



**BAĞLAMADA KULLANILAN ZEYBEK TAVRININ KEMANDA
UYGULANABİLİRLİĞİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA**

Nergis Tokgöz

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

NİSAN, 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren iki yıl (yirmi dört ay) sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Nergis
Soyadı : Tokgöz
Bölümü : Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı
İmza :
Teslim Tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı : Bağlamada Kullanılan Zeybek Tavrının Kemanda Uygulanabilirliği Üzerine Bir Araştırma
İngilizce Adı : A Research On The Applicability Of The Zeybek Manner Which Is Being Used On Baglama To The Violin

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu; yararlandığım tüm kaynakları, kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin tarafıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı : Nergis Tokgöz

İmza :

JÜRİ ONAY SAYFASI

Nergis Tokgöz tarafından hazırlanan “**Bağlamadaki Zeybek Tavrının Keman Üzerine Uyarlanması Üzerine Bir Araştırma**” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Doç. Dr. Barış KARAELEMA

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi



Başkan: Doç. Dr. Mehmet AKPINAR

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi



Üye: Dr. Öğr. Üyesi Kaan YÜKSEL

Sahne Sanatları Bölümü, Hacettepe Üniversitesi



Tez savunması Tarihi: **26.04.2019**

Bu Tezin Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü



TEŞEKKÜR

Konu ile ilgili olarak araştırmalarımnda maddi-manevi her türlü desteği sunan sevgili aileme ve arkadaşlarıma, benim bu yolda ilerlememi sağlayan ve çalışmalarımın her aşamasında yardımlarını hiç esirgemeyen değerli öğretmenim Doç. Dr. Barış Karaelma'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

BAĞLAMADA KULLANILAN ZEYBEK TAVRININ KEMANDA UYGULANABİLİRLİĞİ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

(Yüksek Lisans Tezi)

Nergis Tokgöz

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Nisan, 2019

ÖZ

Bu araştırma bağlamada kullanılan zeybek tavrının kemanda uygulanabilirliği üzerine yapılmıştır. Kemana aktarım sürecinde bağlamada kullanılan zeybek tekniği, nota ve yorumlanış şekli göz önünde bulundurulmuştur. Bu araştırmanın çalışma evrenini TRT repertuarında ve çeşitli yazılı kaynaklarda yer alan zeybek tavrını içeren türküler, örneklemine ise bu türküler arasından seçilen 10 Zeybek türküsü oluşturmaktadır. Bu türkülerin keman eğitiminde uygulanmasına yönelik olarak uzman kanısına dayanılarak belirlenmiş ve tasnif edilmiştir. Tarama çalışması olan betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada, bağlamadaki zeybek tavrının keman eğitiminde uygulanmasında kullanılacak olan tekniklerin belirlenmesi amacı doğrultusunda öncelikle kaynak ve literatür taraması yapılmıştır. Nitel araştırmalarda veri toplama yönteminde gözlem ve görüşmenin mümkün olmadığı durumlarda araştırmanın geçerliliğini arttırmak amacıyla araştırılacak olan probleme yönelik yazılı ve görsel kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda elde edilen bilgiler istatistiksel yöntemlerle analiz edilmiştir. Verilerden elde edilen bulgular, yüzdeler (%) ile açıklanmıştır. Bulgular öncelikle tablo ve şekiller halinde gösterilmiş sonrasında sözel olarak ifade edilmiştir. Bulgulardan çıkan sonuçlar özetlenerek çeşitli öneriler geliştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler : Usul, Tavır, Zeybek

Sayfa Numarası : 96

Danışman : Doç. Dr. Barış KARAELEMA

**A RESEARCH ON THE APPLICABILITY OF THE ZEYBEK MANNER WHICH IS
BEING USED ON BAGLAMA TO THE VIOLIN.**

(Master Thesis)

Nergis Tokgoz

GAZI UNIVERSITY

INSTITUTE OF EDUCATIONAL SCIENCES

April, 2019

ABSTRACT

This research has been processed on applicability of the Zeybek manner which is being used on baglama to the violin. On the process of transmission to violin, the Zeybek technic, notes and playing technics of ballads are considered. The target population of the study are the ballads present on TRT (Turkish Radio and Television) repertoire and various written sources. Research samples are 10 of the zeybek ballads chosen within this target population. They are sorted out upon the expert opinion of these ballads suitability for violin education. Descriptive research method is used as survey method. First of all, in this research source and literature was surveyed with the aim of determining the technics for application of Zeybek manner in baglama on the violin education. Written and visual sources on this subject has been used to improve the effectualness of the research when observation or interview is not possible in data acquisition on qualitative research. Research data was analyzed with statistical methods. Finding of the analysis were explained and shown by (%) percentages. Finds were shown by tables and figures previously than stated verbally. The results of the finds summarized and various recommendations developed accordingly.

Key Words : Method, Attitude, Zeybek

Page Number :96

Supervisor : Assoc. Prof. Dr. Barış KARAELEMA

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ	x
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xi
BÖLÜM I	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	2
1.1.1.Araştırmanın Problemi	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar.....	3
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar	4
1.7.İlgili Araştırmalar.....	4
BÖLÜM 2.....	9
YÖNTEM.....	9
2.1. Araştırmanın Modeli.....	9
2.2. Evren ve Örneklem.....	10
2.3. Verilerin Toplanması	10
2.4.Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	10
BÖLÜM 3.....	11
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	11

3.1.Halk ve Halk Müziği.....	11
3.2.Türk Halk Müziği.....	12
3.2.1.Türk Halk Musikisinde Müzik Türleri.....	13
3.2.1.1.Bar Oyunları.....	15
3.2.1.2.Halay Oyunları.....	15
3.2.1.3.Horon Oyunları.....	16
3.2.1.4.Kaşık Oyunları.....	17
3.2.1.5.Zeybek Oyunları.....	17
3.2.1.6.Karşılama ve Kasap Oyunları.....	17
3.3. Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları.....	17
3.3.1. Yöre.....	17
3.3.2.Tavır ve Üslûp.....	20
3.4. Zeybekler.....	21
3.5.Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Çalgı Takımları.....	22
3.5.1.Davul Zurna Takımları.....	23
3.5.2.Bağlama Takımları.....	23
3.5.3.Grangaz Takımları.....	23
3.5.4. İncesaz Takımları.....	24
3.6.Keman.....	27
3.7.Ülkemizde Keman Eğitimi.....	28
3.8.Keman Eğitiminde Kullanılan Metotlar.....	29
3.8.1. Yayla İlgili Teknikler.....	29
3.8.1.1. Köprüde Üzerinde Çalma (Sul Ponticello).....	29
3.8.1.2. Yay Çubuğu İle Çalma (Col Legno).....	30
3.8.1.3. Yay Çubuğu Boyunca Çalma (Col Legno Tratto).....	30
3.8.1.4. Shuffle (Yayı Sürüyerek Çalma).....	30
3.8.1.5. Tremolo.....	30
3.8.2. Vurmalı Teknikler (Percussive).....	30
3.8.2.1. Parmak Uçları.....	30
3.8.2.2. Tırnaklar.....	31
3.8.2.3. Parmak Boğumu.....	31
3.8.2.4. Avuç İçi.....	31
3.8.2.5. Yayın Çubuğu (Col Legno Battuto).....	31
3.8.2.6. Chopping (Doğrama).....	31
3.8.3. Armonikler.....	31
3.8.3.1. Pizzicato Armonikleri.....	32

3.8.3.2. Armonik Glisandolar	32
3.8.3.3. Fawcett3	33
3.9.Tavır Kavramı ve Bağlama Eğitiminde Kullanılmakta Olan Zeybek Tezene Tekniği	33
BÖLÜM 4.....	37
BULGULAR VE YORUMLAR.....	37
4.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	37
4.1.1.Zeybek Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar	38
4.1.2.Zeybek Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	40
4.1.3.Zeybek Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar	41
4.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	42
4.2.1.Ritim Yapısından Kaynaklanan Teknik Yay Zorluklarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar	43
4.2.1.1.Aksak Ritimlerden Kaynaklanan Zorluklar	43
4.2.1.2.Çok Küçük Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar	44
4.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	46
4.3.1.Komalı Seslerin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar.....	46
4.3.2.Makam Dizilerinde Kullanılan Aralıklardan Kaynaklanan Zorluklar.....	47
4.3.3.Konumda Çalınan Türkülerde Boş Tellerin Sıklıkla Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar.....	49
4.3.4. Türkülerde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar.....	50
4.4.Dördüncü AltProbleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	52
BÖLÜM 5.....	62
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	62
5.1.Sonuçlar	62
5.2.Öneriler.....	64
KAYNAKÇA	66
EKLER.....	71
Ek-1.....	72

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. <i>Gazi Erdener Kaya'nın Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması</i>	35
Tablo 2. <i>Tufan Güldaş'ın Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması</i>	35
Tablo 3. <i>Savaş Ekici'nin Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması</i>	36
Tablo 4. <i>Sabri Yener'in Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması</i>	36
Tablo 5. <i>Zeybek Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular</i>	38
Tablo 6. <i>Zeybek Türkülerinin Karar Seslerine İlişkin Bulgular</i>	41
Tablo 7. <i>Zeybek Türkülerinin Usulüne İlişkin Bulgular</i>	42
Tablo 8. <i>Zeybek Türküleri İçinde Aksak Ritim Yapısına Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular</i>	43
Tablo 9. <i>Zeybek Türküleri İçinde Çok Küçük Nota Değerine Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular</i>	45
Tablo 10. <i>Zeybek Türküleri İçinde Komalı Sesler Kulanılan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular</i>	50
Tablo 11. <i>Zeybek Türküleri İçinde Artmış İkili Aralığına Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular</i>	50
Tablo 12. <i>Zeybek Türküleri İçinde Aksak Ritim Yapısına Sahip Olan Makamların Sayısına İlişkin Bulgular</i>	50
Tablo 14. <i>Zeybek Türküleri İçinde Çok Küçük Nota Değerine Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular</i>	50

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Ege bölgesi saz takımları.....	27
Şekil 2. Nikriz makamı dizisi	39
Şekil 3. Hicaz makamı dizisi	39
Şekil 4. Hüseyini makamı dizisi	39
Şekil 5. Çargah makamı dizisi	39
Şekil 6. Uşşak makamı dizisi.....	39
Şekil 7. Karcıgar makamı dizisi.....	40
Şekil 8. Hicazkar makamı dizisi	40
Şekil 9. Zeybek türkülerinin karar perdelerine göre dağılımları	40
Şekil 10. Malatya türkülerinin usullerine göre dağılımları.....	42
Şekil 11. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit	43
Şekil 12. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit	43
Şekil 13. Zeybek türküsünden bir kesit	44
Şekil 14. Zeybek türküsünden bir kesit	44
Şekil 15. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit	45
Şekil 16. Kadioğlu zeybeği türküsünden bir kesit	45
Şekil 17. Kerimoğlu zeybeği türküsünden bir kesit.....	45
Şekil 18. Zeybek türküsünden bir kesit	46
Şekil 19. Zeybek türküsünden bir kesit	46
Şekil 20. Sarı zeybek türküsünden bir kesit.....	47
Şekil 21. Koyundere zeybeği türküsünden bir kesit	47
Şekil 22. Harmandalı zeybeği türküsünden bir kesit	48
Şekil 23. Zeybek türküsünden bir kesit	48
Şekil 24. Kadioğlu zeybeği türküsünden bir kesit	49
Şekil 25. Yağcılar zeybeği türküsünden bir kesit	49
Şekil 26. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit	49
Şekil 27. Harmandalı zeybeği türküsünden bir kesit	49

Şekil 28.. Kerimoğlu zeybeği türküsünden bir kesit.....	49
Şekil 29. Yağcılar zeybeği türküsünden bir kesit	50
Şekil 30. Sarı zeybek türküsünden bir kesit.....	50
Şekil 31. Zeybek türküsünden bir kesit	50
Şekil 32. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit	51
Şekil 33. Zeybek türküsünden bir kesit	51
Şekil 34. Kadioğlu zeybeği türküsünden bir kesit	51
Şekil 35. Kerimouğlu zeybeği türküsünden bir kesit.....	51
Şekil 36. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit	51

BÖLÜM I

GİRİŞ

“Halk müziği, halkın kendi içinden yetişmiş kişilerin, ya da adlarının bilinmesine olanak bulunmayan halk sanatçılarının ulusal ölçü ve ritim kuralları ile özel biçimlerde oluşturdukları müzik ürünlerinin tümüne denir”(Demirsipahi, 1975)

“Türk müzik kültürü, M.Ö. üçüncü bin yılın başlarından M.S. üçüncü bin yılın başlarına kadar geçen beş bin yıllık gelişim sürecinde Dünyadaki başlıca müziksel oluşum, değişim ve dönüşümlerin tümünü yaşamış veya yaşamakta olan bir müzik kültürüdür. Bu durum önümüzdeki yeni bin yılların köklü oluşum, değişim ve dönüşümlerini de yaşayacağına işaret eder. Türk kültürünün çoklu, çok kıtalı ve çok uygarlıklı yapısı Türk müzik kültürünü M.S. üçüncü bin yılda da kökten ve derinden etkilemeye devam edecek bir görünüm içindedir. Bu özellik, özünde, Türk müzik kültürüne üçüncü bin yılda yepyeni gelişim ufukları açacak, yeni küresel boyutlar kazandıracak ve böylece dünya müzik kültürleri arasında çok daha yaygın, etkin ve seçkin bir konuma gelmesini sağlayacak bir nitelik taşımaktadır.”(Uçan,2000).

Türk Halk müziğinin yapı taşı olarak kabul edilen ve Anadolu’da tarih boyunca yaygın olarak kullanılan bağlama Geleneksel Türk Halk Müziğinin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasında önemli ölçüde rol oynamıştır. Anadolu’nun farklı yörelerine ait türküleri, Geleneksel Türk Halk Müziğinin yaygınlaştırılması ve tanıtılması adına toplanarak derlenmiş ve kayıt altına alınmıştır. Derlenmiş olan bu türkülerin icra edilmesi aşamasında temel çalgı olarak bağlamayı ele almışlardır. Tarih boyunca bu çalışmaların sonucu olarak bağlama toplumun kültürel yüzlerinden biri olmuş, bağlamaya karşı duyulan ilgi ve talep önemli ölçüde artmıştır. Günümüzde bağlama Türk Halk Kültür ve geleneğine hitap eden, toplumun duygu ve düşüncelerini derin bir dil ile aktaran bir müzik türü olarak var olmaktadır.

Türk Halk Müziği çalgısı olarak kabul edilen bağlama birçok yörenin tavır ve üsluplarına öncülük etmekte ve onların beslenmesine, toplum tarafından benimsenmesine fayda

sağlamaktadır. Batı Anadolu Bölgesine ait zeybek tavrı bağlama icralarında sıklıkla yer almaktadır. Zeybek tavrı çeşitli bölgelerin yöresel kültürlerini aydınlatıcı niteliktedir. Ağırlıklı olarak Aydın, Muğla, İzmir, Burdur, Isparta, Kütahya, Denizli, Afyon, Balıkesir, Manisa ve Bursa’da görülmektedir. Bağlamadaki zeybek tavrını, diğer çalgılar ile de yorumlanması mümkündür. Bunlardan yaylı sazlar ailesinin bir üyesi olan kemanı ele alınabilir. Keman Batı Dünyasının temel sazlarından biri olarak kabul görmektedir. Bağlamadaki zeybek tekniğini yay ve tuşede nota ve yorumlanış tarzı bakımından değerlendirmemiz mümkündür.

Bu çalışma çeşitli yörelerin yorumsal farklılıklarını göz önünde bulundurarak zeybek tavrını keman ile icra edilmesine olanak sağlayan tavır ve tekniklerin keman eğitiminde daha rahat uygulanması adına incelemeler ve nota çalışmalarında bulunulmuştur. Zeybek tavrının bağlama icralarındaki derin yorumunun ortalama bir düzeyde keman eğitimi almış bir bireyin açık ve anlaşılır nota ve arşe tekniği ile kemana aktarım yapabilmesi adına önemli ölçüde katkı sağlayacağı düşüncesinden yola çıkarak yapılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türkiye’deki müzik eğitiminin önemli bir boyutunu oluşturan çalgı eğitiminde, Türk halk müziğinden yararlanılması hem çalgı eğitiminin daha verimli ve etkin hale gelmesi, hem de Türk halk müziğinin çağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması açısından cumhuriyet döneminden günümüze kadar üzerinde önemle durulan bir konu olmuştur. Birçok müzik eğitimcimiz ve bestecimiz halk müziği motiflerinden yararlanarak, evrensel boyutta eserler vermişlerdir. (Akpınar, 2002, s. 50).

Ülkemizde keman eğitimi vermekte olan, öğretmen ve sanatçı yetiştiren birçok müzik kurum vardır. Bu kurumlarda Türklerin zengin kültürünü içerisinde barındıran Türk Halk Müziği’ni ve bu müziğin zeybek kültürünü yansıtan Zeybek Türkülerini daha yakından benimseyebilmek ve bu Türkülerin çalma tekniklerinin öğrenciler tarafından daha rahat anlaşılabilmesine olanak sağlayacağı ve keman eğitimine az da olsa bir katkı sağlayabileceği düşüncesi bu çalışmayı önemli kılmaktadır.

Bu amaçla zeybek türkülerinin yapısal ve teknik özellikleri incelenmiş ve içlerinden keman eğitimi için uygun olduğu düşünülen 10 türkü seçilerek küçük bir dağarcık oluşturulmuştur.

1.1.1.Araştırmanın Problemi

Araştırmanın problem cümlesi:

“Bağlamadaki Zeybek tavrının keman eğitimine uygulanmasına yönelik izlenecek yöntemler nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın temel amacı, Bağlamadaki zeybek tavrının keman eğitiminde uygulanması aşamasında keman için sol el ve yay tekniğinin ele alındığı zeybek motifleri içeren etütler hazırlayarak keman eğitimi literatürüne zeybek tavrını dâhil etmektir. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki alt amaçlara cevap aranmıştır.

- 1) Zeybek türkülerinin makam, karar perdesi ve usulleri keman eğitimine uygun mudur?
- 2) Bağlamadaki zeybek tavrının kemandaki sağ el(arşe)kullanımında karşılaşılan güçlükler nelerdir?
- 3) Bağlamadaki zeybek tavrının kemandaki sol el(konum) kullanımında karşılaşılan güçlükler nelerdir?
- 4) Bağlamadaki zeybek tavrının kemanda seslendirilmesinde kemanın hangi teknik özelliklerinden, nasıl faydalanılabilir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Türklerin zengin tarihi içerisinde Orta Asya’ya dayanan zeybek kültürü, Anadolu’da varlığını devam ettirmektedir. Kültür gelişimi için zeybek geleneğinin sürdürülmesi, yeni nesillere aktarılması açısından önemlidir. Bu araştırmada, keman eğitimi yoluyla bu kültürün devamlılığı bağlamında bir çalışma olduğu için, kültür bakımından önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırma aşağıda belirtilen temel varsayımlara dayanacaktır:

1. Seçilen araştırma yönteminin araştırmanın amacına, konusuna ve problem çözümüne uygun olduğu
2. Araştırmada kullanılan zeybek türkülerinin keman eğitiminin gelişmesine katkıda bulunacak ve çeşitli yay tekniklerinin uygulanmasına imkân sağlayacak nitelikte olduğu
3. Veri toplamak için kullanılacak araç ve tekniklerin, araştırma için gerekli verileri sağlayabilir nitelikte olduğu

4. Güvenilir ve doğru kaynaklardan faydalandığı varsayılmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma,

- 1- Zeybek Türküleri repertuarında yer alan 10 zeybek türküsü ile,
- 2- Araştırmanın hazırlandığı zamanda ulaşılabilen kaynaklar ile,
- 3- Araştırma için ayrılan süre ve maddi imkânlar ile sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Piano: Çok hafif, yumuşak ses üretme anlamına gelen gürlük terimidir (Say, 2005, s. 421).

Forte: Kuvvetli, gür ses üretme anlamına gelir.

Mezzoforte: Orta derecede güçlü anlamı taşıyan gürlük terimidir (Say, 2005, s. 204).

Crescendo: Birbirini izleyen notaların ses bakımından giderek gürleşmesidir (Say, 2005, s. 113).

Decressendo: Birbirini izleyen notaların ses bakımından giderek hafiflemesi, sönmesidir (Say, 2005, s. 144).

Senyö: Bir tekrarın başlangıcında ya da sonunda kullanılan işarettir (Say, 2005, s. 469).

Türkü: Edebiyatta hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume (TDK Resmi Web Sitesi).

Tavır: Bir yöreye ait ezgilerin taşıdığı özelliklerin bütününe tavır denir. Ayrıca halk ezgilerinin kişilere, topluluklara ve yörelere göre farklılaşan mahalli üslup ve söyleyiş özellikleridir. Bir yöreye ait bulunan ezginin biçiminin, türünün gerektiği biçimde çalınmasına olanak veren seslendirme yöntemidir. Yöntemin uygulanmasında izlenen vaziyet, davranış ve hallerin tamamıdır (Özbek,1998, s. 178).

1.7.İlgili Araştırmalar

Sürmeli (2010), “Ege Bölgesi Zeybek Oyunlarının Adlarına Göre Tasnifi ve İncelenmesi”

İsimli yüksek lisans tezinde, Efe, Zeybek, Kızan kelimelerinin anlamları, Zeybeklerin soyları ve toplumsal yapıları anlatılmıştır. Ege bölgesi zeybek dansları yöre-illerine göre, cinsiyete

göre, kullanılan oyun araçlarına göre, eşlik çalgılarına göre, kişi sayısına göre, oyuncuların birbirleriyle tutuşmaların göre, oyunların oynanma yerlerine göre ve metronomuna göre incelenmiş olup tablolar halinde tasnif edilmiştir.

Gök (2011), “Teke Yöresi ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavır, Usul ve Söz Yönünden İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde, Teke ve Muğla yörelerine ilişkin zeybek ezgilerinin tür, ayak, tavır, usul ve söz unsurlarının incelenerek, ezgilerin birbirleriyle farklılıkları ya da benzerlikleri belirlenmiştir.

İnciroğlu (1997), “Türkiye’deki Müzik Eğitimi Bölümlerinde Türk Müziği Makamlarının Keman Çalma Tekniği Yönünden İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde Türkiye’de müzik eğitimi bölümlerindeki keman eğitimi derslerinde uygulanmakta olan makamsal alıştırma, etüt ve eserlerin özellikleri ve uygunluk derecesi belirlenmiştir. Araştırma sonunda, Türk müziği makamlarının, müzik eğitimi bölümleri keman derslerinde kullanılabilirliğini tespit edilmiştir.

Akpınar (1990), “Türk Halk Müziğinin Keman İle Seslendirilmesi” isimli yüksek lisans tezinde Türk halk müziğinin keman ile akademik bir düzeyde, sistemli ve bilimsel olarak nasıl seslendirilip yorumlanabileceği araştırılmıştır. Türk halk müziği çalgılarının çalınma yöntemleri ve Türk Halk müziği ezgilerinin yapısı incelenmiştir. Araştırmada belirlenen Türk Halk Müziği ezgileri üzerinde parmak numaraları ve yay ile ilgili çalışmalar yapılmıştır.

Fidan (2014), “Keman Eğitiminde Van Türkülerini Çalma ve Yorumlama Yöntemleri” isimli yüksek lisans tezinde 25 Van türküsü makam, usul, güçlü perdesi, ses genişliği, başlangıç ve bitiş sesleri bakımından incelenmiş, türkülerin keman eğitiminde kullanılmasında, kemanın hangi teknik özelliklerinden, nasıl yararlanılabileceği üzerinde çalma ve yorumlama yöntemleri oluşturulmuş ve türküler notaya alınmıştır. Türkülerin yorumlanmasında karşılaşılan sağ el(yay) ve sol el tekniklerindeki zorluklar belirlenmiş ve bu zorlukların giderilmesine yönelik öneriler sunulmuştur.

Alpagut (2001), “Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanmasının Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansıtılabilirliği” isimli doktora tezinde Türk halk ezgilerinin temel müzik öğeleriyle kemana uyarlanmasında öğrencilerin cinsiyet, kıdem ve geldikleri lise türü bakımından fark olup olmadığı belirlenmiştir ve öğrencilerin bilişsel ve duyuşsal davranış özelliklerine katkı sağlandığı düşünülmüştür. Bu araştırma ışığında, öğrencilerin ileride öğretmenlikleri sırasında Türk halk ezgilerini kemana uyarlama ve yansıtma çabası içerine daha çok girebilecekleri umulmaktadır.

Bulut (2011), “Sivas ve Yöresi Halaylarının Kültürel Çeşitlilik Açısından İncelenerek Keman Eğitiminde Kullanılması” isimli doktora tezinde Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programında öğrenim gören keman öğrencileri üzerinde Sivas ve yöresi halay ezgileri gereç olarak kullanılmıştır. Bu ezgilerden Keman eğitimi için egzersizler üretilmiş ve ayrıca söz konusu halayların kültürel çeşitlilik bakımından incelenmesine araştırmada katkı sağlanmıştır. Deneysel ve betimsel yöntemlerle kazanılan bulgular sonucunda, halay ezgilerinin keman eğitiminde kullanılmasının, kemanın teknik özellikleri üzerinden faydalanılabileceği, halay ezgilerinde kullanılan gamlardan yararlanılabileceği ve öğrencinin keman eğitimi almadan önce çalmakta olduğu çalgıya başlama yaşının keman eğitimi sürecindeki avantaj ve dezavantajlarının dikkate alınması gerektiği ortaya çıkarılmıştır.

Koç (2007), “Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müziklerin Keman Eğitiminde Kullanımı” isimli yüksek lisans tezinde halk ezgilerinin müzik eğitiminde kullanılmasına ilişkin görüşler açıklanmış, çalışmanın uygulama alanı olarak Doğu Anadolu’da Van ili seçilmiştir. Tez çalışması, bölgenin sözsüz halk oyunu ezgilerinin müzik eğitiminde kullanılabilirliğini ve söz konusu ezgilerin müzik öğrencilerinin müzikal yeterliliğine katkılarını ele almıştır.

Akyürek (2002), “Trabzon’da Müzik Eğitimi Yetiştirmeye Dönük Lise ve Yüksek Öğrenim Kurumlarında Ege Türküleri Yoluyla Başlangıç Keman Tekniklerinin Öğrencilere Kazandırılması ve Bu Yaklaşımın Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde Ege türküleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin Ege türküleri yoluyla kazandırılması, başlangıç keman tekniklerinin pekiştirilmesi geliştirilmesi ve Ege türkülerinin Türk keman eğitiminde kullanılabilirliğine katkıda bulunarak gerekli önerilerin geliştirilmesi amaçlanmıştır. 20 keman öğrencisine performans testi ve anket uygulanmış ve öğrencilerin hedef davranışları gerçekleştirebilme düzeyleri belirlenmiştir. Bu verilerin ışığında başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin kazandırılması sırasında karşılaşılan problemler belirlenmiş ve Ege türkülerinin başlangıç keman eğitiminde kullanılabilirliği yönünde çözüm önerileri geliştirilmiştir.

Parpucu (2016), “Akseki ve Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde Türkiye’deki Güzel Sanatlar Liselerindeki bireysel çalgı dersi olan “keman” eğitiminde, Akseki ve Yöresi türkülerinin keman eğitimindeki çalma tekniklerine göre seslendirilebilmesini sağlamak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda seçilmiş olan 20 türkünü ezgisel, makamsal ve ritmik açıdan incelenmiş, keman eğitimindeki sağ el(arşe) ve sol el tekniklerine göre seslendirilmesi sağlanmıştır. Bu çalışmanın keman eğitimine katkı

sağlayacağı düşünülmüş ve Güzel Sanatlar Liseleri bireysel çalgı(keman) dersinde kullanmaları amaçlanmıştır. Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi izlenmiş olup, kaynak tarama yöntemiyle notalara ulaşılmış, ulaşılan notalar “içerik analiz modeli” ile incelenmiştir.

Nacaklı (2004) “Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği” isimli yüksek lisans tezinde viyola eğitiminde kullanılan mevcut yöntemlere destek vermek üzere, öğrencilerin ilgi ve başarısını arttırabilmek adına Türk Halk Müziğinin, belirlenen ayaktaki (dizideki) eserlerinden viyola çalımına uyarlanmış türküler yardımıyla viyola eğitimine katkıda bulunmak amaçlanmıştır. Farklı bölgelere ait yetmiş türkü viyolada seslendirilmeye uygun bir şekilde düzenlenerek, öğrencilerin başarısına yönelik sonuçlar elde edilmiştir. Betimsel ve deneysel yöntemlerle elde edilen veriler ışığında, öğrencilerin viyolaya olan ilgilerinin azalmasıyla orantılı başarısızlıklarının da arttığı, eser çalma ve yorumlamada zorlandıkları, çalgılarını meslek ve günlük yaşamlarında yeterince kullanmadıkları ortaya çıkmıştır.

Taşçı (2012) “Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Orta Öğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi” isimli yüksek lisans tezinde ortaöğretim mesleki müzik eğitimi kurumlarının keman programlarında yer alan başlangıç düzeyindeki batı etüt kitaplarının yanında Türk halk musikisi saz eserlerinin çalışılmasını sağlamak ve öğrencinin teknik ve kültürel olarak gelişmesine olanak sağlanması amaçlanmıştır. Araştırmada 50 Batı etüt ile 50 Türk halk musikisi saz eseri uzman yardımıyla 10 parça belirleyerek parçaları analiz etmiş ve saz eserlerini kemanın teknik yapısına göre düzenlemiş ve Türk halk musikisinin keman tekniğini bozmadan çalınmasını sağlamayı amaçlamıştır.

Erol (2007) “Nihavent Ezgilerinin İstatistiksel Metotlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi” isimli doktora tezinde: Nihavent makamındaki ezgilerin ele alınan istatistiksel yöntemler doğrultusunda kemana uygunluğunu belirlenmiştir. Bu doğrultuda 100 Majör 100 minör olmak üzere toplam 200 Batı müziği keman etüdü ve Düyek usulünde 100 Nihavent şarkının ses alanı, ezgisel hareket, ritim özellikleri, aralıklar, uzunluk gibi farklı açılardan incelenerek karakteristik özellikleri, benzerlik ve farklılıkları belirlenmiş ve bunlar arasında karşılaştırma yapılarak Nihavent makamının keman çalgısına uygunluk durumu araştırılmıştır. Bu araştırmada yöntem olarak “genel tarama modeli” ve “ilişkisel tarama modeli” kullanılmıştır.

Tutu (2001) “Türk müziğinde viyolonsel eğitimi” isimli yüksek lisans tezinde Geleneksel Türk Sanat Müziğinde aynı zamanda Çağdaş Türk Sanat Müziği’nde de kullanılabilecek bir sistemin temellerini belirleyip, viyolonsel eğitiminde öneriler ortaya koymaktır. Araştırmada öncelikle viyolonsel çalgısının tarihsel gelişiminden yola çıkılmış, ardından bu çalgının teknik

kapasitesinden bahsedilmiş, daha sonra viyolonsel algısının Türk Müziğine girişini ve günümüzde Türk Müziği'ndeki kullanım sorunları saptanmıştır. En sonunda uluslararası viyolonsel metotlarından örnek alınan pedagojik sıralanması ile yine aynı metotlardan seçilen etütler, hazırlanan makamsal etütlerle bir araya getirilmiş, ‘‘Türk Müziği'nde Viyolonsel Eğitimi’’ için yeni bir sistem ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Görüldüğü gibi türkülerin evrensel müzik eğitiminde kullanımına dayanarak yapılan araştırmaların sınırlı olduğu ve elde edilen sonuçların verimli olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra bağlamadaki zeybek tavrının keman eğitiminde teknik boyutları, çalma ve yorumlanmasına ilişkin bir araştırmanın bulunmadığı saptanmıştır.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeli, veri toplama araçları ve geliştirilmesi, verilerin toplanması, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem, teknik ve araçların açıklamaları yapılmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Eğitim alanında en yaygın olarak kullanılan tarama çalışması olan betimsel araştırma yöntemi verilen bir durumu tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar (Büyüköztürk v.d., 2009, s. 21).

Araştırmada, bağlamadaki zeybek tavrının keman eğitiminde uygulanmasında kullanılacak olan tekniklerin belirlenmesi ve geliştirilmesini amaçlanmıştır. Bu amaçla ilk olarak kaynak ve literatür taraması yapılmıştır.

Nitel araştırmalarda veri toplamada gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda araştırmanın geçerliliğini arttırmak için araştırılacak olan probleme dayalı yazılı ve görsel materyaller eklenir.(Baş ve Akturan, 2013, s.117).

Konuya katkı sağlayacak yazılı, sesli ve görsel kaynaklar incelenmiştir. Araştırmanın modeli, evren, örneklem, veri toplama araçları açıklanmıştır ve verilerin analizinde kullanılmış olan yöntem ve tekniklere yer verilmiştir.

Araştırmanın her aşamasında geniş bir alanyazın taraması yapılmıştır. “Alanyazın taraması kavramının içindeki “alanyazın” (literatür) sözcüğü, belirli bir konu hakkında yazılmış kaynakları ifade eder. İkinci sözcük olan tarama ise belirli bir konuyla ilgili olan kaynakları

inceleme, özetleme, analiz etme, değerlendirme ve sentezleme anlamına gelir” (Şimşek, 2012, s. 54).

Araştırmanın konusunu oluşturan türkülerin incelenmesi esnasında nitel araştırma yöntemlerinden “İçerik analiz modeli” kullanılmıştır. İçerik analizi ulaşılmak istenen özel hedeflere karar verilerek bir konu hakkında betimleyici bilgi sağlamak, bu bilgilerin düzenlenip anlaşılır haline gelmesine yardımcı olmak, diğer araştırma sonuçlarını kontrol etmek, ilgilenilen konu ile ilgili problemlerle baş etmeye yönelik bilgiler toplayıp bu sonuçları olarak test etmek için kullanılır (Öztürk ve diğerleri, 2011, s. 264).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın çalışma evrenini TRT repertuarında ve çeşitli yazılı kaynaklarda yer alan zeybek tavrını içeren türküler, örneklemine ise bu türküler arasından seçilen ve keman eğitime uygun olduğu düşünülen 10 Malatya türküsü oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Bu çalışmada TRT repertuarı ve çeşitli yazılı kaynaklar incelenmiş ve sağ el(arşe) ve sol el teknikleri açısından keman eğitime katkı sağlayacağı düşünülen 10 zeybek türküsü ele alınmıştır. Bu türkülerin keman eğitiminde uygulanmasına yönelik olarak uzman kanısına dayanılarak belirlenmiş ve tasnif edilmiştir.

2.4.Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada problem durumunun çözümüne yönelik veriler alan yazın taraması ile bir araya getirilmiştir.

Araştırmada ele alınan türküler keman eğitiminde kullanılan yöntem ve teknikler uygun olarak MuseScore programıyla yazılmıştır. Microsoft ve Excel programlarıyla veriler tablo ve grafiklere yansıtılmıştır.

.

BÖLÜM 3

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1.Halk ve Halk Müziği

Halk Müziği tanımı incelendiğinde “Halk” kavramına değinmek gerekmektedir. Halk “ananeleri oluşturan sosyal bütün” olarak düşünüldüğünde geleneğin öneminin üzerinde durulması gerekmektedir. Halk kavramını teorik olarak iki kişi meydana getirebilir, geleneğe ilişkin ana unsurlar yaratılabilir. Yalnız tanımdan bahsedilen gelenek kavramı uzun yıllardan bu yana değişim göstererek bugüne ulaşan ve sosyal yapıyı oluşturan kaynak noktasının tecrübe ederek yaşattığı, toplumsal oluşumları da kapsayan kültürün özü olarak nitelenen bütün kültürel unsurlardır. Genel ve popüler olma gibi halka ait olmayı belirleyen gelenek önemli bir özellik olarak ön plandadır. Belirtilen özelliklerden dolayı halk müziği: “Bin yıllar öncesinden günümüze kadar ulaşmış, bir millî kültürün içinde, profesyonel bir sanat kaygısı taşımadan, halkın duygu ve düşüncelerini aktardığı üreteni veya söyleyeni belli veya üreteni unutulmuş, geleneğe dayalı müzik” (Eroğlu, 2011) olarak tanımlanabilmektedir.

Halk müziğinin ülkelere göre farklı tanımlamaları vardır. Örneğin, Batılı ülkelerde yerlilerin (ilkel toplumların) ve işçi sınıfının müziği gibi antropolojik ve sosyolojik tanımlamalar barındırmaktadır. Hâlbuki Halk Müziğinde sınıfsal farklılıklardan söz edilemez. Halk Müziğinde, “geleneksellik, genel ve popüler olma ve toplumu meydana getiren ana kütleye ait olma” özellikleri yeterli olabilir. Bu müzik türünde doğa-insan ilişkileri, toplumsal sıkıntılar, ekonomik ilişkiler, savaş, ölüm, aşk gibi çeşitli konular barındırabilir.

3.2.Türk Halk Müziği

Doğudan halkın öz değerlerine seslendiğinden halkın genel anlayış, duygu ve düşüncelerinden ayrı tutulamayan müzik türüdür. Sosyal alanda birçok iletişim ağını yansıtan ve dini temaların etkisiyle başlayan Türk Halk Müziği “Klasik musiki yahut san’at musikisi dışında kalan, halk dehasının umumi, müşterek mahsulü olan ve bestekârları meçhul bulunan musiki.” (Öztuna, 2000, s. 88) olarak tanımlanabilir.

Farklı birfade kullanılırsa : “Halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevgi ile benimsediği, çoğunlukla dinlediği müzik” (Mehmet, 1998) türüdür.

Türk Halk Musikisi genel olarak büyük bir halk sanatı olup, farklı halklar ile iletişime giren ve onları etkileyen, onlardan etkilenen, dünyada çok geniş alanlara yayılmış bir sanattır. Sibiryâ, Kırım, Ural, Türkistan, Kafkasya gibi bölgelerin şive, tavır ve nüanslarında farklılıklar görülse de, müzik algılayış ve hassasiyetlerinde yaşayan tüm Türk ülke ve topluluklarında, benzer özellikleri görmek mümkün olmaktadır. Bu sanat alanı günümüzde Türk Müziği olarak adlandırılmaktadır. Bu müzik türü genel olarak Anadolu ve Anadolu’ya yakın olan ülke halklarına has bir müzik türüdür. Küçük yerleşim yerlerinde kendini gösterir, bundan dolayı şehir hayatının ve şehirleşmenin geliştiği yerlerde yaygın olan klasik müzikten farklı özellikler göstermektedir. Bazı büyük merkezlerde klasik musiki ve halk müziği aralarında büyük benzerlikler barındırmaktadır. Bu duruma en güzel örnek Rumeli Türkleridir. Yalnız Doğu Karadeniz Bölgesinde yaygın olan müzik türleri de klasik müzikten oldukça farklı olmaktadır (Yücel, 2011).

“Anadolu Türk Halk Musikisinde, kendine mahsus şekiller vardır. Bu şekiller, çok defa bestelenen şiirin formunun adını taşır: Koşma, destan, varsağı, mani, divan, kalenderi, karşılama, semai vb. Kompozisyon bakımından şarkı formunun daha serbest bir çeşidi olan türkü şekli çerçevesinde mütalaa edilebilirler. Usul ve üslupça da isimlenir: Maya, bozlak, uzun hava, kırık hava, oyun havası... gibi. Büyük merkezlere yakın çevrelerde teşekkül eden halk musikisi mahsulü ve sahibi meçhul türkülerin, çok defa klasik musikimizin şarkıları ile ayırt edilebilmeleri imkânsızdır. Bunların, çok kabiliyetli, hatta tereddütsüz iddia edilebilir bazıları şüphesiz deha sahibi meçhul bestekârların eserleri olduğu anlaşılmaktadır” (Öztuna, 2000, s. 141).

3.2.1. Türk Halk Musikisinde Müzik Türleri

Türkülerin sözlü ve sözsüz çeşitlerinin bulunduğu genel olarak söylenebilir. Türk halkının sözlü müzik geçmiş ve geleneğinde bazı yerlerde vezinsiz şekildeki edebi metinler ve düz yazının her türüsünü gösterebilmek için kullanılan kavram Türkü kavramıdır. Konulara ve bölgeler açısından edebi metnin çeşitlenmesine veya melodiye göre özel durumlarda türkü yerine klasik formda hal arasındaki söyleniş ile deyiş (şarkı), kırık hava, uzun hava, ağıt ve ninni gibi isimler de kullanılmaktadır. Türkü; her zaman bir melodik cümleyle yazılmış olarak söylenen, kimi değişikliklere uğrayabilen, dönemden döneme içerik bakımından farklı türlerden olan, bir mekândan başka bir mekâna ait olan, halkın özünde oluşup yine halkın geleneğinde gelişen ve bestecisi bilinmeyen şiirler olarak tanımlanabilir (Yücel, 2011).

Türkü türleri aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Lirik Türküler
2. Oyun ve Dans Türküleri
3. İş Türküleri
4. Taşlama
5. Tören Türküleri
6. Anlatı Türküleri

Lirik türkü; ninniler, ağıtlar, askerlik türküleri, gurbet türküleri, aşk türküleri gibi türleri olan türkülerdir (Vural F. G., 2011).

Oyun ve dans türküleri; bölge ve yörelere ait dans koreografisini, figürlerini müzik ile birlikte sunan türküler olarak açıklanabilir. Türküler milletlerin ruhani ve meslek yapılarını yansıttığı için ulusal bir özelliğe sahiptir.

Taşlama türküleri; kimi zaman güldürü kimi zaman da yergi amaçlarını güden türkülerdir.

İş türküleri; Emek-emekçi konularını işleyen, günün çalışma koşulları ile harekete geçen halkın içinde yaratılmış olan türkülerdir.

Tören türküleri; mezhep, dini bayram ve düğünlere göre değişebilen formlara sahip olan türkülerdir.

Türk Halk Musikisinin türkü şekli gerek usul, tartım ve melodi gerekse de makamda eşine az rastlanır güzellik ve zenginliktedir. Türkülerimiz genel bir ifade ile iki yapıda incelenebilir: (Tekin, 2012).

a-Uzun Hava

b-Kırık Hava

Uzun hava tabiri tartım olarak serbest icra edilen, belli bir ölçü içinde düşünülmeyen türkülerdir. Türkiye'nin farklı bölgelerinde farklı isimler ile bilinen uzun havalar doğaçtan, konuşur gibi resitatif bir şekilde okunur.

Kendine özgü bir ritmik dengeye sahip, belirli kalıpları bulunan, uzun hava gibi doğaçtan olmayan kırık havalar özel bir tartımı olan ezgilerdir. Örnek olarak Ağıtlar, Türkmeni, Aydest, Müstezat, Yanık, Kesik, Divan, Hoyrat, Kerem, Garip, Maya, Bozlak vb. (Yücel, 2011).

5/8'lik usuldeki parçalara Erzurum- Kars dolaylarında "Sümmani Ağızı" denilmektedir. Hareketli 9/8'lik usulüne ise Ordu- Giresun dolaylarındaki "Karşılama" denmektedir (Şahin, 2016).

Türkülerin çoğu form açısından değerlendirildiğinde tek bölümlü şarkılara benzer. Bahsedilen sınıflandırmalar türkülerine sözel sanata bakış anlayışını gösterir. Osmanlı dönemi ile birlikte Türk Halk Müziğinin niteliği onun farklı iki ritmik yapısını meydana getiren bölümlerin karşılaşma niteliğini gösterir. Bahsedilen anlayış Türkiye'de kök salan, tüm yörelerin sanat müziğini ve halk müziğini barındırmaktadır. Türk müziğini icra edenler sözlü- sözsüz yapısından çok halk havaları yöre sınıflandırmasının ismine önem vermektedir. Bölge halklarının bölgenin doğa özellikleri, gelenekleri, görgüsü, düşüncesi, yaşayışına göre oyun ve oyun havaları farklılıklar taşımaktadır (Yücel, 2011).

Örnek: Urfa Halayı

Konya Kaşık Havası

Ege Zeybeği

Karadeniz Horonu

Bahsedilen oyun havaları aralarında anlatım ve hareket açısından değişik nitelikler taşır. Genellikle tek bölümlü şarkı formları içerisinde bulunurlar. Sıklıkla bir melodi tümcesinden meydana gelen oyun havaları, bitine kadar çalgıcının doğaçtan, irticalen yaptığı birtakım farklılıklar ve süslemeler ile monotonluktan kurtularak oyun bitene kadar devam ettirilir.

Farklı bir görüş ile Türkiye'nin ön planda olan oyun türleri bölgelerine göre doğudan batıya doğruya doğru altıya ayrılarak aşağıdaki şekilde açıklanabilir:

1-Bar Oyunları

2-Halay Oyunları

3-Horon Oyunları

4-Kaşık Oyunları

5-Zeybek Oyunları

6-Karşılama ve Kasap Oyunları

3.2.1.1.Bar Oyunları

Kuzey Doğu Anadolu’ya özgü bir oyun biçimi olan bir tür olup Kars- Erzurum- Erzincan il sınırlarını kapsayan bir bölgede yaygındır. En az 5- 6 kişinin iştirak etmesi ve grubun dizi biçiminde durmasıyla oynanan grup oyunudur. Hareketli ve hızlı bir bölüm olan oyunun sonuna “Sekme” adı verilmektedir. Başlangıç aşamasında oyuncular el ele tutuşur, oyun esnasında ise birbirlerinin omuzlarından tutarak devam ederler. Bu oyun dizisinin başındaki kişiye “Barbaşı”, sonundaki kişiye ise “Pöççük” denilmektedir. Baş ve sonda bulunan her iki oyuncunun elinde birer mendil bulunur. Bu bölgenin yiğitlerine “Dadaş” denilmektedir. Genel olarak bar oyunları halk oyunları arasında yer alan ve davul- zurna ile oynanan bir türdür (Doğan, 2010).

Erzurum Barları süit şeklinde icra edilir, oyun sırası ise şöyledir: Sarhoş barı, Sekme, Aşıрма, Hoşbilezik, Hey nare, Daldalan, Koççarı, Tamzara

Posof-Kars barlarında oyun sırası şu şekildedir: Ağır bar, Diz kırma, Horon, Yayla barı, Tambara

Genelde toplu oynanan bar oyunları aralarında “Köroğlu barı” “Davul barı” gibi tek; “Turna barı” Hançer barı” gibi çift oyuncu ile de oynanan türleri bulunmaktadır. “Ağırlama” adı verilen bölümünde Barlar 2/4lük usulle icra edilirken (halk müziğinin çift vuruş ismi ile anılan ve aynı zamanda Klasik Musikide Nim Sofyan usulü olarak isimlendirilen)yeldirme, hoplatma, bölümleri tek vuruşlu usul ile icra edilmektedir. (Klasik musikideki 6/8, 9/8, 12/8’lik Usul) (Sümbül, 1997).

3.2.1.2.Halay Oyunları

Orta Anadolu ve Güneydoğu bölgelerinde oynanan oyunlar genel olarak halay oyunlarıdır. Ankara, Kırşehir, Nevşehir, Çorum illeri de halay oyunlarını kapsayan iller arasındadır. Kimi zaman çember şeklinde, kimi zaman da düz bir dizi şeklinde icra edilir. Bu oyun türünün en önemli özelliği gruptaki kişilerin sayısının en az 5 olmasıdır. Yoksa halay özelliğini yitirir.

Barlar gibi davul zurna eşliğinde oynanan halaylarda Orta Anadolu yiğitlerine “Seymen” denilir (Yücel, 2011).

Genellikle hareketli bir oyun şekli olan halaylar, Klasik Türk Müziğindeki adıyla daha çok Sofyan, Nim Sofyan, Aksak Semai, Yürük Semai, usullerinden meydana gelirler. Bazı halaylar giderek daha canlı vaziyete bürünmekte, aynı müzik ve oyun temposundan daha hızlanmaktadır. Yörelere bazılarında halay oyunu halaycılarının söyledikleri türkü eşliğinde oynanmakta bununla birlikte koro-solo değişimleri de yaşanmaktadır. Gaziantep ve Şanlıurfa yörelerindeki halaylarda uzun havalar oyunda icra edilirken kadınlar tarafından oynanan halayların çoğunluğunda tef eşlik etmektedir (Gönül, 2015).

Görkemli halaylardan biri olan Çorum Halayının bölümleri şunlardır: Ağrlama, Oynatma, Eğilme.

Elleme Keskin halayı şu bölümlerden oluşmaktadır: Ağır Halay, Cembekli, Üç Ayak, Yanlama Halay örnekleri olarak şunlar sıralanabilir: Yayık Halayları, Sivas Halayı, Urfa Halayı, Hemeşke, Fatkalı, Oymak, Tamzara, Koçeri, Delilo, Depki, Türkmen, Kıvrak...

3.2.1.3.Horon Oyunları

Doğu Karadeniz bölgesine özgü, Artvin- Ordu arasında yaygın olan bir oyun türüdür. Ritmik dengesi hareketli bir oyun şekli olan, dizi ve grup şeklinde oynanan bir türdür. Bar oyunlarında bulunan melodik cümle zenginliği ve çok çeşitli tartıma rağmen horonlar ezgi ve tartımdaki sadelikleri ile belirgin özellikler barındırırlar. İklim ve coğrafi yapının etkileri horon oyunlarında etkisini göstermektedir. Karadeniz bölgesinin vazgeçilmez besin kaynağı olan ve sıklıkla avlanan hamsinin titreme ve sıçrama hareketleri horon oyununda betimlenir. 7/8’lik ritmik denge içerisinde kemeçe eşliğinde oynanan horonlar bulunmaktadır. Artvin’de oynanan horonlar tulum- zurna eşliğindeyken Hemşin- Mapari’de ise sadece tulum eşliğinde oynanır (Akat, 2007).

Horonlardan bazılarının ise oynanma sırası şu şekildedir: Seyrek Horon, Sıksaray, Atlama, Hemşin, Sallama, Tonya, İki Ayak, Sıksaray, Sallama, Davul-zurna

Bazı horon çeşitleri ise şunlardır: Maçka Horon, Sarı Çiçek, Karadeniz Horonu, Rize Hemşin, Düz Horon, Deli Horon...

3.2.1.4.Kaşık Oyunları

Orta- Güney Anadolu Bölgelerine has bir oyun çeşidi olan Mersin, Antalya, Konya’da bulunan bir oyun çeşididir. Oyunun kaşık oyunu ismini almasındaki neden oyuncuların tartım aracı olarak ellerinde tahta kaşık bulundurmalarıdır. Bu oyunlarda her oyuncunun iki elinde ikişer kaşık bulunmaktadır. Karşılıklı bir vaziyette ya da durarak oynanmaktadır (Vural T. , 2013).

Bu oyunun çeşitleri: Keklik Mengisi, Sekme sektirme, Keklik, Meşeli, Sallanma.

3.2.1.5.Zeybek Oyunları

Bu halk oyunu Batı Anadolu Bölgesine aittir. Tek ya da topluluklar halinde oynanabilir. Yarım daire ya da daire şeklinde topluluk vaziyeti alınabilir. “Kızan” ya da “Efe” Batı Anadolu yöresi yiğitlerine verilen addır. Kol kola ya da el ele tutulamayan bu oyunlarda oyunların ölçüsü 9/2, 9/4 veya 9/8’lik usuller ile icra edilmektedir. Oyunlar bağlama ile oynanmaktadır. Zeybek oyunları genellikle 3+2+2+2 ya da 2+2+2+3 biçimini içermektedir. Kaval eşliğinde yapılan ise çobanlara özgü zeybehtir. Hareketli bir yapıya sahip olan zeybek türü genellikle sahillerde oynanır. Tekdüze ve ağır bir yapıya sahip olan ova zeybekleri yüksek kesimde bulunmaktadır(Çapan, 2002).

Zeybek Türleri: Edremit, Gönen, Tavas, İzmir, Burdur, Sepetçioğlu, Balıkesir Pamukçu Bengisi, Bergama, Aydın, Gücende, Ankara...

3.2.1.6.Karşılama ve Kasap Oyunları

Marmara ve Trakya’da yoğun olarak icra edilen bir oyun türü Karşılama ve Kasap oyunlarıdır. İki kişinin karşılıklı oynamasından dolayı ismi karşılama olarak geçmektedir. Anadolu’nun bazı yörelerinde bu oyun türüne karşı-beri, var-gel denmektedir. Bu oyun türünde oynayanlar horon ve halayda olduğu gibi birbirine tutunmaz. Karşılama ve Kasap oyunları topluluk olarak da oynanabilmektedir (Yücel, 2011).

Karşılama örnekleri: Merzifon Karşılması, Bilecik Karşılaşması, Meşeli Yayla Kar

3.3. Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları

3.3.1. Yöre

Halk kültürü geleneğe dayalı bir kültürdür ve halk müziğini de içermektedir. Halk müziği repertuarını meydana getiren kırık, uzun, sözsüz, sözlü tüm halk müziği eserlerine “Türkü”

denilmektedir. Bundan dolayı türkülerin köy, ilçe, il olarak ifade edilmesinin ve köy, ilçe, illere göre türkü kümelerinin oluşturulmasının yanlış olduğu düşünülmektedir. Yer anlamında kullanılan yöre kavramı kültürel bir alanı da işaret etmektedir. Bundan dolayı yöre kavramında “Nasıl bir yer?” sorusuna cevap aranmalıdır. Dr. Merdan GÜVEN’in; “Türküleri belli bir köyün, kasabanın veya ilin sınırlarına hapsetmenin anlamlı olmadığını” (Güven, 2009, s. 44) söylemi bu düşünceyi desteklemektedir.

Türkülerin iklimlere tabi bulunduklarını ifade eden Mahmut Ragıp Gazimihal, “Şimali Anadolu Karadeniz), Şarki (Doğu) Anadolu, Orta Anadolu ve Cenubi Anadolu” diyerek 4 bölge ve 4 yöreye ayırdığı Türk Halk Müziğinde coğrafyaya göre sınıflandırma yapmıştır (Gazimihal, 2006, s. 87). Devletin belirlediği coğrafi, siyasi ve idari bölünmelere göre kültürler yansıtılmaktadır. Hâlbuki coğrafi, siyasi ve idari sınırlar kültürü tanımlamada yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizliğin nedeni kültürde idari bölünmeler temel alınarak sınır belirlenme aşamasında hangi idari bölünmenin esas alınacağı sorunudur.

Kültür bölünmesinde esas alınacak olan sınırlar bölge, şehir ya da köy mü olacaktır? Birinin kabul edilme durumunda akla hangi idari bölünmenin esas alınacağı gelmektedir?

Cumhuriyet döneminde, Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze kadar defalarca değişmiş olan idarî bölünme mi, Osmanlı Devleti’nin son dönemindeki idarî bölünme mi esas alınmalıdır?

Eyalet sistemi Osmanlı Devleti’nin son dönemindeki idarî yapılanmasıdır. Bahsedilen idari yapılanma 1921’e kadar “Sancak” ya da “Liva” denilen günümüzdeki vilayete (ile) denk gelen köy, nahiye, kaza gibi idari bölümlerden oluşmaktadır. 1921’deki Anayasayla belirtilen yapılar köy, bucak, ilçe ve il yapılanmasına dönüşmüştür. Sonraki aşamada bucaklar da kaldırılarak köy, ilçe, il teşkilatlanmasına gidilmiştir. Bu yapılanmada varlık gösteren 61 il günümüzde 81’e yükselmiş buna bağlı olarak da ilçe sayısında da artış görülmüştür (Eroğlu T. , 2010, s. 119). Bu noktada düşünülmesi gereken şeyin belirtilen idari yapılanmaların hangisine göre kültür bölünmelerinin yapılacağıdır. Örneğin son yıllarda oluşturulan iller yeni kültür bölgeleri olarak mı adlandırılmalıdır? Bolu’dan ayrılarak il olmuş Düzce, Niğde’den ayrılarak İl olmuş Aksaray ve Zonguldak’tan ayrılarak il olan Bartın bağımsız olduklarında farklı bir kültür bölgesi mi meydana gelmiştir? Tabii ki de kültür bölgeleri bu şekilde bölünemez. Peki, hangi idari bölüm esas alınmalıdır?

Eroğlu bu konuyu aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

Bir ülkenin idarî teşkilat yapısı, o ülkenin yerel kültür sınırları için fikir verebilir ama belirleyici olamaz. Çünkü kültürler idarî veya siyasî sınır tanımazlar. Peki o zaman halk müziğinde gelenekselliğin yaşandığı yöreleri nasıl sınırlayacağız. Mesela türküler anons edilirken söylendiği

gibi İç Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Doğu Karadeniz gibi, coğrafi bölgelere göre ifade etmek isabetli midir? Ayrıca her ile her Türkü repertuarı oluşturmak ne kadar doğrudur? (Eroğlu, 2010, s. 120).

Türkiye’deki Türk kültürü irdelendiğinde Orta Asya’dan Anadolu’ya taşınan kültür öğelerinden ne kadarı Anadolu’da yaratılmıştır? Bu sorunun tespit edilmesi mümkün görünmemektedir. Âşık ezgileri incelendiğinde ise ezgilerin genellikle tekrarlardan oluştuğu görülmüştür. Son yıllarda yaratılan ezgilerin bile sözlerinin temellerinin geçmiş döneme ait oldukları ile karşılaşılmalıdır. Örnek vermek gerekirse “Âşıklar”ın “Usta Malı” türküleri ile birlikte, farklı eserler oluştururken ustaların söz kalıplarından, ezgilerinden yararlanmaları, yeni eserler meydana getirirken ustaları taklit etmeleri gösterilebilir (Yücel, 2011).

Âşıkların dışında bulunan halk ezgilerinin de buna benzer olarak geçmiş ustaların yaratımlarından faydalandıkları görülmektedir. Bu durumun normal olduğu söylenebilir. Çünkü kültür bir birikimdir, öncekinden alıp sonraya devredebilmektir. Bir milletin kültürünün kökleri milletin oluşumu ile başlayarak tarih boyunca öbek öbek bugüne ulaşmaktadır. Toplumu meydana getiren insanlar tarihin her döneminde bilhassa üretici ve yaratıcı liderler var olan kültür unsurlarına yenilerini ekleyerek kültür gelişimine katkı sunmuşlardır. Türk topluluklarının tarih boyunca yerleştikleri coğrafyanın kültürlerinden beslenmeleri, kadim kültürlerini zenginleştirerek bugüne taşıdıkları söylenebilir (Elçi, 2008).

Konu bu yönden incelendiğinde yöre ile ilgili en doğru belirleme ve sınırlama yaklaşımının aşiret, oymak, soy ve boylara göre olması gerektiği sonucuna varılmaktadır. Aşiret, oymak, soy ve boyların yalnızca ülke ile sınırlı kalmayıp dünya genelinde dağılması nedeniyle bu sınırlamanın da gerçekleştirilmesi olanaksız olmaktadır. Sadece Türkiye için bile bu durum olanaksızdır. Türkiye’de sadece Oğuz Boyu temel alınsa bile, Oğuzlar boyuna bağlı cemaatler, aşiretler, oymaklar çeşitli yerlere dağıldıklarından böyle bir inceleme ve sınırlama yapmanın mümkün olmadığı görülecektir. Türküler de halk müziği eserleri olduğundan kültürel yayılma ile yaratıldığı, üretildiği ya da yoğun olarak icra edildiği bir kültürden farklı bir kültüre taşınabilir (Yücel, 2011).

Araştırmacı Mehmet Özbek’in “Bazı Türküler sevildikleri oranda yaygınlık kazanarak yöresellikten bölgeselliğe geçerler” söylemi dikkat çekmektedir. Yalnız bu anlatımların yörenin ifade edilişinde köy, ilçe ve illerden söz edilmeyeceği anlamı taşıdığı söylenemez. Bundan dolayı Kırşehir, İstanbul, Silifke, Eğin, Harput ve Şanlıurfa gibi bazı iller belirgin bir şekilde isimlerinden bahsettirecek müzikal bir yapıya dolayısıyla da kültüre sahip olmaktadır (Özbek, 2012, s. 24).

Yukarıda değinilen Silifke, Eğin, gibi ilçeler ile birlikte Fethiye, Çameli, Acıpayam, Arguvan, gibi birtakım ilçeler de özelliklerine göre yöre kapsamına alınabilecek durumdadır. Bununla birlikte İstanbul, Bursa, İzmir, Trakya, Ankara, Teke, Ayrıca gibi bazı yerler de yöre kapsamına dâhil edilebilir. Bahsedilen yörelerin bir kısmı karakteristik oluşturduklarından, bir kısmı da kültür merkezi olmalarından ötürü yöre olarak anılagelmışlerdir. Böylece müzikal yapı itibari ile yöre isimlendirilmesinde kültür merkezi olan yerler ile karakteristik olarak öbek oluşturan yerler temel oluşturabilir. Türkiye için yöre isimlendirmesinde tespit için kültür merkezi olarak adlandırılacak yerlerin belirlenmesi yapılabilir. Merkezlerin tespitinde merkezlerin geçmişten günümüze eğitim, sağlık, ticaret olarak gelişmiş olmaları, art ülkeye (hinterland) sahip olmaları gerekmektedir. Bununla birlikte merkezleri yalnızca bu şekilde belirlemek bu kadar kolay olmamaktadır. Kültür tarihi açısından merkezlerin özelliklerinin, tarihi yapılarının, değerlerinin, toplumsal yaşayış biçimlerinin detaylı bir şekilde araştırılmasına ihtiyaç vardır (Eroğlu, 2014).

Sonuçta coğrafi ve idari olarak yörelerin halk kültürü açısından sınırlanması doğru bir karar olmayacaktır. Doğru olanın sosyolojik olarak cemaat, aşiret, oymak gibi toplumsal öbekler halinde değerlendirilmesidir. Yalnız belirtilen öbekler de ülkenin farklı alanlarına dağıldığından böyle bir değerlendirmenin de olumlu sonuç vermeyeceği, yanlış değerlendirmelere neden olacağı açıktır.

Belirtilen nedenler dolayısıyla önceden de değinildiği gibi halk müziğinin sınıflandırılmasında yöre kavramı ile Bursa, İstanbul, Harput, Konya v.b. gibi kültür merkezleri ile Silifke, Arguvant, Eğin vb. “ Müzikal Karakteristik meydana getiren merkezlerin değerlendirmeye alınmasının amaca ulaşmak için daha isabetli olacağı düşünülmektedir.

3.3.2.Tavır ve Üslûp

Ekol, yorum, biçem, tarz, öbek, yöntem, yordam, yol gibi eş anlamları bulunan ve Türkiye Türkçesine de Arapçadan kökenli “Tavr”dan geçen üslup ve tavır kavramlarının Türk Halk müziğinde de ele alındığı görülmektedir (Ayverdi, 2005, s. 3055).

Ulaşılabilen kaynaklar incelendiğinde üslup ve tavır konusunun Türker Eroğlu tarafından detaylı olarak Türk Halk Müziğinde ele alındığı görülmüştür.

“Türk Dans Antropolojisi’ne Giriş” adlı çalışmasında Eroğlu şu ifadelerde bulunmaktadır:

Uzun yıllardır halk kültürünün soyut alanlarından olan dans ve müzik konusunda bir yöredeki müzikle ilgili özel icra biçimleri ifade edilirken hep “tavır” ifadesi kullanılır. Bir yörenin müzikteki icra biçimi kastedilerek; mesela Yozgat söz konusu olduğunda “Yozgat Tavrı” veya “Yozgat

Tezenesi”; yahut Konya söz konusu olduğunda “Konya Tavrı” veya “Konya Tezenesi” şeklinde ifadeler kullanılır. Kırşehirli Neşet Ertaş’ın tavrı ile babası olan Muharrem Ertaş’ın tavrı farklıdır. Ancak bütün Kırşehir yöresinin kendine has bir çalma ve söyleme şekli vardır ki; nasıl mimarideki genel akımlara ve biçimlere “Rönesans, Rokoko, Barok Üslûbu” deniliyorsa biz de bir ilin veya bir bölgenin genel olarak müzik icra biçimlerine o yörenin “Üslûbu”; o yöredeki kişilerin kendine özgü icra biçimlerine ise “O yörenin tavrı” denilmesinin daha uygun olacağını düşünüyoruz (Eroğlu, 2010, s. 121).

Oysa, her ne kadar Batı’da “Üslûp” (Style) “Bir çağa özgü teknik” olarak ifade ediliyorsa da Türkiye’de daha çok “Bir yazarın, bir kişinin anlatışı, deyişi, yapış biçimi veya tarzı” olarak ifade edilmektedir. Bu konuda Mehmet Said Türkoğlu; “Üslûp, bir bakıma ruhun iz düşümüdür. Eskiler “Üslub-ı beyan, aynıyle insandır.” derlerdi. Üslup, ruhun aynasıdır. Kişiliğin tüm tonları üslup sayesinde kendini ortaya koyar. Ve bir yazar, üslubu sayesinde zihinlerdeki o bir başkasınıninkine benzemeyen söz saltanatını kurar” demektedir (TDK, 2006).

Bu anlamda “Üslûp”, parmak izi gibi kişiselleştirilmektedir. Tavır ise, İngilizce’de “Attitude”: Tutum, Davranış; Türkçe’de ise Arapça kökenli olmakla birlikte, “Durum”, “Davranış”, “Vaziyet” olarak ifade edilmektedir. Türk halk müziğinde tavır için “Yöredeki anlatım şekli” diyenler de vardır.¹³ Buna göre “Üslûp”un yaygın olarak ferdî, kişisel olduğunu, “Tavır”ın ise bölgesel olabileceğini düşünülebilir.

Böyle düşünüldüğünde Eroğlu’nun çalışmasında Türk halk müziğindeki “Yöre Üslûbu” için şöyle bir ifade bulunmaktadır (Eroğlu T. , 2010, s. 122);

Müziğin Temel Karakteristiği’ni, ‘Yörenin Avazı’nı (Türkü okuma biçimini), ‘Yöre Sözlerini İfadedeki Ağız Özellikleri’ni, ‘Yöre Sazlarındaki İcra Biçimi ve Teknikleri’ni, ‘Yöredeki Kişisel Türkü Söyleme Biçimleri’ni” “Yöre Tavrı” veya “Yöresel Tavır” olarak ifade edebiliriz. Bu durumda Eroğlu’nun belirttiği “Kırşehir’deki geleneksel müziğin nitelikleri; özel çalma ve söyleme şekilleri; avazı ve ağız söz konusu olduğunda “Kırşehir yöresi müzik icra üslûbu” veya kısaca “Kırşehir üslûbu” yerine “Kırşehir Tavrı” diyerek “Tavır”ı genel “Üslûp”u ise özel olarak düşünebilir ve o şekilde adlandırabiliriz.

“Tezene” ifadesi için, “Yörenin Tavrı” şeklinde hatalı kullanılmaktadır.¹⁴ Çünkü “Yöre Tezenesi” yalnızca Bağlamayı yöre tekniğiyle çalmayı göstermektedir. Oysa yörelerde diğer çalgıların da yöreye has bir icra biçimi vardır. Yukarıda belirtildiği gibi “Çalgılardaki Yöresel İcra Biçimleri” “Yöre Tavrı” olarak ifade edilebilir. Bu durumda “Tezene” ifadesi kullanıldığında yalnızca yöredeki bağlama çalma tekniğini belirttiği için isabetlidir (Şahin & Öerol, 2004, s. 18).

3.4. Zeybekler

Zeybek kelimesi etimolojik açıdan çok sayıda halk bilimci ve araştırmacı tarafından incelenmiş ve farklı düşünceler ortaya atılmıştır. Zeybek; her şeyden önce bir hayat felsefesi, sonra bu

felsefenin yarattığı ezgisel bir tür, daha sonra ise bu ezgisel yapıyla hayat görüşünün birlikte ortaya çıkardığı bir Türk Halk Dansıdır (Okdan, 2007).

Dans türü özelliğiyle inceleyeceğimiz zeybeğin Anadolu da ağırlıklı olarak görüldüğü yerler; Aydın, Denizli, Muğla, İzmir, Manisa, Isparta, Burdur, Kütahya, Afyon, Balıkesir, Bursa ve tüm bu illerin kapsadığı ilçe, köy ve en küçük yerleşim merkezleridir. Oynandığı her bölgede az da olsa figür, kostüm ve müzik farklılığı gösteren bu dans, müzik yapısı, oynayanların cinsiyeti, metronom yapısı vb. özellikleri itibarı ile tasnif edilmiştir (Akdoğan O. , 2004, s. 430).

Akdoğan (2004: 432), müzik ve tempo yapısı bakımından zeybekleri kadın zeybekleri, kent zeybekleri ve kır zeybekleri olarak üçe ayırır. Akdoğan, düzünsel bireşimi $9(3+2+2+2)$ şeklinde olan ve allegro-moderato arasında bir tempoda seslendirilen zeybekleri Kadın Zeybeği, $9(2+2+2+3)$ şeklinde olan ve allegro-moderato arasında bir tempoda seslendirilen zeybekleri Kent Zeybeği, düzünsel bireşimi her iki şekilde olabilen ve andante-adagio tempoda olan zeybekleri ise Kır Zeybeği olarak adlandırır.

Berrak Taranç zeybek oyunlarının tasnifini şöyle yapmıştır:

- Ağır Zeybek Oyunları:

a) Çok Ağır: Metronom ölçüleri 20–30 arasındadır.

b) Ağır Zeybekler: Metronom ölçüleri 40–60 arasındadır.

- Yürük (kıvrak) Zeybek Oyunları:

a) Ağır Zeybek Oyunları

b) Yürük Zeybek Oyunları

c) Çok Yürük (çok kıvrak)

Zeybek Oyunları, yapılan çalışmalarda zeybek türü oyunların genel olarak ritm, metronom ve makam özellikleri üzerinde durulduğu, oyunlara eşlik eden çalgılarla ilgili bir sınıflandırmanın mevcut olmadığı görülmektedir (Taranç, 1988, s. 31). Bu çalışmada, incesaz takımları başta olmak üzere zeybek oyunlarına eşlik eden saz takımlarını, ağır ve kıvrak zeybek tasnifleriyle birlikte değerlendirip inceleyeceğiz

3.5.Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Çalgı Takımları

Zeybek oyunlarına eşlik eden çalgı takımlarını dört ana başlık altında toplayabiliriz.

3.5.1.Davul Zurna Takımları

Zeybek oyunlarına eşlik eden çalgıların başında davul ve zurna gelir. Davul ve zurnalar, zeybek oynanan her bölgede farklı ya da benzer ebat, sayı ve çalım tarzı ile karşımıza çıkar. Nadir de olsa kapalı alanda da çalan davul ve zurna birer açık hava çalgısı olup, davul zurna takımı, kaba saz gibi isimlerle de anılmaktadır. Genellikle ağır zeybek diye sınıflandırılan ve erkekler tarafından oynanan oyunlara eşlik eder. Yöre ve çalınan ortama göre tek davul-tek zurna, çift davul-tek zurna, çift davul-çift zurna gibi farklı kombinasyonlarla sayıları artıp azalabilir. Genelde bir zurna ezgiyi çalarken diğer zurna ezginin karar sesinde dem tutar, ezginin gidişatına göre asma kalışlarda ve yarım tonik seslerde solist zurna ile aynı seste buluşur. Aydın; Kocaarap, Yağmur yağdı zeybekleri, Muğla; Kadioğlu, İnceoğlu zeybekleri davul-zurna ile oynanan ağır zeybeklere örnek olarak verilebilir (Şahin M. , 2011).

3.5.2.Bağlama Takımları

Bağlama, cura, divan sazı, tambura, kaval, dilli düdük, sipsi, kabak kemane, bendir, darbuka, kaşık, zil gibi Türk Halk Müziği çalgılarından oluşur. Bağlama ve ailesi, zeybek oyunlarına eşlik etmede zurna kadar yaygındır. Hem ağır zeybeklere hem de kıvrak zeybeklere eşlik edebilmesi, Türk Halk Müziğinin ana sazı olması, Anadolu'nun her yerinde mutlaka bir icracısının bulunması bağlamanın, zeybek oyunları icrasında çok kullanılmasının önemli nedenlerinden bazılarıdır. Bağlama ve ailesi zeybek ezgilerini zeybek tavrı denilen özel bir tavır ile çalar. Sesinin cıvıllığından dolayı genelde kapalı alan sazı olan bağlamaya yöre ve oyun özelliğine göre kaval, kemane, klarnet, sipsi gibi sazlar da eşlik eder. Teknolojinin gelişimi ile son yirmi yıldır manyetik cihazlarla sesi artırılarak açık alanlarda da kullanılmaktadır. Bağlama ailesi, ağır zeybeklerden çok metronom olarak daha yürük, ağırlıklı olarak kadınların oynadığı zeybek oyunları olan kıvrak zeybeklere eşlik etmektedir (Okdan, 2007).

3.5.3.Grangaz Takımları

Klarnet, trompet, büğlü, zilli davul (grangaz), trampet gibi Avrupa kökenli çalgılardan oluşur. Avrupa kökenli bu sazların Türk Kültürü ile tanışması, Osmanlı İmparatorluğu tarafından Mehterhanenin kapatılıp yerine 23 Kasım 1831 yılında, daha çağdaş olan Mızıkai Hümayunun kurmasıyla başlamıştır. İtalyan müzik adamı Donizetti Paşanın şefliğinde, Avrupa standartlarına uygun olarak tasarlanan Mızıkai Hümayun sayesinde batıya özgü sazlar Türk topraklarında boy göstermeye başlamıştır. Askerlik görevlerini bandoda yapan kişiler

tarafından bu sazlar öğrenilmiş ve askerlik dönüşü ülkenin farklı yerlerine yayılarak çalınmaya başlanmıştır. Balkanların ana çalgısı sayılan bu takımların Türk topraklarında yayılmasında 93 Harbi ile birlikte Bulgaristan, Romanya gibi Balkan ülkelerinden Türkiye'ye gelen muhacirlerin de yadsınamayacak etkileri olmuştur. Bu sazların Türk müzisyenlerce kabul görmesinde, sazların ses şiddeti, kullanım rahatlığı, oktav genişliği, Türk Müziği Ses Sistemine yakın oluşu gibi nedenler etkili olmuştur. Daha çok Denizli, Muğla ve çevresinde yaygın olan grangaz takımları, seslerinin gürlüğü ve tınısı sebebiyle davul zurna takımlarına alternatif olmuştur. Açık hava saızı olarak ağır zeybek, cezayir, vb. oyunlara eşlik etmektedir (Uzunbaş, 2012).

3.5.4. İncesaz Takımları

Ud, lavta, ney, keman, def gibi çalgılardan oluşan incesaz ve incesaz takımının çeşitli kaynaklarda yer alan tanımlamaları şöyledir;

Müzik Ansiklopedisinde incesaz takımından “Türk Musikisinin geleneksel şekilde icraya mahsus topluluklardan, fasıl heyetlerinden birine verilen ad” olarak bahsedilir (Müzik, 1985, s. 652). İncesaz takımı meydan faslı gibi köçekçeler çalıp okumaz. Küme faslı gibi kalabalık bir heyet de değildir. Meydan Larousse'da ise ince saz; “keman, ud, ney, tambur, kemençe, kanun, santur vb. musiki aletlerinden meydana gelen alaturka musiki topluluğu” olarak tanımlanmıştır (Larousse, 1992, s. 5676).

Onural'a göre, geçmişte incesaz ve kabasaz diye tabir edilen iki müzik türü vardır. Kabasaz düğün-derneklerde yürüyüşlerde, yani meydanlarda davul, zurna, lavta gibi yüksek sesli aletlerle yapılan bir müzik, incesaz ise konak ya da saraylarda kanun, ney, tambur gibi daha nahif enstrümanlarla yapılan bir müziktir. Batılıların oda müziğine karşılık gelir (Onural, 2007).

Yapılan tanımlardan ve anlatımlardan yola çıkarak incesaz takımını, açık havadan ziyade oda içinde icra edilen, genelde klasik Türk müziği fasıl geleneğinde kullanılan keman, kanun, ud, rebap, ney, tambur, kemençe, darbuka gibi ses seviyesi orta ve düşük şiddette olan sazlardan oluşan, daha çok şarkı, türkü, beste gibi küçük formlu ve eğlenceye yönelik eserler seslendiren müzik topluluğu olarak tanımlayabiliriz. Kimi zaman on dokuz, yirmi civarında kişiden oluşan topluluk, kimi zaman üç, dört kişiden de oluşmuştur. Kişi sayısının artması ya da eksilmesi topluluğun müzik rengi ve ses şiddeti dışında hiçbir şeyi etkilememiştir. Fasıl geleneğindeki gibi ritm saz çalan kişiler aynı zamanda hanendelik de yapmıştır. (üç kişilik incesaz takımı, kalabalık incesaz takımı vb) (Okdan, 2007).

İncesaz takımları; saray, üst tabaka ve eğitimli çevrelerinin eğlencelerinde, düğünlerinde, misafir ağırlamalarında önemli bir yer tutan müzik grupları olmuştur. Daha çok havas kesimini ilgilendiren bu saz takımları, eğitim oranının artmasıyla kentte yaşayan halkın yanında yer edinmiştir. Eğitim arttıkça sanata verilen önem artmış, sanat toplulukları çoğalmış ve bu sazlar tabana yayılmaya başlamıştır.

Makedon ve Türk Roman müziği üzerinde araştırmalar yapan Sonia Tamar Seeman, günümüzde daha çok roman müzisyenlerden oluşan incesaz takımı hakkındaki araştırmasında şu görüşlere yer veriyor: “90’ların sonlarında, ince çalgı ya da çalgı, yöredeki en yaygın topluluk türü olmuştur. Önceleri, ince çalgı müzisyenlerinin çoğu, davul-zurnacı ailelerden geldiklerinden, yeni parçalar, yeni süsleme teknikleri ve yeni soundlar gibi modern eğilimleri de benimsemekle birlikte, davul zurna repertuarını ve tarzını sürdürmüştür. Davul-zurna ekipleri gibi, ince çalgı müzisyenleri de Roman’dır. Bu topluluk gösterinin anlamına ve zamanına göre çeşitli sazlardan oluşabilir. 60’ların başlarında ince çalgı, klarnet ve davul özellikle Malkara tarafında; klarnet, cümbüş, darbuka ya da daire gibi çeşitli kombinasyonlar sergiliyordu. 80’lerde ise kent eğlencelerinde klarnet, keman, kanun, cümbüş, darbuka veya da davuldan oluşan kalabalık çalgı toplulukları yer almaktaydı. Ancak, 90’ların sonuna gelindiğinde, köy düğünlerine giden ince çalgı toplulukları tipik olarak klarnet, cümbüş, darbuka, daire ya da davul ve bazen de kemandan oluşmaktadır. Yatak ve konvoy denilen müzik için klarnet, cümbüş, darbuka ve davul bulunur” (Seeman, 1999).

Anadolu’nun her bölgesinde olduğu gibi batı Anadolu geleneksel oyunlarında da incesaz takımları karşımıza çıkmaktadır. Saray kültürünün etkilerinin günümüzde de görüldüğü Bursa, Kütahya, Balıkesir ve bu illerin köylerinde, davul zurnanın yanı sıra incesaz takımları denilen ve üç, dört kişiden oluşan müzik toplulukları bulunmaktadır. Balıkesir Edremit’te keman, klarnet, bakır darbukadan oluşan üçlüye buradaki halk incesaz takımı adını vermiştir. Düğünlerde, kına gecelerinde müzik icra eden grup, hem kadın hem de erkek eğlencelerinde yer alır. Bazen bu üçlüye elektro bağlama da girmektedirse de, bu çalgı incesazlardan ayrı tutulmaktadır. Halkın incesaz olarak tabir ettiği sazlar yapmış olduğumuz tanımlarla örtüşmektedir (Yardım, 2010).

Manisa Soma’da incesaz takımlarının içinde klarnet, keman, davul bulunmakta, ağırlıklı olarak kadın oyunlarına eşlik etmektedir. İzmir’de de incesaz terimi ile karşılaşılır. Bu bölgede ise keman, klarnet, darbuka, def ve cümbüş gibi çalgıların birlikteliği, incesaz takımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Beş parça sazdan oluşan bu çalgı takımında çalgı sayısı zaman zaman değişebilmekle beraber genelde belirttiğimiz gibidir. Bölgede bu çalgıların icrasında kadın

algıcılar oğunluktur. İzmir ili Menemen ilçesinde müzisyenlik yaparak hayatını sürdüren Nigar Sezar, algı takımlarında hangi çalgıların yer aldığı ve çalgı sayısı ile ilgili şu bilgileri verir:“İncesaz gelsin diyorlar. Düşünlere giderken normalde müzisyen sayısını, çalgı sayısını gelen teklife göre belirliyoruz. Genelde keman, darbuka, def gidiyoruz işlere. Bazen kanun, klarnet de aramıza giriyor. Bir klarnet, bir keman, bir darbuka, bir kanun yetiyor bize.” (Okdan, 2007).

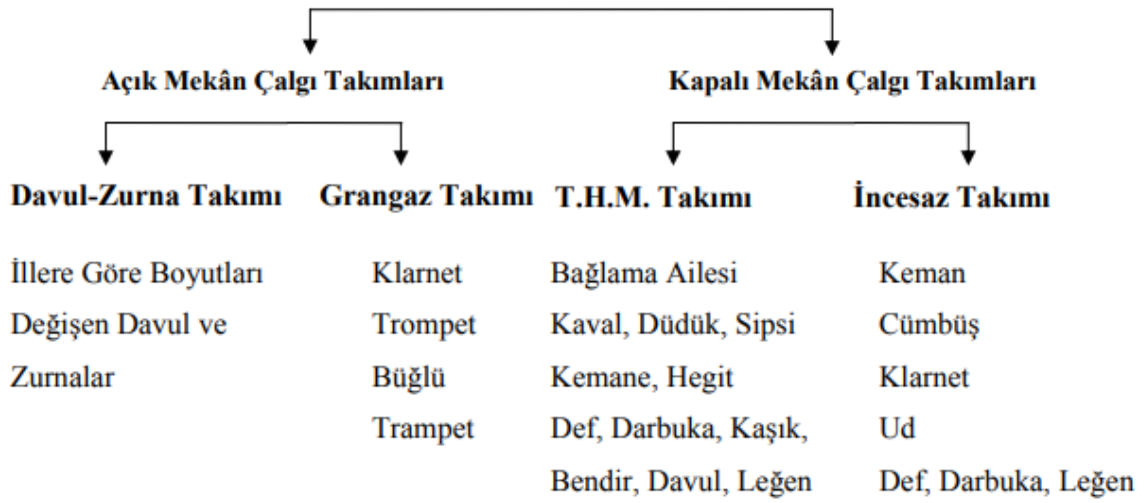
Çanakkale yöresinde incesaz takımını oluşturan algılar şöyle ifade edilmektedir: “Düşünlerdeki algı takımları şöyleydi: iki klarnet, bir davul, bir keman veya cümbüş ve bir trampet. Artık cümbüş çalan kalmadı, trampet de artık alınmıyor. Yerini darbuka aldı. Muğla yöresinde incesaz takımları keman, cümbüş ve darbuka gibi sazlardan oluşur. Yörenin Burdur, Denizli gibi teke oyunlarının oynandığı yörelere sınır yerleşimlerinde - özellikle Fethiye çevresinde- üç telli, sipsi gibi çalgıların da kullanımı görülür. Bursa yöresinde iki türlü çalgı topluluğu vardır. Biri yöreye Türkmenlerle gelen davul, zurna ve kudümden oluşan topluluk, diğeri ise sonradan bunların yerini alan gırnata (klarnet), cümbüş, keman ve darbukadan oluşan çalgı topluluğudur (Çelikkol, 1997, s. 123)

Denizli ve çevresinde ise incesaz terimi pek kullanılmamıştır. Kadınlar için yapılan eğlencelerde kadın çalgıcılara rastlanır. Bu icralarda cümbüş, leğen, darbuka gibi çalgılara rastlanmakta ancak bu algılar için incesaz tanımı kullanılmamaktadır. İncesaz takımı, daha çok meyhanelerde fasıl müziği yapan gruplara denmiştir.

Teke oyunlarının oynandığı Burdur, Acıpayam ve çevrelerinde incesaz takımı diye bir terim duyulmamış, oyunlara eşlik eden üç telli, sipsi gibi gerçek anlamda sesleri ince olan sazlara da sipsi takımları adı verilmiştir.

Yaptığımız araştırmada genel olarak incesaz takımlarının kadın ve erkek oyunlarına eşlik ettiğini, kapalı alanlarda icra edildiğini, batı Anadolu genelinde aynı adla bulunduğunu ve klarnet, keman, cümbüş, darbuka gibi sanat müziği enstrümanlarından oluştuğunu görmekteyiz. Bu bilgiler ışığında zeybek oyunlarına eşlik eden sazlara icra edildikleri mekana göre aşağıda olduğu gibi genellemek mümkündür (Okdan, 2007).

EGE BÖLGESİ ZEYBEK OYUNLARINDA KULLANILAN SAZ TAKIMLARI



Şekil 1. Ege bölgesi saz takımları

Bazı yörelerde bu çalgıların yukarıda adı geçen takımlar haricinde de icrasına rastlanır. Ancak bu gerçek çalgı takımları bağlamında genellemeye gitmemize engel teşkil etmemektedir. Diğer taraftan saz takımlarının yörelere göre dağılımları, diğer çalgı takımlarıyla farklılıkları ve ilişkileri, eşlik ettikleri ezgiler, çalgıların yapıları ve icracıları vb. pek çok konu geleneksel müziğimizin araştırılmayı bekleyen önemli konuları arasında yerini almaktadır.

3.6.Keman

Ortaya çıkış tarihinden itibaren üzerinde oldukça farklı çalma teknikleri geliştirilen ve günümüze kadar üzerine en çok eser yazılan çalgılardan biri olan keman, neredeyse tüm batı ve doğu müziklerinde önemli bir yere sahiptir. Batı müziğinin en önemli çalgılarından biri haline gelen ve geliştirilen çalma ve yay teknikleri sayesinde önemli bir yer tutan keman 1600’lü yıllarda geliştirilmeye başlanmış ve Stradivarius, Guarnerius, Amati gibi İtalyan ustalar sayesinde bugünkü son şekli meydana gelmiştir. Fransız yay yapımcısı François-Xavier Tourte sayesinde keman müziğinin gelişmesinde önemli bir eleman olan yay 1785-1790 yılları arasında önemli ölçüde geliştirilerek bugünkü halini almıştır. Yayıdaki gelişmelerin hızla artması keman enstrümanında farklı ve çeşitli yay yöntemlerinin gelişmesini sağlamıştır. Günümüzde de kullanılmakta olan zıplatmalı yöntemler, yay biçimlerinin farklılaşmasından sonra son halini almıştır (Çuhadar, 2009)

3.7.Ülkemizde Keman Eğitimi

Müzikte eğitim, yöntemli, programlı, planlı olan ve müzik eğitimi alan bireye müzikal edimler kazandırma ve kazandırılan bu edimleri geliştirmeyi sağlayan bir eğitimidir. Çalgı eğitimi de bu noktada müzik eğitiminin en önemli kısımlarından biridir. Keman eğitimi de çalgı eğitiminin bir alt kümesi olarak kendine has birtakım davranış biçimleri ve kurallar barındırmaktadır. Psikomotor, duyuşsal ve bilişsel beceriler bu tür edimler kapsamındadır. Keman eğitiminin başarıya ulaşmasında öncelikle hedefe yönelik uygulamaların ortaya konması ve hedef doğrultusunda şekillenmesi oldukça önemlidir. Bu amaçlar kapsamında eğitim yapılan çevrenin keman eğitimi ve donanımına uygunluğu, eğitimcilerin ve eğitim programları yeterliliğinin sağlanması gerekmektedir. Amaç belirlemesi yapılarak eğitim çevresinin keman eğitimine uygunluğu dikkatle takip edilerek keman eğitim programlarının ölçütleri incelenmelidir. Yaygın ve örgün eğitim ortamlarında öncelikle eğitim uygulamaları ve niteliğinin belirlenmesi sağlanmalıdır. Günümüz koşullarında öğrenciye özgü program ve eğitimlerin hedeflenerek buna göre planlamaların yapıldığı görülmektedir. Öğrenci odaklı yaklaşımda öğrencinin eğitim sonucunda elde ettiği kazanımlar ve bu kazanımlara dair sonuçlar önem taşımaktadır. Eğitimlerin niteliğini gerek toplu gerekse de bireysel performansların sonuçları ortaya koyacaktır (Uslu, 2012).

Türk keman okuluna ve kemanın gelişim ve oluş sürecine gerek yerli gerekse de yabancı keman eğitimcileri ve sanatçıların katkılarının yansıdığı göz ardı edilemez. 1761-1808 (III. Selim Dönemi) tarihleri arasında Osmanlı Devleti'nin Batı müziğine olan ilgisinin olduğu görülmektedir. 1839-1876 (Tanzimat) ile başlayan süreçte klasik batı müziğinin etkileri görülmüştür. 1831'de kurulan Muzika-i Humayun Mektebi (Padişahın Müzik Topluluğu Okulu) ve 1826 yılında II. Mahmut'un (1785-1839) isteğiyle kurulan askeri bando ile Klasik Batı Müziğinin profesyonel anlamda eğitimi başlamış ve sonraki dönemlerde gelişim devam etmiştir. Keman eğitiminin okullaşma sürecindeki ilk çalışmalar arasında öğrencilere keman dersi vermek üzere Avrupa'dan davet edilen yabancı sanatçı-eğitimciler ile keman eğitiminin 1846 yılında Muzika-i Humayun Yaylı Çalgılar Orkestrasını kurulması örnek verilebilir. Cumhuriyet ilan edildikten sonra müzik eğitim kurumları hızla yaygınlık göstermiş ve uygarlığa atılan bu büyük adım sonucunda eğitim bilim ve sanat alanında da büyük gelişmeler görülerek müzik eğitime de önem verilmeye başlanmıştır. (Kurtaslan, 2002).

3.8.Keman Eğitiminde Kullanılan Metotlar

Kemanın ses rengi, kullanılabilen ses sınırı (dört oktav) ve müzikal düşünceleri anlatmaktaki ses çeşitliliği onu pek çok bestecinin en gözde çalgısı yapmıştır. Yaylı çalgılar ailesinin en ifadeli, kıvrak ve ses rengi, tınısı ve ses olanakları açısından en virtüöz üyesi olan keman için bugüne kadar pek çok besteci eser yazmış ve değişik ses renkleri elde etmek için oldukça fazla çaba sarf etmişlerdir. Keman yay ile çalınan bir çalgı olmasından dolayı sağ el tekniğini geliştirmek için birçok pedagog ve besteci farklı arayışlarla yay tekniklerinin ortaya çıkmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Keman, ses üretimi ve tını yönünden bütün çalgıların en esnek ve en verimli örneğidir. Bu konuda neredeyse, insan sesine yaklaşıp. Onyedinci yüzyıldan beri gelişen zengin bir keman edebiyatı, sanatçının eğitimini, parmaklarına ve yay hakim olmasını mümkün kılar. Keman çalmada sağ ve sol elin kendi işlevlerine tam uyumuyla insan beyninin üst merkezlerinden gelen uyarılar, istenen tını, gürlük ve karakterde keman sesinin oluşumuyla sonuçlanır (Yüreğir, 1997, s. 15).

Araştırmacı Vincent'e göre, yirminci yüzyılda çalma teknikleri içinde gerçek anlamda tını zenginliği yaratılmış ve eski tekniklerin üzerine yenileri eklenerek keman çalma tekniğinde gerçek bir "tını devrimi" yaratılmıştır. Farklı sesler ve renkler elde etmek için de sağ ve sol elin bütün çalma olanaklarından yararlanılmıştır. Araştırmacıya göre bu teknikler, yay ile ilgili olanlar, vurmali teknikler ve armonikler olarak üç ana başlıkta sınıflandırılmaktadır. Bu tekniklere jazz ve blues müziğinde kullanılan bazı teknikler de eklenince, aşağıdaki sınıflandırma biçimi ortaya çıkmaktadır (Vincent, 2003, s. 1).

3.8.1. Yayla İlgili Teknikler

3.8.1.1. Köprüde Üzerinde Çalma (Sul Ponticello)

Sul Ponticello tekniği yay tekniğindeki en önemli yeniliklerden birisidir. Bu kavramın Türkçe karşılığı "köprü üzerinde" kelime grubudur. Yapılan birtakım araştırmalar bu tekniğin 1500'lü yıllardaki keman ve besteciler tarafından bilindiğini fakat pek sevilmediğini göstermektedir. Yayın köprü ile ilişkisi üzerine kurulu olan Sul Ponticello etkisini göre daha uç bir ses köprüye daha yakın bir yay ile sağlanmaktadır. 1959 yılında yazdığı "Keman için Minyatürler" adlı eserinde Krzysztof Penderecki (1933 yılında doğan Polonyalı besteci) Sul Ponticello tekniğini kullanmaktadır (Çuhadar, 2009).

3.8.1.2. Yay Çubuğu İle Çalma (Col Legno)

Col Legno, yay çubuğu ile çalma anlamındadır. Farklı vurmali teknikler içeren ve melodik olan bir yay metodudur. Müzikte yenilik kavramı içerisinde kendisine oldukça hayran bir kitle olarak besteci ve çalıcı olarak çok taraf elde etmiştir.

3.8.1.3. Yay Çubuğu Boyunca Çalma (Col Legno Tratto)

Keman çalarken yay çubuğundan ses elde etmede iki temel yol vardır. Birincisi çalgıya vurmak (col legno Battuto), ikincisi de legato harekette çubuğu hareket boyunca çalgı üzerinde tutmak (col legno tratto). Yay çubuğunun yüzeyinin düz ve cilalı olmasından dolayı Col legno tratto tekniği temiz ve net bir ses üretmez.

3.8.1.4. Shuffle (Yayı Sürüyerek Çalma)

Devamlı olarak icra edilen vurgulu ve glisandolu kalıplar birtakım folk müzik çeşitlerinde sıklıkla tercih edilmektedir (Çuhadar, 2009).

3.8.1.5. Tremolo

Ölçülü bir ritmi bulunmamakla birlikte genel olarak orkestra çalgıcıları tarafından sıklıkla kullanılmaktadır. Bu teknikte yay, ileri geri hızlıca hareket ettirilir ve ilgili sesin hemen çalınmasına olanak verilir.

3.8.2. Vurmali Teknikler (Percussive)

3.8.2.1. Parmak Uçları

Keman tuşesine sağ el parmaklarının vurması ile yapılmaktadır. Besteci tellerin gürültülü bir biçimde mi yoksa bastırarak mı çalınacağını, tellerden bazılarını mı çalıp çalmayacağını, çalan kişinin dört teli birden mi çalacağını, akortlu bir ses isteyip istemediğini bilmek ve de belirtmek durumundadır. Parmak uçlarının keman gövdesine vuruşlu kullanımı ise diğer olasılığı belirtmektedir. Tuşe üzerinde tel çekilerek çalınır, sürtünmeyi arttırmak amacıyla parmaklara reçine sürülür. Parmak ile çalınan tamburin veya davul sesine benzer bir ses elde edilmektedir (Çuhadar, 2009).

3.8.2.2. Tırnaklar

Tırnak kullanımı ile bağlantılı olan teknikler tremolo yaparken ve vurma efektlerinde kullanılmaktadır. Tırnakların kullanılması, tını olasılıklarını parmak uçlarıyla çalma tekniğine karşıtlık yaratacak şekilde genişletilmiş olup sert ve düz yüzey ile yapıldığı zaman daha çok vurmali bir ses tınısı sağlayarak akustik bir zenginlik sağlar.

3.8.2.3. Parmak Boğumu

Elin eklemi ile keman çalma hareketi olup kapı çalma efektine benzer. Bu teknikte el bir tokmak/çekiç gibi kullanılır. En doğal ve açık olarak parmak eklemleri bu teknikte kullanılır.

3.8.2.4. Avuç İçi

Avuç içi ile vurma tekniği, en çok ses çıkaran ve el ayasının tokat atarcasına kullanıldığı bir tekniktir. Besteci bu teknik ile büyük bir vurma sesi elde eder, oldukça etkileyici olan bu yöntemde çalgı tüm bir alana yayılan vurma enerjisinden dolayı zarar görmez. Örnek vermek gerekirse; Krzysztof Penderecki -10 Palm slaps in String Quartet No. 1.

3.8.2.5. Yayın Çubuğu (Col Legno Battuto)

Yayın çubuğunun vuruş için kullanılmakta olduğu bir yöntemdir.

3.8.2.6. Chopping (Doğrama)

Nota yükseklikleri belli olmayan ve cızırtılı bir sese ulaşma tekniği olmakla birlikte modern vurmali bir tekniktir. Burada çalma şekli yayın ökçesindeki kılların tellere vurması ile gerçekleşir. Caz müzikçileri tarafından daha çok tercih edilmektedir (Çuhadar, 2009).

3.8.3. Armonikler

Doğal ve yapay armoniklerin yirminci yüzyılın başında keman edebiyatında kullanılmaya başlanmasına rağmen, daha önceki yıllarda da bunlardan haberdar olduğu bilinmektedir. Örnek olarak Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711- 1772), Charles de Lusse (d.1720), L'Abbé le Fils (1727-1803) ve Domenico Ferrari (1722-1780) gibi bestecilerin ortak kabulleri sonucu, keman tekniği sözlüğünde bu ses materyalleri, ikinci derecede önemli sesler olarak zamanın önemli bestecileri tarafından kabul edilmiştir. Yapay armonikler ilk kez Carlo

Ciabrano (d. 1700) tarafından yazılan Keman için 6 solo (yayın tarihi: 1773) adlı eserde görülür. Ancak armonik efektler pek çok ünlü keman hocası ve Geminiani (1687-1792), Rode ve Leopold Mozart (1719-1787) gibi öne çıkmış besteciler tarafından göz ardı edilmiştir. Özellikle Leopold Mozart, armonikler ile doğal seslerin bir arada kullanılmasını sevmezdi (Stowell, 1990).

Armoniklerle ilgili bir düşünce de Luis Spohr tarafından Violinschule adlı kitabında “armoniklerin kullanımı” adlı bölümde dipnot olarak şöyle yazılmıştır. “Yukarıda bahsedilen armonikler (oktav, oktavın beşlisi, her telin iki oktav yukarısı), iyi kemancılar tarafından doğal seslerle bir arada kullanılmaktadır. Bununla birlikte özellikle yapay armonikler olarak bahsedilenler, çalgının doğal seslerinden çok farklı olmaları nedeniyle uygunsuz bulunarak reddedilmelidir. Bu çocukça ve yabancı sesler, soylu bir çalgının değerini küçültmektedir. Genç kemancılara şiddetle, böyle yararsız şeylerle vakit kaybetmemelerini öneririm. Pugnani, Tartini, Corelli, Vioti, Eck, Rode, Kreutzer, Baillot, Lafont ve diğerlerinin de bu görüş doğrultusunda olduklarını söyleyebilirim” demiştir (Spohr, 1852, s. 80). Spohr’un yapay armoniklerin son yüzyılda ne kadar yaygınlaşacağını bilemediği görülen bir gerçektir. Armonikler, (Davit, 1921, s. 2)’e göre doğal armonikler ve yapay armonikler olmak üzere iki başlıkta incelenir. Doğal Armonikler: Parmağın hafifçe açık telin üzerine değdirilmesiyle elde edilir. Başlangıç olarak telin ortasından köprüye doğru tüm armonik sesler elde edilebilir (Çuhadar, 2009).

Yapay Armonikler: Bir parmak sıkıca telin üzerine basar ve diğer parmak da çalınacak sesin üzerine hafifçe değerek ses elde edilir. Vincent’e göre de modern armoniklerle ilgili çalış teknikleri, Pizzicato Armonikleri, Armonik Glisandolar ve Fawcett Armonikleri olarak üç ana başlıkta sınıflandırılmaktadır.

3.8.3.1. Pizzicato Armonikleri

Pizzicato armonikleri yapısal olarak armonikler sınıfına girer ve tırnak veya parmağın etli kısmıyla yapılır. Bu teknik gitar ya da mandolin çalma gibi teller çekilerek yapılır.

3.8.3.2. Armonik Glisandolar

Yapay veya doğal armonikler çalınırken uygulanan glisandolardır. Yapay armonikler ile uygulanan glisandoda temel ses birinci parmak ile tutulmaktadır ve dördüncü parmak beşli yukarı ya da birinci parmağa en yakın kısma kadar gider ve gelir. Doğal armonik glisandoda

vibrasyonlar yapılabilir ve tüm açık armonikler (doğal) mevcuttur. Sıklıkla kullanımı parmağın tel boyunca süratle hareket ettirilmesi ile gerçekleşmekte ve tüm üst armonikler sağlanmaktadır.

3.8.3.3. Fawcett3

Armonikleri: Fawcett'ler ilk kez besteci Mathias Spahlinger tarafından 1944 yılında “Keman ve çello için Adieu M'Amour” adlı eserde kullanılmıştır. Keşfi besteci tarafından R. Fawcett'e atfedilmiştir. Fawcett armoniklerinin icrası için sol telinde 3. parmak do sesinde durur. Yayı hafifçe hareket ettirirken bir aralık kümesi duyulur. Çalıcı sol telini hafifçe 1. parmağıyla durdurur ve güçsüz bir ses hala tınlamaya devam eder. Burada 1. parmağın görevi Do sesini hafifletmektir. Böylece ana ses dağılmış olur. Do üzerindeki tüm üst armonik sesler yaydaki baskı ve hız değiştirilerek elde edilebilir. Köprüye daha yakın bir yay daha yüksek armonikler elde edilmesini sağlar. Bu herhangi bir yapay armonik sese de uygulanabilir (Çuhadar, 2009).

3.9.Tavır Kavramı ve Bağlama Eğitiminde Kullanılmakta Olan Zeybek Tezene Tekniği

Tavır; genel olarak bir duruma karşı gösterilen tutum ve davranışı ifade etmektedir. Müzik kavramında ise tavır, kişiye özgü bir çalım stili olmasının yanında, bir bölge ya da yöre sınırları içinde oluşan, ortak müzik uygulamaları olarak da ifade edilmektedir. Bu kavram, Türk müziği çerçevesinde değerlendirildiğinde, Türk sanat müziğinde üslup-tavır, Türk halk müziğinde ise yerel seslendirme ve yorumlama olarak nitelendirilmektedir. Akdoğu'ya göre tavır, hem sözel, hem de çalgısal türlerde, türü belirleyen bir unsur olduğu ifade edilmektedir. Dolayısıyla, her iki alan içinde de tavrın, türsel açıdan ne kadar önemli bir yer tuttuğu ortaya çıkmaktadır (Akdoğu, 1996, s. 146).

Bilindiği gibi, doğal ortam faktörleri, yöresel bir müzik karakterinin oluşmasında ve ezginin ortaya çıkışında önemli bir etkidir. Genel olarak doğal denge içinde birbirinin taklidi sonucu ifade edilmeye çalışılan eylemler, yaygınlık gösterdiği coğrafyadaki, ortak yerel unsurlar çerçevesinde değerlendirilir. Yöreye has ezgi ve ritmik yapı ile birleşen bu unsurlar, aynı coğrafyada bir bütünlük oluşturur. Hem vokal seslendirmeye, hem de çalgısal seslendirmeye etki yapan bu durum sonucunda, belli bir yöreye özgü seslendirme biçimi (stili) ortaya çıkar ki, bu da yerel müzikte genel manada tavır olarak adlandırılmaktadır. Emnalar'a göre, yörelere has söyleniş ve çalış biçimlerinin, geleneksel Türk Halk Müziği'nin en önemli özelliklerinden olduğu bildirilmiş, kısaca tezene kullanımıyla ilişkili tezenenin alttan vurulması, üst tele

taktırma ve senkoplu çalış özelliklerinin tavrı oluşturduğu kaydedilmiştir (Emnalar, 1998, s. 584).

Bir tavrın uygulanmasında, hedeflenen tartım kümelerinin ezgisel yapısı önemlidir. Seçilecek tartım kümelerinin ezgi yapısı; kullanılacak tavrın yapısına uygun ise, küme içindeki sesler belli bir düzen içinde, uzunlu-kısalı seslere bölünerek, belli aşamalardan geçirilir. Buna göre, uzun süreli sesleri belirli bir bilinç içinde bölerek, yeni kümeler oluşturmak, tavrın ilk aşamasını belirler. Geleneksel halk müziğinde tavrın ilk aşamasını oluşturan bu sürelerin her biri, Bağlama türü çalgıların tellerine bölüştürülerek seslendirilirse, tavrın ikinci aşaması, dolayısıyla tavrın olduğu bildirilmektedir. Şayet, seçilecek tartım kümelerinin ezgi yapısı, tavrın kullanılması için uygun değilse; ya kişisel tercih doğrultusunda verildiği gibi alınması ya da Temel Bağlama Öğretimi'ne ilişkin uygulamalar esas alınarak seslendirme işlemi gerçekleştirilmektedir (Akdoğan, 1996, s. 147).

Bağlama üzerinde uygulanan tavrı (çalım tekniği) kavramı, biraz daha irdelendiğinde, belli bir yöreye ait çalgılardan elde edilen seslerin, Bağlama üzerinde taklidine ilişkin olduğu bilinen bir gerçektir. Tavrın (musical style), aslında bir çalış stilini ifade ettiğini, bu çalış stillerinin ilgili yörede kullanılan başka bir çalgının seslendirilmesine ait (çıkan sesin, ritmik yapının ve müzikal örgünün) bir imitasyondan ibaret olduğunu bildirmektedir. Bu durumun, bağlamanın kimi zaman ilgili ezgiyi seslendiren geleneksel ve otantik bir çalgı olmadığını, sonradan o yörenin ezgilerinin seslendirilmesine olanak veren bir uygulama olduğunu kaydetmiştir (Ersoy, 2009). Örneğin; Zeybek çalışmada nasıl bir yöntem kullandığına ilişkin olarak, Emin Tenekeci'nin yörenin ünlü davul zurnacılarını dinleyerek, onların tarzlarını bağlama'da taklit etmeyi denediği bildirilmiştir. Bu durum, Bağlama'da uygulanan tavrıların, genelde başka bir yerel çalgıdan çıkan yöreye özgü uygulamaların, Bağlama sazında taklidinin bir sonucu olduğunu göstermektedir (Öztürk, 2006, s. 114).

Genel olarak çalım teknikleri, Bağlama üzerinde tezene yardımıyla yöreye has ezgi ve ritmik yapıların belirlenen tartım kümesi içinde, uzunlu-kısalı seslere bölünerek farklı şekilde uygulanması sonucunda oluşmaktadır. Bağlama eğitiminde yerel çalım teknikleri, gerek bireysel, gerekse yerel uygulamalar sonucunda kullanılmakta ve genellikle tavrı olarak nitelendirilmektedir. Bu tekniklerin Teke, Karadeniz, Zeybek, Konya, Orta Anadolu, Silifke, Azeri, Trakya Karşılması, Aşıklama vb. gibi bilinen çalım tekniklerinin olduğu görülmektedir (Yaşar, 2015).

Bu araştırmada, Zeybek tavrına ilişkin bugüne kadar kullanılan bazı akademik yaklaşımlar incelendiğinde, aşağıdaki tablolarda verilen yapılar ve semboller doğrultusunda uygulamaların

gerçekleştirildiği belirlenmiştir. Buna göre; Zeybek tezene tekniğinde ortaya çıkan yapıları ve bunlara ilişkin sembolleri Tablo 1. de gösterildiği gibi verilmiş ve bu doğrultuda örnek çalışmalar üzerinde uygulamalar gerçekleştirilmiştir (Kaya, 2005, s. 248-260).

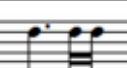
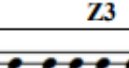
Tablo 1. *Gazi Erdener Kaya'nın Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması*

Z 1/2	Z	Z1	Z2	Z3	Z4
					

Tablo 1. de görüldüğü gibi, her bir yapı ve sembol, 1/8, 1/4 ve 3/8'lik tartım kümeleri üzerinde gösterilmiş, bu yapıların oluşmasında ise, özellikle 9/8'lik ritmik yapılar içindeki uygulamalar tercih edilmiştir. 9/4'lük ritmik yapılarla ilgili olarak, tavrın kullanımının zorlaşacağı kaygısı ile bu ritmik yapıdaki eserlerin de 9/8'lik değerlendirilerek icra edilmesi yoluna gidildiği gözlenmiştir. Bunun yanı sıra, çalışma kapsamında hangi tartım kümesi üzerinde hangi sembolün ya da yapının kullanılacağına ilişkin, ayrıca bir veriye ya da açıklamaya rastlanılmamıştır (Yaşar, 2015).

Zeybek tezene tekniğine yönelik yapılan başka bir çalışma da (Gültaş, 2012, s. 107) 'ın kullandığı sembol, yapılar ve halk ezgileri üzerindeki uygulamaları, Tablo 2. de gösterilmiştir.

Tablo 2. *Tufan Gültaş'ın Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması*

Z	Z1	Z1a	Z2	Z2a
				
				

Buna göre (Tablo 2), çalışmada kullanılan şekiller ve açıklamalar incelendiğinde, yapıların ve bunları ifade eden sembollerin, sadece 1/4'lük tartım kümeleri üzerinde verildiği, 3/8, 2/4 ve 3/4'lük tartım kümeleri üzerinde ise herhangi bir öneriye yer verilmediği gözlenmiştir. Her ne kadar semboller 1/4'lük tartım kümeleri üzerinde verilmiş ise de, çalışma kapsamındaki örnek halk ezgileri incelendiğinde, çoğu zaman 1/8'lik süreler içinde de sembol ifadelerin kullanıldığı tespiti yapılmıştır. Ayrıca, aynen (Kaya, 2005, s. 248) da olduğu gibi bu çalışmada da, hangi tartım kümesi üzerinde hangi sembolün ya da yapının kullanılacağına ilişkin bir ifadeye rastlanılmamıştır (Yaşar, 2015).

Ekici (2012, s.205) çalışmasında, Zeybek tezene tekniğinde iki yapının olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmada, tezene tekniğinde her bir yapının iki veya üç aşamada anlatıldığını ve tavrın bu şekilde daha sağlıklı icra edilebileceği önerilmektedir. Buna göre araştırmacının belirlediği tartım kümeleri üzerinde, ‘A.’ ve ‘B.’ olarak sembollere ayırdığı, bunlara ilişkin yapıları ise özellikle 1/4’lük tartım kümeleri üzerinde uyguladığı görülmüştür (Tablo 3.). Ayrıca; 3/8, 2/4 ve 3/4’lük tartım kümeleri üzerinde herhangi bir öneriye yer verilmediği tespit edilmiştir. Tablo 3’ de görüldüğü gibi, verilen yapıların dışındaki uygulamalarda ise, aynı tartım kümesi içinde, başta veya sondaki 1/8’lik değerlerin, tekniğin dışında tutularak alındığı gözlenmiştir. Bunların aksine, hangi tartım kümesi üzerinde hangi sembol ya da yapının kullanılacağına ilişkin bir açıklamaya yer verilmediği belirlenmiştir (Ekici, 2012, s. 205-227).

Tablo 3. *Savaş Ekici'nin Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması*

A.	B.
	

Yapılan bir başka çalışmada ise, Zeybek tezene tekniğinde sembol kullanımına ilişkin herhangi bir ifadeye rastlanılmamıştır. Çalışmada, özellikle 1/4’lük tartım kümeleri ile ilgili iki farklı uygulamanın yapıldığı, 3/8 ve 2/4’lük tartım kümelerinde ise birer uygulamaya yer verildiği gözlenmiştir. Tablo 4. de verilen yapılar, çalışma kapsamında 9/2’lik iki halk ezgisi örneği üzerinde uygulanarak verilmiştir (Yener, 1991, s. 294).

Tablo 4. *Sabri Yener'in Zeybek Tezene Tekniğine İlişkin Uygulaması*

				
---	---	---	--	---

BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUMLAR

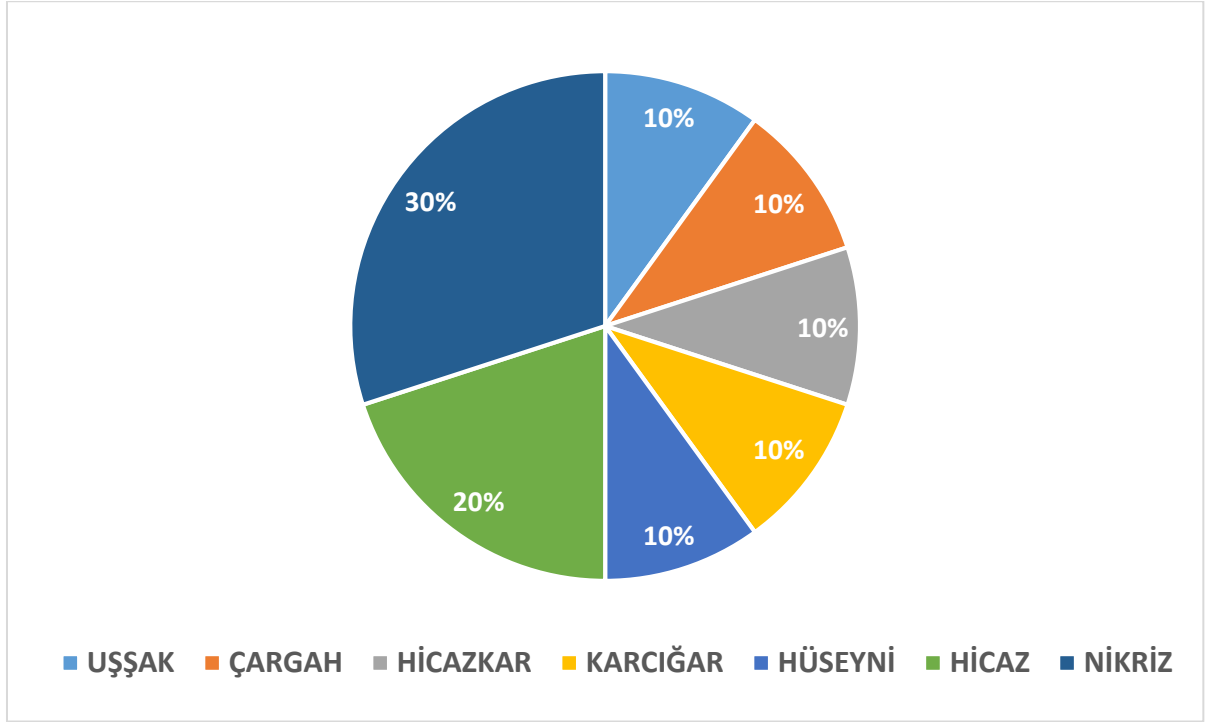
Bu bölümde, araştırmanın örneklemini oluşturan 10 Zeybek türküsü alt amaçlar kısmındaki maddeler doğrultusunda analiz edilerek, uzman görüşü ve sözel ifadeler ile sırasıyla açıklanmıştır. Bu incelemeler ve türkülerin analizi yöntem bölümünde belirtilen tekniklerle çözümlenmiş ve yorumlanmıştır.

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Zeybek Türkülerinin makamları, karar perdeleri, ve usulleri nelerdir?

Bu alt bölümde Zeybek tavrına ait 10 türkünün makamı, karar perdesi, ve usulü gibi özelliklerine ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

4.1.1.Zeybek Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar



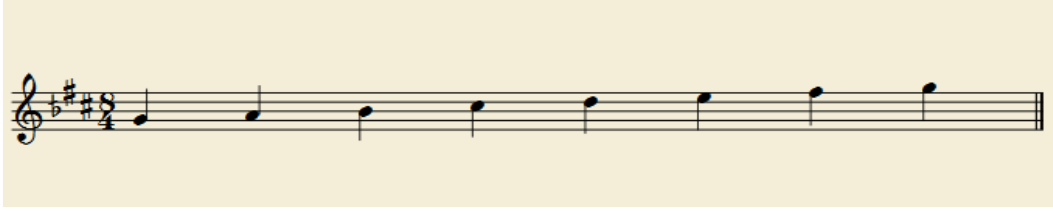
Şekil 2. Zeybek Türkülerinin makamlarına göre dağılımları

Tablo 5.

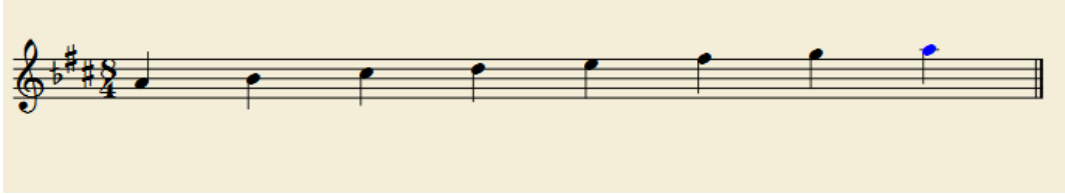
Zeybek Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Makamı
Sarı Zeybek	Uşşak Makamı
Balıkesir Zeybeği	Nikriz Makamı
Yağcılar Zeybeği	Hicazkar Makamı
Adalı Zeybeği	Nikriz Makamı
Harmandalı Zeybeği	Hicaz Makamı
Kadioğlu Zeybeği	Nikriz Makamı
Zeybek	Hicaz Makamı
Kerimoğlu Zeybeği	Hüseyini Makamı
Koyundere Zeybeği	Karcıgar Makamı
Zeybek	Çargah Makamı

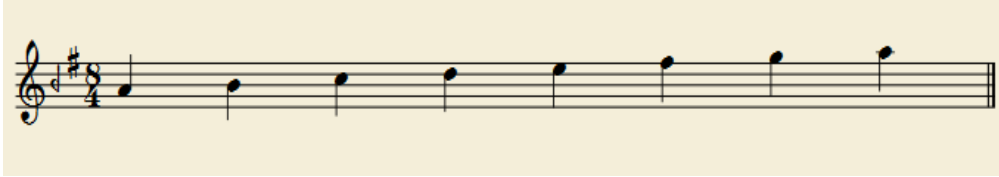
Ele alınan 10 Zeybek türküsüne baktığımızda 3 türkünün ‘‘Nikriz’’ (%30), 2 türkünün ‘‘Hicaz’’ (%20), 1 türkünün ‘‘Çargah’’ (%10), 1 türkünün ‘‘Hicazkar’’ (%10), 1 türkünün ‘‘Hüseyni’’ (%10), 1 türkünün ‘‘Karcığar’’ (%10), 1 türkünün ise ‘‘Uşşak’’ (%10), makamından oluştuğunu görmekteyiz.



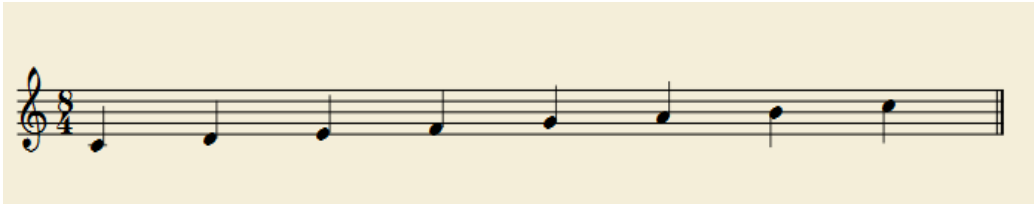
Şekil 2. Nikriz makamı dizisi



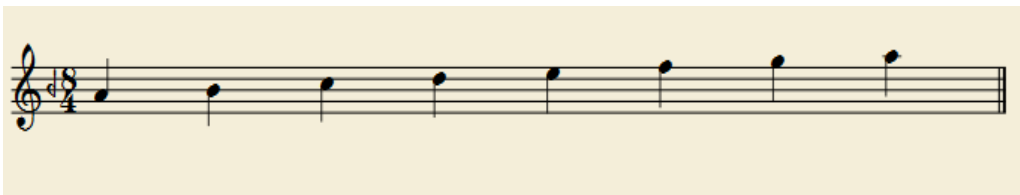
Şekil 3. Hicaz makamı dizisi



Şekil 4. Hüseyni makamı dizisi



Şekil 5. Çargah makamı dizisi



Şekil 6. Uşşak makamı dizisi

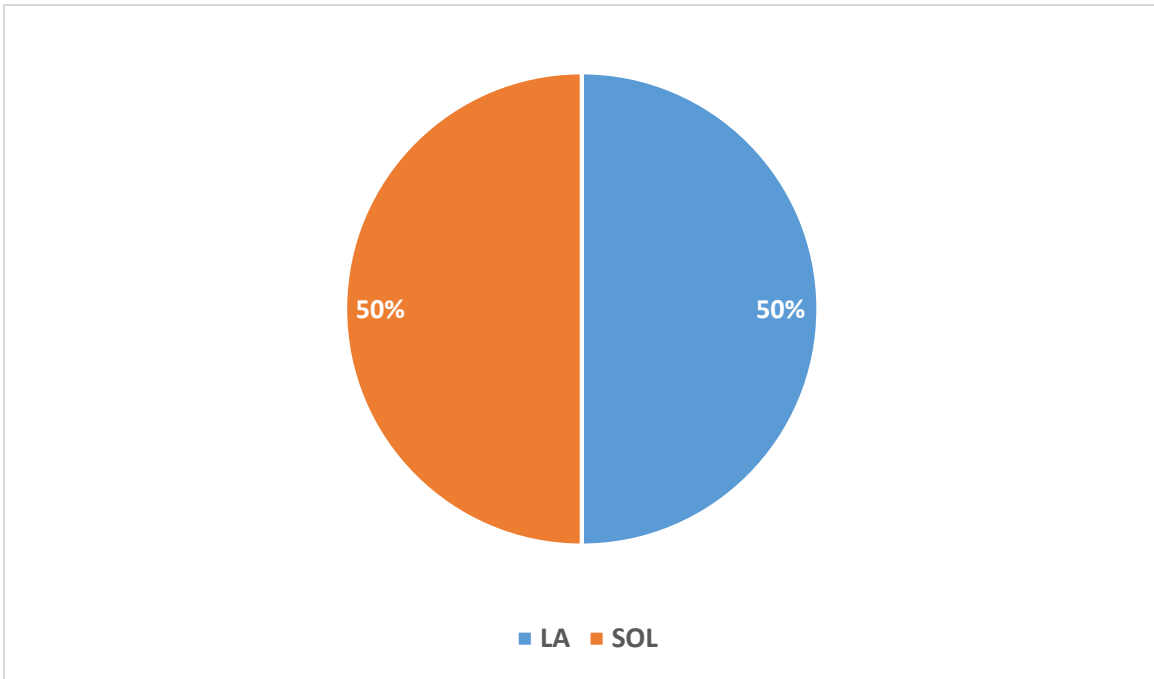


Şekil 7. Karcıgar makamı dizisi



Şekil 8. Hicazkar makamı dizisi

4.1.2.Zeybek Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar



Şekil 9. Zeybek türkülerinin karar perdelerine göre dağılımları

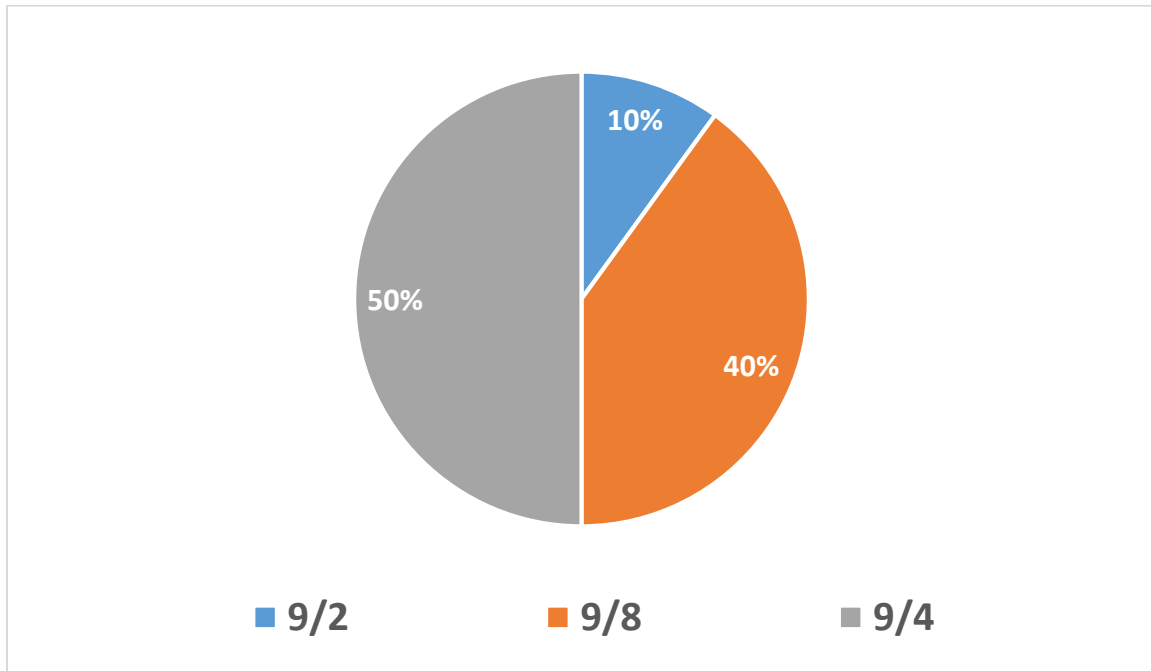
Tablo 6.

Zeybek Türkülerinin Karar Seslerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Karar Sesi
Sarı Zeybek	La
Balıkesir Zeybeği	Sol
Yağcılar Zeybeği	Sol
Adalı Zeybeği	Sol
Harmandalı Zeybeği	La
Kadıoğlu Zeybeği	Sol
Zeybek	La
Kerimoğlu Zeybeği	La
Koyundere Zeybeği	La
Zeybek	Sol

Zeybek türkülerini karar perdeleri bakımından incelediğimizde 10 türkünden 5'inin karar perdesi “La” (%50), 5'inin karar perdesi ise “Sol” (%50) seslerinden oluştuğunu görmekteyiz.

4.1.3.Zeybek Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar



Şekil 10. Malatya türkülerinin usullerine göre dağılımları

Tablo 7.

Zeybek Türkülerinin Usulüne İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Usul
Sarı Zeybek	9/4
Balıkesir Zeybeği	9/8
Yağcılar Zeybeği	9/4
Adalı Zeybeği	9/8
Harmandalı Zeybeği	9/4
Kadıoğlu Zeybeği	9/2
Zeybek	9/8
Kerimoğlu Zeybeği	9/4
Koyundere Zeybeği	9/4
Zeybek	9/8

Zeybek Türkülerini usulleri bakımından incelediğimizde 10 türkünden 5 inin “9/4’lük” (%50), 4 ünün “9/8” (%40), 1 inin ise “9/2”lik (%10) usule sahip olduğunu görmekteyiz.

4.2.İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlamadaki zeybek tavrının kemandaki sağ el(arşe)kullanımında karşılaşılan güçlükler nelerdir?

Bu bölümde, Zeybek tavrına ait 10 türkünün seslendirilmesi sırasında meydana gelen sağ el(arşe) kullanımına ilişkin teknik zorluklar ve bu zorlukların çözümüne yönelik bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

-Türkülerin ritim yapısından kaynaklı teknik yay zorlukları

4.2.1.Ritim Yapısından Kaynaklanan Teknik Yay Zorluklarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Zeybek türkülerinin kemanda çalma ve yorumlama esnasında karşılaşılan, eserlerin ritmik yapısından kaynaklanan teknik yay zorlukları şunlardır:

- Aksak ritimlerden kaynaklanan zorluklar
- Çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar

4.2.1.1.Aksak Ritimlerden Kaynaklanan Zorluklar

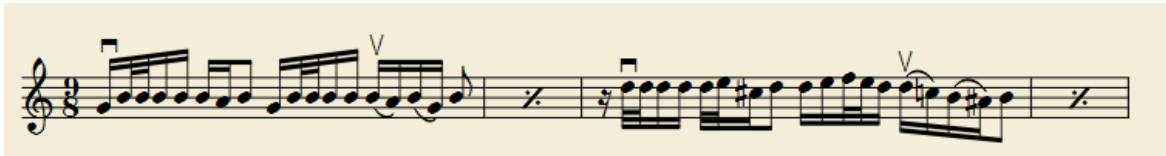
“Halk müziğinde kullanılan “aksak ritimler” batı müziğinde rastlanmayan ya da az rastlanan bir durumdur” (Çilden, 2002, s. 5). Zeybek Türkülerin de bu aksak ritim kalıpları görülmektedir.

Tablo 8.

Zeybek Türküleri İçinde Aksak Ritim Yapısına Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Türkünün Usulü
Adalı Zeybeği	9/8
Balıkesir Zeybeği	9/8
Zeybek	9/8
Zeybek	9/8

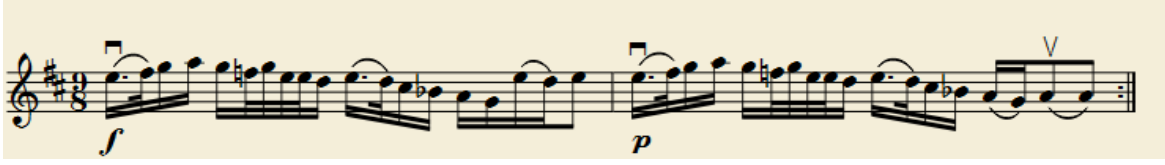
10 zeybek türküsü içinde aksak ritim yapısına sahip olan türkülerin sayısı 4’dür ve türkülerin %40’ını oluşturmaktadır.



Şekil 11. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 12. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 13. Zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 14. Zeybek türküsünden bir kesit

4.2.1.2.Çok Küçük Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar

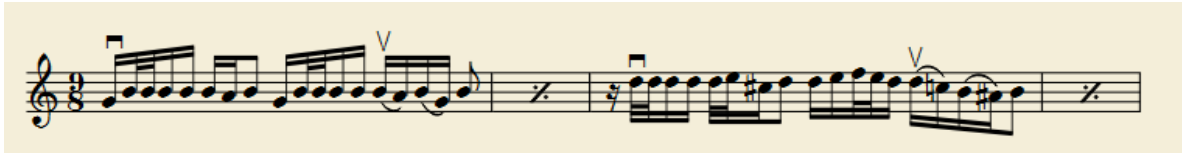
Zeybek tavrına ait türkülerin kemanda uygulanması sırasında bazı türkülerin ritmlerinden kaynaklı sağ el(yay) güçlükleri oluşabilmektedir.İncelediğimiz zeybek türkülerinin büyük bir kısmında 32’lik ritm kalıpları yer almaktadır.Keman eğitiminde 32’lik ve 64’lük ritm kalıplarının çok küçük nota değerleriyle yazılmış olması teknik yay zorluğuna sebep olmaktadır.

Tablo 9.

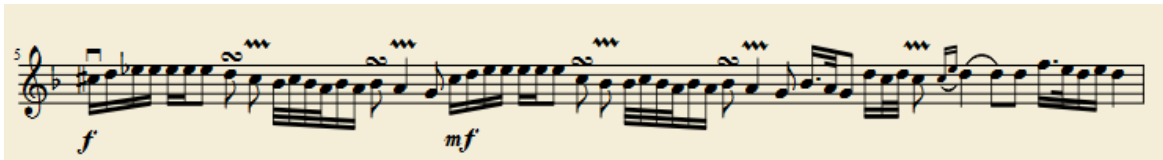
Zeybek Türküleri İçinde Çok Küçük Nota Değerine Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Nota Değeri
Adalı Zeybeği	32'lik
Kadıoğlu Zeybeği	32'lik
Kerimoğlu Zeybeği	32'lik
Harmandalı Zeybeği	32'lik
Zeybek	32'lik
Zeybek	32'lik

10 zeybek türküsü içinde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorlukları içeren türkülerin sayısı 6 tanedir ve türkülerin %60'ını oluşturmaktadır



Şekil 15. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 16. Kadıoğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 17. Kerimoğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 18. Zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 19. Zeybek türküsünden bir kesit

4.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlamadaki zeybek tavrının kemandaki sol el(konum)kullanımında karşılaşılan güçlükler nelerdir?

Bu bölümde, Zeybek tavrına ait 10 türkünün seslendirilmesi sırasında meydana gelen sol el kullanımına ilişkin teknik zorluklar ve bu zorlukların çözümüne yönelik bulgular ve yorumlar yer almaktadır. Bu zorlukları 3 guruba ayırabiliriz.

- Komalı seslerin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar,
- Makamlardaki seslerin oluşturduğu aralıklardan kaynaklanan zorluklar
- 1.konumda çalınan türkülerde sıklıkla boş tellerin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar,
- Türkülerde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar

4.3.1.Komalı Seslerin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar

Türk Halk müziği türkülerinde yalnızca bu müzik türüne özgün komalı seslerin yer aldığı bir sistem vardır. Bu sistem içerisinde kullanılan komalı sesler kemanda Zeybek türkülerinin seslendirilmesi esnasında oldukça güçlük oluşturmaktadır. Bağlama perdeli bir enstrüman olmasından dolayı bu komalı sesleri en temiz şekilde seslendirebilmek mümkündür. Komalı seslerin yer aldığı türküler aşağıda verilmiştir.

Tablo 10

Zeybek Türküleri İçinde Komalı Sesler Kullanılan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Koması
Sarı Zeybek	Si b2
Koyundere Zeybeği	Si b2
Kerimoğlu Zeybeği	Si b2

10 zeybek türküsü içinde komalı seslerin kullanılmasından kaynaklanan zorlukları içeren türkülerin sayısı 3 tanedir ve türkülerin %30'unu oluşturmaktadır.



Şekil 20. Sarı zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 21. Koyundere zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 23. Kerimoğlu zeybeği türküsünden bir kesit

4.3.2.Makam Dizilerinde Kullanılan Aralıklardan Kaynaklanan Zorluklar

Tablo 11

Zeybek Türküleri İçinde Artmış İkili Aralığına Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Kullanılan Aralıklar
Harmandalı Zeybeği	Artmış İkili
Zeybek	Artmış İkili
Kadıoğlu Zeybeği	Artmış İkili
Yağcılar Zeybeği	Artmış İkili
Balıkesir Zeybeği	Artmış İkili

10 zeybek türküsü içinde ‘‘artmış ikili’’ aralığı kullanılan türkülerin sayısı 5’dir ve türkülerin %50’sini oluşturmaktadır.

Tablo 12

Zeybek Türküleri İçinde Aksak Ritim Yapısına Sahip Olan Makamların Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Makamı
Harmandalı Zeybeği	Hicaz
Zeybek	Hicaz
Kadıoğlu Zeybeği	Nikriz
Yağcılar Zeybeği	Hicazkar
Balıkesir Zeybeği	Nikriz

10 zeybek türküsü içerisinde ‘‘artmış ikili’’ aralığı kullanılan türkülerin makamlarına ilişkin bulgulara

2 türkünün ‘‘Hicaz’’, 2 türkünün ‘‘Nikriz’’, 1 türkünün ise ‘‘Hicazkar’’ makamında olduğu belirlenmiştir. Elde edilen bulgular yukarıdaki açıklamayı destekler niteliktedir.



Şekil 22. Harmandalı zeybeği türküsünden bir kesit



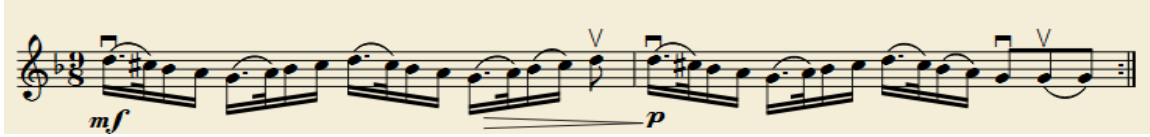
Şekil 23. Zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 24. Kadioğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 25. Yağcılar zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 26. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit

4.3.3. Konumda Çalınan Türkülerde Boş Tellerin Sıklıkla Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklar

Zeybek Türkülerinde eseri içersinde veya sonunda sıklıkla karşılaşılan boş tel kullanımı , kemanda eser yorumlanırken güçlük çıkarmaktadır.

Tablo 13

Zeybek Türküleri İçinde Konum Geçişi Yapılan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

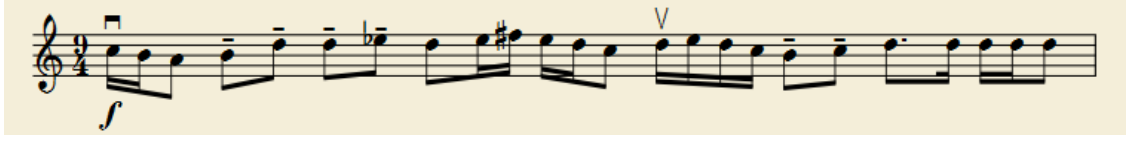
Türkünün Adı	Konum
Balıkesir Zeybeği	3.konum
Harmandalı Zeybeği	3.konum
Zeybek	3.konum
Kerimoğlu	3.konum



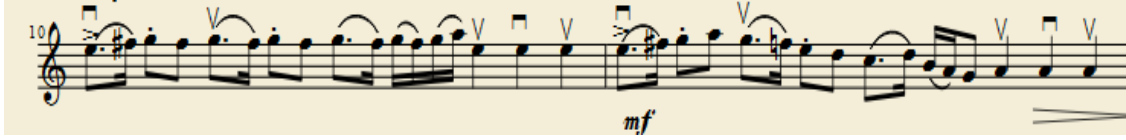
Şekil 27. Harmandalı zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 28.. Kerimoğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 29. Yağcılar zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 30. Sarı zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 31. Zeybek türküsünden bir kesit

4.3.4. Türkülerde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar

Türk Halk Ezgilerinde nağmeler gırtlak ile gerçekleştirilmektedir. Bu kullanıma uygun olarak otuz ikilik ve altmış dörtlük nota değerleri sıklıkla kullanılmaktadır. Kemanda zeybek türkülerini seslendirirken bu nota kalıplarının, hızından kaynaklı aksaklıklar ve çalma zorluğu ortaya çıkardığı düşünülmektedir.

Tablo 10

Zeybek Türküleri İçinde Çok Küçük Nota Değerine Sahip Olan Türkülerin Sayısına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Nota Değeri
Adalı Zeybeği	32'lik
Kadıoğlu Zeybeği	32'lik
Kerimoğlu Zeybeği	32'lik
Harmandalı Zeybeği	32'lik
Zeybek	32'lik
Zeybek	32'lik

10 zeybek türküsü içinde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorlukları içeren türkülerin sayısı 6 tanedir ve türkülerin %60'ını oluşturmaktadır



Şekil 32. Balıkesir zeybeği türküsünden bir kesit



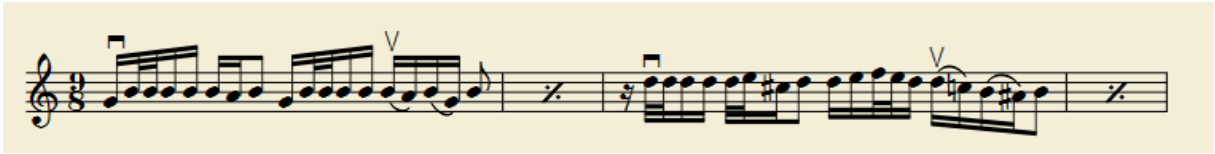
Şekil 33. Zeybek türküsünden bir kesit



Şekil 34. Kadioğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 35. Kerimouğlu zeybeği türküsünden bir kesit



Şekil 36. Adalı zeybeği türküsünden bir kesit

Türkülerde süslemeler ifade gücünün artırılması bakımından önemli bir yere sahiptir. Keman eğitiminde süslemelerin otuzikilik, altmışdörtlük gibi çok küçük nota değerleriyle yazılmış olması teknik yay zorluğu getirmektedir.

4.4.Dördüncü AltProbleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bağlamadaki zeybek tavrının kemanda seslendirilmesinde kemanın hangi teknik özelliklerinden nasıl faydalanılabilir?

Bu alt problemde çeşitli yazılı kaynaklardan seçilmiş 10 zeybek türküsünün kemanda seslendirilmesinde, kemanın hangi teknik özelliklerinden, nasıl faydalanılabileceğine ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

SARI ZEYBEK

The musical score for 'Sarı Zeybek' is a single-staff piece in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte) and the dynamics are 'p' (piano). The piece consists of 10 measures, with measures 1-4 and 5-8 each containing a triplet of eighth notes. The notation includes various note values, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Sarı zeybek adlı türkü uşşak makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 2 komalık si bemol çalma kolaylığı sağlaması açısından natürel olarak yazılmıştır. Keman üzerinde eser 1. konum olarak düşünülmüştür. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detaşe ve staccato yay teknikleri kullanılmıştır.

BALIKESİR ZEYBEĞİ



Balıkesir zeybeği adlı türkü nikriz makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 5 komalık si bemol, 4 komalık fa diyez ve 4 komalık do diyez notaları kullanılmıştır. Keman üzerinde eser yorumlanırken 1.ve 3.konum geçişleri kullanılmıştır. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detache yay tekniği kullanılmıştır.

YAĞCILAR ZEYBEĞİ



Yağcılar zeybeği adlı türkü hicazkar makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 5 komalık si bemol ve 5 komalık mi bemol notaları kullanılmıştır. Keman üzerinde eser 1.konum olarak düşünülmüştür. Türkünün seslendirilmesinde legato, detaşe ve staccato yay teknikleri kullanılmıştır.

ADALI ZEYBEĞİ



Adalı zeybeği adlı türkü hicaz makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin makam özelliklerini yansıtan 4 komalık fa diyez ve 4 komalık la diyez notaları kullanılmıştır. Keman üzerinde eser 1.konum olarak düşünülmüştür. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detaşe yay teknikleri kullanılmıştır.

HARMANDALI ZEYBEĞİ



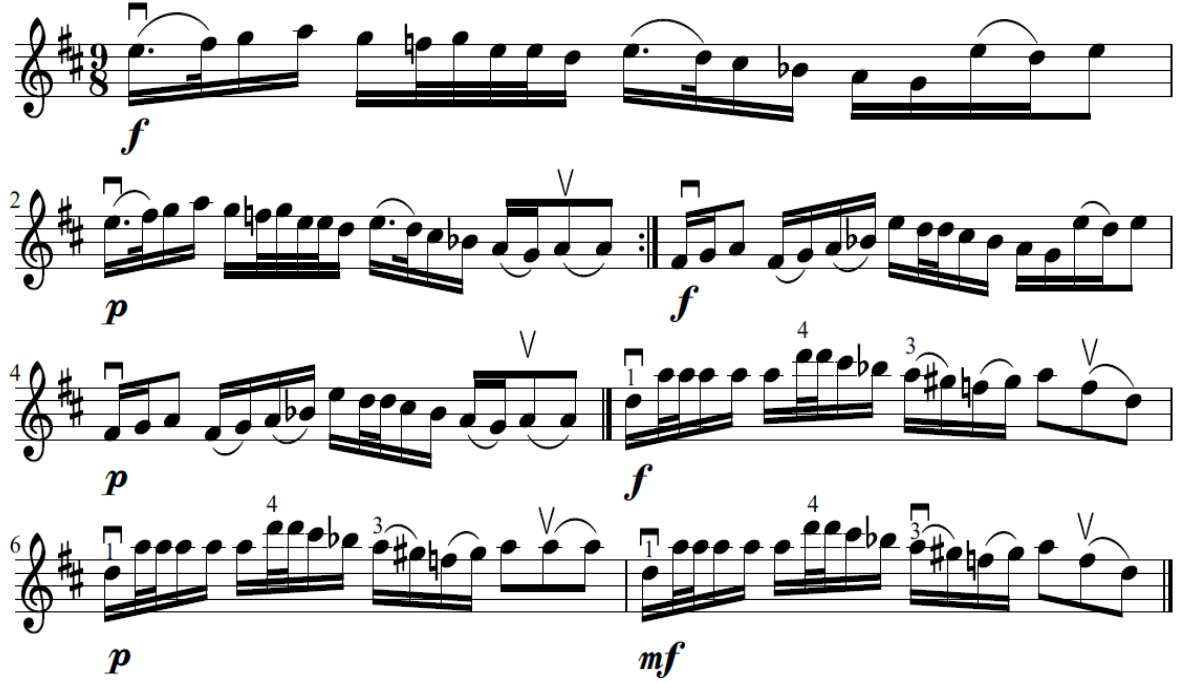
Harmandalı Zeybeği adlı türkü Hicaz makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eserde makama ait olan 5 komalık si bemol notası kullanılmıştır. Keman üzerinde eser yorumlanırken 1.konum ve 3.konum geçişleri kullanılmıştır. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detaşe yay teknikleri kullanılmıştır.

KADIOĞLU ZEYBEĞİ



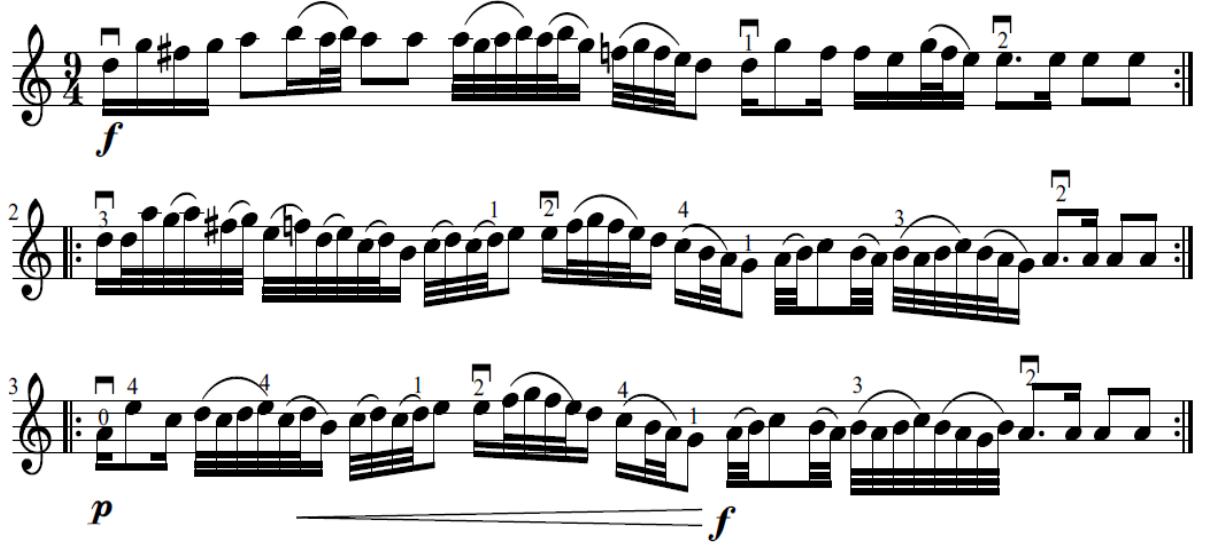
Kadioğlu zeybeği adlı türkü nikriz makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eserde makama ait olan 5 komalık si bemol notası kullanılmıştır. . Keman üzerinde eser 1.konum olarak düşünülmüştür.Eser içerisinde trill,küme(grupetto) ve geçiş notaları kullanılmıştır.Türkünün seslendirilmesinde legato ve detaşe yay teknikelrni kullanılmıştır.

ZEYBEK



Zeybek adlı türkü hicaz makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 4 komalık fa diyez ve 4 komalık do diyez notaları kullanılmıştır. Keman üzerinde eser yorumlanırken 1. ve 3. konum geçişleri kullanılmıştır. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detache yay teknikleri kullanılmıştır.

KERİMOĞLU



Kerimoğlu zeybeği adlı türkü muhayyer makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 2 komalık si bemol çalma kolaylığı oluşturmaları açısından natürel yazılmıştır. Keman üzerinde eser yorumlanırken 1. ve 3. konum geçişleri kullanılmış ve 4. parmağı güçlendirmek amaçlanmıştır. Türkünün seslendirilmesinde legato ve detaşe yay teknikleri kullanılmıştır.

KOYUNDERE ZEYBEĞİ



Koyundere zeybeği adlı türkü karcıgar makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Makama ait olan 2 komalık si bemol çalma kolaylığı oluşturması açısından natürel yazılmıştır. Keman üzerinde eser 1.konum olarak düşünülmüştür. Türkünün seslendirilmesinde detaşe ve staccato yay teknikleri kullanılmıştır.

ZEYBEK



Zeybek adlı türkü rast makamının özelliklerini yansıtmaktadır. Eserin makam özelliklerini yansıtan 4 komalık fa diyez ve 4 komalık la diyez notaları kullanılmıştır. Keman üzerinde eser 1. konum olarak düşünülmüştür. Eser içerisinde tril müzik süslemesi kullanılmıştır. Türkünün seslendirilmesinde Legato ve Detache yay teknikleri kullanılmıştır.

BÖLÜM 5

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, bağlamadaki zeybek tavrını içeren türkülerin keman eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin elde edilen bulgu ve yorumlardan ortaya çıkarılmış sonuçlar ve bu sonuçlara göre öneriler yer almaktadır.

5.1.Sonuçlar

Bağlamadaki Zeybek tavrının keman eğitiminde uyarlanması üzerine bir araştırmaya yönelik bir eğitim modeli önerisi tez çalışmasında keman eğitiminde uygun olduğu düşünülen çeşitli yörelere ait 10 zeybek türküsünün müziksel özellikleri incelenmiştir. Ardından türkülerin keman eğitiminde sağ el (yay) ve sol el (konum) tekniklerine göre seslendirilmesi sırasında ortaya çıkabilecek zorluklar tespit edilmiştir. Son olarak türküler, uzman görüşü kapsamında keman çalma tekniklerine göre düzenlenerek, türkülerin keman eğitiminde kullanılabilirliği belirlenmeye çalışılmıştır.

Yapılan araştırmada ulaşılan sonuçlar şunlardır:

- 1- İncelenen 10 zeybek türküsünün 3 tanesi nikriz makamında olup türkülerin %30'unu , 2 tanesi hicaz makamında olup %20'sini oluşturmaktadır. Geri kalan türkülerin 1 tanesi Uşşak makamında olup %10'unu, 1 tanesi Çargah makamında olup %10'unu, 1 tanesi Hüseyini makamında olup %10'unu ,1 tanesi Karcıgar makamında olup %10'unu ve 1 tanesi de Hicazkar makamında olup %10'unu oluşturmaktadır.
- 2- İncelenen 10 zeybek türküsünün karar perdelerine bakıldığında 5 tanesinin “la” olduğu genel toplamın %50'sini oluşturduğu,5 tanesinin de “sol” olduğu ve kalan %50'lik kısmı oluşturduğu belirlenmiştir.

- 3- İncelenen 10 zeybek türküsünün usulüne bakıldığında 5 türkünün 9/4'lük usule sahip olduğu ve genel toplamın %50'sini oluşturduğu görülmüştür. Geri kalan türkülerden 4 tanesi 9/8'lik olup genel toplamın %40'ını, 1 tanesi 9/2'lik olup genel toplamın %10'unu oluşturduğu belirlenmiştir.
- 4- Araştırmada zeybek tavrına ait türkülerin keman eğitiminde uygulanması sırasında meydana gelen sağ el(arşe) kullanımına ilişkin teknik yay zorlukları ele alındığında,
 - Türkülerin ritim yapısından kaynaklı teknik yay zorlukları belirlenmiştir.
- 5- 10 zeybek türküsünün ritim yapısından kaynaklı teknik yay zorlukları,
 - Aksak ritimlerden kaynaklanan zorluklar
 - Çok küçük nota değerlerinden kaynaklanan zorluklar olarak belirlenmiştir.
- 6- İncelenen zeybek türküleri içinde aksak ritim yapısına sahip olan türkülerin sayısı 4'dür ve türkülerin %40'ını oluşturmaktadır. Bunlar 9/8'lik ritimlerden oluşmaktadır ve keman eğitiminde uygulanması esnasında sağ el(arşe) zorluğu meydana gelebilmektedir.
- 7- İncelenen zeybek türküleri içinde çok küçük nota değerlerine sahip olan türkülerin sayısı 6 tanedir ve türkülerin %60'ını oluşturmaktadır.
- 8- Araştırmada zeybek tavrına ait türkülerin keman eğitiminde uygulanması sırasında meydana gelen sol el(konum) kullanımına ilişkin teknik zorluklar ele alındığında,
 - Komalı seslerin kullanılmasından kaynaklı zorluklar
 - Makamlardaki seslerin oluşturduğu aralıklardan kaynaklı zorluklar
 - 1.konumda çalınan türkülerde sıklıkla boş tellerin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar
 - Türkülerde çok küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar olarak belirlenmiştir..
- 9- İncelenen 10 zeybek türküsü içinden 3 türküde, komalı seslerin kullanılmasından kaynaklanan zorluklar saptanmıştır. Bu türküler genel toplamın %30'unu oluşturmaktadır
- 10- İncelenen 10 zeybek türküsünden 5 tanesinde, makamlardaki seslerin oluşturduğu aralıklardan kaynaklanan zorluklar bulunmaktadır. Bu türküler, genel toplamın %50'sini oluşturmaktadır. Bu türkülerin makamlar "Hicaz", "Nikriz" ve "Hicazkar" makamları olarak belirlenmiştir.

- 11- İncelenen zeybek türküleri içinde 4 türküde 1.konumda boş tel kullanımından kaynaklı yorumlama güçlükleri saptanmıştır.Bu belirlenen türkülerde 1.ve 3.konum geçişleri kullanılmıştır. Bu türküler genel toplamın %40'ını oluşturmaktadır.
- 12- Bu araştırmada yer alan zeybek türküleri içinde çok küçük nota değerlerine sahip olan türkülerin sayısı 6 tanedir ve türkülerin %60'ını oluşturmaktadır.
- 13- Uzman görüşü alınarak düzenlenmiş olan 10 zeybek türküsü sağ el tekniklerinden detaşe,legato ve spiccato teknikleri kullanılarak hazırlanmıştır.
- 14- Düzenlenen 10 zeybek türküsü yorumlanırken 4 tanesinde sol el konum geçişleri yapılmıştır. Yorum bakımından önem arz eden vibrato tekniği uygulanabilmesi adına 1.ve 3.konum geçişleri kullanılmış, boş tel kullanılmamaya çalışılmıştır.
- 15- Araştırmada ele alınan 10 zeybek türküsünün yorumlanması sırasında sol el ve sağ el tekniklerinden süsleme, geçiş notaları, tril, küme (grupetto) ve nüsanslar kullanılmıştır.

5.2.Öneriler

Araştırmanın sonuçları doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulmuştur.

- 1- Keman eğitiminde türküleri daha iyi yorumlamak adına farklı yöntemler geliştirilebilir,türkülerin ezgi ve ritm yapısı incelenip buna uygun olarak makamsal ve ritmsel egzersizler düzenlenebilir.
- 2- Araştırmada incelenen türküler üzerinde belirlenen sağ el(yay) ve sol teknikleri dışında başka sağ el(yay) ve sol el teknikleriyle çalınabilir.
- 3- Keman eğitiminde türküler seslendirilirken karşılaşılan sağ el (yay) ve sol üzerindeki teknik zorluklara yönelik etüt çalışmaları gerçekleştirilebilir.
- 4- Keman eğitiminde türküler seslendirilirken karşılaşılan sağ al(yay) ve sol üzerindeki teknik zorluklara yönelik dizi ve arpej çalışmaları gerçekleştirilebilir.
- 5- Bu araştırmadan yararlanılarak türküler çok sesli hale getirilebilir,iki veya daha fazla keman ya da yaylı sazlar için düzenlenerek,bir dağarcık oluşturulup, seslendirilebilir.
- 6- Bu araştırmadan yararlanılarak farklı yörelere ait çeşitli türkülerin keman eğitiminde seslendirilmesi adına çalışmalar yapılabilir. Buna uygun çalma,yorumlama yöntem ve yöntemleri incelenebilir.

- 7- Türk halk müziğini geleneksel ve ulusallıktan sıyrıp daha evrensel boyutlara taşınmasına katkı sağlanabilir.
- 8- Türk halk müziği evrensel bir çalgı olarak adlandırılan keman ile özünü bozmadan istenilen hedef ve davranışlar doğrultusunda çalınıp, yorumlanabilir ve halk ezgileri daha dinamik hale getirilebilir.
- 9- Bağlamadaki zeybek tavrını içeren türküler çalışmadaki kazanımlara uygun olarak seslendirilebilir ve keman eğitimi için istenilen hedef davranışlara ulaştırılmaya çalışılabilir.

KAYNAKÇA

- Akat, A. (2007). Doğu Karadeniz bölgesi müziklerinin popülerleşme süreci ve etkilenimleri. *İstanbul Üniversitesi Dergisi*, 1-14.
- Akdoğu, O. (1996). *Türk müziği'nde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğu, O. (2004). *Bir baskaldırı öyküsü zeybekler. tarihi, ezgileri, dansları*. İzmir: İzmir.
- Akpınar, M. (2002). Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 47-55.
- Akyürek, R. (2002). *Trabzon'da müzik eğitimcisi yetiştirmeye dönük lise ve yüksek öğrenim kurumlarında ege türküleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliği*. Doktora Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Alpagut, U. (2001). *Türk halk ezgilerinin keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıtılabilirliği*, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ayverdi, İ. (2005). *Misalli büyük Türkçe sözlük, tavır maddesi*. İstanbul: İstanbul.
- Bulut, H. (2001). *Sivas ve yöresi halaylarının kültürel çeşitlilik açısından incelenerek keman eğitiminde kullanılması*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çapan, M. Ş. (2002). Selim Sırrı Tarcan'ın zeybek oyunu derleme çalışmaları . *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18-31.
- Çelikkol, S. (1997). *Bursa Keles, Karakeçili Yörükleri, Yasantıları, Gelenekleri, Kıyafetleri ve Türk dünyası ile ilişkileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çuhadar, H. C. (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1, 121-132.
- Davit, F. (1921). *Violin Harmonics*. New York: G. Schirmer.
- Doğan, A. S. (2010). Erzurum'da oyun folkloru. *Sanbat Dergisi*, 25-40.

- Ekici, S. (2012). *Bağlama eğitimi – yöntem ve teknikler*. Ankara: Yurtrenkleri.
- Elçi, A. C. (2008). Tarihsel gelişim bağlamında Türk halk müziği araştırmaları . *Millî Folklor*, 1, 36-54.
- Emnalar, A. (1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Eroğlu, F. B. (2014). Türk halk müziğinde yöre, üslûp ve tavır kavramları Üzerine. *Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 231-238.
- Eroğlu, T. (2010). *Türk dans antropolojisine giriş*. Ankara: Ankara.
- Eroğlu, T. (2011). *Türker Eroğlu, halk bilimi yüksek lisans ders notları, Sakarya, 2011*. Sakarya: Halk Bilimi Yüksek Lisans Ders Notları.
- Erol, M. (2007). *Nihavent ezgilerin istatistiksel metodlara dayalı olarak kemana uygunluğunun belirlenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ersoy, D. (2009). Türkiye’de uluslaşma sürecinde bir simge olarak ‘bağlama’. *Musiki Dergisi*, 1, 25-43.
- Fidan, C. (2014). *Keman eğitiminde Van türkülerini çalma ve yorumlama yöntemleri. Yüksek Lisans Tezi*, Gazi üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu türküleri ve musiki istikbalimiz*. İstanbul: İstanbul.
- Gök, S. (2011). *Teke yöresi ve Muğla zeybeklerinin tür,ayak,tavır,usul ve söz yönünden incelenmesi*.Yüksek Lisans Tezi,Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Gönül, M. (2015). Türk mûsikîsi usûllerinin gösterimi, ifadesi ve tasnifine bir bakış. *İstem*, 31-45.
- Gültaş, T. (2012). *Bağlama metodu / etüdler - pozisyonlar – tavırlar*. İzmir: Ünal Ofset.
- Güven, M. (2009). *Türküler dile geldi*. İstanbul: İstanbul.
- İnciroğlu, S. (1997). *Türkiye’deki müzik eğitimi bölümlerinde, Türk müziği makamlarının, keman çalma tekniği yönünden incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kaya, G. (2005). *Bağlama metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Kurtaslan, Z. (2002). Türk Keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 409-429.
- Larousse, M. (1992). *İncesaz*. İstanbul: Milliyet.

- Mehmet, Ö. (1998). *Türk halk müziği El kitabı I terimler sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Müzik, A. (1985). *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Sanem.
- Nacaklı, Z. (2004). Türk halk müziği eserlerinin viyola eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir araştırma. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24, 157-171.
- Okdan, H. Y. (2007). Zeybek oyunlarına eşlik eden çalgı takımları. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Dergisi*, 1, 1-7.
- Onural, C. (2007). *Bes/Elif*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Özbek, M. (2012). *Türkülerin dili*. Ankara: Ötüken.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk musikisi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Öztürk, O. (2006). *Zeybek kültürü ve müziği*. İstanbul: Pan.
- Parpucu, H., & Çilden, Ş. (2017). Keman eğitimine uyarlanmış akseki ve yöresi türkülerinin müzikal özelliklerinin incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. (1.Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Seeman, S. T. (1999). *Kesan'a giden yollar*. İstanbul: Kalan Müzik.
- Spohr, L. (1852). *Violin school*. Boston: U.C. Hill.
- Stowell, R. (1990). *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. London: Cambridge University.
- Sümbül, M. (1997). *Türk halk oyunlarının yapısal dinamikleri üzerine düşünceler: iç yapı dinamikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Sürmeli, F. M. (2010). *Ege bölgesi zeybek oyunlarının adlarına göre tasnifi ve incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi , Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Şahin, H. İ. (2016). Âşıklık Geleneğinde Sümmânî Tesiri. *ZfWT*, 186-204.
- Şahin, H., & Öerol, S. (2004). *Arguvan türküleri*. İstanbul: İstanbul.
- Şahin, M. (2011). Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun Yapısal Olarak Ve Çalım Teknikleri Açısından İncelenmesi. *Akademik Bakış*, 1-15.

- Tarañ, B. (1988). *Ege bölgesinde yasayan halk müziği ezgileri, zeybek ve elli altı*. İzmir: İzmir.
- Taşçı, G. (2012). *Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trakya.
- TDK. (2006). *Uslûp maddesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tekin, H. S. (2012). Popüler kültür ve türkülerimiz. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1, 153-178.
- Tutu, S. B. (2001). *Türk müziğinde viyolonsel eğitimi*. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli keman eğitime yönelik yaklaşımlar. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 1, 1-11.
- Uzunbaş, F. (2012). Türk dünyasında kullanılan idiofon vürmalî çalgıların yapısal özellikleri ve çalım teknikleri. *Akademik Bakış*, 1-17.
- Vincent, M. (2003). *Contemporary violin techniques: The timbral revolution*. Viona: The Timbral Revolution.
- Vural, F. G. (2011). Türk kültürünün aynası: Türküler. *e-Journal of New World Sciences Academy*, 397-411.
- Vural, T. (2013). Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in ekekon gazetesinde yayınlanan konulu makaleleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1, 47-57.
- Yardım, S. (2010). Tarih boyunca Türk askeri müzesinde kullanılan sazlar. *Selçuk Üniversitesi*, 1-180.
- Yaşar, S. (2015). Bağlama eğitiminde zeybek tezene tekniğinin temel öğretimine ilişkin bir çalışma. *Akademik Bakış*, 1, 1-19.
- Yener, S. (1991). *Bağlama öğretim metodu II*. Trabzon: Karadeniz Gazetecilik.
- Yücel, H. (2011). Türk halk müziği üzerine bir inceleme. *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, 1-13.
- Yüreğir, Y. (1997). *Orkestra ve çalgıları*. Adana: Teknik.

EKLER

Ek-1.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 4
İNCELEME TARİHİ : 28_1_1977

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

ADALI ZEYBEĞİ

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
ADNAN ATAMAN

SON

SON

N. Uysal

DERLEYEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

HARMANDALI ZEYBEĞİ

SÜRESİ

NOTAYA ALAN
HİKMET TAŞAN



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 42
İNCELEME TARİHİ 1 - 2 - 1977

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA KARAOSMANOĞLU
SÜRESİ :

KERİMOĞLU

DERLEYEN
HAMİD ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMİD ÖZBAY



YÖRE Sİ

SÜRESİ:

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

POULET TAZMARCI

8/8

-SON-

N. Uysal

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 69
İNCELEME TARİHİ : 26 - 9 - 1977

YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN

SÜRESİ :

SARI ZEYBEK

DERLEYEN
HALİL BEDİİ YÖNETKEN

DERLEME TARİHİ
- 1920 -

NOTAYA ALAN
HALİL BEDİİ YÖNETKEN

Uysal

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 308
İNCELEME TARİHİ: 9.4.1987

YÖRESİ
ESKİŞEHİR
KİMDEN ALINDIĞI
SATILMIŞ KILIÇ
SÜRESİ:

ZEYBEK

DERLEYEN
OSMAN ÖZDENKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
YAŞAR AYDAŞ



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 379
İNCELEME TARİHİ: 5.5.1990

YÖRESİ
İZMİR-KOYUNDERE
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ
SÜRESİ:

KOYUNDERE ZEY BEĞİ

DERLEYEN
TRT İZMİR RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ
1968

NOTAYA ALAN
SALİH URHAN



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 71
İNCELEME TARİHİ: 26-9-1977

DERLEYEN
M. SARISOZEN

YÖRESİ
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
Devlet Konservatuar Arşivi

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

YAĞCILAR ZEYBEĞİ

SÜRESİ :



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 115
İNCELEME TARİHİ : 27-9-1977

YÖRESİ
BALIKESİR

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN

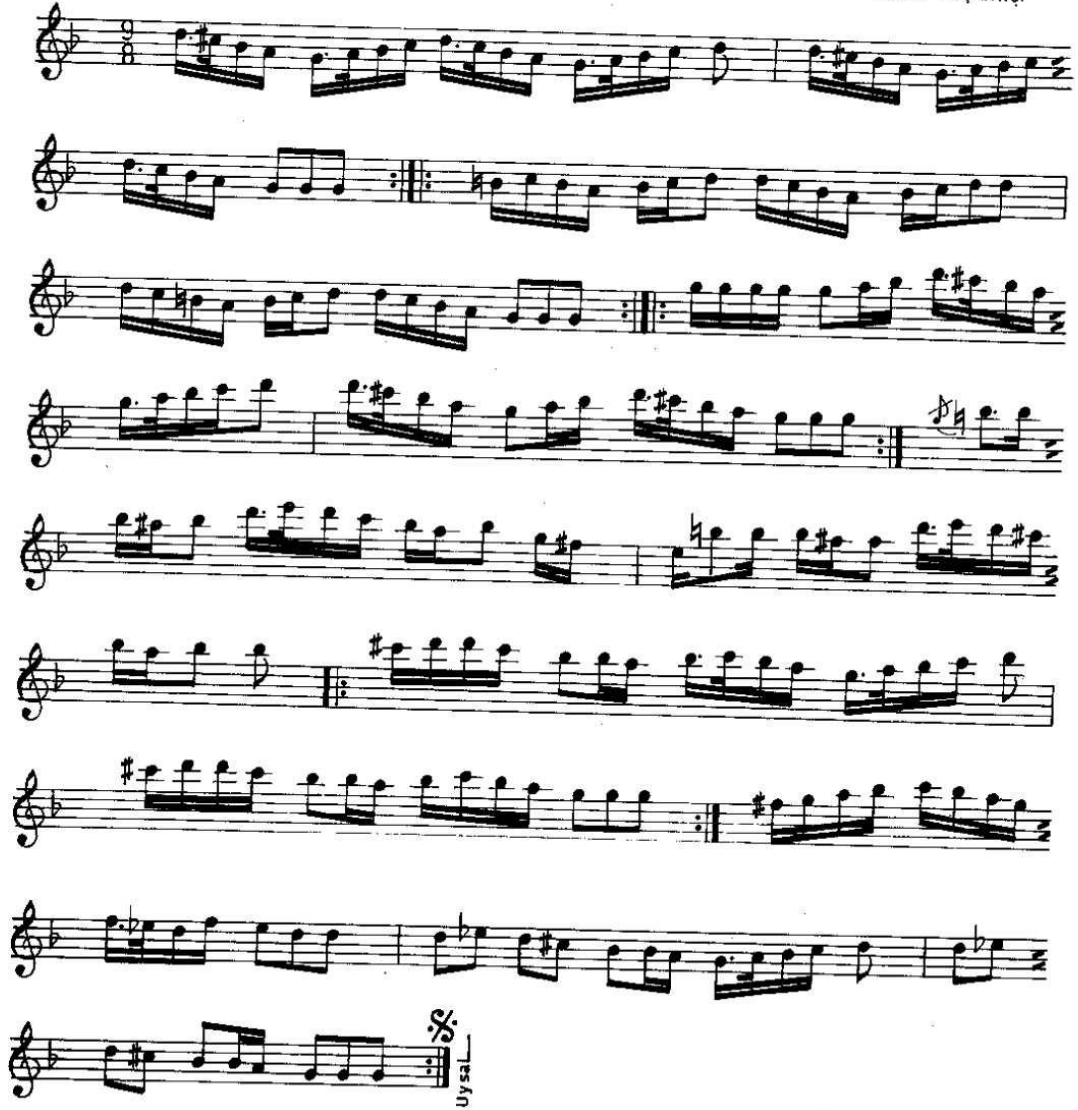
SÜRESİ :

BALIKESİR ZEYBEĞİ

DERLEYEN
PLAKTAN YAZILDI

DERLEME TARİHİ
YAZILDIĞI TARİH :
9-1-1966

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI



YÖRESİ AYDIN

KAYNAK KİŞİ:YÖRE EKİBİ

SÖRE: ♩ = 56

KADIOĞLU ZEYBEĞİ
(AYDIN ÇEŞİTLEMESİ)

DERLEME TARİHİ:
1976

NOTALAYAN:
NİHAT KAYA

DERLEYEN:
TALİP ÖZKAN





GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..