığı yönlendirme yaratıcı tercihlerin yönünü de tayin etmektedir. Müzisyenlerin farklı tını ve teknikleri ortaya çıkarma eğilimleri ve bunları bir söylem etrafında şekillendirmesi üslupların çerçevesini çizer. Bu çerçevede üsluplar hakkındaki söylemleri ve eylemleri, diğer bir deyişle yeni otantisite anlayışlarını ortaya çıkarır. Aslında otantisite bir iddiadır. Bu iddia belli bir bağlamda icra edilen müziğin doğru, güzel, iyi, arı, öz olduğuna ilişkin söylem ve eylem ile ortaya konulur. O hâlde, otantisite sürekli genişleyen seçenekler kümesinin eylem ve söylemle sınırlanmış hâlidir.

Elbette müzisyenler her zaman müzik üzerine konuşarak değil, müziği yaparak da bu iddiayı taşırlar. Otantisite sürekli yeniden inşa edilir ve bu yönüyle değişmeye açıktır. Müzisyenin kim olduğunun, bir başka deyişle kimliğinin, neyi otantik olarak algıladığıyla veya göstermek istediğiyle doğrudan ilişkisi vardır. Otantik olduğu düşünülen müzikler genellikle müzisyenlerin kendine mal ettiği müziklerdir. Yani otantisite neredeyse bireysel olarak bile farklı algılanabilecek, sınırları farklı çizilebilecek bir yapıdadır. Ancak kimi temel noktalarda ortaklaşmalar, bireylerin otantisite algılarının daha geniş kategoriler hâlinde düşünülmesini sağlar.

2. Bağlama İcrasını Etkileyen Girift Bir Süreç Olarak Alevi/Halk Müziği İhyası

Livingston’un (1999) modelini temel alan Erol, Alevi müzik ihyası (uyanışı) ve halk müziği ihyası⁴ (THM uyanışı) olmak üzere iki müzik hareketi tanımlamış ve çalışmalarında bu hareketlerin çeşitli özelliklerini incelemiştir (Erol, 2002; Erol, 2007; Erol, 2009; Erol, 2018). Erol (2009, 80), bu iki süreci iç içe geçmiş süreçler olarak anlatır. İki hareketi de 1990’larla başlatır ve günümüze kadar süren bir süreç olarak ele alır. “Türk Halk Müziği uyanışının tarihsel, sosyal, ekonomik ve politik pek çok etkenin ‘bağlamsal bütünleşmesinin’ hatırı sayılı etkisini göz ardı etmeyerek, toplumsal çekirdeğini oluşturan etnisitenin Aleviler olduğunu bir hipotez olarak” ortaya koyar. Ayrıca Alevi müzik ihyasının önderlerini Halk müziği ihyasının en önemli aktörleri olarak görür. Erol’a (2009, 81) göre “Alevi müziksel uyanışının

4 Erol (2009), Türkiye sınırlarında bulunan yerel müziklerin tümünü ifade eden şemsiye bir kavram olarak “Türk Halk Müziği” tanımlamasını kullanmaktadır. Türk Halk Müziği kavramı gibi ulusal Türk kimliğinin inşa edilmesi sürecinin bir ürünüdür. Dolayısıyla Cumhuriyet’in kuruluş ideolojisinden ayrı düşünülemez. Aynı zamanda bu kavrayış resmî otantisitenin, mahalli otantisiteyi etnik olarak homojen görme ve algılama çabasının bir sonucudur. Erol’un THM Uyanışı olarak adlandırdığı süreç, bu çalışmanın genel kavramsallaştırmasına daha uygun olacağı düşünülen “halk müziği ihyası” olarak adlandırılmıştır.

THM uyanışı ile aynı tarihlerde başlaması, üstelik hem uyanış önderleri grubu hem de izleyici toplulukları açısından Alevilerin hatırı sayılır ölçüde öne çıkması, yukarıdaki varsayımın en önemli güçlendiricisidir". Alanda yaptığımız gözlemler de bu görüşü doğrular niteliktedir. 1980'li yıllardan itibaren çekirdeğinde Alevi müziğinin olduğu bir Halk müziği ihyası sürecini gözlemek mümkündür. Dolayısıyla bağlama icrasını etkileyen bu iki hareketi Alevi/Halk müziği ihyası olarak anılabilecek girift bir süreç olarak görmek yerinde olur.

Çevik'e (2013, 276) göre Alevi müzik geleneği "1980'lerde bir taraftan kendini popülerleştirmeye başlarken diğer taraftan da türkü kültürünün popülerleşmesine katkıda bulunmuştur". Bu girift süreci "türkü kültüründeki değişimin popüler evresi" olarak adlandıran Çevik, bir kırılma noktası olarak özel radyo ve televizyonların ortaya çıktığı 1990 yılını işaret etmiş ve bu dönemi hazırlayıp geliştiren etkenleri şu şekilde sıralamıştır:

"1. Özel radyo-televizyonlar ve internetle güçlenen medya, 2. Göçle gelen kırsal nüfusun kente entegrasyonu, 3. 'Solcu türkücü' imajının törpülenmesi ve önemsizleşmesi, 4. Aleviliğin kamusal alana taşınması, 5. 'Müzik Uyanışı' bağlamında türkülerin uyanışı ve 'uyanış önderleri'" (Çevik, 2013, 236).

İhyanın kolektif öznesini sınıf olarak gören Livingston'dan farklı olarak, Erol kültürel kimliği ön plana çıkarır. Bu yaklaşımla müzik ihyasında (Erol, 2009, 76):

"yok olmakta olduğuna inanılan ya da tamamen geçmişe ait olduğu düşünülen bir müzik geleneğini yeniden eski hâline getirmeye ve bunu sürdürmeye çalışan insanların/grupların, aslında bunu yaparken eylemin oluşturucu ve takipçi aktörleri olarak kendi kültürel kimliklerini de yeniden inşa ettiklerini" ortaya koyar.

Bu yaklaşım bu iki sürecin neden iç içe ilerlediğinin de ipuçlarını taşımaktadır. Zira kültürel kimliği sabit ve verili olarak değil; değişen, farklılaşan, yapılıp bozulan ve yeniden inşa edilen doğasıyla kavramak gerekir. Müzisyenlerin Alevi, Türk, Kürt ve Zaza gibi farklı kimliklerini ortaya koymaları ve müziklerini bu kültürel kimliklerini ifade etme aracı olarak kullanmaları, 1980'li yıllardan itibaren Türkiye'nin politik ortamında değişen kimlik algısı ile de doğrudan ilişkilidir. Zira bu yıllarda ulusallaşma sürecinde inşa edilen Türk kimliğinin birçok alanda sorgulanmaya başlandığı bir döneme girilir.

1980 askerî darbesi sonrası değişen siyasi iklimde çoğulculuk, yerel kimliklere dönüş ve farklılıklara vurgu gibi postmodern söylemler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu yıllar Türkiye'de var olan ve ulus-kimliğinin bir parçası olarak görülen birçok farklı etnisitenin kendi kimliklerinin peşinden koştuğu ve kamusal alanda yeni varoluş biçimleri aramaya başladığı yıllardır. Ayrıca 1980'li yıllardan başlayarak kentleşmenin ivmesi oldukça artmıştır.⁵ Kırsal nüfusun artan bir hızla kentlerde yaşamaya başlaması kültürel kimliklerini ve elbette bununla ilişkili olarak müziklerini de değişime uğratacak bir sürecin kapılarını aralamıştır. Kentteki kırsal kökenli insanlar "kendi kendine ve kısık sesle" çalıp söylediği yerel müzikleri 1980'den sonra "daha yüksek bir sesle" söylemeye başlamıştır. Bunun sonucunda özellikle 1990'lı

5 Sözelimi TÜİK verilerine göre 1970 yılında kentsel nüfus-kırsal nüfus oranı %38,5-%61,5 iken 1980 yılında %43,9-%56,1; 1990 yılında %59-%41, 2000 yılında %64,9-%35,1, 2010 yılında %76,3-%23,7 şeklinde değişmiştir (TÜİK, 2019).

yıllarda ortaya çıkan “türkü bar” ve “bağlama kursları” bu sürecin somut göstergeleri hâline gelmiştir (Çevik, 2013, 253).

Bağlama icrasının 1980’li yıllardan itibaren gelişen sürecini anlamaya çalışırken karşımıza çıkan en önemli müziksel ve toplumsal hareketler, bahsedilen bu girift sürecin içerisinde gizlidir. Bu süreç, bağlama icrası açısından zaman zaman ayrışan, zaman zaman kesişen hareketler olarak gelişmiştir. Bu nedenle bu makalede ihya otantisitesi kavramsallaştırması altında birlikte ele alınıp tartışılmıştır. Alevi müzik ihyasının temel motivasyonu Alevi müziğinin, resmî otantisitenin ideolojik kurgusu nedeniyle dışlandığı; kentli yaşamda ve müzik endüstrisi içerisinde Alevi müzik repertuarının görünürlüğü yitirdiği düşüncesidir. Halk müziği ihyasının hareket noktası ise bir yandan halk müziğinin resmî otantisite içerisinde doğru temsil edilemediği, mahalli icracıların yeterince dikkate alınmadığı, yerel üslupların piyasa otantisitesinin etkisi ile bozulduğu ve yozlaştığı iddialarıdır. Diğer yandan da tamamen seslendirici ve dinleyicilerin halk müziğine ilişkin müziksel gerecin unutulmaya yüz tuttuğu ya da sadece geçmişe ait olduğu düşüncesine karşıtlık oluşturarak deneyimlediği bir dizi eylem ve söylemdir.

1980’lerde Alevi müzik ihyası olarak başlayan süreç, 1990’larda halk müziği ihyası süreci ile birleşmiş ve genişleyerek devam etmiştir. Elbette bu iki müzik hareketinde de bağlama merkezde yer almış ve gelişmelerden oldukça etkilenmiştir. Böylece ihya otantisitesi, bağlamaya ilişkin tını ve tekniklerinin farklı biçimlerde ihya edildiği bir eylem ve söylem bütünü olarak ortaya çıkmıştır. Alevi müzik ihyasının ve halk müziği ihyasının iç içe görünümünün en önemli sebeplerinden birisi, eğilim belirleyen usta icracıların yaptıkları müziği kimi zaman Alevi müziği, kimi zaman da halk müziği olarak tanımlamasıdır⁶. Aşağıda daha detaylı anlatılacağı gibi 1980 yılı Türkiye’de siyasal ve toplumsal bir kırılma noktasıdır. Bu nedenle bu dönemde gelişen politik süreç kültürel kimliklerin de yeniden inşa edildiği bir ortamı beraberinde getirmiştir.

3. Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası ve Alevi Müziği

16. yüzyıldan itibaren çeşitli baskılar nedeniyle kapalı toplumlar olarak yaşayan Aleviler, 1960’larda başlayan köyden kente göç dalgasıyla birlikte yaşamlarını kentlerde örgütlemeye başlamışlardır. Bu dönemleri etkileyen modernleşme süreci ve değişen siyasal koşullar, Alevi toplulukların yaşam biçimini de derinden etkilemiştir. Bu durum Alevi kültürel kimliğini, anlamlarının yeniden inşa edildiği bir sürece sokmuştur. İnşa edilen kimliğin önemli unsurları olarak müzik ve bağlama da yaşanan toplumsal değişmelerden oldukça etkilenmiştir. Burada “kimlik” mutlak ve kendinde anlamlar taşıyan sabit bir yapı olarak değil, değişen ve yeniden inşa edilen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Kültürel kimlik ise “ölçeği ve niteliği ne olursa olsun toplulukları birbirinden ayıran öğelerin bileşimi” olarak kabul edilmektedir (Erol, 2005, 16). Alevilerin kent ortamında yeniden müzakere etmek durumunda kaldıkları kültürel kimliklerini, Castells’in (2004, 14-16) kullandığı çerçevede bir “direniş kimliği” olarak inşa ettiklerini söylemek mümkündür. Zira Castells (2004, 14-16) bir çeşit savunmacı

6 Alevi müzik ihyası önderlerinden Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi müzisyenler yetiştikleri dönem içerisinde Radyo’da, Türk halk müziği korolarında, ses kayıt piyasasında müzisyenlik yaptıkları için temel olarak halk müzikçi kimliğine de sahip olan kişilerdir. Dolayısıyla 1980’den sonra ön plana çıkarılmaya başlanan Alevi kimliklerinin zaman zaman Türk halk müzikçi kimlikleri ile yer değiştirmesi anlaşılır bir durumdur. Bu durum Türkiye’de yaşayan bir Alevinin, Alevi kimliği ve Türk kimliği ile olan ilişkisinin de bir yansımasıdır esasında.

kimlik olarak gördüğü direniş kimliğinin inşa sürecini, “dışlayanların dışlananlar tarafından dışlanması” olarak tanımlamaktadır. İrat’ın (2009, 153), Alevilerin kentli kimliklerini “yalnızca Sünni olmadığını iyi bilen Alevi bireyler” olarak “dışlayanlar” üzerinden kurguladığına ilişkin görüşleri bu bağlamda dikkat çekicidir.

Alevi uyanışı olarak adlandırılan toplumsal süreç, “Alevilerin kültürel ve inançsal pratiklerinin belli bir dönem kesintiye uğradıktan sonra yeniden canlanması” olarak tanımlanmaktadır (Akdeniz, 2011, 32). Bu süreçte, Aleviler “kent ritmine ayak uydurmaya ve kültürel kimliğini yeniden üretecek araçları keşfetmeye” çalışmışlardır (Erol, 2009, 125). Alevi uyanışının ilk göstergeleri olarak Alevi dergileri, gazeteleri ve Alevilik hakkında yazılan yayınların, özellikle 1990’lı yıllardan itibaren ciddi oranda artması ve Avrupa ve Türkiye’de birçok derneğin kurulması gösterilebilir (Çamuroğlu, 2008, 2). Çamuroğlu (2008, 3-4), bu sürecin sosyolojik altyapısının yanında politik sebepleri de olduğunu belirtmekte ve üç temel politik sebep öne sürmektedir. Bunlardan ilki, 1960-1980 yılları arasında genç ve orta kuşak Alevilerin sosyalist düşünce etrafında kendilerini “solcu” olarak tanımlayıp Aleviliklerini vurgulama gereği hissetmemelerine rağmen, 1980 sonrasında gelişen siyasi ortamda kendi Alevi kimliklerini yeniden keşfetmeleridir. İkincisi 1980 sonrası devlet politikalarının da etkisiyle siyasal İslam’ın yükselişe geçmesine Alevi toplumunun savunma içgüdüsü geliştirmesidir. Özellikle 2 Temmuz 1993’de yaşanan Sivas Madımak Oteli katliamı bu geleneksel gerilimi arttırmıştır. Üçüncüsü ise Kürt sorunu çerçevesinde ortaya çıkan gerilimde Alevi Kürtlerin kendilerini Alevi kimliği ile tanımlamaları ve diğer Alevilerle birlikte hareket etmeleridir.⁷

Alevi kültürünün vazgeçilmez bir parçası olan müzik de bu ihya sürecinin önemli bir bileşeni olmuştur. Türkiye’de yaşanan toplumsal değişim sürecinden Alevi müziğinin iki yönden etkilendiği söylenebilir. Bunlardan ilki cem içindeki müziğin dönüşmesi, ikincisi ise ritüel içi müziğin bağlamından farklı bir biçimde popüler alanda görünür olmaya başlamasıdır. Kentleşme, modernleşme ve buna bağlı sosyal değişimle Alevilerin dinî ritüellerinde değişiklikler olmuştur. Kentlerde farklı bölgelerden gelen, farklı ocaklara bağlı karma bir Alevi topluluğu oluşmaya başlamıştır. Yerel kimlikler üstü bir Alevi kimliği ve buna bağlı olarak yeni, kentli bir gelenek ortaya çıkmıştır. Bu süreçte Alevi müziği de toplumsal değişimlere paralel olarak tını, teknik ve anlam değişimlerine uğramıştır.

Alevi müziğini tanımlama çabası da ihya ikliminin modern bir ürünüdür. Anadolu’nun farklı yörelerinde yaşayan Alevi toplulukların müziklerini homojen bir yapı olarak değil, belli özellikleri itibari ile birlik ve farklılıkları olan ve çeşitlilik gösteren yerel müzikler olarak görmek gerekir. Esasında geleneksel Alevi müziğini bütünlük bir halde görmemizi sağlayan, kültür içindeki ortak işlevi ve taşıdığı söz unsurudur. Hatta Erol’a (2009, 133) göre “metinler Alevi müziğinin birliğini sağlayan yegâne araçlardır...”. Kırsal alanlarda Alevi müziklerinin temel kaynakları yereldir. Dolayısıyla “Türkiye’deki diğer etnisitelerin şarkıları arasındaki farklar kadar, Alevi toplulukları arasındaki şarkıların müziksel özellikleri arasında da önemli farklar vardır” (Erol, 2009, 133). Hatta kimi zaman herhangi bir bölgede yaşayan bir Alevi topluluğunun müzik kültürü, aynı yörede yaşayan Alevi olmayan toplulukların müzikleriyle benzerlik gösterir (Erol, 2009, 133)

⁷ Bu görüşe bir katkı olarak Zazaların da daha çok Alevi kimliğini ön plana çıkardıklarını bir gözlem olarak belirtmek yerinde olur.

Farklı yörelerde, farklı Alevi toplulukları kendi yerel ezgileriyle ortak bir edebiyatı paylaşmış ve böylece Alevi toplulukları arasında bir bağ oluşmuştur. Öte yandan, yukarıda belirtilen tarihsel ve yerel çeşitliliğe koşut olarak Alevi müzik kültürleri de çeşitlilik göstermiştir. Buna bağlı olarak tarihsel süreçte, yerel müziklerden beslenen Alevi topluluklarının müzik kültürlerinde yaygın olarak kullanılan bağlama ailesi çalgıların icrasına da bu birlik/farklılık eksenini ve çeşitlilik akılda tutularak yaklaşmak gerekmektedir.

Ritüel ve müzik ilişkisini yoğun olarak görebildiğimiz bir alan olan Alevi kültürü için bağlama hem simgesel hem de işlevsel olarak önemli bir konuma sahiptir. Geleneklerini büyük oranda sözlü kültür ve müzik aracılığıyla aktaran Alevi toplulukları, bu aktarım sırasında yaygın olarak bağlama kullanmışlardır. Alevi ritüellerine ilişkin tarihsel yazılı kaynakların sınırlı olması dolayısıyla, bağlamanın Alevilik içindeki önemini anlamak için Alevi ve Bektaşî ozanlarının deyişlerine başvurmak yerinde olacaktır. Zira bu kaynaklar Alevi öğretisinin aktarımını sağlayan en temel araçlar olarak kültür içinde büyük önem taşımaktadır. Bu eserlerde saz, bağlama ve çöğür gibi kavramlar sıklıkla kullanılmıştır. Ayrıca bağlama için “telli Kuran” benzetmesi yapılmış ve gelenek içinde bağlamaya kutsal bir yer atfedilmiştir. Alevilerin inanç önderleri olan dedelerin çoğunlukla bağlama çalarak ibadeti yönlendirmesinin ve bağlama eşliğinde söylenen deyişlerin “ulu ozanlar” olarak bilinen, saygı duyulan eski ozanlara ait olmasının bu kutsiyette etkisi olduğu düşünülmektedir. Bunun yanında, geçmişte birçok Alevi ozanı, zâkir ve dedesinin bağlama çalmadan önce bir saygı göstergesi olarak bağlamaya niyaz ettikleri bilinmektedir. Bunun yanı sıra, bazı semah ve deyiş sözlerinde de bağlamaya “sarı turna” metaforu kullanılarak yer verilmiştir. Cem törenlerindeki ibadetin en önemli ritüeli olan semahların sözlerinde bağlamaya bu şekilde ilişki kurulması, kültür içinde bağlamaya verilen değeri ve kutsiyeti göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca bazı Alevi topluluklarında turnanın sesinin Hz. Ali’nin sesini temsil ettiğine olan inanış ekseninde, bağlamanın sesi de Hz. Ali’nin sesiyle özdeşleştirilmiştir (Özmen, 1998, Cilt 2/205; Özmen, 1998, Cilt 3/359, Özmen, 1998, Cilt 3/359).

Alevi toplulukları, bağlamanın yapısal unsurlarını da inançlarıyla ilişkilendirmiş ve yöresel olarak farklılıklar gösteren çeşitli şekillerde bu unsurlara simgesel anlamlar yüklemişlerdir. Sözgelimi kimi kaynaklarda bağlamanın ses kutusunun Hz. Ali’nin gövdesini, sapının Hz. Ali’nin kılıcı Zülfikar’ı, 12 tel ya da 12 perdenin 12 imamı ve bam telinin de Hz. Muhammed’i temsil ettiği söylenir (Markoff, 1986, 48). Sadi Yaver Ataman, Âşık Naili Baba’yla yaptığı görüşmede sazın “dip tarafında kamıştan üç perde ve üçgen şeklinde yapılandırılmış bir işaret” olduğunu görmüş, Naili Baba da bu işaretlerin “Bektaşîlik belirtisi” olduğunu ifade etmiştir (Ataman, 1992, 420). İnançın çalgı üzerindeki etkisi görebildiğimiz bu yapıyı şu dizeler de vurgulamaktadır:

“Sazın uzun saplıdır, üstü sedef kaplıdır, zâhit onu dahletme, sözü baldan tatlıdır / Sazda tel on ikidir, imamlar on ikidir, Zâhit dört mezhep senin, erkânlar on ikidir” (Ataman, 1992, 421).

Alevi müzik kültüründe bu kadar merkezî ve önemli bir yeri olan bağlama elbette kentte yeniden inşa edilen Alevi kültürel kimliğinin de önemli bir unsuru olmuştur. Alevi müzik ihyası sürecini hem etkileyen hem de bu süreçten etkilenecek değişen bir çalgı olarak bu süreci yansıtmaktadır. Aşağıdaki bölümlerde bu değişimlerin detayları anlatılacaktır, ancak öncelikle ihya sürecinden önce kente göç eden müzisyenlerin ve bağlamanın görünümüne bakmak ve ihyanın öncüllerine göz atmak yerinde olacaktır.

4. Alevi/Halk Müziği İhyasının Öncülleri Olarak Halk Ozanları ve Kentli Müzisyenler

1960'lı yıllarda Türkiye'de kırsal nüfusun kentlere göç etme süreci hızlanmış ve bu dönemde yerel müzikler farklı şekillerde kent yaşamında var olmaya başlamıştır. Hem mahalli üslupların kent ortamına taşınmasında hem de kent müziğiyle etkileşimde halk ozanları önemli bir rol oynamıştır. Aynı yıllar Türkiye'de toplumsal ve siyasal olayların hareketlendiği bir sürece tekabül etmektedir. 27 Mayıs 1960'da askerî darbe gerçekleşmiş ve Türkiye'de yeni bir siyasal atmosfer oluşmaya başlamıştır. Darbenin ardından, 9 Temmuz 1961'de oluşturulan anayasa, göreceli olarak daha özgürlükçü bir ortam sağlamış olsa da anayasada yazılan kuralların kâğıt üzerinde kalmasıyla birlikte solcu ideolojilere sahip grupların örgütlenerek muhalif bir hareket başlattığı bilinmektedir. Bu dönemde özellikle Türkiye İşçi Partisi'nin (TİP) faaliyetleri öne çıkmıştır (Varuy, 2010, 10-11).

Bu dönemde köyden kente göçen Alevi aşıklar da dönemin ruhuna uygun olarak, "yoksulluk" ve "sosyal eşitsizlik" vurgusu ile toplumun içinde bulunduğu siyasal duruma ilişkin şiirler üretmeye başlamışlardır. Âşık İhsani, Âşık Zamani, Âşık Mahzuni Şerif, Nesimi Çimen gibi "devrimci aşıklar/ozanlar" bu alanda öncülük etmişlerdir. 1961 yılında Ankara'da "Devrimci Halk Ozanları Derneği" kurulmuştur. Bu dernekte Âşık Mahzuni, Ali İzzet Özkan, Âşık Maksudi gibi müzisyenler yer almıştır. Dönemin sol görüşlü aydınlarının da desteklediği ve fikirsel olarak beslediği bu dernek yeni bir akımın da habercisi olmuştur. TİP'in siyasal görüşleri doğrultusunda aşıklara ilgi göstermesi, sahip çıkması ve halkla buluşturmaya çalışması, aşıkların şiirlerinde giderek siyasal söylemlere yer vermesinde etkili olmuştur. Alevi aşıkların sol örgütlerin toplantı ve gecelerinde konser vermeye başlaması da bu süreçte etkilidir (Bekki, 2016, 54).

Bu durum dönemin siyasal ortamının bir sonucu olarak sağ görüşlü ve sol görüşlü ozanların birbirlerine yaptıkları taşlamalara da yansımıştır. Dahası, sol görüşlü olanların birbirini daha az muhaliflikle itham ettiği şiirlere ve görüşlere rastlamak da mümkündür (Özdemir, 2017, 88). Ancak söylemlerinin sertliği değişse de bu dönemde Alevi âşıkların şiirlerini çoğunlukla solcu söylemlerle buluşturduğunu söylemek gerekir. Kimi ozanlar Alevi deyişlerindeki geleneksel sözleri kullanmadan, yeni sözlerle bu müzikleri birleştirmiştir. Kimi aşıklar da daha çok geleneksel söz yapısını koruyarak Alevi felsefesi içerisinde deyişler üretmiştir. Bu bağlamda özellikle Davut Sulari, Âşık Daimi, Feyzullah Çınar, Hüseyin Ağbaba, Nesimi Çimen, Kul Ahmet gibi Alevi kimliğine vurgu yapan aşıkların plakları dikkat çekmektedir. Ancak bu Alevi aşıkların hemen hemen tümü siyasal içerikli sözler de üretmiştir. Böylece Alevi müzikleri iki farklı söz içeriği ile aşıklar tarafından kente taşınmıştır. Bu müzisyenler bir yandan devrimci halk ozanı kimliği diğer yandan da Alevi âşık/zakir/dede kimliği ile kentte var olmuşlardır.

Örneğin Âşık Daimi bir yandan *Solcu Desinler*, *Yuh Perukalı Yobaz*, *Ne Zaman Kalkınır Doğu İlleri*, gibi devrimci halk ozanı kimliğiyle türküler bestelemiş diğer yandan da *Enel Hak Dedim de Çekildim Dara*, *Kainatın Aynasıyım*, *Bir Gerçeğe Bel Bağladım Erenler*, *Bozatalı Hızır* gibi Alevi kimliğini ön plana çıkaran deyişler seslendirmiştir. Bir başka âşık Feyzullah Çınar da bir yandan *24 Ayar Aleviyim*, *Muharremde Ağlar Sazım*, *Kızılbaş mı Karabaş mı*, *Kerbela'da Uçan Dertli Turnalar* gibi Alevi kimliğini ön plana çıkaran deyişler söylerken diğer yandan *Bizim Gençler Yılmaz Yılmaz*, *Özgürlüğün Kutsal Tacı*, *Oy Deniz/Deniz Gezmiş'e Ağıt*, *Ulaş'a Ağıt* gibi devrimci söylemler ve

simgelerle yüklü besteler yapmıştır. Benzer şekilde Nesimi Çimen bir yandan *Ezen Kalmasın, Çöplükte, İşte Bu Sınıfın Aşıklarıyız, Gençlere Ağıt, Barış Güvercini* gibi sol siyasi söylemlerden etkilenmiş türküler bestelemiş diğer yandan da Alevi felsefesini ve kimliğini yansıtan *Bize de Banaz'da Pir Sultan Derler, Duvaz-ı İmam, Canım Kurban Olsun Senin Yoluna, Ey Şahin Bakışlım* gibi eserler seslendirmiştir.⁸

Bu dönemde halk ozanlarının icra ettikleri müzik tını ve teknik bakımdan birbirine yakındır. Genellikle kendileri çalıp söylediklerinden plaklarında da yalnız bir müzikal dil ortaya çıkmıştır. Müzikten daha fazla söze odaklanılmış ve mesaj içeriği oldukça önemsenmiştir. Bu dönem aşıklarının daha iyi çalgı çalmasından ziyade daha iyi söz söyleyebilmesi ayırt edici unsur olmuştur. Bağlama icra teknikleri bakımından mahalli otantisite ve resmi otantisitenin tını ve teknik havuzundan faydalandıklarını söylemek mümkündür.⁹

Alevi ozanları bağlama çalışı biçimi açısından en çok etkileyen isimlerden birisi Davut Sulari'dir.¹⁰ Erzincanlı olan Sulari bağlama ve sesini kullanımındaki ustalık sebebiyle büyük bir üne kavuşmuştur. 1948 yılında Ankara Radyosu'nda 1949 yılında da İstanbul Radyosu'nda mahalli sanatçı olarak yer almıştır (Duygulu, 1999). *Kız Senin Derdinden* isimli ilk plağını 1948 yılında yayınlamıştır. Kendinden sonra gelen, Âşık Daimi, Âşık Beyhani, Kelkitli Serdari, Âşık Mahsuni, Ali Ekber Çiçek, Muhlis Akarsu, Arif Sağ gibi önemli isimleri etkilemiştir. Davut Sulari bozuk düzenini kullanmış ve icrasında çeşitli tezene tekniklerini ustalıklarla kullanmıştır.¹¹

Bu çalışmada bahsedilen dört büyük otantisite kategorisinin birbiri ile kesişen kümeler şeklinde düşünülmesi gerektiği giriş bölümünde vurgulanmıştı. Söz konusu kesişim alanları icracıların başka bir otantisite alanına yönelmelerinin veya yeni otantisite inşası çabalarının neticesinde ortaya çıkmıştır. Örneğin bazı Radyo icracılarının zamanla değişen eğilimleri sonucunda resmî otantisite/piyasa otantisitesi geçişkenliğinde konumlanmaları bu kesişim alanlarına işaret etmektedir. Diğer yandan bir otantisite iklimindeki bireylerin zamanla farklılaşan tercihleri büyük otantisite kümesi içerisinde mikro-otantisite olarak kavramsallaştırabileceğimiz yeni odaklar ortaya çıkarmıştır. Bu odaklar, merkezdeki tını ve teknik bileşimlerden

8 Muhafif halk ozanları 1971 yılında yayınlanan sıkıyönetimden sonra birçok problemle karşılaşılır. Konserleri iptal edilir, plakları yasaklanır, tutuklanırlar, hapse girerler. Çoğunlukla gerekçe olarak "komünizm propagandası yapmak" gösterilir. Bu süreçte söylemleri daha da sertleşir. Aralarından Avrupa'ya göç edenler de olur.

9 Genellikle o dönem için resmi otantisite içerisinde daha makbul görülen "bozuk düzeni" icra etmeyi benimsemişlerdir. Bu düzeni seçmelerinde Radyo'dan duyulan yaygınlaşmış icra biçiminin de önemli bir etkisi olduğunu düşünen araştırmacılar da mevcuttur.

10 1925 yılında Erzincan / Çayırılı'da doğan Sulari'nin asıl adı Davut Ağbaba'dır. 1985 yılında Erzurum'da vefat etmiştir. Esasen Kureyşan Ocağı'na bağlı Zaza bir aileden geldiği bilinmektedir (daha fazla bilgi için bk. Yılmaz, 2006, 25).

11 Bozuk düzenini kullanan Sulari'nin icra tekniğine baktığımızda melodi üretirken geleneksel icrada sıkça kullanıldığı gibi alt tel üzerinde elin yatay hareketi ile seyir yapıldığı görülmektedir. Orta tel öbeği çoğunlukla dem sesi veya ahenk sesi olarak kullanılmaktadır. Üst tel öbeği ise genellikle karar perdesine gelinirken ezgisel işlev kazanmakta ve basparmakla kullanılmaktadır. Eğer la karar pozisyonu (açık tel üzerinden) icra yapılıyorsa karara doğru geldiğinde orta telde Fa diyez ve Sol perdelerine genişleme yapılmaktadır. Sapın alt bölümlerindeki perdeler üzerinde ise orta ve üst tel hemen hemen hiç kullanılmamaktadır. Yani ezginin daha çok alt telde yürütüldüğü, orta telin dem sesi olarak kullanıldığı, üst telin de genellikle eşlik olarak işlev kazandığı, kimi zaman ezgi akışına katıldığı bir icra tekniği mevcuttur. Aslında bu icra biçimi 1960-1980 arasında kente göç eden Alevi ozanlarının yaygın olarak benimsediği icra üslubudur.

daha farklı tercihlere doğru yönelmenin bir sonucudur. 1940'lı yıllardan itibaren farklılaşan bireysel eylem-söylem alanları olarak mikro-otantisite oluşumlarına yönelen müzisyenler olmuştur. Bir yandan kendine has bir yeniden yorumlama biçimi geliştiren kentli müzisyenler Ruhi Su ve Zülfü Livaneli; diğer yandan yerel gelenekten gelen ve resmî otantisiteye dâhil olup onun sınırlarında kendi bireysel üsluplarını yaratan Talip Özkan ve Ali Ekber Çiçek gibi usta icracılar bu anlamda en dikkat çekici örneklerdir.

Bu noktada bir örnek olarak, Erol'un (2018, 131) "yeniden canlandırılan Alevi müziğinin kitlesel popüleriteye ulaşmış ilk ürünü" olarak nitelendirdiği *Haydar Haydar*'ın yaratıcısı Ali Ekber Çiçek'ten bahsetmek yerinde olur. Çiçek, Alevi geleneğinden gelen, bağlama çalmaya Erzincan'da başlamış, 1961'de Radyo sanatçısı olmuş bir icracıdır. Ali Ekber Çiçek'in tarihsel açıdan önemli bir özelliği de mahalli otantisite, resmi otantisite ve ihya otantisitesi kesişiminde yer alan bir müzisyen oluşudur. 1938 doğumlu Çiçek, henüz 12 yaşındayken Ankara Radyosu'nda Muzaffer Sarısözen tarafından yayınlara alınır. Bu yayınlarda Alevi repertuarından eserler söyler. Çiçek o dönemlere ilişkin şu önemli anekdotu aktarır:

"Sarisözen bana her ay Yurttan Sesler'de bir uzun hava bir deyiş okuttururdu. O zaman ben kendimi siyasetten hep arındırırdım zaten radyo sanatçıları böyledir. Biz böyle devam ede geldik. Rahmetli Hacı Taşan vardı, dedi ki; hocam hep deyişleri Ali Ekber Çiçek'e okutturuyorsunuz, ben de Aleviyim, ben de okuyayım dedi ve Sarısözen dedi ki; olmaz. Hacı sen 22 yaşındasın Ali Ekber Çiçek 12 yaşında. O zaman şimdiki gibi Kültür Bakanı yok, bir Bakan Radyo'ya bakıyor, sen şimdi okursan ayırım yapmış oluruz, Bakan bizden hesap sorar ama Ali Ekber Çiçek'i dinledikleri zaman diyeceğim ki bu çocuk 12 yaşında cemlerden çıkmış bunu biliyor, bunu söylüyor. Sarısözen de zaten öyle bir fırsat arıyormuş ki deyişler Radyo'ya girsin." (Aydın, 2009, 636-637).

Sarisözen'in, o dönemdeki siyasi ortamın yansımaları olarak Radyo yayınlarında Alevi müziğine yapılan kısıtlamaları aşmanın yolu olarak Ali Ekber Çiçek'e yer verdiği görülmektedir. Ayrıca Çiçek, Radyo sanatçısı olduktan sonra da hem derlemeleri ile hem de icraları ile Radyo yayınlarında Alevi repertuarının tanınmasında öncü bir rol üstlenmiştir. Çiçek 1960'lı yılların sonunda yaşadığı bir başka sansür olayını şu şekilde aktarmıştır:

"Daha yirmi yıla kadar Hüseyin diyemiyorduk... 'Ali'nin sırtına ereyim dersin/ bir mürşid-i kâmil bulanlar gelsin /gönül bahri umman derya denizdir / ol bahri ummana dalanlar gelsin' diye bir deyiş okudum Can Hatayı'den. Sansür yapılıyor beni çağırdılar, dediler ki bu deyişi çıkarın, Ali kelimesi geçiyor. Ben buna çok üzüldüm ve dedim ki; bir Trakya türküsü var 'Nazife de hanım on dört yaşında tadına doyum olmaz' sesli radyolarda, devlet radyosunda, yurttan seslerde, sololarda çalıp okutuyorsunuz da ben İmam Ali'den bahsetmiş bunun suçu nedir?" (Aydın, 2009, 640).¹²

Ali Ekber Çiçek, radyo sanatçısı olduktan sonra farklı yörelerin bağlama çalma tekniklerini de öğrenme imkânı bulmuş ve daha çok divan sazı ve bozuk düzeni kullanarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Ali Ekber Çiçek'in özellikle *Haydar Haydar* isimli bestesi, Alevi müzik ihyası önderleri için fikrî anlamda çok önemli bir model olmuştur. Çiçek, Sıtkı Baba'ya ait bir Alevi deyişini, geleneksel ezgilerden yola çıkarak bestelemiştir. Özel bir tezene vuruş kalıbı kullanan Çiçek, aynı zamanda çeşitli akorlar kullanarak polifonik bir duyum elde etmiştir. Burada takma ve tarama

12 Ayhan Aydın bu söyleşiyi 4 Nisan 2001'de Cem Radyo için yapmıştır.

tekniklerini kullanması, bozuk düzeninde sol karar pozisyonunda bestelemesi, çeşitli akorlara yer verilmesi eserin dikkat çekmesine ve giderek bağlamada bir ustalaşma kriteri olarak görülmesine sebep olmuştur. Elbette bunda söz içeriği de önemlidir. *On Dört Yıl Gezdim Divanelikte* diye başlayan eser Alevi-Bektaşî edebiyatında devriye olarak bilinen türdedir ve Alevi kitlenin oldukça dikkatini çekmiştir. *Haydar Haydar* bir yandan Alevilerin simgesel kodlarını taşıyan sözleri nedeniyle Aleviler arasında, diğer yandan bağlama icrasındaki dikkat çeken virtüözite nedeniyle tüm halk müziği çevrelerinde saygı uyandırmıştır.¹³ Eser bağlamada gelişmiş teknikler uygulayarak bir Alevi deyişini yeniden yorumlama pratiğinin ilk örneklerindedir. Bu anlamda *Haydar Haydar* bir yandan geleneği taşıma iddiasında bulunup diğer yandan yenilik arayışında olmanın bir ürünü olarak görülebilir. Bu nedenle Çiçek geleneksel repertuarı virtüözite ile birleştirdiğinden “yenilik arayışı” ve “öz arayışı” kesişiminde yeni bir bağlama icracılığı modelinin ilk işaretlerini vermiştir.

5. İhya Otantisitesinde Öz Arayışı ve Yenilik Arayışı Eğilimleri ile Şekillenen Bağlama İcrası

Alevi/Halk müziği ihyası ile bağlama icrası farklı bir sürece girmiştir. İhya otantisitesi çerçevesinde yerel müzikler çeşitli bağlamlarda yeniden yorumlanmış ve yeniden canlandırma iddiası bağlama icrası özelinde farklı biçimlerde tezahür etmiştir.¹⁴ Dolayısıyla bağlama icrası bakımından diğer otantisitelerden farklılaşan bir söylem ve eylem alanı ortaya çıkmıştır. Bu noktada hem eski tını, teknik ve repertuarın günümüzde algılanış biçimlerinin nasıl değiştiği, hem de yeni olanın geçmişten gelen ile nasıl birleştirildiği önemli bir soru hâline gelmiştir.

Müziyenlerin bu süreçteki davranışlarını anlamak adına “öz arayışı” ve “yenilik arayışı” kavramsallaştırmalarından yararlanılacaktır. Burada “öz arayışı” geçmişte olduğu varsayılan ve “iyi, doğru, asıl, orijinal” olarak nitelenen estetik tercihlere yönelimi (tını/teknik), “yenilik arayışı” ise bireysel teknik kapasitenin gelişmesi, farklı müziklerden etkilenme vb. sebeplerle gelişen yönelimleri belirtmektedir. Bu makalede sınırları çizilen ihya otantisitesi çerçevesinde, özcü ve yenilikçi yönelimlerin çeşitli şekillerdeki birleşimleriyle ortaya çıkan ve burada “özcü-yenilikçi eğilimler” olarak kavramsallaştırılan, iç içe geçmiş ikili eğilim yapısının etkisindeki değişimler irdelenecektir. Böylece bir süreç olarak kavramsallaştırılan ihya otantisitesinin tını ve teknik kapasite açıdan nasıl bir değişme yaşadığı ortaya konmaya çalışılacaktır. Ayrıca icracıların neden bu teknik ve tını tercihlerine yöneldiklerine dair çıkarımlar yapılarak, değişimin bağlamı üzerinde de durulacaktır.

5.1. Kısa Saplı Bağlama ve Bağlama Düzeninin İhyası

1980’lerde olgunlaşmaya başlayan Alevi ihyasının önemli bir bileşeni de Alevi müzik ihyası olmuştur. Bu süreçte Alevi kimlikleriyle öne çıkan müziyenler

¹³ *Haydar Haydar*’ı analiz ettiği makalesinde Markoff da (2011, 213) Çiçek’in *Haydar Haydar* aracılığıyla bağlamanın tınısal ve armonik potansiyelini yaratıcı bir şekilde keşfederek Alevi-Bektaşî manevi değerlerini de yükseltmeyi başardığını vurgulamıştır. Ayrıca bağlama icracıları arasında seçkin bir özellik kazanan bu eserin adeta bir “klasik” hâline geldiğini ve icracıların virtüözlüklerini ispat ettikleri oldukça çetin bir eser hâline geldiğini belirtmiştir (bk. Markoff, 2011, 213).

¹⁴ Burada hem geleneğin hem de resmî otantisitenin zaten yeniden yorumlamaya dayalı olduğu akla gelebilir. Ancak odaklanması gereken husus yeniden yorumlama sürecinde geçmişin şimdide ne şekilde var olduğu sorusudur. Bu varoluş biçimleri bir yandan değişmeye diğer yandan sürekliliğe işaret etmektedir.

olarak Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu tarafından 1982 yılından itibaren yayınlanmaya başlanan *Muhabbet* albüm serisi, ihya sürecinin en önemli kilometre taşını oluşturmuştur. Söz konusu müzisyenler icralarında bağlama düzenini ve kısa saplı bağlamayı model oluşturucu bir estetikle çerçevelemişlerdir. Bir başka deyişle, bu ihya önderlerinin bağlama düzeni ve kısa saplı bağlama hâkimiyetiyle oluşturdukları müziksel üslup, kent ortamında kimliklerini yeniden inşa eden Aleviler için bir otantisite işaretleyicisine dönüşmüştür. Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni gerek profesyonel ve amatör icracılar gerekse Alevi izlerlikle tarafından “gerçek” ve “otantik” Alevi müziğinin bir temsil aracı olarak algılanmaya başlanmıştır. Dolayısıyla bu albümlerle birlikte bağlama düzeni ve kısa saplı bağlama ciddi bir yaygınlık kazanmıştır. 1990’lı yıllardan günümüze doğru gelindiğinde bu yaygınlığın daha da arttığı gözlemlenmektedir.¹⁵ Bu süreçte bir yandan bağlamanın tınısı diğer yandan da icra teknikleri değişmeye başlamıştır.

Alevi müziğinin ihyası, söylem olarak büyük oranda resmî otantisitenin kısıtlayıcı tutumuna karşı çıkışı dillendirmiş ve unutulmaya yüz tutmuş Alevi repertuarını gün yüzüne çıkarma çabasını vurgulamıştır. Bu çabanın bir göstergesi olarak da Alevi müzik pratiğinde önemli bir yer tutan bağlama düzeni ön plana çıkmıştır. Bahsedilen ihyacı müzisyenler resmî otantisite içerisinde Alevi müziğinin yer alma şeklini, üslup ve söz içeriği açısından yeterli bulmadıklarını söyleyerek eleştirel bir tutum takınmışlardır. Sözgelimi Musa Eroğlu, özellikle deyişlerin sözlerinin değiştirilmesini bir nevi sansür olarak algılamakta ve Radyo’nun baskın olduğu yılları deyişler için “ölü dönem” olarak nitelendirmektedir (Musa Eroğlu, Kişisel Görüşme, 07 Ekim 2017). Ayrıca 1970’li yılların ortasında mahalli sanatçı olarak katıldığı Radyo çalışmalarında Alevi kimliği nedeniyle ve bağlama düzeni çalmasından kaynaklı olarak bazı engellemelerle karşılaşmış olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla Eroğlu’na göre *Muhabbet* albümleri ile birlikte önceleri Radyo’da yayımlanamayan Alevi deyişleri, müzik endüstrisinin imkânları ile yayınlanmış; bu anlamda Alevi müziği bir nevi “uyuyan dönem”den çıkmış, yeniden canlandırma sürecine girmiştir (Musa Eroğlu, Kişisel Görüşme, 07 Ekim 2017). Bunda elbette 1980 sonrası Türkiye’deki toplumsal ve siyasal ortamın etkisi büyüktür. Bu anlamda Musa Eroğlu’nun *Muhabbet* albümlerinin yarattığı etkiyi anlatırken dönemin şartlarına vurgu yapması önemlidir:

“Ve işte kendilerini o muhabbetin içinde buldu Aleviler. Kişiler bazında değil yani. Bir başka grup da çıkmış olabilirdi. Çünkü geçmişte âşıklar var... Bu işi yapıyorlar, kıyıda köşede falan... Ama Türkiye’nin ortasında 3 tane adamın gelip böyle bir albüm yapması, Türkiye’de bir kıvılcım yarattı. Tabii 1980 sonrası insanlar da hazırdı bazı şeylere...” (Musa Eroğlu, Kişisel Görüşme, 11 Mayıs 2013).

Bağlama düzenininin resmî otantisite içerisinde yeterince önemli bir konumda olmadığını düşünülmesi, bu icracıların söylemlerini keskinleştirmiştir. Sözgelimi Arif Sağ, 1975-1976 yıllarından itibaren “bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi” konusunda bir “mücadele” başlattıklarını ifade etmektedir. Sağ’a

¹⁵ *Muhabbet* albüm serisinin yayınlanmasının ardından, benzeri birçok proje ortaya çıkmıştır. *Muhabbet Devam*, *Dostlar Muhabbeti*, *Erenler Muhabbeti 1-2*, *Türküli Yüreklar 1-2-3-4-5*, *Muhabbet Türküleri 1-2*, *Candostlar*, *Dersim Muhabbeti 1-2*, *Gönül Ezgilerimiz 1-2-3*, *Türküler Sevdamız 1-2-3*, *Muhabbet Eyledik* ve *Muhabbet Açıldı* gibi albüm projeleri bu anlamda örnek verilebilir. Birçoğunun adında “muhabbet” kelimesi kullanılması da oldukça dikkat çekicidir.

göre bu mücadele Alevi dedelerinin bile terk etmeye başladığı bağlama düzeninin “kısır” ve “ilkel” olduğu görüşüne karşı bir mücadeledir (Yörükoğlu, 1993, 33). Sağ’ın bahsettiği bu bilinçli “mücadele”, bağlama düzeni ve kısa saplı bağlamanın Alevi kimliğinin bir simgesi olma sürecini pekiştirmiştir. Bu duruma eleştirel bir bakış açısı getiren Öztürk (2016, 8),

“bağlama düzeninin yaygınlaşması sürecinin Alevilik kültürü, kimliği ve bunlarla ilişkili olarak üretilen ideolojik ve politik yönlendirmelerden ayrı olarak ele alınması ve anlaşılmasının” mümkün olmadığına vurgu yapar.

Bu noktada bağlama düzeni ve bozuk düzeni ilişkisine daha yakından bakmak yerinde olur. Anadolu’da geleneksel olarak kullanılan birçok akort biçimi (düzen) tespit edilmiştir. Kara düzen, saz düzeni olarak da bilinen bozuk düzeni ve bağlama düzeni Anadolu’da kullanılan iki temel düzendir. Bunların yanı sıra misket düzeni, fıdayda düzeni, zurna düzeni, zeybek düzeni, müstezat düzeni gibi birçok yerel düzen mevcuttur. Ancak bu düzenler gelenekte çok daha kısıtlı bir repertuvarı çalmak için kullanılmıştır. İcra edilecek repertuvarın makamına uygun bir dem sesi ihtiyacının, gelenekteki düzen değiştirme pratiğinin temel motivasyonu olduğu düşünülebilir. Bağlama düzeni 1930’lu yıllardan itibaren kentlerde Âşık Veysel’in çaldığı düzen olarak da tanınmaya başlamış ve hatta bir dönem “Veysel düzeni” olarak adlandırılmıştır (Coşkun Elçi, 2009). Özellikle şunu belirtmek gerekir ki, mahalli otantisite çerçevesinde bağlama düzenini çalanlar çoğunlukla Aleviler olsa da bunun tersi örnekler de mevcuttur. Sözelimi özellikle Alevilerin yoğun olarak bulunduğu Sivas, Malatya, Maraş ve Kayseri gibi yörelerde bağlama düzeni çalınmaktadır. Diğer yandan Alevi olmayan gelenekler arasında da sözelimi Ankara Seymen geleneği içerisinde ve Teke Bölgesi’ndeki Yörükler arasında da bağlama düzeni kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca farklı düzenlerde icra yapan Alevi müzisyenler de mevcuttur. Örneğin Maraş, Arguvan ve Kayseri’de iki telli cura ile ruzba düzeninde (alt tel La-üst tel Mi) icra geleneği oldukça yaygındır. Bunun yanı sıra Davut Sulari, Âşık Daimî, Âşık Mahzuni’nin icralarında duyulabildiği gibi birçok Alevi ozanı da bozuk düzenini kullanmıştır.

Ancak resmî otantisitede bozuk düzeni temel düzen olarak kabul edildiğinden, bağlama düzeni Radyo üslubu içerisinde sınırlı bir repertuvarın icra edildiği özel bir düzen olarak algılanmıştır. Bu nedenle icracıların bağlama düzenine dair repertuvarı ve teknik kapasitesinin gelişimi de bozuk düzenine göre daha kısıtlı olmuştur. Diğer yandan bozuk düzeninin Radyo’da temel düzen olarak kullanılması, birçok teknik gelişmenin bu düzen üzerinde yaşanmasını ve kentli icranın bozuk düzeni temelinde şekillenmesini sağlamıştır. Bu süreçte mahalli otantisite içerisinde bağlama düzeni ile çalınan çoğu eser, bozuk düzen ile icra edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bozuk düzenine ilişkin repertuvar oldukça çeşitlenmiştir. Buna bağlı olarak müzisyenlerin bozuk düzeni kullanımına yatkınlığı ve teknik kapasiteleri gelişmiştir. Bağlama eğitiminin de bozuk düzeni üzerinden şekillenmeye başlaması bu durumu pekiştirmiştir. Ayrıca piyasa otantisitesi içerisinde çoğunlukla bozuk düzeninin kullanılması¹⁶, icracıların bu düzendeki teknik kapasitesini oldukça geliştirmiş ve bozuk düzeninin kentsel ortamdaki merkezî konumunu güçlendirmiştir. İcraçıların yeni eserleri bu düzende icra etmesi, transpoze çalmaya çalışması gibi etkenler, sürekli yeni parmak pozisyonlarının keşfine olanak tanımış ve ortak hafızadaki teknik havuzu giderek

16 Özellikle elektro bağlamada bozuk düzeni ile yapılan icralar bu anlamda dikkat çekicidir.

geliştirmiştir. Böylece 1980’li yıllara kadar kent ortamında makbul olduğu düşünülen ve en sık kullanılan akort biçimi bozuk düzeni olurken, bağlama düzeni geri planda kalmış, aynı gelişmeyi ve kullanım alanını bulamamıştır.

Arif Sağ, 1961 yılında köyden İstanbul’a göç ettikten sonra kendisinin de karşılaştığı müzik ortamlarının etkisiyle, bağlama düzeninin “ilkel” olduğu gibi bir algıya kapıldığını, bu dönemde modern/kentli müzik ortamlarında makbul kabul edilen bozuk düzenini çalmaya başladığını, 1975-1976 yıllarında ise bu algısının değişmeye başladığını belirtmektedir (Arif Sağ, Kişisel Görüşme, 2 Ocak 2014). Bu algısının değişiminde o yıllarda kurulan Türk Musiki Devlet Konservatuvarında görev yapmaya başlaması ve popüler piyasadan uzaklaşma süreci de oldukça etkili olmuştur. “Köyden geldiği zamanki hâlinin” daha doğru olduğunun farkına vardığını söyleyen Sağ, o güne kadar gelişen teknik birikimin gücünden faydalanarak geleneği yeniden yorumlama anlayışını takip ettiğini ifade etmiştir. Ayrıca “kendi gerçeğine dönüş evrimi” olarak nitelendirdiği bu sürecin, “sadakat” ve “gelişmişlik” olmak üzere iki temel boyutunun olduğunu vurgulamıştır. Sağ’a göre bu bir bakıma temel aldığı geçmişi günümüzde ulaşılan yüksek icra seviyesi ile icra etme ve aktarmaya çalışma anlayışdır (Arif Sağ, Kişisel Görüşme, 2 Ocak 2014). Aslında bu durum Sağ’ın tercihlerini şekillendiren “öz arayışı” ve “yenilik arayışı” eğilimlerine de işaret etmektedir. Sağ’ın 1982 yılında Aksaray-İstanbul’da Arif Sağ Müzik Evi (ASM) adıyla kurduğu müzik evinde bağlama düzeni temelinde şekillendirilen eğitim sistemi, bu düzenin kent ortamında giderek yaygınlaşmasına da vesile olmuştur. Bu dershanenin bir çekim merkezi olmasında Arif Sağ isminin aynı yıllarda popüler olmaya başlamasının rolü büyüktür.¹⁷

Bu noktada, mahalli otantisitede çalgıların boy, tekne formu, perde sayısı gibi özellikler bakımından büyük bir çeşitlilik gösterdiğini; resmî ve piyasa otantisitesi çerçevesinde bağlamanın icra topluluklarında yer almaya başlaması ve bağlama yapımının gelişmeye başlaması ile birlikte, standart boy, biçim ve perde anlayışı şekillenmeye başladığını bir kez daha hatırlatmak yerinde olur. 1970’li yıllara gelindiğinde bağlamanın sap boyu genellikle tek telde “1 oktav + 1 tam dörtlü” genişliğini kapsayacak şekilde standartlaşmıştı. Bu dönemde bağlama düzeni çalan icracılar bağlamalarını kendi ses tonlarına uyumlu hâle getirebilmek için çeşitli arayışlara girmişlerdir. Bu anlamda en dikkat çekici arayışlardan birisi bağlamanın sap boyunda yapılan değişiklikler olmuştur. 1965 yılı civarında Yusuf Yeniay ustanın çeşitli icracılara kısa saplı bağlama yaptığı, Kemal Eroğlu’nun da 1970’li yıllarda Feyzullah Çınar’a kısa saplı bağlama yaptığı bilinse de kısa saplı bağlamanın standart bir biçimde yaygınlaşma süreci Arif Sağ’ın atölyesinde, Yusuf Toraman ve Kemal Eroğlu ustaların öncü çalışmalarıyla şekillendiğini söylemek yerinde olur (Ömer Zülfü Livaneli, Kişisel Görüşme, 22 Ocak 2020, Kemal Eroğlu, Kişisel Görüşme, 28 Aralık 2009).

17 Arif Sağ’ın bir bağlama virtüözü olarak geniş kitlelerce tanınmaya başlamasında ise öncelikle Şan Tiyatrosu resitali bir dönüm noktası olarak görülebilir. İlkini 5 Ocak 1982 yılında Şan Tiyatrosu’nda gerçekleştirdiği bu resital oldukça ilgi çekmiş, daha sonra hem aynı yerde hem de farklı şehirlerde tekrarlanmıştır. Sağ, ilk bağlama resitalinde hem bağlama düzenini hem de bozuk düzenini kullanmıştır. Ancak Sağ’ın konserde bağlama düzeni ile yaptığı görkemli icralar oldukça dikkat çekmiş ve teknik kapasitesini bu düzende sergilemesi dinleyicileri etkilemiştir (bk. Öztürk, 2005). Bağlama düzeninde *Şekeroğlan*, *Deli Derviş*, *Avşar Zeybeği* ve *Sarı Zeybek* gibi birçok eseri yüksek bir müzikalite ve ajilite ile icra etmiştir. Bu nedenle Sağ, bağlamanın bir çalgı olarak ön plana çıkmasında büyük bir etkiye sahip olduğu gibi, bağlama düzeninin dikkat çekmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir.

Esasında kısa saplı bağlamanın icracılara sunduğu en önemli imkân, tekne boyunu küçültmeden, dolayısıyla bağlamanın bas karakterinden ödün vermeden daha tiz bir akorda çekebilme imkânıdır. Bunun yanında, sap boyu kısaldığından bağlama düzenini çalmak görece daha kolay bir hâl almaktadır.¹⁸ Yani kısa saplı bağlama müzisyenlerin hem tok ve davudi bir ses elde etme, hem kendi sesine uygun bir akortta çalabilme, hem de daha pratik bir icra yapma arzusunun bir ürünüdür. Bu noktada Yavuz Top'un bu ihtiyaca, bir bakıma "yenilik arayışına" dönük görüşleri açıklayıcıdır:

"1958-1960 yıllarında ben Erzincan'daydım. Köylerde daha çok bağlama düzeni vardı. Alevi dedeleri çalardı... Ama kentlerde bozuk düzeni, uzun sap vardı. Zaten kısa sap yoktu. Bu kısa saplı saz 1983-1984'lü yıllarda yaygınlaşmaya başladı. Esas kısa sapı bizim burada biri vardı onun bir saz vardı. Onu kesti bağlama düzenine alabilmek için ama orda kaldı. Daha sonra Yusuf Toraman, sesimizi tutturabilmek için ya büyük bir divan sazı olacak veya cura olacak. Hem tok bir ses gelecek hem de sesimize uygun olacak. Uzun saplı sazda mümkün değil. O zaman cura gibi bir şey olması lazım. Ama diğerinde ise sapı kestiğinde üç dört ses kazanmış oluyorsun. Tizleşme şansı var. O bakımdan öyle bir şeye gereksinim duyuldu. Hem tekne büyük olacak, bir anlamda davudi tonlu bir ses gelecek hem de akort olarak da bizi "Si-Do-Do diyez" akorduna çekecek bir saz olacak. İhtiyaçtan doğdu..." (Yavuz Top, Kişisel Görüşme, 28 Aralık 2009).

Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu ve Yavuz Top'un öncelikle *Muhabbet* albümlerinde duyurduğu, sonrasında da kendi albüm ve konserlerinde kullandığı kısa saplı bağlama formu giderek yaygınlaşmış, bağlama düzeni ile özdeşleşmiş ve Alevi kimliğinin bir simgesi hâline gelmiştir. *Muhabbet* albümlerinden sonra giderek popüler olan kısa saplı bağlama, bağlama yapım sektöründe de ciddi bir talep oluşturmuş ve bağlama yapımcıları daha çok kısa saplı bağlama yapmaya başlamıştır. Zira ihya önderlerine öykünen ve onları takip eden amatör bağlama icracılarının talepleri, bağlama yapım sektörünü de yeniden şekillendirmeye başlamıştır (Yusuf Toraman, Kişisel Görüşme, 6 Mart 2015). Bağlama yapımında daha önceleri Ankara bir merkez iken, 1980'li yıllardan itibaren giderek İstanbul merkezli yeni bir ekolün gelişimi başlamıştır (Önal, 2012, 5). Bu süreçte oyma, damla biçimli (armudi), görece dar ağızlı tekne biçimi daha geniş ağızlı ve yaprak teknelerle yer değiştirmeye başlamıştır. Ses tahtasının takılma biçimi de giderek daha az bombeli¹⁹ bir hâl almıştır. Bu değişikliklerde icracıların daha davudi ve daha bas tını arayışlarının etkisi büyüktür (Yusuf Toraman, Kişisel Görüşme, 6 Mart 2015; Kemal Eroğlu, Kişisel Görüşme, 28 Aralık 2009).

Bu süreçte kısa saplı bağlama giderek Alevilerin modern kent ortamında aidiyetlerini pekiştirdikleri bir temsil aracı olarak işlev kazanmış ve popülerleşen bir tüketim nesnesi hâline gelmeye başlamıştır. Kırsal yaşamda yüz yüze iletişimle gerçekleşen müzik pratikleri, kentlerde yerini ağırlıklı müzik endüstrisi ve kitle medyasından beslenen bir müzik anlayışına bırakmıştır. Kente göçen ve kentte doğan Aleviler, kendi kimlikleriyle ilişkili bir tüketim pratiği arayışına yönelmişlerdir. "Oluşan bu atmosfer içinde bağlama satışlarında ve bağlama çalmayı öğreten dersane sayısında inanılmaz bir artış gözlemlenmiştir. Bu süreçle birlikte, Alevi müziğinin

18 Zira bağlama düzeninde geleneksel olarak çoğunlukla klavye üzerindeki ikinci pozisyon kullanıldığından, standart bir sap boyunda icra yapmak, kısa saplı bir bağlamada aynı pozisyonda icra yapmaktan daha yorucu olmaktadır.

19 Eğimli bir kesitle takılmış olan ses tahtasına bağlama icracıları ve yapımcıları arasında "bombeli göğüs" denilmektedir.

sektörleşmesinin bir tezahürü olarak milyonlarca bağlama üretilmeye başlanmıştır” (Poyraz, 2007, 143). Büyük kentlerde çeşitli dernek ve vakıflar etrafına örgütlenen Aleviler bağlama kursları açmış ve bu kurslarda genellikle kısa saplı bağlama ile bağlama düzeni öğretilmiştir.

Alevi ihyasıyla beraber yeniden inşa edilen Alevi kimliğiyle bağlama arasındaki ilişkiyi anlamak adına bir başka örnek de Almanya Alevi Birlikleri Federasyonu tarafından 13 Mayıs 2000 tarihinde Köln’de yapılan ve 2012 yılında İstanbul’da tekrarlanan Bin Yılın Türküsü konseridir. Arif Sağ, Yavuz Top, Erdal Erzincan ve Emre Saltık gibi birçok Alevi sanatçının yer aldığı, Zafer Gündoğdu’nun yönettiği bu konserde 1246’sı bağlama icracısı olmak üzere toplam 2187 kişi katılmıştır. *Guinness Dünya Rekorlar Kitabı* aynı anda 1246 bağlamanın birlikte deyiş çalması ve 674 kişinin semah dönmesini yeni bir rekor olarak kabul etmiştir. Poyraz’a ” (2005, 143) göre bu durum bir anlamda “Alevi kimliğinin kendi varlığını tescilleme gereksiniminden başka bir şey değildir.

İhya önderlerinin kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni ile inşa ettikleri otantisite giderek “doğru, gerçek, öz” Alevi/Halk müziği olarak algılanmaya başlamıştır. Bu durum bağlama çalan çevreler arasında bağlama düzenciler-bozuk düzenciler ve kısa sapçılar-uzun sapçılar kutuplaşmalarının yaşanmasına yol açmıştır. Bu kutuplaşma giderek “bağlama düzeni çalan Aleviler” ve “bozuk düzen çalan Sünniler” gibi bir algının oluşmasına da yol açmıştır (Parlak, 2012, 228). Kısa saplı bağlama kullanan icracılara, resmî otantisite içerisinden “sazın sapını kestiler, orijinalini bozdular, yöresel tavırları bozuyorlar” temalı eleştiriler gelirken, piyasa otantisitesi içerisinden de “kısa saplı bağlama icrayı kısıtlıyor, ses sahasını daraltıyor” gibi eleştiriler yükselmeye başlamıştır. Özdemir, kısa saplı bağlama otoritelerinin bir çeşit “tahakküm alanı” kurduklarını ve kendi karşı çıktıkları uzun sap/bozuk düzen tahakkümüne benzer yeni bir otorite ortaya çıkardığı yorumunu yapmaktadır:

“Arif Sağ başta olmak üzere, kısa saplı bağlama otoriteleri, tıpkı karşı çıktıkları uzun saplı bağlama icracıları gibi zamanla kendi tahakküm alanlarını genişletmişler, yaklaşık kırk yıl boyunca, “Türk Halk Müziği” icrasını bu kez bu sazla inşa etmeye çalışmışlardır. İcrasından yapımına, tüm dünyaya yayılmış olan bir sektöre dönüşen kısa saplı bağlamanın serencamı, tüm çabalara rağmen “evrenselci” söylemin tersine yol almış, paradoksal olarak dar bir “Alevicilik” içine hapsolme ve “özcü” söylemleri tekrar üretmekten ileri gidememiştir.” (Özdemir, 2018, 378).

Özdemir’in belirttiği bu tahakküm alanını, otantisite inşası sürecinin bir göstergesi olarak okumak mümkündür. Bu otantisite inşası sürecinde, eğilim belirleyen usta icracıların pratikleri üzerinden gelişen yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Bir yandan öz arayışı, bir yandan yenilik arayışı eğilimleri ile ürünlerini ortaya koyan bu icracılar, diğer yandan giderek eleştirdikleri korumacı tutumun bir başka biçimini üretmişlerdir. Bu süreçte Alevi müziği izlerkitlesi, kısa saplı bağlama ve bağlama düzenini ihya önderlerinin doğru, güzel, iyi ve öz gibi olumlu değerle yükledikleri tını ve tekniklerin anahtarı olarak görmeye başlamıştır. Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin yaygınlaşma sürecinin bağlama icrasına olumlu ve olumsuz çeşitli etkileri olduğunu belirten Yavuz Top’un aşağıdaki görüşleri, bu sürece dair bir özeleştirî olarak değerlendirilebilir:

“Ama kısa saplarla entonasyonu daha düzgün, daha baskıları güzel çıkartabiliyor insan. Şu tarafı da var bunun, bozuk düzende insan daha özgür olabiliyor. Bağlama düzeninde

insanların çaldıkları, açışları, motifleri giderek birbirine benzedi... Bir de genç kuşak hep kendinden evvelki ustalarını taklit etti. Mesela Arif'in çok tesiri var. Bir bakıyorsun bazı arkadaşlarımız çok güzel saz çalıyor ama kulağımı kapatıyorum kim çalıyor bilemiyorum. Ama yıllar evvel çaldığında bir Ali Ekber Çiçek çalıyor, Nida Tüfekçi Nejat Buhara, Yücel Paşmakçı, çalıyor diyebiliyorduk. Tınıları farklıydı, kendilerini ifade ediş biçimleri farklıydı. Şimdi insanlar hep hedefine birini koymuş onun gibi çalmaya çalışıyor. İşte kaynakları toprak olmadığı için, çalışılmış geliştirilmiş kişileri örnek aldıkları için ve onları da aşamadıklarından dolayı onun etrafında dönüp dolaşıyorlar... Tekdüzelikten kurtulmaları lazım. Sadece kendisini kısa sapa ve bağlama düzenine vermemesi lazım. Kısırlaştırıyor... Diğer düzenleri, bozuk düzeni; sadece deyiş formu değil, zeybekleri Orta Anadolu tavırlarını, farklı üslupları, yöreleri, biri diğerine baskın gelmemesi şartıyla ögrenmesi, çalması lazım." (Yavuz Top, Kişisel Görüşme, 28 Aralık 2009).

Aslında mahalli, resmî ve piyasa otantisitelerinin teknik ve tını imkânları ile yetişen ve onları iyi tanıyan ihyacı üstatlar, bağlama düzenine de gerekli değerin verildiği bir Türk Halk Müziği söylemini yaratma çabasına girişmişlerdir. Elbette hem albümlerinin repertuarlarında hem de söylemlerinde vurgunun daha çok Alevi müziği üzerinde yoğunlaştığını söylemek yerinde olur. Ancak resmî otantisite söylemini bazı açılardan eleştiriler de özellikle ulusal bir bütünü temsil etme çabasını sürdürdüklerini belirtmeliyiz. Bunun yanı sıra "gençlere halk müziğini sevdirmeye", "çağdaşlaşma", "bağlamayı dünya sazı yapma", "bağlamayı dünyaya tanıtmaya", "evrensel olma" gibi misyonları da bu söyleme ekleyerek söylemi dönüştürmüşlerdir.²⁰ Bunun için bir yandan albümlerinde çok sesli düzenlemelere ve farklı çalgılamaya denemelerine yer vermişler, diğer yandan senfoni orkestraları ile birlikte çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.²¹

İhyacı müzisyenler, bir yandan *Muhabbet* albümleri ile Alevi müziğini ihya etme sürecine katılmış, diğer yandan da ulusal bir çağdaş halk müziği anlayışının ortaya çıkması adına çaba göstermişlerdir.²² Bu durum makalenin başında anlatılan Alevi/ Halk müziği ihya sürecinin girift yapısına işaret etmesi bakımından da dikkat çekicidir. Örneğin, Yavuz Top'un yenilikçi icralarında, ulusal bir halk müziği zevki yaratma ve bunu "evrensel" boyuta taşıma söylemi ön plandadır. Bu süreçte Top, "bas bağlama"nın geliştirilmesi ve halk müziği topluluklarında yaygınlaşmasına çabalamıştır. Diğer yandan yaylı halk müziği çalgılarının geliştirilmesi ve bir aile oluşturacak şekilde tasarlanması konusunda çalışmalar yapmıştır. Bu anlamda "ıklıg", "halk müziği çellosu", "halk müziği kontrbası" adların verdiği yaylı çalgıları geliştirilerek topluluklardaki uzun ses eksikliğini gidermeyi hedeflemiştir (Yavuz Top, Kişisel Görüşme, 28.12.2009).

20 Bu yenilik arayışlarının altında yatan önemli bir sebep de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya koyulan modernleşme, çağdaşlaşma ve evrenselleşme ideallerine kendilerince bir cevap bulma isteği olarak görülebilir. Tınıda ve teknikte değişiklik gerçekleştirirken halk müziğinin özünü bozmadıklarını iddia etmekte ve bunun bir tür gelişme olduğu düşüncesini savunmaktadırlar. Ancak özün tanımının ve sınırlarının hemen hemen her müzisyene göre değiştiğini vurgulamak gerek. Söz gelimi Musa Eroğlu elektro gitar ve bas gitara albümlerinde yer verirken, elektro bağlama kullanmaya sıcak bakmamaktadır. Bunda elbette elektro bağlamanın piyasa otantisitesini simgelemesinin, diğerlerinin ise çağdaşlık söylemini güçlendirmesinin rolü büyüktür.

21 Yavuz Top'un *Ötme Bülbül* düzenlemesi, Arif Sağ'ın *Halay* düzenlemesi ve Musa Eroğlu'nun *Sentez* düzenlemesi 1980'li yılların bu anlamda dikkat çeken örnekleri olarak gösterilebilir. Ayrıca Arif Sağ Trio'nun (Arif Sağ, Erdal Erzincan ve Erol Parlak) 1996 yılında yayınlanan *Concerto for Bağlama* albümü senfonik orkestralarla ortak çalışmalar yapma çabasının karakteristik bir örneğidir.

22 Yavuz Top'un Alevi müziği repertuarını yenilikçi bir anlayışla yeniden seslendirilmesinde dikkat çeken düzenlemelerinden birisi 1984 yılında yaptığı *Ötme Bülbül*'dür. Koro ve halk müziği çalgıları için yaptığı bu düzenleme uzun yıllar birçok topluluk ve grup tarafından yenilikçi bir düzenleme olarak icra edilmiştir.

1990'lı yılların ortalarından itibaren bağlama düzeni, teknik kapasite açısından çok hızlı bir gelişim süreci yaşamıştır. İlk kuşak ihyacılarından sonra onların yolunu takip eden bir sonraki kuşak teknik sınırları oldukça genişletmiştir. Bu durumda özellikle bağlama düzeni repertuarının uyarlamalar yoluyla genişletilmesinin rolü büyüktür. Bu dönemde özellikle Erdal Erzincan'ın yaptığı icralar dikkat çekmiş ve sonraki kuşakların üslubunu şekillendirmiştir. Arif Sağ ekolünü takip eden Erdal Erzincan yeni bir akım yaratmış ve dershanesinde yüzlerce öğrenci yetiştirmiştir. Yayımladığı albümlerin geniş bir dinleyici kitlesinde karşılık bulmasının etkisiyle Erdal Erzincan'ın bağlama düzenindeki üslup ve yorum özellikleri giderek yaygınlaşmıştır.

Erdal Erzincan öğrencilik yıllarında konservatuvar çevrelerinde “bağlama düzeninde her şey çalınmaz” algısının yaygın olduğunu, kendisinin de bu algıya karşı bağlama düzenini geliştirmeye yöneldiğini belirtmiştir. O dönemde bozuk düzende çalınan birçok eseri bağlama düzenine aktarmaya çalışmış ve bağlama düzeni ile sınırlı bir repertuarı ilişkilendirenlerin algısını değiştirmek için çabalamıştır. Bunu yaparken halk müziği repertuarının klasiklerinden, longa ve sirto gibi klasik saz eserlerine değin geniş bir repertuarı aktarmaya çalışmıştır. Özellikle Konya tavrı ve Yozgat tavrı gibi resmî otantisite için önemli otantisite işaretleyicilerini de bu düzene aktarmaya çalışarak dikkat çekmiştir (Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, 21 Ocak 2013).

1990'lı yıllardan itibaren bağlama klavyesinde yer alan bütün perdeleri üç tel üzerinde icraya dâhil edecek şekilde sesleri organize etme fikri gelişmeye başlamış ve geleneksel olarak kullanılanlardan daha farklı sol el pozisyonları icraya dâhil edilmiştir. Bu anlayışın yaygınlaşmasında önceleri Arif Sağ'ın daha sonraları Erdal Erzincan ve Erol Parlak gibi icralarının etkisi büyüktür.²³ Özellikle Erdal Erzincan'ın sol el parmakları ile daha çok notayı bağlı çalma anlayışı ve bunu farklı pozisyon imkânlarını kullanarak ortaya koyması kişisel üslubunun karakteristik özelliklerden birisi olmuş ve takipçileri arasında yaygınlık kazanmıştır.²⁴ Diğer yandan bağlama düzeninde pozisyonlar yardımıyla elde edilen farklı figürler ilgi çekmiştir. Bağlama düzeninin teknik imkânlarının keşfine yol açan en önemli etkenlerden birisi de elle çalma tekniklerinin gelişmesidir. Bu teknikler gelenekte pek kullanılmayan perdelerin ve pozisyonların daha detaylı kavranmasına yol açmıştır. Bununla birlikte çarpma ve çekme teknikleri ile elde edilen tınının tezeneli icrada da yakalanmaya çalışılması, teknik açıdan bağlama düzeni icrasını önemli bir değişim sürecine itmiştir. Aşağıda bu

23 Örneğin bağlama düzeninde geleneksel pozisyonlar dışında icranın gelişimini gösteren karakteristik örneklerinden birisi Arif Sağ'ın *Şekeroğlan* düzenlemesinde yer almaktadır. Eserdeki bir motif, kromatik bir sekvens (*sequence*) yardımıyla bir tam dörtlü tize transpoze edilmiş tekrar benzer şekilde asıl tona geri dönmüştür. Bunu yaparken her yarım seste bir sol elin pozisyonu değiştiği görülmektedir. Bu fikrin temelinde elbette geleneksel bağlama düzeni repertuarında özel bir yeri olan *Deli Derviş*, *Şekeroğlan* ve *Topal Oyun Havası* gibi eserlerde kullanılan teknikler vardır. Ancak geleneksel olarak kullanılan pozisyonlar sınırlıdır. Sözelimi Kurt, başparmağın üst teldeki konumunu temel alarak bağlama düzeninde dört temel pozisyon olduğunu belirtmiştir (1989). Ancak pozisyon mantığının gelişmesinin bir yansıması olarak Arif Sağ ve Erdal Erzincan 2009 yılında kromatik pozisyon anlayışına dönük bir metot yayımlamışlardır (bk. Sağ-Erzincan, 2009).

24 Burada bağlı çalmadan kasıt, birbirini izleyen bir ya da birkaç sesin tezene vurmadan çarpma ve çekme teknikleri ile tınlatılmasıdır. Bu anlayışın ipuçları *Deli Derviş* ve *Serenler* gibi geleneksel eserlerde bulunmaktadır. Ancak Erzincan'ın ağırlık verdiği bu yönelim geleneksel olarak ilk akla gelen tezene vuruş yönlerinden daha farklı tezene kombinasyonların ortaya çıkmasına ve tezene vuruşlarının azalması ile daha yumuşak bir tını elde edilmesine imkân sağlamıştır. Ayrıca sağ bileğin telden tele geçişlerde zaman kazanmasına imkân vererek temposu hızlı ve zor eserlerin çalınmasını görece kolaylaştırmıştır.

süreç daha detaylı olarak irdelenecek, bağlama düzeni ve kısa saplı bağlamanın tını ve teknik havuzunun nasıl genişlediği açıklanmaya çalışılacaktır.

5.2. Şelpenin İhyası

1990'lı yıllar eşzamanlı olarak birçok bağlama üslubunun kentte var olmaya başladığı yıllardır. Ancak özellikle yeniden canlandırılan tezenesiz çalma teknikleri ile bağlama icrası farklı bir yola girmiştir. Bu tekniklerin tümü “şelpe” olarak anılmaya başlanmış ve ihya otantisitesinin içerisinde yeni bir alan açılmıştır.²⁵ Bu yıllarda bir yandan Teke Yöresi'ndeki üç telli bağlama icracılarının sap üzerinde parmak vurarak,²⁶ tel çekerek ve sağ el parmaklarıyla çeşitli ritmik vuruşlar yaparak uygulandığı tezenesiz ses çıkarma teknikleri; diğer yandan Malatya, Maraş, Sarız, Sivas gibi yörelerdeki Alevi âşıkların/dedelerin uyguladığı çeşitli tezenesiz icra teknikleri kentli icracıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Bir başka deyişle, mahalli otantisiteyi keşfetmeye yönelen müzisyenler yeni tını ve tekniklerle karşılaşmış, bunları kendi birikimleri ile birleştirip kentli, modern yeni bir üslubun doğmasına yol açmıştır. Bu yeni kentli üslubun ilk örneklerini veren Arif Sağ, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan ve Erol Parlak'ın icraları bu dönemde genç bağlama icracılarını etkilemiş ve yeni bir akım başlatmıştır.

Şelpe kısa zamanda kentli Alevi bağlama icracıları ve izlerkitlesi tarafından otantik olarak tahayyül edilen *Muhabbet* üslubuna eklenmiştir. Bu dönemde Doğu'dan bir Alevi deyişi çalarken Teke yöresi tekniklerini kullanmak normal karşılanmaya başlamıştır. Dolayısıyla tezenesiz icra pratiğinin tını ve teknikleri yöresel temsilden ulusal temsile doğru akan bir sürece girmiştir. Böylece tezenesiz icra tekniklerinin kentli bağlama icracıları arasında giderek yaygınlaştığı, dolayısıyla bağlama tınısının, tekniğinin ve repertuarının farklılaşmasına yol açan yeni bir süreç başlamıştır. Bu süreçte ihya otantisitesinin seçenekler kümesi giderek genişlemiştir.

Mahalli otantisite içerisinde varlığını sürdüren şelpe teknikleri, resmî otantisite içerisinde pek dikkat çekmemiş, yeterince ilgi görmemiş ve dolayısıyla gelişme gösterememiştir. Bu nedenle resmî otantisite içerisinde kullanımı sınırlı kalmış, yereldeki çeşitlilik, derinlik ve detayların yeterince incelenmesi yapılamamıştır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, özellikle Teke Yöresi'nin parmak vurma tekniğini kent ortamına ilk taşıyanlar, yine resmî otantisitenin şekillenmesinde önemli payı olan icracılardan Ahmet Yamacı, Hamit Çine, Özay Gönlüm ve Talip Özkan olmuştur.

Elle çalma geleneğinin kente taşınmasında özel bir yeri olan Sarız-Kayserili Âşık Nesimi Çimen, 1984 yılındaki bir röportajında “curayı tezenesiz çalan son sanatçılardan biri” olduğunu ifade etmekte ve “Türkiye radyosu” için yaptığı kayıtların yayınlanmamasına sitem etmektedir (Âşık Nesimi TRT'den Dertli, *Milliyet*, 22 Haziran 1984, 4). O yıllarda TRT'nin yeterince ilgi duymadığı Nesimi Çimen'in, ihya önderleri olarak görebileceğimiz müzisyenlerin ilgisini çektiğini belirtmek gerekir.

25 Günümüzde tezene kullanılmadan çalma tekniklerinin tümünü ifade eden bir kavram hâline dönüşen şelpe teriminin 1980'lerde bugünkü anlamında kullanılmaya başlandığı bilinmektedir. Bu kullanımın tipik bir örneği Arif Sağ'ın 1982 yılında verdiği Şan Tiyatrosu konserlerinde Cemile Kutgün'ün yaptığı sunumda yer almaktadır. Bağlama ile ilgili bilgiler veren Kutgün “tezeneye çalındığı gibi, şelpe tabir edilen sağ elin parmaklarını saz üzerinde gezdirerek de çalınır” ifadesini dile getirmiştir (Sağ, 1982). Sağ, bu konserlerde bağlama düzeni ile parmak vurma tekniğinin geleneksel kullanım şekillerinden bazı örnekler sunmuştur.

26 Teke yöresinde parmak vurma teknikleri “boğaz havası” denilen türle özdeşleşmiştir.

Örneğin Arif Sağ, 1986 yılında çıkan *İnsan Olmaya Geldim* adlı albüm çalışmasında Nesimi Çimen'den derlenen üç adet deyişi seslendirmiştir.

Özay Gönülüm'den öğrendiği boğaz havalarından esinlenen Zülfü Livaneli de 1974 yılında Stockholm'de kaydettiği plağında büyük boy bir bağlama ve curayı bir arada kullanarak parmak vurma tekniği ile boğaz havaları icra etmiştir (*Boğaz Gaydası 1-2, Binboğalar Efsanesi 1-2, Horasandan Bu Yana*). Livaneli'nin bir yandan bu tekniği yöresel bağlamının dışında soyut bir anlatım için kullanması, diğer yandan bu teknikleri kullandığı albümde Alevi müziklerine ve bestelerine yer vermesi, parmak vurma tekniğinin modern anlamda kullanılma biçiminin öncü örneklerinden olmuştur. Diğer yandan, 1980'li yılların başında yeni bir prototip olarak standartlaşan kısa saplı bağlama ile tezenesiz çalma tekniklerini sunan ilk kişi de yine Arif Sağ olmuştur. 1982 yılındaki Şan Tiyatrosu konserlerinde parmak vurma tekniği ile kısa bir örnek sunan Sağ'ın, 1986 yılında Gülhane Parkı'nda tek başına verdiği açık hava konserinde bu tekniklere daha geniş yer vermesi ve kısa saplı bağlamayla icra etmesi dikkat çekicidir²⁷ (Çelik, 2015).

Modern kent ortamında ve müzik endüstrisi içinde elle çalma tekniklerinin yeniden canlandırılması konusunda önemli etkileri olan bir aktör de Hasret Gültekin'dir.²⁸ Şelpenin yeniden canlandırılması sürecinde önemli bir aktör olan Gültekin, çok genç yaşta Maraş ve Sarız yörelerindeki Alevi Kürt dedelerinin elle çalma üslubunu fark ettiği ve bunu Teke yöresi üslubuyla birleşmesinden doğacak yenilikleri öngördüğü söylenebilir. Hasret Gültekin'in 1990'lı yılların başında yaptığı icralar, şelpe tekniğinin farklı bir boyuta taşınacağı ve yeni bir çalma üslubunun doğmakta olduğunu habercisi gibidir:

“Bağlamanın çok değişik çalma üsluplarının olduğunu söylemiştim. Bunların en güzellerinden biri de bana göre ‘şelpe’, yani tezenesiz, mızrapsız bağlama çalma tarzı. Bu sağ elin yani tezene tutulan elin teller üzerinde gezdirilmesiyle oluyor. Bugün Maraş'ta, Sarız yöresinde Alevi Kürt dedeleri büyük bir asıllikle bunu icra ederler. Avşarlar da çalıyor bunu Teke yöresinde... Bu üslubun geliştirilerek, çok güzel bir çalış boyutuna ulaşacağına inanıyorum ve bu konuda çalışmalar yapıyorum.” (Hasret Gültekin, “Bölüm 1”. www.hasretgultekin.com)

Hasret Gültekin, 1993 yılında Sivas Madımak Oteli katliamında hayatını yitirmiştir. Bu dönemden sonra özellikle Alevi gençlerin daha çok dikkatini çekmiş ve öldükten sonra da Alevi uyanışının önemli simgelerinden olmuştur.²⁹

27 Ayrıca bu konserde bağlamada eşik altı mikrofona kullanması ve böylece elektro-akustik bir tını elde edilmesi bu yıllarda yaygınlaşmaya başlayan bir pratiği göstermesi bakımından da dikkat çekicidir.

28 İstanbul'da yaşayan ama aslen Sivas'lı olan Gültekin, hem yöresindeki Alevi dedelerinin ve zakirlerinin bağlamadaki icra biçiminden etkilenmiş, hem de 1980'li yıllarda oldukça göz önünde olan Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top'tan etkilenmiştir. Ayrıca Fransa'da Talip Özkan'la çalışma imkânı bulmuş, özellikle Teke yöresinin boğaz havalarına ve parmak vurma tekniğine ilişkin bilgiler edinmiştir (bk. Tam, 2014). Nesimi Çimen'in tezenesiz çalışmalarından oldukça etkilenen Gültekin, ayrıca İstanbul'a Sivas'tan göç etmiş bir âşık olan Haydar Acar'ın tezeneli icrasından da etkilenmiştir. Diğer yandan dünyadaki farklı müzikleri dinleyip etkilenerek kendi müzik pratiği ile sentez arayışını sürdürmüştür. Özellikle Paco de Lucia gibi Flamenko gitaristlerinden etkilenmiş ve Flamenko gitar tekniklerini bağlamaya uyarlama konusunda çalışmalar yapmıştır. Kendi müziğini “ilerici müzik” olarak tanımlayan Gültekin, albümlerinde ve düzenlemelerinde davul, yan flüt, bas gibi Batı çalgılarına da yer vermiştir. Bir yandan yeni besteler yapmış, diğer yandan da geleneksel icra biçimlerini analiz etmeye çalışmıştır. 1991 yılında “Bayram Şenliği” isimli televizyon programına konuk olmuş ve tezenesiz çalma teknikleriyle bir icra yapmıştır.

29 2 Temmuz 1993'te Sivas katliamında hayatını yitiren Alevi sanatçılar arasında iki telli curayla şelpe icrasının sembol isimlerinden Âşık Nesimi Çimen ve *Muhabbet* albümlerinde de yer alan ihya önderlerinden Muhlis Akarsu da vardır.

1993 yılında Arif Sağ'ın şelpe tekniğini dikkat çekici biçimde kullandığı ilk albüm olan *Direnış* albümü yayınlanmıştır. Bir konser kaydı olan bu albümde Sağ, yaklaşık 9,5 dakikalık bir şelpe doğaçlamaya yer vermiş ve bu eseri *Direnış* olarak isimlendirmiştir. Alevilerin toplumsal olarak önemli bir kırılma noktasını deneyimlediği ve kentte bir tür direniş kimliği oluşturma çabasını sürdürdüğü bir zamanda ortaya çıkan bu *Direnış* eserinin/albümünün, şüphesiz politik bir anlamının olduğu da düşünülebilir. Alevi ihya sürecinin yaşandığı bu dönemde, Sağ'ın büyük konserlerinde şelpeyi daha yoğun bir virtüözite gösterisi biçimde kullanması, şelpenin kentli Alevi müziğinde giderek daha fazla yer bulmasına zemin hazırlamıştır.

1980'lerin ortalarından başlayarak kentli genç kuşak bağlama icracılarının bir yandan öz arayışı, bir yandan da yenilik arayışı olarak betimlenebilecek bir eğilim gösterdiği ve şelpe tekniklerini adeta yeniden keşfetmeye başladığını söylemek yerinde olur. Bu süreçte bir yandan eski kayıtların peşine düşülmüş, diğer yandan Anadolu'da hâlen tezenesiz çalış tekniklerini kullanan mahalli sanatçılarla görüşmeler yapılmıştır (Ekici, 1993; Parlak, 2001). Kentli icracılar tarafından fark edilen elle çalma tekniklerinin yeniden canlandırma sürecine kaynaklık eden en önemli mahalli sanatçılardan birisi de Ramazan Güngör'dür. 1924 Fethiye-Muğla doğumlu olan Ramazan Güngör 1980'li yılların sonunda TRT'de çeşitli programlarda da konu edilmiş ve bu icralar kentli icracıların ilgisini çekmiştir.³⁰

Şelpenin ihyası sürecinin önemli önderlerinden birisi olan Erol Parlak yaptığı alan araştırmaları ile özellikle Teke yöresindeki üç telli bağlama teknikleri üzerinde yoğunlaşmış, bu teknikleri büyük boy sazlara adapte etme ve yeni repertuar geliştirme konularında önemli bir çaba harcamıştır. 1998 yılında hazırladığı sanatta yeterlik tezini 2000 yılında *Türkiye'de El İle (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri* adıyla kitaplaştırarak, şelpe tekniklerine akademik bir ilginin oluşmasına da öncülük etmiştir. Şelpenin yeniden canlandırılması sürecine oldukça önem atfeden Erol Parlak, bir yandan şelpe teknikleri ile müzik üretmiş diğer yandan eğitim alanında yoğun faaliyetler yaparak bu tekniklerin geliştirilmesi ve tanıtılması konusunda oldukça çaba göstermiştir. Parlak, tezenesiz icra tekniklerinin bağlamanın bir "dünya sazı" olması yönünde önemli bir adım olacağını öne sürmüş, hatta tezeneli çalma tekniklerinin yaptığı katkılara rağmen "bağlamayı dünya sazı yapabilmek gücünden yoksun" olduğunu ifade etmiştir³¹ (Parlak, 2001, 6). Parlak'ın bu görüşü o dönemde icracıların şelpenin ihyası sürecine atfettiği önemi göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Şelpe tekniklerinin giderek kentli icracılar arasında dikkatleri üzerine çekmesinden sonra bir adaptasyon/uyarlama süreci başlamıştır. Bu süreçte Anadolu'nun

30 1988 yılında Fransa'da Talip Özkan'dan dersler alan etnomüzikolog Jérôme Cler de Ramazan Güngör'e ve Teke Yöresi müziğine ilgi duymuş, 1991'den itibaren çeşitli araştırmalar yapmıştır. Özellikle Çameli-Denizli'li yerel sanatçı Hayri Dev üzerine yaptığı çalışmalar, bu müziğin Türkiye'de ve uluslararası alanda dikkat çekmesine katkı sunmuştur. 1990 yılında Savaş Ekici, Güngör'le görüşerek bir araştırma yapmış ve bunu 1993'te bir kitap olarak yayınlamıştır (bk. Ekici, 1993). Erol Parlak da Ramazan Güngör'den oldukça etkilenmiş ve tezenesiz çalma konusundaki çalışmalarını Güngör'ü inceledikten sonra derinleştirmiştir (bk. Parlak, 2001, 13).

31 Parlak, özellikle 1990'lı yılların ortalarından itibaren birçok albümde şelpe tekniklerini kullanmıştır. 1995 yılında yayınladığı *Göç Yolları* isimli albümde, geleneksel üç telli bağlama repertuarından örneklerle ve kendi bestelediği eserlere yer vermiştir. Şelpe eğitimi ve notasyonu gibi konularda da öncü çalışmalar yapmış, genç kuşak icracılara bu teknikleri öğretmeye çalışmıştır. Ayrıca düzenlemelerinde şelpe tekniklerinin yoğun olarak kullanıldığı Erol Parlak Bağlama Beşlisi'ni kurarak çeşitli konserler ve kayıtlar yapmıştır.

birçok yöresinden bilinen ezgiler bu tekniğe uyarlanmaya başlamıştır. Büyük oranda bağlama düzeninde gelişen bu teknik, o dönemde popüler olmaya başlayan kısa saplı bağlamanın da doğal bir bileşeni hâline gelmiştir. Bunda şüphesiz model olarak alınan Arif Sağ, Hasret Gültekin, Erdal Erzincan, Erol Parlak gibi bağlama icracılarının eğilimleri etkili olmuştur. Uyarlama yapma sürecinde bağlama icracıları tezenesiz çalmanın imkânlarını kullanarak bir yandan yeni teknikler üretmişler, diğer yandan da farklı çalgılardan esinlenerek teknik dağarcığı geliştirmişlerdir. Bu noktada özellikle dombra, komuz, dutar, tembur gibi Orta Asya ve İran çalgılarının teknikleri ve gitar tekniklerinden etkilenildiği söylenebilir. Bu süreçte, Anadolu'daki yerel kaynaklardan öğrendikleri tekniklerin yanı sıra dünyadaki farklı müzik geleneklerinden de etkilenen bağlama icracılarının kendi becerileri ve keşifleri ile harmanladıkları yeni bir bağlama çalma üslubunun şekillendiğini söylemek yerinde olur.³²

Bir ezgiyi şelpe teknikleri ile çalmak bir yandan görselliğindeki zenginlik dolayısıyla virtüözite gösterisine dönüşmüş, diğer yandan da yeni tını imkânları, pozisyonlar ve eşlik anlayışı gelişmesini sağlamıştır. İrcacılar önceleri izlerkitlenin ilgisini çekmek ve teknik kapasitelerini sergilemek için bu tekniği kullansa da daha sonraları bağlama müziğini geliştirmeye dönük çalışmalar yapmak için bu teknikler bütünüünün sunduğu imkânları değerlendirmişlerdir (Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, 13 Ekim 2013).

Şelpe teknikleri 1990'lı yılların ortasından itibaren tarihte hiç olmadığı kadar ön plana çıkmıştır. Bu süreçte en önemli aktörlerden birisi şüphesiz Erdal Erzincan olmuştur. Erdal Erzincan bir yandan stüdyoda bir yandan da sahnede bu teknikleri kullanarak şelpeyi müzikal kimliğinin önemli bir bileşeni hâline dönüştürmüştür. Ürettiği uyarlamalar ve besteler bağlama repertuarının kült eserleri hâline gelmiştir.³³ Erdal Erzincan'ın üslubu kendi dershanesinde birçok öğrenci yetiştirmesinin de etkisiyle oldukça yaygınlaşmıştır. Alevi kimliği ile de ön plana çıkan sanatçı, *Muhabbet* albümleri ile ortaya çıkan anlayışın ve Arif Sağ ekolünün devamı olarak izlerkitlede karşılık bulmuştur. Bir yandan bağlama icrasındaki virtüözitesi teknik kapasiteyi oldukça arttırmış, diğer yandan özellikle kısa saplı bağlama ve bağlama düzeni ile ortaya koyduğu tını ile yeni bir ekol oluşturmuştur. Şüphesiz ekolünün yaygınlaşmasında şelpe tekniklerinin etkisi büyüktür. Erdal Erzincan'ın albümlerindeki *sound* ve bağlama tınısı birçok prodüksiyonda taklit edilmiştir. Böylece halk müziği albümleri üzerinde de önemli bir etkisi olmuştur. Bunda stüdyo çalışmalarındaki

32 Geleneksel olarak parmak vurma tekniği genellikle sağ el parmakları (1. ve 2. parmaklar) ile uygulanmaktadır. Sağ el ile klavyeye vurulan parmak yukarıya ya da aşağıya doğru çekildiğinde sol elin bastığı (ya da parmak basılmadan elde edilen) ses işitilir. Bu şekilde bir ezgi sesleri sağ ve sol eller arasında paylaşılarak icra edilir. Genellikle küçük boy üç telli sazlarla (cura) icra edilir. Çoğunlukla alt tel sesinin tam beşli tizindeki perdeye işaret parmağı ile vurulup çekilerek uygulanır. Birinci parmak ile üst tele vurulduğunda orta parmak alt tele vurmak için kullanılır. Geleneksel olarak 3. ve 4. parmaklar ile parmak vurma tekniği pek uygulanmaz. 1990'larda yeniden keşfedilen bu teknikler, usta icracılar tarafından farklı yörelerin ezgileri üzerine uygulanmaya başlanmıştır. Bir yandan sağ el sap üzerinde daha aktif olarak kullanılmaya başlanmış; diğer yandan 1. ve 2. parmakların yanında 3. ve 4. parmaklar da bu teknik içerisinde kullanılmaya başlanmıştır. Erdal Erzincan sağ elini farklı perdelere vurarak çaldığı ilk eserin 1993 yılında düzenlediği *Yayla Yolları* olduğunu belirtmektedir (Erdal Erzincan, kişisel görüşme, 13 Ekim 2013). Benzer şekilde Erol Parlak'ın da kendi bestelediği ve 1995 yılında yayınladığı *Göç Yolları* isimli ezgi, parmak vurma tekniğinin sapta farklı perdelere uygulanması bakımından yenilikçi bir yaklaşım olarak dikkat çekmiştir.

33 *Çeke Çeke, Kaytağı, Sinsin Halayı, Hançer Barı* gibi uyarlamaları, *Bağlama Üvertürü, Giriftar, Evvel Bahar* gibi besteleri özellikle genç bağlama icracıları arasında oldukça dikkat çekmiştir.

düzenleme anlayışı, şelpe tekniği ile yaptığı armonik eşlikler ve bağlama ailesi ile oluşturduğu ritmik/armonik kurgu etkili olmuştur.

Tezenesiz çalma tekniklerinin gelişim gösterdiği bu yıllar aynı zamanda stüdyo teknolojisinin ve ses kayıt tekniklerinin de değiştiği yıllardır. 1990'lı yılların ilk yarısında halk müziği prodüksiyonları çoğunlukla grup bağlama ile yapılmaya devam etmektedir. Şelpe tekniklerinin ortaya çıkardığı tını çeşitliliği dikkat çekmeye başladıkça kanal kayıt teknolojisinin verdiği imkânlarla üst üste kayıtlarla yapılan yeni bir *sound* gelişmeye başlamıştır. Kayıt esnasında ortaya çıkan ses seviyelerindeki farklılık parmak vurma, pençe, tel çekme, tarama gibi teknikleri ayrı ayrı kayıt etme gereksinimi ortaya çıkarmıştır. Böylece 1990'lı yılların ortalarından itibaren tezenesiz çalma teknikleri düzenleme yapma ve tını arayışının önemli bir gereci olmuştur. Bağlama icracıları yaptıkları stüdyo kayıtlarında bu teknikleri yarattıkları tınının önemli bir bileşeni olarak kullanmışlardır. Özellikle albümlerde ritmik ve armonik alt yapıda giderek şelpe teknikleri ön plana çıkmıştır. Bu süreçte bağlama ailesi çalgılarla oluşturulan kompozisyonlar genel *sound*'u belirlemeye başlamış ve bu *sound* icracıların üslubunun önemli bir göstergesi hâline gelmiştir. Armoni kullanımında parmak vurma tekniğinden yararlanılmaya başlanması, icracıları klavye üzerinde sağ el ve sol el için yeni pozisyonları keşfetmeye yönelmiş ve böylece tekniğin geliştirilmesinde önemli bir itici güç olmuştur³⁴ (Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, 13 Ekim 2013).

Şelpe tekniklerini yeniden canlandırma süreci genellikle bağlama düzeni ile gelişme göstermiş ve bu nedenle de çoğunlukla kısa saplı bağlama üzerinde uygulanmıştır. Kentte standart bir hâl alan üç grup yedi telli (3+2+2) bağlamalardaki bam tellerinin parmak vurma tekniğinde istenilen tınıyı ortaya çıkarmaması nedeniyle ilk dönemler bamları çıkartılmış bağlamalarla icra yapılmıştır. Şelpe teknikleri yaygınlaştıkça bu tekniğe daha uygun çalgı arayışları başlamıştır (Parlak, 2000, 191). Bir yandan hem tezeneli hem de tezenesiz icranın bütün olarak uygulanması adına üç sıra/yedi telli kısa saplı bağlama ile bu tekniklerin çalınması devam etmiştir, diğer yandan giderek şelpe çalmaya özgü üretilen üç telli “şelpe sazları” yaygınlaşmıştır. Özellikle stüdyo çalışmalarındaki tını arayışları için sadece üç bam telinden oluşan “bamlı bağlama” gibi yeni denemeler de yapılmıştır. Bazı albüm kapaklarında “şelpe, arpej” gibi terimlerle bağlama icracılarının yaptığı bu yeni tekniklere dikkat çekilmiş ve ayrı birer çalgı gibi önem atfedilmiştir.

34 Diğer yandan şelpe teknikleri 2000'li yıllarla birlikte daha belirgin biçimde eğitim alanına girmeye başlamıştır. Bu süreçte Erol Parlak tezenesiz çalma teknikleri için özgün notasyon işaretleri geliştirerek metotlar yayınlamıştır (Parlak, 2001; Parlak, 2005; Parlak, 2010). Bu metotlarda hem kendisinin hem de başka icracıların yaptığı uyarılama, beste ve düzenlemelere yer veren Parlak, hem şelpe tekniğinin yaygınlaşması adına hem de şelpenin eğitim ve akademik alanlara dâhil olması adına öncülük etmiştir. Şelpe tekniklerinin eğitim alanına yansımalarının somut bir örneği de 2006 yılında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki bağlama dersi için hazırlanan ilköğretim programına tezenesi çalış teknikleri de eklenmesi olmuştur. Bu liselere ait bağlama ders kitapları, Ali Kazım Akdağ tarafından 2007 yılında bu yaklaşımla yeniden yazılmıştır. Arif Sağ ve Erdal Erzincan (2009) bağlamanın iki temel çalış biçimi olan tezeneli ve tezenesiz icranın ikisine de yer verdikleri bağlama metodunda, tezenesiz çalım teknikleri için farklı notasyon sembolleri önermiştir. 1990'lı yıllardan itibaren şelpe eğitimi de veren Erzincan (2019) *Bağlama İçin Besteler* adlı kitabında bu yöntemle yazdığı şelpe bestelerine yer vermiştir. Ayyıldız'ın *Modern Şelpe Repertuarı 1* (2021) isimli kitabı da şelpe eğitimi alanında yapılan yeni çalışmalar anlamda dikkat çekicidir. Diğer yandan özel dersanelerin yaygınlaşması bağlama eğitimi resmî otantisiteden farklı bir içerikle daha serbest bir anlayışla yönlendirilebilmesine vesile olmuştur. Bu anlamda bağlama düzenindeki yeni gelişen repertuar ve şelpe teknikleri özel dersanelerde öğretilmeye başlanması, bu repertuar ve tekniklerin yaygınlaşmasının ve 2000'li yıllarda bağlama çalan genç kuşakların hızlı bir biçimde bu üslupla ilişkilenebilmesine önünü açmıştır.

Müziyenlerin yeni tını arayışları için önemli bir kapı aralayan şelpe teknikleri bağlamının tını olanaklarının sınırlarının zorlanmasına da imkân vermiştir. Sözelimi orta eşiği sağ el ile kapatarak çalma giderek yaygınlaşmaya ve düzenlemelerde önemli bir tını malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Hatta bu tekniğe “mute/mut” gibi isimler verilmiş ve albüm kapaklarında çalgılar sıralanırken bir dönem “mut bağlama” gibi ifadelerle rastlanmıştır. Özellikle Kardeş Türküler topluluğunun özgün düzenleme anlayışı içerisinde bu teknik öne çıkartılarak oluşturulan *sound* oldukça dikkat çekmiştir³⁵.

Böylece eğitim, konser ve albümlerin etkisiyle giderek dikkat çeken şelpe teknikleri 2000’li yılların başında genç kuşak bağlama icracılarının tını, teknik ve repertuar arayışlarını yönlendirdikleri yeni bir akım ortaya çıkarmıştır. Modern kent ortamında şelpe tekniğini yeniden canlandırılan ilk kuşak icracılardan ayırmak için Ayyıldız’ın (2018, 76) “ikinci kuşak” olarak adlandırdığı Barış Güney, Sinan Ayyıldız, Erdem Şimşek, Erkan Çanakçı, Zeki Çağlar Namlı, Adem Tosunoğlu, Ali Kazım Akdağ gibi icracılar beste, düzenleme ve yorumları ile tezenesiz icra tekniklerinin gelişimine katkı sunmuşlardır. Bu ikinci kuşak icracılar, bir yandan şelpenin teknik kapasitesini geliştirmeye çalışmışlar, diğer yandan da şelpe repertuarının gelişimine beste ve düzenlemeleri ile katkı sunmuşlardır.³⁶

Günümüzde şelpe teknikleri halk müziğinin, özellikle de Alevi repertuarının önemli bir tını ve teknik bileşeni olmuş durumdadır. Her yaş grubundan profesyonel ve amatör icracılar farklı seviyelerde bu tekniklerle ilişkilenebilir. Dolayısıyla halk müziğini yeniden yorumlarken bağlama düzeni ve şelpenin yeni imkânlarını kullanarak yüksek bir teknik kapasite ile gerçekleştirilen icraları yaygın olarak gözlemlemek mümkündür. Ayrıca 1990’lı yılların sonundan itibaren halk müziği (özellikle Alevi müziği) albümlerinin çoğunda şelpe teknikleri yerini aldığını vurgulamak gerek. Kimilerinde eşlik unsuru olarak kimilerinde de özellikle vurgulanan bir tını bileşeni olarak bu tekniklerden faydalanılmıştır. Şelpe, bir yandan yenilik arayışının, diğer yandan öz arayışının önemli bir aracı hâline dönüşmüştür. Bu noktada daha yerel bir tını ve teknik arayışını, başka bir deyişle öz arayışını temsil eden eski çalgıların ihyası sürecine göz atmak yerinde olur.

5.3. Eski Çalgıların İhyası: Dede Sazı, Kopuz, İkitelli

2000’li yıllarla birlikte kentte standart hâle gelmiş uzun saplı ve kısa saplı bağlamaların yanında eski tip yerel çalgıların yeniden canlandırıldığı bir sürece girilmiştir. İhya otantisitesinde eğilim belirleyen aktörler değişmeye başlamış ve seçenekler kümesini genişleten yeni bir akım doğmuştur. Bu akımda müziyenlerin tını ve tekniğe ilişkin tercihlerini daha çok öz arayışı olarak nitelendirebileceğimiz

35 Kardeş Türküler grubunda Erol Mutlu’nun başlattığı bu yönelim gruba sonradan dâhil olan Barış Güney, Volkan Kaplan gibi icracılar tarafından da sürdürülmüştür.

36 Ayrıca sosyal medya uygulamalarının kullanımının arttığı 2000’li (özellikle de 2010 sonrası) yıllardan itibaren ikinci kuşak şelpe icracıları Youtube, Facebook ve Instagram gibi mecralarda dikkat çekici örnekler sunmuşlardır. Diğer yandan resmi otantisitenin şekillendiği TRT’de özellikle 1990’lı yıllardan sonra özel kanalların açılmasıyla ortaya çıkan rekabet ortamının da verdiği etkiyle müzik programları farklılaşmaya başlamıştır. 2000’li yıllarda ise değişmeye başlayan algının da etkisiyle TRT’de yayınlanan televizyon programlarında şelpe çalan icracıların da orkestralarda yerini aldığı görülür. Özellikle 2003-2015 yılları arasında yayınlanan Bergüzar, Dem bu Dem, Katre, Yediveren, Telli Turnam gibi programlarda Erdem Şimşek’in yaptığı şelpe icraları bu anlamda dikkat çekmiştir.

motivasyon şekillendirmeye başlamıştır. Böylece “yerel olana” ve “eskiye” dönüşü temsil eden yeni icra tercihleri ortaya çıkmıştır. Müzisyenler bir yandan eski çalgı bulma, diğer yandan da eski çalgı tiplerini referans alarak yeniden benzer çalgılar yaptırma çabasına girmiştir. Bu durumun ortaya çıkmasında özellikle kısa saplı bağlama ve şelpe teknikleri ile ortaya çıkmaya başlayan Alevi müziği *sound*'unun “öz, otantik, gerçek, geleneksel vb.” Alevi/Halk müziğini yeterince yansıtmadığı düşüncesi oldukça etkilidir. Bu düşünce müzisyenlerin eski çalgıların kaybolmakta olduğuna dair söylemini ve onları yeniden canlandırmaya dönük eylemini pekiştirmiştir. Dolayısıyla öz arayışı ve yenilik arayışı bileşiminde hareket eden müzisyenler ihya otantisitesine yeni tercihler üreterek otantisite sınırlarını genişletmiştir. Bu anlamda eski çalgılar bulma ve onların seslerini yeniden duyurma arayışı icracıları oldukça etkilemiştir. Dede sazi, balta saz, ruzba gibi isimlerle albümlerde ve konserlerde çalınan bu eski sazlar, Alevi müziğini yeniden yorumlamaya çalışan kentli müzisyenlerin başvurduğu bir yol hâline gelmiştir. Özellikle Maraş, Sarız, Arguvan, Tunceli, Sivas yörelerindeki Alevi dedelerinin eski çalma biçimlerini ve tınılarını yansıtmaya niyetiyle bir arayış başlamıştır.³⁷

Elbette bu süreçte alana dâhil olan ve eğilim belirleyen aktörler kadar, dünyada ve Türkiye’de müzik sektöründe ortaya çıkan yeni yönelimlerin etkisi de oldukça hissedilir. Örneğin bu anlamda Kalan Müzik şirketinin yeni bir yayın politikası ile albümler üretmeye başlaması önemlidir. Kalan Müzik bir yandan resmî otantisite söylemi içerisinde Türk Halk Müziği olarak kümelenen müziklerin farklı etnisite ve yerellikler içerisindeki “asıl, otantik” hâllerini ortaya çıkarmak; diğer yandan da dünyada yükselişe geçmeye başlayan *World music* akımına yönelik ürünler vermek hedefiyle yayınlar yapmaya başlamıştır. 2000 yılında kendiyile yapılan bir röportajda “Dünyada popüler müzikte bir düşme var; bundan sonra *World Music* yani dünya müziği var” diyen Hasan Saltık’ın³⁸ şu sözleri dikkate değerdir:

“Bize TRT’de öğrettikleri gibi değil, o kadar muazzam ritimler var ki. Karadeniz’e de Urfa’ya da Ege’ye de Türk Halk Müziği deniyor. Deme be kardeşim, bunların ayrı birer kökeni var. Bunların kökenlerine indiğimizde ayrı zenginlikler çıkıyor karşımıza. Bize madalyonun bir yüzünü gösterdiler, biz bir yüzü daha var diyoruz.” (Günçakan, 2000, 13).

Kalan Müzik 1996 yılından itibaren eski ses kayıtlarını “Arşiv Serisi” adıyla yayınlamaya başlamıştır (Önder, 2019). Daha önce erişim imkânı zor olan bu kayıtlara müzisyenlerin kolayca ulaşabilmesi önemli bir etki yaratmıştır.³⁹ Başka bir deyişle mahalli otantisite kaynaklarının kent ortamında erişilebilir olmaya başlaması geleceğe ilişkin yeni kavrayış ve otantisite iddialarının ortaya çıktığı süreci beslemiştir.⁴⁰ Bu yıllarda bağlamanın

37 Alevi müziği dışında benzer bir ihya hareketi de Teke yöresi üç telli (parmak curası) ve dört telli (iki grup) (Kozagaç curası) çalgılarında görülmektedir. Ancak bu çalgılara, burada bahsi geçen dede sazi, kopuz ve iki telli kadar geniş çaplı bir talep ve ilgi henüz görünmemektedir.

38 Hasan Saltık (1964-2021) Kalan Müzik Şirketi’nin kurucusudur.

39 Bu anlamda yerel icracıların pek duyulmayan kayıtlarını ön plana çıkaran Tahtacılar (1997), Hisarlı Ahmet (1997), Fethiyeli Ramazan Güngör (1997), Muharrem Ertaş (1998), Hacı Taşan (1999), Çekiç Ali (1999), Hacı Taşan (1999), Âşık Ali İzzet Özkan (2000), Davut Sulari (2000), Ürgüplü Refik Başaran (2001), Bayram Aracı (2001), Nesimi Çimen (2003), Ali Murtaza Topal Dede (2003), Feyzullah Çınar (1997, 2003), Hayri Dev (2007), Âşık Veysel (2014, 2019) gibi sanatçıların albümleri örnek olarak verilebilir.

40 Geleceği yeniden yorumlayan ve özellikle eski/yerel tınıları yeniden hatırlatan Erkan Oğur (1996), Erkan Oğur & İsmail Demircioğlu (1998, 2003), Ulaş Özdemir (1998), Erkan Oğur & Okan Murat Öztürk (1999), Muharem Temiz (2000, 2004, 2008, 2017), Muharem Temiz & Cengiz Özkan (2001), Cengiz Özkan (2003), Dertli Divani (2004, 2014, 2018), Gani Pekşen (2007) gibi sanatçıların albümleri dikkat çekmiştir.

yerel tınılarını, ihya otantisitesinin 1990'lı yılların ortasına kadar gelişen halinden farklı olarak daha dikkat çekici bir biçimde öne çıkaran Kalan Müzik yayınlarında, bir yandan da yerel müzikleri yeniden yorumlayan kentli sanatçılara yer verilmiştir.

Eski çalgıların ihyası sürecinin kırılma anlarından birisi 1996 yılında Kalan Müzik tarafından yayınlanan *Eşkîya* isimli film müziği albümünde Erkan Oğur'un kullandığı eski bir saz tınısını, yeni bir akort düzeni ile duyurması olmuştur. Bu film müziği ve albüm birçok kişinin dikkatini çekmiştir. Erkan Oğur'un "kopuz" adını verdiği bu eski tip bağlama, perdesiz gitar ve *e-bow* ile oluşturduğu yeni *sound* yeni bir akımın da habercisi olmuştur.⁴¹ 1998 yılında Erkan Oğur'un İsmail Demircioğlu ile birlikte yaptığı *Gülün Kokusu Vardı* isimli albümde de bu tını ve teknikler kullanılmış, kendinden önceki icralara pek benzemeyen bir yeniden yorumlama biçimi ortaya çıkmıştır. Oğur'un "kopuz" adını verdiği bu eski bağlama için tasarladığı yeni düzen (alt tel: Re, orta tel: La, üst tel: Do) özellikle genç kuşak müzisyenleri oldukça etkilemiştir. Aslında iyi bir gitarist olan Oğur'un sahip olduğu teknik birikimle üç çelik tel ile kullandığı bu düzende keşfettiği akor/arpej pozisyonları, sağ elde tırnakla icra yaparak uyguladığı seri ezgisel arpejler oldukça dikkat çekmiş ve bağlama ile eşlik yapma imkânları açısından önemli ipuçları sunmuştur. Dolayısıyla Oğur'un "kopuz" ile ortaya çıkardığı tını ve uyguladığı teknikler özellikle 2000'li yıllarda bir akım olarak bir yandan bağlama icracılarını etkilemiş, diğer yandan da gitaristlerin bağlama ile ilişki kurmalarına aracılık etmiştir. Artan talep doğrultusunda çalgı yapımcıları ve müzik mağazalarında "kopuz" yapılıp satılmaya başlamıştır. Birçok albümde Erkan Oğur'un yorumlama biçimi, arpej kullanımı ve ezgisel motifleri tekrar edilmiş ve birçok icracı ondan esinlenerek düzenlemelerini şekillendirmeye başlamıştır. Erkan Oğur'un eski tını yeni teknik ile ortaya koyduğu üslup öz arayışı ve yenilik arayışının kesişmesine karakteristik bir örnek oluşturmuştur. Ayrıca "gülün kokusu vardı" söylemindeki geçmişe özlem ve albümdeki yenilikçi düzenlemeler bu iki eğilimin birlikteliğini görünür kılmaktadır.

Müzisyenliğin yanı sıra çalgı yapımına da ilgi duyan Oğur, birçok çalgı yapımcıyı etkilemiş ve onları eski tip bağlamaların yeniden üretilmesi konusunda teşvik etmiştir. Bu anlamda en ilgi çekici örneklerden birisi 2000'li yılların başında Harput'ta "karpuz satarken" tanıştığı Mehmet Karakurt'tur. Karakurt'un dedesinden kalan yaklaşık 100 yıllık bir balta tekne sazı gören Oğur, öncelikle onu bu çalgının

Ayrıca özellikle Alevi müziğinde farklı bağlama tını ve tekniklerini kullanarak stüdyo kayıtlarında farklı bir sound yaratma çabasını yansıtan Ali Rıza Albayrak & Hüseyin Albayrak (2004)'ın albümleri oldukça dikkat çekmiştir. Alevi müziğine vurgu yapan ve yeniden yorumlanmasına dönük Kızılbaz (2009, 2011) ve Alevilere Kalan (2014, 2015) isimli karma albümler de yayınlanmıştır. Bu albümlerde de bir yandan eski tınıları ve repertuarı duyurma isteği ile "öz arayışının", diğer yandan yeni düzenlemeler yapma çabası ile "yenilik arayışının" izlerini duymak mümkündür. Ayrıca kayıt endüstrisinde pek görünür olmayan Zaza ve Kürt Alevilerinin müzikleri de Mikail Aslan (2003, 2008, 2018) ve Cemil Koçgün (2007) gibi sanatçıların albümleri ile duyulur olmuştur.

41 Türkiye'de bağlama tarihi üzerine yayınlanmış literatürde "kopuz"un "bağlamanın atası" olduğuna dair bilimsel bir temeli olmayan yaygın bir görüş bulunmaktadır. Bu galat-ı meşhûr söylemin günümüzde yapılan çalışmalarda da maalesef halen tekrar edilmektedir (konuya ilişkin eleştirel bir tartışma için bk. Şimşek, 2022). Oğur'un çaldığı eski bir çalgıya "kopuz" adını vermesi, bu tarihsel köken algısına gönderme yapmaktadır. "Kopuzun bağlamanın atası" olduğu söylemi bilimsel olarak doğru olmasa da, günümüzde Oğur'un bu adlandırması yaygınlaşmış, eski tipte yapılmış damla formlu üç telli çalgıları, bağlama ailesinin diğer üyelerinden ayırmak için kullanılan bir betimleme halini almıştır. Elbette bu isimlendirmede özel olarak Oğur'un çaldığı düzen ve üsluba da gönderme yapılmaktadır.

bir benzerini yeniden üretmeye teşvik eder. Daha sonra Mehmet Karakurt giderek kendisini çalgı yapım konusunda geliştirir ve Elazığ'da atölye açar. Erkan Oğur'un da yönlendirmesi ile İstanbul, Ankara ve Almanya başta olmak üzere birçok yerden dede sazı (balta saz) ve kopuz siparişleri almaya başlar. Bu durumu "Erkan Oğur nereye konsere gitse, konserden sonra hemen üç beş kişi kopuz sipariş ediyor" diye anlatmıştır (Mehmet Karakurt, Kişisel Görüşme, 9 Haziran 2013).

Diğer yandan bu süreçte bazı müzisyenler eski tını arayışının yanında eski tekniklere de ilgi göstermeye başlamışlardır. Özellikle Alevi dedelerinin ve zakirlerinin çaldığı saz tipleri bu dönemde yeniden popülerlik kazanmıştır. Bu çalgılara modern kent ortamındaki ihya ikliminde "dede sazı", "dede bağlama", "balta tekne" gibi isimler verilmeye başlamıştır. Özellikle görsel ve tını açısından geçmiş, eskiyi, gelenekseli hatırlatmasına önem atfedilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla bu çalgılarda tekne formunun "balta" şeklinde olması ve dut ağacından oyularak yapılması, perde sayısının azaltılması (12 perde vb.), burguluk kısmının saptan ayrılmadan düz bir açıyla devam etmesi (kıрма açısının uygulanmaması), bam teli kullanılmaması, sapın ucuna püskül takılması, ses deliğinin tekne yerine küçük motifler şeklinde göğüğe açılması gibi özellikler ön plana çıkmıştır.⁴² Diğer yandan "iki telli, ruzba (hımza, ırızva), Nesimi curası" gibi adlarla iki telli curaların yeniden canlandırıldığı görülmektedir.

Bu duruma ilk dikkat çekenlerden birisi olan Ulaş Özdemir (2018, 377), 1998 yılında yayınladığı *Ummanda: Maraş Sinemilli Deyişleri* (Kalan Müzik) adlı albümünün "kısa saplı bağlama tahakkümüne karşı 'bilinçdışı' bir tepki olarak" ortaya çıktığını belirtmiştir.

"İster uzun ister kısa saplı olsun, icat ve inşa edilmiş günümüz bağlamasının tahakkümü ve üstat kabul edilmiş ustalarının otoritesi Türkiye'de her alana yayılmıştır. Bu tahakkümü sağlayan otoritenin meşru zemini kısa veya uzun saplı sazları çalmakla başlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, Ulalı Ali Rıza, Ramazan Güngör ya da Nesimi Çimen'in curaları, sadece "yöresel" sazlardır, "çağdaş" ve "evrensel" olma şansları yoktur. Onların çaldıkları ezgiler ancak standardize edilmiş uzun veya kısa saplı bağlamalar ile icra edildiğinde "çağdaş" olabilmektedir." (Özdemir, 2018, 378).

Bu yönelimde kısa saplı bağlamanın mahalli otantisiteyi de dönüştürecek popüleriteye ulaşmasının da etkisi olduğu düşünülebilir. Bu noktaya işaret etmesi bakımından icracılığın yanı sıra alan araştırmaları da yürüten Erdal Erzincan'ın şu deneyimleri dikkate değerdir:

"Mesela biz bir derleme yaptığımızda kaynaklar bizim gibi çalmak istiyorlar. Onun önemli olduğunu düşünüyorlar. Kendilerini göstermeye çalışıyorlar. Kendilerini göstermeye çalışırken, kendileri gibi çalmıyorlar. Bizim gibi çalışıyorlar. Biz onu doğru olarak görüyoruz ya... Yani onlar öyle düşünüyorlar... Perdelerini, sazlarını değiştiriyorlar. Ben iyi bir saz istiyorum diyor. Bizim sazlar gibi yaptırmaya çalışıyor. Sazı eline alınca bizim gibi çalmaya çalışıyor." (Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, 13 Ekim 2013).

Alevi müzik ihyasının ilk evresinin bir sonucu olarak *Muhabbet* üslubunun da etkisiyle kısa saplı bağlamanın bir otantisite işaretleyicisine dönüştüğü vurgulanmıştır.

42 Örneğin Özyay Önal tarafından 2003 yılında tasarlanan ve "dede sazı" olarak adlandırılan çalgı uzun süre tarafımızdan TRT'deki müzik programlarında ve konserlerde icra edilmiştir. Bu çalgının ses tahtasında, etrafında 4'er küçük delik bulunan 3 delikli figür oldukça dikkat çekmiş ve birçok çalgı yapımcısı tarafından kullanılmaya başlanmıştır.

Bu süreçte bağlama ölçüleri ihya önderlerinin çalıp söyledikleri ses tonuna göre şekil almıştır. Genellikle Si-Do-Do diyeyz ekseninde akortlanan kısa saplı bağlamalar özellikle bağlama düzeni çalmak isteyen ama Mi bemol-Mi-Fa gibi tonlarda söylemek isteyen müzisyenler tarafından sınırlandırıcı bulunmuştur. Zamanla farklı tonlarda çalıp söylemek isteyen bağlama icracılarının kendilerine alternatif bağlama ölçüleri arayışları başlamıştır. Bu noktada cevabı yine gelenek içindeki çeşitlilikte bulan kimi icracılar yerel geleneklerde farklı akortların merkez kabul edildiği saz biçimlerini fark ederek ön plana çıkarmışlardır. Sözelimi Cengiz Özkan 2003 yılında yayınladığı *Âşık Veysel Türküleri* adlı albümünde Âşık Veysel'in sazının tınısına çok yakın yaklaşık 117 yıllık bir sazla icra yaparak geçmişin tınısına ve tekniğine göndermeler yapmıştır.⁴³ Diğer yandan kullandığı bağlamanın büyüklüğü ve tel düzeni nedeniyle eserleri kendi sesine uygun olacak şekilde Mi bemol tonundan seslendirebilmiştir. “Asıl saz”ın ve sazın “özünün” “12 perdeli dede sazı” olduğunu, diğerlerinin onun çeşitlenmesiyle ortaya çıktığını düşünen Cengiz Özkan’a göre dede sazı piyasa otantisitesinden de ayrışmanın bir yoludur. Zira ona göre “dede sazı sana Arabesk çaldırılmaz, istesen de çalamazsın” (Cengiz Özkan, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2021). Müzisyenler çalgıların yapısında yaşanan zaman içinde farklılaşmayı keşfetmiş ve eski tını/tekninin izini sürmüştür. Erdal Erzincan’ın aşağıdaki görüşleri çalgılardaki değişme sürecinin icra tekniğine etkisini işaret etmesi bakımından dikkat çekicidir:

“Perde değişik, perde sistemi değişik, tezene var, bam teli var, sazın şekli değişmiş, tını değişmiş. Doğal bir başkalaşma var. Mesela parmak trili... Tacim Dede parmak trili yapmıyor... O sesi uzatmak için. Sesi uzatma ihtiyacından dolayı. Ya tezeneyle tril yapacaksın ya parmakla tril yapacaksın. Şimdi bunun öncesindekiler ihtiyaç duymuyor muydu? Bunu sapı esneterek yapıyordu. Yani klavye yumuşak ağaçtan yapıldığı için o esneterek o sesi uzatıyordu. Başka bir *sound* çıkıyordu. Sonra tezeneyle, bam teliyle perde sisteminin değişmesiyle sazda kullanılan ağaçlar değişmeye başladı. Klavyeler sert ağaçtan yapılmaya başlandı. Sert ağaçtan yapılmaya başlanınca sapı esneterek sesi uzatma ortadan kalktı. Parmak trili diye bir şey çıktı...” (Erdal Erzincan, Kişisel Görüşme, 13 Ekim 2013).

Muharrem Temiz, Cengiz Özkan, Erdal Erzincan, Dertli Divani, Tolga Sağ, Gani Pekşen gibi birçok icracı, bu eski “dede sazı” tınılarını albümlerinde kullanarak yeni bir eğilimi ortaya çıkarmışlardır. Ancak burada söz konusu olan eğilim bir önceki ihya üslubunu tamamen terk ederek geçmişin üslubuna dönmek değil, bu tını ve teknikleri ihya otantisitesinin seçenekler kümesine dâhil etmek olmuştur. Zira müzisyenler albümlerinde ve çeşitli performanslarında kimi zaman bu eski tını/eski teknik bileşimini kullanmışlar, kimi zaman da -elektro akustik (*Fishmanli*) olanlar da dâhil olmak üzere- diğer bağlama türlerini kullanmışlardır. Bu süreçte özellikle yerel müzik kültürü içinde usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş ve aynı zamanda konservatuvar eğitimi almış olan kentli müzisyenler, kendi yörelerine ilişkin tını ve tekniklerin “eski” biçimleriyle tanınmasında ön ayak olmuşlardır.⁴⁴

43 Cengiz Özkan bu kayıttaki kullandığı sazın Muharrem Temiz’in dedesi Âşık Hasan Hüseyin Orhan’ın olduğunu belirtmiştir. Arguvan yapımı ve balta tekne oyma dut olan bu saz 2003 senesinde yaklaşık 117 yaşındadır. Ayrıca Özkan bu sazı Âşık Veysel’in de çaldığını belirtmiştir (Cengiz Özkan, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2021).

44 Örneğin Malatya Arguvan’lı Seyit Meftuni’nin oğlu olan Muharrem Temiz kendi doğduğu bölgeye ait yerel repertuarını geleneksel biçimi ile sunmaya başlamıştır. 2000 yılında yayınladığı *Arguvan* adlı albümde kentte standart hâle gelmiş bağlamaların yanı sıra bazı eserlerde solo olarak eski sazların tınılarını

Eski tını ve eski teknik arayışı Alevi müzik ihyası sürecinin önemli bir bileşeni hâline gelmiş ve özellikle 2010'lu yıllarda yaygın bir akım hâline dönüşmüştür. İlk kuşak ihyâ önderleri derledikleri yerel müzikleri kısa saplı bağlamaya aktararak kendi üsluplarında yeniden yorumlamışlardır. Bu akımla birlikte ise eski repertuarı eski tınıyla icra etme ve bu şekilde “otantik” geleneği temsil etme yönelimi ön plana çıkmıştır. Eski tip çalgı üretimine yönelen çalgı yapımcıların çoğalmasıyla da bu akım giderek yaygınlaşmıştır. “Dede sazı”, “kopuz” gibi eski tip çalgıların yeniden tasarımı ve yaygınlaştırılmasında önemli etkileri olan bağlama yapımcılarından olan Mehmet Güldağ eski çalgılara yönelim sürecini anlattığı şu sözleri de öz arayışına işaret etmektedir:

“Yaklaşık 13-14 yıl önce başladım bu tip sazlar yapmaya. Öncelikle cila atmadan ağacın kendi öz tınısını duymaya çalıştım... Ağacın kendi tınısının insana yakın ve doğal olduğunu hissettim. Daha sonra 12 perde, bombeli ses tahtası, üst boğma eşik, gomalak cila falan bunları ilk başlatanlardan birisi oldum... Daha sonra okulda insanlar yaptığım sazları sevmeye ve çalmaya başladı. Daha sonra Metin Kemal Kahraman gibi bazı müzisyenlerle yolumuz kesişti ve sazlarımı çalmaya başladılar. Daha sonra Gani Pekşen'in bir albüm çalışması için bu tip çalgılar yaptım. Sonraki süreçte bu tip çalgılar moda oldu zaten, birçok kişi yapmaya başladı... Bu bir süreç, insan her an aynı değildir. Doğayı ya da kendi iç sesini dinlediğinde bile her anı farklı... Fakat bir şey vardır sıcaktır, doğaldır, insanı hatırlatır... İşte bu arayış bir şekilde üretimine yansıyor... Benim arayışım bu anlamdaydı. Mesela bir enstrümana yapay cila atmamak, kurumuş ağaçlardan yapmak.” (Mehmet Güldağ, Kişisel Görüşme, 15 Şubat 2021).

Diğer yandan çalıp söyleyen müzisyenlerin yaygın olarak kullanılan kısa saplı bağlamalarda kendi ses tonlarından icra edebilme arayışında “ters düzen” ya da “ters telleme” denilen bir tel takma yöntemi ortaya çıkmıştır. Bu yöntem standart bir kısa saplı bağlamada tellerin kalınlıklarını ve organizasyonunu değiştirerek farklı tonlarda bağlama düzeni çalmaya imkân sağlayan pratik bir çözüm olarak kabul görmüştür. Aslında divan sazında yaygın olarak kullanılmakta olan bu telleme biçimi, bu dönemde yeniden keşfedilerek orta boy çalgılarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu şekilde söz gelimi Si, Do tonlarında çalınan bir bağlama, Mi, Fa tonlarında çalınabilmektedir. Üst teller kimi zaman bamsız, kimi zaman da bamlı kullanılabilir. Alt tel grubuna takılan kalın çelik tellerin bamsız (oktavsız) kullanımından dolayı eski çalgıların tınısına gönderme yapmaktadır. Müzisyenlerin dede sazına benzer tınıyı sahnede yakalamak için ters düzen/ters telleme yönteminden faydalanıp, seslerine göre uzun saplı ya da kısa saplı elektro akustik bağlamalar kullandıkları gözlemlenmiştir. Profesyonel müzisyenlerin kullandığı bu uygulamalar amatör müzisyenler arasında da yaygınlaşmıştır.

Eski sazların ihyası sürecine rağmen günümüzde halen kısa saplı bağlamanın yaygınlığı ve Alevi müziğini temsil etme konusundaki simgeselliği büyük oranda sürmektedir (Şimşek, 2016, 105). Zira bağlama üretimi ve satışında sayıca ağırlığın halen kısa saplı bağlamada olduğunu gözlemek mümkündür. Örneğin bağlama yapımcısı Özbek Uçar,⁴⁵ 2000 yılından itibaren yaptığı 2000 çalgının yaklaşık

duyurmuştur. Sözgelimi *Geldim Elinize* isimli uzun havada Arguvan yöresinde geleneksel olarak kullanılan üç telli bağlama ve üç telli cura birlikteliğini örneklerken, *El Ediyi El Ediyi* isimli uzun havayı kısa saplı bağlama (3+2+2 tel düzeni) kullanmıştır.

45 Özbek Uçar'ın bağlama yapım atölyesi İstanbul Mecidiyeköy'dedir.

%80'inin kısa saplı bağlama olduğunu, %18'inin uzun saplı olduğunu geri kalan küçük bir bölümünün de “dede sazı, Veysel sazı, şelpe sazı, Abdal sazı, Divan sazı” gibi farklı siparişler olduğunu belirtmiştir.⁴⁶ Ayrıca son birkaç yılda özellikle “dede sazı”na yönelimin hissedilir biçimde artmaya başladığını vurgulamıştır (Ö. Uçar, Kişisel Görüşme, 8 Ocak 2021).

Zaman zaman farklı bağlama tiplerine yönelimlerde alandaki usta icracıların eğilimlerinin etkisi büyüktür. Sözgelimi Erdal Erzincan, 2020 yılında yayımladığı *İki Telin İzinden* albümü ile iki telli bağlamaya somut bir biçimde dikkat çekmiştir. Bu dikkat çekmeyle birlikte özellikle Erdal Erzincan'ın takipçileri ve öğrencileri arasında iki telli curalara ilginin arttığı gözlemlenmektedir. Erzincan'ın iki telli bağlamaya yönelmesi öz arayışına, kullandığı çalgının günümüzdeki yaygın perde dizgesine sahip olması ve yaptığı düzenlemeler ise yenilik arayışına işaretler.

5.4. İhya İkliminde Yeni Otantisitelere Doğru

Bağlama icracılarının ihya ikliminde öz arayışı ve yenilik arayışı ekseninde yaptıkları yaratıcı tercihleri giderek yenilik arayışının daha baskın olduğu bir hâl almaya başlamıştır. Ancak bu yenilik arayışının içeriği hem resmî hem de piyasa otantisitesinden biraz daha farklıdır. Buradaki yönelim temel olarak ihya otantisitesi ile kuvvetli bağları olan icracıların tercihlerinin değişmeye başlamasının ve öz arayışı eğiliminin ağırlığını kaybetmesinin bir sonucudur. Bu süreç bir bakıma otantisite sınırlarını zorlayan icracıların, hem geleneğe hem de onun yeniden canlandırılma biçimlerinde kanonik değerler olmaya başlayan yargı öbeklerine karşı eleştirel yaklaşımının bir sonucudur. Özellikle 2000'lerden sonra ihya önderlerini kendisine model olarak alan fakat yenilik arayışlarını sürdüren ve giderek farklılaşma eğilimi gösteren yeni bir kuşak ortaya çıkmıştır. Bu kuşak özellikle bağlamadaki teknik gelişmeleri ön planda tutmuştur. Bununla birlikte farklı orkestrasyonlar içerisinde bağlamayı yerleştirme, bağlama için eser üretimi gibi bağlamayı farklı bir ses dünyasının içerisinde konumlandıran yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bir başka deyişle, daha önce ortaya çıkmış öncü sentez fikirleri ile ihya otantisitesinin tını ve teknik kazanımlarının kılavuzluğunda, yeni otantisite oluşumlarına doğru yönelimler gelişmeye başlamıştır.

Greve (2017, 219-220), Türkiye’de yaklaşık 1990’lı yıllardan bu yana çalgıların ve icra tekniklerinin gelişmesi, müzisyenlerin Batı müziği armonisi ile daha yoğun ilişki kurması ve birçok yeni topluluk biçiminin ortaya çıkmasının neredeyse sonsuz bir müzikal performans çeşitliliğine yol açtığını söyler. Bu nedenle homojen olmayan ve bireyselleşmiş bir alanın ortaya çıktığını ve birbirinden bağımsız olarak var olduğu düşünülen bütün geleneklerin sorgulanmaya başladığını belirtir. “Çeşitli müzikal geleneklere ait unsurlardan bireysel olarak yapılan kombinasyonlar” olarak gördüğü bu yeni müzik icraları için ise “post-geleneksel (*posttraditional*)” tanımlamasını kullanmayı önerir (Greve, 2017, 219-220).

46 Bu ihya iklimi Orta Anadolu Abdal geleneğinin önemli temsilcilerinden Neşet Ertaş'ın yeniden gündeme gelmesi, üslubunun ve çaldığı bağlama tipinin yaygınlaşmaya başlamasında da etkili olmuştur. Neşet Ertaş'ın kullandığı formda, boyda ve perde sayısında bağlamalar 1990'larda yeni kuşak icracılar tarafından “Abdal Sazı” olarak adlandırılarak diğer bağlama türlerinden ayrılmaya başlanmıştır (bk. Parlak, 2013, 127). Özellikle 2000'li yıllarda artan ilgiye bağlı olarak çalgı yapım atölyelerine Neşet Ertaş'ın sazına benzer büyük boy bağlamalar yaptırılmaya başlanmıştır. Ayrıca Neşet Ertaş'ın kullandığı biçimde fazla perde bağlama uygulaması ve bozuk düzeninde alt telde V. pozisyon karar alınarak uyguladığı üslup yeniden gündeme gelmiş ve oldukça ilgi görmeye başlamıştır.

1990'lı yıllardan itibaren Alevi/Halk müziğinin ihyasına paralel olarak farklı geleneklerle ilişkiler yoğunlaşmış ve bu "post-geleneksel" müzik projelerinin öncülleri ortaya çıkmıştır. Ancak özellikle 2000'li yıllardan sonra küreselleşmenin tarihte hiç görülmediği kadar etkisini hissettirmesi, birbiri içine geçmiş sayısız müzik üslubunun pek de kolay ayrıştırılamayacak biçimde yeniden bileşimine olanak vermiştir. Geleneksel müzik icra eden müzisyenlerin popüler müziklerle dirsek temasının artması ve gelişen kayıt teknolojileri içerisinde daha nitelikli kayıtlar yapma imkânının gelişmesi müzikteki değişmeyi oldukça etkilemiştir. Ayrıca dijitalleşmenin ve sosyal medya teknolojilerinin getirdiği imkânlarla görünür olmanın çok daha kolay olmaya başladığı bir sürece girilmiştir. Fiziksel mesafelerin sorun olmaktan çıkmasıyla kültürel temas noktalarının genişlediği, görüntü ve ses kayıtlarına ulaşımın kolaylaştığı bu süreçte yeni tını ve teknik arayışları için ve birçok farklı sentez biçimleri oluşturmak için uygun bir zemin ortaya çıkmıştır. Bu etkilerle bir yandan alandaki müzisyenlerin eğilimleri değişmiş, diğer yandan farklı müzisyenler alana dâhil olmuştur. Dolayısıyla bağlama icra alanı da sürekli yeniden şekillenmiş ve "geleneklerötesi" bir bağlamda dönüşümünü sürdürmüştür.

Bu yıllarda bağlama ailesinin farklı boy çalgıları ile çoksesli anlayışla müzik yapabilme yönelimiyle oluşturulan bağlama topluluklarının sayısı da artmıştır. 1990'lı yıllardan beri faaliyetlerini sürdüren Bengi Bağlama Üçlüsü'nün yanı sıra ODTÜ THBT Bağlama Orkestrası, Erol Parlak Bağlama Beşlisi, Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası, Lâl Bağlama Üçlüsü, Tambura Trio gibi topluluklar kurulmuştur. Bağlama ailesinin farklı tını ve teknik imkânlarından faydalanarak çoksesli düzenlemeler yapıp özgün bir tını arayışına yönelen bu tip çalışmalar sonucunda, farklı bağlama türlerinin bir arada daha renkli kullanımına dönük anlayışlar gelişme göstermiştir. Bu anlayışların ortaya çıkmasında stüdyo kayıt imkânlarının gelişmesi ile değişen bağlama *sound*'unun da oldukça etkisi olmuştur.

Bu noktada bireyselliğin giderek daha çok ön plana çıktığını ve dolayısıyla her icracının üslubunu oluştururken farklı stratejilere başvurduğunu söylemek mümkündür. İracılar farklı habitusları ve ihtiyaçları dolayısıyla farklı bir sentez arayışına yönelmişlerdir. Dahası yenilik yapma arzusunun kendisi üslupları şekillendiren bir güce dönüşmüştür. Bu süreçte teknik ve tınısal olarak farklılaşma oldukça önemli bir hale gelmiş ve bireysel tarz yaratma çabaları gözle görülür olmuştur. Bağlama icracılarının kendilerine has düzen, çalgı tasarımı, icra tekniği ve tel kombinasyonu geliştirmeleri bu çabanın en somut göstergelerinden olmuştur. Bu anlamda Erkan Oğur'un 1992 yılında tasarladığı ve "Oğur Sazı" ismini verdiği altı telli bağlaması⁴⁷ ve üç telli bağlamada kullandığı kopuz düzeni ile oldukça ilham verici örnekler sunduğunu söylemek yerinde olur. Benzer şekilde Okan Murat Öztürk'ün perdesiz bağlaması ve dört telli bağlaması,⁴⁸ Cenk Güray'ın çift saplı (perdeli ve perdesiz) divan sazı, Erdiñ Aksaç'ın çift saplı (perdesiz ve perdeli) bağlaması, Kemal Dinç'in tasarladığı Dinç Sazı ve çapraz düzeni, Sinan Ayyıldız'ın kullandığı çift saplı saz, Zeki Çağlar Namlı'nın çift ses kutulu (stereo) bağlaması ve sadece bam telleri kullandığı "Zeki Çağlar Namlı model" bağlaması, Erdem Şimşek'in dört telli bağlaması ve tasarladığı herdem düzeni,⁴⁹ Ahmet

47 Oğur sazını farklı biçimlerde akortlayan Oğur'un en çok kullandığı düzen alt tel: Re, ikinci tel: La, üçüncü tel: Do, dördüncü tel: La, beşinci tel: Mi, altıncı tel: Sol şeklindedir.

48 Öztürk, 2007 yılına kadar birçok kayıta dört telli bağlamasını alt tel: Re, ikinci tel: La, üst tel: Mi, üst tel: La olacak şekilde kullanmıştır.

49 2008 yılında 4 telli bağlama için tasarladığım herdem düzeninde alt tel: Re, ikinci tel: Sol, üçüncü tel: Mi, üst tel: La olarak akortlanmaktadır. Bu düzenin dört sıra dokuz telli versiyonunda her bir gurupta bir

Gökhan Coşkun'un uzun saplı dört telli bağlaması için tasarladığı yeni düzen,⁵⁰ Erkan Çanakçı ve Mahir Mak'ın bağlamadaki grup telleri bağımsız olarak kullandığı ve “tel ayırma tekniği” ismini verdiği çalma tekniği (Çanakçı-Mak, 2023, 1-25),⁵¹ Erdal Yapıcı'nın 10 telli bağlaması, Emin Sancak'ın altı telli bas bağlaması ve Ahmet Arslan'ın gitar-bağlama melezliği ile tasarladığı Ditar örnek olarak verilebilir.

Bu tip çalışmalarda yeni tını, yeni teknik ve yeni repertuvar arayışları oldukça etkili olmuştur. Bağlama ile eşlik anlayışını ve armoni uygulamalarını geliştirme ve tını anlamında farklı renkler keşfetme arzusu ön plandadır. Bu amaçla arpej, parmak vurma, tel çekme, çeşitli tezenesiz ritmik ve taramalı vuruşlar, eşiği kapatarak çalma, elleri tellere sürme gibi tekniklerin üzerine gidilmiştir. Ayrıca bağlamanın yapısında ve tellerinde yapılan değişikliklerle tınıda farklılıklar yapılmıştır. Diğer yandan da stüdyo kayıt teknikleri ile farklı bireysel *sound*'lar pekiştirilmiştir. Bu tını arayışı çabasının yanı sıra, bağlama icracılarının yenilik arayışlarının önemli bir göstergesi de giderek artan beste yapma eğilimleridir.⁵² Özellikle şelpe tekniklerinin ön planda kullanıldığı ve çalgının teknik sınırlarının zorlandığı besteler bu anlamda dikkat çekicidir. Diğer yandan geleneksel repertuvar ve tekniklerin dışında yeni/çağdaş müzik arayışları içerisinde bağlamanın kullanılması yeni bir otantisite oluşum sürecinin habercisidir.⁵³

Sonuç

Girift bir süreç olarak ele alınan Alevi/Halk müziğinin ihyasının, bağlama icrasında yeni bir otantisite inşasını şekillendirdiği görülmüştür. İhya otantisitesi olarak adlandırılan bu otantisite, dinamik bir süreç olarak gelişmiş ve zaman içinde değişmiştir. Ayrıca bağlama icrasında farklı bir modern/kentli temsil anlayışının ve yeni estetik tercihlerin gelişmesine yol açmıştır. Çekirdek bir ihyacı müzisyen gurubunun öz arayışı ve yenilik arayışı eğilimlerinin çeşitli şekillerde birleşimleriyle ortaya çıkan bu tercihler, bu makalede özcü-yenilikçi eğilimler olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu değişim sürecinin üç ana eksenle ilerlediği ortaya konmuştur. İlk olarak bir tür yenilik arayışı olan kısa saplı bağlamanın aynı zamanda “öz”ü temsil ettiği düşünülen bağlama düzenine dönük yönelimle ilişkili olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Ardından şelpe tekniklerinin bir yandan kaybolmaya yüz tutan teknikler olarak yeniden canlandırıldığı, diğer yandan yeni bir düzenleme anlayışı ve repertuvarın yolunu açtığı anlaşılmıştır. Üçüncü eksen olan eski çalgıların ihyası (dede sazi, kopuz,

oktav pest bam teli ile birlikte (alt telde ikisi çelik olmak üzere 3 tel, diğer gruplarda bir çelik bir bam teli şeklinde) kullanılmaktadır.

50 Ahmet Gökhan Coşkun'un yaklaşık 15 yıldır kullandığı dört telli bağlamada düzeninde alt tel: La, ikinci tel: Re, üçüncü tel: Sol, dördüncü tel: La olarak akortlanmaktadır.

51 Gitar tekniğinden etkilenecek tırnak kullanmanın yaygınlaşmasıyla birlikte, telleri ayırarak kullanma pratiği de icracılar arasında kullanılmıştır. Ancak Çanakçı-Mak, sağ elinin tırnaklarıyla değil, parmak uçlarıyla tellere dokunarak kendine özgü bir tını ortaya çıkarmaktadır.

52 Bu anlamda özellikle şelpe tekniklerinin ön planda kullanıldığı ve çalgının teknik sınırlarının zorlandığı Erdal Erzincan'ın *Bağlama Üvertürü*, *Evvel Bahar*, *Temkeş* ve *Erol Parlak'ın Göç Yolları*, *Turnaların Dansı* adlı besteleri örnek olarak verilebilir. Bu öncü icracıların ardından gelen kuşakta ise Barış Güney'in *Tohum*, *Hasret*; Zeki Çağlar Namlı'nın *Zerre*, *La Lune/Köy*; Sinan Ayyıldız'ın *Karadeniz Rapsodisi*, *Daydream*, *Deva*; Erdem Şimşek'in *Sır*; *Bahar*; *Döngü*, *Kinaye*, *Tahayyül*, Adem Tosunoğlu'nun *Yabancı (Stranger)* ve Erkan Çanakçı'nın *Sertiven*, *Tılsım* gibi eserleri örnek olarak verilebilir.

53 Bu anlamda Taner Akyol, Kemal Dinç ve Erdem Şimşek'in “yeni/çağdaş müzik” çalışmaları kapsamında yaptığı icralar örnek olarak verilebilir (bk. Mert, 2020; Şimşek, 2022). Özellikle Kemal Dinç'in *Bağlama İçin Denemeler* albümü mevcut otantisite işaretleyicilerinden kopma ve yeni bir söylem geliştirme isteğinin somut bir örneğidir.

ikitelli) sürecinin ise öz arayışının daha baskın olduğu bir eğilim olarak geliştiği ortaya konmuştur. Sonuç olarak, otantisitenin sınırları katılasmaya başladığında ve korumacı bir tutum geliştiğinde müzisyenlerin bu sınırları aşma stratejileri geliştirdiği, otantisite sınırlarını genişlettiği ve hatta yeni otantisitelere doğru bir yönelim gerçekleştirebileceği görülmüştür. Zira bağlama icracılarının yenilik arayışı eğilimiyle gerçekleştirdikleri icralar, ihya otantisitesinin sınırlarını aşmaya başlamış ve çoktan yeni otantisite oluşumlarına doğru yönelmeye başlamıştır.

Kaynaklar/References

- Akdeniz, Serap. Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, 2011.
- Alp, S. *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans: Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap*. Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları, 1999.
- "Aşık Nesimi TRT'den Dertli". *Milliyet*. s. 4, 22 Haziran, 1984.
- Ayyıldız, Sinan. *Methods For Creating Melodic Patterns Using Parmak Vurma Technique in Saz (Bağlama) Performance (Doktora Tezi)*. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2018.
- Ayyıldız, Sinan. *Modern Şelpe Repertuarı 1*. Ankara: Kitapol Kitap, 2021.
- Aydın, Ayhan. *Aydınlar/Kanaat önderleri/Sanatçılarla Alevilik Bektaşılık Söyleşileri*. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Ataman, S. Y. "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği". S. Turhan (Editör), *Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler*, 409-435. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1992.
- Bekki, Salahaddin. "1980 Sonrası Aşık Şiirinde Siyasi Söylemler", *Littera Turca Journal Turkish Language and Literature*, 2/1, 2016, 51-66.
- Castells, Manuel. *Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür-Kimliğin Gücü*, (Çev. Ebru Kılıç), (Cilt 2). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Çanakçı, Erkan-Mak, Mahir. "Bağlamada Tel Ayırma Tekniği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 105, 1-25, 2023. <https://doi.org/10.34189/hbv.106.001>
- Coşkun Elçi, Armağan. "Yetiştirdiği Ortam ve Yetiştiren Unsurlar Işığında Müzik Yönü İle Âşık Veysel". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 51, 89-210, 2009.
- Çamuroğlu, Reha. *Değişen Koşullarda Alevilik*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2008.
- Çelik, Reis. "Arif Sağ - Bağlama Solo [Reis Çelik Arşivi © 1986 Tüplü TV]". YouTube. Yayın Tarihi 16 Eylül 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=IngHgF8vEI0>>
- Çevik, Mehmet. *Türkü ve Algı: Türkü Kültüründe Değişim Süreci*. Ürün Yayınları, 2013.
- Diñçol, Belkıs. *Eski Ön Asya ve Mısır'da Müzik*. İstanbul: Ege Yayınları, 2003.
- Duran, Selçuk. *Aşıklık Geleneğinden Protest Müziğe Ali Asker Örneği (Yüksek Lisans Tezi)*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.
- Duygulu, Melih. *Âşık Davut Sulari*, Kalan Müzik Arşiv Serisi, İstanbul, 1999, (CD Kitapçığı), 1999.
- Ekici, Savaş. *Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.
- Erol, Ayhan. "Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği". *Folklor Edebiyat*, 30 (2), 287-307, 2002.
- Erol, Ayhan. "Alevi-Bektaş Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek". 2. *Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşılık Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*, (1. Cilt), 301-321. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırmalar Merkezi Yayınları, 2007.
- Erol, Ayhan. *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Erol, Ayhan. *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2009.

- Erol, Ayhan. *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2018.
- Erzincan, E. *Bağlama İçin Besteler: Bağlama, Bozuk, Misket ve Müstezat Düzenlerinde*. İstanbul: Temkeş Yayınları, 2019.
- Greve, Martin. *Makamsız: Individualization of Traditional Music on the Eve of Kemalist Turkey*. Würzburg: Erlon Verlag, 2017.
- Gültekin, Hasret. "Bölüm 1". [www.hasretgultekin.com](http://www.hasretgultekin.com/bolum1.mp3). Erişim 24 Eylül 2017. <http://www.hasretgultekin.com/bolum1.mp3>
- Günçikan, Berat. "Biraz Müzik Zekası! [Hasan Saltık'la röportaj]". *Cumhuriyet* (Dergi Eki), s.13, 23 Temmuz, 2000.
- Hornbostel, Erich M. von, ve Curt Sachs. "Classification of Musical Instruments" (Çev. A. Baines ve K. P. Wachsmann). *The Galpin Society Journal*, 14 (March), 3–29. 1961.
- İrat, Ali. Murat. *Modernizmin Erittikleri: Sünniler Şiirleri ve Aleviler*, İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2009.
- Kurt, İrfan. *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1989.
- Livingston, Tamara. "Music Revivals: Towards a General Theory". *Ethnomusicology*, 43 (1), 66-86, 1999.
- Markoff, Irene. "The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam". *World of Music*, 28 (3), 42-56, 1986.
- Markoff, Irene. "Deconstructing Haydar: Lineage, Ownership, and Innovation in the Creation of Alevi "Classic"". Timothy Rice (Ed.), *Ethnomusicological Encounters with Music and Musicians: Essays in Honor of Robert Garfias*, 195-214. Burlington: Ashgate, 2011.
- Mert, B. *Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama: Bağlamada Genişletilmiş Çalım Teknikleri Metodu*. Ankara: Ürün Yayınları, 2020.
- Önal, Özay. Ankiranın Ustaları. *Sazadair*. Erişim 2 Ocak 2012. <http://www.sazadair.com/sazadair/>
- Özdemir, Ulaş. *Senden Gayrı Aşık mı Yoktur: 20. Yüzyıl Aşık Portreleri*. İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.
- Özdemir, Ulaş. "Müzik İcrası Ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı". *Müzik ve Politika - Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 363-382. Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları, 2018.
- Öztürk, Okan Murat. "Arif Sağ Üstad'ın "Davullar Çalınırken" Çalışması Vesilesiyle Anadolu Müziğinde Usuller". www.turkuler.com. 2005. Erişim: <http://www.turkuler.com/yazi/anadolumuziginde.asp>
- Öztürk, Okan Murat. "Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstadlık Kültürünün Rolü Ve Belirleyiciliği". *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 2016.
- Özmen, İsmail. *Alevi Bektaşî Şiirleri Antolojisi (17.-18. YY)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi, 1998.
- Parlak, Erol. *El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 1*: Ekin Yayınları, 2001.
- Parlak, Erol. *El İle Bağlama Çalma Şelpe Tekniği Metodu 2*. İstanbul: Aktüel Yayınları, 2005.
- Parlak, Erol. *Bağlama (Saz) Okulu: Schule Metodu*. Wilhelmshaven: Akustik Müzik Kitapları, 2010.
- Parlak, Erol. *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanat, Eserleri 2*. İstanbul: Demos Yayınları, 2013.
- Poyraz, Bedriye. *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2007.
- Sağ, Arif. *İşte Bağlama İşte Arif Sağ Konseri 2 (kaset)*. İstanbul: Harika Plak, 1982.
- Sağ, Arif-Erzincan, Erdal. *Bağlama Metodu*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009.
- Şimşek, Erdem. "Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama". *1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*, 97-107. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 2016.
- Şimşek, Erdem. Otantisite İnşası çerçevesinde Türkiye'de bağlama icrasının değişim süreci: Gelenek, İcat, İhtilaf, İhya (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2022.
- Tam, Bedir. [Çeyrek Asırlık Çınar: Hasret Gültekin]. "Hasret'le... Talip Özkan Röportajı" [Video]. Youtube. Yayın Tarihi 7 Eylül 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=qVKYWZzv9AY&t=46s>
- TÜİK. Kentsel Nüfus-Kırsal Nüfus Oranı (2019), Erişim 16 Temmuz 2019. <http://www.tuik.gov.tr/UstMenu.do?metod=temelist>

Yılmaz, Güneş. Davut Sulari ve Ozanlık Geleneği İçindeki Yeri, (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2006.

Yörükoğlu, Rıza. *Değirmenin Bendine: Arif Sağ'la Müzik, Alevilik ve Siyaset Üzerine Sohbet*. İstanbul: Alev Yayınları, 1993.

Varuy, Nebil. *Türkiye İşçi Partisi: Olaylar, Belgeler, Yorumlar (1961-1971)*, Sosyal Tarih Yayınları, İstanbul, 2010.