Eine Kurze Geschichte der Bağlama

Erkan Çanakçı
erkancanakci@gmail.com

Veröffentlichungsdatum:
5. Oktober 2025

Abrufdatum:
22.11.2026

Zitierweise: Çanakçı, Erkan (2025). Eine Kurze Geschichte der Bağlama. Alevitische Enzyklopädie — ISIL: DE-4607. https://doi.org/10.68413/alevian siklopedisi.t675e (Abrufdatum: 22.11.2026)

Die Alevi-Enzyklopädie ist im Rahmen des **Internationalen Standard-Identifikators für Bibliotheken und verwandte Einrichtungen** unter dem Code **ISIL: DE-4607** registriert.

ISSN 3055-9928

ISIL URI /isil/DE-4607

LOBID
lobid.org/organisations/DE-4607

Permalink id.zdb-services.de/resource/organisations/DE-4607

Adresse: Alevi Ansiklopedisi Körnebachstr. 49-51, 44143 Dortmund

info@aleviansiklopedisi.com

Zusammenfassung
Die Bağlama ist heute, wie auch in der Vergangenheit, weiterhin das wichtigste Instrument unserer Volksmusik. Es wäre nicht falsch zu sagen, dass einer der wichtigsten Faktoren für die zunehmende Verbreitung der Bağlama der starke Einfluss der sich entwickelnden Technologie ist. Durch die Verbreitung von Medien wie Radio, Fernsehen und besonders dem Internet nimmt die Bağlama heute einen populäreren Platz in ihrer eigenen Geschichte ein als je zuvor. Menschen, die im Ausland leben, außerhalb dieser Kultur stehen, aber der Musik verbunden sind, lernen heute die Bağlama und verfassen verschiedene wissenschaftliche Arbeiten wie Artikel und Abschlussarbeiten über sie. Die Bağlama, von der angenommen wird, dass sie sich aus dem kopuz entwickelt hat, hat sich im Laufe der Zeit in verschiedene geografische Räume verbreitet und zur Bereicherung der Kulturen der Gesellschaften beigetragen, in denen sie vorkommt. Diese Studie bietet Informationen zur kurzen Geschichte, Etymologie, Entwicklung, strukturellen Merkmalen, Typen und geografischen Verbreitung der Bağlama.

Schlüsselwörter: Bağlama, Halk Müziği, Kopuz, Şelpe, Tezene

Etymologie und Geschichte des *Kopuz*

Es ist belegt, dass der Name *kopuz* in den Jenissei-Inschriften vorkommt. In vielen Dialekten und Mundarten der Türken hat sich dieser Name bis heute in Formen erhalten, die sich kaum verändert haben, etwa *kobuz*, *kobus*, *kobız*, *kobıs*, *komız*, *komıs*, *küpüz*, *kupüz*, *komuz*, *komus*, *homus*, *kubıç* und *qobuz* (Eroğlu 2011, 7). Die Studien von Gâzimhâl und Kemal Eraslan weisen darauf hin, dass der Name *kopuz* möglicherweise vom Wort *kop* abgeleitet ist (zit. nach Parlak 1998, 18).

Urheberrecht © 2026 Alevi-Enzyklopädie und Autor:in(nen). Alle Rechte vorbehalten. Sofern nicht anders angegeben, wird dieser Beitrag unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht. Bei jeder Nutzung ist eine ordnungsgemäße Quellenangabe erforderlich. Jegliche kommerzielle Nutzung, Bearbeitung, Übersetzung oder Wiederveröffentlichung bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung der Alevi-Enzyklopädie und/oder der Autor:in(nen).

Steinreliefs und Ritzzeichnungen, die bei archäologischen Ausgrabungen in Anatolien freigelegt wurden, liefern wichtige Hinweise auf Instrumente, die der *Bağlama* sehr ähnlich sind. In diesen Reliefs, die zu griechischen, hethitischen und sumerischen Zivilisationen gehören, wurden Instrumente gefunden, die der *Bağlama* stark ähneln. Außerdem finden sich die ersten schriftlichen Quellen zur *Bağlama* in chinesischen Archiven aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. (Koç 2000, 5).

Die wichtigsten Details in den Abbildungen 1 und 2 zeigen Instrumente, die auf eine Weise gespielt werden, die der *Bağlama* sehr ähnlich ist. Dabei handelt es sich um Instrumente, die vom *kopuz* abgeleitet sind, etwa die *tar* und in Aserbaidschan das als *aşık sazı* bekannte Instrument, das über die Schulter gehängt gespielt wird. Hinsichtlich der Spielweise wird die *Bağlama* jedoch auf dem Schoß gespielt. Ob die in diesen Zeichnungen dargestellten Instrumente tatsächlich *Bağlamas* sind, bleibt umstritten (İmrani 2017, 189).

Es gibt verschiedene Theorien, nach denen der *kopuz* aus Pfeil und Bogen entstanden sein könnte. Nach Ögel wurde der *kopuz* zunächst mit der Hand gespielt und später mit einem Bogen gestrichen. Diese beiden Werkzeuge beeinflussten die Entwicklung des *kopuz* (Parlak 1998, 18). Ähnlich erklärte Gazimihal, dass der *ıklığ kopuz* nach dem bogenlosen *kopuz* entstanden sei (Gazimihal 1975, 14). Die Zeichnung in Abbildung 3 zeigt nach Açın, wie sich Instrumente wie *okluğ* und *ıklığ*, die aus Pfeil und Bogen hervorgingen, entwickelten. Durch diese Transformation wird angenommen, dass sich die *kopuz*-Familie entsprechend den Bedürfnissen der Gesellschaften weiterentwickelte und ausdifferenzierte.

Traditionelle Spieltechniken auf dem *kopuz* lassen sich in zwei Gruppen einteilen: *şelpe*, also das Spielen mit der Hand, und das Spielen mit dem Bogen. Die *şelpe*-Technik wird bei den Saitentypen des *kopuz* verwendet. Sie beruht darauf, dass die Saiten mit der rechten Hand durch Auf- und

Abwärtsbewegungen in Richtung Resonanzdecke und Oberseite angeschlagen oder gezupft werden. Bei den gestrichenen Typen des *kopuz* stehen dagegen Techniken im Vordergrund, die den Gebrauch des Bogens betonen. Auf dem *kopuz* ist die *şelpe*-Technik jedoch deutlich verbreiteter als das Bogenspiel (G. Kızıler 2007, 31). Mahmut Râgıp Gâzimihâl (1975, 67), der wichtige Arbeiten zur türkischen Musik und zu Musikinstrumenten vorlegte und bedeutende Beiträge zum Fach leistete, stellt fest, dass sich der *kopuz* im 12. und 13. Jahrhundert n. Chr. unter türkischen Gemeinschaften über eine weite Geografie verbreitete. Mit dieser Verbreitung entstand eine musikalische Gruppe, die als "*kopuzcu*" bezeichnet wurde. Er weist außerdem darauf hin, dass die Inschrift "*kopuzcu*" auf Grabsteinen vorkommt, und nennt als Beispiel das Grab von Mengutaş Tay, der 1212 n. Chr. starb.

Strukturelle Merkmale des *Kopuz*

Heute wird der *kopuz* in Anatolien und Zentralasien verwendet. Zwar sind die Spieleigenschaften der frühesten Formen des *kopuz* nicht genau bekannt, doch ist hinsichtlich seiner physischen Merkmale bekannt, dass seine Saiten aus Pferdehaar oder Darm bestanden und dass er mit den Fingern gespielt wurde. Es gibt Modelle ohne Resonanzdecke für die akustische Verstärkung sowie Modelle mit Resonanzdecken aus Haut und Holz. Die Verwendung von Haut und Holz für die Resonanzdecke dürfte sich in späteren Perioden entwickelt haben. Die Verwendung von Metallsaiten auf dem *kopuz* und der Beginn des Spiels mit einem Plektrum (*tezene*) zeigen einen der wichtigen spieltechnischen Unterschiede zwischen dem frühen *kopuz* und der modernen *Bağlama* (Parlak 2000, 1).

Daneben gibt es auch den Mund-*kopuz*, der mit dem Mund gespielt wird, zu den geschlagenen Blasinstrumenten gezählt wird und durch die Nachahmung von Tier- und Naturlauten eindrucksvolle Klänge erzeugt. Heute finden sich aus Metall gefertigte Mund-*kopuzes* unter den Türken Zentralasiens und im Norden der Mongolei, während

Modelle aus Bambus in Indien und auf den ozeanischen Inseln vorkommen. Forscher:innen gehen davon aus, dass der Mund-*kopuz* eine Geschichte von etwa 6.000 Jahren hat (Yeşil 2015, 194).

Typen des *Kopuz*

Mit der weiten geografischen Verbreitung des *kopuz* lässt sich sagen, dass seine verschiedenen Varianten im Laufe der Zeit zunahmen. Es ist genauer, alle vom *kopuz* abgeleiteten Instrumente als "Typen des *kopuz*" zu klassifizieren. Zu diesen Typen gehören Instrumente wie *komuz*, *okça komız*, *çertme*, *çartı kopuz*, *şerçeng komıs*, *şertpe komus*, *kıl kopuz*, *kaylaçang kobız*, *buçı kopuz*, *ağaç komus*, *yadıngı komus*, *temir kopuz*, *kat komus*, *topşugur*, *dutar*, *setar*, *saz*, *tanbur*, *dombra*, *şerter*, *çağur* (*çöğür*) und *yelteleme* (Parlak 1998, 26-41).

Traditionell wird der *kopuz* mit der Hand, also ohne Plektrum, und mit dem Bogen gespielt. Bei der Handspieltechnik wird der Klang erzeugt, indem die Saiten mit der rechten Hand von oben und unten angeschlagen oder gezupft werden. Diese Technik wird vor allem auf den Saiten angewandt, die dem Körper des Instruments nahe liegen. In der Familie der gestrichenen *kopuz*-Instrumente erfolgt das Spiel mit einem Bogen. Im allgemeinen Gebrauch ist das Spielen des *kopuz* mit der Hand jedoch weiter verbreitet als das Bogenspiel (G. Kızıler 2007, 31).

Ein Typ, der bis heute gespielt wird und als frühestes Beispiel des *kopuz* gilt, ist der in Abbildung 4 beschriebene *kıl kopuz*. Die aus dem *kıl kopuz* hervorgegangenen gestrichenen und gezupften Instrumente verbreiteten sich im Laufe der Zeit in verschiedene geografische Räume. Dieses Instrument kann mit den Fingern oder mit den Nägeln gespielt werden. Zu den weiteren türkischen Instrumenten, die mit dem Nagel gespielt werden, gehören der *igil* und die klassische *kemençe*. Während die klassische *kemençe* nur mit dem Nagel gespielt wird, können *kıl kopuz* und *igil* sowohl mit dem Nagel als auch mit den Fingern

gespielt werden. Es gibt auch verschiedene Ansichten, nach denen sich der Name des Instruments *igil* aus "*ikiliden*" im Sinne von "zweifach" zu "*ikitelli saz*", also "zweisaitiges Instrument", entwickelt habe.

Das in Abbildung 5 gezeigte Instrument *hegit* wurde nach Anatolien gebracht und hat sich bis heute erhalten. Es entwickelte sich im Laufe der Zeit aus der Bezeichnung *ıklığ* (Akyol 2017, 164). Der *hegit*, der heute nahezu in Vergessenheit geraten ist, wird meist aus einem Flaschenkürbis hergestellt und mit zwei Saiten gespielt. Daneben gibt es auch Beispiele aus Holz. Dieses Instrument dürfte eine wichtige Rolle beim Übergang vom gestrichenen *kopuz* zum gezupften *kopuz* gespielt haben.

Heute besitzt der zweisaitige *ıklığ* in Anatolien, obwohl er rasch zurückgeht und fast vergessen ist, in gewissem Umfang noch ein Verwendungsfeld. Das in Visual 1 gezeigte Instrument *ıklığ*, das in Asien eine direkte Entsprechung hat und seine ursprüngliche Form in Anatolien weitgehend bewahrt hat, veränderte im Laufe der Zeit mit dem Auftreten dreisaitiger Versionen seine Form und entwickelte sich zu einem anderen Musikinstrument. Dass die frühesten Versionen des *ıklığ* in Anatolien bis heute weiterexistieren und bewahrt wurden, zeigt, wie stark die Menschen Anatoliens ihre Verbindung mit der Vergangenheit erhalten haben (Akyol 2017, 167).

Eine wichtige Stufe im Übergang vom *kıl kopuz*, also einem gestrichenen Instrument, zu einem gezupften Instrument ist der von den Kirgisen gespielte *komuz*, der rechts in Abbildung 6 zu sehen ist. Unter den gezupften Instrumenten der *kopuz*-Familie ist der *komuz* das einzige Instrument ohne Bünde. Dieses Merkmal positioniert den *komuz* als eine Stufe im Übergang vom gestrichenen Instrument *kıl kopuz* oder vom links in Abbildung 6 gezeigten *igil* zu einem gezupften Instrument. Nach dieser Übergangsphase begannen sich die handgespielten Instrumente der *kopuz*-Familie weiterzuentwickeln.

Das in Abbildung 7 gezeigte Instrument aus der *kopuz*-Familie ist der im Iran verwendete *setar*. Der *setar* besteht aus drei Saiten und vier Wirbeln. Sein Korpus ähnelt dem iranischen *tanbur*, er besitzt jedoch einen längeren Hals. Er weist größere Ähnlichkeit mit dem *dutar* der Usbeken und Uiguren auf. Heute wird er im Iran häufig bei Hochzeiten, Gemeindeveranstaltungen und verschiedenen Organisationen bevorzugt (Kafkasyalı 2018, 828).

Abbildung 8 zeigt den im Iran verwendeten *tanbur*, der eine ähnliche Struktur wie der *dede sazı* in Anatolien besitzt. Dieses Instrument, das meist von der im Iran lebenden *Ahl-i Haqq*-Gemeinschaft gespielt wird, hat zwei Saiten. Die *Ahl-i Haqq*, die als eine Erweiterung der alevitischen Kultur im Iran betrachtet werden können, bilden durch den *tanbur* eine wichtige religiöse Verbindung (Özdemir 2009, 23).

Ein Typ der *Bağlama*, der in Alevi-bektaschitischen *cem*-Ritualen und Gesprächen verwendet wird, ist der in Abbildung 9 gezeigte *dede sazı*. Obwohl der *dede sazı* je nach Region kleine Unterschiede aufweist, besitzt er im Allgemeinen eine Struktur mit 12 Bünden und 3 Saiten. Auch wenn die Größe des Korpus und die Zahl der Saiten von Region zu Region variieren, wird der *saz* in einigen Regionen mit 2 Saiten und in anderen mit 3 Saiten verwendet. Die Korpusform ist als "Axtkorpus" (*balta tekne*) bekannt und stellt sein auffälligstes Merkmal dar. Heute wird er besonders in Regionen wie Malatya, Tunceli, Sivas, Tokat, Adıyaman und Kahramanmaraş intensiv von Alevi-*Dedes* und *Zâkirs* verwendet (Haşhaş, İmik und Aydoğdu 2015, 171).

Die Geografie der Verbreitung des *Kopuz*

Es ist anzunehmen, dass der *kopuz* zunächst aus Pfeil und Bogen hervorging und sich in gestrichene und gezupfte Instrumente aufteilte. Während dieses Prozesses kam es zu verschiedenen Veränderungen in der Struktur des Instruments. Obwohl bekannt ist, dass die Türken vor ihrer Sesshaftwerdung ein nomadisches Leben führten, zeigt sich, dass ihre Kontakte mit anderen Völkern zur Verbreitung des

kopuz beitrugen. Wenn man berücksichtigt, dass gestrichene Instrumente weltweit in unterschiedlichen geografischen Räumen verbreitet wurden, lässt sich schließen, dass kulturelle Unterschiede zur Ausdifferenzierung dieser Instrumente in verschiedenen Gesellschaften beitrugen. Es wurde festgestellt, dass gestrichene Instrumente, die mit Fingern und Nägeln gespielt werden, im Laufe der Zeit auch die Grundlage für die Entwicklung gezupfter Instrumente bildeten (Deligöz 2019, 2).

Insbesondere der *kıl kopuz* und der *igil* unter den gestrichenen Instrumenten dürften beim Übergang zu gezupften Instrumenten eine wichtige Rolle gespielt haben. In Abbildung 10 sind die Verbreitungsgebiete von mit dem Nagel gespielten gestrichenen Instrumenten zu sehen. Es wird angegeben, dass für gezupfte Instrumente eine ähnliche geografische Verteilung gilt. Es wird angenommen, dass sich der *kopuz* in Asien zu Instrumenten wie *dutar*, *dombra*, *komuz* und *setar*, in Anatolien zur *Bağlama*, im Nahen Osten zu *ud* und *lavta* und in Europa zur Gitarre und zur Violinfamilie entwickelte.

Die Reise des *Kopuz* nach Anatolien

Kopuz ist ein allgemeiner Name für die Instrumente der Türken. Alle Instrumente, die mit dem Mund, dem Bogen, dem Nagel oder dem Plektrum gespielt werden, tragen diesen Namen (Yeşil 2015, 193). Die Entdeckung von *Bağlama*-ähnlichen Instrumenten bei archäologischen Ausgrabungen in Anatolien, Iran und Aserbaidschan, die ausführliche Beschreibung des *kopuz* in chinesischen Quellen sowie die Freilegung alter *kopuz*-Beispiele bei Ausgrabungen in Zentralasien haben eindeutige Schlussfolgerungen darüber verhindert, in welcher Geografie diese Instrumente zuerst verwendet wurden. Einige Forscher:innen suchen den Ursprung der *Bağlama* in Anatolien, während eine andere Gruppe argumentiert, dass ihre Wurzeln in Zentralasien liegen.

Andererseits ist es heute in Zentralasien sehr verbreitet,

dass der *kopuz* und seine Ableitungen mit der Hand gespielt werden. Bei diesen Instrumenten, die in den Turkrepubliken verwendet werden, ist die Handspieltechnik hoch entwickelt. In Anatolien hingegen ist die Tradition des Handspiels durch den Übergang zum Plektrumgebrauch im Laufe der Zeit fast in Vergessenheit geraten. Obwohl die *Bağlama* historisch gesehen ein mit der Hand gespieltes Instrument ist, hat auch das Plektrum wichtige Beiträge zur Entwicklung der *Bağlama* geleistet. Technisch beschleunigten sich Fortschritt und stilistische Ausdifferenzierung mit dem Gebrauch des Plektrums weiter.

Strukturelle Veränderungen des *Kopuz* im Laufe der Zeit

Das Äußere des in Visual 2 gezeigten *kıl kopuz* ist birnenförmig, und sein Griffbrett ist bundlos. In den frühesten Beispielen des *kopuz* gibt es keine Resonanzdecke. In späteren Perioden verbreitete sich die Verwendung von Haut auf der Resonanzdecke. Im birnenförmigen Korpusteil wurden zunächst Saiten aus Pferdehaar bevorzugt, später wurden Darmsaiten verwendet.

Betrachtet man die Zeichnung des *kıl kopuz* in Abbildung 11, sieht man, dass er von vorne eine schöpflöffelähnliche und von der Seite eine bogenähnliche Struktur besitzt. Dieses Instrument, für das es keine festen Standards gibt, hat eine Länge zwischen 60 und 76 cm und eine Breite zwischen 13 und 21 cm (Deligöz 2019, 17). Gazimihal (1975, 43) merkt an, dass der *kopuz* in den Dede-Korkut-Erzählungen manchmal "*elce kopuz*" statt "*kolca*" genannt wird. Er erklärt außerdem, dass der Ausdruck "*kolca*" verwendet wird, wenn sich die linke Hand zum Griffbrett hin öffnet.

Griffbrett und Korpus des *kopuz* wurden zunächst als ein einziges Stück gestaltet. In späteren Perioden wurde beobachtet, dass Griffbrett und Korpus getrennt hergestellt und anschließend verbunden wurden. Mit dieser Neuerung begann man, Löcher im Korpus und in der Resonanzdecke zu verwenden. Während der Transformation des *kopuz* von

einem gestrichenen zu einem gezupften Instrument ermöglichte der Ersatz von Haut durch Holz als Material der Resonanzdecke eine stärkere Ausdifferenzierung des Instruments. Während die frühesten Beispiele keine Bünde auf dem Griffbrett hatten, erschienen im Laufe der Zeit Bundanwendungen auf dem Griffbrett. Die ersten verwendeten Bünde bestanden aus Pferdehaar; in späteren Perioden wurden Darmbünde und Metallbünde, besonders aus Kupfer, bevorzugt (Gazimihal 1975, 24).

Diese strukturellen Veränderungen des *kopuz* wurden durch die Beiträge des Volkes selbst verwirklicht. Produkte der Volkskultur sind im Allgemeinen schlicht. Sie gelten als gewöhnliche Bestandteile des Alltags. Auch die Veränderungen am *kopuz* wurden allein als Mittel zum Musizieren verstanden und erhoben keinen Anspruch auf Besonderheit (Demir 2020, 163).

Die Transformation des Namens *Kopuz* zu *Bağlama*

In Anatolien kam es im Laufe der Zeit zu Veränderungen in der Struktur des *kopuz*. In diesem Prozess wurden anstelle von Darmsaiten Metallsaiten verwendet; das Handspiel wich dem Gebrauch eines Plektrums; und für die Resonanzdecke wurde Holz anstelle von Haut bevorzugt. Mit diesen Veränderungen erhielt der *kopuz* einen anderen Charakter. Die Aufnahme von Evliya Çelebis Bemerkungen in Gökhan Ekims Masterarbeit von 2002 über die historische Entwicklung der *Bağlama* ist ein gutes Beispiel für diese Transformation. Evliya Çelebi stellte mit der Aussage “Ich habe ihresgleichen in Anatolien nicht gesehen” fest, dass der *kopuz* physische Veränderungen erfahren hatte.

Der Name *kopuz* fand auch in den Gedichten wichtiger Figuren unserer Literatur wie Yunus Emre und Kaygusuz Abdal seinen Platz. In einem Gedicht von Yunus Emre werden beispielsweise sowohl der *kopuz* als auch der *saz* erwähnt.

Dass der Name *kopuz* in Anatolien nach dem 17. Jahrhundert

nicht mehr begegnet, bedeutet nicht, dass dieses Instrument vollständig verschwunden ist. Es zeigt lediglich, dass es durch bestimmte physische Veränderungen eine andere Form annahm. Zu den wichtigsten dieser Veränderungen gehören die Bevorzugung von Holz statt Haut für die Resonanzdecke, das Binden von Bünden auf dem Griffbrett, der Übergang der Korpusstruktur zu einer kantigeren Form und die Verwendung von Metallsaiten statt Darmsaiten. All diese Faktoren führten dazu, dass der *kopuz* den Namen *Bağlama* annahm.

Nach dem *kopuz* wurde für dieses Instrument zunächst der Name *saz* verwendet. Obwohl das Wort *saz* persischen Ursprungs ist und nicht der morphologischen Struktur des Türkischen entspricht, wird angenommen, dass es im Türkischen im Laufe der Zeit durch seine Verbindung mit dem Wort *sızı* ("Schmerz", "Wehmut") eine andere Bedeutung gewann. Dieser Ausdruck, der den Schmerz im Herzen der *Âşıks* und den seufzenden Klang von Schilfbeständen hervorruft, wurde im Laufe der Zeit als neuer Name übernommen, der den *kopuz* ersetzte. Ein zweiter später verwendeter Name für das Instrument *kopuz* war *Bağlama*. Es wird angegeben, dass der Name *Bağlama* vom Binden der Bünde an den Hals des Instruments abgeleitet ist (Parlak 1998, 55).

Nach schriftlichen Quellen war der französische Schriftsteller De Laborde die erste Person, die den Begriff *Bağlama* verwendete. De Laborde erwähnte die *Bağlama* in seinem Werk *Essai sur la musique*, das 1780 in Paris veröffentlicht wurde. Dieses Werk wurde detailliert vorbereitet und enthielt Zeichnungen von Instrumenten (zit. nach Kurt 2015, 48). Zu den Zeichnungen im Buch gehören Bilder der *tambura*, des *çöğür* und der *Bağlama*.

Wie aus den Zeichnungen hervorgeht, besitzt die *tambura* einen im Verhältnis zu ihrem Korpus recht langen Hals. Da die Zahl der Bünde ungefähr 19 beträgt, zeigt sie große Ähnlichkeit mit dem *dutar*, der unter den Uiguren und Usbeken verwendet wird. Der *çöğür* fällt dagegen durch eine

größere Korpusstruktur auf, die einem birnenförmigen Körper ähnelt, sowie durch 15 Bünde. Bei der *Bağlama* hingegen zeigt sich, dass sie einen recht kurzen Hals besitzt und dass Korpus und Hals fast gleich lang sind.

Auch bei heutigen *Bağlamas* mit 19 Bünden ist zu beobachten, dass die Längen von Korpus und Hals gleich sind. Im Licht dieser Informationen scheint es möglich zu sagen, dass die *Bağlama* bis heute ohne wesentliche Veränderung erhalten geblieben ist. Allerdings ist zu beachten, dass nur bei der Zahl der Bünde eine Vielfalt besteht, die auch heute noch zu beobachten ist (Kurt 2015, 50).

Der Prozess des Handspiels auf der *Bağlama* und der Übergang zum Plektrum

Es zeigt sich, dass auf der *Bağlama* zunächst die Handspieltechnik verwendet wurde. Im Laufe der Zeit entwickelte und verfeinerte sich diese Technik. Besonders in den musikalischen Darbietungen der Türken Zentralasiens nahm die Handspieltechnik einen wichtigen Platz ein. In der Geografie Zentralasiens zeigen Handspieltechniken eine größere Vielfalt als in Anatolien. Da die Lautstärke der *Bağlama* jedoch geringer ist als die anderer gestrichener und geblasener Instrumente, wurden Lösungen gesucht. Mit dem Ersatz von Darm- durch Metallsaiten wurde das Spiel der *Bağlama* härter, und entsprechend erhöhte sich der Klangpegel. Diese Härte führte zur Verwendung früher Formen des Plektrums. Dabei wurden Materialien wie Adlerflügel und Knochen bevorzugt. In der folgenden Zeit erreichte das Plektrum durch die Verwendung von Kirschrinde und dünnen Knochenteilen anstelle dieser Materialien eine weiterentwickelte Form. Mit der Zeit erhielt das Plektrum eine Struktur, die den heutigen Maßen und der heutigen Form ähnelt.

Es wird angenommen, dass das Plektrum auf der *Bağlama* im 17. Jahrhundert verwendet wurde und dass sich dieser Gebrauch im 18. Jahrhundert vollständig etablierte. Der

Forscher Gazimihal erklärte, dass De Labordes Text die älteste bekannte schriftliche Beschreibung der *Bağlama* sei. De Laborde beschrieb die *Bağlama* beziehungsweise den *tanbur* mit ähnlichen physischen Merkmalen. Er gab an, dass zwei der drei Metallsaiten aus Stahl und eine aus Messing bestanden. Außerdem berichtete er, dass Federn verwendet wurden, damit die Töne schärfer und lauter klangen. Diese Information zeigt, dass das Plektrum der *Bağlama* in der Frühzeit aus Federn oder Flügelteilen gefertigt wurde. Im Laufe der Zeit fand diese Technik gesellschaftliche Akzeptanz und wurde traditionell. So nahm die Verwendung der Handspieltechnik ab, und die Plektrum-Methode setzte sich im Wesentlichen durch.

Die *Bağlama* entwickelte in Anatolien einen eigenen Aufführungsstil. Besonders der Gebrauch des Plektrums verband sich rasch mit regional unterschiedlichen Stilen und Techniken. Während das Spielen der *Bağlama* mit dem Plektrum immer weiter verbreitet wurde, blieb die Handspieltechnik vor allem innerhalb der Alevi-bektaschitischen Musikkultur und in Regionen wie der Teke-Region erhalten. Die zunehmende Bevorzugung des Plektrums brachte die Handspieltechnik jedoch an den Rand des Vergessens. Durch den Einfluss der Urbanisierung gaben viele Menschen die Methode des Handspiels auf und wandten sich dem Plektrum zu. In der Folge wurde die Handspieltechnik nur noch von einer kleinen Gemeinschaft in ländlichen Gebieten praktiziert.

Unter den wichtigen *Bağlama*-Meistern dieser Zeit verwendeten Aşık Davut Sulari, Aşık Daimî, Ali Ekber Çiçek und Aşık Mahzuni Şerif zunächst die *şelpe*-Methode, gingen später jedoch zum Spiel mit dem Plektrum über. Es gab jedoch auch Meister, die die Handspieltechnik nicht aufgaben. Dazu gehören Nesimi Çimen und Ramazan Güngör. In späteren Jahren rückten Hasret Gültekins Interesse am Handspiel sowie Arif Sağs Aufführung der Stücke “Gurbet Havası” und “Teke Zortlatması” mit der *şelpe*-Methode bei seinem Gülhane-Konzert 1986 diese Technik erneut in den Mittelpunkt. Außerdem trugen das

von Arif Sağ 1993 organisierte Widerstandskonzert und die Veröffentlichung des gleichnamigen Albums dazu bei, dass die Handspieltechnik wieder an Bedeutung gewann (Mert 2018, 72).

Die Entstehung von Stilen und Spielweisen auf der *Bağlama*

Der Gebrauch des Plektrums auf der *Bağlama* ermöglichte die Entstehung verschiedener Spieltechniken. Mit dem Plektrum ausgeführte Techniken wie *tarama* (Streichen oder Überstreichen), *çarpma* (Anschlagen) und *sıyırtma* (Gleiten) bildeten die Grundlage für die Herausbildung von Plektrumstilen. Insbesondere bestimmte Stimmungen erleichterten den Gebrauch des Plektrums und führten zur Entwicklung von Stilen innerhalb dieser Stimmungen. In diesem Zusammenhang tritt unter den für die Stilbildung wirksamen Stimmungen meist der *bozuk düzen* hervor. Heute werden fast alle gebräuchlichen Stile im *bozuk düzen* gespielt. Gazimihal (1975, 146) betonte, dass die Aufführung im *bozuk düzen* von *saz*-Spieler:innen als schwierig betrachtet wird. Diese Schwierigkeit ergibt sich daraus, dass die obere Saite mit dem Plektrum schnell und staccato angeschlagen werden muss, während die unteren und oberen Saiten innerhalb derselben Zeit angeschlagen werden. An dieser Stelle liefert Gazimihal auch wichtige Hinweise darauf, wie sich Stile herausgebildet haben.

Die Schwierigkeit der Ausführung führte Spieler:innen, die die *Bağlama* beherrschen wollten, zum *bozuk düzen*. Dies trug zur Verbreitung dieser Stimmung und zur Entstehung einer Vielfalt von Stilen bei. Darüber hinaus erklärte Gazimihal, dass die *Bağlama*-Stimmung ein breiteres Verwendungsfeld fand. Der wichtigste Grund dafür ist, dass die Ausführung der *Bağlama*-Stimmung einfacher ist. Außerdem führte die Tatsache, dass Plektrumtechniken in bestimmten Regionen unterschiedlich ausgeführt wurden, zur Entstehung regionalspezifischer Plektrumstile. Regionale Plektrumtechniken wie der Kayseri-Stil, der Yozgat-Stil und der Konya-Stil verbreiteten sich später in andere Regionen

und legten die Grundlage für die Entstehung neuer Plektrumtechniken.

Bağlama-Spieler:innen entwickelten verschiedene Plektrumtechniken, um ihre Meisterschaft im Plektrumspiel zu zeigen (Koç 2000, 14). Parlak (2000, 68) stellt fest, dass die früheste Kultur der Plektrumaufführung auf der *Bağlama* von Tanburi Mesut Cemil inspiriert war, auch bei Muzaffer Sarısözen und den *Bağlama*-Künstler:innen von *Yurttan Sesler*. Parlak erklärt außerdem, dass die vor dem Plektrum mit der Hand ausgeführten Anschlagsformen wie *tarama*, *çırpma* und *ezme* mit dem Übergang zum Plektrum eigene melodische Varianten hervorbrachten. Dadurch erhielten die Plektrumschläge einen regionalen Charakter, was die Entstehung neuer Stile ermöglichte.

Zunächst wurden Plektrumaufführungen durch das Anschlagen aller Saiten ausgeführt. Dies beruhte auf einer Gewohnheit, die aus der *şelpe*-Technik stammte. Später gaben Meister wie Bayram Aracı, Tanburacı Osman Pehlivan und Zekeriya Bozdağ den Melodien durch verschiedene Plektrumtechniken auf der *Bağlama* eine ästhetische Form und sorgten für deren Verbreitung. Arif Sağ ersetzte dagegen das Verständnis, alle Saiten mit dem Plektrum anzuschlagen, durch ein Verständnis, bei dem die Melodie einzeln auf den Saiten gespielt wird (Parlak 2000, 71).

Typen der *Bağlama*

Die *Bağlama* zeichnet sich durch eine große Vielfalt in Bezug auf Stimmung, Struktur und Stil aus. Die in Abbildung 13 gezeigte Struktur der *Bağlama* enthält in ihrem 17-Bund-System die von Safiyüddin Urmevi und Abdulkadir Meragi geschaffene Ordnung. Mit diesen Merkmalen ist sie das am weitesten verbreitete Instrument der Familie. Begriffe wie “Kurzhals” und “Langhals” sind jedoch irreführend. Es gilt als genauer, die *Bağlama* nach der Zahl ihrer Bünde zu definieren (Ekim 2002, 31-38). Ähnlich erklärt auch Okan Murat Öztürk (2007, 14), dass das von Farabi und Safiyüddin geschaffene Tonsystem in verschiedenen Varianten der

Bağlama-Familie mit Oktavanordnung vorkommt, etwa mit 10, 12, 14, 18 oder 20 Bünden.

Wenn die *Bağlama*-Familie von der größten zur kleinsten Größe geordnet wird, ist die in Abbildung 14 gezeigte *meydan bağlaması*, wie ihr Name andeutet, die größte der im *meydan*, also in der Versammlung, gespielten *Bağlamas*. Die Länge ihres Korpus beginnt bei 52 cm.

Die *Divan Bağlama* ist das zweitgrößte Instrument und fällt durch ihre Größe auf. Sie wird im Allgemeinen mit 7 oder 9 Saiten hergestellt. Instrumente, deren Korpusgröße zwischen 45 und 50 cm liegt, fallen in diese Kategorie. Der in Abbildung 15 gezeigte *divan saz* wird als schönes Beispiel dieses Typs angeführt (Çiçekçioğlu 2017, 4-5).

Der *baz* ist ein Instrument, das von den Yörük-Turkmenen Südanatoliens verwendet wird und im Allgemeinen mit 5 oder 7 Saiten gespielt wird. Der *çöğür* besitzt eine runde Korpusform, die der Struktur des *tanbur* ähnelt, sowie eine tropfenförmige Form. Zunächst hatte die *çöğür bağlama* eine Korpusgröße wie die *divan bağlama*, doch im Laufe der Zeit erhielt sie einen kleineren Korpus. Die in Abbildung 16 gezeigte *çöğür bağlama* wird als Beispiel mit großer Korpusform vorgestellt. Dieses Instrument kann mit 6 oder 9 Saiten gespielt werden und besitzt insgesamt 15 Bünde (Çiçekçioğlu 2017, 4-5). Die Zahl der in der Abbildung angegebenen Bünde für die *çöğür bağlama* wurde erhöht, um den Bedarf an Tönen zu erfüllen.

Die *Bağlama*, das Instrument, das der Familie ihren Namen gibt, wird mit 6 oder 9 Saiten gespielt und besitzt 17 oder 24 Bünde. Die in Abbildung 17 gezeigte *Bağlama* hat Korpus- und Halslängen von jeweils 40 cm. Sie ist das am häufigsten verwendete Instrument innerhalb der Familie (Çiçekçioğlu 2017, 4-5).

Der *bozuk* besitzt in Anatolien ein sehr weites Verwendungsfeld. Er hat im Allgemeinen 15 oder 18 Bünde und besteht aus insgesamt 9 Saiten. Die in Abbildung 18

gezeigte *Aşık bağlama* gehört zu den Instrumenten, die von *Âşıks* und *Ozans* am häufigsten bevorzugt werden. Dieses Instrument unterscheidet sich von den anderen dadurch, dass sein Hals etwas kürzer ist. Es besitzt 13 oder 15 Bünde und wird mit 6 oder 9 Saiten gespielt (Çiçekçioğlu 2017, 4-5).

Die in Abbildung 19 gezeigte *tanbura bağlama* erscheint als verkleinerte Version der großkorpigen *divan bağlama*. Sie wird im Allgemeinen mit 6 Saiten bevorzugt (Çiçekçioğlu 2017, 4-5).

Die *cura bağlama*, wie im Beispiel in Abbildung 20 gezeigt, ist ein Instrument, das in Aufführungen der türkischen Volksmusik weit verbreitet ist. Sie fällt durch ihren hochfrequenten Klangcharakter auf und ist dadurch zu einem wichtigen Bestandteil von *Bağlama*-Orchestern geworden. Die *cura bağlama*, die als kleinere Version der *Bağlama* betrachtet werden kann, besitzt im Allgemeinen 3 oder 6 Saiten.

Das zweisaitige Instrument gehört zu den ältesten Instrumenten der *Bağlama*-Familie und besitzt hinsichtlich Struktur und Spieltechnik ähnliche Versionen in Zentralasien. Dieses Instrument ähnelt in seiner Größe der *cura bağlama* und hat zwei Saiten. Der *bulgari* hingegen hat seinen Namen vom türkischen Stamm der Bulgaren und kann zwei oder vier Saiten sowie insgesamt 16 Bünde haben. Das Instrument *kara düzen* ist ein weit verbreitetes handgespieltes Instrument in den Regionen Adana-Gaziantep, die als Barak-Region bekannt sind. Die *ırızva* ist ein im Süden Anatoliens verwendetes Instrument. Sie besitzt vier Wirbel, aber drei Saiten, sowie 13 Bünde.

Die in Abbildung 21 gezeigte *cura* gehört zu den kleinsten Instrumenten der *Bağlama*-Familie. Sie besitzt im Allgemeinen 7 oder 16 Bünde und wird meist in drei- oder sechssaitigen Beispielen gespielt. Auf der *cura* werden verschiedene Stimmungen der *Bağlama*-Familie verwendet. Da sie besonders in der Teke-Region mit den Fingern

gespielt wird, ist sie dort als *parmak curası* bekannt (Çiçekçioğlu 2017, 4-5).

Schluss

Die historische Reise des *kopuz* hat dazu geführt, dass er durch verschiedene Transformationen in unterschiedlichen Kulturen und geografischen Räumen unter verschiedenen Namen bekannt wurde. Zugleich hat er Anatolien eine breite Vielfalt hinterlassen, die von seinen Wurzeln bis zur *Bağlama*-Familie reicht. Betrachtet man die Vergangenheit des *kopuz*, so lassen sich seine Spuren an vielen Orten erkennen, von Anatolien bis zur chinesischen Zivilisation. Es gibt Hinweise auf die Verwendung *kopuz*-ähnlicher Instrumente in vielen Regionen wie Asien, Anatolien und dem Balkan. Bis heute wird darüber diskutiert, von welchem Ort der Welt sich der *kopuz* genau verbreitet hat. Die Frage, ob sein Ursprung in Zentralasien oder Anatolien liegt, zeigt seine historische Bedeutung.

Mit Blick auf seine Präsenz in Anatolien betonen die Inschriften auf den Grabsteinen von *Âşıks*, die mit dem *kopuz* begraben wurden, den kulturellen und spirituellen Wert dieses Instruments. Im Laufe der Zeit erfuhr der *kopuz* strukturelle Veränderungen und nahm in Anatolien den Namen *Bağlama* an. Hinter dieser Transformation der *Bağlama*, dem grundlegenden Instrument der türkischen Volksmusik, steht die wichtige Rolle menschlichen Handelns. In diesem Teil unserer Studie behandeln wir die Faktoren, die die Entwicklung der *Bağlama* beeinflussten, anhand von Schlussfolgerungen und Empfehlungen.

Obwohl es keine gesicherten Informationen über den Geburtsort des *kopuz* gibt, wurden bestimmte Annahmen vorgebracht. Dieses Instrument verbreitete sich durch verschiedene Kulturen und veränderte sich entsprechend menschlicher Bedürfnisse und Anforderungen. Die Darstellung *kopuz*-ähnlicher Instrumente in Reliefs, die in Anatolien bei den Hethitern sowie im Osten in Iran und Aserbaidschan gefunden wurden, zeigt seine historische

Bedeutung. Instrumente hatten auch in der Vergangenheit einen besonderen Platz im Leben der Menschen und hinterließen starke Spuren in den kulturellen Schichten von Gesellschaften. Zudem wird deutlich, dass der *kopuz* in chinesischen Quellen erwähnt wird, was zeigt, dass er in einer weiten Geografie bekannt war.

Das Vorkommen des *kopuz* in den Gedichten von *Âşıks* wie Yunus Emre und Kaygusuz Abdal sowie Mevlanas Verwendung des *kopuz* in Gesprächen der Liebenden zeigen, dass selbst religiöse Figuren jener Zeit eine Verbindung zu Musik und Instrumenten herstellten. Im Laufe der Zeit wandelte sich die Bedeutung des Wortes *kopuz*, und es nahm den Namen *Bağlama* an. Obwohl Forscher:innen noch zu keinem endgültigen Ergebnis über die Transformation vom *kopuz* zur *Bağlama* gelangt sind, wurden verschiedene Ansichten zu den strukturellen Veränderungen des Instruments vorgebracht. Dazu gehören das Hinzufügen von Bünden zur bundlosen Struktur, die Verwendung von Holz statt Haut auf der Resonanzdecke, der Ersatz von Darmsaiten durch Stahlsaiten und die Hinzufügung des Plektrums zur *şelpe*-Aufführung. Besonders wird betont, dass das Hinzufügen von Bünden weithin anerkannt ist.

Es ist bekannt, dass die *Bağlama* in ihren frühesten Perioden mit *şelpe* gespielt wurde und dass Darmsaiten weit verbreitet waren. Da diese Art von Saiten jedoch eine geringe Lautstärke erzeugte, blieb die akustische Hörbarkeit des Instruments schwach. Es wird angenommen, dass die erste Verwendung von Metallsaiten ab dem 14. Jahrhundert begann. Stahlsaiten erhöhten die Lautstärke der *Bağlama* und hoben ihre Klangfarbe an. Diese gesteigerte Klangintensität durch Stahlsaiten bereitete den Weg für die Begegnung der *Bağlama* mit dem Plektrum. Die frühesten Beispiele des Plektrums, hergestellt aus Vogelfeder, Knochen und Kirschrinde, verliehen der *Bağlama* eine stilistische Vielfalt. Es wurde jedoch bemerkt, dass die auf der Resonanzdecke verwendeten Schalllöcher negative Auswirkungen auf die Plektrumaufführung hatten, weshalb ihre Verwendung im Laufe der Zeit aufgegeben wurde.

Auch in der Korpusstruktur des Instruments lassen sich bedeutende Veränderungen beobachten. Von den scharfen Linien des sogenannten Axtkorpus (*balta tekne*) ging man zu einer runderen Form über, und an den Saitenbefestigungspunkten wurden unterschiedliche Systeme angewandt. Obwohl heute kleine Unterschiede bestehen, ist bemerkenswert, dass die allgemeine Form der *Bağlama* erhalten geblieben ist. Die fortdauernde Verwendung des *balta tekne* und der älteren Saitensysteme beim mit *şelpe* gespielten *dede sazı* ist besonders unter Alevi-bektaschitischen und Yörük-Gemeinschaften weiterhin verbreitet.

Quellenangaben und weiterführende Literatur

Açın, Selçuk Yavuz. 1993. *Türk Halk Müziği Yaylı Sazlarından Kemanenin Doğuşu, Yapımı ve Ailesinin Oluşması*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akyol, Ali. 2017. "Kabak Kemanenin Dünü, Bugünü ve Yarını." *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 3 (1): 163-181.

Çiçekçioğlu, Ümit. 2017. *Bağlama Yapımında Yenilikçi Yaklaşımlar*. Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Deligöz, Ali. 2019. *Hakasya, Tuva, Altay, Kazakistan ve Türkiye'de 18. Yüzyıldan Günümüze Tırnak Yaylı Çalgılar*. Doktora tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, Ali, ve Cengiz Demir. 2023. *Kısa Sap Bağlama Metodu ve Türkü Repertuarı*. Ankara: Eos Yayınevi.

Gâzimihâl, Mahmut Ragıp. 1975. *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Göktaş, Uğur. 2022. "Bağlamadaki Mevcut Öğrenme Yollarına Yönelik Çeşitli Tespitler." *Atlas Sosyal Bilimler Dergisi* 1 (11): 61-90.

Gülay Kızıler, Zeynep. 2007. *Bağlamadaki Şelpe Tekniği Yeni Uygulamalarının Armonik ve Melodik Yönden Analizi*. Yüksek lisans tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Haşhaş, Serkan, Ümit İmik ve Cem Aydoğdu. 2015. "Arguvan Örnekleminde 'Dede Sazı'nın Organolojisi ve İcra Özellikleri." *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 39 (1): 169-180.

İmrani, Ramazan. 2017. "Arkeoloji Kazıntılarda Karapapak Türklerinin Saz ve Âşıklık Geleneği Tarihi." *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art* 2 (2): 183-207.

Kafkasyalı, Yusuf Selman. 2018. "İran'da Türk Millî Kimliğinin Sürdürülmesinde Müziğin İşlevi." *Turkish Studies* 13 (18): 821-831. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.13822

Koç, Ali. 2000. *Bağlama Eğitiminde Görülen Problemler ve Bunların Çözüm Yolları*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kurt, Necati. 2015. "Alevi-Bektaşi Cemlerinde 'Deste Bağlama' Geleneği ve 'Bağlama' Adının Kaynağı." *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* 7: 43-62.

Mert, Burak. 2018. *Geçmişten Bugüne Yeni Anlatım Olanaklarıyla Bağlama*. Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özdemir, Uğur Umut. 2009. *Bir Halk Çalgısının Sosyal ve Kültürel Kimlik Bağlamında İncelenmesi: Ehl-i Hak'ın Kutsal Sazı Tanbur*. Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Öztürk, Okan Murat. 2007. "Onyedi'den Yirmidört'e: Bağlama Ailesi Çalgıları ve Geleneksel Perde Sistemi." *Folklor/Edebiyat* 15 (58): 63-88.

Parlak, Erdal. 1998. *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Parlak, Erdal. 2000. *Türkiye'de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Yeşil, Yavuz. 2015. "Ağız Kopuzundan Çene Arpına: Türk Enstrümanının İzinde." *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum* 4 (12): 191-199.

Hinweis des Herausgebers: Die in dieser Veröffentlichung enthaltenen Ansichten, Interpretationen, Ergebnisse und Daten liegen ausschließlich in der Verantwortung der jeweiligen Autor:in(nen). Sie spiegeln nicht notwendigerweise die Ansichten der Alevi-Enzyklopädie, ihrer Herausgeber:innen, des Redaktionsrats oder der unterstützenden Institutionen wider. Die Alevi-Enzyklopädie und ihre Herausgeber:innen können nicht für Folgen verantwortlich gemacht werden, die sich aus der Nutzung der veröffentlichten Inhalte ergeben.