

0,15 milimetreden 0,30 milimetreye kadar metal tellerin kullanılabilirdiği sazda bu tellerin en incesine "cin teli", üzerine baktır kirişler dolanmış olanına bas ses vermesinden dolayı "bam teli" adı verilir. Çeşitli boyutlardaki teller kendi aralarında uyum sağlayacak biçimde akort edilir, buna "düzen" denilir. Sazda yörelere göre değişen isimlerle anılan kırk kadar düzen vardır. Bunlar arasında en yaygın olanları bozuk düzeni, kara düzen, bağlama düzeni, misket düzeni, müstezat düzeni, Abdal düzeni, sabahî düzeni, Kütahya düzeni, ümmî düzeni, âşık düzeni, hüdayda düzeni, bozlak düzeni, Acem düzeni, ruzba düzenidir. Düzenler, her grubun kendi arasındaki ses uyumunun yanında alt telin orta ve üst tellere göre büyük ikili, küçük üçlü, büyük üçlü, tam dördü ve tam beşli aralıklarla uyumlu hale getirilmesiyle oluşturulur. Böylece çalınan ezginin karar perdesi güçlendirildiği gibi her üç tel grubunda pozisyon oluşturulması da sağlanmış olmaktadır. Sazın tellerine tezene, tarzene, mızrap denilen bir aygırla vurularak ses çıkartılır. Bu biçimde icra sırasında "tarama, çırpma, serpmeye" vb. isimler alan çalım teknikleri, tavırlar kullanılır. Ayrıca tezene kullanmadan parmakların topluca veya tek tek tellere vurulması ile yapılan bir çalım biçimi vardır ki buna da "şelpe, şelpme, pençe" gibi adlar verilir. Saz boyutlarında yörelere göre belirgin ayrımlar yapmak mümkün değilse de saz çalım teknikleri, tavırlar tamamen yöresel kâğırlarla belirlenmiştir.

Anadolu'da saz düğün, kına gibi törenlerle bazı sohbet toplantılarının temel müzik aleti konumundadır. Yine Anadolu ve Balkanlar'daki Alevî-Bektaşî topluluklarının âyîn-i Cem ve muhabbet toplantılarının başlıca çalgısı sazdır. Bu topluluklar arasında saz çalana "sazandar, zâkir, güyende" adı verilir ve bu kişilere özel saygı gösterilir. Alevîler arasında saza verilen değer o kadar fazladır ki saz asla yere bırakılmaz; çalma işi bittiğinde mutlaka evin en mutena yerinde muhafaza edilir. Saz ister dinî-felsefî bir amaca ister eğlenceye yönelik icra edilsin daima kapalı alanların, toplantı odalarının çalgısıdır. Çalgının ses gürlüğü sınırlı olduğundan açık hava toplantılarında yer bulmamıştır. Hangi fonksiyonu üstlenirse üstlensin saz sese eşlik eden bir çalgı olabildiği gibi tekten (solo) olarak da çalınabilir. Bununla birlikte saz (bağlama) ailesinin birlikte icrası da yaygın bir gelenektir. Daha çok cura, bağlama, tambura ve divan sazından birer çalgı veya daha çok sayıdaki çalgı ile hep birlikte

icra yapılabilir ki bu tür icralar için ayrıca oluşturulmuş özel bir repertuvar vardır.

Saz, Türk halk müzikisinde her türlü ezgiyi icra edebilmek ve yaygın olmak özelliğiyle temel çalgı kabul edilir. Saz için yapılmış havalar halk müziği repertuarının en seçkin örnekleri arasında yer almakta olup bu havaları çalabilmek büyük ustalık ister. Bugüne kadar saz icracılığı ile ün kazanmış bazı kişiler vardır. Bunlar, gerek yöresel tavırlarıyla ilgili icra edilemelerini gerekse kendilerine özgü çalım teknikleri geliştirmeleriyle tanınır. Tamburacı Osman Pehlivan, Ulalı Ali Rıza, Kayserili Emmi, Sarı Recep, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Mazhar Sakman, Nida Tüfekçi, Talip Özkan, Yılmaz İpek, Bayram Aracı, Ali Ekber Çiçek, Arif Sağ bu isimlerden birkaçıdır.

Türk halk kültürü içinde önemli bir yer işgal eden âşıklar arasında da sazın değeri büyüktür. Ozanların atası Dede Korkut'tan beri -zaman zaman başka isimlerle anılsa da- elindeki sazıyla kendisinin ve başka âşıkların şiirlerini yöresel havalarla çalıp söyleyen sanatkarlarına sazlarının yaptığı işteki önemli fonksiyonundan ötürü saz şairi veya sazlı ozan denildiği de olmuştur. Alevî-Bektaşî zümrelerine bağlı âşık tipinde saz çalmak neredeyse bir zorunluluktur. Sünnî âşıkların da önemli bir kesimi saz çalar. Âşıklar arasında söz söylemede olduğu kadar saz çalmada da usta simalar bulunmaktadır. Âşık Veysel, Davut Sulârî, Murat Çobanoğlu, Niğdeli Hulûsi, Antepli Hasan Hüseyin, Muhlis Akarsu, Neşet Ertaş bunlar arasında sayılabilir (daha geniş bilgi için bk. *DİA*, III, 555-556).

1950'li yıllardan itibaren Türkiye'deki modernleşme hareketlerinin bir uzantısı olarak sazın yapısında ve çalım tekniklerinde farkedilebilecek değişimler olmuştur. Perde sayısındaki değişiklikten sapın boyunun kısaltılmasına, çalım tekniğindeki farklılaşmadan elektronik düzeneklerle sesinin arttırılmasına kadar bir dizi değişimin bu kısa süreçte olduğu bilinmektedir. Bu ise günümüzde sazın geleneksel dokusunun dışında farklı bir çalgı haline gelmesine yol açmıştır.

#### BİBLİYOGRAFYA :

Abdülkâdir-i Merâgî, *Maķâsîdü'l-elhân* (nşr. Takî Bîniş), Tahran 1977, s. 124-136; Ali Şîr Nevâî, *Maķbûbü'l-kulûb* (nşr. Agâh Sırrı Levend, *Divanlar ile Hamse Dışındaki Eserler* içinde), Ankara 1968, IV, 246-247; Evliya Çelebi, *Seyahatnâme* (Dağlı), I, tür.yer.; H. G. Farmer, *Studies in Oriental Musical Instruments*, London 1931; Sadi Yaver Ataman, *Anadolu Halk Sazları*, İstanbul 1938, s. 9-16; a.m.f., "Türk Halk Çalgılarına Ait Ayrıntılı Bilgiler ve Bağlama Geleneği", *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara 1977, III, 107-128; Ali Rıza Yalçın, *Cenup-*

*ta Türkmen Çalgıları*, Adana 1940, s. 27-33; Mahmut Rağıp Gazimihal, *Musiki Sözlüğü*, İstanbul 1961, s. 224; a.m.f., *Çikelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*, Ankara 1975; a.m.f., "Çalgı Adları Üzerine: Saz", *TFA*, VI/138 (1961), s. 2299-2300; L. Picken, *Folk Musical Instruments of Turkey*, London 1975, s. 209-295; Bahaeddin Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş: Türk Halk Musikisti Aletleri*, Ankara 1987, IX, 1-148; İrfan Kurt, *Bağlamada Düzen ve Pozisyon*, İstanbul 1989; Vagif Abdugasimov, *Azerbaijani Tar*, Bakü 1990, s. 3-15; Melih Duygulu, *Asya İçlerinden Balkanlara Saz*, İstanbul 1998; "Saz", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 2001, s. 361-362; Cincüç Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul 2003, s. 56-60; J. Cler, "Saz", *El²* (İng.), IX, 120-121; Süleyman Şenel, "Âşık Musikisi", *DİA*, III, 555-556; M. Rızâ Dervî-şî, *Da'tretü'l-Ma'ârif-i Sâzhâ-yi İrân*, Tahran 1383 hş., I, 120-262.



MELİH DUYGULU

### SAZ, Leylâ

(bk. LEYLÂ HANIM).

### SAZ SEMÂİSİ

Türk saz müzikisi formlarının peşrevden sonra en önemli formu.

Saz semâileri bu adı öteden beri aksak semâi, sengin semâi, yürük semâi gibi semâi usulleriyle bestelenmiş olmaları dolayısıyla almıştır. Sözlü müzikde de bu usullerle bestelenen eserler ağır semâi, sengin semâi, yürük semâi gibi form adı alır; gerçekte birer usul adı olan bu isimler aynı zamanda forma da isim olmuştur. Saz semâileri klasik fasılın ve bugün de her türlü fasılın en sonunda yer alan müzik eserleridir. Formun tarihi oldukça eskidir. Peşrevler gibi hâneli ve mülâzimeli bir yapıya sahip olan saz semâileri XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygın şekilde dört hâneli biçimde kullanılır. Eski dönemlerde az sayıda da olsa üç hâneli olarak bestelenmiş olanların yanında nâdiren beş hânelileri de görülmektedir. Kanemiroğlu eserinde Anadolu ve Rumelili sâzendelerin besteledikleri saz semâilerinin üç hâneli ve mülâzimeli, Acem diyarından gelen sâzendelerinkinin ise sadece üç hâneli olduğunu, birinci hânenin mülâzime yerine kullanıldığını belirttikten sonra fasılın çalınan saz semâisinin ardından bir hânenendenin yaptığı taksimle sona erdiği ni ifade eder.

Eski devirlerde sengin semâi, yürük semâi ve aksak semâinin 16'lık mertebesi olan curcuna gibi usullerle bestelenebilen saz semâileri, Türk müzik tarihinde büyük saz eseri bestecilerinin zevk ve tek-

nik süzgecinden geçerek bugüne ulaşan bir biçim almıştır. Bu biçim günümüzde yaygın şekilde kullanılan dört hâneli, mülâzimeli ve dördüncü hânesinde usul geçkisi yapılan biçimdir ve ilk üç hânesi aksak semâi usulü ile bestelenir. Dördüncü hâne ise semâi, yürük semâi, sengin semâi, birleşik nîm-sofyan, birleşik sofyan gibi semâi usullerinden birine geçilir. Bu hâne de iki veya daha fazla usul geçkisi yapılan eserler de vardır. Dördüncü hânesinde usul geçkisi yapılmamış veya curcuna usulü gibi aksak semâinin bir mertebe yürük olanına geçilmiş eserlere ise çok az rastlanır. Dördüncü hânelerinde iki veya daha fazla usule geçki yapan ve XX. yüzyıl ürünü olan, özel maksatlarla yahut tasvir amaçla bestelenmiş bazı saz semâileri vardır. Fakat bunlar belli bir biçim oluşturmayan, fantezi veya deneme niteliğinde eserler olup yaygınlık kazanmamıştır.

Bugün gerek peşrev gerek saz semâilerinde teslim denilen unsur yanlış olarak mülâzime yerine kullanılmaktadır. Aslında teslim her hânenin sonunda o hâneyi mülâzimeye bağlayan (teslim eden), kısa ve değişmeyen ya da çok az değişebilen bir nağme veya nağme parçasıdır. Buna “terkîb-i intikal” adı da verilir. Mülâzime ise her hânedan sonra bestesi hiç değişmeyen, her hâneyi birinci hânenin makamına döndürerek onda karar ettiren başlı başına bir bölümdür.

Saz semâileri peşrevlerde olduğu gibi birinci hânedeki makamın adıyla anılır: Rast saz semâisi, sûzinak saz semâisi gibi. Dört hâneli ve mülâzimeli bir saz semâisinin form yapısı şu şekildedir: Birinci hâne bir makamda o makamın özellikleri belirtilerek seyredilir ve hâne sonunda genellikle o makamın güçlü perdesinde yarım karar yapılır. Fakat makamın asma karar veya durak perdesiyle sonuçlanan bazı istisnaları da vardır. Birinci hâne müstakilse iki defa tekrar edilebilir. Ancak mülâzime ile bağlantılı ise bir defa icra edilip mülâzimeye geçilir. Mülâzimedeki de birinci hânenin makamında seyredilip sonunda o makamın durak perdesinde tam karar yapılır. Gerek peşrev gerek saz semâilerinde mülâzimenin sanatlı, ustalık olması ve kulakta kalıcı nağmelerle bestelenmesine dikkat edilir. Denilebilir ki peşrev ve saz semâilerinin bestelenmesinde bestekârın üzerinde en çok emek sarfettiği bölüm mülâzimedir. Mülâzimeler genellikle iki tekrarlıdır.

İkinci hâne de genellikle başka bir makama geçilir veya birinci hânedeki makam daha geniş bir alanda kullanılır. Bu hâne

de makam geçkisi yapılmamış bazı saz semâileri de vardır. Bu hâne de bir veya iki tekrarlı olabilir. İkinci hânenin sonunda teslim varsa onunla yoksa doğrudan mülâzimeye dönülür ki bu yine birinci hâne makamına dönüştür.

Üçüncü hâne beste, semâi, şarkı gibi sözlü formlardaki “miyan” adını alan bölüme karşılıktır. Zira eserin tam ortasında bulunması sebebiyle âdetta saz semâisinin miyanı durumundadır. Üçüncü hâne de genellikle tiz perdelere çıkılır veya önceki hânelerle uyumlu tiz bir makama geçilerek parlak nağmeler kullanılır. Hâne bir veya iki tekrarlı olabilir. Teslim varsa onunla, yoksa doğrudan tekrar mülâzimeye dönülür.

Dördüncü hâne de usul geçkisi yapılır. En çok semâi, yürük semâi, sengin semâi, birleşik nîm-sofyan, birleşik sofyan gibi semâi usullerinin tercih edildiği bu hâne de başka bir usule, meselâ devr-i hindî, devr-i tûran, curcuna gibi usullere geçilmiş az sayıda esere de rastlanmaktadır. Ayrıca iki veya daha fazla usul geçkisinin yapıldığı eserler vardır. Makam geçkisi yapmak bu hâne için de söz konusu olmakla beraber yapılmaz da olur. Zira usul geçkisi ve nağmenin hareketlenmesi makam geçkisi zuretinin ortadan kaldırırdır. Dördüncü hâne genellikle hareketli, canlı ve kulakta yer edici nağmelerle bestelenir. Bu hâne tek, iki yahut daha fazla kısmı olabilir. Kısımlar tekrarlı veya tekrarsız olabilir de bir ve ikinci kısımlar tekrarlıdır. Bazı saz semâilerinin dördüncü hânesinde mülâzime yeni geçilmiş olan usulle taklit edilebilir. Bu takdirde mülâzimeye dönüldüğünde hoş bir tesir meydana gelir. Dördüncü hânenin sonu ağırlaştırılarak icra edilir. Buradaki kararın ardından tekrar mülâzimeye, yani ilk makama ve aksak semâi usulüne dönülür. Mülâzime ikinci tekrarında hızlandırılarak, son bir iki ölçüsü ise ağırlaştırılarak icra edilir. Böylece mülâzime neticesinde saz semâisi de sona ermiş olur. Dört hâneli ve mülâzimeli bir saz semâisinin şöyle bir yapı şeması ortaya çıkar:

1. hâne : A  
Mülâzime : B
2. hâne : C  
Mülâzime : B
3. hâne : D  
Mülâzime : B
4. hâne : E (usul geçkisi)  
Mülâzime : B (ilk usul)

Çok kullanılmış olan ve bugün de en çok tercih edilen biçim bu olmakla beraber başka şekiller de vardır. Bazı saz semâilerinin birinci hânesi aynı zamanda mülâzi-

medir; yani bunlarda ayrıca bestelenmiş bir mülâzime bulunmayıp her hânedan sonra birinci hâneye dönülür ve mülâzime yerine icra edilir. Dolayısıyla bu hâne bes-telendiği makamın durak perdesinde tam kararlı sona erer. Bu biçimde olanların yapı şeması şöyledir:

1. hâne : A (aynı zamanda mülâzime)
2. hâne : B  
1. hâne : A
3. hâne : C  
1. hâne : A
4. hâne : D  
1. hâne : A

Bu şekildeki saz semâilerinin birinci hâneleri aynı zamanda mülâzime vazifesi gördüğü için bestelenmelerinde mülâzime gibi özen gösterilir. Hâne sayısı dörtten fazla olan bazı saz semâileri varsa da bunlar belli maksatlarla bestelenmiş, daha çok fantezi konusuna giren eserlerdir. Saz semâilerinde her hâne o hânedeki makamın güçlü perdesinde, bazan durak, bazan da asma karar perdesinde yapılan bir kararlar sona erer. Mülâzime, nağmeleri bu perdeden alıp ilk makamın durak perdesine taşır ve karar ettirir. Her hâne sonunda teslim olabildiği gibi teslim olmayan hâneler de vardır.

Saz semâisi formu her hâne de usul geçkisi yapılmaya uygun bir form ise de böyle eserler çok az sayıda olup öteden beri kabullenilmiş biçimlere uymaz. Bu bakımdan bunlara belki sadece saz eseri demek daha doğru olur. Bu tarz eserlerde yapılan usul geçkilerinin belli bir düşünceyi belirtmek ve estetik bir amaca hizmet etmek gibi şartlara uyması gerekir. Saz semâilerinde hânelerin usul sayısının eşit olması şart değildir, bazı eserlerde bu sayı farklı olabilir. Fakat bunlarda da nağmelerin soru-cevap ilişkisine dikkat etmek, diğer hâneler ve mülâzime ile kulakta boşluk veya tedirginlik yaratacak bir eksiklik duygusu meydana getirmemeye dikkat etmek gerekir. Yine de her hâne ve mülâzimenin usul sayısının eşit olması daha doğrudur. Bu konuda en çok tercih edilen ise her hâne ve mülâzimenin dörder adet usulle bestelenmesidir.

#### BİBLİYOGRAFYA :

Kantemiroğlu, *Kitâbü İlmî'l-mûsîkî alâ vec-hi'l-hurûfât: Mûsîkiyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlmînin Kitâbı* (nşr. Yalçın Tura), İstanbul 2001, I, 185, 187; Suphi Ezgi, *Nazarî-Amelî Türk Müsîkîsi*, İstanbul, ts., III, 37-52; İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, İstanbul 2006, s. 99.

