

# İstanbul Lâvtası ve Yorgo Bacanos'un Ud İcrasındaki

## Lâvta Etkileri<sup>1</sup>

Enver Mete Aslan<sup>2</sup>

### Özet

Türk müziğinin uluslararası sistemde yerini alması ve metodolojik bir yapıya kavuşması adına yapılan analitik incelemeler, Türk müziğinin anlaşılabilir olması adına önem taşımaktadır. Son yüzyılda kaybolamaya çok yaklaştığı düşünülen İstanbul Lâvtası ile ilgili olan bu araştırma, çalgının pek bilinmeyen tarihi ve ses kayıtlarında az rastlanan icra tarzı ile ilgili ayrıntıları içerdiği düşünülmektedir. Literatürde önemli bir yere sahip olan Yorgo Bacanos'un ud icrasından yola çıkılarak anlaşılmaya çalışılan İstanbul Lâvtası icra tarzının aynı zamanda halk müziği içinde bulunan bağlama çalım teknikleri ile olan yakın ilişkisi "zeybek tezenesi" adı altında anılarak incelenmeye çalışılmıştır. Zeybek tezenesi konusu hem halk müziği kökenli kaynaklara hem de Cinuçen Tanrıkorur'un basılmamış ud metodunda bulunan "Lâvta Mızrabı" hususu ile birlikte verilmeye çalışılmıştır. Rum ve Türk Kültürünü bir arada yaşayan Bacanos Ailesinin gerek Osmanlı gerek ise Cumhuriyet hâkimiyeti içinde İstanbul'da yaşadığı Ud - İstanbul Lâvtası ilişkisi ile icrâ edilen müziğin sebepleri anlaşılmaya çalışılmaktadır

Anahtar Kelimeler: İcra, İstanbul Lâvtası, Yorgo Bacanos, Tanburi Cemil Bey, Mızrap

---

<sup>1</sup> Bu çalışma Enver Mete Aslan'ın 2015 Yılında hazırladığı Sanatta Yeterlik Tezi'nden üretilmiştir.

<sup>2</sup>Doç, Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, metean@ gmail.com

# **ISTANBUL LUTE (POLITIKO LAOUTO) AND IT'S INFLUENCES ON THE OUD STYLE OF YORGO BACANOS**

## **Abstract**

The analytical reviews carried out for Turkish music to take its place in the international system and to achieve a methodological structure are important for Turkish music to be understandable. This research, which is related to Istanbul Lavta, which has been considered to be very close to disappearance in the last century, is thought to contain details about the little-known history of the instrument and its performance style, which is rarely encountered in sound recordings. The close relationship of the performance style of İstanbul Lavta, which was tried to be understood based on the oud performance of Yorgo Bacanos who has an important place in the literature, with baglama playing techniques that are included in Folk Music was mentioned under the name of "Zeybek Style", and it was attempted to be examined. An attempt to mention the subject Zeybek Style together with the Folk Music origin sources and "Lavta Style" included in unpublished oud method of Cinuçen Tanrıkorur was made. It was attempted to understand the reasons of the music performed with the Oud - İstanbul Lavta relationship of the Bacanos Family living together with Greek and Turkish cultures in İstanbul under the Ottoman and Republican dominance.

**Keywords:** Play, Istanbul Lute, Yorgo Bacanos, Tanburi Cemil Bey, Pick

## 1. GİRİŞ

Hem coğrafya hem de icrâ üslubu olarak çok yakın olan Türk - Rum Kültürü ile bir arada gelişmiş olan 19 – 20. yüzyıl İstanbul müziği için akla gelen pek çok önemli besteci ve icrâcı bulunmaktadır. İstanbul'da yaşamış Ermeni, Rum, Yahudi toplumlarından pek çok usta sanatçı yetişmiş ve günümüze kadar ulaşan eserler bırakmayı başarmışlardır. Gayri müslim sanatçılar arasında virtüozite seviyesi ile pek çok günümüz öğrencisine de sesli metod olmuş en önemli isimlerden biri üdi Yorgo Bacanos'tur. Yorgo Bacanos, gerek taksimleri, gerekse udda geliştirdiği teknik ve müzikal yapısı sebebi ile çok defa analize edilmiş bir müzik yapısına sahip olduğu düşünülmektedir. 1900 doğumlu olması sebebi Osmanlı'nın son dönemini aynı zamanda gençlik döneminde de Cumhuriyet'in ilk yıllarını yaşamış olan Yorgo Bacanos'un Türk müziği için bir milat kabul edilen Tanbûri Cemil Bey ile aynı zamanı paylaşmış olması da bu çalışma için önemlidir. Bacanos, Lâvtacı Lambo Efendi'nin iki oğlundan biri olmakla birlikte önemli bir Kemençeci olan Aleko Bacanos'un da kardeşidir. Aile içinden gelen müzikal yapı ile Rum kökeni birleştiğinde kültürlerin birbirine etkileşiminin de kaçınılmaz olduğu gözlemlenmekte ve dinlenen ses kayıtlarında anlaşılabilirliktedir.

İstanbul Lâvtası'nın ustaların elinde nasıl şekillendiği konusunun aydınlanabilmesi için hem tarihsel hem de teknik analize ihtiyaç duyulmaktadır. Çeşitli zamanlarda ve toplumlarda "lâvta" adı ile pek çok farklı yapıda çalgı kullanılmıştır. Bu çalışmada incelenmesi planlanan İstanbul Lâvtası'nın dayandığı, elde bulunan ilk kaynaklara bakıldığında şunlar söylenilebilir. Müzikolog Henry George Farmer'ın aktardığı bilgilere göre 19. yüzyılda Osmanlı döneminde kullanıldığı belirtilmektedir (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58). Ayrıca Ayhan Sarı'nın "Türk Müziği Çalgıları" isimli çalışmasında, 18. yüzyılın ikinci yarısında Türk müziğinde kullanılmaya başlandığından söz edilmektedir (Sarı, 2009: 34). Tamamen kendine özgü fiziki yapısıyla ve icra üslubuyla Batı Anadolu'ya ait olduğu düşünülmektedir. Günümüzde Türkiye ve Yunanistan'daki müzik çevreleri tarafından "İstanbul Lâvtası" adı ile de anılmaktadır. Diğer kültürlerdeki isim benzerleri ile bir karışıklık yaşanmaması ve gelecek kuşaklara aktarımının sağlıklı olabilmesi adına bu araştırma sürecinde ve sonucunda "İstanbul Lâvtası" isminin uygunluğu hususunda karar kılma gayreti benimsenmiş ve bu ismin yaygınlaşıp meşruiyet kazanması adına gerekli çalışmaların yapılması düşünülmüştür.

Murat Aydemir'in bu hususta görüşleri şöyledir:

"Pek çok kaynak İstanbul Lâvtasının bir İstanbul sazı olduğunu zikreder. O halde İstanbul müziğine ayak uydurması için gerekli değişikliklerin yapılmış olması son derece

mantıklıdır. Âdeta sap boyu ve perde sistemi Türk müziği makamlarını icra edebilmek için uyarlanmıştır. Tanburi Cemil Bey'e kadar daha çok Rum sazendelerin rağbet ettiği bu sazın İstanbul'lu olduğunu akordundan, perde sisteminden ve formundan da anlıyoruz"(Aydemir, 2017, S: 32)

Halk arasındaki yaygınlığı ve bilinirliği araştırıldığında, 21. yüzyılda bu çalgının oldukça az kullanıldığı görülmektedir. Yapılan incelemelerde İstanbul Lâvtası hakkında pek az kaynağa rastlanmaktadır. İstanbul Lâvtası öğretimi ise konservatuarlar bünyesinde nadiren gerçekleşmektedir. Bunun sebebi konservatuarların konuya itina göstermemesi değil, öğrencilerin bu çalgıya yeterli alâka gösteremeyip, lâvtaya göre daha popüler olan ud ve tanbur çalgılarına yönelmeleridir. Bu yönelme, İstanbul Lâvtası'na ses rengi, icra şekli, fiziki yapısı... vs olarak en yakın çalgının ud ve tanbur olması ile açıklanabilir. Diğer sebepler düşünüldüğünde ve araştırıldığında karşımıza pek çok başlık altında eksik ve tavsiyeye muhtaç konular çıkmaktadır. Bu konuyu Dr. Mehmet Nazmi Özalp aşağıdaki şekliyle ifade etmeye çalışır."Gittikçe udun revaç bulması ve lâvtaya göre daha kolay çalınması gibi nedenlerle, icrâ tekniği, mızrabı ve üslûbu unutulup gitmiştir. Bu gün yeniden canlandırma çabaları dikkat çekiyor." (Özalp,1986: 58).

İstanbul Lâvtasının İki şekilde icrâ edilmişliği vardır. Neredeyse tüm Türk müziği çalgılarında olduğu gibi melodiyi aynen takip ederek, tek sesli ve yatay grafiği devam ettirmek birinci şekli olabileceği gibi diğer bir icra şekli de akor seslerini basmak sureti ile melodiye, ritim tutarak eşlik etmektir. Bu ikinci tarz icra, İstanbul Lâvtası'nın gelenekteki icrasını daha çok yansıtmaktadır. Bu durumda "akor"dan kasıt, tam anlamıyla Avrupa müziği'nde olduğu gibi tonal ve armonik yapı çerçevesinde bir akor duyumu değil, modal yapıya sahip seslerden oluşmuş bir şekilde ritme ve yürüyüşe destek vermedir. Açık tellerin bu desteği, dem, pedal ses niteliğinde melodiye destek olarak tanımlanabilir.

Yukarıda bahsi geçen melodilerin kurulması ve bu makamlara uyumlu seslerden oluşan bu pedal seslerin inşâ edilmesi, üçü çift, biri ise tek olmak üzere toplam 4 tel ile mümkün kılınmaya çalışılmaktadır. Her bir çift tel ve en üstteki bam teli için tam bir oktavlık tel boyu mesafesinde hareket alanı bulunmaktadır. Bir oktavlık sap boyu sebebi ile ud'a kıyasla pozisyon değişiminin bol olduğu bir icrâ ilk başta akla gelen zorluklar arasındadır.

## **2.Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmada, çok az sayıda yazılı ve sesli kayna sahip olan İstanbul Lâvtası ve icra üslubu hakkında bilgi toplanması ve gelecek nesillere aktarımı hususunda standardizasyon ve netlik kazanılması amaçlanmaktadır. Aynı zamanda dönemin ustası olarak tabir edilen Yorgo Bacanos'un müziğindeki etkileşimi de gün yüzüne çıkartmak amaçlanmaktadır.

### **3.Araştırmanın Yöntemi**

İstanbul Lâvtası ile ilgili yapılmış icrâlardan yola çıkarak, ses kayıtlarının dinlenmesi ve Türk halk müziğinde yörelere göre değişen ve özellikle bağlama icrâcılarının sağ el tekniği ile icra ettikleri tezene tavırlarının karşılaştırılması yolu ile bir yöntem belirlenmeye çalışılmıştır.

### **4.Araştırmanın Sınırlılıkları**

Babası da bir Lâvtacı olan Yorgo Bacanos'un Nihavend Taksimi bu çalışmanın analiz edilen eseridir. Bu analizler Türk halk müziğinde bağlama çalgısı için "Zeybek" tezene tavrını içeren hususlar çerçevesinde incelenmiş ve icra üslubu ifade edilmeye çalışılmıştır.

### **5.Veri Toplama Yöntemleri**

Araştırmada veriler; ses kayıtları, çeşitli tarihi belgelerin incelenmesi, yazılmış notalara ulaşılması ve dinlenen ses kayıtlarının notaya alınması sonucunda eldeki verilerin analiz ve kıyasları ile elde edilmiştir. Analizi yapılan Nihavend taksim, Kalan Müzik tarafından hazırlanan "*Yorgo Bacanos 1900-1977*" isimli CD'den elde edilmiştir.

### **6. İstanbul Lâvtası'nın Tarihçesi**

Bu çalışmanın hazırlık aşamalarında fark edilen önemli bir nokta da şudur ki; Lâvta, bu çalışmadaki adı ile İstanbul Lâvtası hakkında pek az kaynak bulunmaktadır. Aynı şekilde ses kaydı olarak da arşivi çok az olan bu çalgının tarihindeki olgular, icâdı, fizîki gelişimi, kullanıldığı bölgeler ve icrâ edildiği ortamlar ile ilgili çok somut bilgiler literatürde oldukça sınırlıdır. Nâdir icra edilen çalgılardan olması yanı sıra, üzerinde yapılan araştırma ve incelemeler için de hakkında bilgi sahibi olunamamış, incelenememiş konular arasında da gösterilmesi doğru olacaktır.

"Lâvta" kelimesinin kökeni, Arapça'da "el-ud" dur. İtalyanca "liuto", Almanca "laute" İspanyolca "laud", Yunanca "laouto" ve en yaygın ismi ile İngilizce lute olarak tabir edilir. "Doğu coğrafyasına gelindiğinde, "lâvta" isminin sıklıkla kullanıldığı ve çalgının batıya göre fizîki ve icrâi farklılıklar gösterdiğini görülebilmektedir. Doğu ve batıda kullanılan icrâ farklı üsluplarında ve farklı yapılarda çalgıların Lâvta adı ile anıldığı net olarak görülebilmektedir"(Yücel, 2016: 436).

İslam Ansiklopedisinde lâvta ile ilgili olarak "bir Doğu sazı olan lâvtanın Mağribîler aracılığı ile İspanya'ya, oradan XIV. yüzyılda Fransa'ya ve diğer Avrupa ülkelerine geçtiği kabul edilmektedir. Ayrıca İngiliz Thomas Allom (ö. 1872), İtalyan Amadeo Preziosi (ö.

1882) ve Giovanni Brindesi (XIX. yüzyıl) gibi sanatçıların İstanbul şehir hayatını yansıtan resimlerinde lâvtacı tasvirlerine de yer verilmiştir “(Karakaya, 2003: 113).

Sachs, lâvta konusunda görüşlerini şöyle ifade etmektedir: “Lâvta, Araplar vasıtasıyla Avrupa’ya geçen udun burada üç yüzyıldan fazla bir süre büyük rağbet gören bir varyantıdır. 15. yüzyılda perde bağı takılmış ve tel sayısı artırılmış, sonraki zamanlarda da birçok çeşitli tipi ortaya çıkmıştır” (Sachs, 1968: 254-559).

Mahmut Ragıp Gazimihal, “Musiki Sözlüğü” isimli eserinde şöyle belirtmiştir.

“Endülüs gibi Şarklı ülkelerden ve muhtelif istikametlerden gelerek Avrupa’ya yayılmıştır. Doğuda Ud’dan başka “Lağuta” adı ile farklı bir çeşit kullanılmıştı.” Yine aynı çalışmada, ilk olarak İspanyollar tarafından Fransa ve Batı coğrafyasına yayıldığından bahsedilse bile Macarlar’ın ve Leh’lerin bu çalgıyı erken dönemde icrâ ettiklerinden de bahsedilmektedir.” (Gazimihal, 1961: 147).

Yukarıda Karakaya ve Sachs’ın ifade ettiği lâvtalar Avrupa lâvtası olan Barok, Rönesans lâvtalarına karşılık gelmektedir. Avrupa Lâvtası’nın İstanbul Lâvta’sına etkisini veya dönüşümünü ifâde etmeye çalışan George Farmer, şunları belirtmiştir. “19. Yüzyılda, belki İtalyan etkisi altında, lauta diye bilinen küçük tipte bir ud girdi. Bu eski tipteki ud şimdi günümüz Türk orkestra musikisinin bütünleyici bir parçasını oluşturuyorlar” (Farmer, çev. Gökçen, 1999: 58).

Haluk Yücel, İstanbul Lâvtası’nın Osmanlı Dönemine dair yaptığı araştırmasında aşağıdaki sonuçlara ulaşmıştır.

Lâvtanın Osmanlı sarayında sazandeler tarafından icra edildiği minyatürlerin olması, bu çalgının Türk müziğindeki önemini göstermektedir. “Lâvta, Osmanlı sarayına 18.yüzyılda gelmiş ve rağbet görmüştür. Bir dönem udun yerini almış olsa da bilhassa 19.yüzyılda ud fasıl içinde eski önemini tekrar kazanmıştır. Her iki çalgı da sarayda Fasl-ı Cedid bünyesinde yer almıştır. Lâvta, sarayın müzik yaşamında özellikle kemençe ile birlikte kullanılmaya başlamıştır”(Yücel, 2016: 436).

Bu çalgının kullanıldığı zamanları ve ortamları araştırırken karşımıza çıkan çalışmalardan biri de İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Mûsikî Hayatı” isimli çalışmasıdır. İfadesi şöyledir:

“O dönemde 1. Abdülhamid’in (1774 – 1789) kızı Esmâ Sultan’ın Boğaz’daki sarayında cariyelere ders veren çalgı ve oyun öğreticilerinin arasında Lâvta öğreten Tavşan (Rum) üstadlar vardı. Lâvta bu yıllarda sadece Türk müziği’ne girmemişti. Avrupa’da çok yaygın olarak kullanılmaktaydı. Avrupa’da toplumun her kademesinde itibar kazanmış, ünlü

ressamlara modellik etmişti. Ud'a benzeyeni, benzemeyeni, kısa saplısı, uzun saplısı yapılmış olan bu enstrüman, Doğu'dan Batı'ya girdiği gibi, tekrar Batı'ya yönelmiştir" (Uzunçarşılı, 1977: 110).

## 7. İstanbul Lâvtası'nın Fiziki Özellikleri

İlk olarak belirtilme ihtiyacı duyulan yönü ud ile karşılaştırıldığında tekne bölümünün daha küçük olmasıdır. Sap kısmı yine uda göre daha uzundur. Perdeli bir çalgıdır. Perde sistemi tampere<sup>3</sup> olmayan ve şu anda kullanılan haliyle, eşit olmayan aralıklara bölünmüş perdelerden oluşmaktadır. Kapak olarak da tâbir edilen ses tablasında bir adet delik mevcuttur. Ses tablasının mukavemeti de arka kısmında bulunan balkon olarak da adlandırılan ahşap yapıdaki çıtalar vasıtası ile sağlanır.

Mes'ud Cemil Bey, Mûsikî Mecmuası'nın 1972 tarihli 276. Sayısında yer alan "Kaybolan Türk Sazı Lâvta" isimli makalesinde Lâvtanın fiziki yapısından şöyle bahseder." Yalnız lâvtanın Avrupa'nın her tarafında değişik şekilleri vardır. Kimisi daha uzun, kimisi daha uda yakın şekilde yuvarlakçadır. Büyüklük küçüklük ve akort tarzı da değişir. Bizim Türk Lâvtası, uddan farklı olarak uzun ve zarif bir tekne üzerinde daha uzun saplıdır. Tanbur gibi perdeleri vardır." (Cemil, 1972: 4).

Dört adet teli bulunmaktadır. Bu tellerden üçü çift, en üst teli de tek olarak kullanılır. En alt tel, eski zamanlarda bağırsak olarak kullanıldıysa da günümüz teknolojisi ile plastik hammaddesi ile misina tel olarak kullanılır. Diğer teller ipek üzerine gümüş veya farklı metal materyallerin sarılması ile elde edilir.

Sapın tekne ile bulunduğu nokta açık telden çıkan sese tam bir oktav mesafededir. Bu noktanın oktav olarak kullanılması ahengin artması ile doğru orantılıdır. Fakat 20 Yüzyıl başlarında imal edilen lâvtaların bazılarında "sap dibi" olarak da tabir edilen noktaya basıldığında oktav perdesinden bir önceki perdeye yani açık tele göre 7. derece'ye (minör 7'li, oktavdan bir tanini / tam ses pest) ulaşılabilir. Bahsi geçen bu 7. derecenin, bazı lâvtalarda tiz oktavdan yarım ses düşük bazılarında ise bir tam ses düşük olduğu gözlemlenmiştir.

---

<sup>3</sup> Tampere: Fransızca, eşit aralıklı. (Uluç, S.151)

## 8. İstanbul Lâvtası İcrâ özellikleri

19. yüzyılda ve 20 yüzyıl başlarında, İstanbul Lâvtası'nın Türk müziği'nde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Tercih edildiği müzik ortamı ise Türk müziği çalgılarının genel kullanımına kıyasla pek dar bir icra meclisidir. Bu meclisten “kabasaz” takımı olarak da bahsedilir. Gelenekteki “ince saz” takımının tanbur, ney ve kemençeden oluşan bir yapısı vardır. İcrâ edilen eserler ağır başlı yapıda ve nüansa yönelik imkânlar sağlayan eserlerdir. Peşrevler, saz semaileri, klasik formdaki büyük usûllü sözlü eserlerin yanında neo klasik ve romantik dönem müzik yazıları ince saz repertuarı olarak ele alınabilir. Kısacası sanat kaygısı taşıyan bu tür eserler yine sanat kaygısı taşıyan bu çalgılar ile icra edilirdi.

Kabasaz bahsine geri döndüğünde, yukarıda bahsi geçen icrâ üslûbunun ve repertuar yapısının dışında bir olgu ile karşılaşılmaktadır. Klasik ve ağırbaşlı repertuara göre daha hareketli ve eğlence müziğine yönelik bir repertuar ve icra anlayışı göze çarpmaktadır. Çalgının yapısındaki akor basabilme özelliği de bu tür müziklere destek verebilmesini kolaylaştırmaktadır. Fakat bu durum melodi çalabilmesini de engellememektedir. Şöyle ki, icrâcının tercihinine göre yeri geldiğinde akor ile ritm tutması yeri geldiğinde de melodiye de eşlik edebilmesi İstanbul Lâvtası icrâcısının en önemli özelliğidir.

Lâvta ile akor duyurma yöntemi, “akor” kelimesi ile eş zamanlı akla gelen armoni kuralları düşünülmeden gelişmektedir. Geleneksel müziğin tınlarının kaybolmaması adına akorun içinde bulunan üçlü ve beşlilerin ne olup olmadığı kaygısı icrâcı için önem arz etmemektedir. Karar perdesinin icrâcı için rahat bir pozisyonda bulunması lâvta üslubu gereği basılacak akor için ilk etapta yeterlidir.

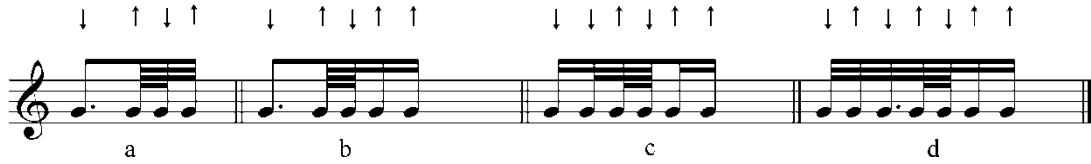
Aynı özellik bağlama çalgısındaki tezene tavrıyla da yakın alâka göstermektedir. Ege ve Orta Anadolu başta olmak üzere Anadolu'nun pek çok yöresinde duyulabilen bu özellik bağlamanın en üst ve orta telinin sabit olarak mızrap ile teması sonucunda duyulabilmektedir. Bu bir tür çok sesliliktir. Fakat yukarıdaki paragrafta da bahsi geçtiği gibi bu çok seslilik batıya yönelik bir tını olmayan farklı kurallarla açıklanması mümkün olan bir çok seslilik örneğidir. Mızrabın melodiye çalmayan ve açık olan tellere çarpma hadisesi olarak da ifade edilebilir. Dolayısıyla üçlü ve beşli gibi diğer seslerin kaygısını duymayan icrâcı, aynı zamanda sadece dem seslerinden destek alarak melodiye de eşlik edebilme imkânı bulabilmektedir.

Eser icrâsı sırasında hem melodiye çalıp hem de üst tellere dokunabilmek fiilen bazı teknik detayları beraberinde getirmektedir. Bu detaylar sağ el bileğinin bilinçli kıvraklığı ile mümkün olmaktadır. Bu kıvraklığın rastgele bir tavırla gerçekleşmesi mümkün olsa da doğru



bir üslubu ifade etmiş olmayacaktır. Dolayısıyla mızrap yönü yani üst ve alt vuruşlarının planlı olarak yapıldığı bir vuruş tekniği gerekmektedir.

Halk müziğinin her yörenin kendine has tınılarını ifade etmek için kullanılan tezene tavırlarının İstanbul Lâvtası için de geçerliliği mümkün olabilmektedir. Bu konuya yardımcı olarak hem Türk klasik müziğinde hem de Halk müziğinde ortak kullanılan pek çok eser, bağlamadaki tezene tavrının İstanbul Lâvtasına uyarlanması sonucunda lâvta ile üslubun anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir. Örnek verilecek olursa, halk müziğindeki zeybeklerin Lâvta ile kaba saz takımının önemli bir repertuar parçası olarak icrâ edilmesi hususunda, tam tamına bağlamadaki zeybek tezenesinin lâvtaya uyarlanmasıyla, özünden hiçbir tını eksiltmeden ifadesini sağlayacağı söylenebilir.



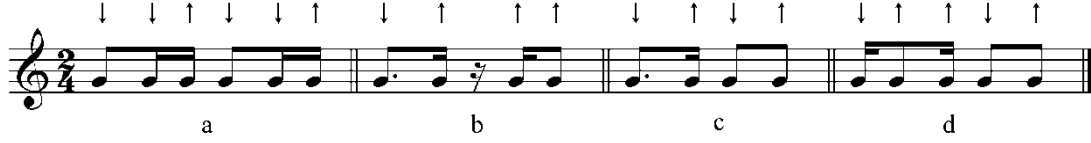
Şekil 1: Sıklıkla Kullanılan Zeybek Tezeneleri.

**Kaynak:** Kalender, C. ve Keskin, L. (2010). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınları, s.256.

Yukarıdaki şekilde ifade edilmeye çalışılan tezene tavırları, lâvta icrâsına uygunluğunun kıyaslanması amacıyla verilmiştir. “a” ölçüsünde verilen tavrı ise aynı zamanda orta Anadolu ve Konya yöresinde de, mızrap yönü dâhil hiçbir değişikliğe uğramadan kullanılmaktadır.

Bu tezene tavırlarını İstanbul Lâvtası üzerinde tam anlamıyla icrâ edebilmek, bağlama ile kıyaslandığında icrâ kolaylığı önceliği bağlamadadır. Bu kolaylığın en önemli sebebi çalgıdaki akort sistemidir. Fakat özellikle belirtmek gerekirse teknik zorlukların Lâvta üzerinde hallolması hususu metodik bir çalışma ile başarılabilir ve pek çok tezene tavrının icrası İstanbul Lâvtası ile mümkün olabilir.

Bunların dışında daha basite indirgenmiş ve İstanbul Lâvtası mızrap vuruşunu rahatlıkla ifade edebilecek farklı tartımlarda da tezene tavırları da mevcuttur. Aşağıdaki şekilde belirtilen yapılar için özellikle belirtmek gerekir ki, “lâvta mızrabı” tabir edilen, vuruş tekniğini değil, sadece bu mızrabı vurabilmek için gerekli olan ritmik yapıyı anlatmaktadır. Lâvta mızrabı konusunun tam anlamıyla ifade edilebilmesi için, öncelikle dem ve pedal seslerin, üçlemelerin, mızrap çırpma hareketinin ve mızrap vuruş yönlerinin belirtilmesi gereklidir.



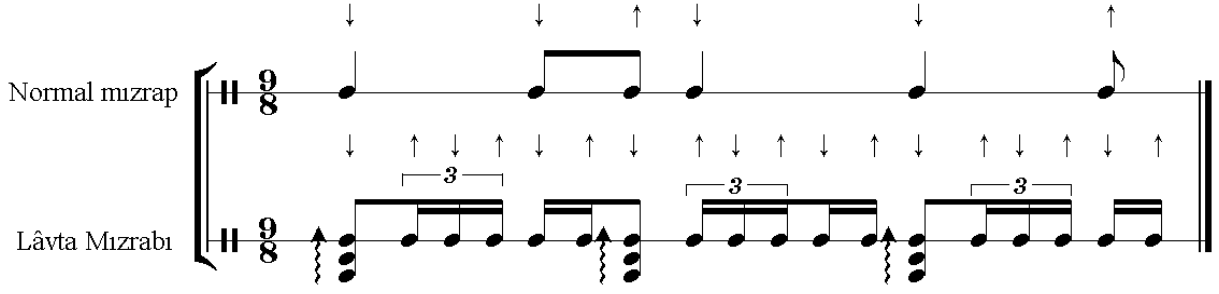
Şekil 2: İstanbul Lâvtası'nda sıklıkla kullanılan ritmik yapılara örnekler.

Yukarıda belirtilen tezene tavırları ile ritmik yapılar kıyaslandığında her iki yapının da birbiri ile benzerlikler taşıdığı görülebilmektedir. Her iki şekildeki ritmik yapı çeşitleri hem halk müziğinde hem de makamsal müzikte uyarlanıp uygulandığında çıkacak olan sonuçlar biri birilerinin varyasyonu olduğunu hem duyumsal hem de nota analizleri ile ortaya koymaktadır. Verilen örnekler, bu tür ritmik yürüyüşün ve akorlar ile melodiye eşlik etme yolunun sadece bir bölümünü teşkil etmektedir. Üslubun gelişmesi için ayrıca bir metodik yol izlenmesi ve icrâ edilebilecek tüm ritmik yapıların ortaya çıkartılması gerekmektedir. Bu metodun gelişmesi başlı başına bir araştırma alanıdır.

Cinuçen Tanrıkorur'un "lâvta mızrabı" ve tempo tutma husûsunda söyledikleri, 1971 yılında T.R.T.'den "Metod Büyük Ödülü" alan hâlen basılmamış "Ud "Metodu"nda yer almaktadır. Şöyle ki;

"Daima bir üst – bir alt hesabına dayanan ve oldukça kolay kavranabilen bu mızrap düzeni, ancak "üçleme" ile bâzı "aksak ölçü"lerin icrâsında bozulabilir." (Tanrıkorur, Basılmamış Ud Metodu, 43)

"Hem parçanın giderine, hem de saz eşliğine canlılık kazandıran bu tarz mızrap kullanımına "Lâvta Mızrabı" demek âdet olmuştur. Bu deyim de, eskiden ince saz ve köçekçe takımlarında, perdeli oluşu ve donuk sesi yüzünden, ancak melodiyi çalan kemençeye eşlik edebilen, lâvta adlı udbenzeri sazda kullanılabilen kalabalık mızraplardan kalmıştır. Özellikle köçekçelerin icrâsında aranılan bu mızrap tarzı, bu gün için sadece ud ve tanburda kullanılabilir. Lâvta mızrabının kullanımında, usûlün kendi içinde bâzı simetrik parçacıklara bölünmesi ve bunların yine kendi içlerinde bir düzenle periyodik olarak tekrarlanması sonucu, bâzı vuruşlar normal mızrap kullanımına göre ters düşer. Ancak, ters (alttan) mızrabın hemen arkasından kuvvetli bir düz (üstten) mızrabın gelmesiyle hem bu görünüşteki aksama çözülmüş, hem de ritm zenginleşmiş olur." (Tanrıkorur, Basılmamış Ud Metodu, 43).



Şekil 3: Lâvta Mızrabı.

**Kaynak:** Tanrıkorur, C. (1971). *Basılmamış Ud Metodu*, T.R.T. “Metod Büyük Ödülü”, s.43.

İstanbul Lâvtası'nın icrâsı konusunda incelenmesi gereken diğer bir husus ise melodinin icrâ edilmesidir. İstanbul Lâvtası, Tanbûri Cemil Bey ve sonrasında, melodi icrâsında yol almış ve lâvta mızrabı ile tempo tutma tarzına ek olarak yatay icrâda da kullanılmaya başlanmıştır. Yani müzik içerisindeki görevi dem ve pedal sesler ile ritmik yürüyüşün yanında, müziğin yatay hâli olarak da nitelendirilebilecek olan tek sesli melodiyi de icrâ etme yoluna girmiştir.

Cemil Bey'in tanbûriliği söz konusu olduğundan lâvtaya kattığı melodik icrâ üslûbu, kaçınılmazdır.

Sap üzerinde bulunan perdelerin, icracıyı, öncelikle tanbur anlayışı ile ilerlemesi hususunda etkilediği söylenebilir. Bir oktav uzunluktaki sap üzerinde yapılan parmak hareketleri, gerek parmak numaraları, gerek ise pozisyon değişimlerindeki hallerin, tanbûrilerin kullandığı sistemler ile örtüştüğü gözlemlenebilmektedir. Mızrabın fiziki yapısı ve vuruş tekniği açısından tanburdan öte ud ile olan yakınlığı ise sağ el tekniğinin tanburdan farklı bir hareket sistemine dayandığını anlatmaktadır. Belirtmek gerekir ki tanbûrilerin pek çoğu alışık oldukları üzere, İstanbul Lâvtası'nı tanbur mızrabı ile çalmaktadırlar.

## 9. Yorgo Bacanos'un Ud İcrâsı ve İstanbul Lâvtası İlişkisi

Yukarıda anlatılanlardan hareketle, ismi lâvta icrâcılarının arasında olmayan fakat pek çok müzik insanına udicrâsı ile önder olmuş bir isim olan ve babası da bir lâvtacı olan Yorgo Bacanos'un üslûbunu tartışmaya açmak ihtiyacı duyulmuştur.

Lâvta icrâcısı olmamasına rağmen müziğinde Cemil Bey'i barındırdığı açıkça gözlemlenebilen bir icrâcıdır. İcrâsında lâvta üslûbunu hissettiren ana öğeler açıkça görülmesi de, kurmuş olduğu cümleler bakımından, Tanbûri Cemil Bey'in lâvta ile kurduğu cümlelere olan benzerlikleri dikkat çekmektedir. Bu konudaki en önemli etkilerden başta geleninin, babası Lâvtacı Lambo Efendi olduğu husûsudur. Çocuk yaşta, evde başlayan müzik ortamı ve

babasının mızrabından duyduğu bu üslûb, onun udundan yansıyan lâvta mızrabının en önemli sebeplerindedir.

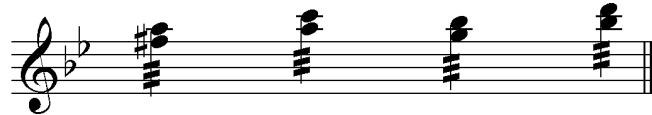
2006 yılında Kalan Müzik firması tarafından yayımlanan “Yorgo Bacanos 1900 – 1977” isimli çalışmanın icrâları dinlendiğinde, “Cemil Bey’in lâvta icrâsı” bahsinde geçen konuların neredeyse çok azının uygulandığı görülebilir. Fakat bu durum Yorgo Bacanos’un lâvtaya olan katkılarının göz ardı edilmesi için yeterli sebep değildir.

Bu albüm çalışması dinlendiğinde bâzı hususlara rastlanmıştır. Nihavend taksim 7. saniyesinde si bemol, re ve sol seslerini kullanarak, ritmik bir yapı ile desteklediği müzik cümleleri bulunmaktadır. Bu yapıya ek olarak re ve sol sesleri, pedal ses olarak da düşünüldüğünde, lâvta üslûbu ile Bacanos arasındaki ilişki kurulabilmektedir.



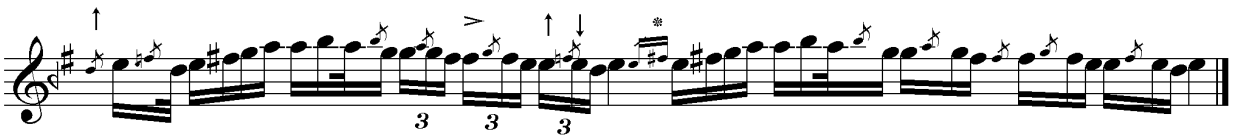
Şekil 4: Kalan Müzik 2006 – Nihavend Taksim–Ritmik ve pedal seslerin icrâsı (7. Saniye).

Yine aynı taksimde, Cemil Bey ve Kenan Şavklı’nın sıklıkla kullandığı tremolo tekniğini tercih etmiştir. Bu tremolo yapısı aynı nihâvend taksim 2.05. saniyesinde bulunmaktadır.



Şekil 5: Kalan Müzik 2006 – Nihavend Taksim–tremolo icrâsı (2.11. Saniye).

Yine aynı albüm içerisinde yer alan, Bacanos’un hüseyini taksimi incelendiğinde, aşağıdaki örnekte olduğu gibi, hüseyini perdesi üzerindeki beşli içerisinde gezinen bu motif, sadece nevâ telinde icrâ edildiği yani lâvtada olduğu şekliyle tek tel üzerinde yatay icrâ olarak gerçekleştiği göze çarpmaktadır.



Şekil 6: Tek tel üzerinde yapılan motif (0.13. Saniye).

Aşağıda örnek olarak verilen cümlede Yorgo Bacanos'a ait olan, karakteristik melodilerden birisi göze çarpmaktadır. Bu melodi için tipik bir Yorgo Bacanos tavrı da denilebilir. Bu melodi lâvta üslûbuna yakınlığı ile dikkat çekmekte olup Cemil Bey'in kurduğu cümlelere de benzerliği ile dikkat çekmektedir. Mutlu Torun'a göre bu cümle, "Bacanos'un yaptığı ilk taksimlerden olması sebebi ile lâvta üslûbunun etkileri görülebilmektedir" (Mutlu Torun ile özel görüşme, 24 Aralık 2014).



Şekil 7: Lâvta üslûbunda sıklıkla kullanılan cümle (2.13. Saniye).

## 10. Sonuç ve Değerlendirme

Yorgo Bacanos'un üslûbu için özet olarak şunlar söylenebilir.

- Lâvtayı, solo çalgı olma yolunda ileri taşıyan Cemil Bey'in icrâ üslubunu udunda yansıtabilmiştir.
- Babasının Lâvta icrâcısı olması sebebi ile dönemin etkilerinden faydalanmış olması açıkça görülebilmektedir.
- İki sesi aynı anda bastığı ölçüler dikkate alınır, Klasik Türk müziğinde notada bulunmayan çok sesli icrayı duyurabildiği görülmektedir. Ud, aynı anda üç, dört ve beş sesi aynı anda duyurabilen bir çalgıdır.
- Özellikle inici cümlelerde "çarpmı" yaparak inişini gerçekleştirmiştir.
- Cümle başlangıcı ile cümle sonu arasındaki ilişki incelendiğinde cümlenin bir başlangıçtaki ritmik yapısının mümkün olduğunca korunmaya çalışıldığı görülebilmektedir.
- İstanbul Lâvtası icrâcılarına bakıldığında bu icrâcıların pek çoğunun aynı zamanda besteci olduğu görülmektedir. Kimi saz müziği, kimisi de sözlü eserler konusunda literatüre isimlerini yazdırmışlardır. Bacanos da çalgısındaki çoğu zaman yatay hareketle yaptığı melodik zenginliğin karşılığını besteci olarak aldığı anlaşılabilir.
- Osmanlı İmparatorluğu sınırları içerisinde ve günümüzde de Türkiye coğrafyasında hatta Yunanistan, Orta Doğu ve Arap camiasında pek çok müzik insanının düşüncelerine ve çalışmalarına mihmandar olmuş, tüm bu bahsi

geçen coğrafyanın öğrencilerine gıyâbi de olsa öğretmenlik yapmış bir isim mevcuttur ki o da Tanbûri Cemil Bey'dir. Bestecilik konusunda sözlü müzik ve saz müziği olarak ustalık derecesinde eserler vermiştir. Yorgo Bacanos'un da pek çok icrâcı gibi Cemil Bey'den etkilendiği yapılan analizlerde de açıkça görülebilmektedir.

#### Kaynaklar:

Aydemir, Murat "Tarihsel Süreçte Lâvta Sazı ve Lavta Metodu" İstanbul Teknik Üniversitesi – Sosyal Bil. Enst. – Yüksek Lisans Tezi, 2017

Cemil, M. "Kaybolan Türk Sazı Lâvta", *Musikî Mecmuası*, Sayı 274, s.4.

Farmer, H.G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*, (Çeviren: İlhami Gökçen), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Gazimihal, R.M. (1961). *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kalender, C. ve Keskin, L. (2010). *Uzun ve Kısa Sap Bağlama Eğitimi*, Ankara: Arkadaş Yayınları.

Karakaya, F. (2003). Lâvta, İslam Ansiklopedisi, cilt: 27, sayfa: 113-114.

Özalp, M.N. (1986). *Türk Müsikisi Tarihi*, Ankara: TRT Müzik Dairesi, Basılı Yayınlar Md.

Sachs, C. (1968). *TheHistory of Musical Instruments*, New York: W. W. Norton &Company Inc..

Sarı, A. (2009). *Türk Müziği Çalgıları*, İstanbul: Müsiki Dergisi Yayınları.

Tanrıkorur, Cinuçen, Basılmamış Ud Metodu, sayfa: 43

Uzunçarşılı, İ.H. (1977). *Osmanlılar Zamanında Saraylarda Müsiki Hayatı*, Ankara: Belleten Yayınevi.

Yücel, H. (2016). Osmanlı Sarayı Kayıtlarında Yer Alan Ud ve Lâvta Sazları Üzerine Bir İnceleme, *Sosyal Bilimler Dergisi / TheJournal of SocialScience / Yıl: 3, Sayı: 6, Mart 2016, s. 424-438*

Yorgo Bacanos 1900 – 1977,CD - Kalan Müzik,İstanbul 2006