

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI EĞİTİMİNDE
LÜLEBURGAZ YÖRESİ KABA ZURNA İCRACILARININ
ÇALGIYA İLİŞKİN GÖRÜŞ VE UYGULAMALARININ İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

Hazırlayan
Okan SAĞLAMBILEN

Ankara
Ocak, 2014

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ BİLİM DALI

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI EĞİTİMİNDE
LÜLEBURGAZ YÖRESİ KABA ZURNA İCRACILARININ
ÇALGIYA İLİŞKİN GÖRÜŞ VE UYGULAMALARININ İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

Okan SAĞLAMBILEN

Danışman: Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR

Ankara
Ocak, 2014

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI

Okan SAĞLAMBİLEN'in "Geleneksel Türk Müziği Çalgıları Eğitiminde Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcracılarının Çalgıya İlişkin Görüş ve Uygulamalarının İncelenmesi" başlıklı tezi 22.01.2014 tarihinde, jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalında **Doktora Tezi** olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı) Prof. Dr. Gülçin YAHYA KAÇAR



Üye (Başkan)

Prof. Nezihe ŞENTÜRK



Üye

Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU



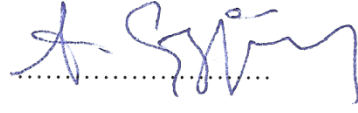
Üye

Prof. Dr. Aytekin ALBUZ



Üye

Doç. Dr. Ferudun SEZGİN



ÖN SÖZ

Çalgı âletlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasının önemi ve gerekliliği düşünüldüğünde, çalgı eğitimi bağlamında kaba zurna icracılarının çalgıya ilişkin görüş ve uygulamalarının incelenmesinin “Türk Müziği Çalgılar Eğitimi” ne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmamıza, ilk aşamalarından itibaren birçok kişi katkı sağlamıştır. Desteği alınan herkese teşekkürlerimizi sunarız. Öncelikle gerek araştırma konusunun tespiti, gerekse çalışma boyunca yapmış olduğu yönlendirme ve desteklerinden ötürü danışman hocam Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR’a teşekkürlerimi sunarım. Tez izleme komitemde yer alan, çalışmamın bu aşamalara gelmesinde önemli katkıları olan ve desteklerini esirgemeyen hocalarım Prof. Nezihe ŞENTÜRK ve Doç. Dr. Feridun SEZGİN’e de şükranlarımı sunarım. Bunun yanı sıra yoğun faaliyetlerinden fırsat yaratarak savunma jürimde bulunan, katkısıyla bana ve tezime güç veren Prof. Şehvar BEŞİROĞLU’na ve Prof. Dr. Aytekin ALBUZ’a teşekkürlerimi sunarım.

Bunların dışında; doktora eğitimim boyunca her zaman yanımda olan, her koşulda destek vererek dostluğunu hissettiren Yrd. Doç. Dr. Barış KARAELEMA’ya, tezimin yazım aşamasında; kendisine rahatlıkla ulaşabildiğim ve örnek tezi ile de yol gösterici olan Arş. Gör. Dr. Serkan KOŞAR’a, çalışmam boyunca birçok hususta desteğini esirgemeyen kıymetli meslektaşım Bando Kd. Bçvş. Erhan TEKİN’e, Osmanlı Arşivlerinde yaptığı araştırmalarla çalışmama yardımcı olan Yrd. Doç. Doktor Erhan ÖZDEN’e ve notaların yazım aşamasında verdiği kıymetli bilgilerle tezime destek olan Bando Binbaşı Mustafa AKTAŞ’a da ayrı ayrı teşekkürlerimi bildiririm.

Son olarak; babaları eğitim alırken kendileri ihmal edilen çocuklarım Fatih ve Gamze’ye, lisansüstü eğitimimin her aşamasını birlikte yaşadığımız, mutlu günlerimde olduğu kadar, olumsuz zamanlarda da sabır ve özveriyle yanımda olan, kader yoldaşım, kıymetli eşim Nuray SAĞLAMBILEN’e teşekkürlerimi borç bilirim.

ÖZET

GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI EĞİTİMİNDE LÜLEBURGAZ YÖRESİ KABA ZURNA İCRACILARININ ÇALGIYA İLİŞKİN GÖRÜŞ VE UYGULAMALARININ İNCELENMESİ

SAĞLAMBILEN, Okan

Doktora Tezi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR

Ocak 2014, x + 242 sayfa

Bu araştırmanın amacı, geleneksel Türk müziği çalgıları eğitiminde kaba zurnaya dikkat çekerek, kaba zurna icra sanatının yaşatılmasını sağlamaktır. Türkiye’de Kaba zurna öğrenimine yönelik özelliklerin tespit edilerek eğitime yönelik alt yapının oluşturulması gerekmektedir. Kaba zurna kullanımının yaygınlaştırılabilmesi için de çalgının tanınması gerekmektedir. Çalışmada “Kaba zurna” terimi aynen korunmuştur. Bunun sebebi problem durumunda açıklanmıştır. Çalışmada bu amaçlar doğrultusunda nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Katılımcıların belirlenmesinde maksimum çeşitlilik ve kartopu örnekleme teknikleri benimsenmiştir. Araştırmanın verileri araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış görüşme formu ile toplanmıştır. Görüşme formunda açık uçlu ve sondalarla desteklenmiş toplam dokuz soru bulunmaktadır. Yapılan alan araştırmaları; maksimum çeşitlilik ve kartopu örneklem ilkeleri gereği Trakya Bölgesinden Lüleburgaz Yöresine odaklanmıştır. Lüleburgaz Yöresi icracı sayısındaki fazlalığın yanı sıra gelişmiş melodik yapısı ile de ön plana çıkmıştır. Veriler İstanbul’da ve Lüleburgaz’da yaşayan 12 kaba zurna sanatçısı ve iki kaba zurna imalatçısı olmak üzere toplamda 14 katılımcının oluşturduğu çalışma grubundan elde edilmiştir. Görüşmeler, önceden alınan randevulara göre yapılmış ve her bir görüşme deşifre edilerek metin dosyası haline getirilmiştir. Metin dosyaları temalara göre gruplandırılmış, verilerin analizinde betimsel analiz ve içerik analizi kullanılmıştır. Kayıt edilen eser örnekleri müzik yazısına çevrilmiştir. Notaların müzikal analizleri yapılarak uygulamaya ilişkin icra teknikleri saptanmıştır. Elde edilen veriler kaba zurnaya yönelik; icra, öğretim, öğrenim, icracı ve sazın yapısı boyutlarında ele alınarak incelenmiştir. Alınan icra kayıtları Lüleburgaz üslûbunu yansıtan sekiz katılımcıya aittir. Katılımcıların tamamı kaba zurna eğitiminin usta-çırak ilişkisi içinde verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Katılımcılar kaba zurna eğitimine 10–12 yaşlarında başlanması gerektiğini ifade etmiştir. Yörede, kaba zurna icrası geçim kaynağı olduğundan, çalgının kullanım alanlarının daralması icra geleneğini olumsuz etkilemektedir. Kaba zurna yapısal açıdan primitif özelliklerini korumaktadır. Bunun yanı sıra aynı eseri farklı seslerden çalabilme özelliği olduğu da görülmüştür. Araştırmanın bulguları, çalgının yüksek ses yoğunluğunun düşürülebildiğini göstermiştir. Usta icracı olabilmek için her güne yayılmış 4–6 saatlik bir çalışmanın yapılması gereklidir. Araştırma sonuçlarında kaba zurna eğitime yönelik metodik bir çalışmanın yapılmadığı, kaba zurna eğitim ve öğretimine yönelik plânlı bir müfredatın bulunmadığı görülmüştür. Alanda ki eğitim ise bireysel çabalarla devam etmektedir. Katılımcıların yurt dışı performansları göz önüne alındığında kaba zurna icrasının ülke tanıtımına katkı sağladığı-sağlayacağı düşünülmektedir. Elde edilen bulgular incelendiğinde, kaba zurna üfleme ve çalma tekniklerinin uluslararası nefesli çalgı icrasında kullanılan tekniklerle örtüştüğü görülmüştür. Sonuç olarak Türkiye genelinde kaba zurna eğitiminin yaygınlaştırılması için gerekli düzenlemelerin yapılması gerektiği söylenebilir.

Anahtar sözcükler: Lüleburgaz, kaba zurna, icra, çalgı eğitimi

ABSTRACT

ANALYSIS OF OPINIONS AND APPLICATIONS OF PRACTISES THE KABA ZURNA FROM LÜLEBURGAZ DISTRICT RELATING TO THE INSTRUMENT IN TURKISH MUSIC INSTRUMENTS TRAINING

SAĞLAMBILEN, Okan

Ph.D. Thesis, Department of Fine Arts, Department of Music Education

Thesis Advisor Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR

January 2014, x + 242 pages

The main aim of this research is to draw attention to kaba zurna in training of Turkish music instruments and to ensure the keep alive of kaba zurna performing arts. It is necessary to determine the characteristics of kaba zurna learning and to build a substructure for that. In addition, the instrument is needed to be known in order that its playing is able to be generalized. The kaba zurna is the largest member in size of the zurna family. For these reason, term of “kaba zurna” is to be used just the same. In the study, qualitative research was used in accordance with these purposes. The techniques of maximum variation and snowball samplings were used in the determination of participants. Data of the research were gathered by means of the semi-structured interview form, which was created by the researcher. There are totally nine questions in the interview form, which is composed of open-ended and detailed questions. The field researches focused on District of Lüleburgaz from Thrace as a matter of principles of maximum variation and snowball sampling. District of Lüleburgaz came to the front with its sophisticated melodic structure as well as the ampleness in the number of the performers. Data were obtained from the working group consisting of totally 14 participants, 12 of whom were kaba zurna performers while 2 of whom were kaba zurna manufacturers living in Istanbul and Lüleburgaz. The interviews were done according to appointments and each interview was formed in a text file after having been decoded. Data were grouped into themes, descriptive and content analyses were used together in analyzing data. Recorded performance was converted to music note. The techniques of application oriented performing were detected by musical analysis of the notes. The data obtained were examined in the dimensions of performance, teaching, learning, performer and the structure of kaba zurna. The performance recordings belong to eight participants who reflect the tone of Lüleburgaz. All of the participants stated that the training of kaba zurna should be given according to a mentor system. Also they expressed that the training was needed to start at the ages of 10-12. Because the performing of kaba zurna is a means of living in the district, narrowing in the area of use affects adversely the tradition of performance. The kaba zurna maintains its primitive characteristics in term of structure. Besides, the feature of playing the same musical work with different sounds was also seen. Findings of the research showed that high sound intensity of the instrument could be lowered. Performing 4-6 hours for each day is necessary in order to become a virtuoso. It was seen that there was no methodical study in the research results for education of kaba zurna and no planned curriculum for education and training of kaba zurna. The education continues with individual efforts in the field. Considering the performance of the participants abroad, it is thought that performance of kaba zurna will contribute to the promotion of the country. When the findings were examined, it was seen that wind and playing techniques of kaba zurna matched up with the techniques used in the international performance of wind instruments. As a result, for the extension of kaba zurna training around Turkey, it can be said that necessary arrangements should be done.

Key words: Lüleburgaz, kaba zurna, performance, instrument training

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA SAYFASI	i
ÖN SÖZ.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	8
1.3. Araştırmanın Önemi	10
1.4. Sınırlılıklar	12
1.5. Varsayımlar	12
1.6. Tanımlar	12
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	14
2.1. Çalgı ve Çalgı Müziği ile İlgili Araştırmalar	14
3. YÖNTEM.....	26
3.1. Araştırmanın Modeli	26
3.2. Evren ve Örneklem	27
3.3. Veri Toplama Teknikleri.....	28
3.4. Verilerin Analizi	31
4. BULGULAR VE YORUM.....	33
4.1. Trakya Bölgesinde Kaba Zurna İcrası Bakımından Lüleburgaz Yöresinin Özelliklerine Yönelik Bulgular	33

4.2.Kaba Zurna Öğreniminin Özelliklerine Yönelik Bulgular	42
4.3. Kaba Zurnanın Kullanım Alanlarına Yönelik Bulgular	53
4.4. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerinin İcraya Olan Etkilerine Yönelik Bulgular	59
4.4.1. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerine Yönelik Bulgular	59
4.4.2. Kaba Zurnanın Müzikal Özelliklerine İlişkin Bulgular	69
4.4.3. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerinin İcraya Olan Etkileri.....	75
4.5. Kaba Zurnanın İcra Özelliklerine İlişkin Bulgular	87
4.5.1. Nefes Kontrolünün Sağlanması	95
4.5.2. Üflenilen Sesin Gürlüğünün Ayarlanması.....	98
4.5.3. Tona ve Makama Uygun Seslendirmeye Yönelik Bulgular.....	105
4.6. Kaba Zurna Eğitiminin Özelliklerine İlişkin Bulgular	110
4.6.1. Kaba Zurna Öğretimi ve Öğretim Yöntemleri	110
4.6.2. Kaba Zurna Eğitiminin Güçlükleri ve Çözüm Yolları.....	119
4.7. Kaba Zurna İcracısının Özelliklerine Yönelik Bulgular	128
4.8. Türkiye’de Kaba Zurna İcra Sanatının Geleceğine Yönelik Bulgular	133
4.9. Kaba Zurna İcrasında Örnek Uygulamalar	140
4.9.1. Sözsüz Formda İcra Örnekleri	144
4.9.1.1. Peşrev Formundaki İcra Örnekleri.....	144
4.9.1.2. Medhal Formundaki İcra Örneği	157
4.9.1.3. Saz Semâîsi Formundaki İcra Örnekleri	164
4.9.2. Sözlü Formda İcra Örnekleri	173
4.9.2.1. Şarkı Formundaki İcra Örnekleri.....	173
4.9.2.2. Türkü Formundaki İcra Örnekleri.....	180
4.9.2.3. Marş Formundaki İcra Örnekleri	203
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	223
5.1. Sonuçlar.....	223
5.2. Öneriler	226
KAYNAKÇA.....	229
EKLER.....	240

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Katılımcıların Eğitim Düzeyi, Yaş Aralığı, Sosyal Güvence ve Alana Katkı.....	30
Tablo 2. Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcrasının Özellikleri.....	34
Tablo 3. Kaba Zurna Öğrenimine Yönelik Özellikler Tablosu	43
Tablo 4. Kaba Zurnanın Kullanım Alanları	53
Tablo 5. Kaba Zurna İcrasının Zorluklarına İlişkin Tespitler	88
Tablo 6. Kaba Zurna Öğretimine Yönelik Öncelikler Tablosu	110
Tablo 7. Kaba Zurna Öğrencisine Yönelik Öncelikler Tablosu	129
Tablo 8. Türkiye’de kaba zurna icra sanatının geleceği	133
Tablo 9. Kayıt altına alınan eserler	140
Tablo 10. Toplam Seslendirme	141
Tablo 11. Kayıt Altına Alınan Eserler ve Eser Özellikleri	142
Tablo 12. Seslendirme Teknikleri.....	143

ŞEKİLLER LİSTESİ

<u>Sekil No.</u>	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 1. Başlık (Dil ve Kargaburnu).....	61
Şekil 2. Şeytan Delikleri ve Kalak.....	61
Şekil 3. Lüle.....	61
Şekil 4. Kamış.....	62
Şekil 5. Kamışın lüleye bağlanmış şekli (sipsi).....	62
Şekil 6. Yarı Mamul Zurnalar	63
Şekil 7. Zurna dili için “kargacık çubuğu”	64
Şekil 8. Kargacık çubuğunun zurnaya yerleştirilmesi	64
Şekil 9. Erik, Kayısı, Kiraz ve Dut Ağacından Yarı Mamul Zurnalar.....	64
Şekil 10 Başlık-Perde Arasındaki Kısım.....	65
Şekil 11. Kaba Zurna	65
Şekil 12. Perde Delikleri ve Dil.....	65
Şekil 13. Başlık.....	66
Şekil 14. Şeytan (Cin) Delikleri.....	66
Şekil 15. Kalak.....	66
Şekil 16. Üçüncü Oktav “Sol” 1. Pozisyon.....	73
Şekil 17. Üçüncü Oktav “Sol” 2. Pozisyon.....	73
Şekil 18. Kaba Zurnada Akortun Pestleştirilmesi.....	74
Şekil 19. Kamış Yaprakları (Kanatlar)	76
Şekil 20 Kaba Zurna, Bombard ve Obua	76
Şekil 21 Plastik Pipetler ve Pipet Kamıştan Oluşturulmuş Lüle	78
Şekil 22 Normal Nefes ile Üfleme Pozisyonu.....	97
Şekil 23. Havanın Yanaklarda Depolanması.....	97
Şekil 24. Depolanmış Hava Yanak Kaslarının Mekanik Hareketi	97
Şekil 25. Normal Nefes Üfleme Pozisyonuna Geçiş	98
Şekil 26. Olabildiğince Gür (fff) Üfleme Pozisyonu	100
Şekil 27. Hafif Üfleme (p) Pozisyonu	100
Şekil 28. Olabildiğince gür (fff) üfleme pozisyonu	103
Şekil 29. Hafif (p) Üfleme Pozisyonu.....	103

Şekil 30. “Hicaz Hûmâyûn Peşrevi” İsimli Eserin İcra Şekli	148
Şekil 31. “Segâh Peşrevi” İsimli Eserin İcra Şekli	154
Şekil 32. “Rast Medhal” Adlı Eserin İcra Şekli	160
Şekil 33. “Hicaz Saz Semâîsi” İsimli Eserin İcra Şekli	165
Şekil 34. “Mâhûr Saz Semâîsi” İsimli Eserin İcra Şekli	170
Şekil 35. “Yıllar Ne Çabuk Geçti” İsimli Eserin İcra Şekli	175
Şekil 36. “Çalın Davulları Çaydan Aşağı” Adlı Eserin İcra Şekli	183
Şekil 37. “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” İsimli Eserin İcra Şekli	193
Şekil 38. “Hekimoğlu” Türküsünün İcra Şekli.....	200
Şekil 39. “Ceddin Deden” İsimli Marşın İcra Şekli.....	205
Şekil 40. “Devlet Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli.....	210
Şekil 41. “Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli	215
Şekil 42. “Târihî Çevîr Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli	219

KISALTMALAR LİSTESİ

AMMB	Askeri Müze Mehteran Birliği
AMO	Askerî Mızıkâ Okulu
CSO	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
ÇEB	Çalgı Eğitimi Bölümü
ESBMT	Eyüp Sultan Belediyesi Mehter Takımı
GÇE	Geleneksel Çalgı Eğitimi
GTMÇ	Geleneksel Türk Müziği Çalgıları
GTMES	Geleneksel Türk Müziği Eğitim Sistemi
HOYB	Halk Oyunları Bölümü
İTTMTMB	İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Mehter Bölümü
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
KRAK	Kütüphane Repertuar ve Arşiv Kısmı
MME	Meslekî Müzik Eğitimi
MS	Meşk Sistemi
MYO	Meslek Yüksek Okulu
SBE	Sosyal Bilimler Enstitüsü
TEB	Temel Bilimler Bölümü
THM	Türk Halk Müziği
TM	Türk Müziği
TMDK	Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
TMM	Türk Müziği Makamları
TSM	Türk Sanat Müziği

1. GİRİŞ

Bu bölümde Türk müziğinin birçok türünde kullanım alanı bulan kaba zurna çalgısı, kültürel boyutu, çalgı bilimine bakan yönü ve eğitime yönelik çalışmalar açılarından incelenmiştir. Bu araştırma yapılırken ilgili alan yazın gözden geçirilmiştir. Probleme ait günümüze kadar ne tür çalışmalar yapıldığı, yapılan çalışmalar arasındaki ilişkiler, benzerlikler ve farklılıklar incelenmiştir. Çalışma yapılacak alana ait eksik kalmış hususların tespit edilmesine çalışılmıştır. Sonuçta, problem durumu saptanmış, araştırmanın amacı ve önemi belirlenmiş, sınırlılıklar, varsayımlar ve tanımlar tespit edilerek aşağıda açıklanmıştır.

1.1. Problem Durumu

Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan kaba zurna çalgısı, hem kültürel yönü ile hem de çalgı bilimi açısından uluslar arası alanda araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Kaba zurna, zurna ailesinin boyut olarak en büyüğü ve ses alanı olarak da en geniş olan türüdür (Ötken, 1996). Bu yönleriyle geleneksel Türk çalgıları arasında icra kabiliyeti açısından hem Türk sanat müziği hem de Türk halk müziği içinde temsil edilme imkânı olan bir çalgıdır. İlâveten bu alanlarla da yetinmemiş, son yıllarda popüler kültür ile paralel gelişen popüler müzik sahasında da ihtiyaç duyulan bir çalgı olma özelliğini yakalamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde öne çıkan Türk müziği öğretim ve eğitim kurumları; Enderûn-u Hümayûn, Mevlevîhaneler, Mehterhâne-i Hümayûn, Özel Meşkaneler ve Loncalar olarak bilinmektedir (Ak, 2009). Kaba zurna Osmanlı döneminin en önemli müzik eğitim kurumlarından birisi olan Mehterânın baş sazı olarak kabul edilmekte ve günümüzde de bu özelliğini korumaktadır. Ayrıca geçmişte Karagöz ve Orta oyununda da kullanılmış, halen halk oyunlarından-yağlı güreş müsabakalarına kadar özellikli alanların ihtiyaç duyulan çalgı âletidir. Bu bağlamda kaba zurna günümüzde de önemini korumaktadır.

Geçmişten-günümüze kaba zurna icrasının kullanıldığı en önemli alan Mehterân konserleridir. Bu sebeple Osmanlı Devleti'nden intikal eden en zengin ve değerli arşiv malzemesinin bulunduğu Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü bünyesinde bulunan Maarif Nezâreti kayıtlarına ulaşılmıştır (B.O.A. 685–104). Bu kayıtlarda mehter çalgılarının bakım ve onarımına yönelik yapılan harcamalar dikkat çekmektedir.

Mehterân, tarihte olduğu kadar zamanımızda da önemini koruyan, çeşitli kurum ve kuruluşların bünyesinde faaliyet gösteren müzik topluluklarıdır. Mehter gösterisinin günümüzde yeniden canlandırılması gösterinin folklorik bir malzeme haline geldiğinin bir göstergesidir. Bunun yanı sıra mehterânlar, Türklerin geleneksel müzik eğitimini (meşk sistemi), yaşanan çağın gerektirdiği standartlara uygun şekilde devam ettirmekte, bir eğitim kurumu olma özelliğini de korumaktadırlar. Mehter repertuarlarında, Türk müziğinin klâsik formda bestelenmiş eserlerinin yanı sıra, halk müziği ve Batı müziği formlarında eserler de bulunmaktadır. Bu açılardan yaklaşıldığında, mehter repertuarlarında çeşitli formlarda eserler bulunduğu, kaba zurnanın bu eserleri seslendirebildiği anlaşılmaktadır.

Kaba zurna zamanımızda yerini ve önemini korumaya devam etse de bu sazın kendine has öğretim ve öğrenim güçlükleri bulunmaktadır. Kaba zurna eğitime küçük yaşlardan itibaren başlanması gerekmektedir. Kaba zurna eğitim ve öğretimi günümüzde, halen usta-çırak usulüne göre yapılmaktadır. Türkiye’de babadan-oğla kaba zurna eğitimi veren aileler gün geçtikçe azalmaktadır.

Yapılan araştırmalarda henüz kaba zurnanın eğitim ve öğretimine yönelik bir metodoloji oluşturulmadığı, İTÜ TMDK Çalgı Eğitimi Bölümünde ise zurna ailesinin genelini kapsayacak şekilde bir eğitim müfredatı oluşturulduğu gözlenmiştir. Fakat kaba zurna, zurna ailesi kapsamında ele alınsa bile çok farklı bir yapıda olup başlı başına incelenmesi gereken bir çalgıdır. Kaba zurnanın özelliklerine ve icrasına yönelik olarak yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır. Bu açılardan yaklaşıldığında kaba zurnanın yerini zamanla klarnet gibi daha popüler ve eğitim-öğretim materyali yönüyle daha zengin bir çalgının alacağı, problem olarak karşımıza çıkmaktadır. Gazimihal (1962) konuya dikkat çekerek “Zurnayı yıprandıran klarnet” başlıklı bir makale yayınlamış olsa da, yapılan araştırmalardan, geride bıraktığımız 50 yıl boyunca çok fazla bir aşama kaydedilmediği, konunun ihmal edildiği anlaşılmaktadır. Halen Çingeneler arasında zurnadan klarnete geçiş (Duygulu, 2006) devam etmektedir.

Toplumlara kimlik ve kişilik kazandıracak olan milli sanatın gelişip yaygınlaştırılmasında, halk kaynaklarından yararlanma yaygın bir yöntem olarak kullanılmaktadır (Yener, 1993). Bu açılardan yaklaşıldığında kaba zurnayla ilgili araştırmaların yapılması, bu çalgının özelliklerinin incelenerek öğretimine yönelik materyallerin oluşturulması konusunun oldukça önemli olduğu görülmektedir.

Batı müziğinde kullanılan çalgı aletlerine yönelik bir kıyaslama yapıldığında, Türk müziğinde kullanılan geleneksel çalgıların icra özelliklerine yönelik materyallerin yetersizliği dikkat çekmektedir. Günümüzde, müzik eğitimi ile ilgili yazılmış metotların azlığı, halen verilmekte olan eğitimin kalitesini düşürmekte, öğrenmede kuralsızlık ile birlikte, zaman kaybına yol açması nedenleri ile önemli bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır (Uzun, 2009). Geleneksel çalgı aletlerinin özellikleri ve icralarına yönelik konular, müzik araştırmacılarının ilgisini çekmekte, bu konuda yapılan çalışmalar her geçen gün daha fazla önem kazanarak artmakta, metodik çalışmalar dikkat çekmektedir (Çağrı, 2008; Erguner, 2002; Gülsün, 2011; Hafızoğlu, 2009; Hornbostel, 1914; Karahasan; 2000, 2012, Kaya, 2011; Sachs, 1914; Tekşahin, 2011; Yahya, 2005, 2006; Yener, 1993; Yücel, 2008). Taranan kaynaklar çalgı eğitime yönelik hazırlanmış metodik çalışmalardır.

Türklerin yaşamında müziğin yeri ve önemi Türk müzik kültürünü oluşturan temel öğelerden biridir. Türk müzik kültürü, müziğin bütün boyutlarını içine alan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Bu zengin müzik kültüründe, çalgı müziği yüzyıllardır başı çeken unsurlardan biri olmuştur. Türk müziğinin tarihsel gelişim aşamalarında çok sayıda enstrüman kullanılmış, zaman içerisinde bunlardan bazıları müziğimizde vazgeçilmez yerler edinirken, bazıları ise terk edilerek, tarihe karışmıştır (Barut, 2003).

Tarihsel süreçte insanoğlu, kendi gelişimine paralel olarak çalgı yapımını bilim dalı haline getirmiştir (Kalender, 2001). Organoloji denilen Müzik Âletleri Bilimi (Aktüze, 2010), müzik enstrümanlarının tarihi, değişik ülkelerde ne şekilde kullanıldıkları ve sınıflandırıldıkları, bu müzik âletlerinin nasıl ses çıkardıkları konularını içerir. Çalgı bilimi alanında dünyada çeşitli çalışmalar yapılmıştır (Fischer, 1989; Freed, 2002; Kahn, 1990; Peacock, 1987; Wilder, 2002). “Musik-instrumente der Welt” (Dünyada müzik âletleri) isimli ansiklopedi, bünyesinde bulundurduğu 1600 ü çalgı âleti olmak üzere 4000 adet resimle, alanındaki en kapsamlı kaynaklardan biridir

(Baumgartner, 1988). Başbakanlık Osmanlı Arşivinde yapılan araştırmalarda “tabl-ı âlemi mehterân” a ait çalgıların bakım ve onarımına yönelik yapılan harcamaların kayıt altına alındığı tespit edilmiştir (BOA., 685; 104, 5574, 229, 973, 279,6658, 4178). Bu kayıtlardan cumhuriyet öncesi dönemde konuya bütçe ayrıldığı anlaşılmaktadır. Daha önceki yüzyıllarda El Kindî, İbn Sina, Fârâbî, Safiyuddîn Urmevî, Abdulkadir Meragî, Ladikli Mehmet Çelebi gibi çeşitli isimlerin çalgı bilimsel çalışmalarının yanı sıra Osmanlı Devleti zamanında ilk resimli organolojik çalışma olarak, II. Sultan Murad devrinin (1421–1451) ünlü tarihçi ve mûsikîşinas’larından Şükrullah’ın (1388–1465?) yazmış olduğu mûsikî risalesi içindeki çalgı bahisleri yer almaktadır. Sonradan Rauf Yekta Bey tarafından yayınlanan bu bahiste, şekilleri ile birlikte: Çenk, Kanun, Nüzhe, Ud, Muğni, Rebab, İkliğ, Mizmar, P’işe olarak dokuz çalgıdan bahsedilmiştir (Üngör, 1999).

Daha sonra tahminen XVII. yy. a (Sultan II. Mahmud devri) yani İsmail Dede Efendi zamanına ait olan ve Hızır Ağa tarafından telif edilen “Tefhim ül Makâmat Fî Tevlid ül Nagâmat” isimli eseri bilinmektedir. Bu yazma içindeki renkli resimlerden: Bağlama, Rebab, Kanun, Santur, Harp, Ud, Org, Kitare, Klavsenk, Kudüm, Zurna, Keman, Keman-ı Kıptî, İkliğ, Tanbur vs. gibi çalgılar görülmektedir (Uslu, 2009). ”*Folk Musical Instruments of Turkey*” (Picken, 1975) Cumhuriyet döneminin en önemli organolojik çalışmalarından biri olma özelliğini taşımaktadır.

Türkiye dünyanın en zengin folklor kaynaklarından birine sahip olduğu halde, bu kaynaklardan gereği gibi yararlanılamadığı bir gerçektir (Yener, 1993). Türklerin çok zengin bir müziğe sahip olmalarına karşın, bu mirası belgeleyen ve tanımlayan eserler oldukça azdır. Özellikle Türk çalgılarıyla ilgili ilmî ve kapsamlı çalışmalar eski dönemlerde olmadığı gibi, günümüzde de henüz istenilen düzeyin çok altındadır (Öksüz, 2007). İçinde bulunduğumuz yüzyılın başlarına kadar usta-çırak ilişkisiyle, nota kullanmadan ve hâfızaya dayalı olarak bizlere ulaşabilmiş olan mûsikîmizi, bilgi çağının gereği olarak her yönüyle bilimsel temellere oturtmamız gerekmektedir (Yahya Kaçar, 2012).

Özellikle cumhuriyet döneminden sonra Türkiye’de Türk halk çalgı türleri konusunda ve kullanım alanları ile ilgili yapılan çalışmaların (daha kapsamlı ele alınarak) giderek artmakta olduğu gözlenmektedir (Gazimihal, 1958, 1962, 1975a, 1975b, 1975c). Ataman’ın (1938) “Anadolu Halk Sazları” isimli eseri cumhuriyetin ilk

yıllarında yayınlanmış olması açısından önemlidir. Zira bu yıllar milli kültür ekseninde ulusal müziğimizin gün yüzüne çıkarılmaya çalışıldığı (Gökalp, 2009) döneme denk gelmektedir. Adana Müzesi Müdürü Yalın (1940) ın, müzede bulunan debki (vurmali) çalgılar, soluk (nefesli) çalgılar, telli çalgılar ve yaylı çalgıları konu alan (güney yörelerimizde kullanılan çalgı âletleri vitrininin katalogunu hazırlamak amacıyla kitaplaştırılan) çalışması, halk çalgıları literatüründe karşımıza çıkan kaynaklardan biridir. Türkiye'nin Halk Müziği Enstrümanları kullanım sahalarını da kapsayacak şekilde Picken (1975) tarafından araştırılarak Oxford Üniversitesi aracılığıyla yayınlanmıştır. Ögel (1991a) “Türk Kültür Tarihine Giriş” adlı 10 ciltlik eserinin dokuzuncu cildini Türk halk mûsikîsi âletlerine ayırarak Uygur Devleti'nden Osmanlılara kadar geçen ve gelişen süreçte kültürel yönü ile genel olarak kullanılan çalgıları incelemiştir.

Türk müziğinde, çalgıların (seslendirilme özellikleri bakımından) çeşitli türleri bulunmaktadır. Bu çeşitliğin sınıflandırılarak incelenmesi, müzik araştırmacılarına yardımcı olabilmesi açısından gereklidir. Konuya bu açılardan yaklaşıldığında, çalgıların seslendirilme özelliklerine göre kategorik olarak gruplandırılmaları gerekliliği ön plana çıkmaktadır.

Çalgıların sınıflandırılmasına ilişkin çeşitli görüşler bulunur. Hornbostel ve Sachs (1914) çalgıların tipolojisini (türlerini) dört ayrı kategoriye göre sınıflandırmıştır. Bu çalgı grupları; kendi titreşimleri sayesinde ses çıkaran çalgılar (idiophones), gerilmiş bir deri sayesinde ses çıkaran çalgılar (membranophones), Bir yay sayesinde ses çıkaran çalgılar (chordophones) ve içerisine üflenlen hava sayesinde ses çıkaran çalgılar (earphones) olarak literatüre geçmiştir. Yener (1983,) çalgıları; “yaylı çalgılar”, “arp, zither ve gitar”, “tuşlu çalgılar”, “tahta üflemeli çalgılar”, “maden üflemeli çalgılar” ve “vurmali çalgılar” olmak üzere altı grupta incelemiştir. Uslu (2010) Selçuklu Topraklarında Müzik adlı eserinde çalgılara yönelik “teltinlaklar, kenditinlak ve göntinlaklar, havatinlaklar olmak üzere üç tip sınıflama yapmıştır. Türkiye’de, müzelerde bulunan müzik arkeolojisi alanındaki materyallerle ilgili olarak yapılan çalışmaların sonucunda, Anadolu uygarlıklarının müzik aletleri açısından oldukça çok ve çeşitli çalgı icad edip, bu çalgıları geliştirdikleri sonucu ortaya çıkmıştır (Elbaş, 2002). Divân-ı Lugatı’t-Türk’te ismi geçen çalgı aletleri “telli çalgılar”, “üflemeli çalgılar” ve “vurma çalgılar” olarak sınıflandırılabilir (Daloğlu, 2007, s. 210). Bu

konuda, “Eski Önyasya Telli Çalgıları”, “Eski Önyasya Üflemeli/Nefesli Çalgıları” ve “Eski Önyasya Vurmalı Çalgıları” olarak Kaşgarlı Mahmud’un sınıflandırmasına uygun bir sınıflandırma daha yapılabilir (Ökse, 2007). Özdemir “Yeni bir çalışma alanı olarak halk çalgıları orkestrası” başlıklı bildirisinde, yaşayan ve kullanılan çalgıları; “tezeneli çalgılar”, “yaylı çalgılar”, “üflemeli/nefesli çalgılar” ve “vurmalı çalgılar” olmak üzere dört ana grupta ele almıştır (Özdemir, 2007).

Tahta üflemeli geleneksel çalgılar birçok türü ile çalgı biliminde araştırılması gereken önemli konularındandır. Bu çeşitlilik göz önüne alındığında, tahta üflemeli çalgıların da kendi içinde sınıflandırılması gerektiği anlaşılmaktadır. Gazimihal (1975a) “Türk Nefesli Çalgıları” isimli çalışmasında nefesli çalgıları tek başlık altında incelemiştir. Üngör (1978) Türk müziğinde kullanılan üflemeli çalgıları dilli ve dilsiz üflemeliler olarak ikiye ayırmış, zurnayı dilli üflemeli çalgılar grubunda incelemiştir.

Türk müziğinde Tahta üflemeli çalgılar kategorisinde birkaç tür çalgı bulunmaktadır. Bunlar ana başlıklar halinde klarnet, zurna, kaval, ney ve mey, olarak sınıflandırılabilir. Bu çalgıların da kendi içlerinde (akort, ses genişliği ve ses rengi gibi özellikli sebeplerden dolayı) çeşitli türleri bulunmaktadır. Zurna Eski çağlardan günümüze kadar gelen, Türk halkı için Doğu’dan Batı’ya her yöremizde boyutuna göre çeşitli türleriyle karşımıza çıkan, bir konuma sahiptir (Yürük, 2001). Anadolu coğrafyasında hemen bütün bölgelerde zurna sazının çeşitli türleri kullanılmaktadır. Türkiye’nin geneline yayılmış bu çalgının boyutlarına göre sınıflandırılarak, özelliklerinin incelenmesi önemli bir konudur. Bu sebeple araştırma konusu, zurna ailesinin boyut olarak ve ses genişliği yönüyle en yeteneklisi sayılan kaba zurna olarak belirlenmiştir.

Kaba zurnanın anlamını tam olarak ifade edebilen İngilizce karşılığı bulunmamaktadır. Çevirilerde karşımıza “Shrill Pipe”, “Coarse Clarion”, “Large Clarion” “Bass Pipe” gibi ikilemeler çıksa da bu terimler kaba zurnayı tam olarak ifade edememektedirler. Picken (1975)’de; kaba zurna terimi aynen korunarak (The kabazurna, the largest member in size of the zurna family) şeklinde ifade edilmiştir. Bu bakımlardan tez özetinin İngilizce çevirisinde “Kabazurna” terimi aslına uygun şekilde aynen korunarak kullanılmıştır.

Trakya Bölgesi nüfus olarak İstanbul'u da içine alan geniş bir coğrafyadır. Bu coğrafyada oldukça gelişmiş bir müzik kültürü vardır. Konu, Duygulu (2006) tarafından araştırılarak “Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü” başlığı ile kitaplaştırılmıştır. Bu çalışmada, nefesli çalgılar içinde en yaygın olan ve Çingenelerin icrada en yüksek seviyeye çıktıkları çalgı “zurna” olarak ifade edilse de özellikle klarnetin geçen yüzyıldan itibaren yaygınlık kazanmakta olduğu tespiti yer almaktadır. Zurnadan klarnete geçişin sebepleri konumuz dışı olsa da bu durumun Türkiye'nin zengin çalgı çeşitliliğine olumsuz etki yapacağı tartışılmaz bir gerçektir.

Günümüzde kaba zurnanın kullanım alanları eskiye oranla gittikçe azalmaktadır. Çalgı bilimi açısından kaba zurnanın standart bir yapıya kavuşturulamamış olması başlı başına bir problemdir. Bu problemler, giderek kaba zurna icra sanatının unutulması gibi bir sonuçla karşılaşılacağı anlamına gelmektedir. İcracılık yönüyle ihmale uğrayan kaba zurna hem çalgı bilimi alanında hem de eğitim ve öğretimine yönelik materyaller açısından da ihmal edilmiş bir konudur. Çalgı bilimi, kaba zurna hakkında bir kısım teorik bilgilere sahip olmamıza yardımcı olsa da kaba zurna eğitimi ve öğrenilmesi başlı başına teknik bir konudur.

Yapılan taramalarda konu ile ilgili yapılmış araştırma ve çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Balazs ve Istvan (1996) tarafından neşredilen “Trompet-Zurna-Boynuz” (Türk Askeri Müziği ve Macaristan) isimli eser hürriyet.com.tr adresinde Bardakçı tarafından haber yapılmıştır. Bardakçı (1997) “Macarlardan 300 sayfalık zurna tarihi” başlıklı yazısında kitabın; mehteri ve mehterin temel sazı olan zurnayı konu aldığından bahsetmektedir. Bunun yanı sıra kaba zurna ile ilgili iki adet yüksek lisans tez çalışmasının yapıldığı saptanmıştır (Ötken, 1996; Yürük, 2001).

Elde edilen tüm bilgiler ışığında, günümüzde kaba zurna öğrenimine yönelik tekniklerin belirlenerek etütlerin oluşturulmasına yönelik bir çalışma yapılması, kaba zurna eğitimcilerine yardımcı olacaktır. Bu çalışmanın kaba zurna icra etmek isteyen sanatçı adaylarına yol gösterici bir rehber olması açısından da gerekli olduğu görülmüştür. Buna bağlı olarak problem cümlesi **“Lüleburgaz Yöresi kaba zurna icracılarının çalgıya ilişkin görüş ve uygulamaları nelerdir?”** şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı Lüleburgaz Yöresi kaba zurna icracılarının çalgıya yönelik görüş ve uygulamalarının incelenmesidir. Bu amaçla Türkiye'nin Trakya Bölgesinde, babadan-oğla (usta-çırak) yöntemiyle eğitim ve öğretimi gerçekleştirilen kaba zurnanın özelliklerinin incelenmesi, kaba zurna icrasının öğreticiye, öğrenciye, icraya ve çalgının yapısına yönelik uygulama zorluklarının tespit edilmesi ve çözüm önerileri sunulması plânlanmıştır.

Türkiye, geleneksel çalgı aletleri çeşitliliğiyle dünya ülkeleri arasında en ön sıralarda yer almaktadır. Bu çeşitlilik, Türk kültürünün binlerce yıllık geçmişi ve bu süreçte yayıldığı coğrafya ile orantılıdır. Bugün dünyanın her yanında etkileri görülen bu kültürün en önemli ayağını, güzel sanatlar ve güzel sanatları besleyen köklerden biri olan müzik oluşturmaktadır. Türk müzik kültürü, bünyesindeki geleneksel çalgı âletlerindeki çeşitlilik ile bu kültür mirasının en önemli ifadesidir.

Araştırmalar dünyada hemen her alandaki Türk kültürü etkisinin en önemli ayağının müzikte hissedildiğini göstermektedir. Düne kadar bu etkileşim ve kültürel alışveriş Türkiye'nin lehine olsa da yaşanan çağda durum farklı bir boyut kazanmıştır. Dünyadaki konjunktürel değişimle sanayileşen Batı'nın, endüstriyel alandaki gelişmiş üretim teknolojisi müziğe de yansımıştır. Teknolojik üretimin en büyük etkisi çalgı âletlerinde görülmüştür. Globalleşmenin getirdiği hızlı etkileşim, üretilen müziğin yapısını değiştirmekte, tüketim aşamasında ki müzik ihtiyacı da farklılaşmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel çalgıların unutulup yok olması gibi bir sonuç ortaya çıkmaktadır.

Müzik kültürünün aslî öğeleri olan geleneksel çalgı âletlerinin öğrenilerek aktarımı konusu, teknolojik gelişim ve değişimin son derece hızlı yaşandığı ve bu değişimin müziği de bir o kadar etkilediği çağımızda zorunlu hale gelmiştir. Bu konu güncelliğini koruması ve alana yapacağı katkı açısından düşünüldüğünde de büyük önem taşımaktadır. Bu araştırma geleneksel çalgı âletlerinin en önemli üyelerinden biri olan kaba zurna icrasının devamlılığının sağlanması açısından oldukça önemlidir.

Zengin Türk kültürünü yansıtan geleneksel çalgıların yaşatılması konusu, kültürel mirasımızın korunması yanında, Türkiye'nin değerlerini ön plana çıkarması ve yurt dışında tanıtımını sağlaması açısından çok önemlidir (Düzbastılar, 2007). Geleneksel

algılarımızdan bazılarının primitif özelliklerini koruyarak zamanımıza kadar ulaştığı görülmektedir. Bu şekilde otantikliğini koruyarak zamanımıza ulaşmış çalgı aletleri Türkiye’de ve dünyada organoloji sahasının en ilgi çekici alanını oluşturması yönüyle önemlidir. Bu algıların tek tek sınıflandırılması, özelliklerinin incelenmesi, öğretimine yönelik materyallerin oluşturulması, müzik eğitimi veren kurumların eğitim müfredatlarının oluşturulmasında müzik eğitimcilerine destek olacaktır.

Türkiye’de müzik eğitimi veren çeşitli kurumlar vardır. Bu kurumlar; Anadolu güzel sanatlar lisesi müzik bölümleri (AGSL), eğitim fakültelerinin güzel sanatlar müzik eğitimi bölümleri, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri, müzik ve sahne sanatları fakülteleri, devlet konservatuarları (ilköğretim-lisans ve yarı zamanlı bölümleri vardır), Türk mziğı devlet konservatuarları, bando okullar komutanlığı, müzik araştırma merkezleri, halk eğitim merkezleri, müzik ve halk oyunları dernekleri, özel müzik kursları olarak sayılabilir. Bu kurumların bazıları zengence (amatörce) müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlarken (Uçan, 2005) bir kısmı da meslekî müzik eğitimi vermektedir.

Müzik eğitiminde çalgı eğitimi en önemli alanlardan biri konumundadır. Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin temel boyutlarındandır (evik ve Güven, 2012).Müzik eğitiminde belirlenen amaca, kullanılacak bir çalgı yardımıyla daha kolay ve sağıklı bir biçimde ulaşılır. Çalgı eğitimi, ğretmen ve ğrenci arasında bire bir gerçekleşen ve planlı olarak yürütülen bir eğitim sürecidir. Bu süreç içinde ğrenci çalgı hakkında teknik bilgi ve becerileri öğrenir (Yalnkaya, 2002. Akt. Kahyaoğlu, 2009).

Mesleki müzik eğitiminin önemli ve anlamlı boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının tanınmasını, çalgıyı çalmanın öğrenilmesini ve etkili bir biçimde kullanılmasını planlamaktadır (Temel, 1999). Çalgı ğrenme süreci ise bir çalgıyı alabilmek için bir takım becerilerin sistematik olarak kazanılmasıdır (Özmenteş, 2005).

ağı uygun eğitim sistemlerinde metodik ğretim yöntemleri uygulanmaktadır. Geleneksel Türk mziğı eğitimi de ağıda eğitim alanındaki gelişmelere ayak uydurmak durumunda ve yolundadır. Bunun en önemli göstergesi Türk mziğı eğitimi verilen konservatuarlarda gözlenmektedir. Çalgı eğitiminde geleneksel meşk (usta – ırak) sistemi ile verildiğı düşünülen eğitim sürecinde, eksik kalmış birtakım teknik ynlerin tamamlandığı, öğrencilerin bölümlerine ve seviyelerine uygun niteliklerde alıştırma, egzersiz ve eserlerin seildiğı gözlenmektedir. Bu durum geleneksel çalgılarımızın eğitiminde ağı uygun ğretim yöntemlerinin uygulanıyor olduğunu göstermektedir (Atasoy, 2007).

Müzik eğitiminin vazgeçilmez dallarından birini çalgı eğitimi oluşturur. Çalgı eğitimi, müzik eğitimi kapsamında içeriksel açıdan önemli bir yere sahiptir. Çalgı eğitiminde çalgının tanınması, çalabilmeye ilişkin temel davranışların kavranması ve davranışların düzenli ve etkin olması istenir (Saraç, 1992). Bu aşamada çalgıların icra özelliklerine yönelik bilimsel araştırmaların gerekliliği önem kazanmaktadır.

Bu yolla usta-çırak yöntemiyle öğrenilen çalgı icrası bağlamında, bu eğitimin teknik ve teorik açılardan meslekî eğitim kurumlarına uygulanabilirlik durumuna cevap aranmaktadır. Araştırmada yöresel kaba zurna sanatçılarının tüm zorluk ve imkânsızlıklara rağmen kaba zurna eğitim-öğretimine yönelik mevcut işleyişe katkılarına ilişkin çıkarımlarda bulunmaktadır. Bu amaçlar doğrultusunda aşağıdaki alt sorulara yanıt aranmıştır;

1. Kaba zurna icrasına yönelik özellikler nelerdir?
2. Kaba zurna öğretimine yönelik özellikler nelerdir?
3. Kaba zurna öğrenimine yönelik özellikler nelerdir?
4. Kaba zurnanın yapısının icraya olan etkileri nelerdir?
5. Kaba zurna ile çalınan eserler nasıl icra edilmektedir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Uluslar arası alanda özellikle Batı kültürü ile özdeşleşmiş çalgı âletlerine yönelik araştırmalar incelendiğinde, bu çalışmaların ilgili çalgıya ait teorik ve teknik hemen bütün özellikleri içeren kapsamlı bilgi ve alıştırmaları içerdiği görülmektedir. Ayrıca bu araştırmalar kullanılan hemen bütün çalgı âletlerini de kapsamaktadır.

Türkiye’de ki çalışmalar araştırıldığında ise, geleneksel çalgıların öğrenimine yönelik araştırmaların sınırlı sayıda olduğu, bu çalışmaların birkaç çalgı âleti üzerinde yoğunlaştığı, bazı çalgılarla ilgili ise henüz çalışma yapılmadığı gözlenmektedir. Bu açılardan değerlendirildiğinde çalgı eğitiminde geleneksel çalgı âletlerimize yönelik materyallerin hazırlanmasına, mevcut kaynakların geliştirilmesine, özelliklerine ait teknik ve teorik alt yapının oluşturulmasına ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır.

Günümüzde kaba zurna icrası, köy düğünlerinden-folklor müsabakalarına, deve güreşlerinden-Kırkpınar’a ve çeşitli kurum ve kuruluşların bünyesinde faaliyet gösteren mehter takımlarına kadar geniş bir uygulama alanı bulmaktadır. Trakya Bölgesinde

birçok kaba zurna icra eden mahalli sanatçı vardır. Bu çalgının öğretimi babadan oğla, usta-çırak usulüyle devam etmektedir. Ayrıca bölgeye yönelik yapılan ön araştırmalarda zurna icrasında ki sürekliliğin bazı aileler tarafından sahiplenilerek yürütüldüğü tespit edilmiştir.

Mahalli kaba zurna sanatçıları, çeşitli zamanlar da Türk kültürünü tanıtmak maksatlı düzenlenen uluslararası sanatsal faaliyetlerde boy göstererek ülkemizi temsil etme rolü üstlenmektedirler. Bu aşamada sanatçının temsil yeteneği yeterliliğinin belirlendiği bir komisyon bulunmamaktadır. Bu durum konunun kültürel boyutudur. Eğitim yönü ile ele alındığında ise, Türkiye’de kaba zurna eğitimine yönelik öğrenim yöntem ve teknikleri konusunda Ötken’in (1996) “kaba zurna ve metodu üzerine ön çalışmalar” isimli yüksek lisans tezinden başka bir kaynağa ulaşılammıştır.

Sonuç olarak yapılan araştırmalarda kaba zurna çalgısına yönelik çalışmaların oldukça sınırlı olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle bu çalgının icra kabiliyeti ve icra özellikleri hususunda yeterli bilgi bulunmadığı görülmektedir. Kaba zurna, Türk müziğinde kullanılan klarnet ile benzerlikler göstermektedir. İki çalgının da tonu “sol” (diyapazona göre re). İki çalgının da icra kabiliyeti hızlı ve seri notaları seslendirebilecek niteliktedir. İki çalgıda melodik zenginlik içeren eserleri rahatlıkla seslendirebilecek ifade gücüne sahiptir. İki çalgıda hem Türk sanat müziği, hem Türk halk müziği hem de popüler müzik sahasında kullanım alanı bulabilmektedir.

Eğitim sisteminde, müzik eğitiminin en önemli yapı taşı olan çalgı eğitiminde, çalgı öğrenimine yönelik öğretim metotlarının ve mevcut müfredatın değerlendirilerek dünya standartlarına uygun materyallerin oluşturulması önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Kaba zurnanın özellikleri ve icra tekniklerinin araştırılması zengin müzik mirasımızın gelecek nesillerle aktarılması bakımından çok önemlidir. Bu çalışmanın, hem kaba zurna eğitimcilerine, hem de kaba zurna öğrenmek isteyen müzisyenlere yol göstermesi açısından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu açılardan yaklaşıldığında “kaba zurnaya yönelik çalışmaların “sol klarnet” e göre çok daha geride kaldığı gözlenmektedir. Böylesine önemli bir konuda eğitim-öğretim materyali eksikliği kaba zurna sanatçısı yetiştirme/yetiştirme işlevini olumsuz etkilemektedir. Kaba zurnanın Türk Müzik kültüründe ki yeri ve önemi ile kullanım alanının yaygınlığı göz önünde tutulduğunda, daha ayrıntılı çalışmalara ihtiyaç olduğu

anlaşılmaktadır. Aksi takdirde kaba zurna zamanla yerini klarnet gibi başka çalgılara bırakarak unutulacaktır.

Bu çalışmanın zurna icrası bağlamında alana, uygulamacılara, konservatuarların çalgı eğitimi bölümlerine yol gösterici bir nitelik taşıyacağı düşünülmektedir. Ayrıca bu çalışmadan sonra yapılacak olan bu yöndeki çalışmalara da ışık tutacaktır.

1.4. Sınırlılıklar

Araştırmanın sınırlılıkları aşağıda açıklanmıştır.

1. Bu araştırma, zurna ailesinden kaba zurnayla,
2. Araştırmaya veri oluşturacak örneklem, Lüleburgaz yöresi kaba zurna icracılarından oluşturulan çalışma grubuyla,
3. Araştırma için alınacak icra örnekleri, çalışma grubunu oluşturan kaba zurna icracılarının repertuarları göz önünde bulundurularak altı farklı makam ve formda, 13 değişik eserle sınırlı tutulmuştur.

1.5. Varsayımlar

Bu çalışmada,

1. Araştırma için ulaşılan yazılı ve sözlü kaynakların güvenilir ve gerçeği yansıttığı,
2. Çalışma grubunda bulunan kaba zurna sanatçılarının, icralarında çalgının özelliklerini doğru olarak yansıttığı,
3. Çalışma grubundan alınan icra örneklerinin, kaba zurnanın icra özelliklerini yansıttığı, varsayılmaktadır.

1.6. Tanımlar

Çalgı âleti: Müzik yapmak için kullanılan âletlere verilen genel isimdir (Türk Dil Kurumu Sözlüğü).

İcra: Bir müzik parçasını seslendirmedir (Aktüze, 2010).

Çalgı eğitimi: Çalgı eğitimi çalgı öğretimi yoluyla bireyler ve toplumların devinîşel, duyuşsal ve bilişsel davranışlarında kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değışiklikler oluşturma ya da yeni davranışlar kazandırma sürecidir (Öz, 2001, s. 95)

Meşk sistemi: Türk müziğinde notanın kullanılmadığı zamanlarda tekrar ve ezbere dayalı öğrenim yöntemidir. Meşk sisteminde hafızaya verilen önemin yanı sıra, bir üstattan öğrenmenin önemi de büyük rol oynar (Gerçek, 2008).

Kaba zurna: Zurna ailesinde en büyük boyutlu, ses hacmi en geniş olan türdür. Mehterânın melodi çalgısı ve Türkiye'nin vazgeçilmez geleneksel çalgılarından biridir (Ötken, 2001).

Lüleburgaz: Zengin müzik kültürüne sahip, özellikle davul-zurna grupları ile ün yapmış, bu geleneğin babadan-oğla (usta-çırak) geçerek devam ettiği, Kırklareli'nin en büyük ve en gelişmiş ilçesidir.

Trakya bölgesi: Zengin bir müzik kültürü olan birçok yöresinde kaba zurna icra geleneğinin yaşadığı ve bu geleneğin bazı aileler tarafından devam ettirildiği Türkiye'nin kuzey batısındaki bölgedir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde, araştırmanın kavramsal çerçevesine, temel kavram ve terimlerin açıklanmasına ve konuyla ilgili yapılmış araştırmalar incelenmiştir. Bu amaçla genelden özele doğru giden bir yapıda, öncelikle çalgı bilimi ve çalgı eğitime yönelik olarak kültür ve medeniyet kavramları kapsamında Türk kültürüne, Türk müzik kültürüne ve bu bağlamda ilişkin olarak halk çalgılarına değinilmiştir. Türkiye’de geleneksel çalgı eğitimi içinde kaba zurnanın yeri incelenmiştir.

2.1. Çalgı ve Çalgı Müziği ile İlgili Araştırmalar

Uygarlık en genel anlamıyla tarihi süreç içinde insanların nesilden nesle aktardıkları düşünce, sanat, bilim, teknoloji ürünlerinin tamamını ifade eder (Aydın ve diğerleri, 2011, s. xiii). Kültür, bir toplumun üyesi olarak, insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür (Güvenç, 1991, s. 102). Kültür, toplumdaki her türlü bilgi, alışkanlık, değer ölçütü, genel tutum, görüş ve davranış şekillerini içine alır. Ait olduğu toplumun üyelerinde ortak olan, diğer toplumlardan ayırt edilmesini sağlayan, yaşam tarzı sunan, maddi ve manevi değerlerden oluşan bir bütündür (Turhan, 1972, Akt. Özaydın, 2010, s. 15). Kültür, bir ulusun bilincidir. Eğitim ayrıca o bilinci oluşturan eylemdir. Her ulusun bilinci, eğitim ve kültür varlıklarındaki zenginliği ölçüsündedir (İnan, 1983, s. 23). Milli kültür ise Türk milletine ait, Türk milleti tarafından yaratılan her şeydir. Dil, edebiyat, mûsiki, resim, mimari, örf ve adet, ilim, teknik (Kaplan, 1992, s. 18). Müzik, kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür (Merriam, 1964. Akt. Erol, 2009, s. 25).

Kültür kavramının mevcut pek çok tanımı çeşitli bilimsel alanlarda kullanılmaktadır. Kültüre, genetik ya da içgüdüsel yolla değil, aktarım ya da bir tür sosyal kalıtım yoluyla iletilen tarihsel birikim olarak bakmak olanaklıdır. Bu birikimin önemli ve kendine özgü özellikler gösteren öğelerinden biri de müzik kültürüdür. Müzik kültürü kavramını kısaca tanımlamak gerekirse, bir toplumun müzik alanında ortaya koyduğu,

ürettiği, tükettiği, nesilden nesle sözlü ya da yazılı aktarımlar yoluyla ilettiği, maddi ve manevi, müzikal-kültürel birikimlerinin tümü olarak özetlenebilir (Paşaoğlu, 2009, s. 146).

Kültür konusu, sosyolojinin temel başlıklarından birisi olmasının yanında, çalgıların kullanımları ile tarihsel süreçte aldıkları yeni biçimler ise sosyolojik araştırmaların kapsamında (Göktaş, 2010, s. 66) değerlendirilmektedir. Toplumların duygu ve düşüncelerini geçmişten geleceğe bağ kurarak aktaran, yöresel özellikleri ile evrensel olanı bütünleyen halk türküleri, halk ezgileri ve halk çalgıları, milletler arası iletişimin en etkileyici aracı olabilmektedir (Pelikoğlu, 2007, s. 577).

Türkler değişik adlarla, tarihin ve tarih öncesinin derinliklerinde çok zengin bir kültür yaratmış; ayrıca yazıyı, parayı ve uygarlık paketinin diğer unsurlarını kullanmaya başladıkları günden bugüne, dünya uygarlığının da seçkin bir üyesi olmuşlardır (Daloğlu, 2007, s. 207). Türklerin tarih boyunca geliştirip zirveye çıkarmış olmakla övünebilecekleri sanatlar arasında mûsikî de vardır (Tanrıkörur, 2004, s. 204). Türk müzik kültürü, kısaca, Türklerin müziksel yaşam biçimi demektir (Uçan, 2005, s. 146). Özellikle 1990 lı yıllardan itibaren Türk müzik kültürünün tarihsel geçmişi konusundaki çalışmalar artarak devam etmektedir (Aracı, 2006; Behar, 2008; Budak, 2009; Çetinkaya, 2001; Göher-Vural, 2011; Judetz, 1998a; Judetz 1998b; Kantemiroğlu, 2001; Tanrıkörur, 2005; Uslu ve Dişiaçık-Doğrusöz, 2009; Uslu, 2007, 2009, 2010).

Türklerin yaşamında müziğin yeri ve önemi Türk müzik kültürünü oluşturan temel öğedir. Türk müzik kültürü, müziğin bütün boyutlarını içine alan oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Bu zengin müzik kültürü içeriğinde çalgı müziği yüzyıllardır başı çeken unsur olmuştur. Avrupa’da, bağımsız bir çalgı müziğinden söz etmek için 17. yüzyıla kadar beklemek gerekir (Selanik, 1996, s. 80). Doğu medeniyetinde ise tarih boyunca çalgıyı en çok kullanan milletlerden biri olmamıza rağmen, çalgı müziğimiz yeterince gelişme gösterememiş, daha çok sese eşlik eder konumda olmuştur (Yahya, 2005, s. 5). Türkiye’de musiki folkloru araştırma çalışmaları ilk defa 5 Mart 1915 tarihli “Yeni Mecmua”nın “Çanakkale nüshası”nda yayınlanan Musa Süreyya Bey’in bir açıklaması ile başlamıştır (Üngör, s. 579). Kocaeli Üniversitesi ile Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı iş birliğinde gerçekleşen “Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu” (Yeşilyurt, 2007, s. 40) cumhuriyet döneminin Türk milli çalgıları konusundaki en kapsamlı çalışmalarından biri olarak gösterilebilir.

Müzik yapmak için kullanılan aletlere çalgı denir (Göktaş, 2010, s. 66). Müziği oluşturan en önemli ifade araçlarından biri çalgıdır (Yahya, 2005, s. 5). Türk müzik kültüründe çalgı müziğinin özel bir yeri vardır (Judetz, 2007; Koç, 2005; Onatça, 2007; Taranç, 2007).

Çalgıların özellikleri ve öğretim teknikleri konusu ile ilgili yayınlar, çalgı eğitiminin temel direğini oluşturur. Dünyada, özellikle Rönesans'ın son döneminde çalgılar da, çalgılar için yazılan müziğin tekniği de gelişme içine girmiştir (İlyasoğlu, 2009, s. 40). Her çalgı metodu çalgıda sesin nasıl çıkarılacağından başlayarak virtü-öziteye kadar uzanır (Sun, 1969, s. 198). Çalgıların özelliklerine göre öğretim yöntemleri vardır. Bu hususta dünyada günümüze kadar birçok çalışma yapılmıştır.

Dünya'da ve Türkiye'de çalgı bilimi, çalgı eğitimi ve çalgı öğretim yöntemlerine ilişkin çalışmalar giderek artmakta ve etki alanını genişleterek güzel sanatlar eğitimi ile ilgili eğitim programlarını etkilemektedir. (Açın, 1976; Açın, 1995; Agayeva, 2000; Baines, 1966; Çalışır, 1980; Hipkins, 1921; Levent, 1997; Sakarya, 1975; Usbeck, 1967; Uysal, 1982; Üngör, 2000). Çalgı eğitimi ve çalgı öğretim teknikleri, çalgı bilimi içinde değerlendirilmektedir. Çalgı bilimi ise uygarlıkların, kültür ve sanat gelişimleri kapsamında ele alınan sosyolojik konulardandır. Bu sebeplerden dolayı kültür ve uygarlık tarihi ile toplum bilim çalışmaları çalgı bilimine de katkı sağlamaktadır (Aksoy, 1994; Farmer, 1990; Hammer, 1992; İlyasoğlu, 2009; London, 1994; Özkan 2007; Selanik, 1996; Shiloah, 1976; Tvarnier, 1987; Uslu, 2007; Uzunçarşılı, 1984; Zeydan, 2009).Yine bu konuda Bahaeddin Ögel'in Türk Kültür Tarihine Giriş serisi önemli kaynaklardandır (Ögel, 1987; 1991a; 1991b).

Çalgı bilimi, insan tarafından ses elde etmek için yapılan bütün alet ve aygıtları çalgı olarak kabul eder (Myers, 1992, s. 247). Myers'in tanımından da anlaşılacağı üzere çalgıların birçok türü olup, bu çalgı türlerinin belli başlı ortak özelliklerine göre gruplandırılmaları gerekmektedir. Wilder (2002), "Musical Instruments" isimli çalışmasında çalgıları String Family (yaylı çalgılar ailesi), Woodwind Family (tahta nefesli çalgılar ailesi), Brass Family (pirinç çalgılar ailesi) ve Percussion Family (vurmalı çalgılar ailesi) olmak üzere dört ana grupta incelemiştir.

Meslekî müzik eğitiminin önemli ve anlamlı boyutlarından biri olan çalgı eğitimi, çalınacak çalgının tanınmasını, çalgıyı çalmanın öğrenilmesini ve etkili bir biçimde

kullanılmasını planlamaktadır (Temel, 1993, akt. Eravşar. 2012, s. 3). Çalgı eğitimi, yeteneği tespit edilmiş olan bireylerin enstrüman icralarını en yüksek seviyeye çıkarmayı amaçlayan bir süreçtir. Bu sürecin verimliliği, bu alana ait yazılmış nitelikli metotların varlığı ve bunların giderek çoğalmasıyla belirlenmektedir (Uzun, 2009. s. 1).

İnsan hayatında, aileden sonra birincil önem taşıyan sosyal kurum okuldur. Okullar, organize bir kurum olarak bireyin ilk çocukluk döneminden ergenlik dönemi sonuna kadar hayatının önemli bir parçasını oluşturur.

Hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olan okullarımızdaki eğitim-öğretim olgusuna baktığımızda, 21. yüzyıl çağdaş eğitim-öğretim anlayışı içerisinde hem işlevsel, hem de olgusal olarak bireylerin, artık çağın gerekleri doğrultusunda, yeteneklerini sürekli geliştirebilecekleri, bilgileri aktif hayatta kullanabilecekleri, toplumsal gelişim ve değişim sürecine ayak uydurabilecekleri bir eğitime ihtiyaç olduğunu söyleyebiliriz (Barış, 2007, s. 2).

Bunun yanı sıra 1739 sayılı Türk Milli Eğitim Temel Yasasına baktığımızda, Türk Milli Eğitiminin genel amaçları arasında;

Beden, zihin, ahlak, ruh ve duygu bakımından dengeli ve sağlıklı şekilde gelişmiş bir kişiliğe, karaktere, hür ve bilimsel düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan, yapıcı, yaratıcı verimli kişiler yetiştirmek, bireyi ilgi, yeti ve yetenekleri doğrultusunda geliştirmek, gerekli bilgi, beceri, davranış ve birlikte iş görme alışkanlığı kazandırmak, kendilerini mutlu kılacak ve toplumun mutluluğuna katkı-da bulunacak bir meslek sahibi olmasını sağlamak gibi amaçlar görürüz (M.E.B. 2002. Md. 2–2).

Bu bağlamda, yaşanan çağa uygun eğitim-öğretim anlayışının en önemli parçalarından birini de sanat eğitimi oluşturmaktadır. Sanat eğitimi; temelde sanatsal etkinlik ve etkileşim yoluyla gençlerin yaratma güdülerini doyurmaya, estetik gereksinimlerini gidermeye, içinde yaşadıkları gerçekliğe yeterince duyarlı olmalarını ve giderek bu gerçeklikle çok yönlü, kapsamlı, etkili ve verimli bir etkileşim içine girebilmelerini sağlamaya yöneliktir (Uçan, 1996, s. 173–174).

Geleneksel kültürümüzün belki de en renkli ve zengin öğelerinden biri olan Türk halk dansları yöresel ve bölgesel çeşitliliği ve zengin müzikal yapısı ile dünyada eşi benzeri olmayan önemli bir değer olma özelliği taşımaktadırlar. Bu değerler Anadolu topraklarında var olmuş medeniyetlerin ürettiği, sosyal yaşantının kesitleri şeklinde karşımıza çıkan, yüzyıllar boyunca nesilden nesle aktarılmış ve geleneksel müzikle zenginleşmiş halk dansları olarak bugünkü kimliğini almışlardır (Uzunkaya, 2010. s. 2).

Türk folkloru içerisinde oldukça önemli bir yere sahip olan halk müziği ve oyunları, birçok yönü ile oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu zenginlikler içerisinde gerek halk türkülerinin gerekse halk oyunlarının ayrılmaz parçası olan halk çalgılarının önemli bir yeri vardır.

Uluslararası alanda çalgı eğitimine yönelik oldukça zengin metodolojik çalışmalar yapılmıştır. Çalgıların sınıflarına göre bu çalışmaların incelenmesi yapılacak araştırmalara yol göstermesi bakımından önemlidir.

Dünyada çalgı aletleri genel olarak dört grupta ele alınmaktadır. Bunlar woodwinds (tahta üflemeliler), Brass (pirinç üflemeliler), Strings (yaylılar) ve percussion (vurmalılar) olarak adlandırılmaktadır. Vurmalı çalgı aletleri de kendi içinde melodik ve ritmik çalgılar olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Melodik vurmalı çalgılar harp ve ksilofon olup bu aletler araştırmanın kapsamına girmemektedir. Günümüz senfonik orkestraları, bandolar ve çeşitli müzik topluluklarında yer alan tahta üflemeli çalgılar ise Kontrfagot, Fagot, Bas Klarnet, İngiliz Kornosu, Klarnet, Obua, flüt ve saksafon olarak sınıflandırılmıştır (Yener, 1983):

Araştırma konumuz olan kaba zurna kamışla çalınan bir çalgı olup ağaçtan imal edilme üflemeli bir çalgı aletidir. Bu sebeplerden çalışmamıza katkı sağlayacağını düşündüğümüz konu ile ilgili araştırmalar aşağıdaki alt başlıklarda sunulmuştur.

Geçmişten-günümüze değin tahta üflemeli çalgıların hemen her çeşidi Türk müziği icrasında kullanılmaktadır. Özellikle cumhuriyet döneminden itibaren bu çalgıların çeşitleri, icra özellikleri ve öğretimine yönelik çalışmalar gelişerek artmaktadır. Ataman (1938) “Anadolu Halk Sazları” isimli eserinde nefesle çalınan sazlar bölümünde zurna, kaval, çifte ve çığırta ile ilgili bilgilere yer vermiştir. Yalgın (1940) ise “Cenupta Türkmen Çalgıları” adlı çalışmasının soluk çalgılar bölümünde

kaval, zurna, kaval düdüğü, dilli düdük olmak üzere dört adet nefesli çalgı incelemiştir. Gazimihal (1975b) “Türk Nefesli Çalgıları” isimli araştırmasında folklorda nefesliler adı altında kaval ve zurnaya yer vermiştir.

Anadolu da bilinen ve yaygın olarak icra edilen yöresel nefesli çalgılar; zurna, kaval, ney, mey ve tulum olarak sayılabilir. Bu çalgıların hepsi Türk halk müziğinde kullanılan çalgılardır. Klasik Türk Müziğinin tek üflemeli çalgısı olan Ney, bu türün en önemli çalgılarından biridir. Sesindeki içli ve mistik özellikler onu aynı zamanda Türk tasavvuf mûsikîsinin baş sazı haline getirmiştir (Yücel, 2008. s. 1). Klarnet ise kökende batı müziği çalgısı sayılmasına rağmen yüzyıllık bir geçmişi ve özellikle sol tonundaki modeliyle Türk müziğinde kabul görmüş bir çalgı aletidir. Osmanlı Devleti zamanında Sultan II. Mahmud, Batılılaşma hareketleri kapsamında Yeniçeri Ocağını ve bu ocağa bağlı Mehterhane’yi kapatmıştır. Yerine çok sesli müzik eğitime geçilmiş ve bu amaçla Mızıkayı Humâyun (Saray Müzik Okulu) kurulmuştur. Böylece klarnet çok sesli Batı müziği eğitimi kapsamında Osmanlı Sarayında, diğer askeri kuruluşlarda ve sivil eğitim kurumlarında tanınmaya başlamıştır. Klarnetin 20. yy ın başından itibaren Türk müziğinde kullanıldığı bilinmektedir. Klarnetçi İbrahim Efendi’nin Türk müziği tonal sistemini klarnet icrasında başarıyla uyguladığı bilinmektedir (Gülsün, 2011, s. 3).

Özellikle Lüleburgaz Yöresinin klarnet ve zurna uygulamaları birbirlerine benzemektedir. İki çalgının da sol tonunda olması iki sazın bir arada uyumlu şekilde çalmasına etken sebeplerden biridir. Trakya’da ki Çingene Müzisyenler ile ilgili yapılan bir araştırmada, Lüleburgaz’da görüşmeye katılan bir katılımcının konuya ilişkin açıklamaları şu şekildedir “*Dudak yapısı bizde çok farklı. Böyle gülerek gibi. Kırklareli’ler zurna üslubuyla çalar zurnayı, biz klarnet üslubuyla zurnayı çalıyoruz. Yani kemani klarnet çalmaya benziyor bizim çalmamız. Bizim üfleme tarzımız öyle*” (Özer, 2012, s. 103).

Klarnet, çeşitli sebeplerden dolayı giderek kaba zurnanın tahtını ele geçirmeye başlayan bir çalgı aletidir.

Batı Grubu Romanları arasında zurnadan klarnete geçiş ne zaman ve nasıl olmuştur? Bu sorunun cevabını verebilmemiz için gereken kesin veriler mevcut değildir. Yaygın bir söylenceye göre, İstanbul’un eski klarnetçileri arasında İbrahim Bey adında bir Çingene sazende bu sazı ilk olarak fasıl heyetlerinde çalmıştır. Çingeneler arasında da klarnet böylece yayılmıştır. Klarnetin yerli müzik icrasına bandodan geçmiş olma ihtimali

de yüksektir. Ancak Türkiye'nin Batısındaki ülkelerde yaşayan Çingene müzisyenlerden Türkiye'deki Çingenelere aktarılmış olma ihtimali de vardır. Özellikle klarnetin geçen yüzyıldan beri yaygınlık kazanmış bir çalgı olduğu düşünülecek olduğunda ve yine geçen yüzyılın başlarında Trakya ve Ege'deki müzik icralarında zurnanın hâkim bir çalgı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bandonun ve 1924 mübadelesinin bu çalgının Batı Çingenelerinin arasındaki yaygınlaşmasına etken iki unsur olduğu söylenebilir. Çingeneler klarnete, "gırnata", "kırnata", "gırânet", "klârnet", veya "granet" adını verirler. Trakya Çingeneleri arasında klarnete "turili" de denildiği olur. Klarnet son yüzyıl içinde büyük bir hızla yayılmış, Çingene müziğinin vazgeçilmez çalgısı haline gelmiştir. (Duygulu, 2006, s. 125–126).

Yapılan alan araştırmalarında katılımcılarla olan görüşmelerde zurnanın yerini klarnete terk etmesinin sebeplerine değinilmiştir. Burada katılımcıların ortak görüşleri klarnetin "Serkan Çağrı", "Hüsnü Şenlendirici" gibi ün yapmış müzisyenler vesilesiyle popülaritesini artırdığı yönündedir. Katılımcılar, klarnetin bu sayede beğeni kazanıp yaygınlaştığı, zurnanın henüz böyle bir şansı yakalayamadığı şeklinde görüşler sunmuşlardır. Bunun nedeninin ise zurnanın yapısal ve icrasal güçlüklerinden kaynaklı öğrenim güçlükleri olduğu belirtilmektedir. Batı müziğinde, yaklaşık bir buçuk asırdır klarnet öğrenimi için teorik ve teknik alt yapı oluşturulmuştur (Bearman, 1923; Capelle, 1957; Delecluse, 1958; Dupont, 1970; Gekeler, 1948; Jeanjean, 1926, 1928, 1929; Jeanjean ve Klose, 1926, 1948; Klose, 1956, 1958; Lazarus ve Ville, 1906; Lefebvre 1947; 1948; Stark, 1988).

1900 lü yılların başından itibaren Türk müziğinde kullanıldığı bilinen klarnet, özellikle Trakya ve Ege bölgesinde zurnanın yerini alarak yaygınlaşmıştır. Klarnet; Batı Bölgelerde (Trakya ve Ege'de) zurnanın yerini almakla kalmayıp, Elazığ'da çığırtma, Erzurum, Kars, Erzincan dolaylarında zurna ve mey, Akdeniz bölgesinde ise kavalın yerini alarak (Gülsün, 2011) Türk müziğindeki icra alanını genişletmeye devam etmektedir.

Klarnetçi İbrahim Efendi (? — 1925) klarnet icrasına Türk müziği ses sistemini uygulayan sanatçıların önünde gelmektedir. Son bir asırdır klarnet (özellikle Albert sistem denilen sol tonundaki klarnetlerin üretilmesinin de etkisiyle) Türk müziğinde kalıcı bir yer edinerek çalgı topluluklarında aranan bir saz olmuştur. Türk müziğinde klarnet icrası İbrahim Efendiden bu yana usta-çırak ilişkisi babadan-oğla öğretilerek bu günlere gelmiştir. Klarnet öğrenimine yönelik metodik çalışmaların 2000 li yıllardan

itibaren yapılmaya başlandığı gözlenmektedir (Çağrı, 2008; Gülsün, 2011; Özler, 2011; Topuzoğlu, 2010).

Obua, Türkiye’de zurna adıyla çok eskiden beri kullanılan, tüm kromatik seslerin çıkarılabilmesi için delik sayısı ve klapeler artırılarak geliştirilen, çift kamışlı 60 cm boyunda, işlenebilir sert ve sağlam ağaçlardan yapılan, renkli tınlı Piyanoya göre Do sesli üflemeli bir çalgıdır (Aktüze, 2010). Obua da klarnet gibi özel yapım kamışla çalınan bir enstrümandır. Obuada kullanılan kamış klarnetten ziyade daha çok zurnada kullanılan kamışa benzemektedir. Klarnet tek kamışla üflenirken obua çift kamışla çalınan bir çalgıdır. Zurnanın tarihi obuaya göre daha eski olup o da çift kamışla çalınmaktadır. Çalgı bilim sahasında incelenen daha primitif obua türleri ahşaptan tek parça şekliyle zurnayı andırmaktadır.

Uluslar arası alanda çalgı bilimciler obuanın kaba zurnadan türediğine dair araştırmalar yaparak bu tezlerini çeşitli resim ve belgelerle kanıtlama konusunda aşama kaydetmişlerdir. Bu konuda Amerikalı Türk Müziği Uzmanı olan Signell (1968, s. 39) “Batı Müziğinde Türk Etkileri” başlıklı makalesinde Doğu ve Batı arasındaki ilk kültürel temasın 11. yüzyılda başladığından bahsetmektedir. Signell 1544 yılında ki kayıtlarda Avrupalı müzisyenlerin kettle drums (büyük Türk davulu) ve askerî obuaları geliştirerek kullanmaya başladıklarını bu çalgıların ise daha önce Türklerden ödünç alınarak geliştirilen çalgılar olduğunu ifade etmektedir. Bu konudaki diğer bir çalışma ise Kaliforniya Üniversitesi’nden Jairazbhoy’a (1970) aittir. Yazar “Hindistan’da obua” konulu araştırmasında, Hindistan’ın güneyinde ve Pakistan’da “surnay” olarak tanınan çalgı aletinden bahsetmektedir. Jairazbhoy (1970, s. 375), bu bölgede kullanılan obuaların silindirik şekliyle birçok türü olduğunu, bu çalgının Müslümanlar tarafından geliştirildiğini yazarak araştırmasında kaba zurna resimlerine yer vermektedir. Ayrıca Şensöz (2008), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapmış olduğu sanatta yeterlilik çalışmasında obuanın yapısını ve gelişim sürecini inceleyerek, obuayı, Türk insanının geçmişinde ve kültür yapısında büyük rolü olan Zurna’ nın bir türevi olarak ele almıştır.

Zamanla obua üzerine (klarnet benzeri) sesleri açıp kapatmayı sağlayan kaldıraçlı perdeler eklenmiştir. Bu perdeler vasıtasıyla obua da tampere sistemine uygun bir çalgı haline getirilmiştir. Batı’nın obuayı tampere ses sistemine uygun olarak

geliştirmesi, kaba zurna ile olan akrabalığını modaliteden-tonaliteye doğru yönlendirmiş ve böylece iki çalgı arasındaki yapısal fark giderek fazlalaşmıştır.

Kaba zurnayla ses rengi, yapısı ve icra yönüyle benzerlikleri bulunsa da obua' nın klarnet gibi Türk müziği icrasında yaygın olarak kullanıldığı söylenemez. Obua da zurna gibi çifte yapraklı kamış kullansa da, obuanın kamışı zurnanın kamışına göre çok daha sert olduğundan teknik açıdan glissando uygulamalarına imkân vermemektedir. Bu nedenle obuada, Türk müziği makamlarında kullanılan mikrotonal sesler üretilmemektedir. Bu bakımlardan obua ile ilgili yapılmış araştırmalar daha çok tampere sistemine yöneliktir (Andraud, 1933; Debondue, 1932, 1955; Gillet, 1935, 1938, BC 3375; Lutman, 1948).

Farmer (1999, s.28) zurnanın obuagiller için kullanılan genel bir ad olduğundan söz açarak Efes (Ayasuluk) ta medfun Cemşîd tarafından icad edildiğini yazmaktadır. Sur kelimesi (çoğ. Suret) “Kıyamet günü İsrâfil aleyhisselâm'ın çalacağı boru. Buna Sûr-u İsrâfil de denir. Boynuzdan yapılan düdük” anlamlarına gelmektedir (Yeğin ve diğ. 1999, s.886) Surna(y) kelimesini ön eki ve ilk hecesi olan “sur” Pehlevi dilinde, “düğün; ziyafet; eğlence; sünnet düğünü” anlamına gelmektedir (Kantar, 1993, s. 371). Kaba zurnanın Âl-i Osman ve Tatar Han alaylarında çalındığı ve o sıralar 100–200 dolayında çalıcısı olduğu ve borusunun çok uzun olduğu bilinmekteydi (Farmer, 1999. S.29). Burada sözü edilen kaba zurna, büyüklüğü bakımından beklide Villoteau tarafından tanımlanan ve betimlenen Mısırlıların kaba zurnası veya Zamr al-Kebir'i karşılığı olabilir. Mısır çalgısı 58,3 cm uzunluğundaydı. Toderini, kaba zurnadan Türk Mehterinin Bariton Obuası diye söz eder. 61 cm uzunluğunda, yedi parmak, bir başparmak ve üç hava delikli bir örneği New York'tadır (Farmer 1999).

Zurna köklü tarihi ile Türk müziğinin vazgeçilmez çalgı âletlerinden biridir. Sesinin keskinliği, dolgunluğu ve ses yüksekliği gibi özellikleri sebebiyle yüzyıllardır meydan sazı olarak kullanıla gelmiş, davulun eşlik sazı olarak ünlenmiştir. Yapılan araştırmalarda zurna ailesinden Kaba Zurna ile ilgili bir kaç çalışmaya ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan ikisi internet tabanlı olup biri yüksek lisans tez çalışması diğeri de Audio CD albüm çalışmasıdır. Yapılan literatür taramasında, kaba zurna ile ilgili incelenen araştırmalar aşağıda verilmiştir:

Balazsve ve Istvan, (1996), Murat Bardakçı'nın 14 Eylül 1997 Pazar tarihinde hürriyet gazetesi pazar ekinde yayınladığı yazıya göre, kitapta mehterin tarihi ve Avrupa müziğini nasıl etkilediği konusunda bilgiler bulunmaktadır. “*Trombita, rezdop, tarogato*” isimli bu kitap mehterin temel sazı olan zurnayı konu almaktadır. Zurnanın geçmişi ve geleceği hakkında bilgiler verilmiştir. Eserde geçmiş dönemlere ait birkaç mehter havasının notasının da verildiği açıklanmaktadır (Bardakçı, 1997).

Ötken (1996), Kaba zurna ve metodu üzerine ön çalışmalar konulu bu tezde, kaba zurnanın tarihsel gelişimi hakkında bilgiler verilmiş, kullanım alanları anlatılmış, ses sahası ve karar perdeleri tanıtılmıştır. Kaba zurnanın yapımı hakkında geniş açıklamalar yapılarak, bakımının nasıl yapılacağı konusunda bilgiler verilmiştir. Kaba zurnada yeni sesler elde edilmesi için çalışmalar yapılmış, bu seslerin tanıtımına yer verilmiştir. Tezde kaba zurna öğrenimine temel teşkil edebilecek etüt çalışmaları da bulunmaktadır. Bu çalışma, genel olarak kaba zurnayı her yönüyle tanıtmak amacıyla hazırlanmıştır.

Ötken (2001), Tamer Ötken (Kültür Bakanlığı Tarihi Türk Musikisi Topluluğu Mehter Bölümünde Zurnazen) tarafından kaba zurna çalgısının varlığını sürdürerek gelecek nesillere aktarılması amacıyla hazırlanmış bir çalışmadır. Kaba zurnanın tarihi, kullanım alanları, yapısı, ses sahası, Türk müziğindeki yerine ve imâlâtına kadar birçok bilginin mevcut olduğu web tabanlı bir sitedir. Kaba zurna çalımında nefes alıp verme ve vibrasyon tekniğine yönelik teorik bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca Trakya Bölgesinde ve mehter musikisinde kaba zurna çalım şekli, Ege Bölgesinde kaba zurna çalım şekli örnek sesler de verilerek açıklanmıştır.

Özden (2006), Lüleburgazlı Kaba Zurna sanatçısı Ahmet Özden'in icrasıyla hazırlanmış “*Zurna*” isimli audio CD albümüdür. Albüm 11 farklı eserden oluşmaktadır.

Özmen, (1995), Lüleburgazlı Kaba Zurna sanatçısı Necmi Özmen (Büyük Necmi) nin icrasıyla hazırlanmış “*Gülistan*” isimli audio CD albümdür. Albüm 11 farklı eserden oluşmaktadır.

Yürük (2001), Eser yüksek lisans tez çalışmasıdır. Çalışmada kaba zurnanın tarihçesi, tanımı ve yapısı, yapımı ve bakımı, kullanım alanları ve nefes tekniği hususlarında teorik bilgiler verilmiştir. Kaba zurnanın ses sahası ve karar perdeleri porte üzerinde dizi şeklinde notalarla gösterilmiştir. Ayrıca kaba zurnanın Trakya

Bölgesinde kullanımı ve perde düzeniyle ilgili resimli bilgiler mevcuttur. Bu çalışma genel anlamda kaba zurnanın Türk Müziği içindeki yeri ve önemine dikkat çekip, gelişim tanıtım ve eğitim konularındaki gerekli katkıların sağlanmasına yardımcı olabilmek amacıyla hazırlanmıştır.

Yürük (2010), Ünal Yürük'ün (Kültür Bakanlığı Tarihi Türk Musikisi Topluluğu Mehter Takımında Zurnazen başı) icrasıyla kaba zurnanın bütün parçalarda solo saz olarak seslendirildiği 13 eserden oluşan “*Zurnistanbul*” isimli Audio CD albümdür.

Arslan (2011), Lüleburgaz'ın eğitim ve kültür tarihini konu alan bir kitaptır. Araştırmacı Tarihçi Yazar Ali Arslan tarafından kaleme alınan kitabın “*Lüleburgaz'da Müzik*” (s. 257) başlığı ile verilen bölümünde kaba zurna çalan müzisyenlerin kuşaktan-kuşağa kimlik bilgileri yer almaktadır. Ali Arslan bu eserinde yörede usta olarak ünlenmiş bazı zurnacıları bireysel olarak ele alarak konu etmiştir. Bu sanatçıların Lüleburgaz'da müziğin gelişmesi adına yapmış oldukları hizmetleri açıklamıştır.

Kentim, Kendim (Halebak, 2011), Lüleburgaz Belediyesinin yayınlamış olduğu üç aylık ücretsiz aktüel içerikli kültür dergisidir. Derginin 14. sayısının 28–33 sayfalarında Lüleburgazlı usta Kaba Zurna Sanatçısı Ahmet Özden konu edilmiştir.

Kentim, Kendim (Halebak, 2012), Lüleburgaz Belediyesinin yayınlamış olduğu üç aylık ücretsiz aktüel içerikli kültür dergisidir. Derginin 20. Sayısının 28–32 sayfalarında “Roman değil, ensTRoman” başlığı ile “Trockyablues” müzik grubunun tanıtımı yapılmıştır. Bu grupta Lüleburgazlı usta Kaba Zurna Sanatçısı Ahmet Özden kaba zurnası ile diğer sazlara eşlik etmektedir.

Yapılan araştırmalarda Trakya Bölgesi ve Lüleburgaz yöresinde kaba zurna ile alâkalı hemen hemen bütün kaynaklara ulaşıldığı düşünülmektedir. Uluslararası alanda kaba zurna ile ilgili bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Türkiye de ise akademik anlamda iki adet yüksek lisans tez çalışması olduğu göze çarpmaktadır. Diğer çalışmalar kaba zurna ile ilgili yapılan bireysel albümler ve kaba zurna sanatçıları hakkında yazılan birkaç makaleden ileri gitmemiştir. Bu sebeplerle kaba zurnaya yakın çalma teknikleri olan klarnet ve obua gibi tahta üflemeli, kamışla çalınan çalgılara ait çalışmalar incelenmiştir. Bu çalışmalardan esinlenerek kaba zurna ile ilgili daha ayrıntılı ve alana katkı sağlayacak bir araştırma yapılması hedeflenmiştir.

Çalışma, kaba zurna icrasına, icracıya, icra alanlarına, kaba zurna öğrenimine, sazın yapısına ve kaba zurna seslendirme tekniklerine yönelik ayrıntılı bilgiler sunmaktadır. Bu yönü ile yapılan araştırmanın alana önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir. Kaba zurna konusunda yukarıda değinilen yüksek lisans tezleri araştırmacılara kaba zurnanın yapısal özellikleri hakkında bilgiler sunsa da, “yapısal özelliklerin icraya etkileri” hususunda yeterli olamadığı gözlenmiştir. Kaba zurnanın yapısal özelliklerinin kaba zurna icrasına etkileri konusunda geniş katılımcı görüşlerinin yer aldığı bu çalışma, Geleneksel Türk Müziği Çalgıları hakkında yapılacak diğer araştırmalara da ışık tutacak, yol gösterici olacaktır.

Konu ile ilgili araştırmalar tarandığında kaba zurnanın öğretimi ve öğrenimine yönelik herhangi bir çalışma olmadığı görülmüştür. Çalgı bilgisine yönelik yazılmış birkaç kitapta ve makalede ise zurna çeşitlerine ve zurnanın yapısına değinilmiş kaba zurnanın sadece ismi zikredilmiştir. Yapılan çalışma da kaba zurna eğitimi ve öğretimine yönelik özelliklerin incelenmesi hedeflenmiş, katılımcılara sorulan sorular ve bu sorulara bağlı sondalar, ilgili araştırmaları tamamlayıcı olarak hazırlanmıştır.

Kavramsal çerçeve ile ilgili yapılan taramalarda kaba zurna icrasına ait notasyon olmadığı, bazı görüntü ve ses kayıtları olsa da bu kayıtların müzik yazısına çevrilmediği görülmüştür. Kaba zurna icrasının nasıl yapıldığı, bu icraların müzik yazısına çevrilmesi ile anlaşılabilir. Yapılan çalışmada altı değişik formda, altı değişik makamda; toplam 13 adet eser kaydının müzik yazısına çevrilmiştir. Araştırma, bu konuda yapılmış ilk çalışma olması sebebiyle önem taşımaktadır. Bu aşamada uluslararası alanda yapılmış olan “klarnet” ve “obua” gibi çalgılara yönelik araştırmalar incelenmiş, nefes alma, üfleme, notaların seslendirilmesi, ses kaydırma, ses titretme gibi çeşitli teknikler, terimleri ile araştırılmıştır. Batı müziğinde aynı tür çalgılarda kullanılan bu tekniklerin, kaba zurna ya ait seslendirme teknikleri ortak yönleri ele alınmış, bütün eserlerin analizi yapılmıştır. Bu analizler neticesinde, Batı müziğine ait seslendirme tekniklerine ait terimler kaba zurna icrasına uyumlandırılmıştır.

Çalışma bütün yönleri ile alanda ki eksikliklerin giderilmesine yönelik bulgular ve yorumları içermektedir. Elde edilen sonuçlar paralelinde problemin çözümüne ilişkin, orijinal, yapıcı ve uygulanabilir öneriler getirilmiştir. Bu açılardan yaklaşıldığında yapılan çalışmanın alandaki boşluğu büyük ölçüde kapatacağı düşünülmektedir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri toplama aracının geliştirilmesi ile verilerin analiz süreci açıklanmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma yöntemi kullanılan betimsel bir çalışmadır. Nitel yöntemler özellikle sosyal bilimler alanında yaygın olarak kullanılmaktadır (Başbüyük, vd., 2011, s. 275). Nitel araştırmaların en belirgin özelliklerinden bir tanesi, doğal ortamda meydana gelen çok özel davranış, yaşayış ya da olaylar üzerine yoğunlaşarak araştırmaların sürdürülmesidir (Büyüköztürk, vd., 2010, s. 255). Nitel araştırmalar, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik katılımcı bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 39).

Araştırmada görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşme nitel araştırmalarda en sık kullanılan veri toplama tekniğidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006, s. 119). Araştırma sürecinde yapılan görüşmeler sesli ve görüntülü olarak kayıt altına alınmıştır. Alan araştırmalarında, sosyal hayata katılarak yapılan gözlemler önemlidir. Bu yöntem, araştırma grubu hakkında derinlemesine bilgi sağlamasıyla da bilinir (Türkdoğan, 2000, s. 308). Mülakat çağdaş araştırmalarda büyük önem kazanmıştır (Goode ve Paul, 1973, s. 236). Araştırma yürütülürken konuyla ilgili uzman kişilerle görüşmeler yapılmıştır. Görüşme en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir (Özgüven, 1980).

Araştırmada yarı yapılandırılmış bir görüşme formu kullanılmıştır. Böylece çeşitli kavramlar çerçevesinde, elde edilmesi planlanan verilere ait temalar önceden tespit edilmiştir. Yarı yapılandırılmış formlar görüşülen kişiye kendini ifade etme imkânı sağlamaktadır (Büyüköztürk, vd., 2012, s. 152). Bu çalışmada bazı sorularda katılımcının sorulara cevap vermekte güçlük çektiği ya da soruyu tam olarak

anlayamadığı durumlarda bazı açıklamalara ihtiyaç duyulmuş, gerekli anlarda ek hatırlatmalar veya bilgilendirmeler yapılmıştır. Böylece katılımcının düşüncelerini kesintisiz olarak aktarabilmesine olanak sağlanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmada Lüleburgaz Yöresi kaba zurna sanatçılarından oluşturulan “Çalışma Grubu” tespit edilmiştir. Çalışma grubunda 12 Kaba zurna sanatçısı ve iki kaba zurna yapımcısı bulunmaktadır. Çalışma grubu araştırmanın örneklemi oluşturmaktadır.

Örneklem, belli bir evrenin, belli sayıda birimlerinin seçimiyle oluşan, evrenin temsilcisi bir birimdir (Balcı, 2011, s. 92). Bu çalışmanın örneklem seçiminde amaçlı örnekleme yöntemine bağlı olarak maksimum çeşitlilik ve kartopu örnekleme teknikleri kullanılmıştır. Maksimum çeşitlilik örnekleme tekniğindeki amaç, göreceli olarak küçük bir örneklem oluşturmak ve bu örnekleme çalışılan probleme taraf olabilecek bireylerin çeşitliliğini maksimum derecede yansıtmaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 108). Kartopu veya zincir örneklem ise araştırmacının problemine ilişkin olarak zengin bilgi kaynağı olabilecek bireylerin saptanmasında özellikle etkilidir. Süreç “Bu konuda en çok bilgi sahibi kimler olabilir? Bu konuyla ilgili kim veya kimlerle görüşmemi önerirsiniz?” (Patton, 1987, Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 111). Süreç ilerledikçe elde edilen isimler tıpkı bir kartopu gibi büyüyerek devam edecek, belirli bir süre sonra belirli isimler hep öne çıkmaya başlayacak, araştırmacının görüşmesi gereken birey sayısı azalmaya başlayacaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2011 s. 111).

Konunun uzmanı eğitimci ve akademisyenlerle yapılan ön görüşmelerde, çalışmaya örneklem teşkil edecek kaba zurna sanatçılarının kıdem durumu, repertuar genişliği, icrasındaki ses temizliği-tınısı, icra sahaları (halk oyunları, mehteran, düğünler), nota okuma becerileri, üstatlık seviyesi, şöhretlik durumu gibi hususlara dikkat edilmesi gerektiği vurgulanmıştır.

Bu bağlamda, çalışma grubunun tespiti için kaba zurna icrasında 14, kaba zurna imalatında ise 2 kişi ön plana çıkmıştır. İcracılardan 12, imalatçılardan 2 olmak üzere 14 kişi ile görüşme yapılmış, görüşme yapılan icracıların 9 undan aynı zamanda eser kaydı alınmıştır. Sonuçta icracı görüşlerine ait bulgulara yönelik olarak 14 kişi, eser icrası bulgularına yönelik olarak ise 8 kişi örneklem olarak belirlenmiştir.

3.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmada, araştırmacı tarafından geliştirilen yarı yapılandırılmış *Görüşme Formu (Ek-1)* kullanılmıştır. Görüşme formu yöntemi, benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır (Patton, 1987, Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 122). Görüşme formu oluşturulurken alanda ilgili otorite eğitimci ve akademisyenler ile görüşmeler yapılarak oluşturulacak sorular tespit edilmiştir. Tespit edilen bu sorular eğitim bilimleri alan uzmanlarının görüşlerine sunulmuş, alanda yapılan görüşme içerikleriyle paralel olarak tekrar gözden geçirilmiş, sonuçta 9 sorudan oluşan yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formunda hazırlanan sorular teknik olarak “açık uçlu sorulardır”. Açık uçlu sorular, katılımcılardan serbestçe cevap vermelerinin istenmesi durumunda tercih edilir. Bu tür soruların avantajı, araştırmacının beklemediği veya planlamadığı cevapları da alabilmesi ve böylece konu hakkında daha geniş ve ayrıntılı bilgiye sahip olunabilmesidir (Büyüköztürk vd., 2010, s. 129). Görüşme formunda ana soruların yanında, soruların daha iyi anlaşılmasını sağlayabilmek ve katılımcıların düşüncelerini daha ayrıntılı şekilde ifade edebilmeleri maksadıyla sonda tipi (toplam beş soruda) sorular da kullanılmıştır. Görüşme formunda ki son soru çalgı icrasına yönelik olup yeterlilik gerektirdiğinden katılımcıların bir kısmı bu soruya karşılık vermemiştir.

Görüşme formu temelde üç bölümden oluşmaktadır: (a) Görüşmenin tarihi, saati ve yerinin bulunduğu birinci bölüm, (b) katılımcıların kişisel bilgilerinin bulunduğu ikinci bölüm, (c) ana soruların ve sonda tipi soruların bulunduğu üçüncü bölüm.

Araştırmanın verilerinin toplanması 2013 yılı Şubat ve Haziran aylarını kapsayacak şekilde 16 günde tamamlanmıştır (01 Şubat–10 Şubat 2013 ve 15 Haziran–20 Haziran 2013).

Şubat ayında gerçekleştirilen görüşmelerde İstanbul’da yaşayan 6 kaba zurna icracısı ve bir kaba zurna imalatçısı ile görüşme yapılmış, bu katılımcıların üçünden icra kaydı alınmıştır. Katılımcılarla çalıştıkları kurumlarda görüşülmüş bir katılımcı evinde ziyaret edilmiştir. İstanbul’da yapılan görüşmeler öncesinde katılımcıların telefon numaralarına ulaşılmış, telefon görüşmeleri neticesinde randevu talebinde bulunulmuştur. Araştırmacı aynı tarihlerde Lüleburgaz’a giderek bir ön çalışma yapmış,

burada da bir katılımcıyla görüşme yapılarak icra kaydı alınmış, Lüleburgazlı tarihçi yazar olan diğer bir katılımcı ile de tanışarak görüşme yapmıştır. Mevsim şartları sebebi ile diğer katılımcılara ulaşılamayınca bölgeye ikinci bir ziyaret yapılması plânlanarak İstanbul'a dönülmüştür.

Haziran ayı içinde alana gerçekleştirilen ikinci ziyarette 7 kaba zurna icracısı ve bir kaba zurna yapımcısı olmak üzere 8 katılımcı ile görüşülmüş icracıların altısından icra kaydı alınmıştır. İcra kaydı alınan katılımcıların bazıları çıraklık aşamasında (dem zurnacı) olduklarından solo icra yapmamışlardır. Bu sebeple bu katılımcılar liste dışı bırakılmıştır. Bölgeye yapılan iki ziyaretin toplamında 14 katılımcı ile görüşme yapılmıştır.

Görüşmeler öncesinde konunun ana hatları hakkında bilgi vermek suretiyle Bölge'de yaşayan ve tecrübe sahibi araştırmacı yazardan destek alınmıştır. Bu araştırmacı yazar aracılığıyla diğer katılımcılardan randevu talebinde bulunulmuştur. Karşılıklı olarak uygun tarih ve saatte randevu alınan müzisyenler ile yapılan görüşmeler Lüleburgaz Altıyol'da bulunan müzisyen kahvehanelerinde yüz yüze gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yine bir katılımcı evinde ziyaret edilmiş, evi müsait olmayınca Lüleburgaz'ın Edirne Bayırı mevkiinde görüşme gerçekleştirilerek icra kaydı alınmıştır. Görüşmeler boyunca katılımcıların tamamıyla çeşitli açılardan fotoğraflar çektirilmiştir.

Katılımcıların kimliklerinin deşifre edilmemesi amacıyla, katılımcılara (katılımcı sırasını ve katılımcının yaşını ifade edecek şekilde) K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65, K13-38, K14-55 şeklinde kodlar verilmiştir. Yukarıdaki kodlarla toplamda 14 ($n = 14$) katılımcının çalgılarına yönelik görüş ve önerileri alınmıştır. Görüşleri alınan katılımcıların hepsi erkek olup yaşları 26 ile 83 arasında değişmektedir. Görüşmecilerin sekiz tanesi ilköğretim, biri lise, ikisi ön lisans, biri lisans ve iki tanesi de yüksek lisans mezunudur. Zurna icrası olarak, katılımcılardan K3-33, K5-28 ve K6-26 henüz çıraklık aşamasında olduğundan, K9-82 ise yaşı ilerlemiş olduğundan kayıt verememiştir. Bunlara ek olarak K13-38 ve K14-55 kodlu katılımcılar çalgı yapımcısı olup icracı değildir. Sonuç olarak katılımcılardan K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63 ve K11-57 kodlu toplam 8 kişiden icra kaydı alınmıştır. İcra kaydı alınan katılımcıların yaş aralığı 40 ile 69 arasındadır. Görüşme yapılan katılımcılardan 12 si meslek olarak kaba zurna

icracısı, ikisi çalgı imalatçısıdır. Müzisyen kadrosu ile sosyal güvencesi olan katılımcı sayısı ($n = 5$), iken sosyal güvencesini mesleği dışında farklı alanlardan sağlayan katılımcı sayısı ($n = 7$) olarak belirlenmiştir. Kaba zurna icrası ile albüm yapan ($n = 5$) beş katılımcının dördü ilkokul mezunu biri ise lisansüstü eğitiminden geçmiştir.

Tablo 1. Katılımcıların Eğitim Düzeyi, Yaş Aralığı, Sosyal Güvence ve Alana Katkı

Eğitim Düzeyi	n	Yaş Aralığı	Solo Albüm	Sosyal Güvence
İlköğretim	8	40–83	4	1
Lise	1	38		
Ön Lisans	2	26–28		2
Lisans	1	33		
Lisans Üstü	2	42–48	1	2

İcra kaydı alınan katılımcıların altı tanesi ilköğretim, ikisi yüksek lisans mezunudur. İcra kaydına alınan katılımcıların tamamının yurt dışı konser tecrübesi vardır. Üç katılımcının solo Audio CD albümü olup bir katılımcının audio CD albüme zurna eşliği bulunmaktadır. Ayrıca bir katılımcının kendi imkânlarıyla oluşturduğu <http://www.angelfire.com/art2/otken/giris.htm> (www.kabazurna.cjb.net) adresli internet sitesi bulunmaktadır. Bu site kaba zurna ile ilgili bilgiler içermektedir.

Görüşme süresince katılımcılara hiçbir yönlendirme veya etkileme yapılmamış, katılımcıların düşüncelerini rahatça ifade edebilecekleri bir ortam sağlanmıştır. Görüşmelerde araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme formunun yanı sıra veri kaybını önlemek açısından video kayıt cihazı ve ses kayıt cihazı da kullanılmıştır. Ses ve görüntü kayıt cihazlarının kullanılması için katılımcılara bu kaydın sadece araştırmacı tarafından kullanılacağı taahhüdünde bulunulmuş, katılımcıların onayı alınmış ve karşılıklı olarak *Görüşme Sözleşme Formu (Ek 2)* imzalanmıştır. Görüşme süresince ses ve görüntü kayıt cihazları katılımcının görebileceği bir yere konularak kayıt yapılmış, görüşme sonunda yine katılımcıların görebilecekleri bir şekilde kayıt cihazları kapatılmıştır. Bir katılımcı İstanbul TekRumeli TV stüdyosunda verdiği icra kaydı için ertesi gün aramış, bu kaydın kullanılmamasını talep etmiş, araştırmacı aldığı ses ve görüntü kayıtlarını silerek katılımcıdan tekrar randevu talebinde bulunmuştur.

Kayıt için en tanınan makam ve formda, az bir eser seslendirilmesi istenmiş, araştırmacı eser seçimi konusunda katılımcıyı mümkün olduğunca serbest bırakmış, böylece katılımcının repertuarında bulunmayan veya yeteri kadar ifade edemeyeceği bir

eserin icra edilmesini gerektirecek olumsuz bir durumun ortaya çıkması engellenmiştir. Böylece katılımcının icrasını en rahat şekilde seslendirmesi gerçekleştirilerek icra edilen eserlerin bireysel icrasının en doğru ve ayrıntılı şekilde alınması sağlanmıştır. Yine de ortak eserlerde ki değişik yorumların incelenebilmesi açısından, katılımcının o andaki hissiyatları değerlendirilerek, - katılımcıyı huzursuz etmeden - bölgede yaygın olarak çalınan-bilinen bazı eserlerin seslendirilmesi konusunda talepte bulunulmuştur. Sonuçta 6 değişik makam ve 4 değişik formda 10 eserin icra kaydı alınmıştır.

Araştırmada bilgi doğrudan kaynaktan toplanmıştır. Bu nedenle veriler çalışılan ortamla, doğrudan ilişki içinde ve zaman harcanarak elde edilmiştir. Bu şekilde araştırmacı katılımcılarla uzun süreli etkileşimde bulunma imkânı yakalamıştır. Böylece araştırmacı araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliğinin artırılmasını sağlamaya çalışmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırmada bilgi doğrudan kaynaktan toplanmıştır. Nitel araştırmaların değerlendirilmesinde kullanılan en önemli ölçüt araştırmada elde edilen verilerin, verilerin analizinin ve sonuçların inanılır ve güvenilir olmasıdır (Büyüköztürk vd., 2012, s. 245). Yıldırım ve Şimşek (2006, s. 266) görüşme sırasında görüşülen kişinin genel olarak görüşmenin ilk aşamalarında araştırmacının daha fazla etkisinde kaldığını ifade ederek görüşme süresi ilerledikçe oluşan güven ortamı ile birlikte katılımcıdan daha sağlıklı veriler elde edilebileceğini belirtmektedir. Bu nedenle veriler çalışılan ortamda, doğrudan ilişki içinde ve zaman harcanarak elde edilmiştir. Bu şekilde araştırmacı katılımcılarla yaptığı görüşmelerin süresini İmkânlar dâhilinde uzun tutmaya çalışılmış böylece araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliğinin artırılmasını sağlamaya çalışmıştır. Ayrıca, katılımcıların belirlenmesinde kullanılan maksimum çeşitlilik tekniği, çeşitlilik gösteren durumlar arasında ne tür ortaklıkların veya benzerliklerin var olduğunun (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 109) ortaya konulması açısından önemlidir.

Bu bağlamda, ses kayıt cihazı ile kaydedilen görüşmeler ses dosyası olarak bilgisayara aktarılmış ve daha sonra araştırmacı tarafından dikte edilerek deşifreleri yapılmıştır. Ses dosyası olarak bilgisayara aktarılan görüşmeler, araştırmacı tarafından dinlenerek olduğu şekilde yazıya dönüştürülmüştür. Böylece görüşmelere ilişkin hem ses kayıt dosyası hem de bunların deşifresi olan elektronik ortamda (word belgesi)

metin dosyası elde edilmiş, 14 katılımcıya ait yaklaşık 105 sayfalık veri setine ulaşılmıştır. Görüşme sürecinde elde edilen yazılı dokümanın çözümlemesinde ilgili literatür dikkate alınarak okunmuş, veriler tematik ve kavramsal olarak gruplandırılmış, gerekli kodlar çıkartılarak betimsel çalışmaya uygun bir içerik çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Bütün bunlara ek olarak katılımcıların çalgılarıyla, repertuarlarında bulunan eserlerden (en az bir eser olmak üzere) eser çalmaları istenmiş, alınan icralar hem video kayıt hem de ses kayıt cihazı ile kaydedilerek, görüntü dosyası (WMA) ve ses dosyası (MP3) olarak bilgisayara aktarılmıştır.

Katılımcıların seslendirdikleri eserlerin analizlerinin yapılması aşamasında; ilk önce eserlerin orijinal notaları TRT nota arşivlerinden bulunmuş, ikinci aşamada; alınan görüntü kayıtları izlenmiş, seslendirilen eserler katılımcıların uygulamalarındaki yorumları ile dikte edilerek notaya alınmıştır. Böylece, icrası yapılan eserler müzik yazısına (notasyon) çevrilerek, teknik detayların analizinin yapılabileceği bir formata sokulmuştur. Son aşamada ise orijinal notalar ile seslendirilme şekilleri kıyaslanarak, katılımcıların kullandıkları yöresel icra tavır ve teknikler tespit edilmeye çalışılmış, İcracıların uygulama şekilleri, müzikte kullanılan seslendirme teknikleri ile analiz edilmiştir.

4. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde “görüşme formu” nda (Ek-1) katılımcılara sorulan araştırma sorularının analizine dayalı bulgular yorumlanmış katılımcılardan elde edilen verilerle ilişkilendirilerek tartışılmıştır. Araştırma soruları, genel çerçevesi ile katılımcıyı tanımaya (icracıya yönelik), kaba zurna kullanım alanlarına, kaba zurnanın yapısına ait özelliklere (çalğıya yönelik), kaba zurnanın icra özelliklerine (icra yönüyle), kaba zurna eğitimine (eğitime yönelik), kaba zurna sanatçısına (icracıya yönelik)ve Türkiye’de kaba zurna sanatının durumuna yönelik sorulardan oluşturulmuştur. Bunun yanında katılımcılardan kaba zurna icrasına yönelik eser seslendirilmeleri sağlanmış, bu eserler notaya alınarak TRT notaları ile kıyaslanmıştır. Sonuçta kaba zurnanın icra kabiliyeti icradan-icracıya, eğitim ve öğretimine kadar gizemli birçok hususun tespiti yapılmıştır.

4.1. Trakya Bölgesinde Kaba Zurna İcrası Bakımından Lüleburgaz Yöresinin Özelliklerine Yönelik Bulgular

Çalışma grubundaki katılımcılara araştırma soruları formundaki “*Size göre kaba zurna icrası açısından Lüleburgaz Yöresinin özellikleri nelerdir?*” sorusu yönlendirilmiştir. Kaba zurna icrasında Lüleburgaz’ın özelliğine yönelik olan soru, bir yandan araştırmanın sınırlandırılması, diğer yandan çalışma grubundan toplanan verilerin gerçekçi ve güvenilir olması bakımından önemlidir. Yapılan kaynak taramasında evren ile ilgili çarpıcı tespitler yapılmıştır. Özer (2012) “Trakya’da Çingene Müzisyenler ve Yaşantıda Gerçekleşen Müzikal Öğrenme” isimli doktora tezinde, Trakya Bölgesinde ki geleneksel çalma teknikleri ile ilgili farklılaşma konusunda Lüleburgaz’da görüşmeye katılan bir katılımcıdan aldığı yorum şu şekildedir: “*Dudak yapısı bizde çok farklı. Böyle! Gülerek gibi. Kırklarelililer kaba zurnayı zurna üslubuyla çalar. Biz, klarnet üslubuyla çalışıyoruz. Yani keman, klarnet çalmaya benziyor bizim çalmamız. Bizim üfleme tarzımız öyle! Yine aynı çalışmada ki bir katılımcı “Bak! Dünyada diyorum; Lüleburgaz’ın davul-zurnasından başka bir şey yok. Çok üstünlük derecesi var. Keşanlılar da farkında, Edirneliler de farkında, Kırklarelililer de farkında. Dünya da farkında!”* gibi yorumlar zurna icrasının özellikleri açısından bölgede Lüleburgaz’ı öne

çıkartan tespitlerdir. Lüleburgaz yöresinin kaba zurna icrası bakımından özelliklerine yönelik katılımcı görüşleri aşağıda özetlenmiştir.

Katılımcıların tamamı ($n = 14$) kaba zurna icrasında Lüleburgaz Yöresinin Trakya Bölgesinde öne çıktığını ifade etmiştir. Lüleburgaz'da ki kaba zurna icrasının özelliklerine yönelik bazı katılımcılar ($n = 7$) yörede ses yüksekliğinin dudak pozisyonu ile ayarlanabildiğini ifade ederken bazı katılımcılar ($n = 7$) yörede zurnanın klarnet gibi çalındığından söz etmişlerdir. Repertuarın diğer yörelere göre daha zengin olduğunu ifade eden ($n = 4$) katılımcıların yanı sıra K3–33, K4–40 ve K7–53 ise ($n = 3$) melodik yapının daha gelişmiş olduğunu ifade etmişlerdir. Ayrıca K2–42, K3–33 ve K4–40 ($n = 3$) yörede kaba zurna icracısının daha fazla olduğunu ifade etmiştir.

Tablo 2. Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcrasının Özellikleri

Kodlar	n	Katılımcı
Ses yüksekliğinin ayarlanabilirliği	7	K1–48, K2–42, K3–33, K4–40, K7–53, K8–69, K9–82
Klarnetvâri seslendirim	7	K3–33, K4–40, K7–53, K8–69, K9–82, K10–63, K11–57
Zengin repertuar	4	K3–33, K4–40, K7–53, K8–69
Gelişmiş melodik yapı	3	K3–33, K4–40, K7–53
İcracı sayısı	3	K2–42, K3–33, K4–40

K1–48: (...) Şimdi bu kaba zurnanın kamış ve dil yapısı çok fazla olduğu için meydan sazı denen nitelikte bir çalgı. Bu sazın bir şekilde sesi kısık icra edilebilirse çalım tekniğiyle diğer ince saz dediğimiz sazlarla kullanma şansımız var. Zaten Lüleburgazlı bazı zurnacılar ince sazlarla beraber zurna çalıyorlar. İnce saz dediğimiz nedir? İşte Kanun, efendim klarnet, keman, ud, tambur vb. falan onlarla. Tabi kaba zurna icrasında ki koma verebilme özelliğiyle bu saymış olduğumuz sazlarla beraber kullanılabiliyorsa tek problem olarak karşımıza sesinin yüksekliği çıkmakta. (...) Şimdi kaba zurna atıyorum ilk ses üflediğinizde doğal bir rahatlıkta çıkacak ses 60 desibelse bunu siz belli bir miktarda yükseltip biraz daha artırabilirsiniz. Burada sesin volümünü artırmaktan bahsediyorum. Şimdi kısma tekniği şöyle bir şey olabilir... Lüleburgaz'da kullanılan dudak arası bir yapı vardır üfleme tekniğinde. Kamışı dudağınızın dışına doğru vererek üflemeyle sesin kısılmasını sağlayabilirsiniz. (...)

(...) Sesini açıp kapatma gibi. Aynen öyle. Lüleburgaz yöresi bunu uygulayabiliyor. Ben bunu söylerken dudak arasında ki çalma tekniğinden bahsederken genelde Trakya Bölgesinde kullanılan bir üfleme tekniğinden bahsettim.(...)

(...) Kamışın dudak arasında yatay olarak tutulması Trakya'ya has bir tekniktir. Lüleburgaz'da da kamış dudağa yataydır. Yalnız burada ince saza eşlikte volümün azaltılabilmesi için kamış dudağın dışına doğru ittirilerek, yani kamışın ağız içinde ki kısmı dışarı çıkartılarak ses daha kısık olarak çıkartılabilir (...) Ya daha aşağıya indiğimizde kaba zurnanın kullanıldığı bölgelerden biri de Aydın'dır, Muğla'dır, Milâs'tır. Bunlarda üfleme tarzı, oradaki melodi zeybeklere yönelik olduğu için çalım tekniği Trakya'dakinden tamamıyla farklıdır. Orada kamış ağız boşluğundadır. Bu oraya has bir üfleme tarzıdır. Dolayısıyla o kamışı ağız boşluğunda üflediğin de ve kamıştaki iki parçanın birbiriyle titreşmesi ile oluşacak olan bu sesin volümü de Trakya da kullanılan tarzdan çokook daha farklı (desibel olarak) bir şekilde karşımıza çıkar. (...) Siz Ege volüm çok yüksektir. Ama zurna aynı. Belki de kamışta aynı diyebiliriz. (...) Ama Lüleburgaz kısmî olarak çözmüş bu volüm problemini. Kısabiliyor, yani sesi. (...)

K1-48 kaba zurna icrasında Lüleburgaz'ın özelliklerine ait olarak zurnanın ses yüksekliğinin kontrol edilebilirliğinden bahsederek bu soruna çözüm getirildiğini ifade etmektedir. Araştırmacının *“zurna icrasında tavır ve üslup olarak hangi yöreyi örnek alıyorsunuz?”* sorusuna ise yine birinci katılımcı: *“Üfleme tarzı olarak Trakya bölgesini örnek alırız. Fakat özellikle melodik yapının daha ayrıntılı olduğu Lüleburgaz üslubunu kullanıyoruz.”* şeklinde cevap vermiştir. Kaba zurna icrasında Lüleburgaz yöresi ses yoğunluğu problemini çözmüş, sesin hafif şiddette ve kuvvetli şekilde çıkarabilme özelliğini yakalamıştır.

K2-42: (...) Ama abi o kadar zor ki işin. Ben şimdi bu işin her noktasını bildiğim için. Şimdi sen yapacaksın o çalışmayı, koyacaksın ortaya. Sadece bir Yöreye göre yazmak zorundasın. Diyelim ki Edirne'ye göre yazdın. Aldı Lüleburgazlı okudu: Hadi oradan der! Böyle zurna mı olur der! Sen bunu yanlış yazmışsın der. Çünkü Edirne'de çalınan dudak tekniği ve tavır ile Lüleburgaz'da çalınan dudak tekniği ve tavır arasında dağlar kadar fark var! Gel Kırklareli ye ki Lüleburgaz Kırklareli'nin bir kazasıdır bilirsiniz. Kırklareli ile ikisinin arasında bile birçok fark var. Kırklareli'ninkini yazarsın kitaba oradaki der ki olmuyor der, yanlış der. Yanlış yazmışsın kardeşim hadi güle güle derler. (...)

(...) Tabi yani, onlara yakın çalmaya çalışıyoruz, ama ben tabi çok fazla emek verdiğim için ve onlar gibi çalmak istemediğim için kendime has bir tavır geliştirmek istedim. Bunun için çok uzun yıllar uğraştım. Şimdi benim çalış tarzım hiç kimseye benzemez, yani. Ben çaldığım zaman “Ünal” derler duyuluşundan! (...)

(...) Şimdi bölgede tavır olarak Lüleburgaz daha ön plandadır. Orada icracı sayısı da daha fazladır. Yani daha fazla sayıda davul-zurna var. İsim fazla. Çoğu bu çevrede bilinen isimler. (...) Yörede bu mesleği benimsemiş aile sayısının fazlalığı Türk müziğinde ki ustadan-çırağa öğretiminin en güzel örneği bence (...) bu geleneğin yaşaması açısından çok önemli bu yöre (...)

K2-42 kodlu katılımcı Trakya Bölgesi'nde yöre yöre çok önemli farklılıkların olduğundan bahsetmiş, bu tür araştırma için tek bir yöre çalışılması gerektiğini tavsiye etmiştir. Teknik olarak Lüleburgaz'a yakın çaldıklarını ifade etmiştir. Bu bağlamda Lüleburgaz'ın tavırda daha ön planda geldiğini söylemiş, sayı olarak daha fazla zurna icracısı olduğunu belirtmiş, bu yörede yapılacak çalışmanın alana daha fazla katkı sağlayacağı yönünde görüş belirtmiştir. Ayrıca K2-42 'den elde edilen bulguya istinaden; Lüleburgaz yöresinde babadan-oğla çalgı öğretimini yaşatan ailelerin sayısının daha fazla olması sebebiyle alana daha fazla katkı sağlayacağı şeklinde yorumlanmıştır.

K3-33: (...) Ben Lüleburgazlıyım. Annem “Müsellim” köyünden, babam “Alacaoğlu” köyünden ikisi de Lüleburgaz'a bağlı orada doğdum. Lise eğitimime kadar ordaydım sonra İstanbul'a geldim. (...) Mübadele döneminde gelen bir çingene yani onlar son zamanlarda kendilerini “Roman” diye tabir ediyorlar “Rom” zaten Çingenecede insan anlamına geliyor. Oradan gelen bir kısım insan var en fazla Serez'den, Selanik'ten Serez'den gelen o Roman göçmenleri en fazla Lüleburgaz'a yerleşiyorlar. (...) Nüfus olarak en yoğun nüfus Lüleburgaz'da kalıyor. Yani 1924-25-26 olabilir, kayıtlara geçmiş bu. Akrabalıklarına göre yerleşmişlerdir diye tahmin ediyorum ben. Bir kısım Kırklareli'nde kalıyor şehir merkezleri olarak. Bunların % 95 i Serez göçmeni. Mesela ben konuştum ki tanıyoruz da birçoğuyla bizim köylerimize yakın köylerde düğünlere hep onlar çalarlardı bizim çocukluğumuzdan beri birçoğunu biliyoruz aile olarak. İşte babası gelir oğlu da zurnacıdır dem zurnacıdır, O'nun torunu davulcusudur falan onun için bir şekilde münasebet içerisinde bulunuyorsunuz zaten yani. (...)

(...) Eğer bölgenin tamamını Edirne, Kırklareli, Babaeski yani tüm Trakya'yı ele alırsan işin içinden çıkamazsın. Çünkü hepsi başlı başına kendi tarzında, yani tavır farklılıkları çok hissedilir derecede ayrışıyor. Birlikteyken aynı tavırda çalıyormuşlar gibi ama farklı alanlar yani. (...)

(...) Ben size Lüleburgaz'ı çalışmanızı tavsiye ederim. Lüleburgaz'da ince saz da gelişmiş. Keşan gibi mesela. İnce sazın gelişimiyle beraber Zurna da ince sazın içinde çalıyor düğünlerde. Çok uzun bir süreden beri. Onun için çok daha teknik, hızlı, acelite şeyler çalabiliyor. Mesela Kırklareli ve Edirne'de ince saz gelişmemiş Keşan'ı kastetmiyorum, yani. Lüleburgaz'da ki zurnacılar ince saz geleneğiyle beraber çalışıyorlar, (birlikte çaldıkları için büyük bir ihtimalle ben öyle tahmin yürütüyorum) ondan dolayı icra teknikleri bayağı gelişmiş diğer yerlere göre. Tekirdağ'a göre falan. Klarnet gibi zurna çalıyorlar. Gidince zaten anlarsınız bunu, yani nasıl çaldıklarını. Oradaki bir iki icracıyla falan, tabi tanıştığınız zaman, onlar çaldığı zaman size bunu, anlarsınız zaten yani. Ha elinde klarnet olmuş, ha zurna olmuş fark etmiyor, aynı ustalıkla çalabiliyorlar zurnayı baya klarnet gibi (...)

Katılımcılardan K3-33'ün Lüleburgaz'da doğup büyümüş olması yöreyi tanıması yönüyle önemlidir. Bu bakımdan Lüleburgaz'ın özelliklerini oldukça net ve ayrıntılı

olarak ifade etmiştir. Bu ayrıntılar araştırmanın Lüleburgaz yöresine yoğunlaşması gerektiği şeklinde yorumlanmıştır. Kaba zurna icra geleneğinin yerini zamanla klarnet icrasına bırakması gibi bir problemle karşı karşıya olunması, özellikle Lüleburgaz’da klarnet gibi zurna çalınması ile doğrudan bir ilişki içindedir. Bölgede klarnetin son yüz yıldır yayılmaya başladığı, klarnetin popülerleşmesine ön ayak olmuş birkaç ünlü sanatçının varlığı, klarnet öğrenmenin, çalmanın zurnaya göre daha kolay olduğu gibi hususlar göz önüne alındığında, katılımcıların görüşleri ile paralel olarak, *Klarnet Gibi Zurna Çalınan Yöre “Lüleburgaz!”* sloganını ön plana çıkartmaktadır.

Bölgede yapılan ön çalışmalarda, yöreler arasında bir kıyaslama yapıldığında, zurna icrası açısından isim yapmış ailelerin, icracıların, yoğunluğunun Lüleburgaz’da daha fazla olduğu anlaşılmıştır. Ülke çapında ele alındığında kaba zurna icrası ile oluşturulmuş kaba zurna solo audio albümlerin hemen hepsinin Lüleburgazlı icracılar tarafından oluşturulduğu görülmektedir. Diğer yörelere kıyasla bu özellik göz ardı edilmemelidir. Kaba zurna icrasının yaşaması ve yaşatılması açılarından Lüleburgaz üslûbunun bütün özelliklerinin araştırılarak ortaya konulmasına ihtiyaç duyulmaktadır.

K4-40: (...) Trakya Bölgesi Kaba Zurna açısından çok geniş bir alandır. Bölgeye komple baktığımız zaman Edirne, Lüleburgaz, Hayrabolu, Babaeski-Kırklareli zaten bazı farklılıklarla çalışıyorlar. Kırklareli’nde meselâ dedem ün yapmıştır. (...)

(...) İcra yönüyle Lüleburgaz ön plana çıkıyor. İnce sazlarla beraber seri melodik yapısıyla Trakya Bölgesinde ayırt edilen bir yöre haline gelmiş Lüleburgaz. (...) Kırklareli de kaba zurnacılar tek alışmışlar. Başka bir saza eşlik yapamıyorlar. Fakat Lüleburgaz da durum farklı zurna bütün sazlara eşlik edebiliyor. Tavrı ve üslup olarak çok geliştirmişler kendilerini (...)

(...) Ben Kırklareliliyim, ama Lüleburgaz tavrı ile çalışıyorum. Çünkü Edirne olsun, Kırklareli olsun o bölgelerin zurna çalışması biraz daha “Selanik” yöresine doğru gider. Ben daha hızlı ve başka sazlarla çalınan notaları (peşrev gibi saz semaisi gibi) çalabiliyorum. Bir de demin de dediğim gibi hem solo olarak tek başıma, hem de grup içinde toplu olarak çalabiliyorum. (...) Ben de Lüleburgazlı zurnacılar gibi ince sazlara eşlik edip sahne alıyorum zaten! Ama şimdi babamlar... Güreş havaları çalarlardı. Bunu da başka yörelerin çalıcıları bilmez. O ap ayrı bir tavidir mesela (...) zurna ile güreş havalardan icra örneği sergilenir (...) Ama bu türü bizim emsallerimiz çalmıyor! Lüleburgaz âdâbı, yani klarnetvârî çalışıyoruz. Evet, daha iyi anlaşılabilmesi için klarnet gibi çalınmıyor diyebiliriz. Selanik tavrı çalanlar Yusuf ağabeyler, babamlar (...)

(...) Gerçi zurnalarımız aynı. Yapısı, kamışı, lülesi her şey aynıdır. Ama işte o ezgi biraz daha değişiktir. Tavrı, üslup ta biraz değişiktir. Mesela Ege yöresi olsun, Rahmetli Neşet Ertaş ağabeyimizin yöresi olsun oralarda zurna çalan arkadaşlarımız bile – *yav siz nasıl çalışıyorsunuz*

böyle zurnayı...– falan diyorlar. Bizim yöremizi bizden daha iyi icra ediyorsunuz diyorlar. Biz bu zurna ile sadece Türk Sanat Müziği Arabesk çalmıyoruz yanlış anlaşılmasın! Biz bununla zeybek çalıyoruz, Kırşehir çalıyoruz, o yöreleri verebiliyoruz. Bu Lüleburgaz üslubuyla oluyor (...) Şimdi biz zurna sanatçısı Romanlar olarak biraz ezik bir yapımız vardır. Bizler ezik insanlarız. Bu sebeple duygulu-hüzünlü parçalar bizim daha çok hoşumuza gider. Neşet Ertaş'ın ne kadar parçaları varsa bize çok hüzünlü geliyor, biz onları icra ediyoruz. Zeybekler de öyle. (...) Şimdi Lüleburgaz tavrını o müziklere uyguluyoruz bir. Bir de oradan almış olduğumuz, duyduğumuz yani (ben oralara gitmedim ama) çalışmalarını sergileyebiliyoruz. (...)

(...) Lüleburgaz'da Türk Sanat Müziği olsun Türk Halk Müziği olsun, arabesk olsun, eğer kaba zurna dinlemek istiyorsanız, dinleyebilirsiniz. Bu elimde gördüğünüz Trakya zurnası ile yani Sol akortlu zurna ile Bülent Ersoy'a okutursunuz! (...)

Katılımcılardan K4–40 ın görüşleri kaba zurna icrasına farklı boyutlar kazandıracak niteliktedir. Katılımcı Kırklarelili olup, dededen babasına ve kendisine olmak üzere üçüncü kuşak, kaba zurna sanatçısıdır. Bir tarafta Lüleburgaz tavrı ile toplu müzik disiplini sergilerken, diğer taraftan Selanik tavrı, güreş havaları gibi zurnanın meydan sazı olarak kullanıldığı sahaları da bilmektedir. K4–40 Lüleburgaz'ın dışında ki tavrıları da çok önemsemektedir. *“Bizim Kaba zurna çalıcısı olarak “Güreş Havamız” var. Bunlar Edirne’de ki güreşlerde Kırkpınar’da çalınan havalar. 10 davul 10 zurna diyeyim ben size! İnanın şu anda benim emsalimde olan zurnacılar buna ben de dâhilim bir güreş havası çalamıyoruz! Bunları çalabilenler babamlar, Yusuf ağabeyler,”* şeklinde ki ifadeleri atalarının icra ettiği zurnaya verdiği önemin duygusal bir ifadesidir.

Katılımcının *“Lüleburgaz tavrını o müziklere uyguluyoruz”* şeklinde ki tespiti önemli bir ayrıntıyı ifade etmektedir. Bu açıklamalar, Kırşehir kaba zurnasının, zeybek kaba zurnasının Lüleburgaz üslubu ile seslendirilmeye çalışıldığı ve bunda kısmen başarı sağlandığını göstermektedir.

Katılımcının *“Lüleburgaz’da TSM olsun THM olsun, arabesk olsun, eğer kaba zurna dinlemek istiyorsanız, dinleyebilirsiniz.”* ifadesi, Yörede icra edilen çalgının kullanım alanının genişliğine işaret etmektedir.

K7–53: (...) Kaba zurna estetiği güzel, icracılar hep değişiyor. Muğla tarafında da var Aydın tarafında da var bu çalgıyı çalanlar, tabi yöresel tarzlarda zurnaların klavyeleri eee, akort dizileri değişiyor yöreye göre. Tabi ki bu her yöreye göre olması gereken bir durum. Çünkü yörenin kendine has özelliğini, güzelliğini yansıtıyorlar. Hepimiz aynı şeyden bahsetsek aynı şekilde kullansak özelliğimiz kalmaz. Türkiye çünkü geniş bir mozaik, her yöre kendine göre çok güzel. Ama tabi ki kaba zurnanın

kullanıldığı yerler Muğla, Aydın, Trakya. Genelde Trakya kullanıyor. (...)

(...) Ben Lüleburgazlıyım. (...) Değişiyor tabi tavırlar ama çok büyük bir fark yok. İşte diyelim Edirne, eskiden zurnacı amcayı dinlemiş, O'nun baskıları bazı işte "cilve" derler Trakya'da. İşte O'nun tarzı derler. O'nu dinlediği için o tarz da çalmaya çalışıyor, esasında alet hep aynı, yani çok büyük bir fark yok sadece yorumda (...) Cilve ve tarz deniliyor ona, kişinin tarzı. Bir ustadan yola çıktıkları için o yörede zurna kullanımını o tarz istiyorlar, çalış tekniği olarak.(...)

(...) Edirne, Kırklareli ve Lüleburgaz genelde bu çevrede işte zurnacılar var. Edirne daha eski gibi görünüyor, Kırklareli'nde biraz dağıldı çünkü zurnanın geldiği yer Selanik. (...) Selanik'ten geldiler. Serez'den geldiklerini biliyorum büyük babamların. Orada çok önemliydim yani, eski oranın zurnacıları işte Yunan zurnacıları... eee... İsimlerini unuttum ama! Büyük babam Tâhir'cık lakabıyla anılmış. Orada, mesela gelin kiliseye girecek; Tâhir'cık gelmezse girmiyor. Onun o parçası neyse, o dönemin veya oradaki yine işte kültürel şekiller, yöre diyeceğiz, oradaki anlayış neyse, bir parça vardır muhakkak ki. Gelip Tâhir'cık çalmazsa kiliseye girmiyor gelin. İllâ Tâhir'cık gelecek. (...) Düğünlerde tabi çok önemli, olmazsa olmaz, olması lazım, falan. İşte çok önemli biriymiş. Anlatılanlar bunlar. İşte amcamlardan duyduklarım. O sülaleden geldi, Selanik-Serez'den geldiler. Bir de artı, sonradan biliyorsunuz önce mübadele göçü oldu. Sonra Bulgar göçü oldu. Tarihlerini tam bilmiyorum, ama (siz biliyorsunuzdur muhakkak), ondan sonra, ee, Trakya da işte bu, çarpışmalar oldu. Esasında birbirine yakınlar, Makedonya, Bulgaristan, Yunanistan, birbirlerine sınırıldılar. İşte buranın Kırklareli ve işte Edirne, Lüleburgaz'ı olduğu dönem gibi her yerde usta biri var. Ama kendi tarzında bir şey çaldığı için, O'nu dinleyen öğrencileri de O'nu takip ediyor. Orada küçücük çarpışmalar var. Yoksa büyük şeyler yok. Şu anda onu yaşıyoruz. Ben onu şöyle canlandırıyorum: Diyelim ki, biz üç kardeşiz. Aynı yerdeyiz, Selanik'te doğduk. Aynı parçaları aynı çalamayız yani muhakkak ki baskılarda farklılık vardır. Hissiyatlar da farklılık vardır ve göç ediyoruz. Göç ediyoruz işte birimiz Lüleburgaz'a, birimiz Kırklareli'ne, birimiz de Edirne'ye gidiyoruz. Şimdi beni dinleyen benim gibi hissediyor veya benim tarzımda... Kırklareli'ne giden kardeşimde O'nun tarzında, Edirne de kalan kardeşim O'nun tarzında talebeler yetiştiriyor. Esasında kardeşiz. Ama işte yani müzik evrenselliğini koruyor ya! Aynı parçayı biz ses olarak ta dinleseik icra şeklinde, gırtlığımızda farklı nağmeler vardır. Duymamız-anlamamız farklıdır. Buna benzer şeyler yani. Çok büyük bir fark yok Trakya'da.

(...) Bizim Lüleburgaz'ın zurna tarzı biraz ayrılr. Klarnet gibi çalarlar yani çok farklı çalarlar. (...) Bizde daha öne çıkan taraf eşlik sazı olarak ta (tabi gerçi benden başka yok ama) çaba gösterenler var. Klarneti çıkar zurnayı bırak! Tamam! Zurna klarnet gibi zaten çalışıyor. Saz payını da çalışıyor. Şan bölümünü de doğru-düzgün çalmaya çalışıyor yani. Onun için biraz yakındır klarnet tarzına derler, Lüleburgaz'da (...)

(...) Şu an, meselâ Tek Rumeli TV'deyiz. Sanatçı var Faruk Yılmaz. Çarşamba akşamları canlı program yapıyoruz. Çok önemli bir program... Ben zurnayı burada eşlik sazı olarak kullanıyorum. Zurnanın eşlik edebilirliğini kabul etmeyenler var hala. "– Ne alaka ya! Kaba zurna

yani... ” diye yaklaşanlar olabiliyor. Bağlamanın sesi duyulmaz deniliyor! Kavalın sesi duyulmaz deniliyor! Fakat ben yıllardır bu sazlara eşlik yapıyorum. Şu an akustik bile çalsak benim çaldığım zurnanın yanında hepsinin sesi duyulur. O zurnanın patlayan sesini ben önlerim. Ben onu obua gibi üflerim. Başka yörede bunu yakalayamazsın (...)

Katılımcı K7-53, dedesi Tahir Ustanın (Tahir’cik) Yunanistan Serez den Lüleburgaz’a göç ettiğinden, başka kardeşlerinde farklı yörelere gittiğinden, gittikleri bölgelerde kendi tarzlarını oluşturdıklarından bahsetmektedir. Aslında aralarında çok bariz farklar olmadığını ”cilve” adını verdikleri değişik bazı tarzlar olduğunu ifade etmekte, bu değişiklikleri yöresel “şive” lere benzetmektedir. Bu önemli bir görüştür.

Türkiye ile Yunanistan arasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesi, Kurtuluş Savaşı ve Mudanya Anlaşması sonrasında, İsviçre’nin Lozan şehrinde toplanan Lozan Barış Konferansı’nda alınan kararlardan biridir. Bu karar, 30 Ocak 1923 te imzalanan “Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol” ile kesinlik kazanmıştır. 1923–1927 yılları arasına denk gelen bu göçte 33119 mübadil Kırklareli’ne yerleştirilmiştir (Goularas, 2012, s. 130). Katılımcı K7-53 ün dedesi Tahir Usta bu göç sırasında Lüleburgaz’a yerleştirilen mübadiller arasındadır. Kendisi isim yapmış bir kaba zurna ustası olmasının yanında kardeşlerinin de zurna çaldığı, onlarında Edirne, Kırklareli gibi Trakya’nın farklı illerine yerleştirildikleri tahmin edilmektedir. Katılımcı K7-53 ün “İşte buranın Kırklareli ve işte Edirne-Lüleburgaz’ı olduğu dönem gibi her yerde usta bir var, ama kendi tarzında bir şey çaldığı için, O’nu dinleyen öğrencileri de O’nu takip ediyor. Orada küçücük çarpışmalar var. Diyelim ki, biz üç kardeşiz. Aynı yerdeyiz, Selanik’te doğduk. Aynı parçaları aynı çalamayız yani muhakkak ki baskılarda farklılık vardır. Hissiyatlar da farklılık vardır ve göç ediyoruz. Göç ediyoruz işte birimiz Lüleburgaz’a, birimiz Kırklareli’ne, birimiz de Edirne’ye gidiyoruz. Şimdi beni dinleyen benim gibi hissediyor veya benim tarzımda çalıyor” şeklinde ki ifadesi yöresel tavır farklılıklarının sebebini net bir şekilde ortaya koymaktadır.

K8-69: (...) Lüleburgaz’ın önemi, burası zurnanın yattığı yer, doğduğu yer! (...)Üfleyiş tarzı olarak da, klarnet usulü üflüyoruz biz. Şimdi; Dünyada desen! Dünyada Lüleburgaz’ın davul-zurnası çok ünlüdür, çok iyidir, bir numara. (...) Sabit üflemek demek, zurnayı zurna gibi üfle miyoruz biz. Klarnet gibi üflüyoruz. Keman gibi mesela sesler çıkarıyoruz. (...) Lüleburgaz’da zurnadan rahatsız olmazsın. Niye? Çünkü biz kısık sesle de çalarız. Şimdi ben burada çalacağım, davul-zurna çalacağım burada, dışarıda sen duyamazsın! Açık havaya çıktığım zaman farklı (...) Bizim bu Lüleburgaz’ın davul-zurnası konservatuarlara da cevap veriyor, “saz semaisi” ne de cevap veriyor. Marşa da, İstiklal

Marşına kadar cevap veriyor. Bütün, mesela, Türk Sanat Müziğine, Türkülere, Oyun havalarına cevap veriyor Lüleburgaz'ın zurnası.

(...) Lüleburgaz yöresinin tarzı çok başka. Yani zurnayı üflemenin tarzı burada çok farklı bir tarzıdır. Şimdi Kırklareli'ne gidersin davul-zurnanın sesinden rahatsız olursun! Hayrabolu'da da öyle mesela, buradaki teknik orada yok. Burgaz'ın tekniği çok gelişmiş. (...) Ne olursa olsun. Bütün Batı müziği enstrümanlarıyla beraber çalışıyoruz biz. Oda müziği yapıyorum ben!

K9-82: (...) Ben bandodaydım (Necmi özür dilerim) 24 ay çaldım. Ama Burgaz'a gitmedi o! Millet ille burada zurna çalacaksın dedi! (...) Lüleburgaz'da zurna. İlle de zurna istediler. (...) Şimdi gençler var! Acaba ne söylesem? Deddiği gibi burada zurna çalsa duyamazsın sen onu. Çalarlar kaval gibi. Kırklareli, Edirne, Keşan bunlar bize uymuyor! Uymuyor usulleri uymaz, ben sana söyleyeyim! (...) Uymuyor! Onların yöreleri başka, bizim yöremiz başka. (...)

Katılımcılar K8-69 ve K9-82 ile birlikte söyleşi yapılmıştır. Katılımcılar görüşme esnasında birbirlerine son derece saygılı davranmakta, birbirlerinin sözünü kesmemeye özen göstermektedirler. Bir fikir beyan etmek istediklerinde özür dileyerek söze girmektedirler. K8-69, Lüleburgaz'da çalınan zurnanın keman gibi, klarnet gibi üflendiğinden bahsetmiştir. Bu durum zurnanın üflendiği esnada yanında ki çalgıya uyum sağlanabildiğini göstermektedir. Bu uyum, çalgının ses rengini, tınısını, üfleme tekniklerini (dilli-bağlı-vibratolu-glissandolu) içine almaktadır. K8-69 Batı müziği sazlarıyla birlikte oda müziği yaptığını ifade etmiştir. Oda müziğinde diğer sazlarla olan uyum oldukça önemlidir. Katılımcı nefesli çalgılarla bir arada uyum içinde çalabildiğini ifade etmek istemiştir. K9-82 de Lüleburgaz'da gençlerin zurnayı kaval gibi çalabildiklerinden söz açarak bu durumla övünmektedir. Teknik olarak diğer yörelere nazaran daha ileride olduklarını kastetmektedir.

K10-63: (...) Pınarhisar'da hiç yok! Zurnacı-davulcu hiç yok. Şarköy'de yok. Var: ince saz var. (...) O albümde (Yarkın Kardeşlerin-Ten albümü) ben "*Arabaya Taş Koydum*", ona eşlik etmişim. Serkan Çağrı'da vardı orada. Yarkınlar ritim çalmışlardı. (...) Serkan çaldıkça ben de O'nun gibi üfledim. O'na uydurdum yani. Klarnet gibi çaldım zurnayı. (...)

K11-57: (...) Benim hocam Mehter Başı Ahmet Şen'di. Rahmetli oldu. Ali Osman Sezer zurnazen başıydı. Hüsnü Hanay ikinci zurna... K4-40 ın babası. Ben eskilerle çalıştım. Ben de orada üçüncü zurna olarak askerliğim boyunca çaldım. Bir bakıma eğitimde almış oldum mehteranda. (...) Lüleburgazlı olduğum için hemen uyum sağladım takıma, zorlanmadım (...)

Katılımcı K10-63, Serkan Çağrı ile girdiği albüm kaydında klarnet gibi zurna üflendiğinden söz etmektedir. İlk başlarda "*Klarnet gibi zurna çalmak*" tabiri kulağa

farklı gelse de Lüleburgaz için artık klişeleşmiş bir tabir olmuştur. K11–57 de Genelkurmay Başkanlığı bünyesindeki Mehteran Birliğinde askerliğini yapmış olmayı kendisi için bir statü olarak görmektedir. Burada K4–40 ın babasıyla birlikte zurna çaldığını ifade ederek Lüleburgaz üslubuyla toplu icraya kısa bir sürede uyum sağladığına vurgu yapmaktadır. Toplu icralarda entonasyon oldukça önemlidir. K4–40 ın kısa sürede bu uyumu yakalayabilmiş olması bize göre Lüleburgaz üslubu ile yetişmesinde kaynaklanmaktadır.

Elde edilen bulgular genel olarak yorumlandığında katılımcıların “*Size göre Trakya’da kaba zurna icrası açısından Lüleburgaz Yöresinin özellikleri nelerdir?*” sorusuna verdikleri cevaplar birbirleriyle örtüşmektedir. Katılımcıların tamamı Lüleburgaz üslubu ile üflenen zurnanın diğer çalgılarla beraber uyum içinde toplu icra yapabileceğini ifade etmiştir. Katılımcıların dördü “*Lüleburgaz’da zurna klarnet gibi çalınır*” ifadesini kullanmıştır. Katılımcılardan dördü Lüleburgaz’ın tavır olarak daha ön planda geldiğini, katılımcılardan üçü de zurnayı düşük volümlü sesle çalabildiklerini belirtmiştir.

Katılımcılardan alınan bu görüşlerden sonra araştırmanın evrenini Lüleburgaz’ın oluşturmasının isabetli bir karar olduğu görülmüştür. Gelecekte bu tür çalışmalar tekrar yapıldığında, diğer yörelerde ki üslup farklılıklarının da incelenmesi bakımından yapılan çalışmanın önemi (bizzat katılımcılar tarafından desteklenerek) anlaşılmıştır.

4.2. Kaba Zurna Öğreniminin Özelliklerine Yönelik Bulgular

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara “*Kaba zurna çalmayı nasıl öğrendiniz?*” temel sorusuna yönelik (a) *Kaba zurna çalmaya kaç yaşında başladınız ve nasıl öğrendiniz?* (b) *Zurnaya başlamadan önce başka bir çalgı âleti çaldınız mı? Yanıtınız “evet” ise hangi enstrümanı kullandınız?* (c) *Çevrenizde çalgı çalan başka bireyler var mıydı?* şeklinde sonda tipi sorular yöneltilmiştir. Verilen cevaplara yönelik sonuçlar aşağıdaki şekildedir.

Kaba zurnanın öğrenimine yönelik özelliklerin belirlenebilmesi için çalgı eğitimine başlama yaşı olarak 8–14 yaş aralığı ($n = 7$), 14–16 yaş aralığı ($n = 4$), 16–20 yaş aralığı ($n = 1$), daha önce başka bir çalgı çalıp çalmadığı ($n = 11$), Ailede çalgı çalan başka birey olup olmadığı ($n = 7$) olarak belirtilmiştir. Daha önce farklı bir çalgı

kullanan katılımcılar nefesli veya ritim çalarken, ailede bulunan diğer müzisyenler de nefesli veya ritim saz icra etmektedirler.

Tablo 3. Kaba Zurna Öğrenimine Yönelik Özellikler Tablosu

Çalgı Eğitimine Başlama	n	Önceki çalgısı	n	Ailede müzisyen	n
8–14 yaş aralığı	7	Nefesli	6	Nefesli	5
14–16 yaş aralığı	4	Ritim	5	Ritim	2
16–20 yaş aralığı	1	Diğer		Diğer	

K1–48 : (...) İTÜ, TMDK, HOYB mezunuyum. Aynı zamanda Sosyal Bilimler Enstitüsünde de yüksek lisans yaptım. (...) Benim lisans eğitiminde seçtiğim saz zurnaydı. Fakat konservatuarda kaba zurnanın kendi başına bir eğitimi verilmediğinden genel bir zurna eğitimi aldım. Kaba zurnayı kendim geliştirdim. (...) Benim ailem Bulgaristan göçmeni. Trakya olarak ta tabir edilebilir. Ben İstanbul doğumluyum. Ailem Bulgaristan'dan direkt İstanbul'a gelmiş. (...) Benim ailemde öyle mahalli bir sanatçı yoktu. Bir amcam keman çalardı işte. Zamanında CSO'da. Onun dışında işte ben okula girdim zurna zaten çalıyordum. Kaba zurnanın ufku daha geniş bir saz olduğunu öğrendim. Konservatuvara lisans eğitimine. 1987 girişliyim. Normal klasik lise çıkışlıyım. (...)

(...) Lise dönemimde cura zurna çalıyordum. Aynı zamanda klarnette çalıyordum. (...) Şimdi bunları bir sentezleme yaparsak; oradan biraz, buradan biraz sonra okula girince işte bazı yaşanan olaylar seni bir yere yönlendiriyor. Eee şöyle bir şey oldu; ben konservatuvarın son senesindeyken şu anda bağlı bulunduğum İ.T.T.M.T kurulma aşamasındaydı. Ben daha öğrenciyken, sanıyorum, tabi 1991–1992 senelerine denk geliyor. Böyle bir şey var zaten. Şimdi piyasada da böyle çalışıp hani para kazanmanın da peşinde olan kişiler olarak, aa bunu da çalabilir miyiz? Gibi böyle bir arayış içerisinde olup belli bir zaman sonra doğal olarak kaba zurnayla da bir tanışıklığım oldu. Özellikle şu an rahmetli olan şey bana çok yardımcı oldu eee Aydın'ın bir numaralı kaba zurnacısıydı Sâdettin Doğan... Daha doğrusu zeybek zurnacısıydı. Bana göre çok farklı bir ruhu olan ve bu ruhunu da kaba zurnaya net olarak verdiğini hissettirebilen bir sanatçıydı. Onun sayesinde çok ortamlara girdim, yaşadım. Zurna icramı geliştirdim. (...) Bana zurnayı O'nun öğrettiği söylenemez ama O'ndan çok şey öğrendim, çok bilgi aldım. Zaten ben onun yanına gittiğimde kaba zurnanın birçok yönünü çözmüştüm biliyordum yani. O bana farklı bir renk kattı diyeyim yani. Böyle bir şey söylenebilir. (...) Kaba zurnanın perde aralarının geniş olması ve Türk müziğinin rahatlıkla güzel çıkartılma imkânından dolayı, aynı zamanda cura zurnaya göre ufkunun çok daha geniş olması sebebiyle beni çekmiş olabilir diye düşünüyorum. Klarnetin de etkisi büyüktür bu hususta. Türk müziğinin yapısını düşündüğünüzde, kaba zurna ile klarnetin klavyesi aynı diye nitelendirilebiliriz yani. Tabi sol klarnetten bahsediyorum yani Türk müziği çaldığımız klarnetten. (...)

Katılımcı K1–48 aileden gelme bir çalgı eğitimi yoktur. Küçük yaşlarda klarnet ve cura zurna ile başladığı çalgı eğitimine İTÜ TMDK HOYB (cura-orta) zurna eğitimi alırken kaba zurnanın daha işlevsel olduğunu fark edip kendini bu çalgıda geliştirme

yoluna gitmiştir. Katılımcının ailesinde mahalli sanatçı olmamakla beraber bir amcası CSO’da keman çalmıştır.

K2-42: (...) Ben yaklaşık 30 yıldır zurna çalıyorum. Ülkenin hemen hemen bütün yörelerini çalıyorum. “Halay Zurnası” nı alayım halay gibi çalarım örneğin. İşte Malatya’dan tut Bitlis, Van... Erzurum, gel bu tarafa Bayburt, Erzincan... Türkiye de hem halay zurnası hem de kaba zurna çalan tek kişi benim. (...) Ailemde babam biraz bağlama çalardı, o kadar başka yok! (...) Ben aşağı yukarı 1982 yılında orta birinci sınıftan itibaren başladım konservatuvara. 1984-1985 yıllarında ben zurna çalmaya başladım. Hocam yoktu o zaman kendi kendime öğrendim. Ondan önce “Mey” talebesiyim ben meyle başladık. “Mey” hocam Ali Yılmaz’dır. Zurnaya kendi-kendime başladım. (...)

(...) 1985 ten beri ki büyük bir şanstır benim için hala halk oyunları çalıyorum. Halk oyunları çalmak beni müthiş geliştirmiştir, bütün yörelerden gelen zurnacılarla tanışma fırsatı buldum. Onların tavır ve icralarını inceledim. Antep’in tarzı nedir? İşte Bitlis nasıl çalar? Erzincan yöresinde nasıl çalınır? Ben çaldım mı direk tanırım yani... Zurna tavırlarını, hepsini bilirim hangi yöreye ait... Böyle bir birikimim var 30 yıl geçti sonuçta. Artı bir de bunları bire bir olmasa bile yöre tavırlarına çok yakın çalmanız gerek. (...)

K2-42, 1982 yılında 11 yaşındayken İTÜ TMDK Ortaokulu bölümünde müzik eğitime başlamıştır. Ortaokulun son sınıfında zurna çalmaya başlamış Konservatuarın lisans aşamasında “mey” dersleri almıştır. Kaba zurnaya kendi-kendine başladığını ifade etmektedir. Katılımcı K2-42 aileden çalgı eğitimi almamıştır. Babasının biraz bağlama çaldığını ifade etmektedir.

43-33: (...) Aslında benim okuldaki sazım kavalı. Neyle kaval çalıyordum. İkisi eş anlamlı diyebilirsiniz çünkü ben etnik olarak Pomak’ım. Kaval Balkan coğrafyasında çok yaygın olarak çalınan bir saz. Bizim Anadolu da ki formu biraz daha farklı, oradaki Balkan’da çalınan hali biraz farklı. Bizim burada daha doğuya yani İstanbul’a doğru yaşamamızdan dolayı bir de Ney’in verdiği etki, iki saz bir arada yürüdü. Bu arada kaba zurnayı kendi kendime çalıyordum. Bu işin (çalgi) sahne kısmında olduğumuz zaman kaba zurna çalabilir miyim diye çok düşünmüyordum. Böyle bir durum vardı. Fakat ondan sonra açığa çıktı yani. “Ben kaba zurna çalmak istiyorum” dedim. (...) Ailem de müzisyen yok. Ailem, halen Lüleburgaz’da yaşıyor, çiftçilik yapıyor. (...)

(...) Eee biz gelenekten gelmiyoruz birilerinin yanında “dem zurna” üfleyerek başlamadık. Sadece okuldaki teknik bilgi olarak “müzik teorisi” bilirsiniz ya araştırma tekniklerini bilirsiniz “metot” bilirsiniz, metodik olarak bazı şeyler bildiğimiz için yaklaşımlarımız biraz daha deneysel oluyor yani. Bunu böyle yaparsam daha doğru olur falan gibi. O şekilde geliyor yani. Kendi kendimize biraz yanlışılayarak buluyoruz aslında doğrularını. Ama tabi örnekler mesela Şeyleri biliyorum yani. Eee alanda çocukluğumdan beri zurna çalındığı için onlar benim için bir ölçü, ölçüsünü biliyorum yani. Oradaki mahalli yapıyı tamamen bildiğim için ki bağlarım hala kopmadı eşim Lüleburgazlı, ailem hala orada yaşıyor.

Ben her ay gidip onları görüyorum. Şeyi de düşünüyorum aslında kafanızdaki müzik neyse eee, tavır da o şekilde ortaya çıkıyor. Sonradan öğrendiğiniz bir tavrı (mesela ben kaval çalıyorum) Diyarbakır yöresinden bir türkü veya oranın bir mahalli tavrını almaya çalışırken veya Tokat'ın meşhurdur ya işte Bolu'nun, Tokat'ın enteresan tavırları vardır. Ne kadar ben bir Tokatlı kadar çalabilirsem! Yani bilmiyorum ne kadar olabiliyor ama şöyle bir şey var. Ben Lüleburgaz'da doğduğum orada büyüdüğüm için oradaki müzik yapısı hakkında kafamda bir ölçü var. O tavır oturmuş müzikal olarak kafamda. Yani daha kolaylaşıyor böylece zurnayı çalmanız. Oralı olmanız bir avantaj. Oradaki bir parçayı çalarken nasıl çalmanız gerektiğini biliyorsunuz. Kafanızda o müzikal tavrın oluşmuş olması çok önemli. (...) Biz düğün geleneğinden gelmediğimiz için entonasyonumuz düzgün olsun diye her gün birkaç saat kaba zurna üflememiz gerekiyor. Zaten bu zorunluluğumuz var. (...)

Katılımcının ailesinde müzisyen yoktur, Lüleburgaz'da çiftçilikle uğraşmaktadır. Kaba zurnadan önce kaval ve ney çalmıştır. Katılımcının kaval çalması Türk Halk Müziği kulağının, Ney çalması da Türk Sanat Müziği kulağının gelişmesine etki etmiştir diye yorumlanabilir. Katılımcı K3-33, Lüleburgaz'da doğup büyümüş olmasını çalgı çalması açısından bir avantaj olarak görmektedir. Katılımcının *“Ben Lüleburgaz'da doğduğum orada büyüdüğüm için oradaki müzik yapısı hakkında kafamda bir ölçü var. O tavır oturmuş müzikal olarak kafamda. Yani daha kolaylaşıyor böylece zurnayı çalmanız. Oralı olmanız bir avantaj.”* Şeklindeki görüşleri gelenekten gelinmese bile, bölgede uzun süre vakit geçirmenin önemini göstermektedir.

Katılımcının *“Eee alanda çocukluğumdan beri zurna çalındığı için onlar benim için bir ölçü, ölçüstünü biliyorum yani.”* Şeklindeki ifadeleri kaba zurnaya olan yatkınlığının en önde gelen sebeplerden biri olarak gösterilebilir.

K4-40: (...) Memlekette davul çalarak başladım. 7-8 yaşlarındaydım davul çalmaya başladığımda. Kulakta hemen hemen bölgedeki tüm ritimleri öğrendim. Biz de ki bir “his” bu belki de anne karnından itibaren alıyoruz bu duyguyu... Damarlarımızda geziniyor bu duygu. (...)

(...) Şimdi benim okula giden bir oğlum var. Ben O'na hiçbir şey göstermediğim halde davul alıyor eline çalıyor, veriyor bazı ritimleri kulaktan. Yaklaşık 12-13 yaşlarına kadar davulla ritim çaldım. Ondan sonra biz ustalarımızın yanında zurnayla dem tutmaya başladık. Trakya da eğer zurna çalıyorsanız yanınızda mutlaka bir tane dem tutan zurna (demci) olması lazım. Bu şekilde solo zurnacı seslerine daha iyi hâkim olabiliyor. Bir şekilde demci den güç alarak çaldığı parçaları akortlu ve daha sağlam çalıyor. (...)

(...) Dem tutarak başladım. Nefes çevirme tekniğiyle sürekli üfleyerek dem tuttuk. Köy kahvelerinde ustalar eser çalarken biz onların yanında dem tutardık. Kırklareli'nin İnece Köyü, Kızılca Köyü buralarda yetiştim. Tabi biz bir taraftan dem tutarken bir taraftan da ustamızın çalmış olduğu

parçayı takip ediyorduk. Ustamız daha gür sesle üflediğinde biz O’nu bastırmadan melodinin üzerine çıkmadan daha kısık sesle aynısını yapmaya çalışıyorduk. O’nun çaldığının aynısını, aynı seslere basarak çalmaya çalışıyorduk. Yaklaşık 20 yaşına kadar bu şekilde eşlik ettim. Böylece zurnayı öğrenmiş oldum. (...) 12–13 yaşlarından 20 yaşına kadar zurna ile ustaların yanında eşlik ettim. Bu arada davul çalmaya da devam ettim. Siz müzikte evvela ritmi çözmelisiniz. Bizim için altyapının davul icrasıyla başlaması bu bakımdan çok önemli. Ondan sonra zurnaya geçtim ama profesyonel anlamda değil. Babamın bana göstermiş olduğu şekilde çalarak (...)

(...) Babam da zurna çalıyordu. Babamın babası da zurna çalardı. Bizler Selanik’ten gelmeyiz. Dedem zurnayı Selanik’te öğrenmiş. Daha sonra Kırklareli’ne yerleşerek orada devam etmiş. Babama öğretmiş. Rahmetli Ali Osman amcama öğretmiş. Ali Osman amcam da çok meşhurdur. Trakya’da zamanında onun gibi zurna çalan yoktu, bir numara olarak gösterilirdi. (...)

(...) Ben kana zurnayı Kırklareli Çamlık Üniversitesinde öğrendim. Böyle bir okul var mı? Yok! Ama ismini ben koydum “*Kırklareli Çamlık Üniversitesi Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü!*” Neden diyeceksiniz? Şimdi Trakya da zurna olsun davul veya klarnet olsun, hangi enstrüman olursa olsun insanların böyle çalışacağı bir ortam lazım; değil mi? Bizim orada Çamlığımız var. Bir park alanı, çam ağaçları. Mahallemizin içinde. Âşıklar sevgililerini alıp oraya giderler, konuşur-koklaşırlar, dertleşirler. Zurnacılar zurnalarını alıp çalarlar. Bir kısım büyük ağabeyler oturup şarap içerler. Biz oraya bir şeyler öğrenmek için gittiğimiz zaman,

- Ya bu zurnayı üfleyen kim? İşte;
- Hüsnü’nün oğlu
- Güzel Zurna olmuş ya, çağır bakalım gelsin!
- Sen Hüsnü’nün oğlu musun?
- Evet, ben Hüsnü’nün oğluyum...
- Çal bakalım bize bir şeyler de dinleyelim...

(...) Ben de onları konservatuvar öğretmeni olarak görüyorum. Neden? Çünkü biz onların önünde çaldığımız zaman titriyorduk! Çünkü ustaydı onlar. (...)

K4–40, çalgı eğitimine 8 yaşında davul çalarak başlamış, kaba zurna çalmayı geleneksel meşk sistemi ile öğrenmiştir. Katılımcının “*Köy kahvelerinde ustalar eser çalarken biz onların yanında nefes çevirerek sürekli dem tutardık.*” Şeklindeki ifadeleri alandaki usta-çırak ilişkisinin en belirgin örneğidir. Bu icra şekli ile yıllarca çıraklık eğitimine tabi tutulmuş 20 yaşından itibaren O da usta bir icracı olarak meydanlara çıkmıştır. Katılımcı memleketinde zurna çaldığı mesire yerini bir eğitim kurumu olarak değerlendirmekte, orada çaldığı zurnayı değerlendiren dinleyicilerin eğitmenleri olduğunu ifade etmektedir. “*Ben de onları konservatuvar öğretmeni olarak görüyorum. Neden? Çünkü biz onların önünde çaldığımız zaman titriyorduk! Çünkü ustaydı*

onlar...” ifadesi zurnayı öğrenme aşamasında geçirdiği sürecin ifade edilmesi açısından önemlidir.

Yapılan görüşmelerde K4–40 ın üçüncü kuşak zurnacı olduğu anlaşılmaktadır. Dedesi zurnayı Selanik’te öğrenerek mübadele de Kırklareli’ne yerleştirilmiş. Katılımcının amcası da zurna icracısı olup amcası ile ilgili olarak *“Trakya’da zamanında onun gibi zurna çalan yoktu, bir numara olarak gösterilirdi.”* ifadeleri katılımcının aile büyüklerinin başarılı icralarıyla övündüğünü göstermektedir.

Katılımcı K4–40 *“Şimdi insanlar Tıp Fakültelerinde okuyarak doktor olabilirler. Bir avukat veya bir mühendis olabilirler ama müzik öyle bir şey ki mezun bile olsanız, diplomayı elinize alsanız bile, yine de eksiklikler vardır. Müzik böyle bir şey dipsiz bir kuyu gibidir...”* ifadesi çalgı icracılığının sürekli çalışma gerektirdiğini, performansını koruyabilmesi için sürekli bir antrenman içinde olunması gerektiğini açıklamaktadır.

K5–28: (...) Ben müziğe ortaokuldan sonra başladım, Mızıka Okuluna girdiğimde (...) Mızıka Okulundan mezun olana kadar tenor saksafon çalıyordum. Buraya atanınca (Mehteran Birliğine) zurna çalmaya başladım.

(...) Ben İzmirliyim bizim oranın düğünleri meşhurdur! Eğlencesi meşhurdur! Hani az-çok zurnaya aşınayım ama “Mehter Zurnası”, “Trakya Zurnası” bilmem! Bizim orada Ege zurnası vardır. Ege zurnası yapı olarak daha kısa, icra olarak daha tiz bir enstrümandır! Düğünlerde genelde daha dik bölgelerde çalınır. Eserler daha tiz seslerde çalınır. Müzik yapan kişinin içinde de olması lazım, az-çok hissetmesi lazım onu! Hocamızla beraber başladık. Zaten sürekli dinliyordum ben onu! Zaten hocamızla ve dışarıdan gelen zurna üstatlarının kayıtları, albümleri bunları dinleye dinleye öğrendim. Çünkü Kaba zurna öğrenmeye çalıştığınız için o’nu çalan birilerini dinlemeniz gerekiyordu. (...)

(...) İlk zamanlar gerçekten yalan değil yani gözümde büyüyordu! Acaba nasıl yapacağım diye... Buraya geldiğimde bana ve aldığım müzik eğitimine çok yabancı bir ortamla karşılaştım. Yapılan müzik çok farklı bir tarzdı. (...) Eğitim ve öğretimin tamamen usta-çırak ilişkisine dayandığı bir sistemle karşılaştık! Her ne kadar okulda aldığımız müzik eğitimiyle burada yapılan müzik tezat oluştursa da, uyum süresince eğitilmiş bir müzisyen olmanın avantajlarını kullandık. En azından nota okumayı biliyoruz, solfeji dikteyi biliyoruz... Bizim için sadece Türk Müziğine yabancılık vardı, bunu da burada görev yapan hocalarımızdan, ağabeylerimizden öğrenerek kendimizi yetiştirdik. (...)

K6–26: (...) Bende K5–28 gibi Bando Okullar Komutanlığı mezunuyum. 2,5 senedir Mehteran birliğinde zurnazen olarak görev yapmaktayım. Daha önce de dört sene Diyarbakır Bölge Bando Komutanlığında “obua” icracısı olarak görev yaptım. Ailemde başka müzisyen yok. Çalgı Eğitimine 14 yaşında Mızıka Okulunda “Obua” çalarak başladım (...)

Katılımcılar K5-28 ve K6-26 ortaokuldan sonra (14 yaşında) lise ve ön lisans olmak üzere 6 yıl boyunca meslekî müzik eğitiminden geçmişlerdir. K5-28 tenor saksafon çalmaktadır. 20 yaşında kaba zurna çalmaya başlamış bu eğitimi geleneksel meşk sistemi ile aldığını ifade etmiştir. K5-28 in kaba zurna öğrenmesinde İzmir bölgesinde zeybek zurnasını dinleyerek yetişmesi ve eğitimli bir müzisyen olmasının büyük katkıları vardır. *“Bizim orada Ege zurnası vardır. Müzik yapan kişinin içinde de olması lazım, az-çok hissetmesi lazım onu”* ifadesi geleneksel çalgı öğrenimi için oldukça önemli bir tespittir.

K6-26 da Meslek Yüksek Okulu seviyesinde 6 yıl çalgı eğitimi almış bir müzisyendir. Ailesinde müzikle uğraşan başka birey bulunmamaktadır. K6-26 kaba zurnaya 24 yaşında başlamıştır. Daha önce “obua” çalıyor olması zurnaya adaptasyon süresini kısaltmıştır. K6-26 nın *“ikisi de çift kanatlı kamış kullanıyor. Benim obua çalmam bir kolaylık oldu. Zurnaya daha kolay adapte olmamı sağladı! Obua çalmam etkili oldu. Biraz daha rahatım yani.”* şeklindeki ifadeleri zurna öğrenme aşamasında daha önce kullanılan çalgı aletinin yapısının, türünün etkisine işaret etmektedir.

K7-53: (...) Ben kendimi bildim bileli hep zurna vardı hayatımızda zaten. Belki yani annemizin rahminde bile (!) duyuyorduk o davul sesini, zurna sesini diyeyim yani (gülümsemeler)... Öyle yaşadık çünkü aile içinde evimizde hep zurna davul muhabbetleri vardı. Çalınıyordu. İşte prova yapılıyordu.(...) Babam davul çalar, Trakya da meşhurlar. Beşkardeşler, önemli işler. Zamanın ilk orkestrasını kuranlar da onlar. Mehmet amcam sib klarnet çalıyordu, Babam tenor saksafon, Ahmet amcam bariton çalmıştı askerde, ondan sonra ele geçirdiği her sazı çalabilen bir adamdı. Ali amcam caz davulu çalıyordu, o zamanlar valsler, tangolar... Trakya’da ilk grupları onlar kurmuştu. Önemli insanlardı ve beşkardeşler olarak ta zurnayı genişleten yani iş gücünü, anlatım şeklini genişleten kişiler. Yani bir parçanın şanını, şan söyleyen bir kişi gibi sözcükleri basıp, teknik açıdan yani kişinin anlaması bânında çok temiz çalabilen, saz paylarını da gerçek saz payı gibi çalabilen kişiler idi. Bizde onları örnek aldık. (...) Serez’den geldiklerini biliyorum büyük babamların. Orada çok önemliydiler yani, eski Yunan zurnacıları işte. Eee... İsimlerini unuttum ama! Büyük babam Tâhir’cik lakabıyla anılmış. Orada kilisede nikâha girecek gelin, Tâhir’cik gelmezse girmiyor. O’nun o parçası neyse, o dönemin veya oradaki yine işte kültürel şekiller, yöre diyeceğiz, oradaki anlayış neyse, bir parça vardır muhakkak ki. Tâhir’cik gelip çalmazsa kiliseye nikâha girmiyor gelin. İllâ Tahir’cik gelecek (...)

(...) Biz onunla (zurnayı kastediyor) sevişiyoruz, bizim vücudumuz oluyor o, üç gün çalışıyorum, herkesi mutlu ediyorum, herkesin parçalarını isteklerini yerine getiriyorum. Bize 10 km ötedeki köyün âdetleri farklıdır. Bir 10 km sonra âdetler yine değişir. Orada işte, damat tıraşında bir hava çalınır! Diğer tarafta damat tıraşında ise farklı bir hava çalınır!

Bunları repertuarına kazanman lazım! Onları mutlu etmen lazım, üç gün-üç gece... Bu kadar basit mi? Gelin alması? Gelinin evden çıkması? Ağlayacak-duygulanacak insanlar! Ne çalacaksın? O köyde hangi parça seviliyor? Bunları çözmek, bunları yaşamak o kadar basit değil! (...)

K7-53, 8-9 yaşlarında zurna üflemeye başlamıştır. “*Belki yani annemizin rahminde bile (!) duyuyorduk o davul sesini, zurna sesini...*” ifadesi aldıkları eğitimin daha ana-rahminde başladığını anlatan ilginç bir tespittir. Katılımcı yöre insanının çalgı eğitimine başlama yaşının doğumdan öncesine kadar gittiğini çok orijinal bir yaklaşımla ifade etmiştir. Bu bulgu K4-40 ın “*Biz de ki bir “his” bu belki de anne karnından itibaren alıyoruz bu duyguyu...*” ifadesi ile örtüşmektedir.

K7-53 ün, “*Bizim dönemimizde, bizler zaten Lüleburgaz’da liseyi de, üniversiteyi de köylerde sabahlara kadar çalarak yaşadık. Davul-zurnanın gelişmesi ondan yani, o kadar basit değil yani.*” ifadesi araştırmacının “*kaba zurna çalmayı nasıl öğrendiniz*” sorusuna cevap niteliğindedir. Bu ifade; yüzyıllardır devam edegelen Türk müziği eğitimi ve aktarımında geleneksel meşk sisteminin tek cümleyle anlatımıdır! Katılımcı konuyu farklı bir açıdan ele almıştır. “*O ilkel aletle sevişmek, onula yatıp-kalkmak, onunla bütünleşmek gerekiyor.*” ifadeleri çalgı-icracı bütünleşmesine vurgu yapmakta çalgıyla icracı arasındaki olumlu ilişkinin icradaki başarıyı artırdığına dikkat çekmektedir.

K8-69: (...) Sol zurna dünyanın en zor sazıdır! (...) Babam, Mehmet amcanın (K9-83 ün) babasının Tahir amcanın çırağıydı (...) Bizim babalarımız, bunların çırakları, (K9-83 den bahsediyor) Şimdi hocamlar düğüncüydü. Babalarının yanında düğüncüydü. Gide-gele, gide-gele o da hoca oldu. Dem tutarak, ustasını takip ederek! (...) Biz de öyle öğrendik. Davulla başladık. Şimdi bizim hocamız aslında Tahir amca. Benim bir akrabalığım yok kendisiyle. Ama bizim babalarımızın da hocasıydı! Yani Serez’den geldiler buraya ve başlattılar bu işi burada! (...)

K9-83: (...)12-13 yaşlarında başladım ben. (...) Eee; Özür dilerim. Babam Serez’den gelme Tahir usta derler. Benim babam Burgaz’da bir numaradır. Bunlar hepsi bütün bu talebeler, bizden çıkma! (...)

(...) Babamın zanaatı tabi nasıl öğrenmeyeyim? Baştan dem’le başlarsın. Dem zurna olursun! (...)

(...) 13 sene taşıdım yanımda O’nu Mehmet olduğum zaman (K10-63 ten bahseder) Gençliğimde yani. 13 sene taşıdım yanımda O’nu (...) Evet, ben yetiştirdim. Ama şimdi maşallahı var ilerlediler. (...)

K8-69 “*Biz de dâhiliz. Bizim hocalarımız onlar. Tabi hepimizin hocaları onlar.*” ifadesiyle Lüleburgaz da kaba zurna geleneğinin yaygınlaşmasına ön ayak olmuş çalgı

icracılığı yönüyle geniş soluklu bir aileden bahsetmektedir. K8-69 un, *“Ben 1975 yılında İstanbul Bakırköy Halk evinde Halk dansları oynarken spor ve sergi sarayında, Mehmet abinin kardeşi K12-65 çaldı orada. K7-53 ün amcası işte. Hüseyin de K7-53 ün babası.”* ifadesi yörede kaba zurna eğitim-öğretiminde isim yapmış olan aileyi işaret etmektedir. Katılımcılarla görüşmelerin yapıldığı bölgede Roman nüfus yoğun olarak yaşamaktadır. Roman olsun-olmasın, müzikle ilgilensin-ilgilenmesin yöredeki bütün insanlar bu köklü aileyi tanımaktadırlar. Lüleburgaz’da kaba zurnanın öğretimi ve aktarımı bu aile tarafından yapılmıştır. *“Bölgedeki kaba zurna üfleme geleneği onların sayesinde zamanımıza kadar ulaşarak aktivitesini halen devam ettirmektedir”* denilse abartılmış olmaz. (Görüşülen katılımcılardan K9-83 ve K12-65 ikinci kuşaktan kardeş olup, K7-57’nin amcalarıdır).

K9-83, zurna çalmaya 12-13 yaşlarında başlamıştır. Katılımcının, zurnayı nasıl öğrendiğini *“Babamın zanaatı tabi nasıl öğrenmeyeyim? Baştan dem’le başlarsın. Dem zurna olursun”* şeklindeki anlatımıyla ifade etmiştir. Ayrıca K10-63 için *“13 sene taşıdım yanımda O’nu”* ifadesi Yörenin isim yapmış diğer bir ustası için söylenmektedir. K9-83 ile yapılan görüşme çok önemlidir. Alana yapılan birinci ziyarette İstanbul’da yaşayan K3-33 *“Bu Özden ailesinde yaşayan en büyük bireyi (inşallah yaşıyordur, yani bir aksilik duymadık)”* ifadesi ile K9-83 den bahsetmektedir. Zira kendisi yörenin en yaşlı ustasıdır. Babası Serez’den Lüleburgaz’a geldikten 5-6 sene sonra doğmuştur. İkinci kuşak kaba zurna icracılarının en tecrübelisidir. İTÜ TMDK ’da yapılan ön görüşmelerde de görüşülen akademisyenler K9-83 den bahsedilmiş ama hayatta olup-olmadığı konusunda tereddüt etmişleridir. Araştırmacının yöreyi ikinci ziyaretinde katılımcıyla görüşme fırsatını bulması K9-83 ün literatüre geçmesi açısından oldukça önemlidir. Zira K9-83 *“Biz yaşlandık be artık! Benim yaşıım 83’e geliyor, 1931 doğumluyum ben!”* ifadesi, gelinen noktada araştırmacının yorumlarının güvenilirliğini ortaya koymaktadır.

K9-83 den gözlemlenen diğer önemli bir husus kendi ifadesiyle *“Dedim ya yetiştirdik hepsini. Çok iyi zurna oldular. Derler ya çırak ustayı geçer, şimdi bunlara katlanacaksın!”* ifadesinden K9-83 ün mütevazı bir şahsiyeti olduğu anlaşılmaktadır. Tevazu bir sanatçıda olması gereken özelliklerdendir. Bu insanlar yaşayan değerlerdir. Alana sağladıkları katkı meta’ ile ölçülemeyecek kadar kıymetlidir. İçinde bulundukları

yaşam koşulları göz önünde bulundurulduğunda, Yöredeki bu Yaşayan Değerlerin çok daha iyisine layık olduklarının ifade edilmesi gerekmektedir.

K10-63: (...) Biz Yunanistan'da geldik, Serez'den. Büyük babam, Ömer dedem, Hasan dedem Serez'den, Selanik'ten gelme muhacir olarak. 1924 te buraya mübadil olarak geldiler. Atatürk'ün zamanında... Ondan sonra büyük babamlar buraya gelip yerleştiler. 7-8 yaşlarında okula başladık. Babam, amcam falan onlarda zurna çalıyordı. (...) Babam: Mümin. Amcam: İlyas O da çok iyi bir zurnacı amcam! Bir de Osman amcam vardı O vefat etti (...) Bir de kardeşim var bak O'da yanımda (...)

(...) Babam zurna çalardı. Davul verdi önce bana. Ben davulu çalamadım! Sonra dedi o zaman sana zurna verelim. Babam biraz çalıştırdı bizi sonra ustanın yanına verdi bizi. Ustam daha sağ. Burada K9-83 ailenin en büyükleri! 80 küsur yaşında var. Evet, beşkardeşler vardı burada "Tahir Usta" nın çocukları "Beş Kardeşler". Babam onların yanına verdi beni çırak. K9-83, K12-65 yalnız Sırtlandan bahsediyorum! K7-53 den değil. Şimdi K9-83, K7-53 ün babası, K12-52, Bir de Solak Hasan ve Ali Özden vardı. Bunların yanına beni çırak olarak verdi. Parapul yok. Eti senin kemiği benim! Bir lira 2,5 lira veriyorlardı falan, gidiyordu onların kaputlarını taşıyorduk! Uzun süre hizmet yaptık yani. Onlar ne çalarsa ben yazıyordum (buradaki yazma hafızaya alma anlamında), dinliyordum. Bir zaman geçti işte biz de çalmayı öğrendik. İşte bu zamana geldik. (...)

K11-57 (...) Ya işte çıraklık döneminden geçtim ben de. Ondan sonra geliştirdim işte. Ben çok fazla takılmadım Özden'lerin yanında. Ben Harbiye Askeri Müzede Mehter Takımında yaptım askerliği. 1976-1978 senelerinde (...) Benim hocam Mehter Başı Ahmet Şen'di. Rahmetli oldu. Ali Osman Sezer zurnazen başıydı. Hüsnü Hanay ikinci zurna, (K4-40 ın babası). Ben eskilerle çalıştım. Ben de orada üçüncü zurna olarak askerliğim boyunca çaldım. Bir bakıma eğitimde almış oldum mehteranda. (...)

K10-63, K9-83 ün öğrencisidir. Bu konuda "*Ustam daha sağ. Burada. K9-83 dür. Özden'lerin en büyükleri. 80 küsur yaşında var...*" şeklindeki açıklaması, Usta'sının (K9-83 ün) "*Ben yetiştirdim O'nu. 13 sene taşıdım yanımda*" şeklindeki ifadelerini doğrulamaktadır. Bu ifadeler usta-çırak ilişkisinin ayrıntılarının öğrenilmesi ve literatüre kazandırılması açısından oldukça önemlidir.

K11-57 de zurnaya çıraklık eğitimiyle başlayan katılımcılardandır. K11-57 askerliğini Mehteran Bölüğünde yapmıştır. Mehter konserlerinde yörenin eski ustalarının yanında üçüncü zurna olarak sahne almıştır. K11-57 nin "*...bir bakıma eğitimde almış oldum mehteranda...*" şeklindeki ifadesi, mehterin bir eğitim kurumu olarak işlevine devam ettiğine vurgu yapmaktadır. Mehteranda aldığı eğitim, K11-57'nin çıraklık-kalfalık döneminden ustalık aşamasına geçişte büyük rol oynadığı şeklinde yorumlanabilir.

K12-65: (...) Selanik'ten geldik. Babamlar geldi. Tahir usta! Ahmet'in büyük babası. Biz beşkardeşiz iki de kız yedi. Beşkardeşin beşi de müzisyen zurna, davul çalıyorlar. (...) Büyük ağabeyimiz Mehmet (K9-83). İki numara rahmetli Ali Özden, üç numara K7-53 ün babası Hüseyin ağabeyim. Dört numara ben, beş numara Hasan kardeşim, davul çalar "Solak Hasan" (...)

(...) Ben şimdi onu da anlatayım sana! Zurnayı benim öğrenmem, 8-9 yaşlarındaydım, ağabeyimler çalıyor, evde zurna var, davul var hepsi var. Hüseyin ağabeyim çalıyor Ali ağabeyim çalıyor. Hüseyin ağabeyimle beş yaş fark var aramızda. Onlar bandocu olduğu için orkestrayla çok meşgul olduklarından tabi ben de onların yanında yetismeye çalıştım yani kendimi geliştirdim. Davulla zurnayla eşlik ettim yani. Babama eşlik ettim, ağabeylerime eşlik ettim. 13-15 yaşına kadar, ondan sonra aldım yani. Kemeri aldık. Ve öylelikle şöhret olduk! (...) Klarnet çaldım 60 senesinde 61 de; O zamanlar bir darbuka çalan yoktu, bir cümbüş çalan yoktu. Ben bir keman bir cümbüş alayım diye köy düğünlerine gidiyordum böyle, Çorlu'dan alıyordum. Lüleburgaz'da yoktu, Çorlu'da vardı! (...)

(...) Biz ilkokuldan aldık K7-53 ü yanımıza! Cemil ağabeyim vardı o zaman! Ahmet, ben, Cemil abim, Rasim; bu gibi arkadaşlarla bir grup kurduk. İyi bir kadromuz vardı, Şerafettin vardı, Osmancık köyünden, gözleri âmâydı ama müziksever bir arkadaşı. (...) Evet, K7-53 ü seksiz yaşında-dokuz yaşında aldım! Okul bitene kadar, beşinci sınıf bitene kadar 1 den beşe kadar yanımda zurna ile taşıdım O'nu! (...) Eşlik etti bana. Eşlik etti ve büyük adam oldu. Trakya'mızın bir tanesidir o. Ben sağlam olduktan sonra O benden daha sağlam olması lazım. İşte öyle bir üstattan yetişme. Çırak derler ya ustayı geçer! Ne mutlu memnunum yani...

K12-65 (K7-53 ün amcası) 'in "O'nu sekiz yaşında-dokuz yaşında aldım! Okul bitene kadar, beşinci sınıf bitene kadar 1 den beşe kadar zurna ile taşıdım yanımda! şeklindeki ifadesi ve "...eşlik etti bana ve büyük adam oldu. Trakya'mızın bir tanesidir o. Ben sağlam olduktan sonra O benden daha sağlam olması lazım. İşte öyle bir üstattan yetişme. Çırak derler ya ustayı geçer! Ne mutlu memnunum yani." şeklindeki ifadeleri yaşantıda gerçekleşen müzikal öğrenmeye (meşk sistemi) yönelik önemli tespitlerdir. Bu tür ifadeler usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel öğretim-aktarım sisteminin işleyişinin anlaşılması bakımından önemli ayrıntılardır.

Meslekî müzik eğitimi almış katılımcılar zurna eğitimine bu avantajlarından istifadeyle 20 li yaşlardan itibaren başlarken geleneksel yöntemle zurna öğrenen katılımcılar da çalgı çıraklığı, çırağın durumuna göre ilkokul çağlarında (7-8 yaş), ya da ilkokuldan sonra (12-13 yaş) başladığına yönelik bulgular elde edilmiştir.

MME den geçmiş katılımcıların ailelerinde profesyonel müzikle ilgilenen birey yoktur. Buna karşın mahalli sanatçıların hepsinde kuşaktan-kuşağa müzisyenlik olduğu,

çalgı öğrenmenin tamamen yaşantıda gerçekleştiği yönünde bulgular elde edilmiştir. Yaşantıda gerçekleşen öğrenme GTMÇE nin (ustadan-çırağa) “olmazsa olmazlarından” olduğu şeklinde yorumlanmaktadır.

Görüşme yapılan katılımcıların ikisi dışında diğerlerinin kaba zurnaya başlamadan önce başka bir çalgı âleti çaldıkları bulgulanmıştır. (a) *Daha önce hangi çalgı âletini kullandınız?* olarak sorulan sonda tipi soruya yönelik olarak K1-48 in cura zurna ve klarnet, K2-42 in Mey ve Cura zurna, K3-33 ün kaval ile ney, K4-40 ın (mahalli sanatçı) davul, K5-28 in tenor saksafon, K6-26 nın obua, K7-53 ün davul, K8-69 un davul, K10-63 ün davul, K12-65 in davul ve klarnet çaldığı bulgulanmıştır.

Daha önce kullanılan çalgılarla ilişkin; meslekî müzik almış katılımcıların nefesli, mahalli sanatçıların ise ritim saz kullandıkları tespit edilmiştir. Yörede, babadan-oğla geçen çalgı icrası aktarımında, önce ritim sazın öğrenilmesi orijinal bir tespittir. Böylece, ritim kulağı kazanılarak, kaba zurna gibi icra özellikleri geniş ve teknik bir çalgının öğrenilmesinin alt yapısı oluşturulmaktadır.

4.3. Kaba Zurnanın Kullanım Alanlarına Yönelik Bulgular

Bu bölümde katılımcılara araştırma sorularından üçüncü sırada yer alan “*Kaba zurnanın kullanım alanları nerelerdir?*” Sorusu yönlendirilmiştir. Verilen cevaplara ilişkin sonuçlar aşağıda özetlenmektedir.

Kaba zurnanın kullanım alanlarına yönelik düğün icrasını ($n = 7$), mehter topluluklarını ($n = 7$), halk oyunlarını ($n = 4$), eşlik sazını ($n = 5$) olarak belirtmişleridir.

Tablo 4. Kaba Zurnanın Kullanım Alanları

Kodlar	n	Katılımcı
Düğün icrası	7	K4-40, K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65
Mehter toplulukları	5	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K11-57
Halk oyunları	4	K2-42, K4-40, K8-69, K10-63
Eşlik sazı	5	K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63

K1-48: (...) İTTMTMB de kaba zurna sanatçısı olarak görev yapmaktayım. Hayatımı böyle kazanıyorum (...)

K2-42: (...) Ben 2006’dan beri İTÜ TMDK ÇEB de zurna hocalığı yapıyorum (...) TBK de de, zurna derslerine giriyorum. (...) Kaba zurnaya Mehterle beraber başladım. 1993 te girdik biz buraya o zaman ben işte 21-22 yaşındaydım. Ekmek kapısı oldu bir bakıma burası (...)

K3-33: Bu onlar için bir meslek. Hem çok kutsal bir meslek!...(Mahalli sanatçılar kastedilir) ...Çalabiliyorsa zurna çalıyor, yapabiliyorsa eğer. Yapabiliyorsa davul çalıyor. Onu da yapamıyorsa, Kamış yapıyor. Borulara kamış bağlıyor. Çalmıyor. (...) Sonra bir de düğün icrası var...

(...) Müzik icrası yapabilecek sosyal topluluklar nişan, düğün töreni, sünnet töreni veya işte eee “kırk uçurması” diyoruz biz atıyorum işte ne diyoruz başka Hıdırellez diyoruz falan, (o tip insanların) güreş, asker uğurlaması onun gibi topluluklarda yani halk oyunları... Sadece davul zurna var. Başka hiçbir şeyimiz yok. (...) İTTMTMB’de görevliyim. Burası üç katlı bir mehter, biz burada üç zurnacıyız. (...)

K4-40: (...) Ben 1997 ‘de AMMB ne girdim. Memurum. Zurnazen başıyım burada. (...) Kaba zurnanın iş alanı olarak Genelde düğünler oluyor. Köy düğünleri. Bunun dışında Halk Oyunlarında çalarlar. Türkiye de ve dünyada ki çeşitli organizasyonlara katılan oralarda ülkenin ve zurnanın tanıtımına katkıda bulunan çalıcılar da var. (...)

K5-28: (...) Meslek Yüksek Okulu mezunuyum. Mehteran Birliğinde muvazzaf astsubay olarak görev yapmaktayım. Hayatımı böyle kazanıyorum (...)

K6-26: (...) Ben Bando Okullar Komutanlığı mezunuyum. 2,5 senedir Mehteran birliğinde zurnazen olarak görev yapmaktayım. Geçimimi bundan sağlıyorum. (...)

K1-48, K2-42, K3-33 ve K4-40 Mehteranda kadrolu olarak görev yapmaktadırlar. Böylece, kaba zurnanın en önemli kullanım alanlarından birinin mehter takımları olduğu bulgulanmıştır. K5-28 ile K6-26 ise zaten bir meslek sahibi olup 8 yıl Mehteran Birliğinde zurnazen olarak görev yapacaktır. Bir nevi meslek hayatlarına mehteranda devam etmektedirler.

K7-53: (...) Ben müzisyenlik yapıyorum. Dededen miras kaldı bu çalgı, ben de mecburen yapıyorum. (...) Büyük babam Tâhir ‘cık lakabıyla anılmış. Orada kilisede nikâha girecek gelin, gelip Tâhir’ cık çalmazsa kiliseye girmiyor gelin. İllâ Tahir’cık gelecek. (...) 1990 yılında Okay Temiz’le tanıştım. O zaman Ergün Şenlendirici vardı, Hüsnü Şenlendirici’nin babası. Trompet çalıyordu, çok önemliydi, dünyaca ünlüydü. (...)

(...) O zamanlar Fikri Sağlar’ ın Kültür Bakanlığı dönemi idi. Küçük orkestrayı Okay Temiz kuracaktı, 11 veya 15 kişilik. Bana orkestrasında çalmam konusunda teklif getirdi. Genelde kendi grubunda, oryantiling grubu vardı. Manyeting band o zaman çok önemliydi. Manyeting Band’da “Gelibolulu Yarım Dünya Hasan”, “Keşanlı Hacı Rüstem Çembelli”, “Bergamalı Ergün Şenlendirici” ama İstanbul’a gelmişti o dönemler ilk dönemleriydi. Ben bir de Nuri, Lekesizgöz kendini vurmuştu birkaç yıl önce öldü. Nuri Lekesizgöz. Böyle bir beş-altı kişilik grupla baya dünya ülkelerini gezdik. (...)

(...) 1990 yılında biz Kültür Bakanlığı devlet sanatçısı olacaktık. Ama olmadı! Çünkü Fikri Sağlar görevinden alındı! Bu bizim için çok büyük

bir kayıptır. Aslında mahalli müzisyenlere verilebilecek çok önemli bir paye idi bu (...)

(...) Kumpanya İstanbul diye bir grubum var. 2000 yılında kurdum. “Ahmet Özden Kumpanya İstanbul” diye geçiyor. Grupta ben zurna çalıyorum, Klarnet, bazen trompet oluyor, alto saksofon oluyor. Darbuka veya davul 5 veya 6 kişi oluyoruz sahnelerde. Tabi gideceğimiz ülkelerin vereceği bütçelere göre grupta ki müzisyen sayısı değişebiliyor. Bir de en az 10 kişiden oluşan, bazen 50’li rakamlara çıkabilen davul-zurna grubum var. Bu grupla Fas’a gittik, Fransa’ya gittik. Hele hele Fas’ta ağladı insanlar. Coştular! (...) Gösteri müzikleri yapıyorum işte davullarla şov yaptırıyorum. Ben de davul çalıyorum onlarla. Ondan sonra işte 10 tane 15 tane zurna varsa, 10-15 tane de davul oluyor. Böyle bir grup! Akustik bile çalsak ki mikrofona gerek yok, sesimizi duyuracak gücümüz. Orada gösteri müzikleri var Ege’den var, İç Anadolu’dan var. Repertuar bu şekilde oluşuyor. Grupta bazen zurna kalabalık olabiliyor. Davul sayısı üçe-dörde düşebiliyor. (...) Yani böyle gruplarımız var. Devamlı da hazırlık içindeyiz ama desteklenmeye ihtiyacımız var. Bunda haberi olup ta, işte böyle üniversitelerde örnek gösterilip, konserler düzenleyecek şekiller. Tabi bunlara ilk önce hep üniversite olarak bakıyorum ben. Bu tür yapıları araştırıp sahip çıkacak üniversiteler olması lâzım. Ondan sonra da tabi devletin bazı kurumları konuya eğilmeli. (...)

(...) Ben hala iki buçuk yılım var emekli olacağım. Yıllarca esnafılık yaptım ticaretle uğraştım. BAĞ-KUR ödedim. Halk eğitim merkezlerinde kurslar açmıştım, işte Keşan, Lüleburgaz gibi çevrelerde. Oradan sigortaya geçtim. İki buçuk-üç yıldır sigortam ödenmiyor. Ne kadar acı ki iki buçuk yıl kalmış emekliliğime nereden sigortam ödensin onun peşindeyim. Acaba bir yere mi girsem çalışmak için? O zaman bu gibi işlerim aksar (...)

(...) Şu an, meselâ Tek Rumeli TV’deyiz. Sanatçı var Faruk Yılmaz. Çarşamba akşamları canlı program yapıyoruz. Çok önemli bir program... Esasında zurnayı orada eşlik sazi olarak kullanıyorum. (...)

(...) Çok acı bir şey... Yani zurna ismini, zurnanın ne olduğunu dünyaya anlatıyorsun! Dünyanın birçok ülkesinde konserler vererek Anadolu’nun bu özel çalgısını tanıtp sevdireyorsun. Çünkü çok değişik çok güzel olaylara, yaklaşımlara şahit oluyorum ben. Çok büyük sevgi ve ilgiyle karşılanıyorum. Zurnaya acayip bir ilgi var. Ölçüsüne, yapısına, perdelerine, kamışına varana dek. Bu ses bundan mı çıkıyor? Diye soranlar. Ayrıca yıllardır Türkiye’de bile - ben zurnayı hiç sevmem, sesinden hoşlanmam... diyenlerin bile, konserden sonra - ben artık zurna dinleyeceğim sesi ne kadar da değişikmiş, güzelmiş... dedirten bir sanatçuyum. Ama ne yazık ki Türkiye de değerim yok. Evet, “iyi-başarılı müzisyen” deniliyor, ama devlet olarak herhangi bir sosyal güvencem yok. Bir kurum çatısı altında koruma altında değilim. Çok acı bir şey (...)

K7-53, dedesinin kilise de nikâha giren çiftlere zurna çaldığından bahsetmektedir. Burada kaba zurnanın kullanım alanına yönelik orijinal bir bulgu elde edilmiştir. “Kilisede nikâha girecek gelin, Tahir’cik gelmeden girmiyor. Tahir’cik gelecek O’nun

parçası neyse onu çalacak...” ifadesinden kaba zurnanın eskiden kilise de yapılan nikâh törenlerinde kullanıldığı bulgulanmıştır.

K7-53, hayatını kaba zurna çalarak kazanan mahalli bir sanatçısıdır. Mesleğinin nedir sorusuna *“Ben müzisyenlik yapıyorum. Dededen miras kaldı bu çalgı...”* şeklinde cevap vermektedir. K7-53, kaba zurnanın kullanım alanlarını genişletmek için hayatı boyunca çaba sarf etmiştir. Çeşitli müzik toplulukları kurmuş, bu gruplarla turnelere katılarak sahne almıştır. Fikri Sağlar’ın Kültür Bakanlığı yaptığı dönemde *“Manyeting band”* isimli grupta kaba zurna seslendirmiştir. Katılımcının *“1990 yılında biz Kültür Bakanlığı devlet sanatçısı olacaktık. Fikri Sağlar dönemi idi. Ve biz konserler verdik. Hatta bu konuyu Fikri Sağlar iki defa resmen açıkladı konserlerde. Okay Temiz ve grubu Kültür Bakanlığı bünyesine alınacak! Diye ilân etti.”* şeklindeki ifadeleri devlet sanatçısı olup geçimini daha iyi şartlarda sağlamaya çalıştığını göstermektedir. *“Başvuru formlarını doldurup vereceğiz. Ama elimizde kaldı! Çünkü Fikri Sağlar görevinden alındı! Ve Okay Temiz’in projesi de kaldı. Okay Temiz’de Türkiye’yi terk etti. Bu bizim için çok büyük bir kayıptır. Aslında mahalli müzisyenlere verilebilecek çok önemli bir paye idi bu...”* ifadesi devlete geçememekten dolayı duyduğu hayal kırıklığı ve üzüntüyü yansıtmaktadır.

Bu bağlamda K7-53 2000 yılında *“Kumpanya İstanbul”* adında bir grup daha kurmuştur. Katılımcı bir taraftan grubu konserlere hazırlarken, diğer taraftan da konserlerde kaba zurna çalmaktadır. Grupta klarnet, trompet ve saksafon gibi çalgılarda bulunmaktadır. Kaba zurnanın bu tür çalgılarla iş birliği içinde uyumlu birlikteliğinin altında, K7-53 ün icracılıkta ki ustalığı yatmaktadır. Bu bilinen *“ince saz”* diye tabir edilen grupların dışında, Rumeli yöresi ağırlıklı olarak, bazen caz müziği, bazen Türk Halk Müziği bazen de Türk Sanat müziği yapabilen bir topluluktur. Bu açılarından yaklaşıldığında kaba zurnanın (kullanım alanı olarak) sadece meydanlarda değil, yeri geldiği zaman salon konserlerinde, sahne performanslarında kültür merkezlerin de organize edilen faaliyetlerde, televizyon ve radyo yayınlarında da kendine yer bulduğu gözlenmektedir. *“Şu an, mesela Tek Rumeli TV’deyiz. Sanatçı var Faruk Yılmaz. Çarşamba akşamları canlı program yapıyoruz. Çok önemli bir program...”* ifadesi televizyon programlarında canlı yayınlarda da kaba zurna icra edildiğini ispatlamaktadır.

K7-53 ün kendisinin kurduğu ve çalıştırdığı bir grup daha vardır. Bazen sayıları ellileri bulabilen davullar ve zurnalar grubu! Grup en az 10 kişiden oluşmaktadır. “*Bu grupla Fas’a gittik, Fransa’ya gittik. Hele hele Fas’ta ağladı insanlar. Coştular!*” ifadesi K7-53 ün kaba zurnanın kullanım alanını yurt dışına taşıdığı anlamına gelmektedir. Katılımcı bu faaliyetleri kendi imkânlarıyla yaptığını ifade etmekte ve destekleyiciye olan ihtiyacını dile getirmektedir. Özellikler konservatuvarlardan beklentileri vardır.

K8-69: Bizim bu Lüleburgaz’ın davul-zurnası konservatuvarlara da cevap veriyor, “saz semaîsi” ne de cevap veriyor. Marşa da, İstiklal Marşına kadar cevap veriyor. Bütün; meselâ, Türk Sanat Müziğine, Türkülere, Oyun havalarına cevap veriyor Lüleburgaz’ın zurnası. (...) Ben uluslararası çalışıyorum. (...) Şimdi gitmediğim tek ülke Amerika bir de İngiltere; Kalan bütün ülkelere çalışıyorum ben. Halk oyunlarına da ben çalışıyorum. (...) Ben Boğaziçi’ne çalışıyorum, Marmara’da çalışıyorum. Oralarda Halk Oyunları derneğinde görevlerim var. (...) Ben bütün yöreleri çalışıyorum, yabancı parçaları çalışıyorum. (...) Avrupa’ya gittiğimde yabancı parçalar çalışıyorum. (...) Oda müziği yapıyorum ben, orada bayanlar yaylıları çalışıyor. (...) Aldığım kupayı ben zaten belediyeye getirdim, oraya gidin görün! Dünya kupasını ben Lüleburgaz Belediyesine getirdim. Polonya’dan. (...) Birincilik kupası! Halk Oyunlarından, birinci olduk. (...)

K9-83: (...) Hocaaam özür dilerim! Bunun babasının düğününü yaptım ben. (Tarihçi-yazardan bahseder) (...)

K8-69 İstanbul’da ki Üniversitelerin Halk Oyunları ekiplerine zurna ile eşlik etmektedir. Ayrıca düğünlerde de çalmaktadır. Kaba zurnayı uluslararası plâtforma taşıyan üstatlardandır. K9-83 düğün zurnacısıdır. K8-69, K9-83 için “*Şimdi hocamlar düğüncüydü. Babalarının yanında düğüncüydü.*” ifadesiyle bunu belirtmektedir.

K10-63: (...) Düğünlerde çalardık biz. “Yarkın Kardeşler” le albüm yaptık. Ben zurna üfledim orada. Serkan Çağrı’da vardı orada klarnette. (...)

K11-57: (...) Ben Harbiye Askeri Müzede Mehter Takımında yaptım askerliği. 1976-1978 senelerinde (...) Ben bütün Trakya’ya zurna alıp satıyorum. Davul, Kanel’de yapıyorum. Kamış yapıyorum. (...) Ben aynı zamanda Mehteranım da. Çağırıyorlar beni gidiyorum, mehteranda çalmaya. (...)

K12-45: (...) Beş numara Hasan kardeşim, davul çalar “Solak Hasan”. Eyüp Sultan mehteranında çalıştılar. Bir oğlumda Sedat, Danimarka, Fransa oralara gitti. Sedat İstanbul Büyükşehir Belediyesi Mehter Takımında şimdi (...) Lüleburgaz’ımızın en güzel davul ve zurnalarımız Eyüp Sultan’daydı iki sene önce! Ama sigorta yapmadılar! Hocam, Sigortasız da olmaz yani! Sigortasız da iş olur mu yani? Ne olur ne olmaz! Her işin başında sigorta olacak. (...)

K10-63 düğün zurnacıdır. Ayrıca albüm kayıtlarında da kaba zurna çalmıştır. K11-57 de düğün zurnacıdır. Bunun yanı sıra askerliğini Mehteran Birliğinde yapmış olmanın verdiği avantajla hala çeşitli mehter topluluklarında çağırılmakta ve mehter konserlerinde kaba zurna çalmaktadır. K12-65, yirmili yaşlarında İstanbul’ da halk evlerin de, halk danslarında zurna icra etmiştir. “*Ben 1975 yılında İstanbul Bakırköy Halk evinde Halk dansları oynarken spor ve sergi sarayında, Mehmet abinin kardeşi K12-65 çaldı orada.*” ifadesi ikinci alan çalışmamız boyunca bize destek veren “tarihçi-yazar” a aittir. K12-65 ikinci kuşaktan Lüleburgaz’ın isim yapmış zurnacılarından. Düğün zurnacıdır. Aynı zaman da halk dansları topluluklarında da çaldığı anlaşılmaktadır.

Kaba zurnanın kullanım alanlarını genel olarak ele aldığımızda, en geniş kullanım alanının “düğünler” olduğu, ikinci sırada mehteranlar, üçüncü sırada da Halk Oyunları ekiplerinin geldiği bulgulanmıştır. Bunların dışında çeşitli sosyal topluluklar da Güreşlerde, sünnet düğünlerinde, nişan törenleri, kırk uçurmalarında, Hıdırellez’de ve asker uğurlamalarında kullanım bulduğu anlaşılmaktadır. K7-53 çeşitli müzik grupları kurarak kaba zurnanın icra sahasının genişlemesini sağlamıştır. Bu gruplar yerine göre “caz müziğinden” POP’a, rock’a ve geleneksel Türk müziğine kadar geniş bir icra alanına sahiptir.

K14-55: (...) Başta mehterlerden sipariş alıyoruz. Sonra Aydın Bölgesi, Germencik olsun, Muğla, Tekirdağ, Keşan, Lüleburgaz, Babaeski... Buralara hep zurna yapıp gönderiyorum. İzmir bölgesi... (...) Kullanım alanları Zeybek çalanlar, mehter çalanlar, halk oyunlarında çalanlar var işte düğünler falan... (...) Yurt dışına da çalışıyorum. Bütün Almanya’ya ben gönderiyorum zurnaları. Almanya, Hollânda... Oradaki Türklere gönderiyorum. Müzisyenlere. (...)

K14-55 kodlu zurna imalâtçısının “*Başta mehterlerden sipariş alıyoruz.*” ifadesi zurnanın kullanım alanlarının başında mehterlerin geldiğini göstermektedir. Ayrıca K14-55 in “*Yurt dışına da çalışıyorum. Bütün Almanya’ya ben gönderiyorum zurnaları. Almanya, Hollânda...*” ifadesi kaba zurnanın kullanım sahasının yurt dışında da olduğuna işaret etmektedir. Böylece kaba zurnanın yurt dışında da kullanılan bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Yurt dışında oluşturulan mehter takımlarının uluslararası alanda Türk müzik kültürünün tanıtımını yaparak katkı sağladığı görülmektedir. Bu açılardan yaklaşıldığında kaba zurnanın kullanım alanlarının uluslararası boyutta olduğu araştırmanın bulguları arasındadır.

4.4. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerinin İcraya Olan Etkilerine Yönelik Bulgular

Katılımcılara kaba zurnanın yapısal özellikleri ve bu özelliklerin icraya olan etkilerini tespit etmeye yönelik a) *Çalgınızın yapısal özellikleri nelerdir (İmal edildiği ağacın cinsi, çalgının bölümleri gibi)? b) Çalgınızın ses genişliği, akordu, transpoze çalabilme gibi özellikleri nelerdir? c) Çalgınızın yapısal özelliklerinin çalgının icrasına olan etkileri nelerdir?* şeklinde sonda tipi sorular yönlendirilmiştir. Bu bölümde katılımcılara yönlendirilen sonda tipi sorulardan alınan görüşlere yer verilmiştir.

4.4.1. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerine Yönelik Bulgular

Katılımcılara kaba zurnanın çalgısal özelliklerinin tespitine yönelik “*Çalgınızın yapısal özellikleri nelerdir (İmal edildiği ağacın cinsi, çalgının bölümleri gibi)?*” şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Alınan cevaplara ait ayırt edici nitelikte ve önemli bulunan kısımlar aşağıda özetlenmektedir. Alıntılar katılımcıların kendi ifadeleri ile verilmiştir.

K1–48: (...) Kaba zurnanın perde araları diğer zurnalara göre daha geniştir. Bu bakımdan Türk müziğini rahatlıkla ifade edebilme imkânı var. Aynı zamanda diğer zurnalara göre kaba zurna ufku çok daha geniş bir çalgı. (...)

(...) Bizim kurumda kullanılan zurnalar erik ağacından imal edilmiştir. Gövde kısmı tek parçadır. Zurnanın en ucundaki geniş kısma kalak denilir. Gövdenin üst kısmında başlık denilen çatallı bir bölüm vardır. Sonra başlık kısmına takılan “lüle” denilen metal bir boru vardır. Bu boruya da kamış bağlanır. (...) Bana göre kaba zurna çok ilkel bir saz. Üstünde yedi, arkasında da bir adet delik olmak üzere sekiz delikli, kalaklı bir çalgı. Kamışla çalınıyor. Arasında dil dediğimiz bir organı daha var. Dili size göstermek isterdim ama çalındığı için nemden dolayı şişti. Bu yüzden şu anda ben dili çıkartamam. (...)

K2–42: (...) Zurnanın dili vardır. Kamışın takıldığı küçük kısım. Dil’i de zurnaya takarsın. Zurnanın gövdesi tek parçadır, klavyenin olduğu kısım. En altıda kalak (...)

(...) Abanoz çok sert bir ağaçtır. Zurna da sert bir enstrüman. Bu sefer çarpışıyor ağaçla. Acayip sert bir ses çıkıyor. Ben abanozla çalamıyorum meselâ... Her şeyin en üstü oluyor. Ses hacmi olarak, ses rengi olarak, sertlik olarak. Abanoz zurnadan ben keyif alamıyorum... Biz genelde kayısı ve erik ağaçlarını kullanıyoruz. İşte gül ağacı oluyor. Zeytinden çok güzel zurna oluyor meselâ. Ama zeytini de kaba zurna ölçülerinde bulmak biraz zor oluyor. Ufak zurna da sorun olmuyor ağacı bulabiliyorsun. (...)

(...) Yüzü de aynı tornadan çıktığı halde, tutmuyor hiç biri birbirini. (...) Sonra getiriyorsun. Biraz bekliyor bir-iki ay geçiyor, tabi ağaç kuruyor ya

da nemleniyor, yüzlerce etken faktör var. Aynı zurnayı alıyorsun bir çalıyorsun, başka bir şey oluyor zurna. Ağaç zurna olarak çekildikten sonra kendi kendini işlemeye devam ediyor. Yamulan zurnalar oluyor meselâ! Yapısı değişiyor. (...)

(...) Bir keresinde tornaya ağaç götürdüm mey yaptırmak için. Usta baktı şöyle sobaya attı ağacı. Kış günüydü, soba yanıyor. Sobaya attı adam resmen ağacı (gülüşmeler)...Bundan iyi odun olur dedi. Adamlar ağaca bakar bakmaz tanıyorlar. Belki de çok haklılar, bilemiyorsunuz... Ağaçlarında çünkü yapısı var, DNA sı var, her kayısı ağacından zurna olmuyor meselâ! Efendim kuzeye bakanı var, güneye bakanı var... İşte, sulak yerde büyüyen var daha kurak yerde büyüyen var... Bunların hepsi etken yani! İklim şartları, toprağın yapısı vs. (...)

(...) Ben yıllardır hayret ederdim bu saza neden kimse bir şey katmamış, yüzlerce yıldır böyle çalınıyor. Ama girdim işin içine bir-iki bir şey denedik! O kadar zor ki sazın yapısını değiştirmek. Değiştiremiyorsun! Yani kabul etmiyor hiçbir şeyi. Dilsiz zurna yapayım dedim, olmadı. Olmaz mı? Uzun süre çalışmak lâzım üzerinde. Hep zaman, uğraşmak zaman ayırmak para harcamak lazım. Şimdi imalâtçı bir zurnayı 300–350 liraya yapıyor. Şimdi ben gidip üç adet zurna çektiriyorum veriyorum 1000 TL. Gidiyorum konservatuara o zurnalar üzerinde deneyler yapıyorum, olmuyor! At çöpe, gitti 1000 lira! Ben şimdi kamışları pipetten yapıyorum ya... Şimdi plâstikçi bir abi var onunla birlikte çalışıyoruz standart bir hale getirelim diye. Fabrikasyon bir hale getirelim dedik. Şu beğenmediğin plâstik pipetin imalâtı için öyle bir teknoloji gerekli ki inanamadım ben. Teknik resimler falan çizildi... Kocaman iki adet kalıbın arasında basılıyor. Özel kalıplar falan yaptırıldı. 10-15 bin lira para harcadım ben bu işe... Olmadı, ama o da olmadı! Niye yapamadık? Kalıbı da yaptık örnek şeyi de yaptık onu da gösteririm ben size. Kalıpçının o kadar çok işi var ki. Sana bakıyor, *“kaç para kazanırsınız biz bu işten”*? diyor! Kaç tane kamış satarız biz diyor günlük! Üç milyon tane beş milyon tane satar mıyız diyor? Seninle uğraşmıyor yani anladın mı? Ya çok para harcayacaksın 50–100 bin gibi. Satmasa bile adamın hakkını vereceksin. Çünkü bir proje çizmeye mühendis senden 15–20 bin TL istiyor. Adam öyle bir çiziyor ki projede kamışın milimetrik olarak bütün kıvrımlarının ölçüsünü çıkarıyor. Ona göre de kalıp basılıyor. (...)

(...) İTÜ Konservatuar saz yapım bölümünde hala zurna yapılmıyor ki! Mey, zurna, kaval yapılmıyor. Onun için ayrı bir tezgâh, ayrı bir torna lâzım, tornacılık eğitimi lâzım. Torna başka bir şey. Zurna tamamen torna da yapılır. Bizim okulda tornayı sadece ağaç kesmek için kullanırlar ağaç inceltmek için falan kullanırlar. Onun da ayrıca bir eğitimi var. Zurna imalâtı için alt yapı yok bizim okulda. (...)

K4–40: (...) Tokat'ta bir imalâtçı zurna için en güzel ağacın erik ağacı olduğunu söylüyor. Biz zurna yapacağımız ağacın içini deliyoruz ve dört sene bekletiyoruz diyor. Ortasını matkapla boydan-boya açıyor, samanın içinde dört yıl bekletiyor. (...) Saman, ağacın nemden arındırılmış bir ortamda kurumasını sağlıyor. Bu şekilde kuruyan ağaç zurna olunca çatlamıyor artık. Şimdi dört yıl bekletilen ve iyice kuruyan bu ağaçtan yapılan zurna hemen çalmaz. (...) Zurnanın başlık dediğimiz bir parçası vardır ki zurnanın canı budur (Şekil 1). Şimşir ağacından yapılır. Bu parçanın üzerinde gördüğünüz gibi şurada iki tane kargaburnu denilen parçaları vardır. Ucu açıktır. Önemli olan budur.



Şekil 1. Başlık (Dil ve Kargaburnu)

(...) Bu parçanın tornadan çıktığı zaman ayarlanması lazım! Nasıl ayarlamak lâzım? Şimdi tornayla usta bunu açtığı zaman kargaburnu ile tepe noktası arasında kalan kısım dar oluyor. Dar olduğu içinde üflediğiniz hava içinde hapsoluyor. Böylece zurnadan istediğiniz rahatlıkta ses üfleyemiyorsunuz. (...)

(...) Zurnanın ana gövdesinin alt kısımlarında bulunan ve “şeytan deliği” diye tabir ettiğimiz delikler var kalağın üstünde (Şekil 2). (...) Zurnanın ucundaki genişleyen kısmın adıdır kalak (...)



Şekil 2. Şeytan Delikleri ve Kalak

(...) Zurnanın işlevi için en önemli parçalardan biri de “lüle” diye tabir ettiğimiz şu kısımdır. Sarıdan yapılır. Ama son zamanlarda gümüşten yaptırmaya başladık (Şekil 3). (...)



Şekil 3. Lüle

(...) Lülenin ucundaki şu kısım da dere boylarında, bataklıklarda bulunan sazlıklardan elde edilen kamış olarak yapılan bir parçadır (Şekil 4). Zurnanın temel sesi bu kamıştan elde edilir. Yalnız sazlıklarda bulunan bütün sazlardan siz zurna kamışı elde edemezsiniz. Bu sazların erkek ve dişi olanları vardır. Erkek sazlar çok sert olur ve işlenmeye müsait değildir. Kamışı “dişi saz” dediğimiz daha yumuşak ve işlenmeye uygun olan sazlardan üretiriz. Sazdan boru şeklinde uzun kamış bölümleri kesilir. O bölümlerin üstü sert bir kabuk vardır. Kamışlar sıcak suyun içine konularak yumuşatılır ve bıçakla veya çakıyla üzerindeki kabuk kazınır. Bu şekilde kamış ses üretebilecek hale getirilmiş olur. (...)



Şekil 4. Kamış

(...) Bu parça lüle de denilen borunun ucuna iple bağlanır (...) (Şekil 5).



Şekil 5. Kamışın lüleye bağlanmış şekli (sipsi)

K5-28: (...) Benim çaldığım zurna erik ağacından imal edilmiştir. (...) Zurnanın bölümleri lüle, başlık ve ana gövdeden oluşuyor. Lüle üstünde kamış sarılı olan maden borudur. Sarı veya pirinçten yapılır. Biz burada gümüş lüle kullanıyoruz. Ana gövdede üstünde zurnanın perdeleri var alt bölümünde de şeytan delikleri ve kalak dediğimiz kısım. (...)

K6-26: (...) Buradaki (Mehteran Birliğindeki) zurnalar erik ağacından. Başlık kısmı sanıyorum şimsirden yapılıyor. Lüle denilen bölümü başlığa takıyoruz. Lüle kamışın bulunduğu parçadır, üflediğimiz boru şeklindeki bölüm. Bir de gövdesi var üstünde deliklerin olduğu. En alt kısım da kalak deniliyor (...)

K7-53: (...) Şimdi zurnanın başlığı var. Onun üstünde kanel (boru denir, takım denir), lülede diyorlar bu kısma, başlığa takılan sarı boru. Onun üstüne de kamış konulur. Bunların hepsinin birbirini tamamlaması lâzım! Zurnayla birleşmesi lâzım! (...) Ağaç olarak ta tabi çok arayışlar oldu... Meselâ bunu da biz şeyde Askeri müzede bir dönem yaptık. Abanozu, eriği, kaysısı vb. falan... Fark etmiyor iç tornası çok önemli. (...) Benim iki-üç tane tornacım var İstanbul'da. Belirli bir ölçüleri var zurnanın o ölçülere göre yapılıyor zurnalar ve tabi ki kanel boyutunu, kamış boyutu çok önemli (...)

K8-69: (...) Bizim buralarda erikten zurna kullanılıyor. İstanbul'da çektiriyorlar zurnayı. Kirazdan kaysıdan da yapıyorlar. Dil'in şımşirden olması lazım, sert olmalı. İşte kanel var. Kamış ve zurnanın klâvyesinin olduğu kısım. Zurnanın boyu sabittir. Sol zurna en uzun olanı (...)

K9-83: (...) Sipsiyle çalarız zurnayı. Ses oradan çıkar. Başlığa takılır. Sonra zurnanın kendisi var. Delikleri var üstte yedi delik, altta bir delik. (...) Erikten zurna olur, kaysıdan olur, kirazdan olur, duttan da yapılır. Bizim Lüleburgaz'da çalınan zurnalar genelde eriktir. (...)

K12-65: (...) Kamış, bu da sipsi, şimdi kanel diyenler var ama bunun zaten ismi sipsi! Bu başlık. Ses tonu, ayarlar (şeytan-cin delikleri için) akort sesleri. (...) Bu erik efendim... Cevizden olur, kirazdan olur. (...) Erik ve kiraz, bu ağaçlar serttir, güzel-gevrek ses verir, ceviz ile dış budak boğuntu bir ses verir, yani daha kaba bir ses veriyor. Bak bu iyi erik! (...)

K13-38: (...) Ağacın yapısında nem vardır. Biz ilk önce yarı mamul yaparız çalgıyı. Ortasını deleriz, içten ve dıştan. Ortaları da oyuk olur bu yarı mamullerin. Daha sonra tam mamul zurna yaparken de kullandığımız ölçülere göre deliklerini açıp zurnayı tamamlıyoruz. Dil-kargacık denilen kısım çok önemli şımşirden yaparız o bölümü, abanozdan da olabiliyor. Yedi tane şeytan deli var. Duruma göre şeytan deliklerinin çapını genişletebiliyoruz. Bu gösterdiğim zurna erik ağacından mamul. Yeteri kadar kurumazsa o ağaçtan çalgı aleti olmaz. Bazen insanlar ben köyümden bir ağaç getireyim ondan zurna yapalım derler. Öyle bir şey yok yani. (...) Ağaçları tornadan kabaca geçirdin zurna şeklinde; İçlerini oydu; 3-4 sene bu durumda bekletiyorsun. Bir sipariş aldığın zaman, bu beklettiğin yarı mamul zurnaları değerlendireceksin! (Şekil 6) (...) Bu elimdeki zurna erik ağacından! En iyi zurnalar erikten olur. Başka ağaçlardan isteyenler de olabiliyor. Ağacına göre fiyatı da değişir zurnanın. Kayısıdan veya kirazdan da olabiliyor. Dut ağacından. Abanoz biraz serttir, çok bulunmuyor ama iyi zurna olur abanozdan (...)



Şekil 6. Yarı Mamul Zurnalar

(...) Tam mamul zurnayı makine yağı ile yağlayıp naylonun içinde muhafaza ederiz. Temiz kuru saklansın diye. Havayla da irtibatını kesiyoruz (...) Ben zurna çalmıyorum imal ediyorum. Zurna çalan

Romanlar var ama ben zurna yapan Roman bu zamana kadar hiç duymadım! (...)

(...) Zurna dilinin ucundaki kargacıklar zamanla kapanıyorlar. Islanıp kuruyarak büzülüp kapanıyor kargacıkların arası. Kargacık çubuğu adı verdiğim bu çubuk benim fikrim (Şekil 7). Şimdi kargacık çubuğunu zurnanın kalağından içeriye dile doğru yerleştiriyoruz. Böylece iç kısımda dilin kargaburnunun kapanmasını engellemiş oluyoruz. (...)



Şekil 7. Zurna dili için “kargacık çubuğu”



Şekil 8. Kargacık çubuğunun zurnaya yerleştirilmesi

K14-55: (...) Ben imalatçıyım çalıcı değilim! Kaba zurnayı çeşitli ağaçlardan yapıyoruz. Dut'tan, Erik'ten, Kayısı'dan, Kiraz'dan zurnalar yaparız. (...) (Şekil 9)



Şekil 9. Erik, Kayısı, Kiraz ve Dut Ağacından Yarı Mamul Zurnalar

(...) En iyisi erikten olur. Yalnız eriği her zaman bulamadığımız için böyle çeşitli ağaçlardan da yapıyoruz. Genellikle kayısıdan yapıyoruz. Dutta da, kirazdan da isteyen var. Dış budaktan bile isteyen var yani! (...) Mehterde çalınan veya işte Trakya Bölgesinde çalınan zurnalar hep standarttır. (...)

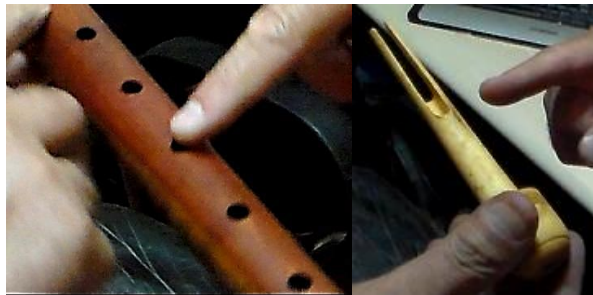


Şekil 10. Başlık-Perde Arasındaki Kısım

(...) Başlık ile ilk perde arasındaki mesafe altı santimdir (Şekil 10). Ondan sonra perde araları dört santim, dört santim, gider. Zurnanın ana gövdesi 53 santimdir (Şekil 11). Üç santim de dil toplamda 56 santimdir.



Şekil 11. Kaba Zurna



Şekil 12. Perde Delikleri ve Dil



Şekil 13. Başlık

(...) Bu kısma “Dil” denir (Şekil 12). “Nazık” de derler bazı yörelerde. Zurna isterse altından olsun bu parça iyi olmadıktan sonra. Zurnayı çaldıran bu dil. İçine üflediğiniz zaman böyle ısıklık çalacak! Bu dil zurnaya girdiği zaman kısa olan üstteki ilk perdeye kadar geliyor. Uzun olan kanal ise zurnanın altındaki deliğe kadar geliyor. (...) Şu kısım “gövde” (Şekil 11). Aşağıdaki geniş kismada “kalak” deniliyor (Şekil 15). Kalağın üzerindeki deliklere de “cin deliği” deriz (Şekil 14). Gövdenin üzerindeki büyük deliklere de “perde” denir. (...) (Şekil 12)



Şekil 14. Şeytan (Cin) Delikleri



Şekil 15. Kalak

(...) Şu karşıdaki gördüğünüz kalaslara, şu tornalarda kabasını almak suretiyle kabaca zurna şekli veriyoruz. Ondan sonra içini boydan boya deliyoruz. Sonra kalağını açıyoruz. Sonra bu 4–5 ay bu vaziyette kurumaya bırakıyoruz. İçten-dıştan kuruması gerekiyor. Kuruduktan sonra işleme sokuyoruz. Perdeleri, cin delikleri açılıyor. İnce işçiliğini de yapıp tam bir zurna olarak çıkarıyoruz. (...)

(...) Ağacın ne zaman kesildiği önemli! Eriğin meyvesini topladıktan sonra kesilecek ağaç. Biz ağaç kütüğünü önce dörde ayırırız. Tam ortadan dört parçaya ayrılır ağaç. Kütüğün orta merkezi (özü) kullanılmaz, kenar

parçalarından yaparız biz zurnayı. Zaten zamansız kesilen ağaçlardan çalgı âleti yapamazsın! Ağacı 9. Ayla 1. Ay arasında keseceksin. Gövdesindeki suyu bırakmış olacak. Birinci aydan sonrada kesilmez. Su çekmeye başlar ağaç. Onun için bu işler sanıldığı kadar basit değil. Çok ince ayrıntılar gerektiren işler. Ağacı yanlış zamanda kesersin. Yarılır hiç bir işe yaramaz. (...)

Katılımcılara “Çalgınızın yapısal özellikleri nelerdir (İmal edildiği ağacın cinsi, çalgının bölümleri gibi)? şeklinde yöneltilen soruya verilen cevaplar incelendiğinde Kaba zurnanın; Erik, Kayısı, Kiraz, Dut, Zeytin, Gül, Dişbudak ve Abanoz gibi ağaçlardan imal edilebildiği bulgulanmıştır. Burada toplam sekiz tür ağaç ismi geçmiştir. Bu ağaçlar genel olarak sert yapıda ve işlenmesi kolaydır. K2-42 nin “Her kayısı ağacından zurna olmuyor meselâ! Ağaçlarında çünkü yapısı var DNA sı var. Efendim kuzeye bakanı var, güneye bakanı var... İşte, sulak yerde büyüyen var daha kurak yerde büyüyen var” ifadesi aynı cins ağaçların da çeşitli yapılarda olabildiğini, her kayısı ağacından veya her erik ağacından iyi zurna olur diye bir tespitin yapılamayacağını anlatmaktadır. Yine K2-42 nin, abanoz ağacından imal edilen zurnaya yönelik “Abanoz çok sert bir ağaçtır. Zurna da sert bir enstrüman. Bu sefer çarpışıyor ağaçla. Acayip sert bir ses çıkıyor.” ifadesi dikkat çekicidir. Abanoz ağacı tahta çalgı imalatında sıkça kullanılan ve oldukça makbul tutulan bir ağaçtır. Abanozun sert bir ağaç olması, kolay işlenebilirliği, abanozdan yapılan çalgının ses renginin daha parlak olması gibi hususlara karşın K2-42 “Ben abanozla çalamıyorum meselâ... Abanoz zurnadan keyif alamıyorum...” ifadesiyle bu özelliklerin kendisi için uygun olmadığını ifade etmiştir. Bu yorumun, K2-42 nin kaba zurnayı daha yumuşak ve düşük ses yoğunluğuyla çalma isteği ve gerekliliğinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Görüşme yapılan katılımcıların tamamı zurna yapımında en yaygın kullanımın erik ağacı olduğu yine en iyi zurnanın erik ağacından yapıldığını ifade etmişlerdir. Görüşülen çalgı yapımcıları K13-38 ve K14-55 ortak bir ifade ile bu bulguyu desteklemektedirler. Yine her iki çalgı yapımcısı da, cinsi ne olursa olsun kesilip getirilen her ağaçtan zurna yapılamadığını, ağacın kesim mevsiminin, kesim şeklinin, ağacın yetiştiği bölgede ki iklim şartları gibi birçok hususun önemine vurgu yapmışlardır. Bu konuda K14-55 in “Eriğin meyvesini topladıktan sonra kesilecek ağaç. Gövdesindeki suyu bırakmış olacak.” ifadesi bilgi verici açıklamalardır.

K4-40, “Tokat’ta bir imalâtçı zurna için en güzel ağacın erik ağacı olduğunu söylüyor. Biz zurna yapacağımız ağacın içini deliyoruz ve dört sene bekletiyoruz diyor.

Ortasını matkapla boydan-boya açıyor, samanının içinde dört yıl bekletiyor. (...) Saman ağacın nemden arındırılmış bir ortamda kurummasını sağlıyor. Bu şekilde kuruyan ağaç zurna olunca çatlamıyor artık.” şeklinde ki ifadesiyle zurnanın mamul olabilmesi için geçen aşamaları ayrıntılı olarak ifade etmiştir. K13–38, “*Ağacın yapısında nem vardır. Biz ilk önce yarı mamul yaparız çalgıyı. Ortasını deleriz, içten ve dıştan. Ortaları da oyuk olur bu yarı mamullerin. 3–4 sene bu durumda bekletiyorsun. Yeteri kadar kurumazsa o ağaçtan çalgı âleti olmaz.”* ifadesi, bir ağacın kaba zurna olabilmesi için uzun süreli ve çeşitli aşamalardan geçtiğini anlatmaktadır. Yine K14–55 in bu yöndeki “*Ağacın içini boydan boya deliyoruz. Sonra kalağını açıyoruz. Sonra bu 4–5 ay bu vaziyette kurumaya bırakıyoruz. İçten-dıştan kuruması gerekiyor. Kuruduktan sonra işleme sokuyoruz.”* ifadesi katılımcı çalgı yapımcılarının bu konudaki ortak beyanlarıdır. Açıklamalarda ki süre farklılığının zurna satışına yönelik sürümden kaynaklandığı değerlendirilmektedir.

Katılımcıların tamamı çalgının temelde üç bölümden oluştuğunu ifade etmişlerdir. Bu bölümler sırasıyla Lüle, Başlık ve Gövdedir.

Kaba zurnanın birinci bölümü lüledir. Bu bölümü kamışın bağlandığı pirinç, sarı veya gümüş gibi madenlerden yapılan ince ve gittikçe genişleyen boru şeklinde ki yapıdır. Yaklaşık olarak 5,5–6 cm uzunluğundadır. Lülenin boyunun uzun veya kısa oluşu, zurnanın akorduna etki etmektedir. Mehteranda görev yapan katılımcılar bu bölüme “lüle” adı verirken, mahalli sanatçılar “boru” veya “kanel” olarak adlandırmakta, yaşı ilerlemiş eski ustalar “sipsi” olarak isimlendirmektedirler.

Katılımcıların ifadelerinden kaba zurnanın ikinci ve en önemli organının “başlık” olduğu bulgulanmıştır. K14–55 bu bölümün “Nazik” olarak da adlandırıldığını ifade etmiştir. Başlık (*Şekil 1*), bütün zurnalar için şimşir ağacından yapılmaktadır. Abanoz ağacından olanı da vardır. Başlık kısmı bazı zurnalarda, zurnanın gövdesini oluşturan ağacın cinsinden yapılsa da bu istisnâ bir durumdur. Başlık tek parça olup üç kısımdan oluşmaktadır (*Şekil 1*). Birinci kısım zurnanın dışında kalan ve çapı geniş olan kısımdır ki üç santim uzunluğundadır. İkinci bölüm Zurnanın içine girebilmesi için çapı daraltılmış olup, birinci perde deliğine kadar uzanan yaklaşık olarak 5,5 cm’lik boru şeklinde uzayan kısımdır (*Şekil 1*). K4–40 “*Dar olduğu için de üflediğiniz hava içinde hapsoluyor.”* şeklinde ifade ettiği kısım burasıdır. Üçüncü kısım K4–40 ın ifadesiyle “*kargaburnu*”, K13–38 in ifadesiyle “*kargacık*” denilen kısımdır (*Şekil 1*). Yaklaşık

7,5 cm uzunluğunda olup birbirine paralel konumda karşılıklı iki adet dilden oluşur. Şekil olarak kargaburnunu andırdığından bu isimle anıldığı düşünülmektedir.

Kaba zurnanın ebat olarak en büyük organı “gövde” dir. Gövde 53 cm uzunluğunda ve 3 cm çapında ki bir boru şeklindedir. Gövdenin içinde uzayan boşluğun çapı 17–18 mm kadardır. Gövde bölümü tek parça olup üç kısımdan oluşmaktadır. Bu kısımlara “klâvye”, “şeytan delikleri” ile “kalak” adı verilir. Katılımcıların genel olarak “şeytan delikleri” (*Şekil 14*) olarak isimlendirdiği kısım K14–55 tarafından “*cin delikleri*” (*Şekil 2*) olarak da isimlendirilmiştir. Birinci kısım perde deliklerinin bulunduğu “klâvye” dir. Klâvyenin üst kısmında yedi ve alt kısmında da bir adet olmak üzere toplamda sekiz delik bulunmaktadır. Delikler arası mesafe üçer santimdir. Arkadaki delik sol elin başparmağıyla kontrol edilmektedir. Üstteki üç delik yine sol elin işaret orta ve yüzük parmaklarıyla, alttaki dört delik ise sağ elin işaret, orta, yüzük ve serçe parmaklarıyla kontrol edilmektedir. Sağ elin başparmağı gövdenin alt kısmından tutulmakta olup zurnanın taşınması ve havada durmasına destek olmaktadır. Gövdenin 40. santimden ile 53. Santim arasında ki kısmı huni şeklindedir. Çapı 3 cm olan gövde borusu 40. santimden itibaren genişlemeye başlayarak en uçta 7–8 santimlik bir genişliğe ulaşarak kalağı oluşturur (*Şekil 15*). Kalak kısmının üzerinde de “şeytan delikleri” denilen yedi adet delik bulunur. “Şeytan delikleri” nin çapı, perde deliklerine göre daha dar açılmaktadır.

4.4.2. Kaba Zurnanın Müzikal Özelliklerine İlişkin Bulgular

Katılımcılara, *Çalgınızın müzikal özellikleri nelerdir (Ses genişliği, akordu, transpoze çalabilme kabiliyeti gibi)?* şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Alınan cevaplara yönelik ayırt edici nitelikte ve önemli bulunan kısımlar aşağıda özetlenmektedir. Alıntılar katılımcıların kendi ifadeleri ile verilmiştir:

K1–48: (...) Şimdi başından toparlamaya çalışırsak. Kaba zurna diğer zurnalardan ayrılması gereken bir zurna! Diğer zurnalar derken orta ve cura zurnayı kastediyorum. (...) Perdelerinin açık olması, bizim Türk müziği dediğimiz tarza daha uygun bir parmak pozisyonu ve dudak pozisyonuyla Türk müziği koma seslerini rahat çıkartabilme özelliğine sahip bir çalgı aleti olarak değerlendirilebilir. (...) Dolayısıyla şimdi yine Mahalli bölgelerde klârnetin Türk müziğine çok faydası olduğu herkes tarafından bilinir. Şimdi boyut olarak, o sesleri verebilen bir yapı olarak kaba zurnayı da bunların içerisine bir alt mertebe olarak sokabiliriz. (...) iyi bir usta tarafından, uygun bir kamış, iyi bir üfleme ve iyi bir zurna ile çıkartılabildiği takdirde iki oktavdan da fazla bir ses sahası var. Dolayısıyla Türk müziğinde kullanılan ezgilerin tamamını kaba zurna da

makam özelliklerine göre seslendirebilme imkânımız var! (...) Türk müziği makamlarını kaba zurnada rahatlıkla ifade edebilirsiniz. Yine diğer zurnalara göre transpoze çalma imkânına en yakın çalgı kaba zurnadır diyebiliriz. Çünkü cura zurnada da beş parmak kapatıldığında çıkarılan sesin ismi geleneksel anlamda “la” dır. Ufak boyut fark etmez. Siz şimdi değişik sazlarla birlikte çalacaksınız, örneğin bir soliste eşlik edeceksiniz. Diyelim ki “La” karardan çalmanız gerekiyor. Sizin cura zurnayla transpoze çalma şansınız yok. Yaptığınız olay değişik bir boyda zurna alarak çalgıyı değiştirmek. Böylece yine beş parmak basarak piyanoya göre duyulan sesi o solistin istediği sesi yakalamış oluyorsunuz. “Si” den söylüyorsa “si” zurna “la” dan söylüyorsa “la” zurna alıyorsunuz. (...) Ama kaba zurnada çalıcı açısından dört-beş değişik kararda transpoze imkânına sahip olabiliyorsunuz. Tabi ki buna beyninizi yormanız gerekiyor. Biz mehterde Uşşak olsun, Hicaz olsun, Hüseyinî olsun “la” kararlı parçalarda yerimiz bellidir. Beş parmak kapatılır. Batının “mi” si bize göre “la” dır. (...)

(...) Şimdi Trakya’yı referans alırsak zeybeklerde ses sahası daha geniş olduğu için o sesleri elde etmek için transpoze tekniğine girmiş zurnacılar. Mesela ee, bizim öğrenerek-kullandığımız ve öğrettiğimiz yani geleneksel tarzda öğrendiğimiz-öğrettiğimiz arkadaki deliği saymazsak öndeki deliklerden beş tanesini kapattığımızda oluşacak olan ses zurna klavyesine göre “la” sesidir. Ege’de yeri geldiği zaman yedisini de kapatıp buna “la” diyebilirler ki derler. Neden çünkü eğer beş parmak kapatarak aynı melodiyi çaldıklarında bu sefer ses alanı geniş olduğu için oktavlarda zorlanmaya başlayacaktır çalan kişi. Ama alt taraftaki yedi deliği kapatıp ta çaldığında o sahayı daha az zorlanarak çıkartacaktır. (...)

K1-48 kaba zurnanın iki oktavdan fazla bir ses genişliği olduğunu ifade etmektedir. Bu sesleri çıkartabilmek için icracı-kamış-zurna üçlüsünün iyi olması gerektiğini vurgulamaktadır. Eğer iyi bir zurna ve iyi bir kamış var; fakat icracının üflemesi iyi değilse zurnadan iki oktav ses alamazsınız. Yine usta bir icracı iyi bir zurna ile üflese; fakat kullandığı kamış iyi değilse iki oktav ses alınamıyor. İyi bir kamışla iyi bir usta fakat kullandığı zurna iyi değil o zaman zurnanın ses genişliği yine düşüyor.

Usta-icracı, iyi-zurna, iyi-kamış bileşimi sağlandığında, zurnanın ses genişliği iki oktavı geçebilmektedir. Katılımcı K1-48 in “...diğer zurnalara göre transpoze çalma imkânına en yakın çalgı kaba zurnadır diyebiliriz...” şeklindeki açıklaması, kaba zurnanın transpoze çalmaya uygun bir çalgı olduğunu ifade etmektedir. K1-48 tiz bölgelere gelen bazı kararların daha pes bölgelere göçürülerek çalınabildiğini “Neden çünkü eğer beş parmak kapatarak aynı melodiyi çaldıklarında bu sefer ses alanı geniş olduğu için oktavlarda zorlanmaya başlayacaktır çalan kişi. Ama alt taraftaki yedi deliği kapatıp ta çaldığında o sahayı daha az zorlanarak çıkartacaktır.” şeklindeki beyanıyla ayrıntılı olarak ifade etmektedir.

K2-42: (...) Ben kaba zurnada iki oktav çok rahat kullanıyorum. Saz buna müsait. Tabi onu üfleyebilmek önemli! (...) İki oktav kullandığın zaman çaldığın makama göre transpoze de yapıyorsun. Diğer zurnalarda bunu yapamazsın. (...) Halay zurnası daha küçük boyutlu ve çalınış tekniğinden tavrına kadar her şey farklı. Mesela kimse böyle değerlendiremeyebilir ama “Halay Zurnası” da bir zurna “Kaba Zurna” da bir zurna. Zurna Ailesi diye geçiyor, ama Trakya’da çalınan kaba zurnayla “Halay Yöresi” nde çalınan zurnanın iki ayrı enstrüman olduğu değerlendirilebilir. İkisine de zurna deniliyor ama bambaşka enstrümanlar yani. (...) Kaba zurna ufak zurnaya göre çalınması ve hâkimiyeti çok daha zor bir çalgı. Çünkü ufak zurnayı sonuçta en fazla bir–bir buçuk oktav ses genişliğinde kullanıyorsunuz ve tavrı belli. Genelde hep aynı tavırda çalıyor. Ama kaba zurna öyle değil kaba zurnanın iki oktavını birden kullanıyorsunuz. (...) Çok kıvrak bir saz. (...)

K3-33: Ses genişliği iki oktav yaklaşık. İyi bir kamışla iyi bir (ağacı da çok önemli) perde aralıkları usta tarafından özene–bözene delinmiş iyi bir zurnayla o anda iki kullanabiliyorsunuz. İki oktav ses aralığına sahip. Yani bu 1,5 oktav da oluyor, iki oktavda oluyor. Rengini göstermek açısından, ustalığı göstermek açısından iki oktav kullanabiliyorsanız eğer bir oktav çaldığınız melodik bir pasajı, tam bir oktav yukarı aktarabiliyorsunuz. Bu sizin için bir oktavın yeterli olduğu anlamına geliyor yani. Mesela bir taksim yapıyorsunuz ya da uzun hava çalıyorsunuz. Anadolu’da vardır ya “açış tabiri” mesela bir hicaz taksim çalıyorsunuz, pes bölgelerde mesela “la” üzerinde bir ölçü alalım, “la” dan “sol” e kadar aşağı–yukarı pest bölgeden çalabiliyorsunuz bunu. Ama bunu bir oktav yukarı attığınız zaman, “la” dan “sol” e kadar yine çalıyorsunuz. Bu durum dinleyen için daha vurucu daha etkili bir duyum oluyor. O’nda daha değişik duygular uyandırıyor.

Katılımcı K2-42, kaba zurnanın iki oktav ses genişliğinin tamamının kullanılabildiğini ifade etmekte, çok kıvrak bir saz olduğunu söylemektedir. Kaba zurnanın müzikalite olarak kıvrak özellik göstermesi, çalgının yorum kabiliyetinin genişliğini anlatmaktadır. Bu durum kaba zurnanın ifade zenginliğidir. K2-42 nin “*ufak zurna hep aynı tavırda çalıyor*” ifadesi kaba zurnanın daha geniş bir anlatım gücüne sahip olduğunu göstermektedir. Burada kaba zurna diğer zurnalardan ayrı bir çalgı âleti olarak değerlendirilmektedir. Yine K1-48 in “*...İkisine de zurna deniliyor, ama bambaşka enstrümanlar yani...*” ifadesi kaba zurnanın diğer zurnalardan ayrıldığını anlatmaktadır. Bu farklılık, kaba zurnanın müzikal ifade gücünün daha zengin olmasından kaynaklanmaktadır.

K3-33 ise kaba zurnanın ses genişliğinin iki oktav olsa bile bunun “*özene–bözene delinmiş iyi bir zurnayla*” kullanılabildiğini ifade etmektedir. Buradaki –özene–bözene delinmiş iyi bir zurna– “sesleri açık ve akort yapılmış zurna” anlamına gelmektedir. K3-33, “*bir oktav çaldığınız melodik bir pasajı, tam bir oktav yukarı aktarabiliyorsunuz*” ifadesiyle çalgının transpoze seslendirmeye uygun olduğunu

kastetmektedir. Ayrıca bu ifade kaba zurnanın bir oktav olarak ta kullanılabileceği anlamına gelmektedir.

K4-40: (...) Ben bu konuyu bayağı bir araştırdım. Şimdi klarnetin vermiş olduğu sol ile bunun vermiş olduğu sol sesi aynı. Zurna klavyesindeki tüm sesleri parmaklarımla kapatırsam elde ettiğim ses “Fa” oluyor. Aslında nefesli sazlarda boştan çıkan ses (hiç parmak basılmadığı zaman çıkan ses) sazın kendi karar sesini verir. Biz zurnayı da parmak basmadan üfledik, klarnetçi de parmağını basmadan üfledi ve ikisi de “sol” sesini verdi. (...). Babam da meselâ bu zurnaya “sol” zurna derdi. Ben babamda öğrendiğim için rahatlıkla “sol” zurna diyebiliyorum. (...) Ben yaklaşık iki oktav kullanıyorum. Ama genelde 1,5 oktav yeterli oluyor çaldığımız eserlerde. (...) Taksim falan yaparken iki oktavın anlatımı daha güzel oluyor. (...) Biz bazı parçaları değişik perdelerden çalarız. Bu okuyucunun sesine göre değişir(...)

(...) Kaba zurnayı diğer zurnalardan ayıran en önemli özelliklerden biri de tanspoze çalma imkânını sağlamasıdır. Biz demin Hicaz’ ı “fa” üzerinden geçtik ama “sol” üzerinden, “mi” üzerinden, “la” üzerinden de geçebiliriz. Hicazın karar sesi “la” dır ama illâ “la” sesinden geçmek zorunda değiliz. Ama en güzel yerinden duyulur! (...)

(...) Biz böylece kaba zurnanın transpoze çalmaya müsait bir ses genişliği ve yapısı olduğunu anlıyoruz. Bu kaba zurnanın boyutu ile ilgili bir özellik (...) Ses hacmi bir buçuk oktav olarak söyleniyor. Ama icracının ustalığına göre iki oktav kullanılabiliyor.

K4-40 Kaba zurnanın tonunun “sol” olduğunu ifade etmiştir. Bu ses alaturka sol’ dür. Diapazona göre duyuluşu “re”dir. Bu tespit yapılırken zurnanın hiçbir perdesine basmadan çıkan ses temel alınmıştır ki bu ses “sol klarnet” in boşta ki sesi ile aynı frekanstadır. K4-40 da kaba zurnanın ses genişliğinin iki oktav olduğunu teyit etmektedir. Bu genişliği özellikle taksimlerde kullanabildiğini ifade etmektedir.

Buna ek olarak K4-40 kaba zurna da bazı eserlerde transpoze çaldıklarını ifade etmiş, okuyucunun sesine göre eserin karar perdesini değiştirerek çalabildiklerini ifade etmiştir. Katılımcı K4-40 ın *“Biz hicazı sol” üzerinden, “mi” üzerinden, “lâ” üzerinden de geçebiliriz. Hicazın karar sesi “lâ” dır ama illâ “lâ” sesinden geçmek zorunda değiliz* ifadesi kaba zurnanın transpoze çalmaya imkân tanıyan bir çalgı olduğunun en önemli tespitidir. Böylece kaba zurnanın transpoze çalmaya müsait bir saz olduğu bir kez daha bulgulanmış olmaktadır.

K7-53: (Katılımcı sorulan soruları zurna icra ederek ifade etmeye çalışır. Bu sebepten katılımcı ile yapılan görüşmelerde alınan video kayıtlarından sorulan sorulara cevap niteliğinde olabilecek fotoğraflar yakalanarak bulgular geçerliliği desteklenmiştir). (...) Şimdi bu ses alaturka “sol” sesinin (diapazona göre “re” nin) bir oktav üstündeymiş gibi gözüküyor,

ama değil çeyrek ses koma yapıyor diklik gibi. Tınısı farklı geliyor. Bunlar önemli şeyler... (Zurna üstünde üç perde kapatılır, piyanoya göre “sol” perdesinden, üçüncü oktav “re” üflenir.) (Şekil 14.1.) (...) Aslında piyano “mi” sinin de bir oktav tizini yakalamak istiyorum. Esasında “re” nin oktavı olması gereken yerde çoğu zurnalar onu vermiyor. “re” sesi alaturka “sol” dur. (...) (Klavye üzerinde altıparmak kapatılarak “re” sesinin yeri gösterilir) (...) Bunun oktavı-karşılığı boştaadır (...) (Klavyedeki perdelerin tamamı açık olacak şekilde aynı parmak durumundan “dudak kademesi” ile üçüncü oktav “re” üflenir.) (Şekil 14.) (...) Aynı diziyi-oktavı ben burada buluyorum şimdi. Bu da olmayan bir şey yani! O pozisyondan bu ses yok. Üflesin bütün zurnacılar! (...) Şimdi bak, buraya da çıkmaya başladım; geliştirmeye çalışıyorum. Tabi bu Ağız basıncı, diyafram ve sevişmeyle alakalı bir şey bu. (...)

K7-51, kaba zurna üzerinde üçüncü oktav sol sesini iki pozisyondan alabilmektedir. Bu pozisyonlardan biri yerinden yani boştan (Şekil 16), diğeri ise üç parmak kapalı (do perdesinden) olan şekildir. (Şekil 17) Bu aşamada kaba zurnanın ses genişliğinin tam olarak iki oktavdan bir tam ses fazla olduğu bulgulanmıştır. K7-51 bu sesin üflerken kullandığı kamış bu sesi üflemeye müsait yapıda bir su kamışdır.



Şekil 16. Üçüncü Oktav “Sol” 1. Pozisyon



Şekil 17. Üçüncü Oktav “Sol” 2. Pozisyon

Yukarıda ki şekillerde üçüncü oktav “sol” sesinin zurna üzerinde iki farklı pozisyonu görülmektedir.

K8-68: (...) çok eskilerimiz “Kaba Zurna” dediler... Aslında “sol”! Yani klarnetle zurnanın arasında hiçbir fark yok. (...) Evet. Ton olarak hiçbir fark yok. Yani ne farkı var? Diyez–bemolleri var klarnetin. Zurnanın diyez–bemolü yok, klarnetin diyez–bemolü var. Zurna kendi başına bir saz “sol” dür. (...) “Kaba Zurna” diye bir şey yok. Zamanla onu söylemişler ama bilmeyerek... aslında “Sol Zurna”! “Re Zurna”, “Mi Zurna”, “Do Zurna”, “Fa Zurna”... hepsi var! (...) Tamamını kapattığın zaman “Fa” çıkar. (...) Çoğunlukla “la” üzerinden çalışıyoruz. Oyun havalarını, zeybekleri, halk oyunlarını devamlı “la” çalışıyoruz. (...)

K8-68, kaba zurnanı “sol zurna” olduğunu ve bu şekilde isimlendirilmesi gerektiğini söylemektedir. Bu söylemi K4-40 ın söylemi ile örtüşmektedir. Burada halk ağzında “kaba zurna” olarak tanınan–bilinen zurnanın “sol zurna” olduğu, bu isimle kullanılması gerektiği yönünde bir görüş vardır. Katılımcılar bu görüşlerini “*Aslında “sol”! Yani klarnetle zurnanın arasında hiçbir fark yok*” (K8-68) diyerek geçerli kılmaktadırlar. “Sol zurna” teriminin “kaba zurna” terimi yerine kullanılıp–kullanılamayacağı, bu terimin halk arasında yaygınlaşmasına bağlı bir durumdur. K4-40 ın “*Biz zurnayı da parmak basmadan üfledik, klarnetçi de parmağını basmadan üfledi ve ikisi de “sol” sesini verdi.*” ifadesi kaba zurnaya sol zurna ismini vermek için yeterli olup olmadığı konusu önemlidir. Bu anlatımların, “zurnayı yıpratana klarnetle” bir boy ölçüşme tarzında ifadeler şeklinde yorumlanmıştır. Kaba zurna ustaları klarnet gibi zurna çaldıklarını sık sık dile getirmektedirler. Bize göre “sol zurna” tabiri “sol klarnet” ten gelen bir çağrışım olup, klarnetle zurna arasındaki rekabetin dışı vurumudur.

K10-69: (...) Zurnanın diyezi bemolü yok. Onu dudakla buluyorsun. (...)

(...) Geçen hafta sazlarla çaldık. Benim zurna biraz dik geldi. Başlığı yukarı kaldırdım pesleştirdim biraz. (Şekil 18) Ana sese geldim. (...)



Şekil 18. Kaba Zurnada Akortun Pestleştirilmesi

K10-69, araştırmacıya icra kaydı vermeden birkaç gün önce ince sazlarla birlikte çaldığını ve akortunun tiz olduğunu bu bakımdan başlığı biraz açarak sazı pestleştirdiğini (Şekil 18) “Benim zurna biraz dik geldi. Başlığı yukarı kaldırdım ana sese geldim.” ifadesi ile açıklamıştır. Fotoğrafta K10-69 un çalgıyı pestleştirilmek için yaptığı işlem net bir şekilde görülmektedir.

K11-57: (...) Zurna perdesiz bir çalgıdır! Bunların diyezlerini de bemollerini de hepsini biz dudakla buluyoruz. Meselâ bir segâh yapsak, meselâ biz orada o segâhın ağlatmasını biz dudakla buluyoruz ama klârnette perdeleri vardır. (...)

K12-65: (...) şimdi bunun diyezi-bemolü yok! Diğer sazlara nazaran, zurna çalmak klarnetten daha zordur. Neden diyezi-bemolü yok bunun hepsini biz buluyoruz! (...)

K10-69, K11-57 ve K12-65 kaba zurnanın müzikal özellikleri ile alâkalı olarak perdesiz bir çalgı olduğunu, diyez ve bemol tuşlarının bulunmadığını ifade etmiştir. Bu anlatım çalgının müzikal özelliklerinin yanı sıra öğrenimine yönelik yapısal zorlukları da ifade etmektedir.

4.4.3. Kaba Zurnanın Yapısal Özelliklerinin İcraya Olan Etkileri

Katılımcılara kaba zurnanın çalgısal özelliklerinin tespitine yönelik “Çalgınızın yapısal özelliklerinin çalgının icrasına olan etkileri nelerdir?” şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Alınan cevaplara ait ayırt edici nitelikte ve önemli bulunan kısımlar aşağıda özetlenmektedir. Alıntılar katılımcıların kendi ifadeleri ile verilmiştir.

K1-48: (...) Evet, parmaklarımı klavyede gezdiriyorum, ama aslında hangi frekansta ses çıkacağına benim beynim hükmediyor. Hangi sesi hangi pestlik veya tizlikte üfleyeceğimi beynimden gelen komutlarla dudak-kamış ilişkisi belirliyor. (...) Kaba zurna gövde ve dil olarak her ne kadar obuaya atalık yapmış olsa da ve bombard her ne kadar kaba zurna ile eş değer bir çalgı gibi dursa da kullandığınız kamış farklı. (...) Hepsi çifte yapraklı (Şekil 19) kamış kullanıyor ama yapıları farklı. Çifte yapraklı olduğu için bu. Ses kaynağı üflediğimiz havanın, buradan iki yaprağın arasından geçerek iki yaprağın birleşmesiyle, açıp-kapanmasıyla oluşuyor. Şimdi bu kamışı ne kadar çok dudağımızdan dışarı çıkartırsak sesi o oranda kısımış oluyoruz. Yine bu kamışı ağız boşluğuna doğru ne kadar alırsak bu sefer yaprakların titreşme mesafesi artacağından dolayı sesin volümünü o kadar açmış oluyoruz. Kamışın yapısından kaynaklanıyor bu durum (...)

(...) Şimdi siz bombard’da ki, ya da obua’daki kamışı üflediğinizde sabit bir ses çıkar. Sizin bunu kaydırma şansınız olmuyor. Sesi kaydırayım dediğinizde titreşim biter ve siz ses elde edemezsiniz! İşte Türk müziğinin ayrıldığı nokta burası! Siz seslere hâkim olmak

durumundasınız. Kamıştan elde edeceğiniz seslerin frekanslarını makamların özelliklerine göre değiştirebilmelisiniz. (...)



Şekil 19. Kamış Yaprakları (Kanatlar)

K1-48, Kaba zurnayı “Obua” ve Fransızların “Bombard” ıyla (Şekil 20) kıyaslamış “*Bombard her ne kadar kaba zurna ile eş değer bir çalgı gibi dursa da kullandığınız kamış farklı. Hepsi çifte yapraklı kamış (Şekil 19) kullanıyor, ama yapıları farklı.*” ifadesi ile farklılığın kamışın yapısından kaynaklandığını açıklamıştır.



Şekil 20 Kaba Zurna, Bombard ve Obua

Kaba zurna kamışı esnektir. Dil, nefes ve dudak hareketleriyle üflenen sesin frekansları ile oynanabilir. Nefesli çalgılarda, ses yoğunluğunun dudakla ayarlanabilir olması makamsal icra için en önemli husustur. Kaba zurna kamışı koma farklılıkların rahatça alınabildiği bir yapıya sahiptir. Kamıştaki bu yapı, kaba zurnanın makamsal icra özelliğinin ana kaynağıdır. K1-48 in “*Bu anlamda Türk müziği makamlarını kaba zurnada rahatlıkla ifade edebilirsiniz.*” ifadesi kaba zurnan kamışının esnekliğine dikkat çekmektedir.

K2-42: (...) Meselâ zurnada dil bölümü vardır. Ben o dili atıp, dilsiz zurna yapmak istedim. Üç-dört tane zurna yaptırdım dili olmayan, bir kaval gibi tek parça olsun dedim! Ama o dili çıkardığın zaman zurna başka bir şey oluyor. Perdelerindeki bütün ayarlar değişiyor. Çok hassas çalışmalar yapmak lazım. Bu işe para yatırmak lazım. O yüzden zurna

gelişememiş! Geliştiremiyorsun abi sazı! En ufak bir değişiklik yapıyorsun, saz başka bir şey oluyor. Dili kaldır zurnadan! Zurna zurnalıktan çıkıyor. Saza hâkim olamıyorsun! Doğru dürüst ses bile çıkmıyor. (...)

(...) Kaba zurnada seslere hâkim olmak çok zordur. İcracıyla alakalı bir problem değildir bu. Sazla alâkalı, kamış yapısıyla alâkalı! Sazın ıllıllığıyla alâkalı! Ben çok uğraştım bu konuyla ilgili de bizim okulda saz yapım bölümünde bir arkadaşım var. Onunla birçok denemelerimiz oldu. Hepsinde başarısız olduk. (...)

(...) Sazın yapısıyla alâkalı, işte “kamış” itibarıyla, “gövde” itibarıyla sana normal bir çalış imkânı vermiyor. Cırtlıyor–cartlıyor! Senin istemediğin yerde ses gidiyor. Siz de bilirsiniz işte bunları. Kamış kurur biraz çalmaz... Hadi biraz fazla ıslanır işte akort düşer, Kamış biraz kurur... İşte, akort tizleşir... Entonasyon tutturmak çok zor. Bir kere bu ünlü bir saz! Yani teknik anlamda saz; yani şey gibi düşün mesela piyano çalışıyorsun, piyanonun tuşları var basıyorsun çalışıyorsun; tamamen kişinin kabiliyeti ile alakalı bir durum. Sazla ilgili senin yapacağın hiçbir şey yok. Sadece akordu yapıyor sen de sürekli onun üzerinde teknik çalışma uyguluyorsun. Zurna öyle değil ki! Zurnadan bir kere düzgün ses çıkartabilmek için yıllarını veriyorsun. Çünkü kamış değişti üfleme değişiyor. Borun değişti çıkan ses değişti! Veya zurnan düştü kırıldı, başka zurna aldın aynı entonasyon tutturabilmen çok zor. Benim aşağı yukarı 15 yıldır bir tane zurnam var, ikinci bir zurnam olmadı yani. Belki 200 tane zurna yaptırmışımdır hiç biri onu tutmadı! Fabrikasyon bir hale getiremedik zurnayı. (...) Evet standartlaştıramadık. Bu konularda çok ciddi çalışmalar yapmak lazım. (...)

(...) Sazın yapısından kaynaklanıyor. Sazın yapısını değiştirmek lazım, diyorum ya. Yapısını da değiştirip obua yapmışlar ama obua ile Türk müziği yapamıyorsun. Saz zurna olmaktan çıkıyor o zaman! Obua ile segâh peşrevi çal bakalım. O kadar tampere sesler çıkıyor ki. (...) Şimdi şunu da söyleyebilirsin; Klârnette bir Batı sazı ama Türk müziği çalınabiliyor. Çok usta icracılar var Türk müziğini almışlar uyarlamışlar. Nasıl yapıyorlar? Klarnetten çıkan sesleri dudak pozisyonuyla pesleştirip tizleştirerek komalı veriyorlar. Bu klarnetin yapısında olan bir durum değil aslında tamamen icracının maharetiyle alakalı bir şey. Çalıcı Türk müzikçi olduğu için segâh sesini öyle bir hissediyor ki! O perdeden sizin bastığınız si bekar sesi değil de segâh sesi çıkıyor öyle alışı... Kulak yani Türk müziği kulaktır zaten. (...)

(...) Ben meselâ kaba zurnayı 2–2,5 yıldır su kamışı ile çalmıyorum. Pipet yaptım pipetle çalışıyorum. (Şekil 21) Bildiğin ince plâstikten pipet! (...) Ben bunu ne zaman hissettim biliyor musunuz? Albümde bildiğiniz kamışla yorumladım. Albümde su kamışıyla çaldım. Albüm çıktıktan sonra beni televizyon programlarına davet etmeğe başladılar. Canlı yayınlara meselâ... Şimdi canlı yayındasın, yanında zurna var, seninle sohbet ediyorlar... Tabi stüdyo ortamı ışıklar, sıcak... Sohbet arasında – bize bir-iki parça çal– diyorlar... –Tabi, diyorsun. Bir alıyorsun zurnayı, kamış kurumuş! Kup–kuru! Canlı yayında! Hadi diyorsun –ya siz bir-iki sohbet edin veya reklâm verin ben kamışı ıslatayım da, bir-iki dırt–pırt yapayım da sesi açayım da...– Böyle bir şansın yok! Olmuyor yani.

(...) Alıcan-çalıcan orada! Hadi diyorlar. Peki diyeceksin. Alacaksın çalacaksın. Neler çektim, neler yaşadım yani... Olmuyor yani. Olamıyor. Dedim dur artık buna bir çözüm bulmanın bir zamanı geldi böyle olmuyor yani! Bant kaydı olsa sorun olmaz “burayı kesin!” “Şu kısmı çıkarın” falan dersin! Bunun üzerine kamışın kuru-ıslak olmasının icrayı etkilememesi için ne yapabilirim diye araştırmaya başladım. Bir sürü bir şey denedim falan (...)

(...) Ya o plastik ameliyat, serum malzemeleri falan var ya! Hortumlar falan... Olur mu acaba? Onlar kauçuk gibidir, elastiktir dedim? Kamışa yakın bir yapısı vardır diye düşündüm? Olmadı! O nu denedim olmadı, bunu denedim olmadı! Bir gün pipet aklıma geldi, gittim pipet aldım! Pipet kullanma olayı aklıma geldi. (...) Ama tabi o da bir enteresan her pipetten kamış yapamıyorsunuz, olmuyor! Bunu kamış gibi çalabilmesi için bir dizi işlemden geçiriyorsun. Dibini kesiyorsunuz yani. O kamış boru halinde ya; Plastik olduğu için o’nu büzerken arkasını, kamış gibi büzüyorsun ya, büzerken o katlanıyor. Katlandığı zaman bir daha çalmıyor o! Onu işte genişten-dara, yavaş yavaş-yavaş yavaş büzebiliyorsun. Tam da eşit şekilde büzmen lazım! Katlanmasına mahal vermeden kalında -inceye büzmen gerekiyor yani. Alıştırta alıştırta-alıştırta alıştırta geliyorsun. Dibini büzdükten sonra üstte kalan borunun kenarlarını eziyorsun, yuvarlak çünkü! Kenarlarını ezmen lazım! Dişinle falan eziyorsun. İki yakayı (yaprağı) birbiriyle öpüşecek hale getiriyorsun. (...)

(...) Şimdi kamışın pipetten olması (Şekil 21) bana göre olumlu oldu. Ben meydanda düğün çalan bir zurnacı değilim. O iş benim işim değil ben orkestralar içinde, Türk müziği, Halk müziği orkestralarında kullanıyorum kaba zurnayı. Diğer sazlarla beraber çalışıyorum kaba zurnayı. Böyle olunca su kamışıyla çaldığın zurnanın volümü çok fazla geliyor. Pipet neredeyse %40 daha azalttı volümü! Bu benim işime geldi yani... Benim istediğim oldu volümün azalmasıyla. Normal kamışa göre çok daha düşük volümle çalabiliyorum. Keşke bunu biraz daha azaltabilsem! O zaman tam böyle, yanında bir bağlamayla, bir kavalla bir meyle yan yana iki sazla çalabilirsin. (...) Akustik olarak çıktığın zaman sahneye, akustik çaldığında iki bağlama, bir kaval bir de zurna çık mesela dört saz... Senin sesin hepsini bastırıyor. Yapabileceğin bir şey yok. Hani biraz piyanoya düşebiliyorsun falan ama yeterli olmuyor. (...) Görüşmemizin başında dedim ya işte zurnanın yapısı problemlidir diye. İşte anlatmak istediğim şeyler bunlardı. (...)



Şekil 21 Plastik Pipetler ve Pipet Kamıştan Oluşturulmuş Lüle

(...) Yani şimdi ki teknolojide zurnanın yapısal olarak risklerini sıfıra indirebilirseniz bir standarda oturtturabilirsin. Şu anda bunu yapamazsınız mümkün değil. (...) Şimdi öyle bir değişiklik yapacaksın ki, başka bir enstrüman olmayacak. Yine zurna olacak. Zurna gibi çalıp

zurna gibi üfleyebileceksin. Aynı nağmeleri alabileceksin. Sazın riskini azaltacaksın. (...)

(...) Ben kamışta pipet kullanıyorum ama o da cırtlıyor. Çalıcının yapabileceği hiçbir şey yok. Onun tam olarak kontrolü sende değil, O kamışa ait çift yaprak titreşirken bir ara bir şey oluyor, kapanıyor mesela kamış. O arada hemen cırt diye bir ses geliyor. O ses seni bitiriyor işte. Bunun çalıcıyla hiçbir alakası yok. Tamamen sazın teknik yapısıyla alâkalı bir durum! (...)

K2-42 nin “*Meselâ zurnada dil bölümü vardır. Dili kaldır zurnadan! Zurna zurnalıktan çıkıyor. Doğru dürüst ses bile çıkmıyor zurnadan*” ifadesi zurna icracısı için bu organın önemine vurgu yapmaktadır. Kaba zurnanın ses üretebilme özelliği en etken organ “başlık” bölümüdür. Kaba zurnaya has ses rengi “başlık” vasıtasıyla verilmektedir.

K2-42 ye göre icrada saza hâkimiyeti etkileyen etmenlerden biri de kamış yapısıdır. “*Kamış kurur çalmaz, biraz fazla ıslanır akort düşer, biraz kurur saz dikleşir...*” ifadeleri icrada kamış unsurunun önemine vurgu yapmaktadır. K2-49 kamış yapısının icraya olan etkilerini asgarîye çekebilmek için plâstik pipetten yaptığı kamışlarla çalmaktadır. Pipetten imal kamıştan ıslak veya kuru ses alınabilmektedir. K2-42 nin “*Ben meselâ kaba zurnayı 2-2,5 yıldır pipet yaptım pipetle çalıyorum. Çok rahatlattı beni. Alıyorum-çalıyorum...*” ifadesi plastik pipetten yapılan kamışın icrayı olumlu yönde etkilediğine vurgu yapmaktadır. Pipetten yapılma kamışın icra üzerindeki diğer bir etkisi de çalgıdan çıkan yüksek volümü % 40’a varan bir oranda azaltmasıdır. Katılımcının “*Normal kamışa göre çok daha düşük volümle çalabiliyorum. Keşke bunu biraz daha azaltabilsem! O zaman tam böyle, yanında bir bağlamayla, bir kavalla bir meyle yan yana iki sazla çalabilirsin.*” ifadesi çalgının ses yüksekliğinin düşmesiyle eşlik yapabilme becerisinin daha da geliştiğine yöneliktir. K2-42 kamış yapısındaki değişikliğin çalgının ses yüksekliğinin azaltılmasını sağladığını bunun kendi icrası için olumlu olduğunu belirtmiştir.

Çalgının yapısının icraya olan özelliklerinden biri de ana gövdedir. Alanda görüşme yapılan katılımcıların tamamı tek bir zurna ile çaldıklarını ifade etmişleridir. Zurnayı değiştirdiklerinde aynı performansın sağlanamadığını ifade etmişleridir. Katılımcı K2-42 nin “*Zurnan düştü kırıldı, başka zurna aldın aynı entonasyonu tutturalabilmen çok zor.*” şeklindeki ifadesi çalgının icraya olan etkisini anlatmaktadır. Bu aşamada yine K2-42 nin kamışın bağlandığı boruya yönelik “*Borun değişti çıkan*

ses değışti!” şeklindeki ifadesi kaba zurna icrasında borunun etkinliğine vurgu yapmaktadır.

K3-33: Ben son zamanda “pipet” bildiğiniz plâstikten yapılmış bir kâmişla çalışıyorum. Sesi biraz daha (aşağı yukarı yarı yarıya) düşürüyor. (...) Pipetin bir parçası! (Şekil 24.) Yani şimdi bu eee... Klârnette plâstik kâmiş kullanılıyor artık. (...) Ama ses kaynağı plâstik. Yani bu %100 doğru olduğunu bildiğim için söylemiyorum. Sadece deneysel bir şey bu yani! Bende çıkan sestten çok memnun değilim fakat entonasyon olarak biraz daha işi kolaylaştırdığı için bir süredir bunla çalışıyorum. Bir yıl diyebilirsiniz. Bir yıldır bunla uğraşıyorum. Hamuru, eee açısı ne kadar biraz daha geniş olabilir mesela biraz daha uzun olabilir hala çalışılır yani. Nasıl olabilir. Ne kadar doğru olabilir. Büzülüyor çünkü buradaki boruya. (...)

K3-33 kaba zurna icrası ile alâkalı birçok konuda K2-42 nin tecrübelerinden istifade etmektedir. K3-33 ün “Ben son zamanda “pipet” kâmişla çalışıyorum.” ifadesi icra açısından “en büyük problemlerden biri volüm problemi” olarak açıkladığı soruna getirilmiş bir çözüm olarak verilmektedir. Bu bulgular 42-42 ile yapılan mülâkatta da bulgulanmıştır. Pipetten yapılma plâstik kâmiş zurnanın volümünü düşürmektedir.

K4-40: (...) Zurnada “başlık” kısmının ve kargaburnunun tornadan çıktığı zaman ayarlanması lazım. Şimdi tornayla usta bunu açtığı zaman kargaburnu ile tepe noktası arasında kalan kısım dar oluyor. (Şekil 1.) Dar olduğu içinde üflediğiniz hava içinde hapsoluyor. Böylece zurnadan istediğiniz rahatlıkta ses üfleyemiyorsunuz. Bir de başlığın ucundaki kargaburnu kısmı uzun olursa ses zurnanın sesi pestleşir. Parlak bir ses çıkmaz. Kısa olursa da ses tizleşir. Çok kısa veya çok uzun olursa da zaten çalamazsınız. O zaman çalan kişinin kendi akorduna göre kargaburnunun ucunu hafif kısaltması gerekir. Borunun içini de zımparayla genişletmesi lâzım. (...)

(...) Zurnanın ana gövdesinin alt kısımlarında bulunan ve “şeytan deliği” diye tabir ettiğimiz delikler (Şekil 2.) tornadan standart çıkıyor. Onları da biraz genişletmek lâzım. Zurnanın kalağından çıkan havayı biraz rahatlatmak lâzım. Ondan sonra çaldık denedik baktık ki yine bir pestlik var! Klâvyesindeki ana deliklerin bazılarını da (Şekil 12) biraz genişletmek gerekir. Yani demek istediğim konu şu! Zurna çalan kimse kim olursa olsun, zurnasını kendisine göre ayarlar. Bunun bir standardı yok. Tornadan çıkan kaba zurnaların hiç biri birbirini tutmaz. Aynıymış gibi görünür ama birbirini tutmazlar. Çalan kişilerde o zurnayı kendi tonuna-akorduna göre ayarlar. Afyon’dan bir ara bana beş adet zurna geldi. Tornadan çıkmış ve üzerinde akortla ilgili bir işlem yapılmamış zurnalar. Hamit hocam bize bu zurnaları ayarlayabilir misin? dediler. Ben şu aralar o zurnaları kendime göre ayarlayıp göndereceğim. Şimdi tabi biz şu anda zurna gövdesi ve başlık üstünde yapılması gereken uygulamalardan bahsettik. (...)

(...) Zurnanın işlevi için en önemli parçalardan biri de “lüle” diye tabir ettiğimiz şu kısımdır. (Şekil 3.) (...) Lülenin boyu da önemlidir. Zurnanın akordu pest ise kısa lüle kullanılır. Eğer zurnanızın akordu tiz ise uzun

lüle kullanmanız gerekir. Sonra bu lüle denilen madeni borunun çapı da çok önemlidir. Yapı olarak borunun alt kısmı geniş, üst kısmı yani kamışın eklendiği kısım ise dardır. Bu iki ucunda çap genişliği zurnadan elde edilen ses açısından çok önemlidir! Meselâ alt kısım geniş olursa ses dağılır, sesi toparlayamazsın! Bu şekilde oktav sesleri üflemek zorlaşır! Zurna cartlar-curtlar sizi rahatsız eder. Çok dar ya da geniş olmayacak. Bunun standardı da yok bence. Çalan icracının nefesine göre ayarlanabilir. Kendi nefeslerine göre boru kullanan icracılar var. Mehterde benim kullandığım biri daha kısa olmak üzere iki adet lülem var. (...)

Kaba zurnanın yapısını oluşturan bütün bölümler, çalgının icrasını olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. K4-40 ın ifadelerine göre, kamışın dişi veya erkek oluşu, damar yapısı, gibi hususlar icra için önemlidir. “Lüle” nin, boyu sazın akortunu değiştirirken, lülenin üst ve alt çapı ise nefesin gövdeye giden şiddetini ayarladığından dolayı, çalgıdan çıkan sesi etkilemektedir. K4-40 ın, “*Meselâ alt kısım geniş olursa ses dağılır, sesi toparlayamazsın! Bu şekilde oktav sesleri üflemek zorlaşır! Zurna cartlar-curtlar sizi rahatsız eder. Çok dar ya da geniş olmayacak.*” şeklindeki ifadesi kaba zurna icrasında lülenin çapının önemine vurgu yapmaktadır.

Kaba zurnada parlak ve tınılı ses elde etmek için başlığı (dil bölümü) tornadan çıktığı haliyle kullanmak doğru olmayabilir. Çalgıdan rahat nefes alınabilmesi, icracıyı yormadan akordu iyi net ve parlak ses elde edilebilmesi için “başlık” kısmının icracının nefesine uygun şekilde ayarlanması gerekmektedir. K4-40 ın kendi ifadesiyle “...Başlığın tepe kısmıyla kargaburnu arasındaki mesafe dar olursa istediğiniz rahatlıkta nefes üfleyemezsiniz!” Bunun yanı sıra “başlığın ucundaki kargaburnu kısmı uzun olursa ses zurnanın sesi pesleşir. Parlak bir ses çıkmaz. Kısa olursa da ses tizleşir. Çok kısa veya çok uzun olursa da zaten çalamazsınız! Başlığı oluşturan kısımlardan kargaburnunun boyu sazın akortunu etkilerken kargaburnu ile başlık arasında kalan kapalı kısım ise sesin netliği ve parlaklığıyla alâkalıdır. Bu hususlar zurna başlığının icraya yansıyan özellikleridir.

K4-42 Kaba zurnanın gövde kısımlarından biri olan “şeytan delikleri” nin “*tornadan standart*” çıktığını belirterek “*onların da biraz genişletilmesi*” gerektiğini ifade etmektedir. Bu şekilde kalaktan çıkan hava rahatlamaktadır. Eğer icracıya göre bütün bu işlemlerden sonra dahi sesler yerine oturmamışsa, perde delikleri genişletilir ya da daraltılır. K4-42 “*Çalan kişiler o zurnayı kendi tonuna-akorduna göre ayarlar.*” ifadesiyle kaba zurna üzerinde icracıdan icracıya değişen yapısal değişiklikler

gerçekleştirilir. Bu yapısal değişikliklerin sazın akortu, sesinin rengi, parlaklığı, şiddeti gibi hususlarda etkisi bulunmaktadır.

K5-28: (...) Kamışın yapısı değişik, çift kamışlı bir çalgı... Yani fagot ve obua gibi çift kamışlı bir enstrüman! Tabi değişik bir üfleme tekniği var, yani bunu da öğrenmek zorundasınız falan (...)

K6-26: (...) Çift kanatlı kamış kullanıyor. Bu bakımdan “obua” ile kıyaslandığında üfleme teknikleri benzer diyebiliriz. Her ne kadar ikisi de çift kanatlı kamış da kullansalar, kamışların yapısında farklılıklar var. (...) Bu durum kaba zurna çalmak için daha fazla çalışılması gerektiği anlamına geliyor (...)

Katılımcılar K5-28, kaba zurnanın çift kanatlı kamış kullandığına dikkat çekerek, teknik olarak tek kamışlı çalgı âletlerinden ayrıldığını bu özelliğin sazın icrasında da yansıdığını ifade etmiştir. K6-26 ise daha önce obua çaldığını bunun kendisi için bir avantaj olsa da kaba zurnanın da çift kanatlı kamış kullandığı halde kamıştaki yapısal değişiklikler sebebiyle daha fazla çalışılması gerektiğini ifade etmiştir.

K7-57: (...) Kime sorsan zurnanın klâvyesini kendi anlayışına göre, kendi doğrusuna göre ifade eder ama 440 üflemez hiçbir zurna, ikinci bir zurna yanında dem tutarken bile aynı tonda, aynı frekansta üflemez. Daha çözülmesi gereken, çözüm bekleyen birçok şeyler var 440 a akort edemiyor kimse sazi. (...) Hepsini fonksiyon şimdi. Hani zurnanın kendi başlığı, üstündeki kanel (boru denir, takım denir), üstüne konulan kamışın uzunluğu genişliği, fırınlaması (...) Kamışın genişliği darlığı, kanelin alt çapı ile üst çapı çok önemli (...) Lüle de diyorlar. O üstüne konulan sarı boru. Evet, o parça. Bunların hepsinin birbirini tamamlaması lazım. Zurnayla birleşmesi lâzım. (...)

(...) Şimdi bakıyorum benim üflediğim kanelle (lüleyle diyeyim) iyi çalan zurna, veriyorum ikinci kişiye kendi lülesini taktığı zaman –iyi değil! diyor. – tutmadı, beğenmedim! – sesleri tutmadı. Neden? Sebebi belli. O takım, o lüle, o kamış, tutmadı. Zurna onu kabul etmedi. Birbirini tamamlaması lâzım. (...)

(...) Kamış değiştir! Meselâ o akortlu dediğiniz kamışla çaldığınız zaman, çok iyi tamam 440 la üflüyor bütün diziler oturdu diyorsunuz, kamışı çıkart yeniden yerine tak. Gitti! Diziler gitti! Aynı kamışı. İpini tekrar bağla. Yine değişir. Biraz daha ileri ya da geri sarmış oluyorsun. Bu bile bir etken. İpi bırak. Kamışı değiştirdiğinde kamışın çiğ hali, şeydir yani, her zaman yarım ses falan pest yapar zurnayı. Sonra fırınlaması başlar, kimisi ateşe yaklaştırır, kimisi işte sıkıştırma ile makas gibi bir alet yapıp (...) Kamışı. Ama biz hep sigarayla gördük, ihtiyarlardan eskilerden, sigarayı dokunduruyor, pişiriyor, tabi onunda bir tekniği var. Kamışın ne istediğini bilmek lazım. Yani çok kısa anlatımlarla çözülebilecek şeyler değil. Hani birleşmek bütünleşmek lazım o aletle. Kamışın üstünden mi yakması lazım, alttan mı yakması lazım ne istiyorsan ona göre de bir fırınlama sistemi var yani. O da çok özel bir şey. (...) Sigarayı dokundurdun, tutmadı, fırınlamaya devam

ediyorsun. Eğer sesin dikleşmesini istiyorsan! Ses pesse, yani bassa onun tizleşmesi için fırınlamaya devam ediyorsun. (...)

(...) Bu en başı yani daha nice unsurlar var. Kanel boyutları dediğim gibi, aynı kanele bir kamış takıyorsun, bakıyorsun değişmiş bütün her şey. Kabul etmiyor zurna onu. Bir kamıştan dolayı. Yine aynı şekilde fırınlanmış, aynı boyutta bir kamış bulman lâzım. Hatta damar damar değişiyor, kamışlarda. Yöre yöre değişiyor. Yani çok ilkel bir âlet (...) Yani hepsi birbirinden farklı bir sevgi istiyor, birleşmek istiyor. Yani bir gözün kaşın gibi. Nasıl kapatabiliyorsun gözünü, istediğin zaman açabiliyorsun, kaşını oynatabiliyorsun. Onun kadar sahip olman gerekiyor. Bunun içinde çok uzun süreli çalışmak istiyor tabi. O'nunla sevişmen lâzım senin. Onun bir parçan olması lâzım senin. (...)

(...) Çok önemli çünkü zurnanın hala çözülmemiş birçok aranması-bulunması gereken farklı icra şekilleri var. Perdesiz, meselâ ara sesler, zurna da nerede bulacaksın ki yani. Pozisyonla yakaladım diyen (...) Kamışların plâstik pipetlerden yapıldığını vs. bunun tam olarak sağlıklı bir şekli yok zaten. Denedik hep biz bunları perde eklemeyi falan ama gerek kalmıyor zaten ona. Alaturka “mi” sesini yani “fa” dan sonra yakalamak bir şey anlatmıyor, pratikliği de zorlaştırıyor. Yani obua gibi düz sesler üflediğinde basıyorsun. Ama zurna, obua gibi üflenir, trompet gibi üflenir, saksafon gibi üflenir yani her tarz çalınabilecek bir alet. Orada seri kullanılmasını zorlaştıran bir alet. Kabul etmiyor onu zurna. Diyor ki bu fazla bende! Benim çalınacak şeklim budur! (...)

(...) Biz çok öncelerden plâstik kamış kullanmayı denedik. Köy düğünlerinde uzun süre zurna çalmanız gerekiyor. Bazen, abartmıyorum saatlerce hiç durmadan üflediğiniz oluyor. Plâstik kamış bize bu performansı sağlayamadı. Sonra sürekli dil vuruyorsun. Kamış plâstikten olunca dilin kesiliyor, kanıyor, yara oluyor. (...)

(...) Otantikliğini bozmayacaksın zurnanın (...) Bozuluyor. Bozuyorsun! İşte yani kabul etmedi. Ağaç olarak ta tabi çok arayışlar oldu... Meselâ bunu da biz şeyde Askeri müzede bir dönem yaptık. Abanozu, eriği, kaysısı vb. falan... Fark etmiyor iç tornası çok önemli. (...) Benim iki-üç tane tornacım var İstanbul'da. Çok önemli ustalar. Atışılânında Ali usta var, Tahtakale de Hasan usta var. Bir de Antalya'da yapan bir usta var ama şöyle. Belirli bir ölçüleri var zurnanın o ölçülere göre yapılıyor zurnalar ve tabi ki kanel boyutunu, kamış boyutunu kabul etmediği çalmadığı oluyor. Zurnanın perde aralıklarının da takılacak kanele göre ayarlanması, çalacak kişiye göre ayarlanması lâzım. Bunların hepsinin bazı teknikleri var (...)

(...) Ben bunları çözdüm. (...) Çalan kişiye göre akort ediyorum. Ayarlıyorum. O icra zorluğunu kaldırıyorum zurnada. Bazen ses hırlar. Hırlama diyoruz biz ona. Ötmez. Ya da bazı sesler dik gelir üflendiğinde, yine pes gelir bazı sesler. Niye dik? Niye pes? Bu sorunları çözüyorum. Yani bu sorunlar hala ortada tam olarak klişeleşmiş bir çözüm yolu yok. İcracının üfleme özelliklerine göre birçok ince işleri var. Onun da bizde kalması gerekiyor. O kadar da basit değil yani. Bazen görüp deneyenler oluyor. Zurnaya, başlığına zarar veriyorlar. Gözüyle gördüğünü yapmaya çalışıyor ama aslında orada değil o sorun farklı... Tecrübe, birikim gerektiriyor. Yapılabilecek birçok şey var. (...)

(...) Şu an hala yani ilkeldir. Ama estetiği çok geniş, müziğin bütün tarzlarında en güzel çalabilecek enstrüman kaba zurnadır. (...) Bunu net bir şekilde söyleyebiliyoruz! (...)

Kaba zurna icrasının temiz, akortlu ve makamına uygun olabilmesi için zurnayı oluşturan organların bütün bölümlerinin önemli fonksiyonları vardır. K7-53 ün “440 üflemez hiçbir zurna, ikinci bir zurna yanında dem tutarken bile aynı tonda, aynı frekansta üflemez... 440’a akort edemiyor kimse sazı!” ifadesi zurnanın diğer sazlarla ses uyumunun sağlanabilmesinin oldukça güç olduğunu, “...yani çok ilkel bir âlet...” ifadesi de bunun çalgının yapısından kaynaklandığını anlatmaktadır.

K7-53 e göre kaba zurnada yapısal olarak icrayı etkileyen birçok faktör vardır. Bunlar kamış, kanel (lüle), başlık ve çalgının yapıldığı ağacın cinsi olarak özetlenebilir. Kamışın plâstikten yapılması hususunda “plâstik kamış bize köy düğünleri için performans sağlamadı...” ifadesi “...zurnanın otantikliğini, bozmayacaksın...” vurgusuyla pekiştirilmektedir. K7-53, daha önce kaba zurnaya “obua” da ki gibi “klape” kullanılarak perde eklemenin denendiğini fakat “pratikliği zorlaştırıyor bu durum, obua gibi düz sesler üflediğinde basıyorsun, fakat zurna kabul etmiyor onu, diyor ki bu bende fazla!” ifadesi ile ek perdenin kaba zurnada kullanılmadığını ifade etmiştir.

K8-69: (...) “Zurna perdesiz bir çalgı. Zurnada klarnet gibi diyez bemol olmadığından makamları çalmak zordur. Zurnanın yapısı gereği makamlardaki ses aralıklarını dudağınla ayarlarsın. (...)

K9-83: (...) Zurnada perde yoktur. Diyezi de bemolü de burada. Dudak! (...) Bütün makamları dudakla ayarlarız. (...)

K10-63: (...) Diyezi-bemolü yok zurnanın, bütün notaları dudakla ayarlarsın (...) Başlığı biraz açtım zurnayı pestleştirmek için, ana sesi buldum. (...)

K11-57: (...) Zurna yapı olarak perdesiz bir çalgıdır. Hani o seslerin bir notadan bir notaya geçerken kaydırılması, hepsini biz dudakla buluyoruz. Mesela bir segâh yapsak, mesela biz orada o segâhın ağılatmasını biz dudakla buluyoruz! (...)

K12-65: (...) Diğer sazlara nazaran, zurnanın yapısı klarnetten daha zordur. Neden diyezi-bemolü yok bunun hepsini biz buluyoruz! Gırtlak, dil (...) Ses tonu, ayarlar (şeytan-cin delikleri için) akort sesleri. (...) Erik ve kiraz, bu ağaçlar serttir, güzel ses gevrek ses verir, ceviz ile dış budak boğuntu bir ses verir yani daha kaba bir ses veriyor. (...)

K13-38: (...) Dil-kargacık denilen kısmı çok önemli şimşirden yaparız o bölümü, abanozdan da olabiliyor. Yedi tane şeytan deliği var. Duruma göre şeytan deliklerinin çapını genişletebiliyoruz. Müzisyen için önemli

bu hususlar. Bu gösterdiğim zurna erik ağacından mamul. Çok önemli icra için (...)

K14–55: (...) Zurnanın ağacı çok önemli. En iyi zurna erikten olur. (...) Zurna isterse altından olsun bu parça iyi olmadıktan sonra. Zurnayı çaldıran bu dil. İçine üflediğiniz zaman böyle ısıklık çalacak! Nasıl bağlamanın bir akordu var, akortsuz çalamazsın! Zurnanın akordu da budur. Dil düzgün olmazsa zurna çalışmaz! (...)

Katılımcılara kaba zurnanın çalgısal özelliklerinin tespitine yönelik “*Çalgınızın yapısal özelliklerinin çalgının icrasına olan etkileri nelerdir?*” şeklinde yöneltilen soruya karşılık verilen ifadeler yukarıdan özetlenmiştir. Katılımcıların tamamı zurnanın icrayı etkileyen en önemli yapısal özelliği olarak “perdesiz oluşu” nu işaret etmişlerdir. Bu konuda, K1–48 in “*Kamıştan elde edeceğiniz seslerin frekanslarını makamların özelliklerine göre değiştirebilmelisiniz...*”, K2–42 nin “*Türk müziği tamamen hissiyata dayalı, kalbe dayalı bir müziktir. Kamışı üflerken seslerin doğruluğunu hissedersin...*”, K7–53 ün “*... hissederek çalışıyorlar... Perdesiz, meselâ ara sesler, zurna da nerede bulacaksın ki yani...*”, K4–40 ın “*... Bu çalgıda sesleri üflerken hangi sesi hangi tizlikte veya pestlikte üfleyeceğinizi bilmeniz lazım. “...İşte dudağın pozisyonundan kaynaklanan bu durumu basacağın sesin kulağında olması neticesinde yenebilirsin...*”, K8–69 un “*...Makamlardaki ses aralıklarını dudağınla ayarlarsın...*”, K9–83 ün “*Bütün makamları dudakla ayarlarız*”, K10–63 ün “*Diyezi-bemolü yok zurnanın, bütün notaları dudaktan üflersin...*”, K11–57’nin “*...hepsini biz dudakla buluyoruz...*”, K12–65 in “*diyezi-bemolü yok bunun hepsini biz buluyoruz*”, şeklindeki ifadeleri kaba zurna icrasında ses frekanslarının dudakla ayarlandığını anlatmaktadır.

Katılımcılardan altısı zurnadan düzgün ses alınabilmesi için en önemli kısmın kamış olduğunu ifade etmiştir. Bu aşamada, K2–42 nin “*kamış itibarîyle, cırtlıyor-cırtlıyor! Senin istemediğin yerde ses gidiyor*” ifadesi zurna icrasında kamış faktörünün önemine vurgu yapmaktadır. Buna ek olarak, K7–57’nin “*kamışı çıkart yeniden yerine tak. Gitti! Diziler gitti*” ifadesi, icraya başladıktan sonra zurna üstünde yapılacak en küçük mekanik bir değişikliğin bile, icrayı olumsuz yönde etkilediğine işaret etmektedir.

Kaba zurna icrasında kamışın yapısına yönelik olarak K2–42 nin “*Ben meselâ kaba zurnayı 2–2,5 yıldır su kamışı ile çalmıyorum. Pipet yaptım pipetle çalışıyorum. Bildiğin ince plâstikten pipet.*” ifadesi zurnanın ses yoğunluğunun azaltılması konusunda önemli bir buluş olduğu yönündedir. Bunun yanında K7–53 ün “*Biz çok*

öncelerden plâstik kamış kullanmayı denedik. Köy düğünlerinde uzun süre zurna çalmanız gerekiyor. Bazen, abartmıyorum saatlerce hiç durmadan üflediğiniz oluyor. Plâstik kamış bize bu performansı sağlayamadı. Sonra sürekli dil vuruyorsun. Kamış plâstikten olunca dilin kesiliyor, kanıyor, yara oluyor.” ifadesi ise, plâstik kamışın alanda kullanılmasının uygun olmadığı yönündedir. Katılımcıların dördü kamışın çıkartılıp tekrar bağlandığında bile zurnanın sesinin değiştiğini ifade etmişleridir.

Kaba zurna icrasını etkileyen bölümlerden biri de lüle (boru, kanel) denilen kısımdır. Bu kısım pirinç veya sarıdan yapılan boru şeklinde üst kısmı dar alt kısmı daha geniş bir bölümdür. Kamışın bağlandığı kısım olan lülenin boyu sazın akortu ile yakından alâkaldır. Bu konuda K4-40 ın “*Zurnanın akordu pest ise kısa lüle kullanılır. Eğer zurnanızın akordu tiz ise uzun lüle kullanmanız gerekir.*” şeklindeki ifadesi lüle boyunun sazın akortu üzerine olan etkisini açıklamaktadır. Yine K4-40 ın “*Mesela alt kısım geniş olursa ses dağılır, sesi toparlayamazsın! Bu şekilde oktav sesleri üflemek zorlaşır! Zurna cartlar–curtlar sizi rahatsız eder. Çok dar ya da geniş olmayacak*” şeklindeki ifadesinden, lüle borusunun üst ve alt çap genişliğinin ses oluşumunda büyük etkisi olduğu anlaşılmaktadır. K7-53 “*icrayı etkileyen daha nice unsurlar var, kanel boyutları dediğim gibi...*” ifadesi kanel boyutunun kaba zurna icrasındaki önemine yönelik bir bulgudur.

Yapılan görüşmelerde kaba zurnada icra için en önemli organın başlık (dil, kargacık) olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda K2-42 nin “*... dili çıkardığın zaman zurna başka bir şey oluyor... Doğru dürüst ses bile çıkmıyor zurnadan ...*”, K4-40 ın “*Zurnanın başlık dediğimiz bir parçası vardır ki zurnanın canı budur*”, K14-55 in “*Zurna isterse altından olsun bu parça iyi olmadıktan sonra. Zurnayı çaldıran bu dil*” şeklindeki ifadeleri başlık kısmının kaba zurna icrasında en önemli unsur olduğuna vurgu yapan ortak görüşlerdir. Kaba zurnanın çalışabilmesi için başlığın ötmesi gerektiğini, imalâtçı K14-55 in, “*...İçine üflediğiniz zaman böyle ıslık çalacak! Nasıl bağlamanın bir akordu var, akortsuz çalamazsın! Zurnanın akordu da budur. Dil düzgün olmazsa zurna çalışmaz!*” şeklindeki ifadeleri anlatmaktadır. Başlık kaba zurnadan düzgün ses alabilmek için en önemli organdır. Başlığın bu kadar önemli bir fonksiyon olmasının sebebi henüz çözülememiştir. Katılımcı K2-42 “*Ama o dili çıkardığın zaman zurna başka bir şey oluyor. Perdelerindeki bütün ayarlar değişiyor. Çok hassas çalışmalar yapmak lâzım. Bu işe para yatırmak lâzım. Ben çok uğraştım bu*

konuyla ilgili hepsinde başarısız olduk” şeklindeki ifadesi bu konuda daha fazla çalışma yapılması gerektiğini ifade etmektedir. Kaba zurnada sadece “dil” unsuru bile başlı başına bir araştırma konusudur.

Çalgının yapısal özelliklerinin icraya olan etkileri bağlamında ağacın cinsi önemli bir konudur. Çeşitli ağaçlardan zurna imal edilebilse de en iyi zurnanın “erik” ten olduğu, mehter takımlarında, halk oyunlarında, alanda çalınan zurnaların erik ağacından yapılanlarının makbul tutulduğu katılımcıların ortak görüşü olarak bulgulanmıştır. Bunun sebebi erik ağacında yapılan zurnalardan daha iyi icra elde edilmesidir. Yalnız iyi icra için zurnanın erikten yapılma ana gövdesinin “başlık”, “ lüle” ve “kamuş” la uyum sağlaması gerekmektedir. Bu konuda K2-42 nin “...*bu parçaların zurnayla uyum içinde olması gerekir...*”, K4-40 ın “...*başlıkla lülenin birbirini tutması lazım. Bu parçalarında zurnaya uyması önemli...*”, K7-53 ün “*Yani hepsi birbirinden farklı bir sevgi istiyor, birleşmek istiyor. Yani bir gözün kaşın gibi...*” şeklindeki ifadeleri kaba zurnanın bütün bölümlerinin birbirleriyle uyum içinde, bütünleşerek iş birliği yapması gerektiğini, icracının da, bu bütünlükle sevişme şeklinde bir ilişki içinde bulunması gerekliliğini anlatmaktadır.

4.5. Kaba Zurnanın İcra Özelliklerine İlişkin Bulgular

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara; “*Kaba zurna çalmanın zorlukları nelerdir?*” temel sorusuna yönelik, a. *Çalgınızı üflerken nefes kontrolünü nasıl sağlıyorsunuz?* b. *Çalgınızı üflerken sesin gürlüğünü nasıl ayarlıyorsunuz?* c. *Kaba zurna üflerken tona ve makama uygun seslendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?* şeklinde sonda tipi sorular yöneltilmiştir. Kaba zurna çalmanın zorluklarına ilişkin, katılımcı görüşleri, katılımcıların kendi ifadeleri ile aşağıda özetlenmiştir.

Kaba zurna icrasının güçlüklerinin tespit edilmesine yönelik sorulan beşinci soruda katılımcılar; Çalgının yapısından kaynaklanan zorluklar ($n = 14$), Nefes kontrolünün sağlanmasındaki zorluklar ($n = 12$), Çalgının ses yüksekliğinin düşürülmesine yönelik zorluklar ($n = 7$) ve tonuna-makamına uygun icra etmenin zorlukları ($n = 10$) olarak ifade etmişlerdir.

Tablo 5. Kaba Zurna İcrasının Zorluklarına İlişkin Tespitler

Kodlar	n	Katılımcı
Çalgının yapısı	14	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26 K7-53, K8-69, K9-82, K10-63, K11-57, K12-65, K13-38, K14-55
Nefes kontrolü	12	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26 K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65
Ses yüksekliği	7	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53
Ton ve makam	10	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57

K2-42 (...) Çok zor! Kaba zurnayla baş edemiyorlar ki! Enstrüman çok zor. Normal bir saz gibi değil yani, Saza verdiğini sazdan alamıyorsun ki bir kere. Öyle bir durum var. (...)

(...) Karşılaştığımız en önemli güçlük, sazın yapısıyla alâkalı, işte “kamuş” itibarıyla, “gövde” itibarıyla sana normal bir çalış imkânı vermiyor. Cırtlıyor-cırtlıyor! Senin istemediğin yerde ses gidiyor. Siz de bilirsiniz işte bunları. Kamuş kurur biraz çalmaz... Hadi biraz fazla ıslanır işte akort düşer, Kamuş biraz kurur... işte, akort tizleşir... Entonasyon tutturmak çok zor. Bir kere bu ünlü bir saz! Yani teknik anlamda saza; Yani şey gibi düşün meselâ piyano çalıyorsun, piyanonun tuşları var basıyorsun çalıyorsun; tamamen kişinin kabiliyeti ile alakalı bir durum. Sazla ilgili senin yapacağın hiçbir şey yok. Sadece akordu yapıyor sen de sürekli onun üzerinde teknik çalışma uyguluyorsun. Zurna öyle değil ki! Çünkü kamuş değişti üfleme değişiyor. Borun değişti çıkan ses değişti. Veya zurnan düştü kırıldı, başka zurna aldın aynı entonasyonu tutturabilmen çok zor. Benim aşağı yukarı 15 yıldır bir tane zurnam var, ikinci bir zurnam olmadı yani. Belki 200 tane zurna yaptırmışım da hiç biri onu tutmadı! Fabrikasyon hale getiremedik zurnayı. Evet standartlaştıramadık. Bu konularda çok ciddi çalışmalar yapmak lâzım... (...) Kaba zurnada tizlerdeki hâkimiyet çok zordur. Tiz bölgelerde saza hâkim olmak çok çok zordur. Oralara gelince cırtlıyor-pırtlıyor bilmem ne yapıyor falan. Tabi biz bile hala bunları yaşıyoruz. Çözemedik çünkü icracıyla alâkalı bir problem değil o. Sazla alâkalı kamuş yapısıyla alâkalı Sazın ilkelliği ile alâkalı. Ben çok uğraştım bu konuyla ilgili de bizim okulda saz yapım bölümünde bir arkadaşım var. Onunla birçok denemelerimiz oldu. Hepsinde başarısız olduk. Yani şimdi ki teknolojide zurnanın yapısal olarak risklerini sıfıra indirebilerseniz bir standarda oturtturabilirsin. Şu anda bunu yapamazsınız mümkün değil. (...) Şimdi öyle bir değişiklik yapacaksın ki, başka bir enstrüman olmayacak. Yine zurna olacak. Zurna gibi çalıp zurna gibi üfleyebileceksin. Aynı nağmeleri alabileceksin. Sazın riskini azaltacaksın. (...)

(...) Sazın yapısından kaynaklanıyor bu zorluk. Sazın yapısını değiştirmek lâzım, diyorum ya. Yapısını da değiştirip obua yapmışlar ama obua ile Türk müziği yapamıyorsun. Saz zurna olmaktan çıkıyor o zaman! Obua ile segâh peşrevi çal bakalım. Çalamazsın. O kadar “tampere” sesler çıkıyor ki. (...)

K2-42, genel olarak icra esnasında istenmeyen sorunlar çıktığından bahsederek, bu durumun sazın yapısından kaynaklandığını ifade etmiştir. “*Saza verdiği sazdan alamıyorsun ki!*” ifadesi (zurna icrasına 30 yılını vermiş bir ustanın bile!) zaman zaman saza hâkim olunamayışının bir itirafı olarak değerlendirilmektedir. Kaba zurnanın yapısal özelliklerinde kaynaklanan icra zorlukları özellikle tiz bölgelerde saza mükemmel bir hâkimiyet gerektirmektedir.

K2-42, bu zorlukları aşabilmek için, teknolojik açıdan zurnanın yapısının değiştirilebileceğini söylemektedir. ... “*Şimdi öyle bir değişiklik yapacaksın ki, başka bir enstrüman olmayacak. Yine zurna olacak. Zurna gibi çalıp zurna gibi üfleyebileceksin. Aynı nağmeleri alabileceksin...*” ifadesi zurna icrasında, sazın yapısından kaynaklı riskleri en aza indirmek için teklif edilmiş bir çözüm önerisidir.

K3-33: (...) Üzerinde çok yüksek bir ses yoğunluğu olan bir saz. Çok hatırlayamıyorum bir makale okumuştum. Macar bir müzikolog buraya geldiğinde kaba zurna ile ilgili bir anekdot yapmış dipnotunda “inanılmaz ses yüksekliği olan bir saz neden bu kadar eğlendiklerini veya ondan niye bu kadar haz aldıklarını hala anlayamıyorum. Bizde de en büyük problemlerden biri evde çalışamıyorum. Susturucusu yok. Trompete bir susturucu takıyorsunuz ses yüksekliği $\frac{3}{4}$ oranında düşüyor. İstedığınız gibi çalabiliyorsunuz. Fakat bunda çok yüksek bir volüm olduğu için çalışma problemi çekiyorum. Her yerde çalmıyorum. Çok dar bir yerde çalışıyorsam frekanslar çok yüksek olduğu için kulaklarım ağrıyor mesela çok yüksek çalışırsam. (...)

(...) Eeee kamış problemi var. Meselâ çok iyi bir kamışa rastlayabiliyorsunuz “su kamışı” ama meselâ onun ömrü ne kadar oluyor? Tartışılır yani bazen bir ay bir yıl bile çalabilirsiniz! Veya çalamıyorsunuz yani. Hava sıcaklığı değiştiği zaman kamış değişiyor. Sazın yapısı değişiyor. Meselâ yani 20 derecenin altına düştüğü zaman hava sıcaklığı saz bir enteresanlaşıyor çalmayabiliyor, yani. Ses çıkmıyor bazen bazı perdeler. Bunun gibi zorlukları var. (...) Bende ki en büyük problem meselâ bizim kaba zurnadaki kamış problemi. . Çok yüksek volümlü bazı kamışlarla icra edemiyorsunuz! Ne kadar usta icracı olsanız bile! (...)

K3-33, Kaba zurnanın sesinin çok yüksek olduğunu, susturucusu olmadığı için evde zurna üfleyemediğini ifade etmiştir. “...bunda çok yüksek bir volüm olduğu için çalışma problemi çekiyorum...” ifadesi, kaba zurna çalışmak için ses yalıtımlı bir çalışma ortamının gerekliliğine dikkat çekmektedir. Ayrıca K3-33 “...uzun süre çok yüksek çalışırsam kulaklarım ağrıyor...” ifadesiyle, zurnada ki ses yüksekliğinin çalışmasını olumsuz etkilediğini belirtmiştir. Katılımcı bahsettiği bu tür problemlerin zurnanın kamışından kaynaklandığını ifade etmektedir.

K3-33 ün “*Hava sıcaklığı değiştiği zaman kamış değişiyor. Sazın yapısı değişiyor...*” ifadesi zurnanın yapı itibarıyla iklim değişikliklerine verdiği tepkinin hassas olduğunu anlatmaktadır. Anî sıcaklık değişiklikleri çalgının ağaçtan olan gövdesinde ve bitkiden elde edilen kamışın yapısında değişiklik yapmakta bu durum icraya olumsuz yansımaktadır.

K4-40: (...) Bu zurnanın çalımı hem çok kolay, hem de çok zor! Zorluğu şu: Perdesiz bir enstrüman bu. Perdesi yok. (...) Bu çalgıda sesleri üflerken hangi sesi hangi tizlikte veya pestlikte üfleyeceğinizi bilmeniz lâzım. Çünkü dudaktan ayarlıyorsunuz sesi, perdesi yok! (...)

(...) Tabi eser çalarken dil vurmakta çok önemli (...) Bunu da ölçülü bir şekilde yapmak gerekir. Sürekli dilli çalmakta bir süre sonra dinleyicide olumsuz etki yapabilir! Öyle bir dil tekniği ve parmak esnekliği yapman lâzım ki dinleyici ondan zevk alabilsin! (...)

(...) Meydan veya piyasa zurnacısını alıp mehtere getirseniz, oldukça zorlanır. Nihayetinde yapar ama onunda bir eğitimi var o eğitimden geçmesi gerekir. Şimdi düşünün altı katlı bir konserdesiniz yanınız da beş zurnazen daha var ve çaldığınız seslerin aynı olması lâzım. Notadan çıkmamanız lâzım. Mehterde bir grup disiplini var. Hepinizin aynı eseri aynı şekilde ve aynı üflemeyle çalması gerekiyor. Kimse kimsenin üstüne çıkmayacak çalarken. En büyük zorluk zaten buradadır. (...) Mahalli sanatçı düğün ortamına alışmış! Yani kendi başına, yalnız çalmaya alışmış. Toplu müzik yapamıyor! (...)

K4-40 ın “*Bunda perde olmadığı için sen dört koma yerine üç koma iki koma verebilirsin*” ifadesi zurnanın her ne kadar yedi deliği bulunsa da bu perdelerin seslerin frekanslarını tam olarak vermediğini anlatmaktadır. Zurna klavyesinde bulunan ana perdelerin arasındaki frekanslarda kalan tüm sesler dudak ile verilir. Bu seslerin çalınan eserlerin makamsal özelliklerine uygun frekanslarda çıkarılması icracı açısından oldukça zordur. Solo zurna çalabilmek için icracının “*...sesleri üflerken hangi sesi hangi tizlikte veya pestlikte üfleyeceğini...*” net olarak bilmesi gereklidir.

Ayrıca zurna icrasında eserde bulunan bazı notalara yer yer dil vurmak gereklidir. Sürekli dil vurmak dinleyici de olumsuz etki yapabileceği gibi sürekli bağlı çalmakta seslere hâkimiyeti zorlaştırarak eseri monotonlaştırır. K4-40 ın “*Öyle bir dil tekniği ve parmak esnekliği yapman lâzım ki dinleyici ondan zevk alabilsin!*” ifadesi kaba zurna icrasında bağlı çalış ve dilli çalış tekniklerinin önemine vurgu yapmaktadır.

K4-40, kaba zurna icrasının zorluklarına yönelik olarak “toplu icraya” da değinmiş “*...hepinizin aynı eseri aynı şekilde ve aynı üflemeyle çalması gerekiyor. Kimse kimsenin üstüne çıkmayacak çalarken. En büyük zorluk zaten buradadır...*”

ifadesi özellikle birkaç zurnanın birlikte çalması gerektiği durumlarda icracıların icrada bireysel davranmaması gerektiğini, diğer zurnacılarla aynı şekilde üflemesi gerektiğini ifade etmektedir.

K5-28: (...)İlk zamanlar bana çok zor! Yapamayacağım gibi geldi! (...) Şöyle bir şey zurna Batı müziği enstrümanlarından çok çok farklı! Tabi ki bütün enstrümanların bir zorluk aşaması var; ama bizim tabi daha önceden nefesli enstrüman çalmamızın getirmiş olduğu bir avantajımız da vardı. O devam etti. (...) Kiminle çalıştığın? Ne üflediğin? Boşa geçmemesi lazım ilk zamanların enstrüman da gerçekten zor bir enstrüman. (...)

(...) Yani şimdi! Başlangıçta gerçekten öyle bir enstrüman. Seni altına alıp ezebilecek bir çalgı. Çünkü diğer enstrümanlar gibi değil! Başlangıçta sana çok eğlenceli gelmiyor! İlk defa enstrüman öğrenecek kişide bir heyecan olur ama zurna gerçekten çok zor, kamışın yapısı değişik, çift kamışlı bir çalgı... Yani fagot ve obua gibi çift kamışlı bir enstrüman! Tabi değişik bir üfleme tekniği var, yani bunu da öğrenmek zorundasınız falan (...)

(...) Bu enstrümanda yol kat etme süresi diğer enstrümanlara göre bence daha uzun. Çünkü gerçekten emek istiyor, fazla emek istiyor! (...)

K6-26: (...) Şimdi tabi ben obuacı olunca, obua zurnaya göre daha kısık sesli bir enstrümandı. Zurna daha güçlü üflenmesi gereken, nefes isteyen bir âlet! Volüm istiyor. Başlangıç aşamasında bu beni biraz zorladı! Çünkü her ne kadar ikisi de çift kanatlı kamış da kullansalar, kamışların yapısında farklılıklar var. Ben bunu aşmaya çalıştım bir süre. Bende zurnanın kamışının yapısıyla oynayarak adapte oldum ilk başlarda. (...)

(...) Benim obua çalmam bir kolaylık oldu. Zurnaya daha kolay adapte olmamı sağladı! Obua çalmam etkili oldu. Biraz daha rahatım yani. (...) Üfleme teknikleri benzer olduğundan bu benim için bir avantaj oldu açıkçası! (...)

(...) Bir de şöyle bir şey var! Siz zurnayı tek başınıza çaldığınızı zannetseniz de, ben bu eseri tek başıma çalabiliyorum sansanız da aslında tam olarak onu sağlayamazsınız. Biz grup olarak müzik yapan müzisyenleriz. Grup halinde hareket eden bir topluluğuz! Grup olarak çalışıyoruz, toplu müzik yapıyoruz! Dinlediğinizde çaldığımız müzik ünison duyuluyor, bir armonisi yok. Çok sesli çalmıyoruz ama! toplu halde zurnalar, trompetler ve diğer enstrümanlar bir arada çaldığınızda o zaman dinleyenler bir şeylerin olduğunu ya da olmadığını anlayabiliyor. O yüzden zurna ile bir konsere çıkmak, mehter müziği çalmak, bu tür performanslar kolay değil. Zaman isteyen sıkı çalışmalara ihtiyaç var (...)

K5-28 ve K6-26 kaba zurna öğrencileridir. Bu eğitimlerini mehteran birliğinde almaktadırlar. Altı yıllık bir meslekî müzik eğitimi aşamasından sonra mehteran birliğinde vazifelendirilmelerinden dolayı kaba zurna eğitimine tabi tutulmaktadırlar. Bu açılarından, K5-28 ve K6-26 ile yapılan görüşmelerin, kaba zurna eğitimi bakımından çalışmamıza büyük yararlar sağlayacağı düşünülmektedir.

K5-28 in *"Seni altına alıp ezebilecek bir çalgı..."* ifadesi, (çalgı eğitimi açısından geçmişiniz ne olursa olsun) kaba zurnanın çok daha zor ve farklı yapıda bir çalgı aleti olduğunu anlatmaktadır. Katılımcı *"Çünkü diğer enstrümanlar gibi değil!"* ifadesiyle bu tezini savunmaktadır. *"İlk defa enstrüman öğrenecek kişide bir heyecan olur ama zurna gerçekten çok zor!"* ifadesi katılımcının ilk başlarda oldukça zorlandığını, *"Kiminle çalıştığın, Ne üflediğin? Çok önemli. Boşa geçmemesi lâzım ilk zamanların..."* ifadeleriyle de; kaba zurna eğitiminin ilk aşamalarının çok önemli olduğu, birlikte çalışacağın ustanın kim olduğu, ilk çalıştığın eserlerin özellikleri gibi konuların, kaba zurnanın öğrenim zorluklarını aşabilme adına önemli yer tuttuğu ifade edilmektedir.

K6-26 da daha önce altı yıllık bir obua eğitimi olduğu halde *"Başlangıç aşamasında bu beni biraz zorladı! Çünkü her ne kadar ikisi de çift kanatlı kamış da kullansalar, kamışların yapısında farklılıklar var."* diyerek sazın yapısının ayrıcalıklarına dikkat çekmiştir. Fakat yine de *"Benim obua çalmam bir kolaylık oldu. Zurnaya daha kolay adapte olmamı sağladı!"* ifadesiyle bu avantajını dile getirmiştir.

K7-53: (...) Zurna (gerçekten yani) çok kısa zamanda öğrenilecek bir alet değil. (...) Kaba zurnayı eline ilk alan tabi tam manasıyla perdeleri kapatamıyor. (...) Matematiksel öğrenmekle çokta çözemez yani. Çünkü matematiksel olarak bazı sabitlenmiş sesler olsa bile zurnanın hiçbir sesi sabit değildir! Kamış değişiminde bile sesler değişebiliyor. (...) Zorluğu teknik açıdan meselâ... Perdesiz, meselâ ara sesler, zurna da nerede bulacaksın ki yani (...)

(...) Kamış değiştir! Meselâ o akortlu dediğiniz kamışla çaldığınız zaman, çok iyi tamam 440 la üflüyor bütün diziler oturdu diyorsunuz, kamışı çıkart yeniden yerine tak. Gitti! Diziler gitti! Aynı kamışı. İpini tekrar bağla. Yine değişir. (...) Yani çok ilkel bir âlet (...)

(...) Sonra kamış sarma meselesi, zurnaya başladım, yeni başladım, ben kamış sarayım şimdi! Yok! O kadar kolay değil. Yani sararsın belki gördüğün gibi yaparsın ama ses çıkartamazsın o sardığın kamıştan! (...) Onun nasıl kıvamına geleceğini, akordunu tutturmak için kamışa nasıl müdahale edeceğini bilmek için çok uzun süreli görmek lâzım. (...)

(...) Hani kamışa dil vurması, nerede vurulacak, yani cümle başında mı "te" ler de mi ee, bir de ezgiler değiştiği için taksimlerde ki macun tabir ettiğimiz ezgilerde nerelerde dil vurulmayacak kolay değil bunlar! (...)

(...) Bazen ses hırlar. Hırlama diyoruz biz ona. Ötmez. Ya da bazı sesler dik gelir üflendiğinde, yine pes gelir bazı sesler. Niye dik? Niye pes? Yani bu sorunlar hala ortada tam olarak klişeleşmiş bir çözüm yolu yok. İcracının üfleme özelliklerine göre birçok ince işleri var. O kadar da basit değil yani. (...)

K7-53, zurna eğitiminin uzun zaman gerektirdiğini ilk başta fiziksel bazı zorlukların aşılması gerektiğini ifade etmiştir. Zurnadan çıkan seslerin değişken olduğunu “...zurnanın hiçbir sesi sabit değildir...” ifadesiyle anlatmaya çalışmıştır. Bu seslerin değişken olmasının birçok etkeni vardır. “*Aynı kamışı çıkart yeniden yerine tak. Gitti! Diziler gitti!*” ifadesi zurnada seslerin değişmesinin sebeplerinden bir tanesidir.

K7-53 e göre kaba zurna çalmanın zorluklarından bir tanesi de üfleyeceğin kamışın usulüne uygun şekilde sarılması. “*Zurnaya başladım, ben kamış sarayım şimdi! Yok! O kadar kolay değil*” ifadesi kamış sarmanın ayrıca bir eğitim gerektirdiğinin bir ifadesidir. Bunun yanı sıra zurna da eser çalarken veya taksim yaparken, hangi notalarda dil vurulması gerektiği, hangi notaların bağlı çalınması gerektiği gibi hususlar da, icranın usulüne uygun olarak yapılmasında önem arz etmektedir.

K8-69: (...) Bu dünyanın en zor sazı! (...) Zorluğu, perde yok! Diyezi-bemolü yok. (...)

K9-82: (...) Kolay değil hocam bu. Bu nota üzeri değil ki! Diyezi-bemolü bu! (dudaklarını gösterir). Diyezi-bemolü dudaklar! Dil ile dudak! (...)

K10-63: (...) Valla zurna dünyanın en zor sazıdır! Şimdi zurnayı çalmak çok zor! Bunu herkes yapamaz. (...) Bunun notası yok (taksimden bahsediyor). Şimdi zurnayı çalmayı başladığın zaman daracık bir gözlükten bakıyorsun ama böyle farları yaktığın zaman çok genişliyor. Sınırı yok. Kayboluyorsun, ucunu-bucunu bulamıyorsun. Derinliği belli değil! (...)

K11-57: (...) Zurnayı soracaksan bana soracaksın! Dünyanın en zor sazı zurnadır! Perdesiz bir çalgıdır! Bunların diyezlerini de bemollerini de hepsini biz dudakla buluyoruz. Meselâ bir segâh yapsak, meselâ biz orada o segâhın ağlatmasını biz dudakla buluyoruz ama klarnette perdeleri vardır. (...) Hani o seslerin bir notadan bir notaya geçerken kaydırılması (ağzı ile segâh peşrevini mırıldanır). Bunları biz dudakla ve kendimizi salmakla buluyoruz. (...)

K12-65: (...) Şimdi zurnayı öğrenmek kolay, kolay da şimdi bunun diyezi-bemolü yok! Diğer sazlara nazaran, zurna çalmak klarnetten daha zordur. Neden diyezi-bemolü yok bunun hepsini biz buluyoruz! Gırtlak, dil (...)

Mülâkata katılan katılımcılara Kaba zurna çalmanın zorluklarına yönelik olarak sorulan soruya karşılık, katılımcıların tamamı; zurnanın perdesiz bir çalgı âleti olduğunu, diyezinin-bemolünün (değişken seslere ait perdelerin) bulunmadığını ifade etmişlerdir. Bu cevap genel bir ifadedir. Katılımcıların tamamının ortak görüşüdür. İcracı çalınan eserdeki sesleri üfleme ve dil vurma tekniği ile bulabilmelidir. Ses

aralıklarını duyabilmeli, duyduğu doğru sesleri, eseri seri bir şekilde çalarken icrasına yansıtabilmelidir. Bütün bunları yaparken de icracının icrasını zorlaştıracak birçok etken söz konusudur. Kamışın sökölüp tekrar sarılması, kamış değişikliği, saz değişikliği, iklim değişikliği (sıcaklık, nem vb.), kanel (boru) değişikliği gibi sazla ilgili bütün hususların sese etkisi bulunmaktadır. Katılımcılardan Seslerin frekansına uygun olarak üflenebilmesi için ne zaman hangi notayı dil vurulacağı, hangi notaların bağlı çalınacağı gibi hususlar da zurna icrasını zorlaştıracı sebeplerdendir. Bu zorlukların tamamı kaba zurnanın ilkel yapısından kaynaklanmaktadır.

K7-53 ün, “Davul-zurnanın gelişmesi ondan yani, o kadar basit değil yani. Diziler budur! Klavye budur! Tamam: Herkes çözecek... Yok, öyle bir şey! Biz sabahlara kadar çalgı çaldık. Üç gün-üç gece çaldığımız olurdu. Böyle öğrendik, bu kadar basit değil ki bunu sahiplenmek bunu çözmek! Biz onunla sevişiyoruz, bizim vücudumuz oluyor o, üç gün çalıyorum, herkesi mutlu ediyorum, herkesin parçalarını isteklerini yerine getiriyorum. Bize 10 km ötedeki köyün âdetleri farklıdır. Bir on km sonra âdetler yine değişir. Orada işte, damat tıraşında bir hava çalınır! Diğer tarafta damat tıraşında ise farklı bir hava çalınır! Ee bunları repertuarına kazanman lazım. Onları mutlu etmen lâzım, üç gün-üç gece... Bu kadar basit mi? Gelin alması? Gelinin evden çıkması? Ağlayacak-duygulanacak insanlar! Ne çalacaksın? O köyde hangi parça seviliyor? Bunları çözmek, bunları yaşamak o kadar basit değil! Ondan sonra da kişinin elinden şu şudur, bu diziler budur, evet klavye bu, bu budur! Hadi tamam biz aldık senden alacağımızı! Bu kadar kolay değil! O ilkel âletle sevişmek, onula yatıp-kalkmak, onunla bütünleşmek gerekiyor. Şu an hala yani ilkeldir. Ama estetiği çok geniş, müziğin bütün tarazlarında en güzel çalabilecek enstrüman kaba zurnadır.” şeklindeki ifadeleri adeta bir ağıt, bir feryat niteliğindedir. Kaba zurna icracılığının yörede hangi şartlar altında ve ne tür zorluklarla gerçekleştirildiğinin samimî bir itirafıdır. Bu aşamada yöre sanatçılarının her türlü imkânsızlık ve zorluklara rağmen bu geleneği yaşattıkları bulgulanmıştır. Bu sanatçıların sanatlarını daha iyi şartlarda yerine getirebilmeleri gerekmektedir.

Aşağıda “Kaba zurna çalmanın zorlukları nelerdir?” temelinde ki sonda tipi sorulara verilen cevaplar yer almaktadır.

4.5.1. Nefes Kontrolünün Sağlanması

Yapılan görüşmelerde kaba zurna icrasının özelliklerine yönelik birkaç ana başlık ön plâna çıkmıştır. Bu zorluklardan *a. Çalgınızı üflerken nefes kontrolünü nasıl sağlıyorsunuz?* şeklinde ki sonda tipi maddeye verilen cevaplara ilişkin, konu ile ilgili kısımlar katılımcıların kendi ifadeleri ile aşağıda sunulmuştur.

K1-48: (...) Şimdi sürekli ses üfleme ile dudak yorulur ve kamış borusu ile dudaklarınızın arasından hava kaçmaya başlar. Tabi havanın kaçmasıyla üfleme devam ederken yapılan hava devri-daimi de engellemiş oluyor. (...) Nefes çevirme hâdisesinden bahsediyoruz. Trakya zurnasında kamış borusu üstünde avurtluk kullanılmadığından belli bir zaman sonra dudaklar ve kaslar yorulur ve borunun kenarından hava kaçmaya başlar. Bizim zurna çalarken istemediğimiz noktalardan bir tanesidir bu. (...) Biz kamışın titreşerek ses oluşturabilmesi için gereken havayı ağızdan üflemek zorundayız! Hava yanlardan kaçarsa bozulur, daha sık nefes almak zorunda kalırsınız. Nefessiz kalabilirsiniz. Kaba zurna da sesin bozulmaması için aynı hacim ve şiddette ses üflemeye devam edebilmeniz çok önemlidir. (...) Bütün kamışı hiç dudağa değdirmeden ağız boşluğunda tutarak, (bu durum o kamışın özelliği ile de doğru orantılı olarak) titreşmesini maksimum seviyeye getirebiliriz. (...)

(...) Biz mehterde nefes çevirme tekniğini kullanmıyoruz. Nefes alıyoruz. Bittiği yere kadar üflüyoruz ve tekrar nefes alıyoruz. Diyafram kullanılıyor. (...) Klarnetle aynı şekilde üfleniyor denilebilir. Şimdi şöyle bir şey var... Fakat Trakya da ana melodiyi çalan zurnaya katkıda bulunsun diye yanında dem zurna dedikleri bir zurna da eşlik ediyor. Bu dem zurna sabit bir şekilde eserin karar sesini üfler. Dem sesin sürekli üflenmesi gerektiğinden nefes çevirerek üflerler. O dem ses, makamın özelliklerine ve melodi zurnanın yaptığı seyre göre değişebilir tekrar karar sese gelir. Buradaki amaç, ana melodiyi çalan zurnaya, (zurna oynak bir saz olduğundan) ses akordunun bozulmadan icrasına devam ettirmektir. (...) *(Görüşmecî zurnaya üfleyerek seslerin oynaklığını ifade etmeye çalışır. Sabit bir ses üflenir. Sadece dudak pozisyonuyla yaklaşık bir tam sese varan pestleşme ve yine bir tam sese varan tizleşmeler duyulur)* (...) Gidebildiği yere kadar, kamışın cıyklama dediğimiz yere kadar ben bunu tizleştirebilirim. (...) Bu şekilde sesi pestleştirerek ve tizleştirerek seslerin bütün koma geçişlerini de çıkarmış oluyorum. (...)

K1-48 uzun süreli zurna icrasında, sürekli üfleme yapılacağından dudağın yorularak kendini bırakacağını ifade etmektedir. Aşağıda, dudak performansının zayıf olması sebebiyle, icrada karşılaşılabilecek olumsuzluklar sıralanmıştır.

1. Üflediğiniz hava direk kamışla zurnanın içine yönleneceğine, dudaklarınızın kenarından kaçır. Böylece sarf edilen hava fazlalaşacağından nefesiniz tükenerek daha sık nefes almak zorunda kalırsınız. Bu durum yapılan icrayı zora sokar.

2. Dudağın yorulması neticesinde kamışa giden havanın şiddeti azalır. K1–48 in *“Kaba zurna da sesin bozulmaması için aynı hacim ve şiddette hava üflemeye devam edebilmeniz çok önemlidir”* ifadesinden de anlaşıldığı gibi üflenen havanın hacmi veya şiddeti azaldığında (veya arttığında) zurnadan çıkan ses bozulmaktadır. Bu durum yapılan icrada seslerin bozulmasına yol açar. Böylece makamsal yapı da bozulmuş olur.

Zurna icrasında bu tür durumların istenmediği katılımcı K1–48 in, *“Bizim zurna çalarken istemediğimiz noktalardan bir tanesidir bu”* şeklinde özetlenmiştir. Alanda ki icracıların dudak performansları güçlüdür. Çünkü zurna ile sürekli bir idman halindedirler. İlk başlarda ustanın yanında dem zurnacı olarak eğitim aldıklarından nefes kontrolünü çok iyi yapabilmektedirler. K1–48, *“Trakya da ana melodiyi çalan zurnaya katkıda bulunsun diye yanında dem-zurna dedikleri bir zurna da eşlik ediyor. Bu dem zurna sabit bir şekilde eserin karar sesini üfler. Dem sesin sürekli üflenmesi gerektiğinden nefes çevirerek üflerler”* ifadesiyle dem-zurnanın sabit bir şekilde sürekli ses üflemesi gerektiğinden nefes kontrolünün “nefes çevirme tekniği” ile sağlandığını ifade etmektedir.

K4–40: (...) Nefes çevirme tekniğiyle sürekli üfleyerek dem tuttuk (...)

K5–28: (...) Gerçekten de iyi nefes istiyor bunu çalmak! Diğer nefesli enstrümanlara göre iyi nefes, kuvvetli nefes istiyor çalmak! (...)

(...) Nefes çevirmek ayrı bir olay. Onunda uzun süreli olarak çalışılması lâzım. Mehteranda “dem-zurna” olmadığından nefes çevirme yapmayız. Günlük çalışmalarda ve konserlerde bütün zurnalar aynı eseri solo çalar gibi çalar. Notasıyla melodisiyle çalınır eser. Bu icra esnasında normal nefes alabildiğimiz için nefes çevirmeye ihtiyaç ta duymuyoruz aslında. Nefes çevirme başlı başına çok zor bir teknik. Ayrıca bir eğitim gerektiriyor. (...)

K6–26: (...) Zurna daha güçlü üflenmesi gereken, nefes isteyen bir alet! Volüm istiyor. (...)

K7–53: (...) Dudak ve diyafram. Tabi diyafram da çok önemli. Yani göğüsten mi, mideden mi üfleniyor bunlar da ayrı bir fonksiyon. (...)

K8–69: (...) Biz de öyle öğrendik. Dem tutarak, sürekli üfleyerek. Ustasını takip ederek (...)

K9–83: (...) Baştan dem’le başlarsın. Sürekli ses üflersin! (...)

K10–63: (...) Ben bütün sabahlara kadar ses üflerdim. Nefes almadan sürekli ses üfledim, nefes çevirdim (...)

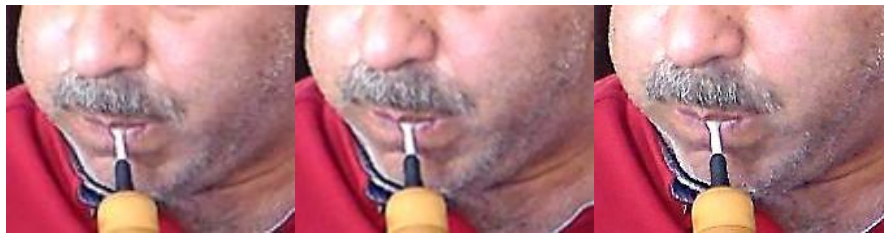
K12–65: (...) Babama eşlik ettim, ağabeylerime eşlik ettim. Dem tuttum onlara. Ben de onların yanında yetişmeye çalıştım (...)

Mehteran da yapılan zurna icralarında, verilen konserlerde, çalınan eserlerde nefes çevirme tekniği kullanılmamaktadır. Konser esnasında eserler toplu şekilde ve ünison (tek sesli) olarak icra edildiğinden, icracıların tamamı solo çalmakta, eserlerin nefes alma yerlerinde topluca nefes alınmaktadır. Yani icracı eseri icra ederken nefes alabilmektedir. Alanda ise dem-zurnacı, soloya dem tutabilmek için sürekli ve kesintisiz üflemek zorundadır. Solo zurnanın icra esnasında nefes almaya imkânı olsa da dem zurnanın kesintisiz olarak dem tutması gerekir. Bu icra şekli nefes çevirme tekniği kullanılarak sağlanır. Bu teknik yanağın havayla şişirilerek yedek hava deposu olarak kullanılması sayesinde gerçekleştirilir. Yanaklardaki yedek hava, yanak kaslarının mekanik hareketi ile şiddetli bir şekilde kamış vasıtasıyla zurnaya verilirken, aynı anda burundan diyaframa hava alınır. Bu çok zor ve ustalık isteyen bir tekniktir. Zurnadan çıkan sesi bozmadan hava devir-daimi yapabilmek ayrı ve özel bir eğitim gerektirir.

Aşağıda nefes çevirme tekniğinin uygulanışı ile ilgili fotoğraflara yer verilmiştir. Resimler K8-69 a eşlik eden “*Dem Zurnacı*” ya aittir.



Şekil 22. Normal Nefes ile Üfleme Pozisyonu



Şekil 23. Havanın Yanaklarda Depolanması



Şekil 24. Depolanan Hava Yanak Kaslarının Mekanik Hareketi ile Zurnaya Verilirken Burundan Nefes Alınması



Şekil 25. Normal Nefes Üfleme Pozisyonuna Geçiş

Yukarıda ki resimlerde, nefes çevirme tekniği ile dem zurnanın kesintisiz olarak ses üflediği görülmektedir. Bu fotoğraflar, alanda kaydedilen, “ozmenler(3). MP4” video dosyasından 03'.40" – 03'.42" arasındaki, tamamı iki saniyelik sürede (30fps/sn.) yakalanan küçük resimlerden oluşmaktadır.

Burada dem zurna, (Şekil 22) da normal nefes üfleme ile solo zurnanın karar sesini verilmektedir. (Şekil 23) 'den itibaren nefesinin tükendiğini hisseden *dem-zurna*, diyaframındaki nefesi yanaklarına aktarır. (Şekil 24) de ki görüntülerde, yanaklarda ki nefes (üfleme şiddeti değişmeden) zurnaya verilirken aynı anda burun aracılığı ile diyaframa taze hava çekilmektedir. Diğer bir anlatışla; yanaklarda depolanmış olan yedek hava, yanak kaslarının baskısı ile kamışa verilirken, aynı esnada burun, doğal nefes alım yoluyla taze havayı diyaframa aktarmaktadır. Bu esnada burun deliklerinin açılarak taze havanın diyaframa doğru çekildiği (Şekil 24) de açıkça fark edilmektedir. (Şekil 25) da yanaktan verilen nefesin yerini, tekrar diyafram almakta ve normal üfleme pozisyonuna geçilmektedir. Bu normalleşme süreci saniyenin 1/10 u kadar bir sürede gerçekleşmektedir. Alan da dem zurnacıların uyguladığı bu teknik, solo zurnaya (ustalık aşamasına) geçildikten sonra da, kısmen uygulanmaktadır. Eser icrasında sesin devam etmesi gerektiği yerlerde, usta zurnazen (dinleyiciye hissettirmeden) nefes çevirerek nefesini tazeler ve sesin uzamasını sağlar.

4.5.2. Üflenilen Sesin Gürlüğünün Ayarlanması

Katılımcılara icracıya yönelik “*Kaba zurna çalmanın zorlukları nelerdir?*” temelinde, *b. Çalgınızı üflerken sesin gürlüğünü nasıl ayarlıyorsunuz?* Şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Verilen cevaplara ilişkin konu ile ilgili kısımlar çalışma grubunda yer alan katılımcıları kendi ifadeleri ile aşağıda özetlenmektedir.

K1-48: (...) Şimdi bu kaba zurnanın kamış ve dil yapısı sebebiyle ses yoğunluğu çok fazla olduğu için meydan sazı denen nitelikte bir çalgı. Bu sazın bir şekilde sesi kısık icra edilebilirse çalım tekniğiyle diğer ince saz dediğimiz sazlarla kullanma şansımız var. (...) Zaten Arap Mehmet diye

biri var, radyoda ince sazlarla beraber zurna çaldığı kayıtlarda vardır. İnce saz dediğimiz nedir? İşte Kanun, efendim klarnet, keman, ud, tambur vb. falan onlarla. Tabi kaba zurna icrasında ki koma verebilme özelliğiyle bu saymış olduğumuz sazlarla beraber kullanılabiliyorsa tek problem olarak karşımıza sesinin yüksekliği çıkmakta. (...) Şimdi kaba zurnadan zaten bir maksimum üfleme, eee, bir ses çıkartma şiddeti var. Şimdi kaba zurnadan, doğal bir rahatlıkta ilk ses üflediğinizde çıkacak ses 60 desibelse bunu siz belli bir miktarda yükseltip biraz daha artırabilirsiniz. Burada sesin yoğunluğunu artırmaktan bahsediyorum. Şimdi kısma tekniği şöyle bir şey olabilir... Trakya’da kullanılan dudak arası bir yapı vardır üfleme tekniğinde. Kamışı dudağınızın dışına doğru vererek üflemeyle sesin kısılmasını sağlayabilirsiniz. (...) Sesini açıp kapatma gibi. Bunu yaparken de bunun getirileri ve götürüleri var. Siz sesi kısıtığınız oranda zurnaya müdahale şansınızda azalıyor. Şimdi biraz daha sesi artırarak kaba zurna ya hâkimiyeti artırıyorsunuz. (...)

(...) Sesin şiddetini azaltabilmek için kamış dudak arasında yatay olarak tutulur. Üfleme sırasında kamış dudağın dışına doğru ittirilerek, yani kamışın ağız içinde ki kısmı dışarı çıkartılarak ses daha kısık olarak üflenebilir. Ama bu üflemenin sağlıklı olup olmayacağı icracının o anda ki psikolojisi, kamışın durumu, zurnanın kalitesi gibi hususlarla da alâkalıdır. (...)

(...) Kaba zurna icrası esnasında diğer sazların sesini bastırmamak için sesin kısılarak üflenmesi gerekmekte. Kamışı yatay olarak üst dudak ile alt dudak arasına yerleştiriyoruz. Şimdi düğündeki ya da meydandaki icra sırasında daha farklı olabilir. Orada daha gür-yüksek sesle üflemek gerekebilir. Kamış yatay bir şekilde dudağın üstünde kamışın fazla titreşmesine engelleyecek şekilde -ses gürlüğü azaltmaya yönelik- ya da meydandasınız, açık havadasınız -ses gürlüğü çoğaltmaya yönelik- kamışın titreşimini artırarak... Yani düşük volümde kamışı dudak arasından hafifçe dışarı doğru alarak, yüksek volümde ise ağzın içine doğru çekerek yapılır. Yani şu şekilde ...(zurna üflenir)... Bu şekilde düşük volümle üflediğimde kamışı dışarı doğru ittirerek yaprakların titreşimini azaltabiliyoruz. (...)

(...) Kamış çift yapraklı olduğu için bu. Ses kaynağı üflediğimiz havanın, buradan iki yaprağın arasından geçerek iki yaprağın birleşmesiyle, açıp-kapanmasıyla oluşuyor. Şimdi bu kamışı dudağımızdan ne kadar çok dışarı çıkartırsak sesi o oranda kısmış oluyoruz. Yine bu kamışı ağız boşluğuna doğru ne kadar alırsak bu sefer yaprakların titreşme mesafesi artacağından dolayı sesin volümünü o kadar açmış oluyoruz. Şimdi ben zurnada kısa bir gezinmeyle sesin volümünü azaltmaya ve yükseltmeye çalışacağım. (...) Burada kamışı ufak-ufak dışarı doğru ittirerek yaprakların daha kısa mesafeli titreşmesini sağladım. (...)

Katılımcı K1–48, kaba zurnanın ses yüksekliğinin fazla olduğunu bu yüzden meydan sazı denildiğini ifade etmekte, yüksek volümün kısılabildiği takdirde, ince saz tabir edilen diğer sazlarla da eşlik edilebileceğini söylemektedir. Ses yüksekliğinin icracının tecrübesine göre ayarlanabileceğini ifade eden K1–48 “*düşük volümde kamışı dudak arasından hafifçe dışarı doğru alarak, yüksek volümde ise ağzın içine doğru çekerek yapılır*” şeklinde ki ifadesiyle bu tekniğin detaylarını ifade etmektedir.

Aşağıda katılımcı K1–48 in “tamer-otken (3) MP4” isimli video kaydından yakalanan fotoğraflara yer verilmiştir. (Şekil 26) te yüksek ses yoğunluğu ile (Şekil 27) te ise düşük ses yoğunluğu ile ses üflenme esnasındaki kamış-dudak pozisyonu gözlenmektedir.



Şekil 26. Olabildiğince Gür (**fff**) Üfleme Pozisyonu



Şekil 27. Hafif Üfleme (**p**) Pozisyonu

K2–42: (...) Zurnadan bir kere düzgün ses çıkartabilmek için yıllarını veriyorsun. Çünkü kamış değişti üflemen değişiyor. (...) Ben de meselâ kaba zurnayı iki-iki buçuk yıldır su kamışı ile çalmıyorum. (...) Pipetten yaptım pipetle çalıyorum. Bildiğin ince plâstikten pipet. (...) Bu bir icattır ve literatüre geçmesi gerekir. Ben diyorum ya iki-iki buçuk senedir hiç kamış kullanmadım. Kaba zurnayı pipetle çalıyorum. (...)

(...) Akustik olarak çıktığın zaman sahneye, akustik çaldığında iki bağlama, bir kaval bir de zurna çık meselâ dört saz... Senin sesin hepsini bastırıyor. Yapabileceğin bir şey yok. Hani biraz piyanoya düşebiliyorsun falan ama yeterli olmuyor. (...) Trakya tarzı çalışta dudak-kamış pozisyonuyla sesin volümünü biraz düşürebiliyorsunuz. Halay zurnasıyla o nu da yapamazsın. (...)

(...) Dudakla. Trakya tarzı çalışta dudak-kamış pozisyonuyla sesin volümünü biraz düşürebiliyorsunuz. (...) Şimdi canlı yayındasın, yanında zurna var, seninle sohbet ediyorlar... Tabi stüdyo ortamı ışıklar, sıcak... Sohbet arasında – bize bir-iki parça çal diyorlar... —Tabi, diyorsun! bir alıyorsun zurnayı, kamış kurumuş! Kup-kuru! Canlı yayında! Hadi diyorsun ya siz bir-iki sohbet edin veya reklam verin ben kamışı ıslatayım

da, bir-iki dırt-pırt yapayım da... Böyle bir şansın yok! Olmuyor yani. (...)

(...) Alıcan-çalıcan orada. Hadi diyorlar. Peki diyeceksin. Alacaksın çalacaksın. Neler çektim, neler yaşadım yani... Olmuyor yani. Olamıyor. Dedim dur artık buna bir çözüm bulmanın bir zamanı geldi böyle olmuyor yani! Bant kaydı olsa sorun olmaz – burayı kesin! – şu kısmı çıkarın falan dersin! Bunun üzerine kamışın kuru-ıslak olmasının icrayı etkilememesi için ne yapabilirim diye araştırmaya başladım. Bir sürü bir şey denedim falan (...) Ya o plâstik ameliyat, serum malzemeleri falan var ya! Hortumlar falan... Oluyor mu? Onlar kauçuk gibidir, elâstiktir dedim. Kamışa yakın bir yapısı vardır diye düşündüm! Olamadı! O nu denedim olmadı, bunu denedim olmadı! Bir gün pipet aklıma geldi, gittim pipet aldım! (...) Ama tabi o da bir enteresan her pipetten kamış yapamıyorsunuz, olmuyor! Bunu kamış gibi çalabilmesi için bir dizi işlem den geçiriyorsun. (...)

(...) Diğer sazlarla beraber çalışıyorum kaba zurnayı. Böyle olunca su kamışıyla çaldığın zurnanın volümü çok fazla geliyor. Pipet neredeyse % 40 daha azalttı volümü! Bu benim işime geldi yani... Benim istediğim oldu volümün azalmasıyla. Normal kamışa göre çok daha düşük volümle çalabiliyorum. Keşke bunu biraz daha azaltabilsem. O zaman tam böyle, yanında bir bağlamayla, bir kavalla bir meyle yan yana iki sazla çalabilirsin. Normalde çalamıyorsun yani, sesinin yüksekliğinden dolayı. (...)

K3-33: (...) Ben son zamanda “pipet” bildiğiniz plâstikten yapılmış bir kamışla çalışıyorum. Sesi biraz daha (aşağı yukarı yarı yarıya) düşürüyor. En büyük problemlerden biri volüm problemi (...) Çok yüksek volümlü bazı kamışlarla icra edemiyorsunuz! Ne kadar usta icracı olsanız bile (...)

Katılımcı K2-42, sesin volümünü düşürmek için plastik kamış kullanmaktadır. Plastik pipete kamış formu vererek oluşturduğu bu yapının sesin volümünü %40 oranında düşürdüğünü ifade etmektedir. K2-42 nin “*Pipet neredeyse % 40 daha azalttı volümü!*” ifadesi bu sonucun olumlu olarak algılandığını “*Keşke bunu biraz daha azaltabilsem. O zaman tam böyle, yanında bir bağlamayla, bir kavalla bir meyle yan yana iki sazla çalabilirsin*” ifadesi de diğer çalgılara eşlik daha rahat eşlik yapılabilmesi açısından ses yüksekliğinin biraz daha düşürülmesi gerektiği yönündedir.

K3-33 plâstik kamışın sesin yüksekliğine etkisini “*sesi aşağı-yukarı yarı yarıya düşürüyor*” ifadesiyle anlatmıştır. K3-33 zurnadaki en büyük zorluklardan birinin yüksek volüm olduğunu, “*bazı kamışlarla ne kadar usta olursanız olun*” icra yapılamadığını ifade etmektedir.

K4-40: (...) Şimdi Zurna meydan sazıdır. Sesi çok güçlü çıkar. Onun için diğer sazlarla birlikte çalabilmesi için çalıcının çok usta seviyede olması lâzım. Aksi takdirde bu tiz ve güçlü ses dinleyenleri rahatsız edebilir. Usta çalıcılar zurna çalarken sesin yüksekliğini düşürebiliyorlar (...)

(...) Sesin gürlüğüne düşürmek dudakla alâkalı bir durumdur. Dudakla kamışı biraz daha kısarak üflemek! Yani şimdi şöyle göstereyim ben size. *(Hicaz taksim yapılırken sesin kısık üfleme şekli gösterilmeye çalışılır)*. Tabi bir de şöyle bir şey var! Kısık üflemeye çalışıldıkça çalıcı zorlanır! Bu kamışın yapısından kaynaklanıyor. Burada üflenen nefesi de kısıtığınız için, bu sefer aldığınız nefesi tüketemiyorsunuz, diyafram zorlanıyor. “Nefes nefese kalma” durumu oluyor (...)

Katılımcı K4-40 da diğer katılımcılar gibi zurnanın sesinin çok güçlü çıktığını ifade etmekte, sesin gürlük seviyesinin azaltılabileceğini bu durumun dudaktan ayarlanabileceğini söylemektedir. Kaba zurna orijinal olarak meydan sazıdır. Sesinin yüksek olması çalgının en büyük özelliğidir. Fakat Lüleburgaz’da eşlik sazı olarak kullanılan bu çalgının zamanla yüksek volümü problem olmuş yeni nesil icracılar sesin gürlüğüne azaltabilmek için bir arayış içine girmişlerdir. Su kamışı kullanan mahalli sanatçılar tecrübeleri ve saza olan hâkimiyetleri sayesinde düşük sesle üfleyebilmektedirler. Fakat K4-40 ın “*Kısık üflemeye çalışıldıkça çalıcı zorlanır!*” ifadesi çalgıya hâkim olabilmek için icracının rahat olması, çalgıyı serbestçe üflemesi gerektiğini anlatmaktadır.

K7-53: (...) Volümü düşürüyorum, çünkü orkestrayı örtmemen lâzım! (...) Esasında zurnayı orada eşlik sazı olarak kullanıyorum. Zurnanın eşlik edebilirliğini kabul etmeyenler var hala. Ne alaka ya! Kaba zurna yani... Diye yaklaşanlar olabiliyor. Bağlamanın sesi duyulmaz deniliyor. Kavalın sesi duyulmaz deniliyor. Fakat ben yıllardır bu sazlara eşlik yapıyorum. Şu an akustik bile çalsak benim çaldığım zurnanın yanında hepsinin sesi duyulur. O zurnanın patlayan sesini ben önlerim. Ben onu obua gibi üflerim. (...) Dudak üstü. Obua gibi üflediğimde sesi en alt seviyeye çekerim. (...)

(...) 1990 lı yıllardı. Kültür Bakanlığı bünyesinde mehter oluşturulacaktı. O dönemde bir albay vardı. Halil Çolakoğlu! Aaa! Çok önemliydi O. Çok önemli konulara hassas bir müzik adamıydı. O zamanlar çocuklara diyordu bu sazın sesini biraz alta çekin çocuklar. Bana da anlatılan o. Bu zurnanın ses hacmi budur, bunu aşağıya çekemeyiz diyorlardı. Ama ben sonradan oraya bir gittim ve zurna çaldım, baktılar ki zurna trompetin sesini örtmüyor. Şan okuyucularının sesini örtmüyor. Tabi albay diyor: Buyurun kaç metre alanı kapsıyormuş! İcraya göre zurnanın sesinin azaltılabileceğini ispatlamış oldum. (...)

(...) O sistem benim buluşum. Kaba zurnayı obua üfleme tekniğiyle üfleyerek ses gürlüğüne azaltabilmek! (...)

K7-53 ün “*zurnayı orada eşlik sazı olarak kullanıyorum*” ifadesi ses yüksekliğinin azaltılabılme özelliği ile alâkalı olup “*ben obua gibi üflerim*” ifadesi de bu problemi yendiğini açıklamaktadır. K7-53 zurnanın ses yüksekliğini düşürürken

ağzın içinde bulunan kamışı dudağının dışına doğru itirmektedir. Kamış ne kadar dışarı çıkarsa sesin gürlüğü de o oranda azalmaktadır.

Aşağıdaki fotoğraflar (Görüntü dosyası: ahmet_ozden_solo -1, MP4 video 12'25") K7-53 ün yaptığı icradan yakalanmıştır. Burada icracının çalgıyı yüksek sesle ve düşük sesle üfleme esnasındaki kamış-kanel (boru-lüle) ve dudak pozisyonu net bir şekilde gözlenmektedir.



Şekil 28. Olabildiğince gür (*fff*) üfleme pozisyonu



Şekil 29. Hafif (*p*) Üfleme Pozisyonu

Yukarıdaki şekillerde üflenilen sesin, yüksek volümden düşük volüme doğru düşürülmesi izlenmektedir. (Şekil 28) te K7-53 kaba zurnayı oldukça yüksek seste (*forte fortissimo*) icra ederken kamışın tamamının ağzın içinde kaybolduğu gözlenirken, (Şekil 26) da üflenilen sesin gürlüğü hafif seviyeye (*piano*) düşürülmüştür. Ses forte

fortissimo aşamasından piano seviyesine doğru çekildikçe icracının ağzın içinde bulunan kamış kademe kademe dışarıya doğru çıkardığı gözlemlenmiştir.

K8-69: (...) Lüleburgaz'da zurnanın sesinden rahatsız olmazsın. Niye? Çünkü biz kısık sesle de çalarız. Şimdi ben burada çalacağım, davul-zurna çalacağım burada, dışarıda sen duyamazsın! Açık havaya çıktığım zaman farklı! (...)

K9-83: (...) Şimdi gençler var! Acaba ne söylesem? Dediği gibi burada zurna çalsa duyamazsın sen onu. Çalarlar kaval gibi, her şeyin bir usulü var. (...)

K10-63: (...) O zamanlar Yarkınlar'la kayda girmiştik. "*Arabaya Taş Koydum*" adlı parçada eşlik ettim. Tabi kısık üfledim. Eşlik farklı. Orada alandaki gibi çalmazsın. Sesi düşürmen lazım. Biz gerektiğinde sesi kısarak da üfleriz zurnayı. (...)

K11-57: (...) Ben mehteranda askerlik yaptım. Hem grup halinde çalarım, hem de daha sessiz çalabilirim. Dudaktan ayarlarsın sen onu. Kısık çalmak istediğin zaman dudağından bunu ayarlayarak yaparsın yani. Daha kısık üflersin. Şimdi eskiden böyle problemler yoktu, Açıkta her taraf. İstedığın gibi üflerdin. Bir de eşlik var tabi şimdi. (...)

K12-65: (...) Biz düğünlerde yetiştik. Zurnanın özelliği zaten sesinde. Yüksek üflemen lâzım. Zevk alacak dinleyen. Öyle kaval gibi olmaz (...) Şimdi nefesimiz kalmadı bakma! (...)

Mahalli sanatçılar kaba zurnayı yüksek sesle üflemenin "meydan sazı" olma özelliğiyle örtüştüğü noktasında birleşmektedirler. Daha eski ustalar, zurnanın sesindeki gürlük ne kadar fazla olursa icracının o kadar usulüne uygun çaldığını ifade etmektedirler. K9-83 Lüleburgaz'da en yaşlı ve önemli usta öğreticidir. O'nun "*şimdi ki gençler çalarlar kaval gibi! Her şeyin bir usulü var!*" ifadesi, kaval gibi zurna çalmanın aslına uygun olmadığı, zurnadan yüksek-gür ses çıkması gerektiği şeklinde yorumlanmaktadır. K9-83 ikinci kuşak olup yörede dördüncü kuşak zurnacılar boy göstermeye başlamışlardır. Bunun yanında bazı usta icracılar da hem "*meydan sazı*" olarak yüksek ses yoğunluklu çalabildiklerini hem de "*eşlik sazı*" olarak ses gürlüğünü düşürebildiklerini ifade etmiş bunun da ustalığın özelliklerinden olduğunu dile getirmişlerdir.

Alanda birinci kuşak "Tahir Usta" dan (Tahir'cik) sonra (1924-1925) dördüncü kuşak zurnacılar yetişmektedir. Zamanımızda eskiye göre modern şehircilik anlayışı yaygınlaşmış, düğünler, eğlenceler meydanlardan salonlara girmiş, sanayileşmenin etkisi yaşamın her kesitinde hissedilmeye başlanmıştır. K9-83 ün "*Neler yaşamadık ki, zamanında. Bizim zamanımızda ne bu televizyonlar vardı. Ne bu ışıklar vardı.*

Lâmbalarla-fenerlerle yetiştik hocam. Beygir arabalarını gördük. Bir köye gittiğimizde iki gün iki gece oralarda yatıyorduk” şeklinde ki ifadeleri yaşam şartlarının değiştiğini ifade etme açısından oldukça çarpıcı açıklamalardır. Birinci kuşaktan dördüncü kuşağa kadar geçen yaklaşık 100 yıllık süreçte kaba zurna icra özelliklerinin de değişmesi doğal bir süreçtir. Bu süreçte yaşam şartlarının değişmesi toplumsal algıyı da değiştirmiş, dinlenen müzikten alınan hazzın değişmesi üretilen müziğin yapısını değiştirmiştir.

4.5.3. Tona ve Makama Uygun Seslendirmeye Yönelik Bulgular

Katılımcılara icracıya yönelik “*Kaba zurna çalmanın zorlukları nelerdir?*” temelinde, *c. Kaba zurna üflerken tona ve makama uygun seslendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?* şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Verilen cevaplara ilişkin konu ile ilgili kısımlar, çalışma grubunda yer alan katılımcıları kendi ifadeleri ile aşağıda özetlenmektedir.

K1–48: (...) Parmaklarımı zurna klâvyesinde gezdiriyorum, ama aslında seslere benim beynim hükmediyor. Hangi sesi hangi pestlik veya tizlikte üfleyeceğimi beynimden gelen komutlarla dudak-kamış ilişkisi belirliyor. (...) Bu durum kamışın yapısı ile alakalı. Kamışın yaprakları oldukça esnektir. Ben kamış ağzımdayken, dudağımla kamışın iki yaprağı arasındaki mesafeyi açarak ya da kapatarak ana ses üstünde glisendo (ses kaydırma) yapabiliyorum. İcra edilen makamın lezzetini ifade edebilme açısından da önemli bu dudak kullanımı (...)

(...) Kaba zurnanın icra özelliklerinden en önemli husustur bu. Siz sadece parmak pozisyonuyla makamları elde edemezsiniz! Çünkü literatürde anlatılan makamların belli ses aralıkları vardır. Siz onları anlatılan şekilde çalsanız bile bazı makamların net tavrını ortaya koyamazsınız. Kendi aralarında ifade edilemeyen, duyumsal yaklaşımlarla ifade edebileceğiniz çeşitli komalı aralıklarında ifade edilmesi gerekir. Biz kamışı dudak arasında sıkarak tizleştirip, gevşeterek pestleştirme şeklinde makamların özelliklerini ortaya koymaya çalışırız. (...) Bu durum meleke haline geliyor ve biz bunu seri nota geçişlerinde de uygulayabiliyoruz. (...) Bu anlamda Türk müziği makamlarını kaba zurnada rahatlıkla ifade edebilirsiniz. (...)

Katılımcı K1–48 in “Ben kamış ağzımdayken, dudağımla kamışın iki yaprağı arasındaki mesafeyi açarak ya da kapatarak ana ses üstünde ses kaydırabiliyorum” ifadesi incelendiğinde koma seslerin kamışın ağız içinde aldığı pozisyona göre verildiği anlaşılmaktadır. İcra edilen makamların özelliklerine uygun bir şekilde ses frekanslarının verilmesi, ağzın içinde bulunan kamışın yaprakları arasındaki mesafenin açılıp-kapanması ile ayarlanmaktadır. Kaba zurnanın üzerinde bulunan deliklerin parmak pozisyonları ile kapatılıp açılmasıyla bütün sesler üretilmez. Kaba zurna

müziğin her türlü formunu ve türünü icra kabiliyetine sahip bir çalgıdır. Bu türler Geleneksel Türk Müziği, Caz müziği, Klasik Batı Müziği gibi birbirinden oldukça farklı müzik çeşitleridir. Bu bağlamda kaba zurnanın yüzlerle ifade edilebilecek sayıda değişik ses üretmesi gerekmektedir. Kaba zurnada her sese bir klape takarak perde oluşturup parmak pozisyonu verebilmek mümkün değildir. Bu tür kullanımlar obua, klârnet, saksafon gibi çalgı âletlerine mahsus olup bu enstrümanlar tampere ses sistemine uygun olarak üretilmektedir. Kaba zurnanın klâvyesinde bulunan delikler, perdelerin ses yüksekliklerini ayarlamak içindir. Bu ses yükseklikleri hemen bütün perdelerde bir tam sestən fazla üflemeğe müsaittir. İcracı iki perde arasındaki ses mesafesini, üfleme tekniği ile iki tam sese kadar çıkartabilir. Bu aşamada bir tam sestən fazla mesafesi olan seslerin çıkarılması için parmakla bir deliğin açılması ya da kapanması gerekir. Uygulamada bir tam ses içindeki tüm komalar, dudak pozisyonu ile üretilebilmektedir. Bazı katılımcılar Türk müziği icrasında kulağa net gelen, bir rahatsızlık hissi uyandırmayan bazı tampere sesleri üretmek için parmak pozisyonu kullanmaktadır. Bu durumda parmaklar klâvyeye üstünde ki delikleri farklı pozisyonlarla açıp kapatmaktadır. Mahalli sanatçılarda bu tür pozisyonlar görülmezken, meslekî müzik eğitimi alarak mehter topluluklarında görevlendirilen kaba zurna icracılarının bu tür parmak pozisyonlardan faydalandıkları tespit edilmiştir. Bu konuda asıl-doğru olan tonal ve makamsal icra özelliklerinin dudak pozisyonuyla verilmesidir.

K2-42: (...) Biz de bir makama gireceğin zaman; hadi bakalım bize bir taksim yap derler. Nota falan yoktur. Ortada hangi sesi basacağın yok. Hiçbir şey yok ortada. Sen çalgınla giriyorsun o makama, yaşıyorsun herkese hissettiriyorsun makamı. Türk müziğinden yetişmekte böyle bir şey işte. Boşuna dememişler Ustadan-çırağa öğrenilir diye. Bence çok doğru bir tespittir ve öyle de olması gerekiyor. (...) İşte Kaba zurnada da böyle makamın özelliklerini kulağınla duyup dudağınla ayarlarsın! Direk klavyeden basabileceğin perdeler olsa, Batı'dan bir farkı kalmaz. Monoton diz gelir sesler. (...) Türk müziği tamamen hissiyata dayalı, kalbe dayalı bilgi ve beceriye dayalı bir müziktir. Makamın özellikleri aynıdır fakat aynı makamı yorumlama çalıcıdan çalıcıya değişir. Türk müziğinin güzelliği buradadır zaten. Yani bir tane şarkıyı hiçbir şarkıcı aynı şekilde okumaz, okumamalı da zaten. (...)

(...) Klarnette bir Batı sazı ama Türk müziği çalınabiliyor. Çok usta icracılar var Türk müziğini almışlar uyarlamışlar. Nasıl yapıyorlar? Klarnetten çıkan sesleri dudak pozisyonuyla pestleştirip tizleştirerek komalı veriyorlar. Bu klarnetin yapısında olan bir durum değil aslında tamamen icracının maharetiyle alakalı bir şey. Zurnada da bu böyle (...)

(...) Ama işte zurna da sekiz tane perde var. Bu perdelerin arasında yarım sesler yok, koma seslerde yok! Sadece tam sesler var Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. Bu kadar. Fa diyez, Si bemol yok... Makamsal yapı

kulağına, ruhuna oturduğu zaman, yani sen hissetmeye başladıktan sonra, yarım basıyorsun, komalı üflüyorsun, o öyle geliyor zaten, üflediğin kamış buna müsait. Yoksa sazla ben bu perdeye bastım da segâh çıktı falan yok böyle bir şey. O senin ruhunda hissettiğin bir şey Türk müziğinin en zor tarafı budur işte. Hissedilen müziktir. Yeri gelecek dudakla yeri gelecek parmakla vereceksin yeri gelecek üflemeyle... Bu şekilde bütün sesleri verebiliyorsun o zaman. Biraz sert üfleyecek veya biraz hafif üfleyecek. (...)

Katılımcı K2-42, “Kaba zurnada böyle makamın özelliklerini kulağıyla duyup dudağıyla ayarlırsın!” ifadesiyle zurnada makamın özelliklerini alabileceğin perdelerin olmadığına vurgu yapmıştır. “Zurna da sekiz tane perde var. Bu perdelerin arasında yarım sesler yok, koma seslerde yok!” şeklindeki görüşü kaba zurnada makamsal icranın hisse dayalı olarak verildiğini ifade etmektedir. Bu aşamada makamsal yapının icracının kulağında olması gerektiği bulgusuna ulaşılmıştır.

K3-33: (...) Dilimi vurmazsam sesler doğru çıkmıyor. Yani siz güçlendiriyorsunuz o perdeden o anda çıkan sesi. Diapazona göre frekansı yakalayabilmek için (...) Vuruyorlar dille bir kere. O yakaladıkları ses daha ölçülü ve daha doğru bir ses oluyor. Yani onun bilimsel açıklamasını nasıl yaparım bilmiyorum. (...)

K3-33: (...) Ama bu şekilde teknik çalarak, biz öyle şey, çok “acelite” şeyler çaldığınız zaman da seslerin bir araya karışmasın diye, bir kargaşa olmasın diye... (Zurna üflenir. Seri notalar dilli ve bağlı çalınır. Arada ki fark gösterilmeye çalışılır)... Bu şey oluyor çok yaygın meselâ çalışıyorum ya... (Zurna üflenir. Bir dizi sesler birbirine bağlı olarak üflenir. Yine aynı dizi sesler her birine dil vurularak üflenir)... Hemen hissediyorsunuz sonra dil vurarak yaptım meselâ “da-da-da-da-daaa”. (...) Bu şekilde sesi yakalayabiliyorsunuz (...)

K3-33, makamsal icranın yapılabilmesi açısından dil tekniğinin önemine vurgu yapmıştır. “Dilimi vurmazsam sesler doğru çıkmıyor. Yani siz güçlendiriyorsunuz o perdeden o anda çıkan sesi. Diapazona göre frekansı yakalayabilmek için...” ifadesi makamsal icrada doğru seslerin kamışa dil vurmak suretiyle yakalandığını ifade etmektedir. Zurnada artikülasyonlu sesler dudaktan ayarlanmaktadır. Bu seslerin ilk çıkışlarındaki frekansların doğru üflenmesi gerektiğinden ilk ses çıkışı “du” veya “tu” şeklinde dil vurarak sağlanmalıdır. K3-33 ün “...sonra dil vurarak yaptım meselâ “da-da-da-da-da-daaa”. Bu şekilde sesi yakalayabiliyorsunuz...” ifadesi sesin ilk üretiminin dil vuruşla sağlandığında daha doğru ses üflenebildiğine yönelik bir açıklamadır.

K4-40: (...) Perdesiz bir enstrüman bu. Perdesi yok. İkincisi çaldığın makamın özellikleri kulağında olacak. Az önce yöredeki usta çalıcılar için ne kadar nota bilmiyorlar da dediysek de bölgedeki ustalarımız hicazı olsun, Nihâvendi, olsun, Segâh’ı olsun ne arıza aldıklarını bilirler. Bu çalgıda sesleri üflerken hangi sesi hangi tizlikte veya pestlikte

üfleyeceğinizi bilmeniz lâzım. Çünkü dudaktan ayarlıyorsun sesi, perdesi yok! Duyman lâzım! (...) Farklı sesler üflersen makamdan çıkarsın, farklı bir makam yapmış olursun! (...) Bunda perde olmadığı için sen dört koma yerine üç koma iki koma verebilirsin, bu sefer makam olmaz! (...)

K5-28: (...) Biz Mızıka Okulunda Batı Müziği ağırlıklı bir eğitim görürüz. Burada aldığımız eğitimin dışında bir müzik icrasıyla karşılaştım. İlk başlarda Türk Müziği temeline dayalı makamsal icra çok zordu benim için. Çünkü daha önce icra etmemişsiniz çok farklı bir yapı var. Bu beni biraz zorladı açıkçası (...) Ben saksafon eğitimi aldım. Onda bütün notaların perdeleri vardır. Değiştirilmiş notaların her türünü perdesini kapatarak ya da açarak verebilirsiniz kaldıraçlı klapeleler vardır. Siz tek parmağınızla birden fazla pozisyona hâkim olabilirsiniz. Kaba zurnada böyle bir sistem yok (...)

K6-26: (...) Yani başlangıçta çok farklı geliyor insana bu makamsal yapı. Daha önce makamsal müzik icra etmediyseniz zor oluyor. Çünkü biz Mehterân'da sıfırdan başlamadık müziğe. Alt yapınız Batı Müziği ağırlıklı olunca değişik geliyor biraz. Kolay olmadı, yani benim için alışmak (...) Şimdi obua'da bütün seslerin çıkarıldığı perdeler mevcut. Kaba zurna da siz seslerin tamamına yakınına dudağınızla ayarlıyorsunuz. Bu seslerin makamına uygun şekilde kulağınıza oturması lazım önce. Doğru frekansı bulabilmelisiniz. Bu süreç zaman istiyor. (...)

K7-53: (...) Biz de bir makama gireceğin zaman; hadi bakalım bize bir taksim yap derler. Nota falan yoktur. Ortada hangi sesi basacağın yok. Hiçbir şey yok ortada. Sen çalgınla giriyorsun o makama, yaşıyorsun herkese hissettiriyorsun (...) Trakya da makamları çok iyi bilen bir zurnacı yok! Yani bunu ifade edebilecek, matematiksel (teorik olarak demek istiyor) anlatabilecek demek istiyorum. Genelde hissederek, duyduğunu çalar insanlar. (...) Ama işte benim hep anlatmak istediğim “mahalli ortamda ki o hissiyatlar” işte yani o çok önemli. Hissederek çalışıyorlar. Onunla sevişiyorlar. (...)

K8-69: (...) Benim makam bilgim var. Fakat genelde duyduğumu çalarım. Makamına uygun bir şekilde üflerim. Biz böyle gördük. (...) Zurnanın diyez-bemolü yok. (...) Çoğunlukla “la” üzerinden çalışıyoruz. Oyun havalarını, zeybekleri, halk oyunlarını devamlı “la” çalışıyoruz. (...) Şimdi Halk Oyunlarında Rast Makamı var, Hicaz var, hepsi var. (...)

K9-83: (...) Diyezi-bemolü bu! (dudaklarını gösterir). Diyezi-bemolü dudaklar! Dil ile dudak! (...) Bütün makamları dudaktan ayarlarız. Klarnetlerin perdeleri var! Ben bandodaydım, özür dilerim (K8-69 un sözünü kestiği için özür diler). 24 ay çaldım. Ama Burgaz'a gitmedi o! Millet ille burada zurna çalacaksın dedi! Anladın mı? Diyezi de bemolü de burada: Dudak! (...)

K10-63: (...) Bizim çok makam bildiğimiz de yok o kadar! İşte Hicazdır, Hüz zamdır, Rasttır, Kürdîli dir, Muhayyerdir, Hüseyindir, Uşşaktır, Segâhtır, Mahurdur. Bunlar yani... Çok derin makamları yapamıyoruz biz! Tabi ki çalıştığın zaman insanın elinden bir şey kurtulmaz. Çalışsak yaparız (...)

K11-57: (...) Perdesiz bir çalgıdır! Bunların diyezlerini de bemollerini de hepsini biz dudakla buluyoruz. Meselâ bir segâh yapsak, mesela biz

orada o segâhın ağılatmasını biz dudakla buluyoruz ama klârnette perdeleri vardır. (...) Hani o seslerin bir notadan bir notaya geçerken kaydırılması (ağız ile segâh peşrevini mırıldanır). Bunları biz dudakla ve kendimizi salmakla buluyoruz. Makamların, çalacağın parçanın kulağında olması lâzım (...) Ezberlemeden ziyade, bir şarkı yapıyorlar diyelim ki segâh, arkasından başka bir şarkı; o da segâh derken Segâh'tan bir grup oluşturuyorsun! Hicaza bir grup yapıyorsun. Hüzze bir grup yapıyorsun. Kürdîli Hicazkâra bir grup yapıyorsun. (...)

K12-65: (...) Bunun diyezi-bemolü yok! Diğer sazlara nazaran, zurna çalmak klârnetten daha zordur. Neden? Bütün sesleri, hepsini biz buluyoruz! Gırtlak, dil (...)

Katılımcılara yöneltilen *Kaba zurna üflerken tona ve makama uygun seslendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?* sorusuna karşılık, katılımcıların ortak görüşü zurnanın diğer enstrümanlara göre perdesiz bir çalgı olduğundan, makamsal icranın daha güç olduğu yönündedir. Katılımcıların tamamı; doğru ses frekanslarının dudak pozisyonu ile bulunduğunu belirtilmektedir. Katılımcılardan dördü dudakla ayarlanan bu seslere dil vurulması gerektiğini, böylece doğru sesin an da ve daha net şekilde yakalanacağını ifade etmişlerdir.

Yukarıda belirtilen hususlara ek olarak katılımcıların tamamı makamına uygun icranın sağlanabilmesi için, makamsal yapının, icracının kulağında, beyinde, ruhunda olması gerektiğini belirtmişlerdir. Alanda, Geleneksel Türk Müziği makamlarına yönelik teorik özelliklerin çok fazla ifade edilemese de uygulamada (çalgı icrasında) ustaca sergilenebildiği bulgulanmıştır. Mahalli icranın yapılan araştırmaya yansımaları bu şekildedir.

Diğer taraftan meslekî müzik eğitimi almış, bir kurum bünyesinde kadrolu ve maaşlı çalışan kaba zurna icracıların da, makamsal yapının teorikte ve pratikte ifade edilebilmesi durumu değişkenlik göstermektedir. Mahalli sanatçılar uygulamada ki ustalıklarını teorik anlatıma dökmeye çalışırken, TMDK eğitimli sanatçılar makamsal yapının icrasında teorik bilgilerinden de istifade etmektedirler. Bu bağlamda meslekî müzik eğitimi almış katılımcılarda nazari bilginin ve uygulamanın bütünleştiği gözlemlenmiştir. Bunun yanında meslekî müzik eğitimi almış katılımcılardan K5-28 ve K6-26 durumu farklılık göstermektedir. Bu katılımcılar, geçmişlerinde Batı Müziği ağırlıklı eğitim aldıklarından dolayı daha fazla zorlanmakta, uyum süreci daha uzun süreli yaşanmaktadır. Tonal yapıdan makamsal yapıya geçiş aşamasında bir yandan makamsal ezgiler teorik olarak öğrenilmekte diğer yandan uygulamaya yönelik ezgisel alt yapı oluşturulmaktadır.

Makamsal icra olarak alanda K10–63 ün “*Hicazdır, Hüzzamdır, Rasttır, Kürdîlidir, Muhayyerdir, Hüseyîdir, Uşşaktır, Segâhtır, Mahurdur. Bunlar yani...*” ifadesi ile seslendirilen makamlar zikredilmiş alan kayıtlarında *Muhayyerkürdî* ve *Eviç* eser de icra edildiğinden, toplamda 11 değişik makamın adı geçmiştir.

4.6. Kaba Zurna Eğitiminin Özelliklerine İlişkin Bulgular

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara; “*Kaba zurna eğitiminin özellikleri nelerdir?*” temel sorusuna yönelik olarak, a. *Kaba zurna öğrettiğiniz öğrencileriniz oldu mu? Yanıtınız “evet” ise öğretime yönelik nasıl bir yöntem uyguladınız?* b. *Size göre kaba zurna eğitime yönelik güçlükler ve bu güçlüklerin çözüm yolları nelerdir?* şeklinde sorular yöneltmiştir. Bu bölümde yukarıda ki sonda tipi sorulara ilişkin elde edilen katılımcı görüşleri yer almaktadır.

4.6.1. Kaba Zurna Öğretimi ve Öğretim Yöntemleri

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara; “*Kaba zurna eğitiminin özellikleri nelerdir?*” temel sorusuna yönelik, a. *Kaba zurna öğrettiğiniz öğrencileriniz oldu mu? Yanıtınız “evet” ise öğretime yönelik nasıl bir yöntem uyguladınız?* şeklinde sonda tipi soru yöneltmiştir. Katılımcıların bu soruya verdikleri cevaplara ait önemli ve özel görülen kısımlar, kendi ifadeleri ile aşağıda verilmiştir.

Katılımcılar kaba zurna öğretimi için gerekli şartları usulüne uygun imal edilmiş düzgün bir çalgı seçimi ($n = 6$), öğrencinin kulağında makamsal yapının olması ($n = 10$) ve usta-çırak eğitiminin gerekliliği ($n = 12$) olarak belirtmişlerdir.

Tablo 6. Kaba Zurna Öğretime Yönelik Öncelikler Tablosu

Kodlar	n	Katılımcı
Kaliteli çalgı	6	K1–48, K2–42, K4–40, K5–28, K6–26, K7–53
Makamsal alt yapı	10	K1–48, K2–42, K3–33, K4–40, K5–28, K6–26 K7–53, K8–69, K10–63, K11–57
Usta-çırak eğitimi	12	K1–48, K2–42, K3–33, K4–40, K5–28, K6–26, K7–53, K8–69, K9–83, K10–63, K11–57, K12–65

K1–48: (...) İTÜ TMDK HOYB mezunuyum. Aynı zamanda SBE de kaba zurna yüksek lisans yaptım. Benim lisans eğitiminde seçtiğim saz zurnaydı. Fakat konservatuarda kaba zurnaya özel bir eğitim verilmediğinden genel zurna eğitimi aldım. Kaba zurnayı kendim geliştirdim. (...) Lise dönemimde cura zurna çalışıyordum. Fakat çok ayrı çalgılar bunlar (...) Eğittiğim bir öğrenci olmadı. Fakat biz mehteranda

TMK mezunları olarak zaten makamsal yapıya aşınayız. Kaba zurnayı da usta-çırak ilişkisiyle öğreniyoruz. (...)

K2-42: (...) Ben İTÜ TMDK ÇEB mezunuyum. 2001 yılında kaba zurnayla ilgili yüksek lisans eğitimimi tamamladım. 2003 yılında çalgı eğitimi bölümündeki hocamızla okulda zurna eğitiminin başlaması konusunda bir takım görüşmeler yaptık bir yaz boyunca gece gündüz bütün bölümlere müfredat hazırladım. Çalgı Eğitimi birinci yarıyıldan sekizinci yarıyıl dâhil. Tüm bölümlere ayrı ayrı. (...) Müfredatta ufak zurna eğitimi de var. Sadece kaba zurna değil. Ama işte okuldaki öğrencinin durumuna göre. Eğer öğrenci kaba zurna da ilerlemek istiyorsa onda devam ediyor. (...) Müfredatı oluştururken kendi tecrübelerimden yola çıktım. Yaklaşık 30 yıldır zurna çalıyorum. Ülkenin hemen hemen bütün yörelerini çalıyorum. “Halay Zurnası” nı alayım halay gibi çalarım örneğin. İşte Malatya’dan tut Bitlis, Van... Erzurum, gel bu tarafa Bayburt, Erzincan (...) Türkiye de hem halay zurnası hem de kaba zurna çalan tek kişi benim. (...)

(...) İşte müfredatı neye göre yaptınız dediniz ya. Ben aşağı yukarı 1982 yılında orta birinci sınıftan itibaren başladım konservatuara. 1984-1985 yıllarında zurna çalmaya başladım. Hocam yoktu o zaman kendi kendime öğrendim. Ondan önce “Mey” talebesiyim, mey çalıyorum. Zurnaya kendi-kendime başladım. (...) 1985 ten beri ki büyük bir şanstır benim için hala halk oyunları çalıyorum. HOY çalmak beni müthiş geliştirmiştir, bütün yörelerden gelen zurnacılarla tanışma fırsatı buldum. Onların tavır ve icralarını inceledim. Antep’in tarzı nedir? İşte Bitlis nasıl çalar? Erzincan yöresinde nasıl çalınır? Ben çaldım mı direk tanıdım yani... Zurna tavırlarını, hepsini bilirim hangi yöreye ait. Böyle bir birikimim var 30 yıl geçti sonuçta. Artı bir de bunları bire bir olmasa bile yöre tavırlarına çok yakın çalmanız gerek. (...)

(...) TBK da, zurna derslerine giriyorum. İTÜ’de de devam ediyor dersler. (...) Bak emeklerimiz sonucunda bu sene konservatuvarın çalgı eğitim bölümünde bugün ortaokuldan sonra 15 yaşında bir talebe ilk defa zurnayı saz olarak seçti kendine! Bu çok güzel bir gelişme. Çocukta okula birincilikle girdi bu sene. Lise aşamasından itibaren sekiz yıl zurna okuyacak. Üniversite bitene kadar. Yıllardır ilk defa zurna talebesi. “ÇEB” den, ama. Diğer bölümlerden çok talebemiz oldu. HOY dan falan. Yine ÇEB ileriki sınıflardan zurnayı yardımcı saz seçen çok talebem oldu. Ama ilk defa bir ÇEB talebesi daha lise-1 talebesi öyle söyleyeyim 15-16 yaşında oluyor, zurnayı ana meslek çalgısı olarak seçti. Bu güzel bir gelişme (...)

(...) Şimdi şöyle bir durum var! TM de her hangi bir çalgıda usta olmuş bir icracıya Batı müziğinde bulunan o bağcıkları, burada şu süslemeyi yap, burada şunu da yap diyemiyorsun. Çünkü onlar çok sesli müzikte uygulanabilen teknikler. Mesela 50 kişilik bir orkestrada her icracı kafasına göre bir şey yaparsa o bütünlüğü sağlayamazlar. O yüzden o işaretleri geliştirmişler. Türk müziğin de bunun tam tersi! TM şahısla alakalı bir şey. Ustasından gerekli bütün bilgileri, doğru şeyleri almış bir enstrümanistin tek başına yeni bir şeyler çıkarması lazım. Kendine göre sazı icra etmesi lazım. Kendi tavrını oluşturması lazım. TM nin güzelliği buradadır zaten. Yani bir tane şarkıyı hiçbir şarkıcı aynı şekilde okumaz, okumamalı da zaten. Hepsi farklı okur, çalar. Parça aynı, notalar aynıdır. TM de bunun için özel bir işaret de yok. Hani bu türkünün burasında ben

bu çarpmayı istiyorum diye bir şey yoktur yani. Türk müziği tamamen hissiyata dayalı, kalbe dayalı bilgi ve beceriye dayalı bir müziktir. O yüzden TM nin özelliği o! BM icracılarının elinden notayı al! Nadir icracılar dışında (cazcular falan) hiçbir şekilde imprivüze yapamıyorlar. Veya notayı çıkar bana şu bölümü çal de! Onu da çalamıyorlar. İşte daktiloculuk diyoruz biz ona! Onlar daktiloculuk yapıyorlar... Haaa kötü müzisyenler değil, onu kastetmiyorum. Çok kabiliyetli müzisyenler... Ama bizde öyle değildir. Biz de bir makama gireceğin zaman; hadi bakalım bize bir taksim yap derler. Nota falan yoktur. Ortada hangi sesi basacağın yok. Hiçbir şey yok ortada. Sen çalgınla giriyorsun o makama yaşıyorsun herkese hissettiriyorsun. TM den yetişmekte böyle bir şey işte. Boşuna dememişler Ustadan-çırağa öğrenilir diye. Bence çok doğru bir tespittir ve öyle de olması gerekiyor. TMES böyle olmasından ben acayıp memnunum. Kesinlikle Batılılaşmasını istemiyorum! Çünkü BM zaten var. Orada taşlar oturmuş. Neredeyse sonuna gelmişler; müziğin sonu yokta! Bütün enstrümanlarını standarda oturtmuşlar... Bütün orkestrasyonları belli işte tonlarını oturtmuşlar. Armonizasyon vs... Adamların her şeyi oturmuş yani, bitmiş! Birçok şeyi aşmışlar öyle söyleyeyim. (...)

(...) Öğrenci yeni bir tane saz aldı. Aldığı saz doğru bir saz mı? Bir kere buradan başlıyor. Yani sesleri doğru olan güzel bir sazla başlaması lazım. (...) Ben öğrencilerime çalgı seçiminde yardımcı oluyorum. Olmanız da gerekiyor zaten (...) Onu da ben imalatçıya giderek çözüyorum. Ustanın elinde yüz tane kaba zurna var diyelim. Tek tek çalışıyorum hepsini dakikalarca, hangisinin sesleri daha iyi entonasyonu sağlam falan... İçlerinden seçiyorum. Bazen bir tane bile beğendiğim zurna çıkmadığı oluyor! Yüzü de aynı tornadan çıktığı halde, tutmuyor hiç biri birbirini. Orada işte düzgün bulabildiklerimizi alıyoruz. Öğrencilerime veriyorum. Bir kere daha kafadan zurna çalmaya başlayan bir öğrencinin düzgün bir zurna bulması lazım. (...)

(...) Müfredat tamamen benim kendi bilgi birikimimle, tecrübemle alakalı olarak oluşturuldu. Hiç kimseye bir şey sormadım şahsen. Ben yöresel tavırları teknik olarak iyi bildiğimden dolayı öğrencinin hangi yöreyle başlarsa daha kolay öğrenir hangi yöre daha zordur gibi detaylar vardı. Sonuçta THM yapıyorsun ve yörelerin üsluplarını bilmen lazım. Müfredatta zurna ailesinin tamamı vardı. (...)

(...) Kaba zurnaya yönelik repertuara Trakya yöresinden parçalar koyduk. İşte zeybeklerden oluşturduk bir kısmını. İşte yine Trakya bölgesinden türküler var. Son kısımda da (Balkan çalmak zordur mesela çok seridir parçaları) Balkan parçalarından koydum en son repertuara. Tabi bu müfredatı uygulayabilme seviyesinde zurnacı da yetişmedi şimdiye kadar. O seviyeye gelemediler. (...)

(...) Ama işte zurna da sekiz tane perde var. Bu perdelerin arasında yarım sesler yok, koma seslerde yok! Sadece tam sesler var Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol. Bu kadar. Fa diyez, sol diyez yok... Makamsal yapı kulağına, ruhuna oturduğu zaman, yani sen hissetmeye başladıktan sonra, yarım basıyorsun, komalı üflüyorsun, o öyle geliyor zaten, üflediğin kamaş buna müsait. Yoksa sazla ben bu perdeye bastım da segâh çıktı falan yok böyle bir şey. O senin ruhunda hissettiğin bir şey Türk müziğinin en zor tarafı budur işte. Hissedilen müziktir. Yeri gelecek dudakla yeri gelecek parmakla vereceksin yeri gelecek üflemeyle... Bu

şekilde bütün sesleri verebiliyorsun o zaman. Biraz sert üfleyecek veya biraz hafif üfleyecek. Bende hayret ederdim bu saza neden kimse bir şey katmamış, yüzlerce yıldır böyle çalınıyor. (...)

Katılımcı K2-42 İTÜ TMDK ve TBK da zurna derslerine girmektedir. 2006 yılından itibaren birçok zurna öğrencisi olmuştur. K2-42, İTÜ TMDK Çalgı Eğitimi Bölümünde zurna için lisans eğitime yönelik toplamda dört yıl sekiz dönemlik eğitim ve öğretim müfredatı oluşturmuştur. Katılımcı bu müfredatı oluştururken tamamen kendi birikimlerine dayanarak hazırlamıştır.

K2-42 Zurna için eğitim ve öğretim müfredatı hazırlarken yöntem olarak kendi bilgi ve tecrübelerinden yararlanmıştır. “Müfredatı oluştururken kendi tecrübelerimden yola çıktım. Yaklaşık 30 yıldır zurna çalıyorum. Ülkenin hemen hemen bütün yörelerini çalıyorum” ifadesi katılımcının bilgi birikimini ortaya koymaktadır. Yine “Tamamen benim kendi bilgi birikimimle, tecrübemle alakalı olarak oluşturuldu. Hiç kimseye bir şey sormadım şahsen. Ben yöresel tavırları teknik olarak iyi bildiğimden dolayı öğrencinin hangi yöreyle başlarsa daha kolay öğrenir hangi yöre daha zordur gibi detaylar vardı kafamda” ifadesi İTÜ TMDK ‘da oluşturulan zurna eğitim ve öğretim yöntemlerinin K2-42 nin kişisel bilgi ve tecrübeleriyle oluşturulduğuna vurgu yapmaktadır. Kaba zurna eğitime yönelik olarak, eğitim ve öğretim müfredatında Trakya Bölgesine ait çeşitli türde eserler, Ege yöresine ait zeybekler bulunmaktadır.

K2-42, temel olarak kaba zurna eğitiminin Türk müziği çalgı eğitimi sistemine uygun şekilde verilmesi gerektiğini savunmaktadır. “*Boşuna dememişler Ustadan-çırağa öğrenilir diye. Bence çok doğru bir tespittir ve öyle de olması gerekiyor. Türk müziğinin eğitim sisteminin böyle olmasından ben acayip memnunum*”, ifadesi katılımcının öğretim yöntemi olarak MS yi (usta-çırak) temel aldığını ifade etmektedir. Bu aşamada K1-48 in “*Kaba zurnayı usta-çırak ilişkisiyle öğreniyoruz*” ifadesi K2-42 nin “*Boşuna dememişler Ustadan-çırağa öğrenilir diye...*” ifadesi ile örtüşmektedir.

K1-48 ve K2-42 nin ifadelerinden kaba zurna öğretiminin, Türk müziği çalgı eğitimi sistemine uygun bir yöntemle verilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Türk müziği çalgı eğitiminin en önemli özelliği makamsal yapıların öğrencinin kulağında olması gerekliliğidir. Bu konuda K2-42 nin “*Makamsal yapı kulağına, ruhuna oturduğu zaman, yani sen hissetmeye başladıktan sonra, yarım basıyorsun, komalı üflüyorsun, o öyle geliyor zaten, üflediğin kamış buna müsait. Yoksa sazla ben bu perdeye bastım da segâh çıktı falan yok böyle bir şey. O senin ruhunda hissettiğin bir şey Türk müziğinin*

en zor tarafı budur işte. Hissedilen müziktir. Yeri gelecek dudakla yeri gelecek parmakla vereceksin yeri gelecek üflemeyle...” ifadesi, koma seslerin klape, perde, tuş vb. gibi mekanik sistemle verilemediği, dudak, parmak veya üfleme gibi çeşitli tekniklerin kullanılarak verilebildiğini açıklamaktadır. Bu sesler üretilirken kulağın makamsal aralıklara yeteri kadar aşına olması gerekmektedir. Aksi takdirde verilen sesler makamın yapısına uygun olmayabilir ve makamsal yapı oluşmaz.

K3-33: (...) İTÜ TMDK TBB mezunuyum. Aslında benim okuldaki sazım kavaldı. (...) Ben Lüleburgazlı olduğum için biliyorum. Bu bizim oralarda çok kutsal bir meslek. Zurnanın üzerinden atlanmaz, zurna belden aşağı konulmaz gibi kutsallığına inanmışlar yaptıkları işin! Geleneğe öyle bağlı olmuşlar. (...)

(...) Eğittiğim bir öğrenci yok. (...) Lüleburgaz’da kaba zurna eğitimine dem tutarak başlanıyor. Zaten başka türlü bir sistem yok. Bunun olabilme ihtimali yok. Geleneği almanız gerekiyor. En küçücükten duyarak kopya yapıyorsunuz kafanızda. O belleğinizde oluşmaya başlıyor. Onun için bir süre gerekiyor işte duymaya başlıyorsunuz... Yeteneğiniz var, yeteneğiniz oluşmaya başlıyor falan... Eeee sesleri tanımaya başlıyorsunuz. Melodik yapıları tanımaya başlıyorsunuz. Sonra küçük melodik yapılar makama dönüyor. Makamları tanımaya başlıyorsunuz. Sonra bir de düğün icrası var. (...)

K3-33 öğrenme aşamasında olduğundan eğittiği bir öğrencisi yoktur. Kendisi daha önce kaval çaldığından makamsal yapı kulağında mevcuttur. Alandaki icracılar usta-çırak ilişkisine göre zurna öğrenmektedirler. K3-33 e göre kaba zurnanın öğreniminde;

1. Önce “dem” tutularak doğru seslerin üflenmesi sağlanmalı,
2. En küçük ezgiler (motif) duyma vasıtasıyla kopyalanmalı,
3. Motifler birbiriyle birleşerek (müzik cümlesi) belleğinizde oluşmalı,
4. Melodik yapılar (cümle demeti ve dönem) tanınmalı,
5. Bu melodik yapılar makamsal yapıya (tür, biçim) dönüştürülmelidir.

K4-40: (...) Ben AMMB ye zurnazen olarak atanan astsubayları eğitiyorum. (...) Biz burada genel anlamda usta-çırak ilişkisine dayalı bir eğitim-öğretim metodu uyguluyoruz. Yeni atanan arkadaşlarımıza zurna böyle tutulur, şöyle üflenir, sesleri şunlardır diyerekten ilk bilgileri veriyoruz. Bir de çalınan eserlerin notalarının olduğu bir albüm var ondan takip ediyorlar repertuarı (...)

(...) Bir de Japon bir öğrencim var. Japonya’dan gelip-gidiyor. (...) Tokuyoshi Furuhashi. (Biz O’na Nobu diyoruz) Memleketi, Nagoya-shi, Aichi. Japonyalı. 1974 doğumlu. Kendisi saksafon çalıyordu. İyi bir saksafoncuydu. Bir gün mehterana geldi bu Japon! – Zurna öğrenmek istiyorum bana yardımcı olabilir misin? dedi. Bende kabul ettim. Nobu

biraz Türkçe de konuşabiliyormuş! Biz O'na hem Türkçeyi hem de Zurnayı öğrettik diyebilirim. (...)

(...) Zurna öğretiminde bir ay boyunca devamlı ses üflemek lazım. Burada doğru sesi üfleyebilmek önemli! Zurnanın kendine göre bir tonlaması vardır. O tonu “Kaba Zurna Tonunu” bulana kadar Fa’ dan oktavdaki Fa’ ya kadar. En az bir ay sürekli ve gür bir şekilde üflemek lazım! O zurna tonu kulağınıza gelmesi lazım! Ondan sonra ezgiler yavaş yavaş gelir zaten. (...)

(...) Japon öğrencimi aldım ben. Bir ay boyunca ses üflettim O'na. Ta ki, sesleri kaba zurna sesi gibi çıkmaya başlasın... (...) Sonra sürekli olarak mehter parçaları üzerinde durduk. Ben çaldım O'da bana eşlik etmeye çalıştı. Basit eserlerden daha zor eserlere doğru bir yöntemle ben ona mehterde çalınan eserleri öğrettim. Zurna da önemli olan üflemedir. Biz Nobu ile Hicaz saz semaîsini bile geçtik. Çeşitli peşrevler ve mehter repertuarı dışında şarkılar da seslendirdik. Daha sonra ben Nobu'yu aldım Kırklareli'ne götürdüm. Kırklareli'nde köy düğünlerine götürdüm ve yanıma Dem Zurna olarak aldım Nobu'yu. Nefes çevirmesini öğrettim Nobu'ya! İki seneye yakın bir süre bu şekilde çalıştık biz Nobu'yla. Kalktık tekrar Kırklareli'ne gittik ve memlekette inanmazsınız (ben Roman'ım) bir Roman düğünü vardı. Nobu düğünde zurnayı eline aldı ve bizim havaları çalarak Roman kızlarını oynattı! Düğündeki herkes şaşkınlıkla Nobu'yu izledi. Hayret ettiler. Bir Japon bizim Trakya Zurnasını nasıl çalıyor falan dediler böyle (...)

(...) Ben 1997 'de Mehterân'a girdim. Nobu ile de 2000 senesi gibi tanıştık işte. Askeri Müzeye gelmişti. Zurna öğrenmek için de Mehteran Birliğinde beni buldu. Diyeceksiniz tabi şimdi eksikliği var mı? Bana göre hala eksikliği var. Bu adam geldi Türkçeyi öğrendi. Şivesel bozuklukları olur. Siz O'nun konuşmasından anlarsınız zaten yabancı olduğunu. İşte Nobu'nun da çalmış olduğu zurna öyle. Yani tam manasıyla o lezzeti verdiğini söyleyemem. Fakat beni taklit edebildiğini söyleyebilirim. (...)

(...) Ben eğitime memlekette davul çalarak başladım. 7-8 yaşlarındaydım davul çalmaya başladığımda. Kulakta hemen hemen bölgedeki tüm ritimleri öğrendim. Biz de ki bir “his” bu belki de anne karnından itibaren alıyoruz bu duyguyu... Damarlarımızda geziniyor bu duygu. (...) Ondan sonra biz ustalarımızın yanında zurnayla dem tutmaya başladık. Trakya da eğer zurna çalıyorsanız yanınızda mutlaka bir tane dem tutan zurna (demci) olması lazım. Bu şekilde solo zurnacı seslerine daha iyi hakim olabiliyor. Bir şekilde demci den güç alarak çaldığı parçaları akortlu ve daha sağlam çalıyor. (...)

Kaba zurnanın öğrenilmesinde seslerin doğru olarak üflenebilmesi önemli yer tutmaktadır. Bu bakımdan öğrenci ilk başlarda günlerce (en az bir ay) uzun-uzun, yüksek ses yoğunluğunda ve parlak şekilde ses üflemelidir. K4–40 ın “*Japon öğrencimi aldım ben. Bir ay boyunca ses üflettim O'na. Ta ki sesleri kaba zurna sesi gibi çıkmaya başlasın...*” ifadesi kaba zurna öğreniminin ilk aşamalarında doğru ses çıkarılmasının önemine vurgu yapmaktadır. Kaba zurna öğrencilerinin alana gidip mahalli zurnacılarla temaslarda bulunması gerekmektedir. Böylece, icra edilen müziğin otantik ve orijinal

tarafları gözlemlenerek taklit edilmesi daha kolaylaşmaktadır. K4–40 bu konuda “*Daha sonra ben Nobu’yu aldım Kırklareli’nde köy düğünlerine götürdüm ve yanıma “Dem Zurna” olarak aldım Nobu’yu...*” şeklindeki açıklaması mahalli ortamda verilen eğitimin önemine dikkat çekmektedir. K4–40 aynı zamanda Mehteran Birliğine kaba zurna icracısı olarak atanan astsubayları da eğittiğinden bahsetmekte, bu eğitimin usta-çırak usulüne göre yapıldığını ifade etmektedir.

K4–40 kaba zurna eğitiminde “dem-zurna”nın önemine vurgu yapmakta “Trakya da eğer zurna çalışıyorsanız yanınızda mutlaka bir tane dem tutan zurna (demci) olması lâzım. Bu şekilde solo zurnacı seslerine daha iyi hâkim olabiliyor. Bir şekilde demci den güç alarak çaldığı parçaları akortlu ve daha sağlam çalıyor.” ifadesiyle bunun sebebini anlatmıştır. Alanda ki kaba zurna eğitiminde (yaşantıda öğrenme) solo seslendirim için “dem-zurna” gerekmektedir. Demci, solo zurnacının baskılarının daha sağlam olmasına katkıda bulunarak icrada solocunun kendisinden güç almasını sağlamaktadır.

K5–28: (...) Benim ortaokuldan sonra MYO seviyesinde 6 yıllık bir müzik eğitimim var. Saksafon çalışıyorum. 2005 yılından itibaren AMMB de kaba zurna öğrenmeye başladım İlk geldiğimizde önümüzde neredeyse hiçbir şey yoktu! Eğitim ve öğretimin tamamen usta-çırak ilişkisine dayandığı bir sistemle karşılaştık! (...) Benim özel olarak ilgilendiğim bir öğrenci olmadı. Biz burada zurnazenler olarak zaten hep birlikte, toplu olarak çalışırız. Bizim için sadece TM ye yabancılık vardı, bunu da burada görev yapan hocalarımızdan, ağabeylerimizden öğrenerek kendimizi yetiştirdik. (...)

(...) Bu çok böyle sistematik, müfredatlı bir eğitim olmadı aslında. Daha dostane, diz dize bir şekilde eğitimdi. Bunun çok önemli faydalarını gördüm. Zaten müzikte dinlemek çok önemli bir unsurdur. Tabi ki bilmek önemli ama. Dinlemek çok daha önemli. Bence öğrenmenin yarısı dinlemekten geçer. Ben dinledim bol bol! (...) TMM ile bestelenmiş eserler dinlemeye başladım. Daha önce mehterde çalınmış ve kayda alınmış eserleri dinledim. Kayıt altına alınmış bütün mehter eserlerini dinledim. O zaman kütüphane ve arşiv kısmında görev yapmakta olan ağabeylerimiz, komutanlarımız yol gösterdiler, yardımcı oldular. Çalınan eserlerin notalarından oluşan kitapları elde ettik onların sayesinde. Bu eserleri seslendirmeye başladık. Kendimizi hocamıza bıraktık yani... Bu işin asıl erbabı olan K4-40 dır. O’na bıraktık kendimizi! O’nun emeği çoktur bende. O’nu dinledik... O’nu taklit ettik! Bir nevi usta-çırak usulü oldu bu eğitim. (...)

K6–26: (...) İki buçuk senedir kaba zurna çalışıyorum. Daha öğreneceğim çok şey olduğunun farkındayım. İki sene de zurnanın alt yapısını oluşturuyorsunuz. Ses üflemlerden başlanıyor! Önce kaba zurnadan doğru ses çıkartmasını öğreniyorsunuz. Sesin rengini nasıl verebilirim, üflediğiniz sesin şiddeti nasıl olmalı gibi ilk başta bunları öğreniyorsunuz. Sonra zurna icrasını dinlediğiniz kişi çok önemli (...) Kulağınızın dolması gerekiyor. Siz daha önceden ne kadar nota okursanız

okuyun, enstrüman çalarsanız çalın burada yaptığınız müzik çok farklı. Türk müziği makamlarının çok değişik özellikleri var. Bunu çalgınıza, icranıza yansıtabilmek için bir ustaya ihtiyaç duyuyorsunuz. Usta-çırak ilişkisi çok önemli burada. (...)

K5–28 sekiz yıldır zurna eğitimi almaktadır. Kaba zurnaya ilk başladığında diğer zurna çalanların çokça dinlenmesi gerektiğini ifade etmektedir. K5–28 in “*Tabi ki bilmek önemli ama dinlemek çok daha önemli. Bence öğrenmenin yarısı dinlemekten geçer. Ben dinledim bol bol!*” ifadesi kaba zurna öğrenimi için dinlemenin önemine vurgu yapmaktadır. Katılımcılardan K5–28 in “*K4–40 ı taklit ettik. Bir nevi usta-çırak usulü oldu bu eğitim*” ifadesi ile K6–26 nın “*Türk müziği makamlarının çok değişik özellikleri var. Bunu çalgınıza, icranıza yansıtabilmek için bir ustaya ihtiyaç duyuyorsunuz. Usta-çırak ilişkisi çok önemli burada*” ifadeleri kaba zurna eğitiminde usta-çırak ilişkisinin önemine dikkat çekmekte ve birbiri ile örtüşmektedir.

K7–53: (...) Benim yetiştirdiğim çok öğrenci olmuştur. Sayısını hatırlamıyorum (...) Biz genelde duyduğumuzu, hissettiğimizi çalarız. (...) Başlangıç aşamasında uzun sesler üflenmesi lâzım. İlk başta bir tek karar sesi hep üflemesi lâzım ki yani diyaframını alıştırabilsin. Sonra sesleri zurna gibi çıksın! Mahalli bir iştir bu yani usta-çırak ilişkisi gibi öğrenmesi lâzım. Bir ustanın yanında uzun süreli çalması lâzım (...)

(...) Meselâ ben öğrencilerime diyorum ki hicaz bir parça seçin. Ne seçtiniz? Doğaçlamada o hicaz parçanın bir durağı var. Oraya git oraya dön, ama o hicazın içinde kal. Parçada, oktav çıkışında (meyan) farklı bir makam anlayışı var. Onu da anla, ondan da bahset. Ama o ilk durağa geri dön. Geri dönersen hicazın içinde kalırsın! Orada kaptırırsan makam gitti! Hiçbir makamın tek makamla anlatımı olmaz! (...)

(...) Meselâ Hicaz dörtlüsü, efendim buselik beşlisi gibi özel dörtlü ve beşlilerin yan yana gelmesi gibi. Makamları oluşturan dizilerde bile değişik çeşniler var. Bu çeşnileri hissettir. Oraya git, ama orada takılıp kalma dönerken yine hicaza gir. Bu şekilde tarif ediyorum. Biz ilk zurnaya başladığımızda “Ben gamlı hazan, sense bahar” diye bir parça vardı (Eser mırıldanılır). Ama bununla öğrendik mesela... Basit parçalarla öğrendik. Biz de öğrencilerimize basit parçalar seçiyoruz, çok iyi bildiğin bir parçayı bana söyler misin? diyorum. – Şu nu çok iyi biliyorum! –Peki. Çal oğlum. Ondan sonra analiz ediyoruz. Biz de öğreniyoruz. O da öğreniyor. Analiz ettikten sonra parça ne? Hüzzam! Tamam! Şimdi hüzzam taksim yapacağız. Seyirde ne var? O parçada. Hüzzamın işte bir durağı var. Seyirde ne var. İşte segâh. Tamam, ikinci makam olarak çıkıcı dizide gereğini göster, ama geri gelip o ilk durağı yakala. Hüzzam geri dönmen lazım! Hep bu şekilde başlıyoruz, yani. Doğaçlamalarınla parçayı anlat. Ne yaptığını bilmez, ama çalar! (...)

K7–53 usta-öğretici özellikli kaba zurna icracısıdır. Öğrencilerine ilk aşamada uzun sesler üflettirmekte, dem tutturmaktadır. K7–53 ün “*Usta-çırak ilişkisi gibi öğrenmesi lâzım*” ifadesinden eğitim metodunun geleneksel meşk sistemi yöntemine

göre ayarlandığını göstermektedir. K7-53 öğrencisinin makamları hissetmesini sağlamakta, öğrencisinin kulağında bulunan en iyi bildiği bir eserden örnekler vererek makamsal dizileri öğretmektedir. K7-53 ün “*Mahalli bir iştir bu*” ifadesi kaba zurna eğitiminin alanda verilmesi gerektiğine işaret etmektedir.

K8-68: (...) Ben kardeşimi eğittim, birazdan gelecek göreceksin. (...) Uzun uzun ses üflenmesi lâzım. Diyaframını kullanmasını öğrenecek önce. Nefes çevirmesini bilmesi lâzım. Kesintisiz üfleyebilmeli sesleri! (...) Kardeşim benim yanımda dem tutuyor, beni taklit ediyor. Eser çalarken çaldığım eseri benim gibi çalmaya çalışıyor. (...) Ben de ustalarımından öyle gördüm (...) Kardeşim de benim kadar usta oldu artık, çıraklıktan başladı. (...)

K9-83: (...) K10-63 ü ben yetiştirdim. 13 sene taşıdım yanımda O’nu Mehmet olduğum zaman. Gençliğimde yani. 13 sene taşıdım yanımda O’nu. Ama şimdi maşallahı var ilerlediler (...) K8-68 de dâhil hepsini ben eğittim. Şimdi çok iyi zurna oldular. Derler ya çırak ustayı geçer, şimdi bunlara katlanacaksın! (...)

K10-63: (...) Oğlum var Osman. O’na öğretiyorum. Birlikte düğünlere gidiyoruz. Dem zurnacım benim. (...)

K11-57: (...) Kaba zurna öğrettiğim bir öğrenci olmadı ama bu saz usta-çırak usulü ile öğrenilir (...) Ben de çıraklıktan geçtim. Önceleri ne duyduysam onu taklit ettim, Sonra kendi kendimi geliştirdim. Sürekli dinledim. Dinlemeden olmaz. Hafızaya almanız lâzım makamları. (...)

K12-65: (...) K10-63 ile K11-57 benden çıkma. Ben yetiştirdim Onları. K11-57 daha atik çalıyor, biraz şımarık yani (...) K7-53 ü sekiz-dokuz yaşında aldım yanıma! Okul bitene kadar, beşinci sınıf bitene kadar 1 den 5’e kadar zurna ile taşıdım O’nu. K11-57 yi ben büyüttüm (...) Eşlik etti bana. Eşlik etti ve büyük adam oldu. Trakya’mızın bir tanesidir O. Ben sağlam olduktan sonra O benden daha sağlam olması lâzım. İşte öyle bir üstattan yetişme. Çırak derler ya ustayı geçer! Ne mutlu memnunum yani. (...) Ben de babama eşlik ederek öğrendim zaten, ağabeylerime eşlik ettim (...)

K1-48, K2-42, K3-33, K5-28 ve K6-26, temelinde MME almış katılımcılardır. Bu katılımcılar bir kurum bünyesinde kaba zurna sanatçısı unvanı ile kadrolu olarak görev yapmaktadırlar. MEB den geçmiş katılımcılardan sadece K2-42 nin kaba zurna öğrencisi vardır. Diğer dört katılımcının üçü çıraklık veya kalfalık aşamasında olup eğittikleri bir öğrenci bulunmamaktadır. K1-48 ise usta icracı olmakla birlikte eğitimciliği yoktur.

Katılımcılardan K4-40, K7-53, K8-69, K9-83 K10-63 ve K12-65 alanda yetişmiş, mahalli sanatçı özellikleri taşıyan icracılardır. Bunlardan K4-40, AMMB bünyesinde müzisyen kadrosunda olup diğer beş katılımcı yöresel icracılardır. Alanda

mülâkat yapılan katılımcılar, kaba zurna eğitiminin bir ustanın yanında “dem-zurna” olarak başlanması gerektiği konusunda birleşmektedir. K4–40, K7–53, K8–69, K9–83 K10–63 ve K12–65 usta-öğretici zurnacı olup tamamının kaba zurna öğrencisi vardır. Bu öğrencilerin tamamının öğretimde usta-çırak ilişkisini benimsediği bulgulanmıştır.

Kaba zurna eğitiminin başlangıç aşamasında uzun uzun ses üflenmesi gerekliliği katılımcıların tamamının ortak görüşüdür. Meslekî müzik eğitimi almış olan katılımcılar bulundukları kurumlarda çalışmalarını “Geleneksel Meşk Sistemi” ile sürdürmektedir. Bunun yanı sıra mahalli sanatçılar yaşantıda sürekli olarak ”usta-çırak” ilişkisi içinde bulunmaktadır. Katılımcıların tamamına göre öğretim yönteminde olmazsa olmazlardan biri “Usta” dır. Usta ne kadar sağlam olursa çırak o kadar sağlam olur. K9–83 ile K12–65 alanda ün yapmış ikinci göbekten usta-öğretici icracılardır. Yöredeki hemen bütün kaba zurnacılar eğitimlerini bu iki katılımcıdan almışlardır. K9–83 ve K12–65 in “*Çırak ustayı geçer derler işte güzellik burada*” ve “*Ben sağlam olduktan sonra O benden daha sağlam olması lâzım*” ifadeleri yetiştirilen çıraklarla övünüldüğü, onlara sahip çıkıldığı anlamına gelmektedir.

4.6.2. Kaba Zurna Eğitiminin Güçlükleri ve Çözüm Yolları

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara; “Kaba zurna eğitiminin özellikleri nelerdir?” temel sorusuna yönelik olarak, b. Size göre kaba zurna eğitime yönelik güçlükler ve bu güçlüklerin çözüm yolları nelerdir? şeklinde sonda tipi soru yöneltilmiştir. Katılımcıların bu soruya verdikleri cevaplara ilişkin önemli ve özel görülen kısımlar, katılımcıların kendi ifadeleri ile aşağıda verilmiştir.

K2–42: (...) Yaptığım müfredatı uygulayabilme seviyesinde zurnacı da yetişmedi şimdiye kadar. O seviyeye gelemediler. (...) Çocuklar sazın teknik yapısıyla uğraşmaktan sazdan soğuyorlar. Sazı çalamıyorlar (...) Oktava çıkıyorlar saz çıkmıyor. Ben alıyorum çıkıyor. Yani çok fazla zaman harcamak lâzım. Günde en az 4–5 saatini ayırman gerekiyor. Süreklilik çok önemli... Meselâ bir hafta çalış 10 gün bırak ya da 10 gün çalışsın bir hafta bırakırsın, bu şekilde ilerlenemez. Hemen her gün en az bir saat bile olsa sazını eline alman lâzım (...)

(...) Makamsal yapı kulağına, ruhuna oturduğu zaman, yani sen hissetmeye başladıktan sonra, yarım basıyorsun, komalı üflüyorsun, o öyle geliyor zaten, üflediğin kamış buna müsait. Yoksa sazla ben bu perdeye bastım da segâh çıktı falan yok böyle bir şey. O senin ruhunda hissettiğin bir şey Türk müziğinin en zor tarafı budur işte. Hissedilen müziktir. Yeri gelecek dudakla yeri gelecek parmakla vereceksin yeri gelecek üflemeyle. Bu şekilde bütün sesleri verebiliyorsun o zaman. Biraz sert üfleyecek veya biraz hafif üfleyecek. Bende hayret ederdim bu

saza neden kimse bir şey katmamış, yüzlerce yıldır böyle çalınıyor. Ama girdim işin içine bir-iki bir şey denedik! O kadar zor ki sazın yapısını değiştirmek. Değiştiremiyorsunuz! Yani kabul etmiyor hiçbir şeyi. (...)

(...) Kaba zurna öğrencisinin kulağının makamlara alışabilmesi için bol bol şarkı dinlemeli (...)

K2-42, Kaba zurna eğitiminin güçlüklerine ilişkin olarak, en önemli sorunun sazın teknik yapısından kaynaklanmakta olduğunu ifade etmiştir. Kaba zurnanın primitif yapısı öğrenciyi sazdan soğutmakta, öğrenci, öğrenimi daha basit olan çalgılara yönelmektedir. Bu bakımdan özellikle eğitimin ilk aşamalarında günde en az dört-beş saat kaba zurna çalışmak gerekmektedir. K2-42 “*süreklilik çok önemli*” ifadesiyle günlük çalışmaların ara vermeksizin her gün devam etmesi gerektiğini ifade etmektedir.

K2-42 ye göre kaba zurna icrasında makamsal yapının ifade edilebilmesi en önemli güçlüklerden biridir. Bu bakımdan makamsal yapının kulağa, ruha oturması gerekmektedir. İcracı icra ettiği makamın özelliklerini ifade edebilmeli mikro-tonal sesleri makamına göre üfleyebilmelidir. “*Üflediğin kamış buna müsait*” ifadesi kaba zurna kamışının komalı sesleri çıkartabilecek nitelikte olduğunu anlatmaktadır. K2-42 “*Kaba zurna öğrencisinin kulağının makamlara alışabilmesi için bol bol şarkı dinlemeli*” ifadesi makamsal yapının kulağa oturması için önerilen bir çözüm yoludur. Bu aşamadan sonra öğrenci icra edeceği müziği hissedebilecek, “*hissedilen müziği, yeri gelecek dudakla, yeri gelecek parmakla verebilecek, yeri gelecek üflemeyle, bütün sesleri verebilecektir.*” Kaba zurna öğrenimi için zaman ayrılması, uzun ve sürekli çalışmalar yapılması gerektiği önerilmektedir.

K3-33: (...). Bu mehter üç katlı bir mehter. Biz burada üç zurnacıyız. Buradaki zurnacıardan biri hem benim referansım olan K2-42 hocam sayılabilir. Çünkü çok şey öğrendim ondan. Yani teknikler... Ee çünkü biz gelenekten gelmiyoruz birilerinin yanında “dem zurna” üfleyerek başlamadık. Sadece okuldaki teknik bilgi olarak “müzik teorisi” bilirsiniz ya araştırma tekniklerini bilirsiniz “metot” bilirsiniz, metodik olarak bazı şeyler bildiğimiz için yaklaşımlarımız biraz daha deneysel oluyor, yani, hımm bu böyle! Bunu böyle yaparsam daha doğru olur falan gibi. O şekilde geliyor, yani. Kendi kendimize biraz yanlışlayarak buluyoruz aslında doğrularını. (...) Ses kaydırmaları var mesela hani telli çalgılarda parmağınızı telin üstünde kaydırarak elde ettiğiniz. Kaba zurnada biz aşağıdan La dan Re perdesine kaydırırken direk La-Re perdesine yani hepsini birden direk açmıyoruz da kaydırarak glissando yaparak açıyoruz. Dudağımızın üzerinde zaten kamış. İki dudağımızın arasında. Kamışın ucuna dilimizle bir kere vuruş yapıyoruz. Tezene gibi aynı. Tele vurursunuz ya. Taa-taa gibi yani. Mesela (zurnayı alır) bu kamış benim dudağımın arasında. Dudak arasında bu şekilde duruyor yani (görüntülü çekim mevcut). Bunu parmağımla beraber yukarı kaydırırken aynı

zamanda bir kere de buna vurmuş oluyorum. (...) Dilimle dokunmuş oluyorum. (...)

(...) Seslerin daha düzgün çıkması için bazı notalara dil vurulması gerekir. Kaba zurnada dil tekniğini kullanabilmek öğrenimin önemli aşamalarından biridir. Şöyle yani: (Zurna üflenir). (Dilli ve bağlı sıralı notalar üflenir. Makamsal ezgi yapılır). Şimdi tı-tı-tı-tı onu hissediyorsunuzdur, yani tezeneyile tele vuruyorum, ama ben bunu dilimi artiküle etmek mi? Yani eee vurmazsam eğer böyle çıkıyor ses. (Zurna üflenir) (dil vurmaksızın makamsal ezgiler yapılır daha yavan duyulur). (Tekrar dil vurularak üflenir ve daha lezzetli bir duyum sağlanır) (...) Dilimi vurmazsam sesler doğru çıkmıyor. Yani siz güçlendiriyorsunuz o perdeden o anda çıkan sesi. Re sesi geliyorsa diyapazona göre yani uygun (...) Kamışa dille bir kere vuruluyor. O yakaladıkları ses daha ölçülü ve daha doğru bir ses oluyor. Yani onun bilimsel açıklamasını nasıl yaparım bilmiyorum (...) Ama bu şekilde teknik çalarak, biz öyle şey, çok “acelite” şeyler çaldığınız zaman da seslerin bir araya karışmasını diye, bir kargaşa olmasını diye (Zurna üflenir. Seri notalar dilli ve bağlı çalınır. Arada ki fark gösterilmeye çalışılır). Bu şey oluyor çok yaygın meselâ çalışıyorum ya... (Zurna üflenir. Bir dizi sesler birbirine bağlı olarak üflenir. Yine aynı dizi sesler her birine dil vurularak üflenir). Hemen hissediyorsunuz sonda dil vurarak yaptım mesela “da-da-da-da-da-daaa”. (...) Yani bunlar hep dinleyerek ve uygulayarak öğrenilmesi gereken teknikler (...)

K3–33, kaba zurna eğitiminin güçlüklerine yönelik “dem-zurna” geleneğine atıfta bulunarak “*biz gelenekten gelmiyoruz birilerinin yanında “dem-zurna” üfleyerek başlamadık*” ifadelerini kullanmış, kaba zurna eğitiminde gelenekselliğin önemine vurgu yapmıştır. K3–33’e göre alanda yetişmeyen icracılar kaba zurna eğitimine yönelik bazı özellikleri kendi-kendilerine bularak bir bakıma deneysel bir süreçten geçmektedirler. Bu yöndeki “*Bunu böyle yaparsam daha doğru olur falan gibi... Kendi kendimize biraz yanlışlayarak buluyoruz aslında doğrularını*” ifadesi alan dışında yetişen kaba zurna sanatçısının karşılaştığı güçlükleri ifade etmektedir.

K3–33 Kaba zurna eğitiminde icra teknikleriyle alâkalı güçlükler konusunda “Seslerin daha düzgün çıkması için bazı notalara dil vurulması gerekir. Kaba zurnada dil tekniğini kullanabilmek öğrenimin önemli aşamalarından biridir” ifadesini kullanmıştır. Kaba zurna öğreniminin icra aşamasında dilli çalış, bağlı çalış gibi teknikler oldukça önemli olup, bu tekniklerin öğrenilmesi uzun ve çok çalışılması gereken bir sürece bağlıdır. İcra kalitesi bu tekniklerin doğru kullanılmasına bağlıdır. Bu aşamada öğrenciye çözüm olarak “Yani bunlar hep dinleyerek ve uygulayarak öğrenilmesi gereken teknikler” ifadesi ile yol gösterilmektedir.

K4–40: (...) Kaba zurna eğitiminde hangi sesi hangi tizlikte veya pestlikte üfleyeceğinizi öğrenmeniz lâzım. Kaba zurnada seslerin

frekansını dudakla bulmanız lâzım. Arızalı seslerin, makamına uygun çıkarılması için eğitim gerekli. Bu eğitimde önce dinleme, daha sonra taklit yolu ile tatbik etmek gerekli. Makamına uygun seslerin elde edilmesini öğrenmek kolay değildir. Zurnada perde olmadığı için sen dört koma yerine üç koma iki koma verebilirsin, bunun için dudağını nasıl kullanacağın konusunu iyi öğrenmeli ve anlamalısın. Bu zorluğu üflemen gereken sesin kulağında olması neticesinde yenebilirsin. (...)

(...) Eğitim aşamasında, THM olsun, TSM olsun çok dinlemen lâzım. Makamları dinlemen lâzım. Farklı sesler üflersen makamdan çıkarsın, farklı bir makam yapmış olursun! Bunu dudak ve parmak esnekliğini geliştirerek çözebilirsin. Yani o parmağı öyle bir esneklikte basman lâzım ki deliğin bazen perdenin yarı açık kalması gerekebilir o sesi elde edebilmen için! Bu tür özelliklerin öğrenilmesi gerekir. Tabi eser çalarken dil vurmakta çok önemli. Bunu da ölçülü bir şekilde yapmak gerekir. Bu tekniğin öğrenilmesi de, uzun süreli eğitim gerektiren zor bir süreçtir. Yanlış bir eğitim alırsan sürekli dilli çalmak gibi bir hataya düşebilirsin. Bu durum dinleyicide olumsuz bir etki bırakabilir! Öyle bir dil tekniği ve parmak esnekliği yapman lâzım ki dinleyici ondan zevk alabilsin! Bu teknikleri alabilmek için ustayı taklit etmen gerekir. Öğrenci bu teknikleri ustasından birebir kopyalayıp ustalaştıktan sonra kendi üslubunu oluşturabilir (...)

(...) Bizim kurumda ki eğitim sisteminin sorunlarından biri de şu: Astsubay yıllarca mehterde zurna çalıyor. Tamam, artık usta zurnacı oldu diyorsunuz. Konserlerde istediğiniz verimi almaya başlıyorsunuz. Bu sefer sekiz yıl geçiyor ve garnizon süresi doluyor. Başka bir bölgeye tayini yapılıyor. Sonra size yine Saksafoncu, klarnetçi ve ya obuacı yeni bir zurnazen adayı geliyor... Aynı kalitede icra yakalamak için yine yıllarca uğraşmak zorunda kalıyorsunuz. Bir de gelen arkadaşlar ağırlıklı olarak Batı müziği eğitimi aldıklarından kulakları TMM ye kapalı oluyor. Bu durum öğrenim süresini uzatırken, icra kalitesini de düşürüyor. Astsubaylarımızın mezun oldukları AMO da kaba zurna eğitiminin olması lâzım. TMM eğitimi verilmesi gerekli! Şu anda AMMB de ben de olmasam zurna eğitimi verebilecek kimse yok. Ben bunları kendimi ön plana çıkarmak için söylemiyorum, durum ortada bu kurumda bu icra devam etmeli (...)

(...) Meydan veya piyasa zurnacısını alıp mehtere getirseniz, oldukça zorlanır. Nihayetinde yapar, ama onun da bir eğitimi var o eğitimden geçmesi gerekir. Şimdi düşünün altı katlı bir konserdesiniz yanınız da beş zurnazen daha var ve çaldığınız seslerin aynı olması lazım. Notadan çıkmamanız lâzım. Mehterde bir grup disiplini var. Hepinizin aynı eseri aynı şekilde ve aynı üflemeyle çalması gerekiyor. Kimse kimsenin üstüne çıkmayacak çalarken. En büyük zorluk zaten buradadır. Şimdi alanda demin övdüğümüz bir zurnacı vardı. Biz O abiyi ESM ne götürdük, yapamadı! Çalamadı. Uyum sağlayamadı (...) O düğün ortamına alışmış! Yani kendi başına, yalnız çalmaya alışmış. Toplu müzik yapamıyor! (...) Uyum sağlayabilmesi için o sazlara devamlı beraber olması lâzım. Uzun süre birlikte çalışmaları, birçok kez prova almaları gerekir. (...)

K4-40 Kaba zurna eğitiminin özelliklerine yönelik verdiği mülâkatta makamsal yapıya dikkat çekerek ses frekanslarının tizliğinin ve pestliğinin ayarlanması, dilli- ve bağlı çalış gibi güçlüklerle vurgu yapmaktadır. Çözüm yolunu da “*Bu teknikleri*

alabilmek için ustanı taklit etmen gerekir. Öğrenci, bu teknikleri ustasından birebir kopyalayıp icrada ustalaştıktan sonra kendi üslûbunu oluşturabilir” diyerek göstermektedir.

Kaba zurna ile başka sazlara eşlik edebilmek için, (mehteranda trompet, çevgen, nakkare, davul ve zil. Sahnede ince sazlar, gibi) özel bir eğitim gerekmektedir. Mahalli sanatçıların birçoğu yalnız çalmaya alıştığından, başka sazlara eşlik etme açısından uyum sorunu yaşamaktadır. Bunun çeşitli sebepleri olmakla birlikte en başta gelen nedeni toplu icra konusundaki eğitim eksikliğidir. Bu konuda K4–40 ın “*Uyum sağlayabilmesi için o sazlara devamlı beraber olması lâzım. Uzun süre birlikte çalışmaları, birçok kez prova almaları gerekir*” ifadesi toplu müzik yapmak için gerekli öğrenim yöntemine işaret etmektedir.

K4–40 görev yaptığı kurumdaki eğitime yönelik ilgi çekici tespitlerde bulunmuştur. AMMB ye zurnazen olarak atanan rütbeli personel, bu kurumda garnizon süresi kadar (sekiz yıl) görev yapmaktadır. Bu husus araştırmacı tarafından değerlendirildiğinde, bu sürenin ilk iki yılı çıraklık aşaması, takip eden dört yıl kalfalık, ancak son iki yılı ustalık aşaması olarak değerlendirilmektedir. Yani iyi eğitilmiş zurnazen tam verimli şekil de icra seviyesine ulaştıktan kısa bir süre sonra kurumdan ayrılmak zorunda kalmaktadır. Yerine yeni atanan zurnazenler tekrardan (başlangıç aşamasında) eğitime alınmakta bu döngü sürüp gitmektedir. Bu aşamada AMMB de ki kaba zurna eğitiminin niteliği bağlamında altı yıllık meslekî müzik eğitimi veren AMO eğitim müfredatında kaba zurna ve TMM eğitime yönelik öğretim programlarının geliştirilmesi gerektiği bulgulanmıştır.

K5–28: (...) Ben altı yıllık bir MME den sonra AMMB ye atanarak kaba zurna öğrenmeye başladım. Buraya geldiğimde kendime ve aldığım müzik eğitime çok yabancı bir ortamla karşılaştım. Yapılan müzik çok farklı bir tarzdı. Bizim için TM ye yabancılık vardı. (...) Şöyle bir şey zurna Batı müziği enstrümanlarından çok çok farklı! Çok zor bir enstrüman (...) İlk zamanlar gerçekten yalan değil yani gözümde büyüyordu! Acaba nasıl yapacağım diye (...) Bu güçlükleri aşabilmek için ilk başlarda TMM ile bestelenmiş eserler dinlemeye başladım. Daha önce mehterde çalınmış ve kayda alınmış eserleri dinledim. Kayıt altına alınmış bütün mehter eserlerini dinledim. O zaman KRAK da görev yapmakta olan ağabeylerimiz, komutanlarımız yol gösterdiler, yardımcı oldular. Çalınan eserlerin notalarından oluşan kitapları elde ettik onların sayesinde. Bu eserleri seslendirmeye başladık. Kendimizi hocamıza bıraktık yani... Bu işin asıl erbabı olan K4–40 dır. O’na bıraktık kendimizi! O’nun emeği çoktur bende. O’nu dinledik... O’nu taklit ettik! Her gün çalıştık. Saatlerce çalıştık. (...)

(...) İlk zamanlar bana çok zor, yapamayacağım dediğim şeyler; dinledikçe, taklit ettikçe yapılabilir hale geldi. (...) Müzik yapan kişinin içinde de olması lâzım, az-çok hissetmesi lâzım onu! Hocamızla beraber başladık. Zaten sürekli dinliyordum ben onu! Zaten hocamızla ve dışarıdan gelen zurna üstatlarının kayıtları, albümleri bunları dinleye dinleye öğrendim. Çünkü kaba zurna öğrenmeye çalıştığınız için o’nu çalan birilerini dinlemeniz gerekiyordu. (...)

(...) Her gün en az iki-üç saat çalışılması gerekli. Tabi ne kadar süre çalıştığınan çok nasıl çalıştığında önemli! Hele bu ilk zamanlarda daha da önemlidir! Daha sonraki aşamalarda, artık insan bir şeyler yapabildiğini gördükten sonra insanın kendi-kendine oluşturduğu sistemi uygulayarak çalışması söz konusu olabilir. Ama ilk zamanlar, nasıl çalıştığın, kimle çalıştığın çok önemlidir! O yüzden verimli çalışma yani belki daha kısa süreli çalışırsın ama daha öz çalışırsın. Bunlar önemli! Kiminle çalıştığın? Ne üflediğin? Boşa geçmemesi lazım ilk zamanların enstrüman da gerçekten zor bir enstrüman. (...) Yani şimdi! gerçekten zor bir enstrüman, diğer enstrümanlar gibi değil! Başlangıçta sana çok eğlenceli gelmiyor! İlk defa enstrüman öğrenecek kişide bir heyecan olur ama zurna gerçekten çok zor (...)

(...) Yani başlangıç aşamasındaki eğitimde bıkmadan-usanmadan çok daha uzun süreli çalışmalarla o tedirginliğimi atarak çalıştım zurnaya. Ne zaman K4–40 ı veya zurnayı benden daha iyi çalan bir büyüğümü görsem hemen onlara bir şeyler sorup, birlikte çalışmayı teklif ederek o eseri nasıl çaldığını yavaş yavaş özümseyerek öğrenmeye çalışırdım! Onlardan istifade etmeye çalışırdım. Parçayı önce etüt ederek öğrenmeye çalışırdım. Eserin içindeki makamsal geçkileri etüt ederek analiz ederek zurnaya adapte oldum. Zaten belli bir miktar yol aldıktan sonra da üstüne kendiniz de bir şeyler koyabiliyorsunuz artık! (...) Bu enstrümanda yol kat etme süresi diğer enstrümanlara göre bence daha uzun. Çünkü gerçekten emek istiyor, fazla emek istiyor! Gerçekten de iyi nefes istiyor bunu çalmak! Diğer nefesli enstrümanlara göre iyi nefes-kuvvetli nefes istiyor çalmak! (...)

K5–28 kaba zurna eğitiminin özelliklerine yönelik olarak yaptığı değerlendirmelerde özellikle başlangıç aşamasındaki güçlüklerle değinmiştir. Kaba zurna öğrenmenin sanıldığı kadar kolay olmadığını bıkmadan-usanmadan her gün en az iki üç saatlik bir çalışmayla belli bir aşama kat edileceğini ifade etmiştir. K5–28 e göre öğrenilmesi gereken eserlerin makamsal geçkileri analiz edilmelidir. “*Parçayı önce etüt ederek öğrenmeye çalışırdım*” ifadesi öğrenim yönüyle bu hususa dikkat çekmektedir. K5–28 in “*Ne zaman K4– veya zurnayı benden daha iyi çalan bir büyüğümü görsem hemen onlara bir şeyler sorup, birlikte çalışmayı teklif ederek o eseri nasıl çaldığını yavaş yavaş özümseyerek öğrenmeye çalışırdım! Onlardan istifade etmeye çalışırdım.*” diz-dize eğitimin önemine vurgu yapmaktadır. Kaba zurna eğitimi diğer çalgı eğitimlerine göre daha fazla ve uzun süreli emek isteyen bir süreçtir. Bunun yanı sıra diğer nefesli çalgılara göre daha iyi, daha kuvvetli nefes gerektirmektedir. Bu

bakımlardan kaba zurna öğrenmek isteyen öğrencinin diyaframını güçlendirmesi gerekmektedir. Nefes alma ve diyafram eğitiminin küçük yaşlardan itibaren alınması daha faydalıdır ve icrayı kolaylaştırmaktadır.

K6-26: (...) Kaba zurna eğitiminin ilk aşamalarında benim çalgıya adapte olmam daha kolay oldu. Çünkü ben daha önce “obua” çalıyordum. Bu iki çalgıyı birbiriyle kıyaslarsak, üfleme teknikleri açısından birbirine yakın çalgılar diyebiliriz. (...) Kaba zurna öğreniminde iki sene zurnanın alt yapısını oluşturunuz. Ses üflemlerden başlanıyor belki! (...) Makamlara kulağın alışması... Kulak dolgunluğu... Vakit alıyor tabi bu süreç. Bir de şöyle bir şey var! Siz zurnayı tek başınıza çaldığınızı zannetseniz de, ben bu eseri tek başıma çalabiliyorum sansanız da aslında tam olarak onu sağlayamazsınız. Biz grup olarak müzik yapan müzisyenleriz. Grup halinde hareket eden bir topluluğuz! Grup olarak çalıyoruz, toplu müzik yapıyoruz! Dinlediğinizde çaldığımız müzik ünison duyuluyor, bir armonisi yok. Çok sesli çalmıyoruz, ama toplu halde zurnalar, trompetler ve diğer enstrümanlar bir arada çaldığınızda o zaman dinleyenler bir şeylerin olduğunu ya da olmadığını anlayabiliyor. O yüzden zurna ile bir konsere çıkmak, mehter müziği çalmak bu tür performanslar kolay değil. Zaman isteyen sıkı çalışmalara ihtiyaç var! En az bir buçuk-iki sene emek vermek lâzım, her gün en az 2-3 saat çalışmayla gönül vermek lâzım! (...)

K6-26, kaba zurna eğitiminin özelliklerine ilişkin olarak “...siz zurnayı tek başınıza çaldığınızı zannetseniz de, ben bu eseri tek başıma çalabiliyorum sansanız da aslında tam olarak onu sağlayamazsınız...” diyerek kulağında TMM özellikleri olmayan müzisyenin karşılaşılabileceği zorluğu ifade etmiştir.

Bunların dışında kaba zurna kamışının esnek olmasından kaynaklanan öğrenim güçlükleri de bulunmaktadır. Kamış çift kanatlı olduğundan ses üretilirken dudakların kamışı yeteri kuvvette kavraması gerekir. Bu bakımdan dudak kaslarının güçlü olması gereklidir. Dudak kaslarının güçlendirilmesi için uzun süreli ses üretme çalışmaları yapılması gerekmektedir. K6-26 ya göre, kaba zurnada eser seslendirebilmek için her gün en az iki-üç saatlik bir çalışmayla iki seneye yakın bir zamana ihtiyaç vardır.

K7-53: (...) Zurna (gerçekten yani) çok kısa zamanda öğrenilecek bir âlet değil. (...) Başlangıç olarak tabi ki uzun sesler üflenmesi lazım. Yani öğrenci ilk eline zurnayı aldığı zaman, bütün klavyeyi alttan üste doğru uzun süreli tek ses olarak hep üflemesi gerekir. Tabi ilk başta bir tek karar sesi hep üflemesi lâzım ki yani diyafram şekli ve parmaklarının o zurnanın gergilerine alışması için, ölçülerine alışması için. Kaba zurnayı eline ilk alan tabi tam manasıyla perdeleri kapatamıyor. Öyle başlayıp sonra işte klavyeyi üste kadar uzun süreli hep üfledikten sonra... Biraz da bu mahalli bir iştir, yani usta-çırak ilişkisi gibi öğrenmesi lâzım. Matematiksel öğrenmekle çokta çözemez, yani. Çünkü matematiksel olarak bazı sabitlenmiş sesler olsa bile zurnanın hiçbir sesi kamış değişiminde bile sesler sabit kalmıyor, değişebiliyor. Bir ustanın yanında

uzun süreli çalması lazım. (...) Bizim kendi çevremizde ki zurnacı çocuklarının öğrenimle ilgili çok fazla sıkıntısı olmuyor. Çünkü onlar zaten üflüyorlar zurnayı. Ailelerinde var. Sadece teknik açıdan, kulaklarında duyamadıkları akort, sesleri duyumunda ben onlara yardımcı oluyorum. Onların o sesleri duyabilmelerini sağlıyorum. Bir de pratikte yardımcı oluyorum. Kamışa nerelerde dil vurulacağını anlatıyorum. (...)

(...) Kaba zurna öğrenmek isteyen kişinin çözmesi gereken birçok husus var. Birincisi kamışın bağlanması, pişirilmesi gibi kamışın kendi akordu ile ilgili hususlar. İkincisi başlık kısmının yapısına müdahale ederek sazın akortlanması. Saz akordu için ayrıca perde ve şeytan delikleriyle de oynanabilir. Bunların hepsinin öğrenilmesi gerekiyor. (...) Kaba zurna icrasında makamları doğru şekliyle üfleyebilmek için kamışı nasıl ayarlayacağını bilmek çok önemli bir husus (...) Bizler zaten Lüleburgaz'da liseyi de, üniversiteyi de köylerde sabahlara kadar çalarak yaşadık. Davul-zurnanın gelişmesi ondan yani, o kadar basit değil yani. Diziler budur! Klavye budur! Tamam: Herkes çezecek... Yok, öyle bir şey! Biz sabahlara kadar çalgı çaldık. Üç gün-üç gece çaldığımız olurdu. Böyle öğrendik, bu kadar basit değil ki bunu sahiplenmek bunu çözmek! (...)

(...) Kaba zurnanın ruhunu en iyi şekilde mahalli sanatçılar ifade edebilir. Konservatuarlarda alınan çalgı eğitimleriyle bir yere kadar gelinebilir belki, ama asıl eğitimin alanda alınması gerekli. Öğrenci zurnayı alanda ustalarla iç-içe bir şekilde öğrenmeli. Tabi bu nasıl ayarlanır, edilir. Zor bir durum (...) Bu konuya konservatuvarlar el atmalı bence. Staj gibi olabilir meselâ (...)

K7-53 mahalli sanatçı olup kaba zurna icrasının tanıtımında çok önemli çalışmaları olan usta-öğretici kimliğe sahip bir icracıdır. K7-53, kaba zurna eğitiminin özelliklerine yönelik olarak ilgi çekici tespitler yapmış, öğrencilerin kaba zurnaya ait öğrenim güçlüklerini yenebilmeleri için alanda staj yapabilecekleri yönünde bir çözüm önerisi getirmiştir. Bu konunun değerlendirmesi MME veren kurumlara aittir.

Kaba zurna yapısı itibarıyla öğrenim güçlükleri bulunan bir çalgı âletidir. Klavye ve perde yapısının parmaklar ile kapatılmasından, dudak-kamış-diyafram iş birliği ile doğru ses üretilmesine kadar her aşamasında farklı bir zorluk bulunmaktadır. K7-53 “...*bu mahalli bir iştir, yani usta-çırak ilişkisi gibi öğrenmesi lâzım...*” ifadesi kaba zurna öğreniminde ki zorlukların aşılabilmesi için GTMES den istifade edilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır.

K8-68: (...) Kaba zurna dünyada öğrenilmesi en zor olan sazdır. Öğrencinin önce sesleri doğru çıkartabilmesi gerekli. Diyezi ve bemolü olmadığından bu seslerin dudaktan ayarlanması lazım. Çok çalışmak lazım (...)

K9-83: (...) Hocam! Özür dilerim... Bu sazı öğrenmek o kadar kolay değil. Bizler sabahlara kadar üfledik. Eşlik ettik, dem tuttuk. Bazen

gittiğimiz köylerde bir hafta kaldığımız, geri dönemediğimiz zamanlar olurdu. Şimdi sen bu ortamları görmeden nasıl öğreneceksin bu sazı! Kolay mı o kadar (...)

K10-63: (...) Babam bana önce davul verdi ama ben çalamadım davulu. Sonra K9-83 ün yanında zurnayla eşlik yapmaya başladım. Zurnayı öğrenmek dünyanın en zor işidir. Şimdi zurnayı çalmak çok zor! Bunu herkes yapamaz. Herkes yapmaya çalışır, ama her pehlivanın ki aynı olmaz. Benim kardeşim de çalıyor, oğlumda çalıyor... Bunun notası yok (taksimden bahsediyor). Şimdi zurnayı çalmayı başladığın zaman daracık bir gözlükten bakıyorsun ama böyle farları yaktığın zaman çok genişliyor. Sınırı yok. Kayboluyorsun, ucunu-bucunu bulamıyorsun. Derinliği belli değil! (...) Bunu öğrenmek için çok çalıştım, çooook çalıştım. Ben bütün sabahlara kadar çalardım. O zaman açtı her taraf. Gürültü falan önemli değildi. Herkes böyle sabahlara kadar çalardık. Dere boylarında çalıyordum yollarda çalıyordum, evlerde çalıyordum, hiç durmadan çalıyordum. Hep böyle muhabbetlerde falan ufaklığımızda çalıyorduk. Böyle öğrenilir zaten (...)

K11-57: (...) Zurnayı soracaksın bana soracaksın. Bir kere kaba zurna öğrenmek isteyen bir kişinin önce çıraklıktan geçmesi lazım. Ben çıraklıktan geçtikten sonra AMMB de yaptım askerliği. Hocam Mehter Başı Ahmet Şen'di. Orada biz toplu icra yapmasını da öğrendik. Sen tek başına çalabilirsin ama toplu olarak çalmak kolay değildir. Onu da öğrenmek lâzım. (...) Öğrenilecek çok şey var. Zurna dünyanın öğrenilmesi en zor olan çalgısıdır. Bir kere perdeleri yok, nasıl çıkartacaksın o sesleri. (...) Meselâ bir segâh yapsak, mesela biz orada o segâhın ağlatmasını biz dudakla buluyoruz (...) Öğrencinin bunu öğrenmesi lâzım. Makamları duyabilmesi lâzım. Dudağıyla bunun ayarlayabilmesi için çok çalışması gerekli. (...)

K12-65: (...) Kaba zurnayı öğrenebilmek çok zordur. Önce eşlik etmen lâzım. Biz senelerce ustalarımıza eşlik ettik. Kemer almamak kolay değil. Çok çalışmak lâzım. Klarnete benzemez. Diğer çalgılara benzemez. (...)

K14-65: (...) Şimdi her kişinin kendine göre bir akordu var. Herkes zurnayı alır kendine göre hangi perdede diklenme varsa küçültür, pes olan perdeyi de genişletir. Kendine göre akort ayarı yapmış olur (...)

Mahalli sanatçıların tamamı kaba zurna eğitiminin usta-çırak metoduyla alanda verilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Bu noktada MME almış olan katılımcılarla Mahalli sanatçıların görüşleri örtüşmektedir. Görüşme yapılan tüm katılımcılar Kaba zurna eğitiminin TM de "GÇE" olarak uygulanan "MS" yöntemini tavsiye etmektedirler. Katılımcıların tamamı kaba zurnanın diğer nefesli sazlardan ayrı tutulması gerektiğini ifade ederek, kaba zurnanın öğrenim süresinin diğer çalgılara oranla daha uzun olduğuna vurgu yapmıştır. Yine katılımcıların tamamı kaba zurna öğrenmenin dünyanın en zor eğitimi olduğunu ifade etmiş, her gün, muntazaman uzun süreli çalışmalara ihtiyaç olduğu noktasında görüş birliği yapmışlardır.

Katılımcıların tamamı kaba zurna öğretiminin güçlüklerine yönelik sazın ve kamışın yapısından bahsederek, bu güçlüklerin aşılması için çeşitli çözüm yolları önermişleridir. Bu konuda K4–40 ve K7–53 sazın akortlanması konusunda bazı spesifik bilgiler vermiştir.

Kaba zurna öğrenimine yönelik en önemli zorluklardan biri de makamsal müziğin perdesiz bir çalgı âletinde doğru yansıtılabilmesi hususudur. Makamsallık mikro-tonal seslerden oluşan, değişken özelliklere sahip ses frekansları ve dizilerden oluşan bir yapıdır. Tampere sisteminden çok farklıdır. Tampere sistemde bütün notaların frekansları sabitlenmiş, doğru ses üretimi hemen hemen icracının klavyeyi, perdeyi veya tuşu doğru kullanımına bırakılmıştır. Kaba zurna öğrenme ve öğretmede asıl güçlük icradadır. Öğrenci çalacağı eseri beyninde ve ruhunda tanımalıdır.

Kaba zurna eğitiminde dikkat edilmesi gereken önemli konulardan birisi de kamışın yapısından kaynaklı güçlüklerin öğrenciye doğru ifade edilmesi gerekliliğidir. Kamışın yapısı gereği kaba zurna üflenirken çıkan sesler tampere duyulmaz, oynaktır. Sabit frekansta ses çıkartabilmek için uzun süreli üfleme çalışmalarıyla kamışa tam bir hâkimiyet sağlanmalıdır. Kaba zurna kamışı çift yapraklıdır. Ses frekansları alt dudak ve üst dudağın iş birliğinde ayarlanarak üretilir. Sürekli üfleme neticesinde yorulan dudak kasları bir müddet sonra kamışı yeteri kadar kavrayamayarak gevşer. Bu sebeple üretilen ses pestleşerek detone çıkmaya başlar. Bu durum dinleyicilerde olumsuz etki uyandırır. Öğrencinin kaba zurnadan çıkan seslere hâkim olabilmesi için uzun süreli çalışmalarla dudak kaslarını güçlendirmesi gerekmektedir. Güçlenen dudak kaslar kamışı daha güçlü ve uzun süreli kavrayarak yapılan icranın daha başarılı olmasını sağlayacaktır.

Kaba zurna eğitiminde toplu müzik yapılan ortamlar için özel bir eğitime ihtiyaç duyulmaktadır. İracıların birbirlerine uyum sağlayabilmesi için toplu çalışılarak sık sık prova almalı, müzisyenler seslendirme esnasından sürekli diğer icraları dinlemelidir.

4.7. Kaba Zurna İracısının Özelliklerine Yönelik Bulgular

Katılımcılara “*Kaba zurna icracısının özellikleri nedir?*” sorusu yöneltilmiştir. Bu soru, kaba zurna öğrenmek isteyen adayları ile kaba zurna icra eden sanatçıların sahip olması gereken özelliklerin tespiti açısından önem taşımaktadır. Alınan yanıtlara ilişkin önemli görülen kısımlar aşağıda özetlenmiştir.

Kaba zurna öğrencisinin özelliklerinin tespitine yönelik görüşmelerde öğrencini sabırlı olması, yılmaması ($n = 10$), çalışmayı sevmesi ($n = 12$), daha önce nefesli bir çalgı çalmış olması ($n = 12$), Türk müziği makamsal yapısına hakim olması ($n = 12$) gerekliliği ifade edilmiştir.

Tablo 7. Kaba Zurna Öğrencisine Yönelik Öncelikler Tablosu

Kodlar	n	Katılımcı
Sabırlılık	10	K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Çalışkanlık	12	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65
Alt Yapı (Nefesli çalgı)	12	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65
Alt Yapı (Makamsallık)	12	K1-48, K2-42, K3-33, K4-40, K5-28, K6-26, K7-53, K8-69, K9-83, K10-63, K11-57, K12-65

K1-48: (...) İcracının daha önce nefesli bir çalgı çalması öğrenim kolaylığı açısından önemlidir. Mümkünse çaldığı nefesli çalgının kamışlı ve GTMÇ den biri olmasını tavsiye ederim. Aday alanda değilse Türk müziği makamlarını iyi bilmeli. Kulağında, beyinde bu yapı olmalı (...)

K2-42: (...) Zurna hiçbir enstrümana benzemez. Bu sazı çalmak isteyen aday öyle 5-6 yarıyıldan itibaren bunu çalarım gözüyle bakmamalı. Çok sabır isteyen bir süreç. Öğrenci dirayetli, sabırlı olmalı. Çabuk usanmamalı, çalgı çalışmaktan bıkmamalı. TM alt yapısı olan öğrenciler daha hızlı ilerleyebilirler. Benim konservatuvardaki enstrümanım “mey” di. Bu bir avantaj olarak düşünülebilir. (...)

K3-33: (...) Öğrenci kaba zurna eğitimine başlarken “*ben kaba zurna sanatçısı olacağım bu benim mesleğim olacak*” yaklaşımı içinde olmalı. Öğrencinin çalgı öğrenebilme becerisi olması lâzım. Bu bir yetenek meselesi. Alanda da çalabiliyorsa zurna çalıyor, yapabiliyorsa eğer. Yapabiliyorsa davul çalıyor. Onu da yapamıyorsa kamış yapıyor meselâ borulara kamış yapıyor. Oradaki zurnacıların kamışlarını O bağlıyor meselâ (...) Daha önce nefesli bir çalgı çalmasını ben bir avantaj olarak görüyorum. Sonra makamları bilmesi lâzım. Çalarken bastığı sesleri duyması gerekiyor öğrencinin. (...)

K4-40: (...) Ben alanda yetiştim. Davul çalarak başladım. Kaba zurna öğrenmek isteyen bir kişinin ritimleri bilmesi lâzım. Bu bir “his” meselesi belki de anne karnında alması lâzım bu hissi. (...) Şimdi benim okula giden bir oğlum var. Ben O’na hiçbir şey göstermediğim halde davul alıyor eline çalıyor, veriyor bazı ritimleri kulaktan. (...) Kaba zurna çalan kişinin işte THM olsun, TSM olsun çok iyi bilmesi lâzım. (...) Küçük yaşlarda başlamak gerek. Çok çalışkan bir kişilik lâzım (...)

K5-28: (...) Benim daha önce müzik eğitimi almış olmam çok işime yaradı. Bence zurnaya başlayacak bir öğrencinin müzik alt yapısının sağlam olması gerekli. TMM yi iyi bilmelidir. Kaba zurna icracısı

bıkmadan-usanmadan saatlerce çalışabilecek bir performans gösterebilmeli. (...) Sonra parmak yapısı önemli. Parmakları zurnanın perdelerini kapatabilecek kadar etli ve uzun olmalı. Çok ince ve kısa parmaklı olanlar çalamaz bu çalgıyı (...) İcracının dudak ve diş yapısı da kaba zurna çalmaya müsait olmalı. Ön dişleri olamayan birine zurna çaldıramazsınız. Veya dudakları çok ince ya da çok etli olan bir icracı da öğrenim sürecinde zorluk çeker (...)

K6-26: (...) Benim obua çalmam bir kolaylık oldu. Zurnaya daha kolay adapte olmamı sağladı! Bence kaba zurna öğrenmeden önce bu tür bir enstrüman çalınabilmeli. (...) Sonra bunun öğrenilmesi gerçekten güç ve zaman alıyor. Öğrenci sabırlı olmalı ve çalgısında sebat etmeli. Yani kaba zurna öğrenme konusunda kararlı olabilmeli (...) Bir de zurna geleneksel bir çalgı olduğundan icracının TMM ye hâkim olması, makamları biliyor olması lâzım. Makamlar eğitim aşamasında öğrenilemez mi? Tabi ki öğrenirsiniz ama çalgıyı öğrenmek zaten zor, siz bunun yanında bir de makamları öğrenmeye çalışırsanız daha zor gelir, iyice soğursunuz çalgıdan (...) Kaba zurna çalmak isteyen bir öğrencinin ciğerleri sağlam olmalı. İyi nefes verebilmeli. Sonra, yani fiziksel bazı özellikleri de uygun olmalı. Mesela dudak yapısı, diş yapısı kaba zurna çalmaya müsait olmalı. Kaba zurna icracısının kronik bir rahatsızlığı bulunmamalı. Astım gibi, ülser, kalp rahatsızlıkları gibi. (...)

K7-53: (...) Kaba zurna icracısı mütevazı olmalı. Ustasının dizinin dibinden ayrılmamalı. O ne söylerse yapması gerekir. Karakterli, kişilikli biri bunu daha iyi yapar. (...) Sora sabır lazım. Sabredebilmek lazım. Öğrenci çok çalışmalı. Bu performansı gösterebilecek bir karakterde olmalı (...) Zurnanın birçok çalınış tarzı var. Biz kendi çevremizde önce adayın çalgı çalmaya karşı kabiliyetli olup olmadığına bakarız. Yanımızda taşıyoruz O'nu. Zaten anlaşılır bir süre sonra. Yani çalgıya karşı kabiliyetli olmalı. Bir de hem çalgısına hem de etrafına karşı saygılı olmalıdır müzisyen (...) Nota okuyabilmek veya diploma sahibi olmak yetmiyor! Etrafında bu sesler olmalı. Biz annemizin rahminde duyuyorduk bu nağmeleri. İcracı bunu ruhunda hissedebilmeli. Sonradan ne kadar olur. O hissi veremezsiniz. Ha, önünüze nota konulur çalarsınız O başka (...) İcracının kendine ait bir ruhu, tarzı olmalı (...) İcracı çalgısıyla sevişebilmeli. Biz onunla sevişiyoruz, bizim vücudumuz oluyor o, üç gün çalışıyorum, herkesi mutlu ediyorum, herkesin parçalarını isteklerini yerine getiriyorum. Biz de 10 km ötedeki köyün âdetleri farklıdır. Bir 10 km sonra âdetler yine değişir. Orada işte, damat tıraşında bir hava çalınır! Diğer tarafta damat tıraşında ise farklı bir hava çalınır! E bunları repertuarına kazanman lazım. Onları mutlu etmen lazım. (...) Kaba zurna çalan kişinin repertuarı geniş olması lazım (...) Tabi bunun için meleke lâzım. Sen şimdi hafızası, ezberi olmayan birine zurna çaldır. Olmaz, çaldıramazsın! (...)

K8-69: (...) Kaba zurna çalan birinin alt yapısı olmalı. Yani nota bilgisi, makam bilgisi olmalı. Benim alt yapım da var. (...) Güzellik alçak gönüllü olabilmede. Kaba zurna çalan kişi çok edepli olması lâzım. Şimdi ortamında, bizim atalarımız çok terbiyeliydiler. Yani müzisyenliği tam yaptılar, müzisyenliğin teline leke getirmedi. Şimdi adamlar meselâ çoğu müzisyenler konuşmada asıp kesiyorlar. Kendilerini büyük görüyorlar. Yok, öyle bir şey olmaz! (...) Evet, peki, Demeyi bileceksin! O zaman pek iyiyle geçiyorsun (...)

K9-83: (...) Şimdi gençler var kolaya kaçıyor. Zor geliyor zurna çalmak. Bu sabır işi. Çok çalışmak gerektiriyor. Zurnacı sabırlı olacak. Hangi köyde ne çalınır bilecek. (...)

K10-63: (...) Bu iş sabır gerektiren bir iş! Çok çalışmak lâzım! (...) Benim yanımda dem tutacak kişi şeker gibi olmalı. Ne dersem ona uymalı. Çünkü ancak ustasını dinlerse iyi zurnacı olabilir. (...)

K11-57 (...) 23 Nisan Bayramında Mehterandayım. Beni de çağırdılar. Trompetçi adam 23 Nisan marşına çalışıyor. O onu nota ile çıkartamadı, ben kulaktan çıkarttım hemen. Bir iki duydum çaldım. Hayret etti ne çabuk çıkardın dedi! Yani zurnacının kulağı sağlam olmalı bence. Yani icracı duyduğunu hafızasına alabilmeli (...) İcracının karakteri de düzgün olmalı. Kendini beğenmiş olmayacak. Şıarmayacak (...) Bu çalgı çok çalışmak gerektiriyor. Buna dayanabilmesi lâzım kişinin (...)

K12-65: (...) Çırağın ustasını geçebilecek bir kabiliyette olması lâzım. (...) Kaba zurna çalan kişinin dayanıklı bir yapıda olması lâzım. Çok zordur bu sazı öğrenebilmek (...) Sonra zurna çalan kişi bilgisiyle, şahsiyetiyle çok temiz bir insan olacak. K7-53 öyle bir insan. Onun için el üstünde tutuluyor. (...) Faruk Yılmaz gibi bir üstadın yanında Tek Rumeli televizyonunda zurna ile çalmak kolay değil! (...) Zurnacı gösteri yapmayacak. Temizliği ile kazanacak. (...)

Katılımcılara “*Kaba zurna icracısının özellikleri nedir?*” içerikli soru sorulmuştur. Bu soruya ilişkin katılımcıların tamamı, öğrenci adayı “*Türk müziğinin makamsal özelliklerini bilmesi gerekmektedir*” şeklinde ortak bir tespitte bulunmuşlardır. Kaba zurna icracısının makamsal yapıyı bilmesi icrada bu yapıyı hissetmesi kaba zurna öğrenimini hızlandıracak özelliklerden biridir. Öğrencinin makamların tanınması icra ettiği eserlerin doğru seslendirilmesi açısından önemlidir. Aynı soruya yine katılımcıların tamamından kaba zurna icracısı sabırlı olmalı, uzun süreli çalışmalara karşı dayanıklı bir yapıda olmalı şeklinde ifadeler kullanılmıştır. Kaba zurna icracısının sıkılmadan, bıkmadan sürekli çalgı çalışması gerekmektedir. İrcacının bu süreklilikte göstereceği sabır bir yandan icracının başarımını artırırken diğer yandan da icranın niteliğini geliştirecektir. İrcacının Türk müziği alt yapısına yönelik yapılan bu tespitler kaba zurna öğrenimini hızlandırılması açısından önemlidir.

Katılımcılardan K5-28 ve K6-26 kaba zurna icracısının fiziksel özelliklerine değinmiş, adayın nefesli saz çalabilecek fiziksel özelliklere sahip olması gerektiğine vurgu yapmışlardır. Bu bağlamda K5-28 in “*...parmak yapısı önemli. Parmakları zurnanın perdelerini kapatabilecek kadar etli ve uzun olmalı. Çok ince ve kısa parmaklı olanlar çalamaz bu çalgıyı İrcacının dudak ve diş yapısı da kaba zurna çalmaya müsait olmalı. Ön dişleri olamayan birine zurna çaldıramazsınız. Veya dudakları çok ince ya da çok etli olan bir icracı da öğrenim sürecinde zorluk çeker...*” ifadesi icracının dudak,

diş ve parmak yapısına dikkat çekerken K6–26 nın “...*Kaba zurna çalmak isteyen bir öğrencinin ciğerleri sağlam olmalı. İyi nefes verebilmeli. Sonra, yani fiziksel bazı özellikleri de uygun olmalı. Meselâ dudak yapısı, diş yapısı kaba zurna çalmaya müsait olmalı. Kaba zurna icracısının kronik bir rahatsızlığı bulunmamalı. Astım gibi, ülser, kalp rahatsızlıkları gibi...*” ifadesi dudak, diş ve parmak yapısının yanı sıra ciğerlerinin sağlamlığı ile kaba zurna çalmaya engel teşkil edebilecek kronik rahatsızlıklara dikkat çekmektedir. Kaba zurna icracısının parmak, dudak ve diş yapısı kaba zurna çalmayı zorlaştıran bir yapıda olmamalıdır. Parmakların ince ve etsiz olması, ön dişlerin seyrek veya eksik olması, dudakların çok ince veya çok kalın olması gibi durumlar kaba zurna çalmayı olumsuz etkileyen fiziksel özelliklerdir. Bunların yanı sıra kaba zurna güçlü nefes isteyen bir çalgıdır. İcracı kaba zurnadan temiz ve tınlı bir ses üretebilmek için belli şiddetteki nefesi belli bir süre üfleyebilmelidir. İcracının nefesiyle alakalı kronik bir rahatsızlığı icrasına olumsuz etki yapacağından adayın başlangıç aşamasında çeşitli sağlık kontrollerinden geçmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir.

Katılımcıların yedisi kaba zurnadan önce nefesli, diğer beşi ise vurmali çalgı çalmış, kaba zurnadan önce farklı bir çalgı çalmanın icracıya avantaj sağladığına vurgu yapmışlardır. K1–48, K2–42, K3–33, K5–28, K6–26 ve K12–65 kaba zurnadan önce nefesli bir çalgı âleti çalmanın kaba zurna öğrenimini kolaylaştıracağından, kaba zurna icracısının bu özelliğinin olmasının faydalı olacağını ifade etmişlerdir. K4–40 ise “...*Ben davul çalarak başladım. Kaba zurna öğrenmek isteyen bir kişinin ritimleri bilmesi lâzım...*” açıklamasıyla icracının ritim bilgisinin icranın niteliği açısından önemli olduğuna işaret etmiştir.

K7–53 ün “Kaba zurna çalan kişinin repertuarı geniş olması lâzım... Tabi bunun için meleke lâzım. Sen şimdi hafızası, ezberi olmayan birine zurna çaldır. Olmaz, çaldıramazsın!” ifadesi ile K11–57’nin “Yani icracı duyduğunu hafızasına alabilmeli” ifadesi ve K9–83 ün “...hangi köyde ne çalınır bilecek...” ifadesi, icracının repertuar zenginliğine dolayısı ile ezber yeteneğine işaret etmektedir. Bu bağlamda GÇE de sanatçıların taklit yoluyla zurna öğrendikleri göz önüne alındığında icracının hafızasının güçlü olması gerektiği anlaşılmaktadır.

Kaba zurna icracısının özelliklerine yönelik olarak katılımcıların tamamı icracının çalışkan bir kişiliğe sahip olması gerektiğini ifade etmişlerdir. K8–69 kaba zurna icracısının alçak gönüllü, edepi, terbiyeli ve ustasını dinleyen özelliklere sahip olması

gerektiğini belirterek, “...Evet, peki demeyi bileceksin. O zaman pekiyi ile geçiyorsun...” ifadesiyle araştırmacının bu yorumu desteklenmektedir. K10–63 ün, “...Benim yanımda dem tutacak kişi şeker gibi olmalı. Ne dersem ona uymalı. Çünkü ancak ustasını dinlerse iyi zurnacı olabilir...” ifadesi adayın söz dinleyen özellikte olması gerektiğini anlatmaktadır. K11–57 de, “...İcracının karakteri de düzgün olmalı. Kendini beğenmiş olmayacak. Şımarmayacak...” ifadesi ile icracının kişisel-karakter özelliklerine değinen katılımcılardandır. Yine K12–65 in “...zurna çalan kişi bilgisiyle, şahsiyetiyle çok temiz bir insan olacak. K7–53 öyle bir insan. Onun için el üstünde tutuluyor. Zurnacı gösteri yapmayacak. Temizliği ile kazanacak...” ifadesi usta-öğreticilerin, kaba zurna icracısının kişisel-karakter özelliklerinin nasıl olması gerektiğine ilişkin düşüncelerinin tespiti açısından önemli bulgulardır.

Kaba zurna icracısı, sabırlı, istikralı, çalışkan, sebat eden, mülayim bir yapıda, ustasının-hocasının sözünü dinleyen, terbiyeli, saygılı, edepli, tamam demeyi bilen, alçak gönüllülük gibi kişisel özelliklere sahip olması gerektiği bulgulanmıştır. Bunun yanı sıra fiziksel olarak kaba zurna icrasına engel olabilecek bir kusurunun bulunmaması, dudak, diş ve parmak yapısının icraya uygun olması, nefes alıp vermesi ile alâkalı kronik bir rahatsızlığının almaması gerekmektedir.

4.8. Türkiye’de Kaba Zurna İcra Sanatının Geleceğine Yönelik Bulgular

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara “Türkiye’de kaba zurna icra sanatının geleceği” ile ilgili düşünceleriniz nelerdir? sorusu yöneltmiştir. Verilen cevaplara yönelik ayrıcalıklı ve önemli görülen kısımlar çalışma grubunda yer alan kişilerin kendi ifadeleri ile aşağıda özetlenmektedir.

Türkiye de kaba zurna sanatçısı yetişme-yetiştirme işlevinin geleceğine ilişkin katılımcılardan ($n = 2$) olumlu, ($n = 12$) olumsuz yönde görüş belirtmişlerdir:

Tablo 8. Türkiye’de kaba zurna icra sanatının geleceği

Kodlar	n	Katılımcı
Olumlu	2	K8–69, K10–63,
Olumsuz	12	K1–48, K2–42, K3–33, K4–40, K5–28, K6–26, K7–53 K9–83, K11–57, K12–65, K13–38, K14–55

K1–48: (...) Yaşanan bazı olayların sizi yönlendirmesi gerekiyor. Ben konservatuvarın son senesindeyken şu anda bağlı bulunduğum Kurum kurulma aşamasındaydı. Ben daha öğrenciyken, sanıyorum, tabi 1991–

1992 senelerine denk geliyor. Böyle bir şey var zaten. Şimdi piyasada da böyle çalışıp hani para kazanmanın da peşinde olan kişiler olarak, aa bunu da çalabilir miyiz? Gibi bir düşünceye giriyorsunuz. Bu sayede kaba zurnayla bir tanışıklığım oldu. Tabi bir tetikleme lazım. Müzisyen durup dururken neden kaba zurna çalsın. Ya çok isteyecek, hobi olarak yapacak, ya da farklı bir sebebi olması lazım kaba zurna çalmak için (...)

(...) Yani maddi kaygılar çok önemli tabi çalgı seçiminde. Belki de en önde gelen etmenlerden birisidir (...) Yani insanlar durup dururken neden “...ben kaba zurna çalacağım...” desinler ki (...)

K2-42: (...) Belediye konservatuarında, zurna derslerine giriyorum. İTÜ de de devam ediyor dersler. Bak emeklerimiz sonucunda bu sene konservatuarın çalgı eğitim bölümünde bugün ortaokuldan sonra 15 yaşında bir talebe ilk defa zurnayı saz olarak seçti kendine. Bu çok güzel bir gelişme. (...) İlk defa bir çalgı eğitim talebesi daha lise-1 talebesi öyle söyleyeyim 15-16 yaşında oluyor. Bu güzel bir gelişme (...) Ben kaba zurnaya çok geç başladım. Mehterle beraber başladım. 1993 te girdik biz buraya o zaman ben işte 21-22 yaşındaydım. Kaba zurnayla tanıştım yani. (...) Neden çünkü bu kurumda kaba zurna çalmam gerekiyordu. Bir şeyler yapmak için maddî olarak bir yerlerden geliriniz olması lâzım. Benim de ekmek kapım burası oldu (...) Benim bir yerlerden gelirim olsa. Kendimi sadece bu yöne kanalize eder sürekli zurna çalışırım. Ben seviyorum zurna çalışmayı (...) Bir çalgının geleceği için popüler olması lâzım. Toplum o çalgıyı bilmeli. Türkiye’de kaba zurnanın tanıtımı iyi yapılamıyor. “Fazıl Say” mesela dünya tanıyor, dolayısı ile piyanoyu da dünya tanıyor! “Hüsnü Şenlendirici” diye bir adam var, Tünel’de müzik mağazalarının olduğu yerde arkadaşlarım var... Ayda diyorlar bir-iki tane klarnet satardık; Hüsnü çıktıktan sonra klarnet siparişi yetiştiremiyoruz! Diyorlar... O kadar çoğaldı diyorlar. Aslında bütün mevzu budur. Bir çalgıcının çıkıp popülarite yakalaması gerekiyor. Ancak o şekilde dikkat çekebilirsin. Yoksa istediğin kadar akademik çalışma yap kitabını yaz... ne yaparsan yap... olmuyor abi! olmuyor! (...) Size birilerinin destek vermesi lâzım. Birilerinin sizin arkanızda durması lâzım. (...)

K3-33: (...) Mahalli kaba zurna icracıları için bu iş bir meslek. Hem çok kutsal bir meslek. Kaba zurna icracılığının devam etmesi için alanda ya da farklı bölgelerde, icracıların bu işten ekmek yiyebilmeleri lâzım. Yoksa niye çalsınlar ki! (...)

K4-40: (...) Ben size bir şey söyleyeyim mi? Kaba zurna sanatı bitiyor artık (...) Hani bir laf var ya “tüfek icat oldu mertlik bozuldu” diye. Bu da aynı olay oldu orglar falan çıktı, işte klarnet yaygınlaştı falan zurna bitiyor! Zurnaya rağbet yok. Biraz da maddi tabi bu durum. Şimdi zurna sanatçısı ekmeğini nasıl kazanacak? Gittikçe para kazanma alanları daralıyor. Geçim sıkıntısına düşüyor çalgıcı (...) Bir Hüsnü Şenlendirici veya bir Serkan Çağrı Klarneti sevdirdi benimsetti Türkiye’de. Bizim Kaba zurna çalgıcısı olarak kaba zurnanın tanıtımını yapmamız lâzım. Klarnetle rekabet etmesini sağlamamız gerekiyor (...)

K7-53: (...) 1990 yılında biz Kültür Bakanlığı devlet sanatçısı olacaktık. Fikri Sağlar dönemi idi. O zaman biz çeşitli konserler verdik. Hatta bu konuyu Fikri Sağlar iki defa resmen açıkladı bu konserlerde. Okay Temiz ve grubu Kültür Bakanlığı bünyesine alınacak! diye ilan etti. Biz doktor raporları falan aldık, hazırladık. İstenilen ne? İşte gerekli prosedürleri

tamamlayacağız. Başvuru formlarını doldurup vereceğiz. Ama elimizde kaldı! Çünkü Fikri Sağlar görevinden alındı! Ve Okay Temiz’in projesi de kaldı. Okay Temiz’de Türkiye’yi terk etti. Bu bizim için çok büyük bir kayıptır. Aslında mahalli müzisyenlere verilebilecek çok önemli bir paye idi bu. Yarım dünya Hasan hala çok önemli bir müzisyen 65–70 yaşlarında var şimdi. Hala çok güzel çalışıyor. Çok önemli bir klarnet icracısıdır. Ergün zaten rahmetli oldu çok genç öldü. Hüsnü Şenlendiricinin babası, O’da devlet sanatçısı olacaktı. Çok önemli bir müzisyendi. Konu zurna olunca, kaba zurna olarak hala benden başka orkestrada çalan yok. Burada bir anlatım farklılığı var. Benden faydalanılabildiği esasında. Bütün Türkiye de ki zurnacılar benim faydam olurdu. (...) Ben hala iki buçuk yılım var emekli olacağım. Yıllarca esnaflık yaptım ticaretle uğraştım. BAĞ-KUR ödedim. Halk eğitim merkezlerinde kurslar açmıştım, işte Keşan, Lüleburgaz gibi çevrelerde. Oradan sigortaya geçtim. İki buçuk-üç yıldır sigortam ödenmiyor. Ne kadar acı ki iki buçuk yıl kalmış emekliliğime nereden sigortam ödensin onun peşindeyim. Acaba bir yere mi girsem çalışmak için? O zaman kaba zurna ile katıldığım işler aksar (...) Şimdi bu kaba zurna sanatçılığı konusu, sıkıntı nedir bilemiyorum, ırkî sıkıntı olabilir, mahalli insanların bize anlatmakta zorlanacağı şeyler olabilir, nota okuması olabilir. Bu zurna zaten mekteplilerden gelmedi ki. Kaynağı bizleriz. Bizden iyi kimse bilemez! (...)

(...) Bence Türkiye’de kaba zurna icrasının geleceği konusunda yapılabilecek çok fazla bir şey kalmadı. Bizler de yaşıyoruz artık. Sen şimdi konservatuvarlarda kaba zurna öğrenmek isteyenleri Lüleburgaz’a göndersen olur mu? Olur. Fakat artık kalmadı. Bu fırsatta gün geçtikçe yok oluyor. (...) Bu söyledikleriniz yıllar önce yapılabildi ama ben tam tersini söylüyorum. Bir K7–53 niye bir değere oturtulmadı? Alınmadı o gruplara? Niye faydalanılmadı o adamdan? Ben niye sigorta derdine düşeyim, yazık değil mi? Bu mudur değer yani? Sen adamın elinden sanatını alıyorsun! Ama değer vermiyorsun! Değer nedir? Yaptığı iş kadar değerlidir, ama sonrası bana gelmiyor. Böyle de “acı ama gerçek” derler ya! bir durum var yani. Vurdumduymazlık var. Bunlar müzisyenliğe uymayan durumlar bence. Sanatçılığa yakışmayan düşüncesizlikler. Ben şu an bu söylediklerime bile acı acı gülüyorum. Çünkü artık yaşım da geçiyor. Sahipte çıkılmadık. Ben oraya da dedim yıllar öncesinden benden neden istifade yoluna gitmiyorsunuz diye. Mezuniyet, diploma gibi sebepler karşımıza çıktı. Bizim dönemimizde Bizler zaten Lüleburgaz’da liseyi de, üniversiteyi de köylerde sabahlara kadar çalarak yaşadık. Davul-zurnanın gelişmesi ondan yani, o kadar basit değil yani. (...)

(...) Kaba zurnanın tanıtımı iyi yapılamıyor diyorlar. Nasıl yapacaksınız? Size destek olan birileri olmalı. Ben kendi imkânlarımla bir albüm çıkardım “zurna” isminde. Şansız bir albüm. Piyasaya sürülemedi. İşte dört-beş sene oldu, fazla oldu çıkartalı. Çok güzel bir çalışmaydı, Şirketle kendi aramda olan bazı sıkıntılardan dolayı mix’ i tamamlanmamış olsa da çok güzel bir albüm olmuştu. Tabi teslim ettim ama teslim ettiğim arkadaşta dağıtım şirketi ile arasında olan bazı sıkıntıları belirtti, sonra stok etti herhâlde. Bir tarafa kapattığını söylüyor CD’leri veya farklı bir merkezden dağıtımını yapacağını söylüyordu, ondan hiç haberim yok. İlişkilerimi de kestim. Keşke Türkiye’de o zamanlar çıkmış olsaydı. Destek bulamadık. Yardım göremedim hiçbir kurumdan (...)

(...) Kumpanya İstanbul diye bir grubum var. Grupta ben zurna çalıyorum, Klarnet, bazen trompet oluyor, alto saksafon oluyor. Darbuka veya davul 5 veya 6 kişi oluyoruz sahnelerde. Tabi gideceğimiz ülkelerin vereceği bütçelere göre grupta ki müzisyen sayısı değişebiliyor. (...) Bir de en az 10 kişiden oluşan, bazen 50 li rakamlara çıkabilen davul-zurna grubum var. Bu grupla Fas'a gittik, Fransa'ya gittik. Hele hele Fas'ta ağladı insanlar. Coştular (...) Gösteri müzikleri yapıyorum işte davullarla şov yaptırıyorum. Ben de davul çalıyorum onlarla. Ondan sonra işte 10 tane 15 tane zurna varsa, 10-15 tane de davul oluyor. Böyle bir grup. Akustik bile çalsak ki mikrofona gerek yok, sesimizi duyuracak gücümüz. Orada gösteri müzikleri var Ege'den var, İç Anadolu'dan var. Repertuar bu şekilde oluşuyor. Grupta bazen zurna kalabalık olabiliyor. Davul sayısı üçe-dörde düşebiliyor (...) Yani böyle gruplarımız var. Devamlı da hazırlık içindeyiz. (...) Davul-zurna deyince insanlar ön yargılı yaklaşıyor. Kulağımızı rahatsız edecek gözüyle yaklaşıyor. Ama işte K7-53 ün o davul-zurna projesini dinleseler! Böyle yaklaşmazlar. Hayretler içinde kalırlar, Bunlar davul-zurna mı? diye sorarlar kendi-kendilerine...

(...) Sponsora ihtiyacımız var. Bunda haberi olup da, işte böyle üniversitelerde örnek gösterilip, konserler düzenleyecek şekiller. Tabi bunlara ilk önce hep üniversite olarak bakıyorum ben. Bu tür yapıları araştırıp, sahip çıkacak üniversiteler olması lazım. Ondan sonra da tabi devletin bazı kurumları konuya eğilmeli. (...)

(...) Kaba zurna eğitimi verdiğim öğrencilerin çoğu Lüleburgaz'da. Fabrikaya girmeye çalışıyorlar. Malum artık davul-zurnayla evini geçindirebilecek bir yaşam şekli yok! Yani bunu zanaat olarak kabul etmiyorlar artık! Yani edilecek durum da yok, yazık ben üzülüyorum, yeni gençlerin zurna çalmasına... Ha şöyle, bunu ekstra yapması gerekiyor. Hobi olarak yapması lazım. Para kazanır veya zevkine yapar, onun için hiç önemli olmaması lâzım. Sadece zurna kültürü yaşasın diye gönlünü koyar. Ama evini geçindirmek için sanat olarak olmaz (...) Ne olur? Kaba zurna geleneği köy düğünlerine sıkışır kalır. Şimdi zaten org var, klarnet, keman gibi çalgılar var. Kişi neden uğraşsın zurnayla? (...)

(...) Çok acı bir şey... Yani zurna ismini, zurnanın ne olduğunu dünyaya anlatıyorsun! Dünyanın birçok ülkesinde konserler vererek Anadolu'nun bu özel çalgısını tanıtp sevdireyorsun. Çünkü çok değişik çok güzel olaylara, yaklaşımlara şahit oluyorum ben. Çok büyük sevgi ve ilgiyle karşılanıyorum. Zurnaya acayip bir ilgi var. Ölçüsüne, yapısına, perdelerine, kamışına varana dek. Bu ses bundan mı çıkıyor? Diye soranlar. Ayrıca yıllardır Türkiye'de bile –ben zurnayı hiç sevmem, sesinden hoşlanmam... diyenlerin bile, konserden sonra - ben artık zurna dinleyeceğim sesi ne kadar da değişikmiş, güzelmiş... dedirten bir sanatçıyım. Ama ne yazık ki Türkiye de değerim yok. Evet, *“iyi-başarılı müzisyen”* deniliyor ama devlet olarak herhangi bir sosyal güvencem yok. Bir kurum çatısı altında koruma altında değilim. Çok acı bir şey (...) Bizler de sahiden bu dünyada yani zurna bâbında kalıcı eserler bırakabilme çabamız var. Yani hepimiz bir şekilde geçinip gidiyoruz, eksik veya fazla. Çok büyük bir beklentimiz de yok zaten. (...)

(...) Nefes alamıyor zurna! Bitmek üzere! Şu an zurna bitiyor! Çünkü zurna çalan insanlar, Türkiye de nefes alamıyor, geçindiremiyor evini! Fabrikaya, bir yerlere girme mecburiyetleri var, otantik kişilikler, otantik zurna anlatımları bozuluyor. Tabi ki bu da işte böyle üniversiteden (sizin

gibi) gelmişiniz işte aldığınız kadar aldığınız şekilde, ondan sonra nereye gider bilmiyorum? Ondan sonrasını biz bilmiyoruz zaten! Biz sadece o temel kaynaklar, büyük taşlar yerinden oynamış ve ufalanıyor, toz oluyor bitiyor. Bunlara sahip çıkmak lazım! O temel taşlara o kaynaklara sahip çıkmak gerek! (...) Bizim ihtiyacımız var. Bu hocalara ihtiyacımız var. Bu konuya sahip çıkmak isteyen, sahiplenilen hocalara ihtiyacımız var. Yoksa bitiyor yani. (...)

(...) Kaba zurna kültürü bitiyor! (...) Kaynak kişilerin geçim sıkıntısından bu bitiyor. Mesela ben çocuğuma zurna çaldırmam! Çaldırırsam çocuk zaten geninde olduğundan (zaten çocuklar babasının özentisi ile yaşar) çalar ama o zurnayı geçimini sağlayacak bir sanat-zanaat olarak kabul etmez, etmemesi lâzım! Bu benim geçim kaynağım dediği an, bitmiştir, vay haline! Bir de artık değeri bitiyor, elektronik müzikler çıktı canlı enstrümanların hayatı bitti. Elektronik müzikler revaçta şimdi. Bir sanatçı bile yanında canlı müzisyen götürmez oldu. Müzisyene vereceği ücret organizeye kalıyor. Neden çünkü o playback çıkıyor! Ee müzisyen bitti! Hayat bitti! Stüdyolarda kayıtlara kaldı müzisyenler! Yarın onlar da bitecek! Sadece elektronik âletlerle ne kadar, ne olacaksa? Müzisyenlerin hayatı çok acı şu an, bitmek üzere! Daha kaç yıl gider bilmiyorum? Zurnalar zaten bitiyor (...)

K9-83: (...) Daha önce zurna çalanlar şimdi klarnet çalıyor, Serkan. Bulgaristan'a gitmişti zurnayla (...) Şimdi yeni yeni şeyler çıkarıyorlar, yeni modaya döndü. Bağlama çalmaya dönüyorlar. Klarnete dönüyorlar. Zor geliyor zurna çalmak (...)

K13-38: (...) Ben kaval mey zurna gibi çalgılar imal ediyorum. Babamdan öğrendim. O da dedelerimden öğrenmiş. (...) Kaba zurna yapmak için bazen saatlerce günlerce uğraşırsınız. Alacağınız rakam 400 TL. Aslına bakarsanız meslekten de bıktık artık. Ama yapacak başka bir mesleğimiz olmadığı için devam ediyoruz (...) Eskiden çok iyi gelirimiz vardı. Şimdilerde ustalığı gerektiren bir şey kalmadı! Artık bu işten geçim sağlamak çok zor. Bazen 50-100 TL'ye sıkıştığımız oluyor. Müzik camiası böyle! Çoğu müzisyenin işi yok! Biz bu işi yapıyoruz, elimizden başka bir şey gelmez. Alnımızın teriyle ekmek paramızı kazanmaya çalışıyoruz ama çok sıkıntılar var tabi. Bitme aşamasına geldi bizim meslek (...)

K14-55: (...) Yaklaşık 45 senedir bu mesleği yapıyorum. Baba mesleği benim bu. Tahtakale'de babadan öğrendim bu mesleği... Babama düdükçü Nuri derlerdi babama (...) Yalnız çalışıyorum ben elemanım yok! Bu mesleğe çıraklıktan başlamak lâzım ama gelmiyorlar istemiyorlar artık. (...) Şimdi bende beş tane çocuk var. En ufağı 32 yaşında. Üçünü bu tezgâhlarda yetiştirdim, eğittim. Ama yapmak istemediler bu mesleği. Bıraktılar. Müzik aletleriyle uğraşamayız biz falan dediler. İnsanlığa daha faydalı işler yapmak lazım dediler. (...)

Çalışma grubunda bunan katılımcılara sorulan “*Türkiye’de kaba zurna icra sanatının geleceği*” ile ilgili düşünceleriniz nelerdir?” sorusuna ilişkin sekiz katılımcı görüş belirtmiştir. Katılımcılardan alınan görüşler de ilgi çekici ve önemli bulgular elde edilmiştir. Katılımcıların tamamı kaba zurna icracılığını meslek olarak görmektedir.

Görüş bildiren katılımcılardan K1–48, K2–42, K3–33 ve K4–40 kadrolu kaba zurna sanatçıları olup, geçim kaygısından ziyade kaba zurna icra sanatının yaşatılması için gönüllü, şahsî bir gayret içerisindeyler. Kaba zurna icrası çeşitli sebeplerle gün geçtikçe azalmaktadır. Bu sebeplerin başında kaba zurna kullanım alanlarının kısıtlı olması, birçok alanda sosyal güvence olmaması gibi sebepler gelmektedir.

Katılımcılar kaba zurna icra geleneğinin geleceği konusunda karamsar yaklaşımlar sergileyerek bu geleneğin yok olmakla yüz yüze bulunduğunu ifade etmişlerdir. Bunun başlıca sebebi maddî kaygılardır. Bu konuda K1–48 in “*Yani maddî kaygılar çok önemli tabi çalgı seçiminde. Belki de en önde gelen etmenlerden birisidir. İnsanlar durup dururken neden “ben kaba zurna çalacağım” desinler ki*” ifadesi, K2–42 nin “*Bir şeyler yapmak için maddî olarak bir yerlerden geliniz olması lâzım.*” ifadesi, K3–33 ün “*...icracıların bu işten ekmek yiyebilmeleri lâzım. Yoksa niye çalsınlar...*” ifadesi, K4–40 ın “*Biraz da maddî tabi bu durum. Şimdi zurna sanatçısı ekmeğini nasıl kazanacak? Gittikçe para kazanma alanları daralıyor. Geçim sıkıntısına düşüyor çalgıcı...*” ifadesi, K7–53 ün “*...zurna çalan insanlar, Türkiye de nefes alamıyor, geçindiremiyor evini! Fabrikaya, bir yerlere girme mecburiyetleri var...*” ifadesi, yine K7–53 ün “*Meselâ ben çocuğuma zurna çaldırmam! Çalar ama o onu geçimini sağlayacak bir sanat-zanaat olarak kabul etmez, etmemesi lazım! Bu benim geçim kaynağım dediği an, bitmiştir, vay haline!*” ifadesi, K13–38 in “*Artık bu işten geçim sağlamak çok zor. Müzik camiası böyle! Çoğu müzisyenin işi yok!*” ifadesi kaba zurna sanatını (icracı-imalâtçı) meslek edinmiş olan kişilerin geçim sıkıntısı çektiğine vurgu yapmakta, bu durumun gün geçtikçe daha fazla kendini hissettirdiğine işaret etmektedir. Sonuçta bu sorun kaba zurna icra sanatının geleceğini olumsuz yönde etkilemektedir.

Kaba zurna icra geleneğinin giderek azalmasında ki en önemli etkenlerden biri de sazın yapısından kaynaklanan öğrenim güçlükleridir. Özellikle köy düğünlerinde kaba zurna yerini klarnet, keman ve org gibi daha gelişmiş ve öğrenimi daha kolay olan çalgılara bırakma eğilimindedir. Bu konuda alanın ikinci kuşaktan en tecrübeli usta-öğreticisi K9–83 ün “*Önce zurna çalanlar şimdi klarnet çalıyor... Şimdi yeni yeni şeyler çıkarıyorlar, yeni modaya döndü. Bağlama çalmaya dönüyorlar. Klarnete dönüyorlar. Zor geliyor zurna çalmak*” ifadesi önemli bir tespittir. Aynı doğrultuda K4–40 ın “*Ben size bir şey söyleyeyim mi? Kaba zurna sanatı bitiyor artık... Hani bir laf*

var ya “tüfek icat oldu mertlik bozuldu” diye. Bu da aynı olay oldu. Orglar falan çıktı, işte klarnet yaygınlaştı falan zurna bitiyor!” ifadesi, K9–83 ün görüşleriyle örtüşmektedir. K7–53 “Şimdi zaten org var, klarnet, keman gibi çalgılar var. Kişi neden uğraşsın zurnayla?” ifadesiyle aynı soruna dikkat çekmiş yine “Bir de artık değeri bitiyor, elektronik müzikler çıktı canlı enstrümanların hayatı bitti. Elektronik müzikler revaçta şimdi. Bir sanatçı bile yanında canlı müzisyen götürmez oldu. Müzisyene vereceği ücret organizeye kalıyor. Neden çünkü o playback çıkıyor! Ee müzisyen bitti! Hayat bitti!” ifadesiyle kaba zurnanın yerini başka çalgı âletlerine bıraktığına dikkat çekmiştir. Günümüzde yöresel düğünler ve çeşitli müzik organizasyonlarında solo çalgılar yerini çalgı grupları ile küçük orkestralara bırakmaya başlamıştır. Kaba zurna ses yoğunluğu çok yüksek bir çalgı olduğundan icracılar diğer sazlara eşlik edebilme açısından güçlük çekmektedirler. Bu noktada kaba zurnanın meydan sazı özelliği dez avantaj gibi görünse de K7–53 ün, “Davul-zurna deyince insanlar ön yargılı yaklaşıyor. Kulağımızı rahatsız edecek gözüyle yaklaşıyor. Ama işte K7–53 ün o davul-zurna projesini dinleseler! Böyle yaklaşmazlar. Hayretler içinde kalırlar, Bunlar davul-zurna mı? diye sorarlar kendi-kendilerine...” şeklindeki açıklaması dikkat çekmektedir. Bu ifadeler, K7–53 ün davul-zurna icracılarından oluşturduğu takımla izleyicilerin ilgisini çekebileceği, bu icranın halk tarafından tutulmasını sağlayabileceği şeklinde yorumlanmıştır.

Kaba zurnanın genel olarak yerini klarnete bırakmasındaki temel nedenlerden biri son zamanlarda klarnetin halk arasında tanınması ve popüler hale gelmesidir. Klarnetin popülerleşmesindeki en önemli etken tanınmış sanatçılar tarafından yapılan reklamdır. Ya da kaba zurna icra sanatının gerilemesindeki en önemli sebeplerden birisi kaba zurnanın tanıtımının iyi yapılamaması, halk arasında popülerite kazanamamasıdır. Bu konuda K2–42 “Bir çalgının geleceği için popüler olması lâzım. Toplum o çalgıyı bilmeli. Türkiye’de kaba zurnanın tanıtımı iyi yapılamıyor. “Fazıl Say” meselâ dünya tanıyor, dolayısı ile piyanoyu da dünya tanıyor! “Hüsnü Şenlendirici” diye bir adam var şimdi. Tünel’de müzik mağazalarının olduğu yerde, ...Ayda diyorlar, bir-iki tane klarnet satardık; Hüsnü çıktıktan sonra klarnet siparişi yetiştiremiyoruz! Diyorlar... O kadar çoğaldı diyorlar. Aslında bütün mevzu budur. Bir çalıcının çıkıp popülerite yakalaması gerekiyor. Ancak o şekilde dikkat çekebilirsin...” ifadeleri konuya açıklık getirmektedir. Bunun yanı sıra K4–40, “Bir Hüsnü Şenlendirici veya bir Serkan Çağrı klarneti sevdirdi benimsetti. Türkiye’de. Bizim Kaba zurna çalıcısı olarak kaba

zurnanın tanıtımını yapmamız lazım. Klarnetle rekabet etmesini sağlamamız gerekiyor” şeklindeki ifadesiyle sorunun çözüm yoluna işaret etmektedir. Yine bu konuda K7–53 ün “(...) *Kaba zurnanın tanıtımı iyi yapılamıyor diyorlar. Nasıl yapacaksınız? Size destek olan birileri olmalı. Ben kendi imkânlarımla bir albüm çıkardım “zurna” isminde. Şansız bir albüm. Piyasaya sürülemedi... Keşke Türkiye’de o zamanlar çıkmış olsaydı. Destek bulamadık. Yardım göremedim hiçbir kurumdan...*” ifadesi kaba zurnanın tanıtımının yapılabilmesi için kişisel bazı gayretlerin olduğunu ama bunların sonuçsuz kaldığı şeklinde yorumlanmıştır.

4.9. Kaba Zurna İcrasında Örnek Uygulamalar

Çalışma grubunda bulunan katılımcılara “*Kaba zurna ile eser icrası nasıl yapılmaktadır?*” sorusuna ilişkin “*Bize çalgınızla örnek eser/eserler seslendirebilir misiniz?*” alternatif sorusu yöneltilmiştir. Bu sorunun cevabına yönelik, K1–48, K2–42, K4–40, K7–53, K8–69, K10–63, K11–57 ve K12–65 olmak üzere toplamda sekiz katılımcıdan icra kaydı/kayıtları alınmıştır. Alınan icra kayıtları ses kayıt cihazı (MP3) ve görüntü kayıt cihazı (WMV) formatında oluşturulmuştur. Katılımcının seslendirdiği eserlere ait, isim, besteci, makam, form, usul, yöre ve süre gibi bilgilerin bulunduğu tablo aşağıda gösterilmiştir.

Kaba zurna icrasında örnek uygulamalar için eser kaydı alınan katılımcı ($n = 8$), kayıt altına alınan eserler ($n = 13$), kaydı alınan eserlerin bestelendiği makamlar ($n = 6$), kaydı alınan eserlerin türleri ($n = 6$) olarak belirlenmiştir. Eserlerden ($n = 3$) sözsüz, ($n = 3$) sözlü form çeşitlerine girmektedir.

Tablo 9. Kayıt altına alınan eserler

Kodlar	n	Açıklama
Katılımcı	8	K1–48, K2–42, K4–40, K7–51, K8–69, K10–63, K11–57, K12–65
Eser	13	Ceddin Deden, Çalın Davulları, Çanakkale İçinde, Devlet Marşı, Hekimoğlu,, Hicaz Humâyûn Peşrevi, Hicaz Saz Semâîsi, Mâhur Saz Semâîsi, Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı, Rast Medhal, Segâh Peşrevi, Tarihi Çevir, Yıllar Ne Çabuk Geçti
Makam	6	Hicaz, Rast, Hüseyinî, Segâh, Mâhûr, Eviç
Form	6	Peşrev, Saz Semâîsi, Medhal, Şarkı, Türkü, Marş

Kaba zurna icrasında örnek uygulamalar için kaydı alınan eserlerden; 4 eser bir katılımcının seslendirmesi ile ($n = 4$), 6 eser iki farklı katılımcının seslendirmesi ile ($n =$

12), 1 eser üç farklı katılımcının seslendirmesi ile ($n = 3$), 1 eser dört farklı katılımcının seslendirmesi ile ($n = 4$), 1 eser yedi katılımcının seslendirmesi ile ($n = 7$) olmak üzere toplamda 13 eserde 30 icra mevcuttur:

Tablo 10. Toplam Seslendirme

Kodlar	n	Katılımcı
Ceddin Deden	2	K1-48, K4-40
Çalın Davulları	2	K2-42, K11-57
Çanakkale İçinde	7	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53 K8-69, K10-63, K12-65
Devlet Marşı	2	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53
Hekimoğlu	2	K10-63, K11-57
Hicaz Humâyûn Peşrevi	3	K1-48, K2-42, K4-40
Hicaz Saz Semâîsi	1	K7-53
Mâhûr Saz Semâîsi	1	K4-40
Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı	1	K4-40
Rast Medhal	4	K1-48, K2-42, K4-40, K10-63
Segâh Peşrevi	2	K2-42, K4-40
Tarihî Çevir	2	K1-48, K2-42
Yıllar Ne Çabuk Geçti	1	K4-40

Aşağıda kayıt altına alınan eserler ve bu eserlerin özelliklerini gösteren tablo yer almaktadır:

Tablo 11. Kayıt Altına Alınan Eserler ve Eser Özellikleri

S. No	Eserin Adı	Bestecisi Kaynak Kişi-Derleyen	Makamı	Formu	Usûlü	Yöresi	Süresi	Seslendiren Katılımcılar
1	Ceddin Deden	İsmail Hakkı Bey	Hüseynî	Marş	4 / 4		1dk. 16 sn.	K1-48, K4-40
2	Çalın Davulları	Hüseyin Yaltırak Nihat Kaya	Evc	Türkü	10 / 8	Rumeli	1 dk. 35 sn.	K2-42, K11-57
3	Çanakkale İçinde	İhsan Ozanoğlu Muzaffer Sarısözen	Hüseynî	Türkü	4 / 4	Kastamonu	1 dk. 59 sn.	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K12-65
4	Devlet Marşı	İsmail Hakkı Bey	Rast	Marş	4 / 4		57 sn.	K1-48, K2-42
5	Hekimoğlu	Ümit Tokcan	Rast	Türkü	4 / 4	Fatsa	1dk. 22 sn.	K10-63, K11-57
6	Hicaz Humâyun Peşrevi	Veli Dede	Hicaz Humâyun	Peşrev	4 / 4		1 dk. 58 sn.	K1-48, K2-42, K4-40
7	Hicaz Saz Semâîsi	Refik Fersan	Hicaz	Saz Semâîsi	10 / 8		3 dk. 6 sn.	K7-53
8	Mâhur Saz Semâîsi	Kemençeci Nikolâki	Mâhur	Saz Semâîsi	10 / 8		1 dk. 40 sn.	K4-40
9	Mehterhâne-i Hâkâni Harp Marşı	İsmail Hakkı Bey	Mâhur	Marş	4 / 4		1 dk. 56 sn.	K4-40
10	Rast Medhal	Refik Fersan	Rast	Medhal	4 / 4		1 dk. 44 sn.	K1-48, K2-42, K4-40, K10-63
11	Segâh Peşrevi	Yusuf Paşa	Segâh	Peşrev	4 / 4		1 dk. 46 sn.	K2-42, K4-40
12	Tarihî Çevir	Muallim Nâzım	Segâh	Marş	2 / 4		1 dk. 19 sn.	K1-48, K2-42
13	Yıllar Ne Çabuk Geçti	Bimen Şen	Hicaz	Şarkı	6 / 4		2 dk. 19 sn.	K4-40

Seslendirilen eserler “Finale 2012” Nota Yazım Programı ile notaya alınmıştır. Notalar **Arel-Ezgi** ses sisteminde yazılmıştır. Yazılan notalar *Mansur Nisfiye* (beş sestem) akordu uygulamasını gerektirir. Türk müziğinde günümüzde kullanılan notalar *Mansur Nisfiye* akordunda yazılmışlardır. Yani bu notalar örneğin Batılı bir kemancının önüne konulup çalması istense, yerli bir kemancının *Mansur Nisfiye* akordundan çaldığındaki sesler işitilecektir (Mus2okur, 2007). Aynı eserlerin değişik seslendirmeleri alt alta oluşturulan dizelerle partiyon şeklinde gösterilmiş, en üst dizekte eserin TRT arşivlerinde bulunan orijinal notası verilmiştir. Orijinal notanın altında oluşturulan her bir dizek farklı katılımcı tarafından icra edilmiş değişik seslendirme şeklidir. Seslendirilen eserlerin toplu partiyonları ve bireysel seslendirme şekilleri aşağıdaki gibidir.

Katılımcıların icra örneği verdikleri eserlerde kullandıkları seslendirme teknikleri incelendiğinde; Nefes alma (breath: ♫) $n = 8$, glissandolu çalış (~~~~) $n = 8$, vibratolu çalış (~~~~) $n = 8$, çarpma (acciaccatura: ♪) $n = 8$, çift çarpma (nacschlag: ♪) $n = 8$, üçleme (triole: ♪) $n = 8$, dörtleme (quartole: ♪) $n = 8$, çoklama (beşleme ve daha üstü: ♪) $n = 8$, kesik çalış (staccatto: .) $n = 8$, yumuşak dil (weich: ♪, ♪) $n = 8$, genişleterek dil vurma (echappement: -) $n = 8$, vurgulu dil (zunge: ♪, ♪) $n = 8$, bağlı çalış (legato: ~) $n = 8$ tekniklerinin kullanıldığı bulgulanmıştır. Bulgular katılımcıların tamamının aynı teknikleri bildiğini ve uyguladığını göstermektedir:

Tablo 12. Seslendirme Teknikleri

Kodlar	n	Katılımcı
Breath	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Glissando	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Vibrato	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Acciaccatura	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Nacschlag	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Triolet	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Quartole	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Çoklama	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Staccatto	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Weich	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Echappement	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Zunge	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65
Legato	8	K1-48, K2-42, K4-40, K7-53, K8-69, K10-63, K11-57, K12-65

Katılımcıların uyguladığı seslendirme tekniklerinin icracıdan icracıya eserin farklı kısımlarında değişik yorumlarla ifade edildiği saptanmıştır. (İcra tekniklerinden kesik çalış, yumuşak çalış, genişleterek çalış ve vurgulu çalış terimleri kaba zurna için çeşitli şekillerde dil vurma teknikleri olarak incelenmiştir). Ayrıca; katılımcıların “*trill*” tekniği de kullandığı saptanmış olup, bu teknik uygulamada (özellikle Türk müziği eserlerinin seslendirilmesinde) icracıdan icracıya birçok farklı türde yorumlandığından, icra kayıtları müzik yazısına çevrilirken “*tr*” şeklinde gösterilmeyip uygulamadaki notaların bire-bir açılımı yazılmıştır. Tril hareketlerinin; kimi yerde arda arda birkaç notayı kapsadığı, esas notadan önce kısa apojyatur, sonrasında vuruş sonrası süsleme yapıldığı, kimi yerde ise **kısa tril** (*mordan*) şeklinde kullanıldığı görülmüştür.

4.9.1. Sözsüz Formda İcra Örnekleri

Çalışma grubunda bulunan katılımcılardan, Türk müziğinde sözsüz form olarak nitelendirilen türde eser örnekleri alınmıştır. Sözsüz formlar yalnız sazların icra etmesi için bestelenmiş müzik türüdür (Özkan, 2000, s. 80). Alınan icra kayıtları “Peşrev”, “Saz Semâîsi” ve “Medhal” olmak üzere çalgı müziğinin üç değişik türüne örnek teşkil etmektedir. Alınan icra şekilleri nota yazısına aktarılarak katılımcıların icra üslupları tespit edilmiş, böylece GTMÇE nin en önemli özelliklerinden biri olan icrada tavır farklılıkları hususu ortaya konmaya çalışılmıştır. Eserler uzun formlardan kısa formlara alfabetik sıra ile verilmiştir.

4.9.1.1. Peşrev Formundaki İcra Örnekleri

Peşrev; Farsça bir kelime olup sözlük anlamı “önde giden” demektir. Peşrevler, Türk Müziği Fasıllarında en başta çalınan sanat içeriği yüksek sözsüz eserlerdir. “Hâne” adı verilen bölümlerden oluşur. Her “hâne” “teslim” veya “mülâzime” denilen ve melodisi hiç değişmeyen bir kısma bağlanır. Teslim, eseri karara götüren kısımdır. Peşrevler 1. Hanenin bestelendiği makamın adıyla isimlendirilirler (Özkan, 2000. S. 80).

Bu kısımda, çalışma grubunu oluşturan katılımcılardan peşrev formunda alınan icra kayıt örnekleri incelenmiştir. İcra örneği veren katılımcılardan üçü (K1–48, K2–42 ve K4–40) “Hicaz Humâyun Peşrevi” ni seslendirmiş, ikisi (K2–42 ve K4–40) “Segâh Peşrevi” ni seslendirmişlerdir. İcra örneği alınan peşrevlere ait ses kayıtları müzik yazısına çevrilerek notaya alınmıştır. Aşağıda bestesi Veli Dede’ye ait olan Hicaz Humâyun adlı eserin partiyon şeklinde yazılmış notaları bulunmaktadır. Partiyonun birinci dizeğinde eserin

orijinal TRT notası verilmiş, ikinci dizekte K1-48 kodlu katılımcının icra kaydı, üçüncü dizekte K2-42 kodlu katılımcının icra kaydı, dördüncü dizekte ise K4-40 kodlu katılımcının yaptığı icra kaydının notaya alınmış şekilleri verilmiştir. Eserin seslendirilme süresi 1 dakika 56 saniyedir.

HİCAZ HUMÂYUN PEŞREVİ

Beste: Veli Dede

Notalar: Arel-Ezgi

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

1. hane

TRT Notası

K1-48'in İcra Şekli

K2-42'nin İcra Şekli

K4-40'un İcra Şekli

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

5

8

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

11

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

14 Teslim

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

17

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

19

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

21

TRT

K1-48

K2-42

K4-40



Şekil 30. “Hicaz Hûmâyün Peşrevi” İsimli Eserin İcra Şekli

Hicaz Humâyün makamı Hicaz ailesinde olup durağı düğâh (la) perdesidir. Çıkıcı-
inici bir makamdır. Yerinde hicaz dörtlüsüne nevâ (dördüncü çizgi re) da Bûselik
beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir. Donanımında Si için bakiye bemol ile do için
bâkiye diyezi bulunur (Özkan, 2000. s. 134). Lüleburgaz yöresinde hicaz ailesi en iyi
tanınan ve icra edilen makamlar arasındadır. İcra kaydı alınan Hicaz Humâyün Peşrevi,
Veli Dede’ye ait olup zamanımızda mehter takımları ve Klasik Türk Müziği Koroları
tarafından sıklıkla icra edilen eserler arasındadır.

Hicaz Hûmâyün Peşrevine ait icra notasyonu incelendiğinde; Katılımcılar, 2 nci, 5
inci, 6 ncı, 9 uncu, 12 nci, 14 üncü, 18 inci ve 21 inci ölçülerde aynı yerde nefes alırken,
K1-48; 5 inci, 8 inci, ölçülerde de nefes almış, K1-48 ve K2-42; 11 inci ölçüde aynı
yerde, K1-48 ve K4-40; 17 nci ölçüde değişik anlarda, K2-42 ve K4-40 19 uncu ve 20
inci ölçüde aynı yerde, 23 üncü ölçüde değişik anlarda nefes aldığı görülmektedir. K1-48
diğer katılımcılara nazaran daha sıklıkla nefes almıştır.

K1-48; eserin birinci hanesinde çoğunlukla çarpma, 16 lık ve 32 lik süre değerinde
çift çarpma, 32 lik ve 64 lük değerde dörtlleme tarzında süslemeler yapmış, diğer icracılar
kadar sık olmasa da yer yer bağlı ve glissandolu çalmış, kesik, yumuşak, genişleterek ve
vurgulu dil vurma teknikleri kullanmıştır. K2-42 çarpma, 16 lık ve 32 lik süre değerlerinde
çift çarpma, üçlemeli vurdurma (♩) 32 lik ve 64 lük dörtlleme gibi süsleme tekniklerinin
yanı sıra, bağ ve glissando uygulamasını oldukça sık kullanmıştır. Ayrıca K2-42 nin, dil
tekniklerini yumuşak ve genişleterek kullandığı gözlenmiştir. K2-42 bağlı icra ettiği
kısımlardaki ilk notaya genişleterek dil vurmaktadır. K2-40, K1-48 e göre daha fazla trilli,

glissandolu ve vibratolu çalış tekniği kullanmış, çarpma tarzında yaptığı süslemeleri hem sekizlik hem de dörtlük süre değerlerinde kullanmıştır. K2-42, çoklama (beşleme-altılama), 32 lik ve 64 lük süre değerlerinde süslemeler yapmıştır. Katılımcı K4-40 ın ise onaltılık üçleme şeklinde çarpma ve süsleme yaptığı tespit edilmiştir. K2-42 nin trilli çaldığı bazı notaları K4-40 glissando ve vibratolu icra etmiştir. Katılımcıların farklı icra tavırlarına ilişkin önemli ve özellikli görülen kısımlar aşağıda verilmiştir:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



Yukarıda verilen örnek eserin birinci hanesinin üçüncü ölçüsüne aittir. Burada, K1-48 ile K2-42 melodiyi 32 lik süre değerli çift çarpma ile süslerken, K4-40 8 lik süre değerli çarpma kullanmıştır. K1-40 çift çarpmaları ana nota ile bir alttaki notaya vurdururken, K2-42 ana nota ile bir üstteki notaya vurdurmayı tercih etmiştir. K4-40 ise çarpmalarını ana notanın bir üstündeki notaya vurdurarak icra etmiştir. Yine aynı ölçüde K1-48 bağlı çalışlardan öne vurgulu dil tekniği kullanmış, glissandolu çalış ise ölçünün birinci vuruşunun sonunda ve ikinci vuruşunda kullanmıştır. K2-42 ise tüm ölçü boyunca bağlı çalmış, glissandoyu ilk üç vuruştaki notaların icrasında hissettirmiştir. K4-40 ise bu ölçüde glissando kullanmamış, her vuruştaki notaları ayrı ayrı bağlı çalmış bağ başındaki notalara dil vurarak belirginleşmesini sağlamıştır. Aşağıda eserin birinci hane dördüncü ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:

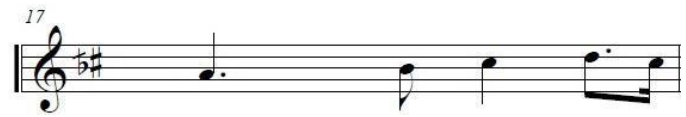


K4-40 ın icra şekli:



Eserin birinci hanesinin dördüncü ölçüsünün icrasındaki karakteristik farklar açıkça gözlenmektedir. Katılımcılar TRT notasındaki ana melodiyi bozmadan bireysel tavır farklılıklarını sergilemişlerdir. Örneğin K1-48 bu ölçüde de vurgulu ve kesik ve yumuşak dil tekniği kullanırken K2-42 sadece üçüncü vuruşun başında bağlı çalıştan önce dil vurmuş, K4-40 ise üçüncü ve dördüncü vuruşlardaki bağlı seri notaların ilkinde dil vurmayı tercih etmiştir. Yine bu ölçünün icrasında K2-42 ile K4-40 bağlı ve glisandolu ifadeleri K1-48 e nazaran daha yoğun kullanmışlardır. K1-48 üçüncü vuruşun başındaki 16 lık notaların (♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯) ikinci kısmını 32 lik üçleme ile (♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯) süslemiş, K2-42, aynı yerde sekizlik notadan evvel 32 lik dörtleme (♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯) kullanmış, K4-40 ise üçüncü vuruşta TRT notasına bağlı kalmayı tercih etmiş fakat ölçünün son vuruşunda diğer yorumculardan farklı olarak 32 lik dörtlü nota grubu ile (♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯♯) yorumlamıştır. Bu ölçüde K2-42 ve K4-40 glisandolu ve vibratolu üflerken, K1-48 in üslubunda bu üfleme tarzı tercih edilmemiştir. Aşağıda eserin teslim bölümü 17 nci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



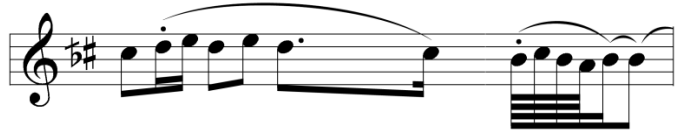
Eserin teslim bölümünün 17. ölçüsünde ki ifade farklılıkları incelendiğinde, K1-48 in diğer ölçülerde olduğu gibi vurgulu, yumuşak ve kesik dil teknikleri kullandığı, ölçünün

ilk vuruşundaki notayı kısa trill şeklinde bağlı ifade ettiği ve ölçü sonunda nefes aldığı görülmektedir. K2-42 nin bu eserde dil vurma çok tercih etmediği bir kez daha görülmektedir. Bu ölçüde bağlı çalış kullanmayan K2-42 glisando ve vibrato çalma üslûbuna devam etmiştir. K2-42 ölçünün başında 32 lik beşleme (♩♩♩♩♩) ile melodiye girmiş beşlemenin nota sürelerini notanın dışında kullanmaya çalışmıştır (çoklu basamak-vorschlag). K2-42, kendi yorumunda orijinal melodinin süre değerlerinde değişiklikler yapmış böylece kayıt esnasındaki hissiyatını ifade etmiştir. K4-40 bu ölçünün ilk vuruşunu K2-42 ve K1-48 in yorumundan farklı olarak bağlı-noktalı onaltılık (♩♩♩♩♩♩) şeklinde icra ederken ikinci vuruşun hemen sonunda 16 lık bir “sus” ile nefes tazelemiş ve 16 lık çift çarpmalı bir süslemeyle melodiye devam etmiştir. İkinci vuruşun başını vurgulu bir dil vuruşla belirginleştiren K2-42 ölçünün üçüncü vuruşunda ki “do” yu glisandolu dördüncü vuruşundaki “re” yi vibratolu üflemiştir. Aşağıda eserin teslim bölümü 20 nci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

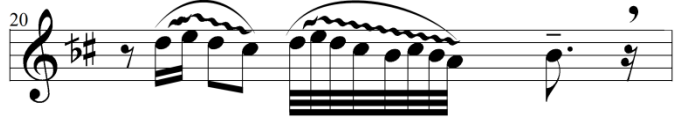
TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



Yukarıda Hicaz Humâyun Peşrevinin teslim bölümünün 20 nci ölçüsünün TRT notası ve katılımcıların yorumları görülmektedir. K1-48, ilk üç vuruşun icrasında TRT notasına (bu notaları bağlı üflemek koşuluyla) sâdık kalmış, son dördlüğü ana notanın önce üstündeki daha sonrada altındaki notaya dokunacak şekilde 64 lük süre değerli dörtlü bir grupla süsleyerek ezgiye devam etmiştir. K1-48 bağlı icra edilen kısımlardaki ilk notalara dil vurmuştur. Aynı ölçüde K2-42, ilk iki vuruşu TRT notası ile aynı çalmış (bu notaları bağlı ve glisandolu üflemek koşuluyla), üçüncü vuruştaki noktalı sekizliği ve onaltılığı, üst ve altındaki notalara dokunacak şekilde 32 lik iki grup nota ile süslemiştir. Bu gruptaki notalar glisandolu üflendiğinden bağ kullanılmıştır. K2-42 en son notayı genişleterek dilli

üflemiştir. K4-40 ise genel anlamda orijinal ezgiye bağlı kalsa da üçüncü vuruştaki noktali sekizlik ve onaltılık notaların arasında çarpma yapmış ve son vuruştaki “si” notasının önünde çoklu üst ve alt nota vuruşlu 32 lik () süsleme (çoklu basamak) kullanmıştır. K4-40 bu ölçüde bağlı ve glisandolu çalış tekniklerini de göstermiştir. K2-42 ve K4-40 20 nci ölçünün sonunda sekizlik “sus” olarak nefes yenilemişlerdir.

Hicaz Hûmâyün Peşrevinin yorumlanmasında K1-48, K2-42 ve K4-40 ın icrasında ki üslup farklılıkları, ifade değişiklikleri genel olarak yukarıda verilen örneklerde gösterildiği gibidir.

Aşağıda “Segâh Peşrevi” adlı eserin iki katılımcıdan alınan icra şekli yer almaktadır:

SEGÂH PEŞREVİ

Notalar: Arel-Ezgi

Beste: Yusuf Paşa

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

1. Hane

TRT Notası

K2-42'in İcra Şekli

K4-40'm İcra Şekli

4

TRT

K2-42

K4-40



7

TRT

K2-42

K4-40

13

Teslim

TRT

K2-42

K4-40

17

TRT

K2-42

K4-40

20

TRT

K2-42

K4-40

The image displays three systems of musical notation for the piece "Segâh Peşrevi". Each system consists of three staves: TRT (top), K2-42 (middle), and K4-40 (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system starts at measure 10, the second at measure 23, and the third at measure 26. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The K2-42 and K4-40 parts feature more complex rhythmic patterns and ornamentation compared to the TRT part.

Şekil 31. “Segâh Peşrevi” İsimli Eserin İcra Şekli

Segâh Makamı çıkıcı bir makamdır. Durağı segâh (üçüncü çizgi koma bemollü “si”) perdesidir. Segâh Makamı dizisi, yerinde tam Segâh beşlisine, Eviç’te Hicaz dörtlüsünün, Nevâ’da Uşşak-Bayâtî dizisinin, yerinde Eksik Segâh beşlisinin, Segâh’ta eksik ve tam Ferâhnak beşlisinin, Nevâ’da Bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık olarak kullanılmasıdır. Donanımında “Si” ve “Mi” için koma bemolü, “Fa” için bakiye diyezi bulunmaktadır (Özkan, 2000. S. 277).

Tablo 3 te “Segâh Peşrevi” isimli eserin K2–42 ve K4–40 tarafından uygulanan icra şekilleri görülmektedir. Katılımcılar bu eserde; nefes alış, glissando, vibrato, çarpma, çift çarpma, kesik, yumuşak, genişleterek, vurgulu ve bağlı çalış tekniklerini kullanmışlardır.

Çarpma tekniği 8'lik, 16 lık ve 32 lik süre değerleri ile yapılmıştır. İcra kayıtları notaya alınırken *trilli* çalış tekniği “*tr*” şeklinde gösterilmeyip notaların seslendirilmesi şekilleri bire-bir müzik yazısına çevrilmiştir. Segâh Peşrevinde Hicaz Hûmâyün Peşrevine göre daha fazla glisendo ve vibrato uygulaması yapılmıştır. Bunun nedeninin Segâh makamının karakteristik yapısından kaynaklandığı düşünülmektedir. Aşağıda eserin birinci hanesinin 1 ve 2 nci ölçülerinin analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



Segâh Peşrevinin ilk iki ölçüsünde iki katılımcının ikisi de glisandolu çalış sergilemiş, esere Rast (ikinci çizgi “sol”) perdesinden ana sese kaydırma yaparak başlamışlardır. Yine iki katılımcı da bu ölçülerde dil vurmamış, ikinci ölçünün sonunda nefes almışlardır. K2-42 ilk ölçünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarını 16 lık çift çarpma ve onaltılık dörtleme (♩♩♩♩) ile süslemiş iki ölçüdeki notaların tamamını bağlı icra etmiştir. K4-40 ise ilk ölçüde bağ kullanmamış nota vurgularını glisendo ve çarpmalarla ifade etmiş, ikinci ölçüyü bağlı çalarak ilk iki vuruştaki sekizlik notalardan ve son vuruştaki sekizlik notadan önce çarpma şeklinde (♩♩♩♩) süsleme yapmıştır. Aşağıda eserin birinci hanesinin 12 nci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:

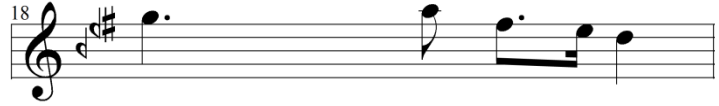


K4-40 ın icra şekli:



K2-42, TRT notasının ilk vuruşunun zayıf zamanından itibaren (senkop) devam eden dörtlük Nevâ (dördüncü çizgi “re”) süresini, bağ altında dilli üfleme tekniği ile sekizlik üçleme şeklinde ifade etmiştir. İkinci vuruşu tamamlayan genişletilmiş dilli sekizlik Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) notasından sonra ki noktalı sekizlik-onaltılık Nevâ ve Çargâh (dördüncü çizgi “re”-üçüncü aralık “do”) sürelerinde alt-üst vurgulu 32 lik, üst vurgulu 16 lık () süsleme yapmıştır. Ölçünün son vuruşundaki dörtlük Segâh (üçüncü çizgi koma bemollü “si”) notasının ilk yarısında yine 32 lik bu kez üst ve alt vurgulu () dörtlü süsleme kullanarak kalan sekizlik kısmı yumuşak dil tekniği ile bağlamıştır. 32 lik süslemeler bağlı ve glisandolu uygulanmıştır. K4-40 ise ölçünün senkoplu olan ilk iki vuruşu glissandolu olarak orijinal şekli ile üflemiş, üçüncü vuruşu noktalı 16 lık-32 lik-iki 16 lık sürelerde, dördüncü vuruşu ise iki 32 lik-bir 16 lık ve bir sekizlik sürelerde () süsleyerek yorumlamıştır. Aşağıda eserin teslim bölümü 18 nci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

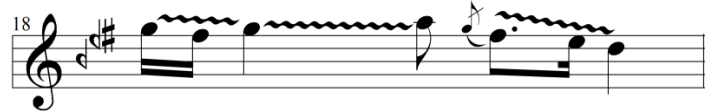
TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



Eserin 18 nci ölçüsünde K2-42 orijinal notadaki noktalı dörtlük Gerdâniye (beşinci çizginin üstündeki “sol”) notası yerine, aynı perdede dört adet 16 lık ve bir sekizlik süre kullanarak ilk nota hariç olmak üzere bu sürelerin her birinden önce 32 lik çarpma yapmıştır (). Ölçünün son kısmı TRT notası ile aynı ifade edilse de, portenin üstündeki birinci ek çizgide bulunan Muhayyer (la) notasından önce 16 lık çarpma, o süreyi takip eden Acem (beşinci çizgi “fa”) perdesinden önce onaltılık çift çarpma, Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) notasından önce de sekizlik çarpma kullanılmıştır. K2-42, 18 nci ölçünün tamamını bağlı üflemeyle birlikte bu ölçüde glisendo tekniği kullanmamıştır. K4-40 bir önceki ölçüden devam eden bağlı çalışı ölçünün sonuna kadar götürmüştür. K2-42 den ayrı olarak glisando kullandığı görülen K4-40 ölçünün başındaki 16 lık nota dokunuşları ile üçüncü vuruşun başındaki sekizlik çarpma ile kendi üslubunu

belirlemiştir. Aşağıda eserin teslim bölümü 27 ve 28 nci ölçülerinin (son iki ölçü) analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



Segâh Peşrevinde teslimin son iki ölçüsünde karara gidilirken icracıların orijinal notaya bağlı kalmaya çalıştıkları gözlenmektedir. K2-42 27 nci ölçüye çarpma ile başlayıp glisandolu, bağlı, vibratolu ve glisandolu devam etmiş, son ölçüdeki karar sesini yumuşak bir dil hareketiyle dört vuruş boyunca yayarak ve vibratolu şekilde ifade etmiştir. K4-40 ise 27 nci ölçünün ilk vuruşuna 16 lık 8 lik 16 lık senkopla başlamış üçüncü ve dördüncü vuruşlarda orijinal nota sürelerine bağlı kalarak genişletilmiş dil teknikleri kullanmış son vuruştaki 16 lık dörtlü grubu ilk notasına dil vurmak kaydıyla bağlı icra etmiştir. Son ölçüdeki birlik süre değerindeki karar perdesini düşmeden önce aşağı dokunuşlu çift çarpma (♩♩) ile süslemiş ve vibratolu üfleme ile eser tamamlanmıştır.

4.9.1.2. Medhal Formundaki İcra Örneği

Medhal; Peşrev yerine kullanılan bir bakıma “Kısa Peşrev” diye de adlandırılabilen Türk Müziğinin sözsüz bir form çeşididir. Medhal 20. Yüzyılın başlarından itibaren geliştirilmeye başlanmıştır (Özkan, 2000. S. 80).

Bu kısımda, çalışma grubunu oluşturan katılımcılardan medhal formunda alınan icra kayıt örneği incelenmiştir. İcra örneği veren katılımcılardan dördü (K1-48, K2-42, K4-40 ve K10-63) Refik Fersan’a ait “Rast Medhal” isimli eseri seslendirmişlerdir. Eser bir hane bir teslim olarak icra edilmiştir. Eserin süresi icracıdan icracıya değişmekle beraber ortalama 1 dakika 49 saniyedir. Aşağıda “Rast Medhal” adlı eserin dört katılımcıdan alınan icra şekli yer almaktadır:

RAST MEDHAL

Notalar: Arel-Ezgi

1. Hane

Bestecisi: Refik Fersan

Notaya alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K1-48'in İcra Şekli

K2-42'nin İcra Şekli

K4-40'ın İcra Şekli

K10-63'ün İcra Şekli

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

11

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

14

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

17

Teslim

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

20

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K10-63

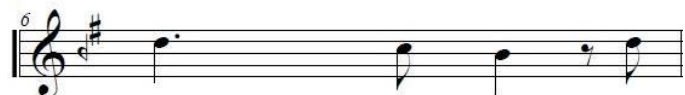


Şekil 32. “Rast Medhal” Adlı Eserin İcra Şekli

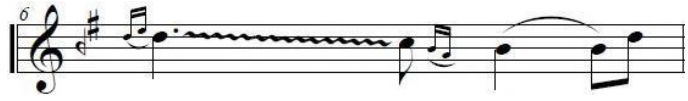
Rast Makamı çıkıcı bir makam olup durağı Rast (ikinci çizgi “sol”) perdesidir. Yerinde Rast beşlisine Nevâ’da (dördüncü çizgi “re”) Rast dörtlüsünün eklenmesinde meydana gelmiştir. Donanımında “si” için koma bemolü, “fa” için bakiye diyezi bulunmaktadır (Özkan, 2000. s. 116). Katılımcıların seslendirdikleri Rast Medhal” isimli eser Bestekâr Refik Fersan’a ait olup, Rast Makamının karakteristik bütün özelliklerini taşımaktadır. Eser Mehter Repertuarlarında sıklıkla seslendirilmekte ve yöredeki icracılar tarafından tanınmaktadır.

Katılımcılar eserin seslendirilmesinde dil vurmaya yönelik; kesik (.), vurgulu, (ˆ, ˘) yumuşak (˘, ˘) genişleterek (–) ve bağlı çalış (˘) tekniklerini, üflemeğe yönelik; glissando (˘) ve vibrato (˘) tekniklerini, süslemeli icraya yönelik ise; çarpma (˘), çift çarpma (˘), üçleme (˘), dörtleme (˘) ve trill (˘) gibi teknikler kullanmışlardır. K1–48 ve K2–42; çarpmaları 8 lik, çift çarpmaları 16 lık süre değerlerinde kullanırken K4–40; çarpmaları sekizlik ve 16 lık, çift çarpmaları da 8 lik ve 16 lık yapmış, K10–61 ise çarpma yerine dörtlük süre değerli geçiş notası üfleyerek ses kaydırma yapmıştır. Yine K1–48 ve K2–42; süsleme icraya yönelik, eserin orijinal notanın süre değerinden alarak 32 lik dörtlü nota gruplarını farklı şekillerde kullanmış, K4–40 ise orijinal notanın süre değerlerine sâdık kalmaya çalışarak 64 lük dörtlü nota grupları halinde süslemeler yapmıştır. K10–63 ise sekizlik ve 16 lık süre değerli üçlemeler ve 32 lik süre değerli dörtlümler kullanmıştır. Aşağıda eserin birinci hanesinin altıncı ölçüsünde icracıdan icracıya değişen üslup farklılıklarının analizi bulunmaktadır:

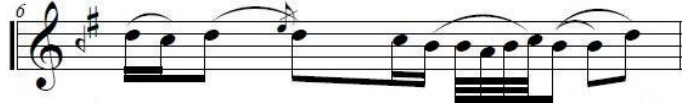
TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



Yukarıda Rast Medhal' in birinci hanesinin altıncı ölçüsünün icracılar tarafından çalınmış şekilleri gözlenmektedir. K1-48 ölçüye onaltılık çift çarpma ile başlamış belirleyici bir glissando ile ikinci vuruşun ikinci zamanına denk gelen “do” ya düşmüş, ölçünün ikinci bölümüne de onaltılık çift çarpma ile girmiş (♭♭♭♭) icrasında orijinal notaya bağlı kalmıştır. K2-42, ikinci vuruşun başında kullandığı çarpma dışında ölçü içinde kullandığı süslemeleri notaların süre değerlerinden almış, üçüncü vuruşun başında yine orijinal notanın süresinden, alt ve üst dokunmalı 32 lik dördümlü nota grubu (♭♭♭♭) kullanmıştır. K2-42 bu ölçüde notaları bağlı şekilde icra etmiş, glisando yapmamıştır. K4-40 ölçüye bir önceki ölçüden devam eden glisando ile girmiş, ikinci vuruşta kendi üslubuna has bir süsleme yapmıştır. Bu süsleme onaltılık çarpma ile başlayan ve orijinal ezgi yapısı korunarak nota süresinin dışında seri şekilde üflenen 64 lük dördümlü bir grup notadan oluşmuştur (♭♭♭♭). K4-40 üçüncü vuruştaki “si” ve “re” notaları arasında ses kaydırmış, ölçünün sonunda 16 lık “sus” ile nefes tazelemiştir. K10-63 ise ölçünün ilk yarısında ve ikinci yarısında üçleme şeklindeki süslemeleri ile dikkat çekmekte (♭♭♭♭), kullandığı glissandonun konumu K2-42 nin icrası ile birbirini tutmaktadır. K10-63 üçlemeli süslemelere denk gelen notaları bağlı icra etmiştir. Aşağıda eserin birinci hanesinin 10 uncu ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



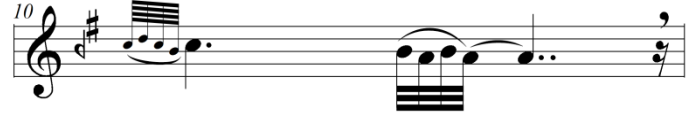
K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



Yukarıda görülen icra şekillerinde K1-48 altıncı ölçüde de olduğu gibi orijinal melodiye sâdık kalmaya çalışmış nota vurgulamalarını 16 lık çift çarpımlarla belirtmiştir (♩♩). Ölçünün sonunda nefes almıştır. K2-42, ölçünün ilk vuruşunda süre değerinden aldığı 32 lik dörtlü nota grubunu bağlı şekilde kullanmış (♩♩♩♩), ölçünün sonunda nefes almıştır. K4-40 ölçü girişinde 64 lük üst ve alt nota vurgulu dörtlü basamak kullanmış (♩♩♩♩), TRT notası ikinci vuruş-ikinci zamandaki sekizlik “si” notasını, alt vurgulu kısa trill şeklinde üfleyip (♩♩♩♩) ölçü sonunda nefes almıştır. K10-63, ölçünün ikinci vuruşunun başını onaltılık süre değerli alt vuruşlu üçleme ile süslemiş (♩♩♩♩) ölçü sonunda 16 lık “sus” kullanarak nefes tazelemiştir. K10-63 bu ölçüde glissando uygulaması yapan tek yorumcudur. İracıların tamamı ölçü sonunda nefes tazelemiş, bu nefes alışta icracılardan K1-48 ile K2-42 sekizlik “sus”, K4-40 ile K10-63 onaltılık “sus” kullanmıştır. Aşağıda eserin teslim bölümü 17 nci ölçünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:

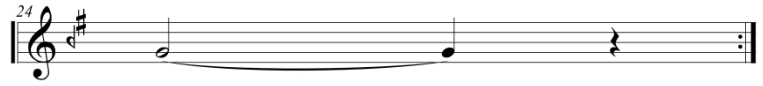


K10-63 ün icra şekli:



Yukarıda Rast Medhal isimli eserin Teslim Bölümünün ilk ölçüsünün katılımcılar tarafından uygulanan icra şekilleri görünmektedir. Bu ölçüde icracıların tamamının yorumu birbirini tutmaktadır. K1-48 ve K2-42 ölçünün ortasında ve sonunda iki kez nefes almıştır. İracıların tamamı TRT notasındaki ilk vuruş ve üçüncü vuruştaki noktalı onaltılık-otuz ikilik ve sekizlik nota grubunu sekizlik üçleme şeklinde yorumlamıştır. K4-40, ölçü başında ve ortasında üçlemeleri 16 lık çarpma ile vurgulamıştır. K4-40 ve K10-63 yorumunda glisando kullanırken, K10-63, Üçlemeleri takip eden notaya bağlayarak icra etmiştir. Diğer icracılar (K1-48, K2-42 ve K4-40) üçlemelerdeki notaları yumuşak dilli çalış tekniği ile belirginleştirerek üflemişlerdir. Aşağıda eserin teslim bölümü 24 üncü ölçünün analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



Yukarıdaki ifadelerde 17 nci ölçüdeki ortak yorumun aksine bireysel üslup farklılıkları göze çarpmaktadır. TRT notası son derece sade bir ifade ile teslimin başına dönerken K1-48 in ifadesinde, alt vurgulu kısa trill ve bağlı-vibratolu üfleme tekniği () görülmektedir. K2-42 nin ifadesinde, portenin üstündeki “sol” notasından her notanın çarpma ile vurgulanarak bağlı şekilde ikinci çizgide ki “sol” e kadar düşülmesi () böylece teslimin başına dönüş duygusunun pekiştirildiği gözlenmiştir. K4-40 ın ifadesinde ise (diğer kısımlarda da yer yer uyguladığı şekilde) 64 lük üst ve alt nota vurgulu dörtlü basamak tarzındaki süsleme () yapıldığı tespit edilmiştir. Bu ölçüde K10-63 TRT notasıyla birebir ifade kullanmıştır. Ayrıca K1-48, K2-42 ve K4-40 uzayan “sol” notasını vibratolu üfleme tekniği ile yorumlarken K10-63 bir önceki ölçünün son notasından taşıdığı glisando çalışla ölçüye girmiştir.

Aşağıda icra örneği veren katılımcılardan “Saz Semâîsi” formunda alınan icra örneklerine yer verilmiştir.

4.9.1.3. Saz Semâîsi Formundaki İcra Örnekleri

Türk Müziğinin sözsüz biçimlerinde olan “Saz Semâîsi” her yönü ile “Peşrev” e benzemektedir. Hâne-teslim ilişkisi ve yarım ve tam karar yerleri peşrevler ile aynı kurallarda ölçülmüştür. Saz Semâîlerinin en karakteristik özelliği ilk üç hânelerinin 10/8 lik “Aksak Semâî” usulü ile ölçülme zorunluluğudur. Nağme yönü ile de peşrevlerden farklılık göstermektedirler. Peşrevler fasılların başlarında seslendirilirken, Saz Semâîleri fasıl sonlarında icra edilir (Özkan, 2000. S. 81).

İki katılımcıdan Saz Semâîsi örneği kaydedilmiştir. K7-53 Göksel Baktagir bestesi olan “Hicaz Saz Semâîsi”ni (Garip), K4-40 ise Kemençeci Nikolaki’nin “Mâhur Saz Semâîsi”ni seslendirmiştir. Aşağıda K7-53 ün yorumu ile müzik yazısına çevrilen “Hicaz Saz Semâîsi” verilmiştir:

HİCAZ SAZ SEMÂÎSİ

Notalar: Arel-Ezgi

1. Hane

Beste: Göksel Baktagir

Notaya alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K7-53'in İcra Şekli

TRT

K7-53

5 Teslim

TRT

K7-53

6

8

2. Hane

Son

10

12

3. Hane

14

16

4. Hane

(Katılımcı tarafından 4. Hane icra edilmemiştir)

Şekil 33. “Hicaz Saz Semâîsi” İsimli Eserin İcra Şekli

Hicaz Makamı, Hicaz ailesinde bulunan dört makamdan biri olup TRT arşivinde en çok esere sahip olan makamdır (Karaelma, 2008. s. 30). Hicaz Makamının durağı Dügâh (ikinci aralık “la”) perdesidir. İnici-çıkıcı bazen de çıkıcı olarak kullanılmıştır. Yerinde Hicaz dörtlüsüne Nevâ’da (dördüncü çizgi “re”) Rast beşlisinin eklenmesinden meydana

gelmiştir. Donanımında “Si” bakiye bemolü, “Fa” ve “Do” bakiye diyezi bulunmaktadır (Özkan, 2000. s. 141).

K7-53 eserin seslendirilmesinde dil vurmaya yönelik; kesik (.), vurgulu (ˆ, ˘) yumuşak (˘, ˘) ve bağlı çalış (˘) tekniklerini, üflemeye yönelik; glissando (˘) ve vibrato (˘) tekniklerini, süslemeye yönelik; çarpma (˘), çift çarpma (˘), üçleme (˘), dörtleme (˘) ve trill (˘) tekniklerini kullanmıştır. Aşağıda K7-53 ün icra üslubunun anlaşılması bakımından özel ve önemli görülen örneklerle yer verilmiştir:

TRT Notası:



K7-53 ün İcra Şekli:



Yukarıda verilen icra örneği eserin birinci hâne üçüncü ölçüsüne aittir. TRT notasında 10/8 lik ölçünün ilk ayağı olan 3/8 lik kısmında bir adet dörtlük-iki onaltılık nota, 2/8 lik ikinci ayağında bir noktalı sekizlik-bir onaltılık nota, 2/8 lik üçüncü ayağında bir sekizlik-iki onaltılık nota ve son ayağı olan 3/8 lik kısmında bir sekizlik-iki onaltılık nota ile bir sekizlik sus görülmektedir. K7-53 ün icra şeklinde ise 10/8 lik ölçünün ilk ayağı olan 3/8 lik kısmında bir adet dörtlük-bir sekizlik nota, 2/8 lik ikinci ayağında iki sekizlik, 2/8 lik üçüncü ayağında yine iki sekizlik iki nota gözlemlenirken son ayağı olan 3/8 lik kısımda bir sekizlik-üç onaltılık nota ile bir onaltılık sus görülmektedir. Yukarıda verilen nota süreleri analiz edildiğinde K7-53 ün bu ölçüdeki icrasını orijinal notaya göre sadeleştirdiği, bütün notaları bağlı ve glissando üflediği anlaşılmaktadır. K7-53 ölçü sonunda nefes almıştır.

TRT Notası:



K7-53 ün İcra Şekli:



Yukarıda verilen icra örneği eserin birinci hâne son ölçüsü olup röpriz (:) işareti bölümün tekrar edileceğini belirtmektedir. Nitekim K7-53 bu ölçüyü, başa dönüşte (1) ve

teslime geçişte (2) farklı şekillerde yorumlamıştır. Başa dönüş icrasında ölçünün dördüncü zamandaki (1. 3/8 lik, 2. 2/8 lik, 3. 2/8 lik, 4. 3/8 lik) 3/8 lik kısmının ilk iki sekizliğini alt vurgulu onaltılık üçlemeli notalarla süsleyerek son sekizlikte hüseyinî (dördüncü çizgi “mi”) notasına bağlamış, bu notayı noktalı onaltılık süre değerinde seslendirerek kalan 32 lik kısımda nefes tazelemiştir (♩♩♩♩♩♩). İkinci dönüşteki icrasında dördüncü zamanın (4. 3/8 lik kısım) tamamını “sus” olarak değerlendiren (♩) K7-53 teslime duygu tazeleyerek girmiştir. Aşağıda K7-53 ün icrasında Teslim bölümü beşinci ölçünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K7-53 ün İcra Şekli:



Yukarıdaki icra şekli eserin beşinci, Teslim’in ilk ölçüsüdür. Orijinal notaya göre icracının yorumu, oldukça yüksek bir sanatsal anlatıma sahiptir. Kaba zurnanın üfleme ve icra zorlukları düşünüldüğünde katılımcıların “... biz zurnayı klarnet gibi üfleriz...” şeklindeki ifadelerinin gerçekliği, bu ve diğer kısımlardaki yorum şekilleriyle ispatlanmış olmaktadır. K7-53 yukarıdaki yorumunda ölçüye dörtlük çarpma ile ses kaydırarak (♩♩♩♩) girmiş, alt nota vurgulu 32 lik kısa trill (♩♩♩♩♩♩) ve yine 32 lik ve 16 lık seri ezgili süslemelerle devam ederek ezgiyi 16 lık+sekizlik süre değerleri ile çoğaltma bağı ile bağlanmış (♩♩♩♩) hüseyinî notasına bağlamıştır. İcracı bu ölçüdeki notaların tamamını bağlı, vibratolu ve glisandolu üflemiştir. Bu üfleme tarzı, icranın sanatsal anlatımını zenginleştirme amacıyla uygulanmıştır. Aşağıda K7-53 ün Hicaz Saz Semâîsi adlı eserin yedinci ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



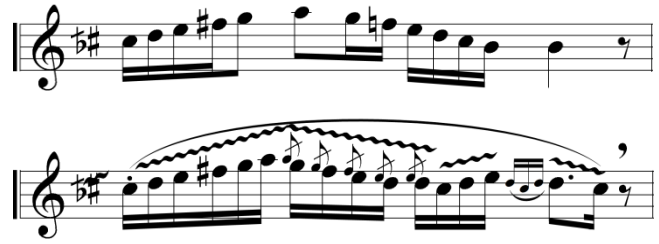
K7-53 ün İcra Şekli:



Yukarıdaki icra şekli eserin yedinci, teslim bölümünün üçüncü ölçüsüdür. Katılımcı, bu ölçünün başındaki orijinal notayı, üst nota vurgulu 16 lık üçleme şeklinde uyguladığı çarpma ve glissandolu noktalı sekizlik Çargâhtan (dördüncü aralık “do”) sonra aldığı 16

lık süre değeriyle süsleyerek duyurmuştur () . Takip eden senkoplu bölüm katılımcı tarafından onaltılık ve sekizlik olarak duyurulduktan sonra, makamın özellikleri korunarak onaltılık süre değerlerinde ki üçüncü grup notalar aynı şekilde icra edilmiş, son grupta bulunan dörtlük ve 16 lık üçleme, 32 lik üst ve alt vuruşla dörtleme ve 16 lık üçleme şeklindeki basamak notalarla ()süslenmiştir. K7-53 ölçüye glissando ile giriş yapmış, ölçü boyunca glisando ve bağ uygulamasına devam etmiştir. Aşağıda K7-53 ün eserin 11. Ölçüsünde uyguladığı icra analizi bulunmaktadır:

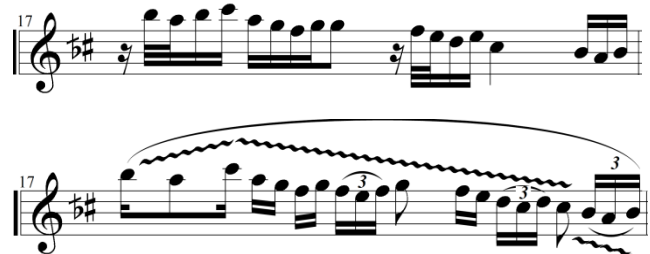
TRT Notası:



K7-53 ün İcra Şekli:

Yukarıdaki icra Hicaz Saz Semâîsinin 11. (ikinci hânesinin ikinci ölçüsü) ölçüsüne aittir. Orijinal notayla kıyaslandığında ilk üç gruptaki notaların tamamının 16 lık yorumlandığı, ikinci gruptaki notaların tamamında ve üçüncü grup notaların ilkinde sekizlik çarpma şeklinde süslemeler yapıldığı () gözlenmektedir. Son gruptaki dörtlük dik kürdî (üçüncü çizgi bakiye bemollü “si”) sesi yerine onaltılık üçlemeli basamakla bağlanan noktalı sekizlik nevâ (dördüncü çizgi “re”) ve onaltılık çargâh (dördüncü aralık “do”) notaları kullanılmış ölçü sonundaki sekizlik “sus” korunarak () nefes alınmıştır. K7-53 ölçüdeki notaların tamamını bağlı ve glisandolu üflemiştir. Bu üfleme tarzı, icranın sanat ifadesini zenginleştirme amacıyla uygulanmıştır. Aşağıda eserin 15 neci ölçüsünün icrasına yönelik açıklamalar bulunmaktadır:

TRT Notası:



K7-53 ün İcra Şekli:

Yukarıdaki icra eserin 17 nci, ikinci hanenin üçüncü ölçüsüne aittir. Diğer kısımlardaki ifadenin aksine orijinal notalardaki seri uygulama, yorumcu tarafından sadeleştirilerek, 16 lık “sus” la başlayan 32 lik ve 16 lık notalar () süre değerleri sadeleştirilerek senkoplu () şekilde uygulanmıştır. Ölçüde üç kez 16 lık üçleme

kullanan katılımcı son ritim grubundaki (4. 3/8 lik grup) notaları al vurgulu üçleme, sekizlik ve yine alt vurgulu üçlemeli (♩♩♩) olarak üflemiştir. K7-53 bu ölçüde de bütün notaları birbirine bağlı üflemiş, notadan notaya geçişlerin tamamında glisando tekniğinden faydalanmıştır.

Saz Semâîleri usûl, makam ve sanatsal içeriği ile yorum gücü isteyen eser formlarındandır. Alınan görüntü kayıtları incelendiğinde, K7-53 ün bu durumun bilincinde olduğu, hisli ve zevkli bir anlatım halinde olduğu gözlenmiştir. Yaptığı icranın zorluğundaki farkındalık, yorumunun temiz ve güçlü olduğunun bilincinde olması gibi ayrıntılar yüz ifadesine de yansımıştır. Bu eserin icrasına yönelik yapılan analiz genel olarak değerlendirildiğinde; eserin orijinalinde ki ağır (yavaş) unsurlar seri ve zengin anlatımlarla, seri ve kısa süreli notalar ise daha ağır ve uzun süreli anlatımlarla ifade edilmiştir. Aşağıda icra kaydı veren bir diğer katılımcının (K4-40 1h) yorumu ile müzik yazısına çevrilen “Mâhûr Saz Semâîsi” verilmiştir:

MÂHÛR SAZ SEMÂÎSİ

Notalar: Arel-Ezgi

Beste: Kemençeci Nikolaki

1. HANE

Notaya alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K4-40'ın İcra Şekli

3

TRT

K4-40

5

MÛLAZİME

TRT

K4-40

2. HANE

9

TRT

K4-40

7

TRT

K4-40

11

TRT

K4-40

SON

Katılımcı tarafından 3. ve 4. Haneler icra edilmemiştir.

Şekil 34. “Mâhûr Saz Semâîsi” İsimli Eserin İcra Şekli

Özkan (2000. s. 192), Mâhûr Makamını Şed (Çargâh Makamı dizisinin Rast perdesindeki şeddi) ve Bileşik Mâhûr olarak ikiye ayırmaktadır. Durağı Rast (ikinci çizgi “sol”) perdesi olup inicidir. Rast perdesindeki Çargâh beşlisine Nevâ (dördüncü çizgi “re”) perdesindeki Çargâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşturulmuştur. Donanımında Fa için küçük mücennep diyezi (♯) bulunmaktadır. Aşağıda eserin önemli ve özellikli kısımlarından alıntı yapılarak, K4-40 ın icrasında kullandığı tekniklerin gösterildiği nota örnekleri yer almaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



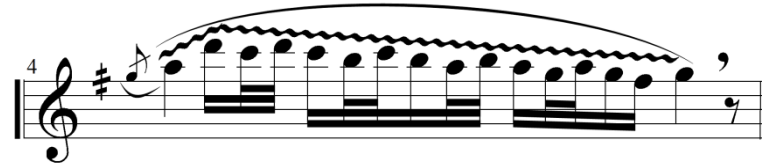
Yukarıda Mâhûr Saz Semâîsinin birinci hâne ilk ölçüsü verilmiştir. Bu örnek eserin orijinaline en yakın ifadelerden biri olduğundan özellikle verilmiştir. Yorumcu orijinal notanın dışında, icrasını süslemeye yönelik girişte sekizlik bir çarpma ile ses kaydirmış, üçüncü gruptaki (3. 2/8 lik) bir sekiz lik iki 16 lık nota kümesini, iki 16 lık bir sekiz lik

olarak icra etmiştir. Bunun dışında bütün notaları ölçü boyunca ve diğer ölçüye de taşıyacak şekilde bağlı ve glisandolu şekilde üflemiştir. Aşağıda eserin dördüncü ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40'ın İcra Şekli:



Yukarıda Mâhûr Saz Semâîsinin birinci hâne dördüncü ölçüsü verilmiştir. Bu kısım da icracının yorum gücünü gösteren spesifik ölçülerden biridir. Ölçüye sekiz lik çarpma ile başlayan yorumcu Muhayyer (portenin üstündeki birinci ek çizgi “la” notası) perdesinden dik Nevâ (portenin üstündeki ikinci ek çizginin üstündeki “re” notası) perdesine keskin bir ses kaydırma (glisando) yapmış, orijinal notadaki iki 16 lık nota kümelerini bir 16 lık iki 32 lik kümeler halinde () seslendirerek son ayaktaki 3/8 lik ritim grubundaki dörtlük Gerdâniye (portenin üstündeki “sol”) ve sekiz lik “sus” u olduğu gibi bırakmıştır. Ölçünün tamamı bağlı çalınmış, glisandolu üflenmiş, en sondaki sekizlik “sus” ta nefes tazelenmiştir. Aşağıda eserin beşinci ölçüsündeki icranın analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40'ın İcra Şekli:



Yukarıda Mâhûr Saz Semâîsinin beşinci (mülâzimenin ilk) ölçüsü verilmiştir. Bu ölçüde de katılımcının yorumu orijinal notaya yakın seyretmiştir. Ölçünün 3. aşama 2/8 lik bölümündeki dört adet 16 lık nota kümesi iki 16 lık bir noktalı 16 lık ve 32 lik olarak icra edilirken 4. aşama 3/8 lik bölümdeki dörtlük Nevâ notasına 32 lik üst ve alt perde vurgulu dört basamaklı nota kümesi ile süslenmiştir () . İlk ritim kümesi ola 3/8 lik kısımdaki notalarla diğer ritim kümelerindeki (2. 2/8 lik, 3. 2/8 lik ve 4. 3/8 lik) notalar bağlı icra

edilirken bağ başları dil vurmak suretiyle pekiştirilmiş 3. 2/8 lik kısımda ki dörtlü nota grubunda aşağıya doğru ifade edilen bir glisando sergilenmiştir () . İcracı ölçünün sonundaki sekiz lik “sus” ta nefes almıştır. Aşağıda eserin sekizinci ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda Mâhûr Saz Semâîsinin sekizinci (mülâzimenin dördüncü) ölçüsü verilmiştir. Yorumcu, ölçünün başında kullandığı 32 lik üst-alt vurgulu basamak notalar ile ezgiye girmiş ikinci 2/8 lik kısımda kullandığı noktalı 16 lık ve 32 lik yorumu ile ölçünün ikinci kısmındaki notaları bir oktav üstten üflemiştir. Bu bağlantıda Dügâh perdesinden (ikinci aralık “la”) porte üstündeki “sol” (Gerdaniye) ye geçerken keskin bir ses kaydırma (glisando) uygulamıştır () . Ayrıca diğer ölçüden bağlı getirdiği icrasını ikinci grup bir bağ ile devam ettirmiş, bağ başındaki ilk notaya dil vurmuştur. Aşağıda eserin onuncu ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Bu kısım da TRT notasında bulunan ilk dörtlük Çargâh yorumcu tarafından sekizlik Rast çarpmalı bir ses kaydırma ile buselik vurgulu iki 32 lik ve çoğaltma bağı ile birbirine bağlanmış bir onaltılık ve sekizlik süre değerli () olarak icra edilmiştir. Ölçünün ikinci bölümüne üst-alt nota vurgulu 32 lik dörtlü basamakla girilmiş ölçü sonunda nefes alınmıştır. 32 lik üst-alt vurgulu dört basamaklı süsleme () K4-40 yorumunun karakteristik bir özelliği olarak yorumlanmıştır. Yine K4-40 ölçü içindeki notaların tamamını bağlı, birinci grup ve üçüncü grup nota kümelerini glisandolu olarak icra etmiştir. Aşağıda eserin on ikinci ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda Mâhûr Saz Semâîsinin on ikinci (ikinci hanenin dördüncü) ölçüsü verilmiştir. İcranın TRT notası ile tek farkı, üçüncü grup nota kümesindeki sekiz lik Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) notasının nevâ vurgulu 16 lık üçleme şeklinde yorumlanmasıdır (♩♩♩). Bir önceki ölçüden taşınan bağlı çalış ölçü sonuna kadar uygulanmış ölçünün ilk bölümündeki aşağı hareket glisando tekniği ile üflenmiştir (♩♩♩). K4-40 ölçünün sonundaki sekizlik “sus” ta nefes almıştır.

4.9.2. Sözlü Formda İcra Örnekleri

Çalışma grubunda bulunan katılımcılardan, Türk müziğinde sözlü form olarak nitelendirilen türde eser örnekleri alınmıştır. Sözlü formlar çalgı eşliği ile veya eşiksiz olarak, belli bir sözün insan sesiyle ezgisel anlatımla okunmasıdır. (Özkan, 2000, s. 80). Alınan icra kayıtları “Şarkı”, “Türkü” ve “Marş” olmak üzere sözlü müziğin üç değişik türüne örnek teşkil etmektedir. Alınan icra şekilleri nota yazısına aktarılarak katılımcıların icra üslûpları tespit edilmiş, böylece GTMÇE nin en önemli özelliklerinden biri olan icrada tavır farklılıkları hususu ortaya konmaya çalışılmıştır. Eserler uzun formlardan kısa formlara alfabetik sıra ile verilmiştir.

4.9.2.1. Şarkı Formundaki İcra Örnekleri

Şarkılar 4-8 mısralı bestelerdir. Çoğunlukla 10 zamanlıya kadar küçük usullerle bestelenmişleridir. Seyrek te olsa bazı şarkıların büyük usulde bestelendikleri de görülmüştür. Şarkılar yapısal olarak en çok A+B+C+B şeklinde kullanılmışlardır (Özkan, 2000. s. 87).

Aşağıda icra kaydı veren katılımcılarda K4-40 ın yorumu ile Bimen Şen’e ait “Yıllar ne çabuk geçti o günlerin arasından” mısraıyla başlayan 6/4 lük (Ağır Semâî) usûlle ölçülmüş hicaz şarkının yer almaktadır:

HİCAZ ŞARKI

YILLAR NE ÇABUK GEÇTİ O GÜNLER ARASINDAN

Notalar: Arel-Ezgi

Beste: Bimen Şen

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K4-40'm İcra Şekli

3 1.

7

9 3 3

11

13

Şekil 35. “Yıllar Ne Çabuk Geçti” İsimli Eserin İcra Şekli

Yukarıda icra şekli verilen şarkı altı 6/4 lük “Sengin Semâî usulü ile bestelenmiştir. Sengin Semâî usulü altı zamanlı olup, 6/8 lik Yürük Semâî usulünün ikinci mertebesidir (Özkan, 2000. s. 577). Eser iki bölümlü şarkı formunda (A+B) bestelenmiştir. K4-40 eserin sözsüz olan ara nağmesini icra etmemiş sözlü bölümlerin icrasını yapmıştır (A ve B bölmesi). Aşağıda eserin K4-40 tarafından yapılan yorumundan önemli ve özellikli görülen kısımların nota örnekleri verilerek müzikal içeriğine yönelik analizleri yapılmıştır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin birinci ölçüsünün (A Bölümü) TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. K4-40, esere gösterişli bir ses kaydırma ile girmiştir. 8 lik ve 16 lık çarpma ve 16 lık çift çarpma şeklinde süslemeler kullanmıştır. Katılımcının icrasında TRT notasında, ölçünün en son notası olan 8 lik süre değerli muhayyer (porte üstü birinci ek çizgi “la” notası) nın dörtlük olarak icra edilmesinin dışında herhangi bir değişiklik yoktur. Yorumda bağ ve glisando uygulamaları dikkat çekmekte, yumuşak ve genişleterek dilli çalış teknikleri uygulanmıştır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin (A Bölümü) beşinci ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Bu ölçü eserin B Bölümüne geçiş köprüsüdür. Yorumcunun yumuşak dil vuruş ve vibratolu üfleme tekniği ile duyurduğu ölçünün ilk notası olan Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) notası, orijinal notada bulunan ikilik süre değeri yerine noktalı dörtlük olarak uygulanarak, kalan sekizlik kısımda nefes alınmıştır. Nefesten sonra orijinal notadaki 16 lık dörtlü gruplar () bir sekizlik iki 16 lık süre değerinde () bağlı ve glisandolu olarak yorumlanmıştır. Ölçünün üçüncü vuruşundan itibaren icra edilen notalar bağlı şekilde ve glisandolu üfleme tekniği ile icra edilmiştir. Aşağıda şarkının yedinci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



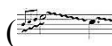
Yukarıda eserin (B Bölümü) yedinci ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Buradaki uygulama sekiz lik ve 16 lık nota kümelerinden önce duyurulan alt nota vuruşlu çift çarpmalar, bağlı, glisandolu ve vibratolu anlatım () , kaba zurna icrası açısından sanatsal ifadesi güçlü bir icra şeklidir. TRT notası ölçü sonundaki ikilik Çargâh (üçüncü aralık “do”) sekizlik+noktalı sekizlik süre değerinde üflenmiş kalan kısımda (16 lık “sus”) nefes tazelenmiştir. Bu icra tarzı diğer kısımlardaki icra şekilleri ile de örtüşmekte, K4-40 icrası için karakteristik bir özellik taşımaktadır. Aşağıda Hicaz Şarkı’nın 11 inci ölçüsünün icra analizi verilmiştir:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıdaki icra eserin (B Bölümü) 11 inci ölçüsüne aittir. TRT notasında ölçünün girişindeki noktalı dörtlük- sekiz lik ilk iki vuruş ve takip eden noktalı sekiz lik-16 lık ve dörtlük nota grubu () , sekizlik üçlü basamağın ses kaydırma ile ikilik Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) notasına geçiş, glisando uygulaması noktalı dörtlük çargâh (üçüncü aralık “do”) notasına iniş, bu perdeden de yine glisando ile Dik Kürdî (bakiye bemollü “si”) notasına iniş () şeklinde seslendirilmiştir. Örnekteki gibi uzun süre değerlerindeki glisando uygulamaları zurna kamışının özel yapısının yorumcu tarafından ustalıkla kullanılabildiğinin göstergesidir. İcracı ölçünün son iki vuruşundaki nota grubunu iki-iki 16 lık ve bir sekizlik-iki 16 lık şeklinde yine bağlı ve glisandolu olarak yorumlanmıştır. Ölçünün başında üflenmiş sekizlik süre değerli glisandolu basamak notaları, seyrek rastlanan icra şekillerindendir. Aşağıda eserin 15 inci ölçüsünün yorum analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin (B Bölümü) 15 inci ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Yukarıdaki icra şekli, K4-40 ın seslendirdiği eserin, Sengin Semâî usulü ölçülmüş (ağırca) sanat değeri yüksek bir eser olduğunun bilincinde olduğunu göstermesi için önemli bir örnektir. Ölçünün ikinci notasındaki “Re” (portenin üstünde ikinci ek çizgi üstündeki “re” notası) den itibaren aşağı hareketle ölçünün son notası olan Nevâ (dördüncü çizgi “re”) notasına kadar glisando uygulaması yapılmış , bir oktav boyunca ses kaydırılmıştır. İcracının bu uygulama esnasında ana melodiye bağlı kaldığı gözlenmektedir. TRT notasında bulunan sondaki ikilik Nevâ yorumcu tarafından 16 lık çift çarpma ile süslenerek  noktalı dörtlük süreli üflenmiş kalan sekizlik kısımda nefes alınmıştır. Aşağıda eserin 17 nci ölçüsü ve bu ölçünün K4-40 tarafından yapılan seslendirme şekli bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin (B Bölümü) 17 inci ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. K4-40 burada asıl notaların orijinal süre değerlerini uygulamaktansa ana temadan ayrılmadan kendi duygu dünyasını yansıtan bir ifade sergilemiştir. Bu ifade tarzı K2-42 kodlu katılımcı ile yapılan görüşmede “...Türk müziğinin güzelliği buradadır zaten. Yani bir tane şarkıyı hiçbir şarkıcı aynı şekilde okumaz, okumamalı da zaten. Hepsi farklı okur, çalar...” ifadeleri ile bire bir örtüşmektedir. Yine K2-42 nin “...Türk müziği tamamen hissiyata dayalı, kalbe dayalı bilgi ve beceriye dayalı bir müziktir...” ifadesi, icra bulgularına yönelik yaptığımız yorumların güvenilirliğini desteler niteliktedir. K2-42 ye göre Türk Müziğinde yetişmiş bir icracı daktiloculuk yapmaz. Buradaki “daktiloculuk” terimi “gördüğünü kopyalamak-tıpatıp uygulama yapmak” anlamında kullanılmıştır. K4-

40, 17 neci ölçüdeki uygulaması ile K2-42 nin “...*Türk müziğinden yetişmekte böyle bir şey işte. Boşuna dememişler Ustadan-çırağa öğrenilir diye. Bence çok doğru bir tespittir ve öyle de olması gerekiyor...*” anlatımı ile ifade ettiği çıraktan-ustaya tiplemesine uymaktadır. Yukarıda verilen örnekte TRT notasındaki () nota grubu K4-40 ın icrasında () şeklinde yorumlanmıştır. K4-40 ölçü sonunda uyguladığı sekiz lik “sus” ile nefes tazelemiştir. Aşağıda eserin 19 uncu ölçüsü ve katılımcının bu ölçüye ait yaptığı icranın analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin (B Bölümü) 19 uncu ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Ölçünün ilk $\frac{3}{4}$ lük nota grubunu asıl şekli ile glisandolu olarak () üflenmiştir. İkinci $\frac{3}{4}$ lük grup ise 2+2 16 lık, iki 16 lık ve dört 32 lik ve 16 lık çift çarpmalı dörtlük nota kümeleri şeklinde () ifade edilmiştir. Ölçü içindeki notaların tamamı bağlı olarak icra edilmiştir. Aşağıda eserin 22 neci ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



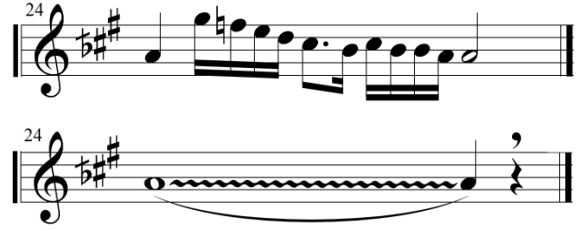
K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin (B Bölümü) 22 inci ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Bu ölçüde ki yorum şekli bağlı olarak icra edilen “16 lık-8 lik-16 lık” şeklindeki senkoplu uygulamalar () açısından dikkat çekicidir. Bağlı uygulamaların ilk notasına dil vurulmuştur. K4-40 bu dil uygulamasını bağ başlarını belirginleştirmek için yapmıştır. İlk senkop kümesinden önce 16 lık çift çarpma alan yorumcu son iki vuruşa 16 lık dörtlük nota kümesi ile girmiş son vuruşu asıl süre değerlerinde seslendirmiştir. Son

iki vuruştaki nota grubu bağlı ve glisandolu olarak  icra edilmiştir. Aşağıda eserin son ölçüsünün analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:

Yukarıda eserin (B Bölümü) 24 üncü ölçüsünün TRT notası ile K4-40 ın icra şekli verilmiştir. Eserin orijinal notasında bulunan ifade tarzı klasik bir final duygusu verirken K4-40 beş vuruş (4+1) boyunca uzayan vibratolu karar sesi (Dügâh- ikinci aralık “la”) ile kendi tarzında bir bitiş duygusu yansıtmıştır.

4.9.2.2. Türkü Formundaki İcra Örnekleri

İcra örneği veren katılımcılardan bazıları Türk Müziğindeki Sözlü Biçimler kategorisinde değerlendirilen “Türkü” formunda bestelenmiş eserler seslendirmişlerdir. Aşağıda türkü formundaki eserlerden partiyon şeklinde notaya alınan, “Çalın Davulları Çaydan Aşağı” adlı eserin TRT notası ile Katılımcıların icra şekillerinin olduğu tablo bulunmaktadır:

ÇALIN DAVULLARI ÇAYDAN AŞAĞYA

Notalar: Arel-Ezgi

Derleyen: Nihat Kaya

Notaya alan: Okan Sağlambilen



This musical score is written for three staves: TRT (top), K2-42 (middle), and K11-57 (bottom). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, with measure numbers 5, 7, 9, 11, and 14 indicating the start of each system.

System 1 (Measures 5-6): The TRT staff begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a half note B4. The K2-42 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K11-57 staff features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note C5, a half note D5, and a half note E5.

System 2 (Measures 7-8): The TRT staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K2-42 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K11-57 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

System 3 (Measures 9-10): The TRT staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K2-42 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K11-57 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

System 4 (Measures 11-12): The TRT staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K2-42 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K11-57 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

System 5 (Measures 13-14): The TRT staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K2-42 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The K11-57 staff has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4.

This musical score is written for three staves: TRT (top), K2-42 (middle), and K11-57 (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 16 through 27.

Measure 16: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 17: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 18: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 19: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 20: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 21: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 22: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 23: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 24: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 25: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 26: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.

Measure 27: TRT has a half note G4 and a half note A4. K2-42 has a half note G4 and a half note A4. K11-57 has a half note G4 and a half note A4, with a triplet of eighth notes G4, A4, B4.



Şekil 36. “Çalın Davulları Çaydan Aşağı” Adlı Eserin İcra Şekli

Yukarıda notası verilen “Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” adlı eser Rumeli Yöresine ait bir Türküdür. Türkülerin güfteleri gibi bestelerinin çoğu anonimdir. Türkülerin güftesi çoğunlukla 11’li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Özellikle Uşşak, Hicaz, Evic, Muhayyer, Gerdâniye ve Nikriz makamları ile bestelenmişlerdir. Bazı bölgeler ve konular bakımından Serhat Türküleri, Kahramanlık Türküleri, Rumeli Türküleri gibi adlandırmalarla, Türk Müziği Repertuarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır (Kaçar, 2009. s. 318).

“Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” isimli Rumeli Türküsünü, K2-42 ve K11-57 kodlu katılımcılar seslendirmiştir. Katılımcılardan biri Konservatuar mezunu ve Kaba zurna konusunda Yüksek Lisans yapmış Kültür Bakanlığı sanatçısıdır. Diğer katılımcı ise ilkokul mezunu yöresel bir sanatçıdır. Aynı eseri eğitim düzeyleri farklı iki ayrı sanatçıdan alınan yorumların analizi, araştırma sonuçlarının geçerlilik ve güvenilirliğinin artması bakımlarından önemlidir. Aşağıda verilen nota grubu örneklerinde, eserin önemli ve özellikli görülen kısımları bulunmaktadır. Ölçüler halinde verilen bu örnek seslendirmeler, TRT notası ile kıyaslanarak analiz edilmiştir. Aşağıda Türkünün giriş ölçüsü bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:

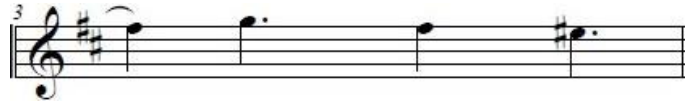


K11-57 nin icra şekli:



Yukarıdan eserin birinci ölçüsü verilmiştir. Küçük süre değişiklikleri dışında katılımcıların yorumu birbirini tutmaktadır. K2-42 Türküye sekiz lik çarpmalı ses kaydırma ile vurgulu bir dil ile girmiş, K11-57 yumuşak dokunuşlu Irak (beşinci çizgi bakiye diyezli “fa”) notaları ve glissandolu üfleyişle devam etmiştir. K2-42 ile K11-57 nin Glisando uygulaması aynı notalar arasındadır. K2-42 ilk ölçüde Muhayyer (portenin üstündeki birinci ek çizgi “la” notası) perdesini duyururken, K11-57 Irak perdesi ağırlıklı bir icra yapmıştır. Her iki katılımcı da Muhayyer perdelerini takip eden nota ile bağlı şekilde çalmıştır. Aşağıda Türkünün üçüncü ölçüsüne ait nota örnekleri bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



TRT notasında bulunan dörtlük ve noktali dörtlük oldukça sade görünüm; 16 lık daha seri ve sık notalarla işlenmiş, K2-42 bir kez (♩), K11-57 ise dört kez (♩) 16 lık üçleme şeklinde süslemeler yapmıştır. K11-57 ilk vuruşun zayıf zamanında keskin bir ses kaydırma ile üçlemeye girmiş vibratolu bir dörtlük Gerdâniye den sonra ölçüyü üç adet üçleme ile daha süslemiş, devamında 16+8+8 lik Hüseyinî perdesinin yine keskin bir ses kaydırma ile iniş yapmıştır. K2-42 ise ilk vuruştan itibaren 16 lık süre değerleri ile süslediği yorumunda iki kez nefes almış son vuruşa doğru sekiz lik çarpmalı geniş-bağlı bir glisando uygulamıştır (♩). Aşağıda Türkünün beşinci ölçüsünün analizi verilmiştir:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin beşinci ölçüsü bulunmaktadır. K2-42 ölçü girişinde keskin bir glisando uygulaması ve sekiz lik üç basamaklı bir çarpma ile (♩♩♩) dörtlük Çargâh (üçüncü çizgi do”) notasına bağlanmış, glissandolu 16 lik dörtlü nota kümesi ile devam eden (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩) yorumunu iki sekiz lik ve iki 16 lik süre değerli ve glissandolu uygulama ile devam ettirerek yine dörtlük Çargâha bağlamış ölçü sonundaki sekiz lik “sus” ile nefes tazelemiştir (♩♩♩♩♩♩♩♩). K11-57 ise ölçü boyunca 16 lik üçleme formunda yaptığı süslemeler devam etmiştir (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩). K11-57 nin ilk vuruşun zayıf zamanından itibaren 16 lik-8 lik-16 lik glissandolu senkop uygulaması dikkat çekmektedir (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩). İcracı son dörtlükteki Çargâh uygulamasında aşağıya doğru keskin inişli bir ses kaydırma yapmış ölçü sonundaki sekizlik “sus” ile nefes tazelemiştir. Aşağıda eserin yedinci ölçüsünün yorum analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin yedinci ölçüsü verilmiştir. Bu ölçüde K11-57 TRT notasını süre değerleri itibarı ile tıpatıp icra etmiştir. İlk notaya kesik dil vuruş diğer notaları ise genişleterek icra etmiştir. Ayrıca icrada çıkıcı ve inici glisando uygulaması görülmektedir (♩♩♩♩♩♩♩♩). Yedinci ölçüde K2-42 nin yorumu K11-57 ye göre daha seri nota uygulamalı giriş nota kümesinin tamamı staccatto’lu icradır (♩♩♩♩♩♩♩♩). Kesik çalışlı uygulama sonrasında nefes alış gözlenmektedir. Ölçünün ikinci yarısında ise 32 lik-8 lik süre değerlerinde devam eden karakteristik bir yorum sergilenmiştir. Bu yorumda bağlı çalış ile aşağı hareketli ses kaydırma gözlenmiştir (♩♩♩♩♩♩♩♩). K2-42 nin ölçünün ilk yarısını seslendirmesiyle nefes aldığı gözlenmiştir. Aşağıda Türkünün 10 uncu ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

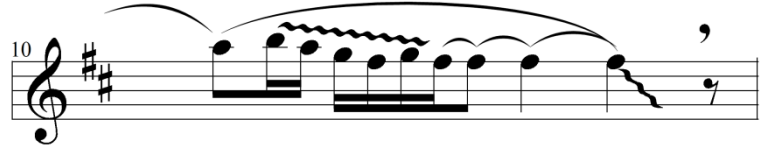
TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:

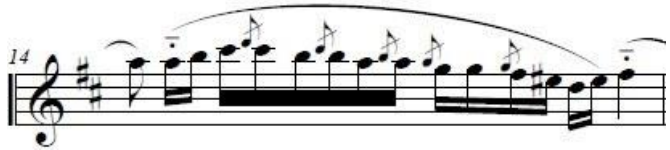


Yukarıda eserin 10 uncu ölçüsü verilmiştir. K2-42 ezginin başlangıç notası olan Dügâh (ikinci aralık “la”) perdesine, sekiz lik dört basamaklı bir nota kümesi ile ses kaydırarak başlamış, glisandolu yorumuna devam ederek TRT notasındaki süre değerleri ile aynı değerde seslendirme yaparak, ölçü sonunda aldığı nefes ile sekiz lik bir “sus” almıştır. Ölçünün ikinci kısmında uzayan Irak (bakiye diyezli birinci aralık “fa”) perdesi vibratolu seslendirilmiştir (wavy line). Ölçü içindeki bütün notalarda legatolu uygulama mevcuttur. K11-57 ise onuncu ölçüyü bir oktav üstten seslendirmiştir. Bu uygulama Kaba Zurnanın ses genişliğinin ifade edilmesi açısından önem taşımaktadır. K11-57 icrasında legato-vibrato ve aşağı inişli keskin bir glisando mevcuttur. Sıkça uygulanan aşağı hareketli keskin ses kaydırma hareketi, K11-57 yorumunun karakteristik özelliği olma yolundadır (wavy line). Aşağıda “Çalın Davulları Çaydan Aşağıya” isimli Rumeli Türküsünün 14 üncü ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin 14 üncü ölçüsü verilmiştir. Bu ölçüde K2-42, TRT notası ile kıyaslandığında başlangıç ve bitiş perdeleri arasındaki notaları, kendine has bir üslup ile yorumladığı görülmektedir. Notaların tamamı 16 lık olarak alınmış, ikinci notada yumuşak bir dil vurma, ikinci Tiz Nim Hicaz (porte üstü ikinci ek çizgideki bakiye diyezli “do” notası), ikinci Tiz Dik Bûselik (porte üstü birinci ek çizgideki bakiye diyezli “si” notası),

ikinci Muhayyer (porte üstü birinci ek çizgi “la” notası), birinci Gerdâniye (porte üstü “sol” notası) ve Eviç (beşinci çizgi bakiye diyezli “fa”) perdelerinden önce sekiz lik çarpma uygulaması mevcuttur (♩♩♩♩♩♩♩♩). 14 üncü ölçü K2-42 tarafından çarpmalı süslemeler ile bağlı icra edilmiş en son nota (Eviç) TRT notasına uygun olarak dörtlük süre değeri ile ve yumuşak bir dil vuruşla belirginleştirilerek, bağlı uygulama ile diğer ölçüye geçilmiştir. K11-57 bu ölçüdeki yorumunu daha sade fakat vibrato tekniği ile ifade etmiştir (♩♩♩♩♩♩♩♩). Ölçünün ikinci notasından (muhayyer) itibaren takip eden ölçüye de taşacak şekilde bir bağ uygulaması mevcuttur. K11-57 ölçünün üçüncü grup ritim kümesinde (1. küme 2/8 lik, 2. küme 3/8 lik, 3. küme 2/8 lik ve 4. küme 3/8 lik) alt nota vurgulu 16 lık üçleme yapmıştır (♩♩♩). Üçlemeli uygulama K11-57 icrası için karakteristik bir üslûp tarzı olarak görünmektedir. Aşağıda Türkünün 18 inci ölçüsüne ait icra analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin 18 inci ölçüsü verilmiştir. K2-42 nin yorumunda ölçüye dil vuruş ile girilerek ilk 3/8 lik ritim kümesi 16 lık süre değerinde ifade edilmiş (♩♩♩♩♩♩♩♩), ikinci 2/8 lik küme 16 lık-8 lik-16 lık senkop uygulaması şeklinde icra edilmiş (♩♩♩♩♩♩♩♩), son 3/8 lik kümedeki dörtlük Bûselikten (üçüncü çizgi “si”), glisando uygulaması ile Dügâh (ikinci aralık “la”) perdesine inilmiştir (♩♩♩♩♩♩♩♩). Ölçü içindeki notaların tamamı bağlı şekilde yorumlanmıştır. K11-57 bu ölçüdeki yorumunda da üçleme şeklindeki süslemelerine devam etmiştir. Ölçünün başında aşağı hareketle sekiz lik üçleme (♩♩♩♩♩♩♩♩), ikinci grupta ise alt nota vurgulu 16 lık üçleme şeklinde bir uygulama (♩♩♩♩♩♩♩♩) mevcuttur. K11-57 de notaların tamamını bağlı uygulamış, son notayı TRT notası ile aynı şekilde Bûselik notasında tutarak ölçü sonunda nefes tazelemiştir.

Yukarıdaki grup eserin ikinci bölümünün son ölçüsüdür. Aşağıda ise üçüncü bölümün dördüncü, eserin 22 nci ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin 22 nci ölçüsü verilmiştir. İcracılar süre değerleri açısından TRT notası ile uyumlu bir uygulama yapmışlardır. K2-42 nin uygulamasında, Yegâh (portenin altındaki “re” notası) sesinden, ölçü başlangıcındaki Dügâh perdesine, glisandolu sekiz lik basamak notalar ile geçiş yapıldığı gözlenmektedir (♩). Ezginin devamında glisando uygulaması devam etmekte (♩), çoğaltma bağı ile üç vuruşa tamamlanan Acem Aşîran (birinci aralık “fa”) notası vibratolu şekilde icra edilerek (♩) ölçü sonunda alınan sekiz lik “sus” ile nefes tazelenmiştir. K11-57 ise ölçünün ilk iki ritim kümesinde üst vurgulu ve alt vurgulu sekiz lik üçlemeli süslemeler (♩) yapmış, ölçü sonunu K2-42 uygulaması ile aynı özelliklerde ifade etmiştir. Aşağıda eserin 26 ncı ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

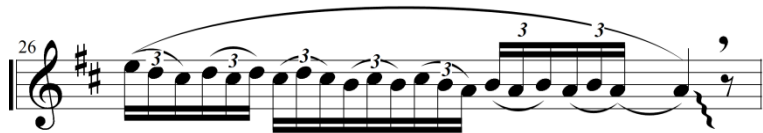
TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin 26 ncı ölçüsü verilmiştir. K2-42 uygulamasında tamamıyla 16 lık seslendirimler mevcuttur. En son nota dördlük süre değerli alınmıştır. Notalar aşağı hareketli glisando ve bağı şeklinde ifade edilmiştir. K11-57 uygulaması 16 lık üçlemeler

şeklindedir (). Ölçü sonundaki sekiz lik “sus” ile nefes alınmıştır. Ölçü içindeki notaların tamamı legatolu üflenmiş son notada aşağı uygulamalı keskin bir ses kaydırma mevcuttur (). Aşağıda eserin 30 uncu (dördüncü bölümün altıncı) ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT notası:



K2-42 nin icra şekli:



K11-57 nin icra şekli:



Yukarıda eserin 30 uncu ölçüsü verilmiştir. Bu grup eserin son ölçüsüne aittir. TRT notasındaki şekil eserin ölçüldüğü usulün (10/8 lik) tartımını ifade etmektedir. Bu tartımın K2-42 ve K11-57 yorumu yukarıda görüldüğü gibidir. Ölçü sonunda dönüş (röpriz) mevcut olup iki icracı da dönüşten önce nefes tazelemiştir.

Türkünün tamamı değerlendirildiğinde K2-42 icrasında, çarpma ve çift çarpmalı uygulamalar, bölüm girişlerindeki staccatto’lu dil vuruşlar, glisandolu yorum şekli, sekiz lik sıralı basamak notalar dikkat çekmektedir. K2-42 nin seri ve kısa süreli nota uygulamalı çalış tekniği göze çarpmaktadır. K11-57 ise karakteristik “üçleme” şeklinde ki uygulamaları ile dikkat çekmektedir. Bunun dışında keskin inişli veya keskin çıkışlı ses kaydırmalar K11-57 karakterinde görülen üslup tarzlarındandır. Bunlara ek olarak K11-57 icrasında çeşitli şekillerde uygulanan; dil, bağ, vibrato ve glisando uygulamaları da bulgular arasındadır.

Aşağıda türkü formundaki eserlerden partisyon şeklinde notaya alınan, “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” adlı eserin TRT notası ile Katılımcıların icra şekillerinin olduğu tablo bulunmaktadır.

ÇANAKKALE İÇİNDE AYNALI ÇARŞI

Notalar: Arel-Ezgi

Derleyen: Muzaffer Sarısözen

Notaya alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K1-48'in İcra Şekli

K2-42'nin İcra Şekli

K4-40'm İcra Şekli

K7-53'ün İcra Şekli

K8-69'un İcra Şekli

K10-63'ün İcra Şekli

K12-73'in İcra Şekli

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K7-53

K8-69

K10-63

K12-73

5

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K7-53

K8-69

K10-63

K12-73

8

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K7-53

K8-69

K10-63

K12-73

This musical score page contains measures 10 through 12. It features a TRT (Timpani and Tom Tom) part and seven keyboard parts, labeled K1-48 through K12-73. The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each containing measures 10-11 and 12. The first system includes first and second endings for measures 10 and 11. The TRT part consists of a single note in measure 10, followed by a rest in measure 11, and a single note in measure 12. The keyboard parts feature various rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The notation includes dynamic markings such as mf and f , and articulation marks like accents and slurs. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and musical notation.

10

1. 2.

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K7-53

K8-69

K10-63

K12-73

12

TRT

K1-48

K2-42

K4-40

K7-53

K8-69

K10-63

K12-73

The musical score is presented in two systems, each with seven staves. The first system starts at measure 14 and the second at measure 16. The staves are labeled as follows:

- TRT
- K1-48
- K2-42
- K4-40
- K7-53
- K8-69
- K10-63
- K12-73

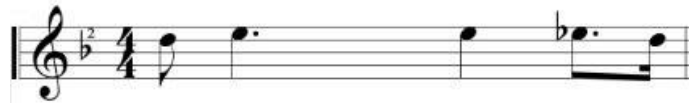
The score is written in 12/8 time, indicated by the '12' over the '8' in the time signature. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, triplets (marked with a '3'), slurs, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Şekil 37. “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” İsimli Eserin İcra Şekli

“Çanakkale Türküsü” Yöredeki tüm kaba zurna icracıları tarafından bilinen ve icra edilen bir eserdir. İcra örneği alınan diğer eserlere göre katılımcı sayısı en fazla olan bu eser “ortak eser” olarak kabul edilebilir. İcra örneği seslendiren sekiz katılımcıdan yedisinden (K1–48, K2–42, K4–40, K7–53, K8–69, K10–63 ve K12–73) “Çanakkale Türküsü” nün kaba zurna ile icra kaydı alınmıştır. Alınan icra kayıtları nota yazım programı ile partiyonlar şeklinde müzik yazısına çevrilmiştir. Bu şekilde kayıt veren katılımcıların üslup-yorum ve tavır farklılıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Yorumcuların kullandığı seslendirme teknikleri incelenmiş bu tekniklerin terimleri verilmiştir. Teknik terimler tanımlanırken “Müzik Teorisi” alanında yazılmış çeşitli kaynaklarından istifade edilmiştir.

“Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” Muzaffer Sarısözen’in derlemesi ve notaya alması ile TRT repetuarına kazandırılmış, Kastamonu Yöresine ait anonim bir eserdir. Kaynak kişi İhsan Ozanoğlu’dur. Çok bilindik, müzikle ilgisi olsun olmasın herkes tarafından tanınan meşhur bir Türküdür. Eser Hüseyinî Makamında bestelenmiş olup 4/4 lük usûl ile ölçülmüştür. Eserin seslendirme süresi icracıdan icracıya farklılık göstermekle birlikte ortalama 2 dakikadır. Hüseyinî Makamı Dügâh perdesi duraklı inici-çıkıcı bir makamdır. Yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî’de Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Donanımında “Si” için koma bemolü, “Fa” için bakiye diyezi bulunmaktadır (Özkan, 2000. s. 156). TRT notası THM ses sistemine göre yazıldığından donanımda bulunan arızalar değişiklik gösterebilir. Aşağıda “Çanakkale Türküsü” isimli eserden özel ve önemli görülen kısımlardan alınan nota grupları bulunmaktadır. Verilen örnek notalar icracıların üslup farklılıkları göz önünde bulundurularak analiz edilmeye çalışılmıştır.

TRT notası:



K1–48 in icra şekli:



K2–42 nin icra şekli:



K4–40 ın icra şekli:



K7-53 ün İcra Şekli:



K8-69 un icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



K12-73 ün icra şekli:



Yukarıda “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” isimli türkünün ilk ölçüsüne ait melodinin notaları verilmiştir. Ölçü eserin ara nağmesinin başlangıcıdır. TRT notası çeşitli süre değerlerinde Nevâ (dördüncü çizgi “re”), Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”) ve Nim Hisar (dördüncü aralık küçük mücennep bemollü “mi”) olmak üzere üç değişik sestem harmanlanmış gibi görünmektedir. Katılımcıların icraları incelendiğinde notadan notaya yapılan ses kaydırmaları (glissando) ile üç değişik notadan oluşmuş gibi gözükse de bu melodinin, aslında bu seslerin birbirlerine bağlanması esnasında birçok komalı sestem olduğu gözlenmiştir. Notaları, son derece uyumlu şekilde birbirine bağlayan bu komalı sesler icradaki ustalığın bir göstergesi olarak kalmayıp dinleyicilerde de lezzetli bir duygu uyandırmaktadır. Ölçünün seslendirilmesinde K1-48 (), K2-42 (), K4-40 (), K7-53 () ve K8-69 () Hüseyinî den Nim Hisar perdesine inişte glissando uygulaması yapmıştır. K4-40 ve K7-53 bu uygulamayı legato üflerken diğer yorumcular bağ kullanmamıştır. Ölçü içinde K4-40, K7-53 ve K12-73 bir kez K2-42 ise iki kez nefes almıştır. K10-63 () ile K12-73 () legato uygulamasını Nim Hisar perdesinden Nevâ perdesine düşerken duyurmuşlardır. K7-57 (), Hüseyinî perdesinden başladığı ses kaydırma hareketini, (Nim Hisarı 16 lık çarpma şeklinde duyurarak) Nevâ perdesine kadar devam ettirmiştir. K2-42 ise bu yorumu esnasında spesifik şekilde üflediği 16 lık bağlantılı 32 lik alt nota vurgulu üçlemeli süsleme ile () yorumunu zenginleştirmiştir.

Aşağıda “Çanakkale içinde aynalı çarşı” isimli türkünün TRT notasının beşinci ölçüsüne ait kısım ve bu melodinin icracılar tarafından seslendirilme biçimleri bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K7-53 ün İcra Şekli:



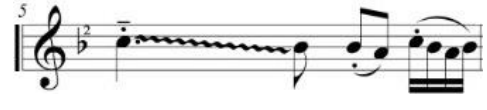
K8-69 ün icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



K12-73 ün icra şekli:

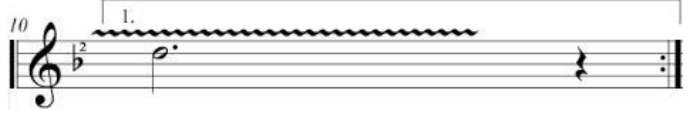


Yukarıda eserin beşinci ölçüsü verilmiştir. Katılımcıların yorumları incelendiğinde K1-48, K2-42, K4-40 ve K7-53 ün ölçü başında, glisandolu iniş hareketli, 16 lık-8 lik-16 lık süre değerinde senkop (♩♩♩) yaptıkları gözlenmiştir. K4-40 senkop uygulamasını bağlı çalış ile almış ve nota aralarında sekiz lik çarpmalı süslemeler duyurmuştur (♩♩♩). Bu ölçüdeki en belirgin ve göze çarpan süsleme ifadesinin ikinci vuruşta yapıldığı görülmektedir. Bu kısımdaki süslemeler; K1-48, 32 lik süre değerli dört notalı bir grup (♩♩♩♩), K2-42, 32 lik dört notalı ve ikinci Dügâh notasından evvel sekiz lik çarpma uygulamalı (♩♩♩♩), K4-40, 32 lik alt nota vurgulu bir üçleme (♩♩♩), K7-57 tarafından ise üst nota vurgulu 32 lik üçleme tarzında yapılmıştır (♩♩♩). Notaların seslendirilmesinde belirgin dil vuruş (zunge “>”), yumuşak ve kesik dil vuruş teknikleri kullanılmıştır. K4-40 ölçü sonundaki 16 lık “sus” ta tazelediği nefes ile bu ölçüde nefes (breath, ♪) tekniğini kullanan tek yorumcu olmuştur. Aşağıda “Çanakkale içinde aynalı çarşı” isimli türkünün TRT notasının 10 uncu ölçüsüne ait kısım ve bu melodinin icracılar tarafından seslendirilme biçimleri bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K7-53 ün İcra Şekli:



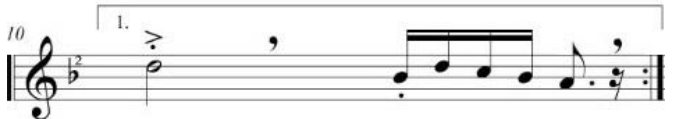
K8-69 un icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



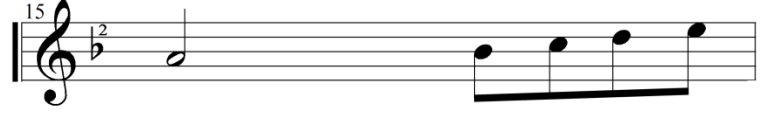
K12-73 ün icra şekli:



Yukarıda “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” isimli türkünün onuncu ölçüsüne ait melodinin notaları verilmiştir. Bu ölçü ikinci bölümün başına dönüş yapılan birinci dolaptır. “Çanakkale Türküsünü” seslendiren katılımcılar bu ölçüyü bölümün başına dönüş hissi uyandırmak maksadıyla çeşitli şekillerde yorumlamışlardır. Örneğin K1-48, ölçü boyunca (üç vuruş) boyunca uzayan Nevâyı asıl süre değerine uygun olarak vibratolu ifade etmiş (♫), K4-40, staccatto’lu vurgu ile karar sesine (Dügâh) inerek bu notayı K1-48 in uygulamasında ki gibi vibratolu üflemiş (♫), K7-53, makamın güçlüsüne doğru üç notalı çıkıcı bir ifade kullanmış (♫), K10-63, karar sesine doğru keskin bir glisando yapmış (♫), K12-73 ise 16 lık dörtlü nota grubu süslemesi ile (♫) karar sesine gitmiştir. Bu ölçüdeki en dikkat çeken uygulama K2-42 nin icrasına aittir. K2-42, üç vuruşluk Nevâ sesini, 32 lik altı notalı bir küme ile süsleyerek tekrar Nevâ sesine gelmiş (♫), ölçünün ikinci kısmında ise bu sefer 32 lik sekiz notalı bir küme ile (4+4)

yumuşak dil vuruşlu şekilde karar sesine (dügâh) bağlamıştır (). İcracıların tamamı ölçü sonunda nefes almıştır. Bu yorumlara ek olarak K7-53 ün ölçünün girişinde yaptığı 16 lık üçleme (hüseynî-nevâ-hüseynî üçlüsü ) dikkat çekmektedir. Aşağıda “Çanakkale içinde aynalı çarşı” isimli türkünün TRT notasının 15 inci ölçüsüne ait ölçü ve bu ölçünün icracılar tarafından seslendirilme biçimleri bulunmaktadır:

TRT notası:



K1-48 in icra şekli:



K2-42 nin icra şekli:



K4-40 ın icra şekli:



K7-53 ün İcra Şekli:



K8-69 un icra şekli:



K10-63 ün icra şekli:



K12-73 ün icra şekli:



Yukarıda “Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” isimli türkünün on beşinci ölçüsüne ait melodinin notaları verilmiştir. TRT notasında ilk kısımdaki ikilik Dügâh (ikinci aralık “la”) sesinden sonra sekiz lik sıralı notalar halinde makamın güçlü perdesine giden çıkıcı bir hareket mevcuttur. K1-48, ölçünün başında yaptığı 64 lük dört notalı bir küme () ile dikkat çekmektedir. K2-42, ölçü boyunca yaptığı 16 lık ve 32 lik üçleme tarzındaki

süslemeleri ve notaların süre değerlerindeki seri oynamalarla () kendine has spesifik üslûbunu yansıtmıştır. K4-40 ile K7-53 (ikisi de Yöre ‘de çıraklık eğitiminden geçmiştir) ölçüye alt nota vurgulu 32 lik üçleme tarzındaki süslemeler () ile girmişlerdir. K8-69 ile K10-63 icrası 15 inci ölçünün ilk yarısı için (K8-69 un üst nota vurgulu “  ”, K10-63 ün alt nota vurgulu “  ” çarpması haricinde) birbirinin aynıdır. İki yorumcuda da noktalı dörtlük Dügâh sesinden sekiz lik Rast perdesine inişli bir glisando uygulaması mevcuttur. K12-73 ün TRT notasındaki ikilik Dügâh notasını bağlı çalış ile noktalı sekiz lik-16 lık ve iki adet sekiz lik sürede ki seslerle () ifade ettiği buğulanmıştır. Katılımcılardan K1-48, K2-42, K4-40 ve K12-73 ölçü içinde nefes almışlardır. 15 inci ölçüde bağ altında, kesik ve genişleterek yapılan dil teknikleri vardır. K4-40, K8-69 ve K10-63, aynı perdeler arasında glisandolu uygulamaları gözlemlenmiştir.

“Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı” isimli türkünün genel olarak yorumcular tarafından gerçekleştirilen icra şekli incelendiğinde, bu eserin kaba zurna icra sanatını yansıtmaması açısından özel olarak belirlendiği anlaşılmaktadır. Bu eserin en yüksek katılımcı oranı ile (Sekiz katılımcıdan yedisi) seslendirilmesi ile hem Hüseyinî makamının Türk Müziği icrasında ki “Türkü Formu” nu güçlü temsil yeteneği hem de Kaba Zurnanın Hüseyinî makamının seslendirilmesindeki sanatsal zenginliği ifade edilmiştir. Eser her icracı tarafından kişisel üslup farklılıkları, kullanılan üfleme teknikleri ve dönüş trafiği ile ayrı şekillerde yorumlanmıştır.

Çalışma grubunda icra örneği alınan katılımcılardan ikisi (K10-63-K11-57) Ordu-Fatsa yöresine ait bir türkü olan “*Hekimoğlu Derler Benim Aslıma*” isimli eseri seslendirmiştir.

Kayıtlar alt alta verilen partisyenler şeklinde müzik yazısına çevrilmiştir. Eserin TRT notası ile katılımcıların icra şekilleri aşağıda ki tabloda verilmiştir.

HEKİMOĞLU

Derleyen: Ümit Tokcan

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

Notalar: Arel-Ezgi

TRT Notası

K10-63'ün İcra Şekli

K11-57'nin İcra Şekli



Şekil 38. “Hekimoğlu” Türküsünün İcra Şekli

“Hekimoğlu” Türküsü Rast makamında bir eserdir. Rast makamının tanımı yukarıda (“Rast Medhal” isimli eserin incelendiği bölümde) verilmiştir. TRT notası THM ses sistemine göre yazıldığından donanımda bulunan arızalar ve/veya eserin genel seyri, seslendirildiği makamla aynı özellikleri taşımak kaydıyla farklı bir diziye göçürülmüş olabilir. Eser A+B+C+B formunda bestelenmiştir.

Aşağıda, “Hekimoğlu Türküsü” isimli esere ait özel ve önemli görülen kısımlardan alınan nota grupları bulunmaktadır. Verilen örnek notalar icracıların üslup farklılıkları göz önünde bulundurularak analiz edilmiştir:

TRT Notası:



K10-63 ün İcra Şekli:



K11-57 nin İcra Şekli:



Yukarıda eserin (A bölümü) birinci ölçüsüne ait melodinin notasyonu bulunmaktadır. K10-63 icrasında 16 lık çarpma ve 32 lik çift çarpma ile belirginleştirilmiş ifadeler gözlemlenmektedir ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Seslendirilen notaların tamamı belirterek, yumuşak ve keskin dil teknikleri kullanılarak seslendirilmiştir ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$). K11-57 nin yorumunda ise dörtlük rast (ikinci çizgi “sol”) perdesinden keskin çıkışlı bir glisando ile ilk notaya çıkılmış ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), yumuşak, kesik ve genişletme tarzında dil vuruşları kullanılmıştır. K11-57 üçüncü vuruştaki nota grubunu iki bağlı şeklide, 16 lık süre değerleri ile ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) yorumlarken, K10-63 32 lik çift çarpma ile vurgulanmış 8 lik süre değerlerinde iki nota ile seslendirmiştir ($\text{♩} \text{♩}$). Aşağıda “Hekimoğlu Türküsü” isimli eserin üçüncü ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K10-63 ün İcra Şekli:



K11-57 nin İcra Şekli:



Yukarıda eserin üçüncü ölçüsünün TRT notası ile icracıların yorum şekilleri verilmiştir. TRT notası sekiz lik, 16 lık ve 32 lik süre değerli seri notalardan oluşurken katılımcıların daha uzun süre değerleri ile seslendirilmiş daha sade yorumlamaları göze çarpmaktadır. K10-63 icrasında genişletilmiş dil vuruşlu Acem (beşinci çizgi “fa”) perdesinden sonra aynı perdeyi keskin dil vuruşlu 16 lık üçleme şeklinde ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) üflemiştir. Ölçü içindeki diğer ritim grubundaki notalar vibratolu ve glisandolu üfleme tekniği ile icra edilmiştir. K11-57 nin icrasında ise Acem notasının genişletme ile vurgulanarak üflendiği 2,5 vuruş boyunca vibratolu uygulanarak sekiz lik Hüseyinî notasına ses kaydırma ile inildiği bulgulanmıştır ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Yukarıda verilen ezginin son vuruşunda K10-63

icrasında ki iki sekiz lik Hüseyinî ve Çargâh sesleri K11–57 yorumunda alt nota dokunuşlu 16 lık çift çarpma ile süslenmiştir (♭♭♭♭♭♭♭♭).

Aşağıda “Hekimoğlu derler benim aslıma” isimli türkünün TRT notasının 5 inci ölçüsüne ait nota grubu ve bu ölçünün icracılar tarafından seslendirilme şekilleri bulunmaktadır:

TRT notası:



K10–63 ün İcra Şekli:



K11–57 nin İcra Şekli:



Yukarıda eserin beşinci ölçüsü verilmiştir. İcracılar ölçüye TRT notasında bulunan sekiz lik “sus” un aksine (♭♭♭♭♭♭♭♭) Rast notası ile giriş yapmış, bu sesi glisando uygulaması ile (TRT notasında ilk vuruş ikinci zamanda ki dördüncü aralık “do” notasına) Çargâh sesine doğru kaydırma yaparak icra etmişlerdir (K10–63 “♭♭♭♭♭♭♭♭”, K11–57 “♭♭♭♭♭♭♭♭”). Ölçünün üçüncü zamanındaki sekiz lik Nevâ ve Hüseyinî seslerinde önce her iki icracıda çift alt nota vurgulu çift çarpma kullanmıştır. K10–63, 32 lik süre değerle aldığı çift çarpma süslemesinin devamında 16 lık yukarı ve aşağı hareketli yedili nota kümesinden oluşan basamak nota geçişiyle (♭♭♭♭♭♭♭♭) ölçüyü tamamlamıştır. K11–57 ise 16 lık süre değeri ile seslendirilmiş çift çarpma uygulamasından sonra ki notaları noktalı sekizlik Nevâ (dördüncü çizgi “re”), 16 lık Hüseyinî (dördüncü aralık “mi”), 32 lik Çargâh (üçüncü aralık “do”), sekiz lik Hüseyinî ve Hüseyinî-Nevâ-Çargâh inişli 32 lik üçlü küme ile tamamlamıştır (♭♭♭♭♭♭♭♭). K10–63 ölçünün ikinci yarısındaki notaların tamamında glisandolu uygulama yaparken, K11–57 üçüncü vuruşta yukarı hareketli ses kaydırma yaparken son vuruşu (ölçünün dördüncü zamanı) legatolu seslendirmiştir.

Aşağıda “Hekimoğlu Türküsü” nün TRT notasının son ölçüsüne ait nota grubu ve bu ölçünün icracılar tarafından seslendirilme şekilleri bulunmaktadır:

TRT Notası:



K10-63 ün İcra Şekli:



K11-57 nin İcra Şekli:



Yukarıda verilen ölçüler eserin sekizinci ölçüsüne ait nota gruplarıdır. Bu ölçü eserin nakarat (B) bölümünün son ölçüsü olup tekrar edilen kısımdır. Ölçüde icracıların dönüşte farklı bitirişte farklı uygulama yaptıkları tespit edilmiştir. K10-63, dönüşte, son vuruştaki (ölçünün dördüncü zamanı) dörtlük Çargâh sesini Hüseyinî perdesinden başlayan ve Gerdâniye de son bulan 32 lik 6 adet ve 16 lık bir adet nota kümesi ile (♩♩♩♩♩♩) yorumlamış, bitişte orijinal notaya uygun şekilde seslendirme yapmıştır. K11-57 icrası ise dönüşte 32 lik Çargâh-Bûselik-Nevâ dokunuşlu üç basamaklı geçiş notaları ile tekrar Çargâha bağlamış (♩♩♩♩♩♩), bitişteki yorumunu ölçüyü Çargâh sesine sabitleyerek (♩♩♩♩♩♩) tamamlamıştır.

Hekimoğlu Türküsüne ait icra kayıtları incelendiğinde K10-63 ün notaların üflenmesinde, belirginleştirerek, yumuşak şekilde ve genişleterek dil vurduğu, dördüncü, altıncı ve yedinci ölçülerin sonlarında, sekizinci ölçünün ortasında nefes aldığı, vibratolu, glisandolu ve legatolu uygulama yaptığı görülmektedir. K10-63 ün üçleme şeklinde aldığı tek süsleme, üçüncü ölçünün ilk zamanında uygulanmıştır. K11-57 ise genel olarak yumuşak ve kesik dil vuruş yapmış, glisando ve bağlı üfleme teknikleri kullanmış, K10-63 e kıyasla vibrato uygulamasını daha sık uygulamıştır. K11-57 dördüncü, altıncı ve sekizinci ölçülerde nefes almıştır. K11-57 ile K10-63, bu eserin seslendiriminde 32 lik uygulamaları farklı yerlerde kullanmışlardır.

4.9.2.3. Marş Formundaki İcra Örnekleri

İcra örneği veren katılımcılardan bazıları “Marş” formunda bestelenmiş eserler seslendirmişlerdir. Marşlar her tür yürüyüşü desteklemek, yürüyüş düzenini sağlamak, ulusal birliği güçlendirmek amacıyla bestelenmiş eserlerdir (Aktüze, 2010). Marşların

sözlü ve sözsüz biçimleri olsa da araştırma için alınan icra kayıt örnekleri sözlü marş formunda olduğundan “Sözlü Formdaki İcra Örnekleri ” alt başlığında incelenmiştir. Marşlar genel olarak 2/4’lük, 4/4’lük ve 6/8’lik ölçülerde yazılmışlardır. Marşlar, Askerî Marşlar (Military Marches), (Mehter Marşları-Janissary Marches), Matem Marşları (Funeral Marches), Okul Marşları (School Anthems), Milli Marşlar (National Anthems) ve Düğün Marşları (Wedding Anthems) olarak sınıflandırılabilir. Mehter Marşları, Askeri Marşlar kategorisinde değerlendirilerek incelenebilir.

Katılımcılardan üçünün Mehter Topluluklarında Kaba zurna icracısı olması sebebiyle “Mehter Formu” kapsamında da değerlendirilebilecek sözlü marşlara ait dört adet icra örneği alınmıştır. Alınan bu örnekleri “Ceddin Deden Marşı”, “Devlet Marşı”, “Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı” ve “Târihî Çevir Marşı” dır. Aşağıda; “Ceddin Deden Marşı” nı icra eden katılımcılardan alınan icra örneklerinin partiyon şeklinde notaya alınmış şekli bulunmaktadır:

CEDDİN DEDEN MARŞI

Beste: İsmail Hakkı Bey

Notalar: Arel-Ezgi

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

The musical score for "Ceddin Deden Marşı" is presented in two systems. The first system consists of three staves: the top staff is labeled "TRT Notası" and shows the melody in 4/4 time; the middle staff is labeled "K1-48'in İcra Şekli" and shows a simplified version of the melody; the bottom staff is labeled "K4-40'm İcra Şekli" and shows a more complex version of the melody. The second system also consists of three staves, with the top staff labeled "TRT" and the bottom two labeled "K1-48" and "K4-40". The second system begins with a key signature change to one flat (B-flat major) and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Şekil 39. “Ceddin Deden” İsimli Marşın İcra Şekli

Yukarıda icra kayıtlarının müzik yazısına çevrilmiş şekli verilen “Ceddin Deden” isimli marşı K1-48 ile K4-40 seslendirmiştir. Eser Hüseyinî Makamında olup bestecisi Muallim İsmail Hakkı Bey’dir. İsmail Hakkı Bey Cumhuriyet dönemine yetişmiş Muzikayı Hûmâyün mezunu (asker kökenli) bestekârlardandır. Eserin seslendirilme süresi 1 dakika 16 saniyedir. İcracıların seslendirme biçimlerinde önemli ve özel görülen kısımlar aşağıda incelenmiştir:

TRT Notası:

K1-48 in İcra Şekli:

K4-40 ın İcra Şekli:

Yukarıdaki nota grupları eserin birinci ve ikinci ölçülerine aittir. Katılımcı icracıların yorumlama şekilleri orijinal notanın aslına çok yakındır. K1-48 eserin başlangıç notasına sekiz lik alt nota vurgulu bir çarpma ile girmiş (♩), “es” vermeden önceki notaları genişleterek üçüncü notayı ise kesik şekilde ifade etmiştir (♩). İkinci ölçünün

başındaki Hüseyinî sesine daha belirgin (dörtlük çarpma) şekilde (♩♩) giren K1-48 bu ölçüde de birinci ölçüdeki dil tekniklerini kullanmıştır. Ölçülerin dördüncü zamanlarında uygulanan dörtlük “es” lerde nefes tazelenmiştir (♩). K4-40 icrasında notalara belirginleştirerek vurulan dil teknikleri görülmektedir (♩♩). K4-40, üçüncü zamandaki Hüseyinî seslerini sekiz lik süre değeri ile seslendirerek daha kısa üflemiş kalan sürede sekiz lik “sus” kullanmıştır (♩♩). İki yorumcunun da nefes yerleri birbirini tutmaktadır. Aşağıda eserin dördüncü ve beşinci ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K4-40 in İcra Şekli:



Yukarıda eserin dördüncü ve beşinci ölçüleri verilmiştir (ilk bölümün son ölçüleri). İcra kayıtları incelendiğinde orijinal notaya yakın bir seslendirme yapıldığı gözlenmektedir. İcracılar ilk iki ölçüde olduğu gibi bu ölçülerde de dilli çalış yorumuna ağırlık vermişlerdir. K1-48 genişleterek başladığı Nevâ perdelerini müteakip staccatto’lu 16 lık dörtlü kümeye geçmiş, tekrar geldiği Nevâ sesini bir 16 lık kısa üfleyerek nefes tazelemiştir (♩♩). İkinci ölçüyü yine genişleterek ve kesik şekilde uyguladığı dil teknikleriyle aslına uygun seslendirmiş, ölçü sonundaki dörtlük “sus” ‘ta nefes almıştır (♩♩). K4-40 ise belirginleştirerek üflediği dörtlük süre değerli Nevâ notalarından sonra K1-48 icrasındaki gibi kesik çalışlı 16 lık nota kümesini duyurmuş, yine belirgin dil vuruşla dörtlük Nevâ üflemiş (♩♩)bu notanın süre değerini K1-48 e kıyasla daha uzun süreli üfleyerek ölçü sonunda nefes tazelemiştir. Beşinci ölçüye noktalı sekiz lik-16 lık nota kümesi ile giren K4-40, ikinci zamandaki Acem (beşinci çizgi “fa”) perdesini Dügâh’ tan getirdiği yukarı hareketli ve keskin ses kaydırma hareketi ile bağlamış, üçüncü zamandaki sekiz lik-16 lık nota kümesini bağlı uygulama ile icra etmiştir (♩♩). K4-40 beşinci ölçünün ikinci yarısında notanın aslına uygun olarak seslendirmiştir. İki icracıda ölçü sonlarındaki “sus” larda nefes tazelemiştir. Aşağıda eserin 10 uncu ve 11 inci ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K4-40 in İcra Şekli:



Yukarıdan eserin 10 uncu ve 11 inci ölçüleri verilmiştir. Yukarıdaki icra kayıtlarına bakıldığında orijinal notaya yakın bir seslendirme yapıldığı görülmektedir. K1-48 icrasında, noktalı sekizlik-16 lık nota kümelerinin legatolu üflenmesi (♩♩) dikkati çeken uygulamalardan biridir. Ayrıca ilk ölçüdeki dörtlük süre değerli Nevâ (♩♩♩♩) ve Çargâh (♩♩♩♩) seslerinden önce sekizlik çarpmalı süslemeler mevcuttur. K1-48, ikinci ölçünün ilk notasına Çargâh perdesinden kaydırıldığı keskin ifadeli glisando uygulaması ile (♩♩) bağlanmıştır. Bağlı çalışmaların ilk notasına dil vurulmuştur. Ölçü sonunda orijinal notanın dışında sekizlik “sus” yapılarak nefes tazelenmiştir. K4-40 ise 10 uncu ölçünün başına Hüseyinî perdesinden taşıdığı sekizlik çarpma (♩♩), 11 inci ölçüye yine aynı perdeden taşıdığı dörtlük çarpma (♩♩♩♩) ile başlamıştır. Dörtlük Nevâ (♩♩♩♩) ve Çargâh (♩♩♩♩) notaları 16 lık süre değeri kadar kısa üflenmiş Nevâ sesinden sonra nefes tazelenmiştir. K4-40, 11 inci ölçünün ilk yarısındaki sekizlik-16 lık nota kümelerini legato ve glisando uygulaması ile seslendirerek (♩♩♩♩), ikinci yarıdaki belirginleştirerek üflediği Nevâ sesini bir 16 lık kısa kullanmış, burada artan zamanda nefes almıştır (♩♩♩♩). Aşağıda Ceddin Deden Marşının 14 üncü ve 15 inci ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K4-40 in İcra Şekli:



Yukarıdaki icra şekilleri eserin son ölçülerine (14. ve 15) aittir. 15 inci ölçü bölüm başına dönüş yaptığından, K1-48 ilk seslendirmede ölçü sonunda sekizlik “sus” kullanarak (♩) dönüşe nefes tazeleyerek girmiştir. Yorumcuların icraları, notanın asıl şekli ile birbirine çok yakındır. K1-48 ilk yukarıda verilen ilk ölçüye dörtlük Dügâh dokunuşlu çarpma ile (♩) başlarken, K4-40, sekizlik Nevâ dokunuşlu çarpma almış senkoplu bir ifade ile (♩) ilk vuruşu tamamlamıştır. K4-40 ilk ölçü sonunda kullandığı 16 lık “sus” ta (♩) ve ikinci ölçü sonundaki sekizlik “sus” ta (♩) nefes almıştır. Ayrıca bütün nota kümeleri bağlı şekilde icra edilmiştir (♩). K1-48 genişleterek, kesik ve yumuşak dil vurma teknikleri kullanırken, K4-40 sadece bağ başlarındaki notalara dil vurmuş, en sonda üflediği Dügâh sesinde belirgin bir ifade kullanmıştır.

Eser genel olarak incelendiğinde, diğer formlara ait kayıtlara kıyasla orijinaline daha yakın şekilde yorumlanmıştır. Eserde icracılar genellikle dil vurma tekniği kullanmıştır. Eserde genellikle ölçü ve vuruşların ilk zamanlarına denk gelen tek dokunuşlu çarpma şeklinde süslemeler mevcuttur. İracıların nefes alma yerleri genellikle birbirini tutmaktadır.

Aşağıda “Devlet Marşı” isimli eser kaydının notaya alınmış şekli bulunmaktadır. Eser Rast Makamında olup bestecisi Fethi Sazçalan’dır. Fethi Sazçalan Cumhuriyet dönemi Muzika-yı Hûmâyün kökenli (bando astsubay) bestekârlardandır. Eserin seslendirilme süresi yaklaşık 57 saniye olarak belirlenmiştir.

DEVLET MARŞI

Notalar: Arel-Ezgi

Beste: Fethi Sazçalan

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

TRT Notası

K1-48'in İcra Şekli

K2-42'nin İcra Şekli

4

TRT

K1-48

K2-42

8

TRT

K1-48

K2-42

12

TRT

K1-48

K2-42

16

1.

2.

TRT

K1-48

K2-42

20

TRT

K1-48

K2-42

Şekil 40. “Devlet Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli

Yukarıda icra kayıtlarının müzik yazısına çevrilmiş şekli verilen “Devlet Marşı” isimli marşı K1-48 ile K2-42 seslendirmiştir. İcracıların seslendirme biçimlerinde önemli ve özel görülen kısımlar aşağıda incelenmiştir:

TRT Notası:

K1-48 in İcra Şekli:

K2-42 in İcra Şekli:

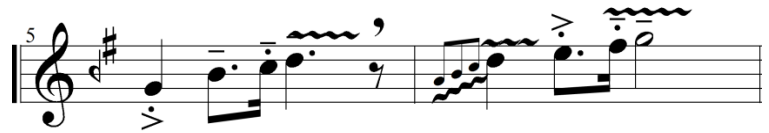
Yukarıda Devlet Marşının birinci ve ikinci ölçüleri verilmiştir. K1-48 her iki ölçünün sonunda da nefes alırken K2-42 ikinci ölçünün sonunda nefes tazelemiştir. Her iki katılımcı da birinci ölçünün yorumunu orijinal nota ile aynı şekilde icra etmiştir. K1-48 ölçünün ilk notasına (rast) vurgulu bir dil vuruşla girmiş yumuşak ve kesik dil çalışla () devam ederek “si” perdesinde “vibrato” uygulaması yapmıştır (). K2-42 ise ilk notayı genişleterek üflemiş, diğer notaları kesik çalışla ifade etmiş, “si” perdesini noktalı dörtlük alarak daha uzun süreli şekilde vibrato tekniği ile üflemiştir (). K1-48 ikinci

ölçüye sekizlik çarpma şeklindeki süsleme ve genişletilmiş dil vuruş ile başlamış (♩) yumuşak dil vuruş ve kesik çalışla nevâ (dördüncü çizgi “re”) perdesine çıkarak bu sesi vibratolu seslendirmiştir. K2-42 ise ikinci ölçünün ilk zamanındaki noktalı sekizliği kesik çalışlı (staccatto’lu) 16 lık üç adet segâh (üçüncü çizgi koma bemollü “si”) şeklinde seslendirerek (♩) ikinci grup 16 lık notaları glissando tekniği (♩) ile Nevâ’ya bağlamıştır. İkinci ölçünün sonunda iki katılımcı da orijinal notada bulunan dörtlük “sus” u kullanmışlardır. Aşağıda Devlet Marşı’nın beşinci ve altıncı ölçülerinin seslendirilmesine yönelik yapılan analiz bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 in İcra Şekli:



Yukarıda Devlet Marşının beşinci ve altıncı ölçüleri verilmiştir. İlk ölçü katılımcılar tarafından TRT notasının aslı gibi seslendirilmiştir. Katılımcıların ikisi de ilk ölçü sonunda nefes tazelemiştir. K2-42 ikinci ölçünün sonunda da nefes almıştır. Her iki yorumcu da ilk ölçünün üçüncü zamanındaki nevâ sesini vibrato tekniği ile üflemiştir. K1-48 ikinci ölçüye glissandolu olarak seslendirdiği sekizlik üç basamaklı çıkıcı nota grubu ile giriş yapmış (♩), ölçünün ikinci zamanındaki noktalı sekizlik 16 lık nota grubunu vurgulu ve yumuşak dilli çalış uygulaması ile ikilik Gerdâniye (portenin üstündeki “sol”) perdesine bağlamıştır (♩). Bu ses K1-48 tarafından vibratolu seslendirilmiştir. K2-42 ikinci ölçüdeki notaların tamamını aslına uygun süre değerleri ile glissandolu olarak yorumlamıştır (♩). Aşağıda Devlet Marşı’nın 10 uncu ve 11 inci ölçülerinin analizi bulunmaktadır:

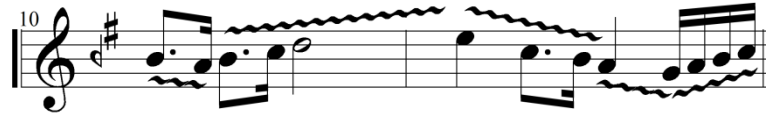
TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 ın İcra Şekli:



Yukarıda Devlet Marşının 10 uncu ve 11 inci ölçüleri verilmiştir. K1-48 kısa süreli notalarda dil teknikleri kullanırken uzayan notaları vibrato uygulaması ile icra etmiştir. K2-42 ise nota gruplarının hepsinde glissando tekniğini uygulamıştır. K2-42, 11 inci ölçünün son dörtlüğünde Rast-Dügâh-Segâh-Çargâh (sol-la-si-do) perdelerini çıkıcı 16 lık dörtlü bir grup şeklinde yorumlayarak diğer ölçüye kendine has bir süsleme ile giriş yapmıştır (♯♯♯♯). Aşağıda Esere ait 14 üncü ve 15 inci ölçülerin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli :



K2-42 ın İcra Şekli:



Yukarıda Devlet Marşının 14 üncü ve 15 inci ölçüleri verilmiştir. K1-48, 14 üncü ölçü sonunda, 42-42 ise her iki ölçünün de sonunda nefes almıştır. K1-48 vurgulu, genişletmeli ve yumuşak dil teknikleri kullanırken, 42-42, 15 inci ölçüde genişletilmiş dil tekniği kullanmıştır. Her iki ölçüde, iki yorumcu da uzayan Nevâ perdelerinde “vibrato” tekniği uygulamıştır. K2-42 14 üncü ölçünün üçüncü zamanında ki Segâh perdesinden önce 16 lık üst ve alt nota dokunuşlu seri nota süslemesi yapmıştır (♯♯♯♯). Aşağıda Devlet Marşı’nın 24 üncü ve 25 inci ölçülerinin yorumuna yönelik yapılan analiz bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 in İcra Şekli:



Yukarıda Devlet Marşının 24 üncü ve 25 inci ölçüleri verilmiştir. Yorumlarda her iki katılımcının da 25 inci ölçünün son vuruşundaki dörtlük “sus” ta nefes tazeledikleri görülmektedir. K2-42, 24 üncü ölçüye 16 lık çift çarpma şeklinde uyguladığı süsleme ile giriş yaparken (♩) glissando K1-48 ilk notayı aslına uygun fakat vibratolu seslendirmiştir. K2-42 25 inci ölçüye de sekizlik çarpma ile girmiş (♩) ikinci zamandaki noktalı sekizlik 16 lık nota grubunu 16 lık dörtlü küme şeklinde yorumlamıştır (♩). K1-48 bu ölçüyü aslına uygun nota süreleri ile seslendirmiştir (♩). Katılımcılar yukarıda verilen ölçülerde vurgulu, genişleterek ve yumuşak dil vuruş teknikleri kullanmışlardır. Aşağıda eserin 28 inci ve 29 uncu ölçülerinin analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 in İcra Şekli:



Yukarıda Devlet Marşının 28 inci ve 29 uncu ölçüleri verilmiştir. İlk ölçüde K2-42 nin sekizlik çarpma (♩) ve 16 lık çıkıcı üçlül süslemesi (♩) gözlenmektedir. Ayrıca K2-42 tarafından bu ölçüdeki tüm nota geçişlerinde glissando tekniği kullanılmıştır. K2-42, 29 uncu ölçünün ilk zamanında ki sekizlik üçlemenin ilk notasını 16 lık üçleme (sekizlik üçleme içinde 16 lık üçleme uygulaması) şeklinde icra etmiş (♩), son üç zamandaki notaları aslına uygun seslendirerek eserin sonunda (dönüşten önce) nefes tazelemiştir. K1-48 28 ve 29 uncu ölçüleri orijinal notadaki süre değerlerinde seslendirerek vibrato ve glissando uygulaması yapmıştır. 29 uncu ölçünün başındaki sekizlik üçlemeli kümeyi “staccatto” tekniği ile üfleyen K1-48 ölçü sonunda aldığı sekizlik “sus” ta K2-42 gibi nefes tazelemiştir. Katılımcılar bu ölçülerin seslendirilmesinde vurgulu, genişleterek, yumuşak ve kesik dilli çalış teknikleri kullanmışlardır.

Aşağıda “Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı” isimli eser kaydının partiyonlar halinde, notaya alınmış şekli bulunmaktadır:

MEHTERHÂNE-İ HAKÂNÎ HARP MARŞI

Beste: İsmail Hakkı Bey

Notaya Alan: Okan Sağlambilen

Notalar: Arel-Ezgi

TRT Notası

K4-40'ın İcra Şekli

4

TRT

K4-40

8

TRT

K4-40

SON

12

TRT

K4-40

15

TRT

K4-40

19

TRT

K4-40

The image displays a musical score for the piece "Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı". The score is written for two staves: TRT (Top Right Treble) and K4-40 (K4-40). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 22, 26, 29, 32, 35, and 38. The TRT staff contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The K4-40 staff contains a more complex accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.

Şekil 41. “Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli

Yukarıda icra kayıtlarının müzik yazısına çevrilmiş şekli verilen “Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı” isimli marşı K4–40 seslendirmiştir. Eser Mâhûr Makamında olup bestecisi Muallim İsmail Hakkı Bey’dir. İsmail Hakkı Bey Cumhuriyet dönemine yetişmiş Muzika-yı Hûmâyûn mezunu (asker kökenli) bestekârlardandır. Mâhûr Makamı, Çargâh Makamının şeddi olarak kabul edilse de, yapısındaki değişiklik ve eklemeler bu makamın bileşik makam olarak da ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mâhûr Makamının durağı Rast perdesi olup inici bir makamdır. Şed makam olarak, dizisi Rast perdesindeki Çargâh beşlisine Nevâ perdesinde Çargâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşturulmuştur. Bileşik makam olarak ise Rast perdesindeki inici Çargâh dizisine yerinde inici Rast, Acem’li Rast, inici Hüseyinî ve inici Beyâtî dizilerinin eklenmesinden ve karışık olarak

kullanılmasından meydana gelmiştir. Donanımında “Fa” için “Küçük Mücennep” (♯) diyezi bulunmaktadır. Yukarıda verilen eserin seslendirilme süresi 1 dakika 56 saniyedir. İcracının seslendirmesine yönelik önemli ve özel görülen kısımlar aşağıda incelenmiştir:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:

Yukarıda eserin birinci ve ikinci ölçüleri verilmiştir. Eserin başında Nevâ'dan Gerdâniye ye doğru keskin çıkışlı bir ses kaydırma (glissando) ile girilmiştir (♯). İkinci ölçünün ikinci zamanındaki noktalı sekizlik-16 lık kısım icracı tarafından, 16 lık noktalı sekizlik olarak yorumlanmış, bunun dışında tüm notalar süre değerleri ile birlikte aslına uygun olarak seslendirilmiştir. İcracı bu ölçülerde genişleterek ve kesik dil tekniği kullanmış, bağ ve glissando uygulaması yapmıştır. İkinci ölçünün sonundaki dörtlük Acem (beşinci çizgi “Fa”) noktalı sekizlik olarak daha kısa tutulmuş kalan 16 lık kısımda nefes tazelenmiştir (♯). Aşağıda eserin dokuz ve 10 uncu ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:

Yukarıda eserin dokuzuncu ve 10 uncu ölçüleri verilmiştir. İlk ölçü orijinal notasına uygun şekilde genişletilmiş-kesik dilli çalış ve vibrato uygulaması ile (♯) yorumlanmıştır. İkinci ölçünün başındaki Acem perdesine alt nota vuruşlu çift çarpmalı süsleme ile girilmiş genişletilmiş dil vuruş bütün notalarda uygulanmış Nevâ perdesi ile Tiz Bûselik perdesi arasında keskin çıkışlı bir glissando gösterilmiştir (♯). Aşağıda eserin 12 inci ölçüsünün icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin 12 inci ölçüsü icra şekli verilmiştir. Bu ölçünün başında da ilk notadan önce aşağı vuruşlu çift çarpmalı süsleme gözlenmektedir. Ayrıca 16 lık seri nota grubunun aralarında 16 lık çarpma şeklindeki süslemeler dikkat çekmektedir (). Uygulamanın tamamı bağlı şekilde ve Glissando tekniği ile seslendirilmiş, ölçünün sonunda 16 lık “sus” verilerek nefes tazelenmiştir. Aşağıda eserin 17 inci ve 18 inci ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin 17 inci ve 18 inci ölçüleri verilmiştir. Genel olarak notalar aslına uygun süre değerleri ile seslendirilse de 17 nci ölçüde ki sekizlik çarpma şeklindeki süslemeler icracının karakteristik yorumunu göstermek açısından önemlidir (). Buradaki 16 lık inici dörtlü nota kümesi kesik çalışla fakat glissandolu olarak icra edilmiştir. 18 inci ölçüde de glissando uygulamaları devam etmiş, ölçü sonunda verilen 16 lık “sus” ile nefes tazelenmiştir. Aşağıda eserin 23 üncü ve 24 üncü ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K4-40 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin 23 üncü ve 24 üncü ölçüleri verilmiştir. Yorumun tamamı bağlı ve glissando tekniği ile icra edilmiştir. 24 üncü ölçü içinde verilen her iki sekizlik “sus” ta da nefes alınmıştır. Aşağıda eserin 32 inci ve 33 üncü ölçülerinin yorum analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



The image shows a musical score for the 'Târihî Çevîr Marşı'. It consists of three systems of staves. The first system starts at measure 15, the second at measure 22, and the third at measure 29. The staves are labeled TRT, K1-48, and K4-40. The TRT part is a simple melody. The K1-48 and K4-40 parts are more complex, featuring various ornaments and rhythmic patterns. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

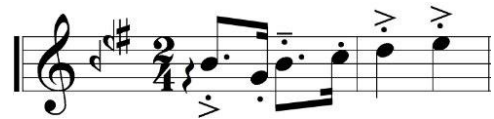
Şekil 42. “Târihî Çevîr Marşı” İsimli Eserin İcra Şekli

Yukarıda icra kaydı veren katılımcılarda K1-48 ve K4-40 ın yorumu ile bestesi Muallim Nâzım’a ait “Târihî Çevîr ” isimli marş yer almaktadır. Eserin seslendirilme süresi 1 dakika 19 saniyedir. Eser Segâh makamında olup Segâh Makamının tanımı “Segâh Peşrevi” nin incelendiği bölümde verilmiştir. İcracıların yorum biçimlerinin önemli ve özel görülen kısımları aşağıda incelenmiştir:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:

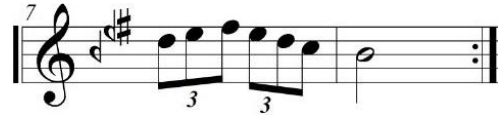


K2-42 ın İcra Şekli:

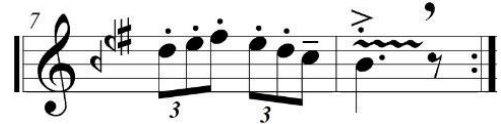


Yukarıda Târihî Çevîr Marşının birinci ve ikinci ölçüleri verilmiştir. K1-48 bu ölçülerde notanın aslına bağlı kalmış, ilk notaya glisando çıkışlı bağlanarak vurgulu, yumuşak ve kesik dilli ifadeler kullanmıştır. K2-42 ise ilk zamanda 16 lık “sus” ile nefes alarak diğre zamandaki değerleri bağlı ve glissandolu uygulamıştır. Aşağıda eserin yedinci ve sekizinci ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

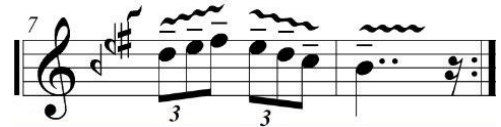
TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin yedinci ve sekizinci ölçüleri verilmiştir. K1-48 dilli ifadelere devam ederek ilk ölçüdeki tüm sekizlik notalarda staccatto şeklinde (son nota genişleterek) seslendirmiştir. K2-42 ise bu ölçüdeki notaların tamamını genişletilmiş dil uygulaması ve glissando tekniği ile yorumlamıştır. Sekizinci ölçünün sonunda, K1-48 sekizlik “sus” ile K2-42 16 lık “sus” ile nefes tazelemiştir. Aşağıda eserin 15 ve 16 ncı ölçülerinin icra analizi bulunmaktadır:

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 ın İcra Şekli:



Yukarıda eserin 15 inci ve 16 ncı ölçüleri verilmiştir. İcrada yorum farklılığı açık şekilde gözlenmektedir. K1-48 15 inci ölçüde Nevâ sesini ölçü boyunca vibrato tekniğiyle

duyurup nefes almayı tercih ederken, K2-42 tamamen kendi üslubunu kullanarak iki ölçüde de çeşitli nota kümelerinin kullanımı ile asıl notaya kıyasla farklı bir yorum sunmuştur. Aşağıda eserin 23 üncü ve 24 üncü ölçülerinin icra analizi yer almaktadır:

TRT Notası:

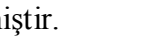


K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 in İcra Şekli:



Yukarıda eserin 23 üncü ve 24 üncü ölçüleri verilmiştir. Bu ölçülerde her iki katılımcıda bölüm tekrarına giderken farklı, diğer bölüme geçişte farklı ifadeler kullanmıştır. K1-48 ilk ölçünün ortasında nefes tazelerken, K2-42 ikinci ölçünün sonunda nefes tazelemiştir. K1-42 vibrato ve genişletilmiş dil uygulaması yaparken (), (), K2-42 bağlı çalış tekniği kullanmayı tercih etmiştir (). Aşağıda eserin 31 inci ve 32 inci ölçülerinin icra analizi verilmiştir.

TRT Notası:



K1-48 in İcra Şekli:



K2-42 in İcra Şekli:



Yukarıda eserin 31 inci ve 32 inci ölçüleri verilmiştir. Bu ölçülerde de dönüşten önce ve devamında farklı ifadelerin kullanıldığı görülmektedir. K1-48, ilk ölçüde vibrato tekniği ile seslendirdiği Nevâ sesinden sonra nefes almış, icrasında genişletilmiş, vurgulu ve kesik dil teknikleri ve bağ kullanmıştır. K2-42 ise ölçüye yumuşatılmış dil ile giriş yaparak devamında nota grupların staccatto (kesik çalış) ile ifade ederek 32 nci ölçü

sonunda kullandığı sekizlik “sus” ta nefes tazelemiştir. Dönüşte her iki katılımcıda TRT notasındaki gibi ilk ölçüde Nevâ sesini duyurarak son ölçüyü ikilik “sus” ile bitirmişlerdir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümünde araştırma sonucu elde edilen bulgular ve yorumlara dayalı sonuç ve öneriler belirtilmiştir.

5.1. Sonuçlar

Araştırmada katılımcı görüş ve uygulamalarına dayalı olarak ulaşılan sonuçlar aşağıda sunulmuştur:

1. Araştırmada katılımcıların tamamı ($n=14$), Trakya Bölgesi genelinde kaba zurna icra sanatı için, Lüleburgaz yöresinin en gelişmiş uygulamaya sahip olduğu konusunda görüş birliğine varmıştır. Trakya Bölgesinde kaba zurna icra edilen diğer yörelerle kıyaslandığında, Lüleburgaz'da en fazla sayıda kaba zurna icracısıyla ön plana çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca Lüleburgaz'da melodik yapının oldukça gelişmiş olduğu, repertuarın daha zengin, üfleme tekniklerinin çok daha ileri seviyelerde olduğu, ses yoğunluğunun ayarlanabildiği ve icrada nüans ifadelerinin uygulanabildiği görülmüştür. Bölge genelinde; gelişen ve değişen sosyo-ekonomik yapı düşünüldüğünde kaba zurna icrası ile geçimini sağlamaya çalışan müzisyenlerin tutunabilmeleri için, icralarında Lüleburgaz yöresi üslûbuna yakın çalmaya çalıştıkları söylenebilir.

2. Araştırmada katılımcıların tamamının ($n=12$), kaba zurna öğrenmeden önce farklı bir çalgı âleti kullandıkları, alanda yetişen katılımcıların tamamının ($n=6$) ailelerinde de müzisyen olduğu, meslekî müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olan müzisyenlerin ($n=6$) ise ailelerinde geçimini müzik ile sağlayan bireylerin olmadığı sonucuna varılmıştır. Yöresel sanatçılar ($n=6$) çalgı eğitimine 8–9 yaşlarında başlarken, meslekî müzik eğitimi almış katılımcıların ($n=6$) çalgı eğitimine başlama yaşlarının ise 12–13 olduğu saptanmıştır. Meslekî müzik eğitimi alan katılımcılar daha önce nefesli bir çalgı âleti icra ederken yöresel müzisyenlerin müzik eğitimine davul ve nefesli bir

müzik âleti çalarak başladıkları görülmüştür. Geleneksel çalgı eğitimine ilkökul çağlarında başlanması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

3. Katılımcılarla yapılan görüşmelerden kaba zurnanın en önemli kullanım alanının köy düğünleri ve mehteran konserleri olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bunların dışında, halk oyunlarında davula eşlik, televizyon programlarında solo veya ses sanatçısına eşlik, sözsüz müzik icra eden çeşitli müzik topluluklarında eşlik sazı, Albüm kayıtlarında ve yurt dışında organize edilen kültürler arası müzik organizasyonlarında solo saz olarak kullanım alanları bulunmaktadır. Yöresel katılımcıların tamamı geçimini kaba zurna icrasından sağlasa da; bu kişiler sosyal güvencesi olmayan veya sosyal güvencesini müziğin dışında farklı alanlardan sağlamaya çalışan müzisyenlerdir. Meslekî müzik eğitimi almış olan katılımcılar ise kamu kurum ve kuruluşlarında mesleklerine uygun şekilde istihdam edilmiş sanatçılar olup sosyal güvencelerini kendi alanlarından sağlamaktadırlar. Yöresel müzisyenlerin düzenli gelirleri yoktur. Kaba zurna icrasından elde ettikleri maddî kazancın çok büyük bir bölümünü “sezon” denilen ilk baharın son ayından sonbaharın ilk ayını kapsayan zamanda (Mayıs-Eylül) elde etmektedirler. Bu durum, kaba zurna icracısı yetişme-yetiştirme işlevini olumsuz yönde etkilemektedir. Kaba zurna icra geleneği gittikçe azaldığı, yakın bir gelecekte bu geleneğin yok olması gibi bir durumla karşılaşılabilceği sonucuna varılmıştır.

4. Çalışmada katılımcıların tamamı kaba zurnanın yapısal özelliklerinin ilkelliğine değinmiş, bu yapısal özelliklerin icracının çalgıya hâkimiyetini olumsuz yönde etkilediği konusunda görüş belirtmişlerdir. Yapılan görüşmelerde çalgının standart bir yapısı olmadığından fabrikasyon üretimi yapılamadığı, bu yüzden de çalgı üstünde, çalıcıdan çalıcıya değişen çeşitli oynamalar yapıldığı tespit edilmiştir. Sonuçta geleneksel Türk çalgıları eğitiminde sık rastlanan bu sorunsalın, kaba zurna içinde geçerli olduğu anlaşılmıştır.

5. Yapılan görüşmelerde kaba zurnanın iki oktavdan fazla ses genişliği olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Geniş ses hacmi, kaba zurnaya daha zengin ifade imkânı sunması açısından önemli görülmüştür. Kaba zurnanın Geleneksel Türk Nefesli Çalgıları içinde transpoze çalabilen (aynı eserin değişik seslerden seslendirilmesi) bir çalgı olduğu sonucu alana yaptığı katkı açısından önemlidir. Katılımcıların tamamı Lüleburgaz’da kaba zurnanın klarnet kıvraklığında çalınabileceğini ifade etmişlerdir. “Klarnet gibi

zurna çalmak ifadesi” literatüre geçebilecek iddialı bir deyim olarak karşımıza çıkarak araştırmanın sonuçları açısından önemsenmektedir.

6. Kaba zurnanın perdesiz bir çalgı aleti olması dolayısıyla seslendirilecek eserin icracı tarafından çok iyi bilinmesi gerekliliği sonucuna varılmıştır. Katılımcıları tamamı, icrada kendini gösteren tampere ya da mikrotonal seslerin doğru frekanslarla çıkartılabilmesi açısından, icracının bu sesleri dudak pozisyonu ile bulma zorunluluğuna değinmiştir. Kaba zurna icracısının repertuarının zengin olması gerekmektedir. Bu aşamada geleneksel çalgı icrasında repertuar zenginliğinin önemli olduğu belirtilebilir.

7. Çalışmada, yöresel katılımcılar alandaki icralarında nefes çevirme tekniğini kullanırken, AMMB veya İTTMTMB de icra edilen eserlerde nefes çevirme tekniğinin kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Mehter repertuarındaki eserlerin ünison (tek sesli), seslendirildiği halde toplu olarak icra edilmekte, bu sebeple eserin belli kısımlarında nefes alma tekniği kullanılmakta, nefes çevirme yapılmamaktadır. Ayrıca kaba zurnanın sesinin çok güçlü çıkması eşlik sazı olarak kullanımında sorun olmaktadır. Usta-çırak eğitiminden geçmiş yöresel sanatçılar ses yüksekliğini, zurna kamışının ağzın içindeki pozisyonunu değiştirmek suretiyle, üç forte seviyesinden piyano seviyesine kadar düşürebilmektedir. Bazı katılımcıların ise farklı materyallerde kamış (ince plastikten) kullanmak suretiyle kaba zurnadaki ses kuvvetini %50 ye varan oranlarda düşürebildikleri sonucuna ulaşılmıştır. Katılımcılar tarafından, kaba zurnada ses yüksekliğinin büyük bir problem olduğu, eşlik sazı olarak icra edildiğinde bu ses yüksekliğinin düşürülebilmesinin çok önemli olduğu ifade edilmektedir.

8. Çalışmada, meslekî müzik eğitimi veren kurumlarda kaba zurna eğitim ve öğretimine yönelik planlı bir müfredatın bulunmadığı, Bu konuda sadece İTÜ TMDK (bu kurumun ÇEB mezunu olan ve araştırmamıza katkıda bulunan katılımcı tarafından) ve Tekirdağ Belediye Konservatuarında aynı kişi tarafından eğitim verildiği, sonucuna ulaşılmıştır. Öğretim, eğitimcinin kendi tecrübeleri neticesinde oluşturduğu bir programa göre yapılmakta, kaba zurna dışında ki diğer zurnaları da kapsamaktadır. Alandaki eğitim ve öğretim ise usta-çırak (babadan-oğla) ilişkisiyle gerçekleşmektedir. Katılımcıların tamamı kaba zurna öğreniminin GTMÇ eğitim sistemine göre verilmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Kaba zurna icrası yurt dışındaki müzisyenlerin de ilgisini çekmektedir. Türkiye ye gelerek, yörede kaba zurna öğrenen Japonya uyruklu bir öğrenci bulunmaktadır. Kaba zurna öğrenebilmek için günlük 4–6 saatlik çalışma ile

dört yıllık bir süre süresi gerekmektedir. Böylece icracı çıraklıktan kalfalığa geçmekte, ancak kendine özel üslubu geliştiğinde ustalık seviyesine ulaşılabilir. Araştırma sonucunda kaba zurna eğitime yönelik metodik bir çalışma bulunmadığı tespit edilmiştir.

9. Araştırmada, icracı özelliklerine yönelik olarak ulaşılan sonuçlara ilişkin olarak daha önce nefesli bir çalgı öğrenmiş olmanın öğrenimi kolaylaştıracağı hususu ifade edilmiştir. Öğrenci sabırlı, dirayetli olmalı, çalgısına gönül vermelidir. Yöresel katılımcılarla yapılan görüşmelerde çırağın tevazu sahibi, ustasının dizinin dibinden ayrılmayan, tamam diyebilen bir kişiliğe sahip olması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Kaba zurna icracısı nefesli saz çalabilecek sağlığa ve fiziksel özelliklere sahip olmalıdır.

10. Araştırma boyunca, katılımcılarla yapılan görüşmelerde, kaba zurna icracılığının meslek olarak kabul görmesi için devlet eliyle gerekli şartların oluşturulması gerekliliği ortaya konmuştur. Aksi takdirde bu geleneğin kısa bir gelecekte yok olacağı ifade edilmiştir. Günümüzde bu geleneğin, kaba zurna icrasına gönül vermiş kişilerce, herhangi bir kurum veya kuruluşun maddi-manevî desteği alınmadan sadece şahsi gayret ve çabalar ile yürütüldüğü sonucuna varılmıştır. Katılımcıların şahsî gayretleri neticesinde oluşturdukları yöresel müzik topluluklarının yurt dışında verdiği konserler ülke tanıtımına katkı sağlamaktadır.

11. Katılımcılardan alınan icra kayıtları incelendiğinde, kaba zurna icrasının TSM ve THM, hatta Batı müziği formlarında ki eserleri de seslendirebilecek kabiliyette olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tahta nefesli ve çift yapraklı kamış ile kullanılan kaba zurna, Batı müziğinde kullanılan nefes, bağ, dil ve seslendirme tekniklerinin tamamını kullanmaktadır. Bu tekniklerin yanı sıra Türk Müziğine has ustadan ustaya değişen ve henüz literatüre girmemiş icra teknikleri uygulandığı sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

Araştırmada katılımcı görüşlerinden çıkan sonuçlara dayalı olarak aşağıdaki önerilerde bulunulabilir:

1. Bölgesinde bulunan Halk eğitimi merkezleri, Çıraklık eğitimi merkezleri, Meslekî eğitim merkezi, Özel kurslar, Özel dershaneler, Eğitim ve uygulama okulları (özel eğitim), Meslek okulları (özel eğitim), Meslekî eğitim merkezleri (özel eğitim), vb. gibi yaygın eğitim kurumlarında, devlet destekli kaba zurna kursları, bölümleri açılmalı, bu bölümlerde yöresel sanatçıların sosyal güvenceleri sağlanarak ücret karşılığı istihdam edilmeleri sağlanmalıdır. (Bu uygulama zamanla Türkiye geneline yayılabilir).

2. Lüleburgaz yöresinde, “Geleneksel Çalgılar Araştırma ve Eğitim Merkezi” kurulmalı, yöredeki usta öğreticilerin bu enstitüde öğretmenlik yapabilmeleri için gerekli düzenlemeler yapılmalıdır.

3. Konservatuvarların Çalgı Eğitimi Bölümlerindeki kaba zurna öğrencilerine alanda staj uygulaması yaptırılmalıdır.

4. Bölgede bulunan meslekî müzik eğitimi kurumlarında geleneksel Türk müziği çalgı eğitimi bölümleri oluşturulmalı, O bölgeye özel yöresel çalgıların eğitiminin verilmesi sağlanmalı, bölgedeki usta öğreticilerin bu bölümlerde görevlendirilmeleri için gerekli düzenlemeler yapılmalıdır.

5. Meslekî müzik eğitime yönelik olarak konservatuvarlar bünyesinde bulunan ilköğretim bölümleri yaygınlaştırılmalı, çalgı eğitime 10–12 yaşlarından itibaren başlanması sağlanmalıdır.

6. Kaba zurna eğitim ve öğretimine yönelik metodik çalışmalar yapılmalı, ders müfredâtı oluşturulmalıdır.

7. Kaba zurnanın halkça tutulması (popülerlik kazanması) gerekmektedir. Bu nedenle günümüz kaba zurna icracıları desteklenmeli, devlete ait televizyon kanallarında müzik programlarında performanslarının sergilenmesi sağlanmalı, kaba zurna geleneğine yönelik belgesel filmler yapılmalı konu düzenli aralıklarla gündeme alınmalı gündemde tutulmalıdır.

8. Meslekî müzik eğitimi veren kurumların çalgı yapım bölümlerinde kaba zurnanın yapısına yönelik araştırmalar yapılmalı, bu bölümlerde kaba zurna imalatının yapılması sağlanmalıdır. Yine bu bölümler tarafından, Türkiye de kaba zurna imalatı

yapan zanaatkârlar tespit edilerek kendilerinden istifade yoluna gidilebilir. Konuya bütçe ayrılması ve kaba zurnanın standart bir yapıya kavuşması için gerekli çalışmaların yapılması önerilmektedir.

9. Kaba zurna icra eden usta sanatçıların icraları analiz edilerek, literatürde bulunmayan seslendirme teknikleri tanımlanmalı, gerekli terimler oluşturulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1976). *Enstrüman bilgisi (Organoloji)*. İstanbul: Türk Mûsikisi Devlet Konservatuarı Koruma Derneği Yayınları.
- Açın, C. (1995). *Çalgı bilgisi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Agayeva, S. (2000). Abdülkadir Meragi'de Türk çalgıları. *Musiki Mecmuası*. Sy. 468 İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk mûsikîsi tarihi*. (Genişletilmiş II. baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aksoy, B. (1994). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda mûsikî*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak*. Ansiklopedik müzik sözlüğü. (3. Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alkan, C. (1987). Öğrenme-öğretme süreci ilkeleri. Ankara *Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 10,1501/Egifak-0000001070. 1 (20) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler> adresinden 18 Kasım 2012 tarihinde alınmıştır.
- Andraud, A. J. (1933). *First book of studies for obua or English horn scales and exercises for beginners*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa. Osmanlı sarayının İtalyan maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arslan, A. (2011). *Kasabadan kente bir cumhuriyet yürüyüşü, Lüleburgaz. 1. Kitap. Eğitim ve Kültür Tarihi*. Lüleburgaz: Görünüm Ajans.
- Ataman, S. Y. (1938). *Anadolu halk sazları-yerli musikiciler ve halk musiki karakterleri*. Ankara: Burhaneddin Matbaası.
- Atasoy, M. U. (2007, 14-16 Aralık). *Geleneksel Türk halk müziği çalgıları öğretiminde kullanılan öğretim yöntem ve teknikleri*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Aydın, H., Sivas, H., Yılmazel, A. F., Özer-Uğurlu, E., Tek, A. T., Elam, N., Pınar, H., Altunan, S., Bingöl, S. ve Koylu, Z. (2011). *Uygarlık Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web-Ofset Tesisleri.
- B. O. A. Maarif Nezâreti Evrakı. C. S. 5574, 229, 973, 279,6658, 4178.
- B. O. A. Maarif Nezâreti Evrakı. MF: TLY. 685–104.

- Baines, A. (1966). *European and American musical instruments*. New York: Viking Press.
- Balazs, S. ve Istvan, C. R. (1996). *Trombita, rezdop, tarogato... A török hadizene es Magyarorszag*. Enying: Tinodi Lantos Sebestyen Reformatos Zeneiskola. ISBN 9789630470179.
- Balcı, A. (2007). *Sosyal bilimlerde araştırma, yöntem teknik ve ilkeler* (6. Baskı). Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1997). *Tarihin arka odası* (Macarlardan 300 sayfalık zurna tarihi). <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/printnews.aspx?0DocID=-264329> adresinden 22 Ağustos 2012 tarihinde alınmıştır.
- Barış, A. D. (2007). Okul müzik eğitiminde çalgı eğitimi uygulamaları. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 15. (2), 1-12.
- Barut, Z. (2003, 30–31 Ekim). *Türk Müziğinde Enstrümantal İcra - Yorum*. Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumunda sunuldu, Malatya.
- Başbüyük, O., Büker, H., Demir, İ., Demir, O. Ö., Demir, S., Demirci, S., Dolu, O., Durna, T., Güner, C., Karakuş, Ö., Köksal, T., Köseli, M., Özdoğan, A. ve Sevinç, B. (2011). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. (3. Basım). İstanbul: Alfa Basım Yayın Dağıtım Ltd. Şti.
- Baumagrtner, A. (1988). *Musikinstrumente der welt: mehr als 1600 Musikinstrumente mit über 4000 III*. München: Diagram Group.
- Bearman, C. (1923). *Complete methode for clarinet*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Behar C. (2008). *Saklı Mecmua Ali Ufkî'nin Bibliotheque Nationale de France'taki (Turc 292) Yazması*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Budak O. A. (2009). *Türk müziğinin kökeni gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (Geliştirilmiş 10. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç, E., Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. (Geliştirilmiş 11. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Capelle, F. (1957). *Vingt grandes etudes pour clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Çağrı, S. (2008). *Sol klarnet eğitimi*. (2. baskı). İstanbul: Bemol Yayıncılık.
- Çalışır, F. (1980). *Çalgı bilgisi*. Ankara: Dağarcık Yayınları.
- Çetinkaya, Y. (2001). *İhvân-ı safâ'da müzik düşüncesi*. (2. Baskı). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Çevik, B. ve Güven, E. (2012, Şubat, Mart, Nisan) Güzel sanatlar ve spor liselerinde öğrenim gören müzik bölümü öğrencilerinin piyano derslerinde Türk bestecilerinin eserlerinin kullanılma durumlarına yönelik görüşleri. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*. 1 (1) ISSN: 2146-9199, 46, 46-52.
- Daloğlu, Y. (2007, 14-16 Aralık). *Eski Türk çalgıları. (Dîvân-ı Lûgati't-Türk'te betimlenen çalgılar)*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Debondue, A. (1932). *Trente deux etudes pour le houtbois*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Debondue, A. (1955). *Vingt cino etudes pour le hautbois*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Delecluse, U. (1958). *Vingt etudes faciles d'apres A. Samie pour la clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Dupond, A. (1970). *Methode rapide pour l'enseignement integral de la clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene müziği, Batı grubu Romanlarında müzik kültürü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Düzbastılar, M. E. (2007, 14-16 Aralık). *Türkiyede müzik öğretmenliği anabilim dalları programlarında geleneksel çalgılarımızın kullanılma durumlarının incelenmesi ve mevcut durumun çalgılarımızın yaşatılmasındaki muhtemel etkisi*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Elbaş, O. (2002, 15 – 16 Mart). *Günümüz Türkiye'sinde müzik kültürünün tarihsel kökleri*. 21.yy. Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumunda sunuldu, Ankara.
- Eravşar, R. (2012). Âşıklık geleneği bağlamında “bağlama”nın Anadolu'daki yayılma alanları. *Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi*. Kayseri. 2146-5843. www.nobel.gen.tr/MakaleSayac.aspx?ID=2594 adresinden 08 Ocak 2013 tarihinde alınmıştır .
- Erguner, S. (2002). *Ney metodu 2 cd'li*. İstanbul: Erguner Müzik.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: BağlamYayıncılık.
- Ersöz, M. (1963). Hars ve medeniyetin dinamik tanımları. *Eğitim Dergisi*. 1,(5)4. <http://www.hbvdergisi.gazi.edu.tr/ui/dergiler/15-243-255.pdf> adresinden 17.07.2012 tarihinde alınmıştır.
- Farmer, H.G. (1990). *A history of arabian music to the XIIIth century*. London: Luzac & Co.
- Farmer, H. G. (1999). *On yedinci yüzyılda Türk çalgıları*. (Çev. İlhami GÖKÇEN). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Fischer, H. G. (1989). *Organology and iconography of Ancient Egypt and the renaissance*. The Metropolitan Museum of Art is collaborating with JSTOR to digitize, preserve, and extend access to Metropolitan Museum Journal. <http://www.metmuseum.org/pubs/journals/1/pdf/1512866.pdf.banned.pdf> adresinden 30 Aralık 2012 tarihinde alınmıştır.
- Fischer, K. (1906). *A new and modern method for clarinet boehm and ordinary system*. New York: Lazarus Clarinet School. www.clarinetinstitute.com. Adresinden 29 Eylül 2008 tarihinde alınmıştır.
- Freed, K. (2002). *Musical Instruments*. Tucson: Learning Page, Inc. http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&frm=1&source=web&cd=2&ved=0CFYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fteacher.edmonds.wednet.edu%2Fbrier%2Fmkubinsk%2Fdocuments%2Fmusicians.pdf&ei=LRkEUMG2B4_YsgayocnrBg&usg=AFQjCNE70uwFq_ATRZJyeNT73Agitq3T4g&sig2=6ABDhDNKwmn2RDMyz5r m w adresinden 28 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.
- Gazimihal, M. R. (1958) *Asya ve Anadolu'da ıklğ*. Ankara: Ses ve Tel Birliğı Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1962). Zurnayı yıprandıran klarnet. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*. 7, (158). 2838.
- Gazimihal M. G. (1975a). *Türk nefesli çalgıları (Türk ötkü çalgıları)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gazimihal M. G. (1975b). *Türk vurmali çalgıları (Türk depki çalgıları)*. Ankara: MİFAD Yayınları.
- Gazimihal M. G. (1975c). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gekeler, K. (1948). *Clarinet method in three volumes*. U.S.A: Belwin-Mills Publishing.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk sanat müziğinde meşk sisteminden notalı eğitim sistemine geçişle ilgili bazı düşünceler. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 38–151.
- Gillet, F. (1935). *Methode pour le debut du hautbois*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Gillet, F. (1938). *Methode complete hautbois*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Gillet, F. (BC 3375). *Vingt minutes d'etude exercices journaliers pour la technique du hautbois*. Paris: Editions Musicales Buffet-Crampon et Cie.
- Goode, W. J. and Paul, K. H. (1973). *Sosyal bilimlerde araştırma metodları* (çev. R. Keleş). Ankara: Sevinç Matbaası.
- Goularas, B. G. (2012). 1923 Türk-Yunan nüfus mübadelesi ve günümüzde mübadil kimlik ve kültürlerinin yaşatılması. *Alternatif Politika*, 4 (2), 129–146.

- Göher-Vural, F. (2011). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik Hun, Kök Türk ve Uygur devletleri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Gökalp, Z. (2009). *Türkçülüğün esasları*. Konya: Tuna Yayınları.
- Göktaş, E. (2010). Dünya'da ve Türkiye'de Vurmalı Çalgılar. *Atatürk Üniversitesi e-dergi*. atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/view/2326/2333 adresinden 05 Aralık 2012 tarihinde alınmıştır.
- Gülsün, M. (2011). *Türk müziğinde klarnet eğitimi*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Günay E. (2006). *Müzik sosyolojisi sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Güvenç, B. (1991). *İnsan ve Kültür*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hafizoğlu, Ö. (2009). *Kanun egzersizleri ve eğitimi*. Trabzon: Gündüz Ofset Matbaacılık.
- Halebak, E. (2011). Zurna ile cazın içine tereddütsüz dalan adam; Ahmet Özden. Kentim Kendim. *Nisan-Mayıs-Haziran, Sayı 14*. 28.
- Halebak, E. (2012). Tockyablues; Roman değil, enSTRoman müziği. Kentim Kendim. *Ekim-Kasım-Aralık, Sayı 20*. 28.
- Hammer, J. V. (1992). *Osmanlı tarihi*. İstanbul: İlgi Yayınları.
- Hipkins, A. J. (1921). *Musical instruments*. Historic, Rare and Unique. London.
- Hornbostel, E. M. (1914). *Zeitschrift für Ethnologie* 46, 553–590.
- İlyasoğlu, E. (2009). *Zaman içinde müzik*. (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnan, M. R. (1983). *Cumhuriyet döneminde eğitim*. İstanbul: Devlet Kitapları.
- Jairazbhoy, N. A. (1970, Sep.). A Preliminary Survey of the Oboe in India. *Ethnomusicology*, Vol. 14 pp. 375-388. *University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology*. Chicago. <http://www.jstor.org/stable/850609> adresinden 23 Eylül 2009 tarihinde alınmıştır.
- Jeanjean, P. (1926). *Studies and exercises for clarinet*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Jeanjean, P. (1928). *Etudes progressives et melodiques pour la clarinette*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc.
- Jeanjean, P. (1929). *Etudes progressives et melodiques pour la clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Jeanjean, P. (1957). *Studies and exercises for clarinet*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.

- Jeanjean, P. and Klose, H. (1926). *Etudes et exercices pour la clarinette*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Judet, E. P. (1998 a). “*Kevseri Mecmuası*”. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judet, E. P. (1998 b). XVIII. *Yüzyıl mûsiki yazmalarından kevserî mecmuası üstüne karşılaştırmalı bir inceleme* (çev. B. Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Judet, E. P. (2007). “*Tuna Boyunca Anılarla Ezgiler*”. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kaçar, Y. G. (2009). *Türk mûsikîsi rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk mûsikîsi üzerine görüşler*. Ankara: Maya Akademi.
- Kahn, D. (1990 Oct.). *Track Organology*. (55) 67–78. The MIT Press. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/778938?uid=3739192&uid=2&uid=4&sid=21101483060063> adresinden 30 Aralık 2012 tarihinde alınmıştır.
- Kahyaoğlu, Y. (2009). *Geleneksel Türk müziği eğitiminde metod ihtiyacı ve kanun metodları üzerine bir inceleme*. 8. Ulusal müzik eğitimi sempozyumunda sunuldu, Samsun.
- Kalender, N. (2001). Çalgı, yapım, bakım, onarım. *Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi*. XIV.(1).
- Kanar, M. (1993). *Büyük Farsça-Türkçe sözlük*. İstanbul: Birim Yayıncılık.
- Kantemiroğlu. (2001). *Kitâbu ‘ilmi’l-mûsikî ‘alâ vechi’l-hurûfât mûsikîyi harflerle tesbît ve icrâ ilminin kitabı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan. M. (1992). *Büyük Türkiye rüyası*. (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaelma. B. (2008). *Makamsal işitmede algısal perde hiyerarşisinin dinleyicilerin eğitim düzeyleriyle ilişkisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karahasan, T. H. (2000). *Ney metodu*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Karahasan, T. H. (2012). *Mey metodu*. İstanbul: Göksu Ofset Matbaacılık.
- Karasar, N. (2010). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (21. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, A. (2011). *Ney metodu*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Klose, H. (1948). *Methode de clarinette extraite de la methode complete de F. Berr*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Klose, H. (1956). *Methode complete de clarinette*. (Volume 1). Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Klose, H. (1958). *Methode complete de clarinette*. (Volume 2). Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.

- Koç, A. (Ed.). (2005). *Tarihsel süreç içinde klasik Türk müziği*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü. Ankara: Mert Matbaacılık.
- Lazarus, H. and Ville, P. (1906). *A new and modern method for clarinet-Boehm and ordinary system*. New York: Carl Fischer Inc.
- Lefebvre, P. (1947). *Berr methode complete de clarinette en deux volumes*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Lefebvre, P. (1948). *Methode de clarinette, extraite de la methode de complete de*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Levent N. (1997). *Çalgı ve orkestralama bilgisi*. İzmir: Levent Müzik Evi Yayıncılık.
- London. T. (1994). *The imperial harem of the sultans*. İstanbul: Peva Yayıncılık.
- Lutman, R. (1948). *Extrait la methode complete de houtbois de A. M. R. Barret*. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- M.E.B. (2002). *Milli eğitim temel kanunu*. Birinci kısım. Birinci bölüm. Madde: 2 <http://mevzuat.meb.gov.tr/html/88.html> adresinden 01 Ocak 2013 tarihinde alınmıştır.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mus2okur. (2007). *Türk müziği multimedya ansiklopedisi*. İstanbul: Data-Soft Bilgisayar Hizmetleri ve Tic. Ltd. Şti.
- Myers, E. (1992). *Ethnomusicology*. New York: W. W. Norton and Company.
- Onatça, N. A. (2007). *Alevi-bektaşî kültüründe kırklar semahı*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Ögel, B. (1987). *Türklerde devlet ve ordu mehteri (Hunlardan Osmanlılara)*. Türk Kültür Tarihine Giriş VIII. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1991a). *Türk halk musikisi aletleri (Hunlardan Osmanlılara)*. Türk Kültür Tarihine Giriş VI. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1991b). *Türklerde tuğ ve bayrak (Uygur devletinden Osmanlılara)*. Türk Kültür Tarihine Giriş IX. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. Başbakanlık Basımevi.
- Ökse, A. T. (2007, 14-16 Aralık) *Anadolu halk çalgılarının eski önyasya'daki kökleri*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslar arası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Öksüz, M. A. (2007, 14-16 Aralık). Türk halk müziği çalgılarının gelişim süreci. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.

- Ötken, T. (1996). *Kaba zurna ve metodu üzerine ön çalışmalar*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Ötken, T. (2001) *Kaba zurna, kullanım alanı, tanımı ve yapısı, Türk müziğindeki yeri*. <http://www.angelfire.com/art2/otken/giris.htm> adresinden 29 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.
- Öz, N. B. (2001). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda orkestra-oda müziği eğitiminde yaylı çalgıların yeri ve önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, XIV,(1) <http://www.nenedir.net/nedir/muzik/949-calgi-egitimi-nedir.html> adresinden 17 Temmuz 2012 tarihinde alınmıştır.
- Özaydın, B. (2010). *Teknoloji kültürü ve etik*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Isparta.
- Özdemir, M. A. (2007, 14–16 Aralık). *Yeni bir çalışma alanı olarak halk çalgıları orkestrası*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Özgüven, İ. E. (1980). *Görüşme ilke ve teknikleri*. Ankara: İleri Matbaası.
- Özden, A. (2006). *Zurna*. Audio CD albüm. İstanbul: Oz Productions.
- Özer, U. (2012). *Trakya'daki çingene müzisyenler ve yaşantıda gerçekleşen müzikal öğrenme*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özkan, Ö. (2007). *Dîvan şiiri penceresinden Osmanlı toplum hayatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özler, K. (2010). *Klarnet tekniği*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Özmen, N. (1995). *Gülistan*. Audio CD albüm. İstanbul: Ağdaş Müzik Yapım.
- Özmenteş, S. (2005). Müzik Eğitiminin Boyutları ve Çalgı Eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Sayı: 4. Dönem: Bahar <http://www.pegem.net/akademi/3-8263-Muzik-Egitiminin-Boyutlari-ve-Calgi-egitimi.aspx> adresinden 17 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.
- Paşaoğlu, S. (2009, Aralık). Müzik kültüründe sözlü ve yazılı aktarım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 11. S(2) 143-159 <http://sobedergi.trakya.edu.tr/dosyalar/December2009.pdf> adresinden 29 Aralık 2012 tarihinde alınmıştır.
- Patton, M. Q. (1987). *How to use qualitative methods in evaluation*. Newbury Park, CA: Sage.
- Peacock, K. (1987). *Instruments to Perform Color-Music*. Two Centuries of Technological Experimentation. Leonardo. 21. (4) 397-406, Web:<http://www>.

paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2008/08/instrumentstoperformcolor.pdf adresinden 28 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.

- Pelikoğlu, M. C. (2007, 14-16 Aralık). *Türk halk çalgılarının müzik eğitiminde gerekliliği ve önemi*. Halk Müziğinde çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Picken, L. (1975). *Folk music instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Sachs, C. (1914). *Zeitschrift für Ethnologie*. 46, 553-590.
- Sakarya, İ. (1975). *Çalgı yapımı ve onarımı bilgisi*. Ankara.
- Saraç, A. G. (1992). *Türkiye’de eğitim fakülteleri müzik eğitimi bölümlerinde viyolonsel öğretiminde kullanılan yöntem ve tekniklerin öğrenciye yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, G.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü: Ankara.
- Shiloah, A. (ed. by Bernard Lewis). (1976). *The world of İslam: faith, people, culture*. London: The Great Civilization.
- Signell, K. (May, 1968). Turkish influences in western music. *Music Educatorss Journal*. Vol. 54.pp. 39-40. Menchester. <http://www.jstor.org/stable/3391342> adresinden 23 Eylül 2009 tarihinde alınmıştır.
- Sözer, V. (1964). *Müzik ve müzisyenler ansiklopedisi*. İstanbul: Tan gazetesini Matbaası.
- Stark, R. (1988). *Praktische stakkato – schule für klarinette*. Milano: G. Ricordi & C. Editori.
- Sun, M. (1969). *Türkiye’nin kültür, müzik, tiyatro sorunları*. Ankara: Kültür Yayınları.
- Şensöz, A. P. (2008). *Barok’tan modern’e obuanın mekanik yapısının gelişimi [The machanical development of the oboe from baroque era to modern era]* Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. (2. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Taraç, B. (2007). *İki kıyının müziği*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz kaval metodu (The method of the shepherd’s pipe)*. İzmir: Nilmer Ofset Matbaacılık.
- Temel, C. (1993). *Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda başlangıç keman öğretiminde uygulanan yöntem ve tekniklerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Topuzoğlu, E. (2010). *Klarnet çalmayı öğreniyorum*. İzmir: Servet Kasetçilik Paradoks Yapım.

- Turhan, M. (1972). *Kültür değişimleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Türkdoğan, O. (2000). *Bilimsel araştırma metodolojisi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tvarnier, J. B. (1987). 17. *Yüzyılda Topkapı sarayı*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi: temel kavramlar, ilkeler, yaklaşımlar*. (2. basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye’deki durum*. (Genişletilmiş 3. Basım). Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Usbeck, H. (1967). *Türklerde mûsikî aletleri*. İstanbul: Türkiyat Enstitüsü.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmed döneminde mûsiki ve şems-i rûmî’nin mecmûa-i güfte’si*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Uslu, R. (2009). *Saraydaki kemancı Hızır Ağa ve müzik teorisi*. (3. Baskı). İstanbul: Yazarın kendi imkânlarıyla Basılmıştır.
- Uslu, R. (2010). *Selçuklu topraklarında müzik (Hoca Ahmed Yesevî’den Hz. Mevlâna’ya)*. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Uslu, R. Dişiaçık-Doğrusöz, N. (2009). *Abdûlbâki Nâsır Dede’nin müzik yazısı “tahrîriye”*. İstanbul: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Uysal, S. (1982). Türk halk çalgıları. *Türk Halk Müziği ve Halk Oyunları Dergisi*. 1, (1) 1 16. Ankara: Mansur Kaymak Yayınları.
- Uzun, M. Ö. (2009 13-25 Eylül). *Müzik eğitiminde metotsuzluk problemi ve mey sazının öğretimi için bir metot önerisi*. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumunda sunuldu. Samsun. http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/samsun/M_Uzun.pdf adresinden 29 Ekim 2012 tarihinde alınmıştır.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1982). *Osmanlı tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunkaya, E. (2010 Nisan – Mayıs – Haziran). Türk halk danslarının müzikle icrasında davulun yeri ve önemi. *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi* 20 ISSN:1694-528X KIRGIZİSTAN: Türk Dünyası Kırgız - Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü <http://www.Akademikbakis.org> adresinden 15 Mayıs 2012 günü alınmıştır.
- Üngör, E. R. (1999). Osmanlı. (Editör: Güler Eren). *Osmanlı’da Türk musikisi ve çalgılar*. Osmanlı kültür ve sanat 11, 573-583.
- Üngör, E. R. (1978). *Türk musikisinde çalgılar*. Ankara: Akademik Konferanslar Serisi.
- Üngör, E. R. (2000). Geçmişten günümüze Türk lutiyeleleri. *Musiki Mecmuası*. 469. İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.

- Wilder, B. (2002). *Musical instruments*. Katoomba NSW: Music Fun. www.musicfun.com.au adresinden 28 Mayıs 2012 tarihinde alınmıştır.
- Yahya, G. (2005). *Ud metodu*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Yahya, G. (2006). *Ud alıştırma çalışmaları*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk müzikîsi üzerine görüşler*. Ankara: Maya Akademi.
- Yalçinkaya, B. (2002). *21inci yüzyılda müzik eğitiminde çalgı öğrencilerinin temel psiko-motor alan davranışları üzerinde Alexander tekniğinin etkisi*. Uluslararası Avrupa'da ve Türk cumhuriyetlerinde müzik kültürü ve eğitimi kongresinde sunuldu, Ankara.
- Yalın, A. R. (1940). *Cenupta Türkmen çalgıları*. Adana: Seyhan Basımevi.
- Yeğin, A., Badıllı, A., Hekimoğlu, İ., Çalım, İ. (1999). *Osmanlıca-Türkçe büyük ansiklopedik büyük lügat*. İstanbul: Türdav Basımevi.
- Yener, F. (1983). *Müzik*. İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. Apa Ofset Basımevi.
- Yener, S. (1993). *Bağlama öğretim metodu*. (Üçüncü baskı). Trabzon: Trabzon Ofset Matbaacılık.
- Yeşilyurt, E. (2007, Ekim, Kasım, Aralık). Halk müziğinde çalgılar uluslararası sempozyumu. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*. 1303-4146.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yücel, M. (2008). *Ney metodu*. İstanbul: Yücel Müzik. http://www.neyzen.com/neymetodu/ney_metodu_001.pdf adresinden 14 Haziran 2012 tarihinde alınmıştır.
- Yürük, Ü. (2001). *Kaba zurnanın Türk müziğindeki yeri ve önemi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Yürük, Ü. (2010). *Zurnistanbul*. İstanbul: Bay Müzik Üretim.
- Zeydan, C. (2009). *İslam medeniyet tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

Ek. 1. Görüşme Formu

Görüşme;

Tarihi:/...../2013 Saati:/..... Yeri:

Kişisel Bilgiler;

Adınız ve Soyadınız :
Doğum yeriniz ve Tarihi :
Eğitim Düzeyiniz :
Mesleğiniz :
Yaşadığınız yer :

Sorular;

1. Size göre Trakya’da kaba zurna icrası açısından Lüleburgaz Yöresinin özellikleri nelerdir?
2. Kaba zurna çalmayı nasıl öğrendiniz?
 - a. *Kaba zurna çalmaya kaç yaşında başladınız?*
 - b. *Zurnaya başlamadan önce başka bir çalgı âleti icra etiniz mi? Yanıtınız “evet” ise hangi çalgı âletini kullandınız?*
 - c. *Çevrenizde çalgı çalan başka bireyler var mı?*
3. Kaba zurnanın kullanım alanları nelerdir?
4. Çalgınızın yapısal ve müzikal özellikleri nelerdir??
 - a. *Çalgınızın hangi ağaçtan imal edilmektedir. Çalgınızın bölümleri nelerdir?*
 - b. *Çalgınızın ses genişliği, akordu, transpoze çalabilme gibi özellikleri nelerdir?*
 - c. *Kaba zurnanın yapısal özelliklerinin icraya olan etkileri nelerdir?*
5. Kaba zurna çalmanın zorlukları nelerdir?
 - a. *Çalgınızı üflerken nefes kontrolünü nasıl sağlıyorsunuz?*
 - b. *Çalgınızı üflerken sesin gürlüğünü nasıl ayarlıyorsunuz?*
 - c. *Kaba zurna ile eser icrasında tona ve makama uygun seslendirmeyi nasıl yapıyorsunuz?*
6. Kaba zurna eğitiminin özellikleri nelerdir?
 - a. *Kaba zurna öğrettiğiniz talebeleriniz oldu mu? (Yanıtınız evet ise öğretime yönelik nasıl bir yöntem uyguladınız?)*
 - b. *Size göre kaba zurna eğitime yönelik güçlükler ve bu güçlüklerin çözüm yolları nelerdir?*
7. Kaba zurna sanatçısının özellikleri nelerdir?
8. Türkiye’de kaba zurna icrasının geleceğine yönelik düşünceleriniz nelerdir?
9. Kaba zurna ile eser örnekleri seslendirebilir misiniz?

Ek 2. Görüşme Sözleşme Formu

Merhabalar,

Öncelikle size kendimi tanıtmak istiyorum.

Ben Okan SAĞLAMBİLEN. Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümünde öğretim görevlisiyim. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Müzik Öğretmenliği bölümünde doktora yapmaktayım. Doktora çalışmamda Trakya Bölgesi kaba zurna icrasının özelliklerini inceleyerek kaba zurna eğitime yönelik çalışma etütleri oluşturmayı hedefliyorum. Bu çalışmanın en önemli amaçlarından birisi kaba zurna icra geleneğimizin bilimsel bir çalışmayla akademik bünyeye taşınmasıdır. Böylece kaba zurna icrasının kendine has icra özelliklerine ve öğrenim tekniklerine dikkat çekmeyi hedefliyoruz. Ata sazımız olan kaba zurnanın yaşatılması için doktora aşamasında yapılacak bu çalışmayı oldukça önemsiyoruz.

Araştırmamın bu aşamasında siz değerli kaba zurna ustalarıyla bir görüşme formu doldurulması gerekmektedir. Ayrıca tespit ettiğim makamlara ait eser örneklerini kaba zurna ile seslendirip bu makamlara ait taksim yapmanızı rica ediyorum. Araştırmam boyunca toplayacağım verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi açısından sesli ve görüntülü çekim yapılacaktır. Bu kayıtlar yalnızca yapacağım bilimsel çalışmalarda veri olarak kullanılacaktır. Katılımcıların talepleri doğrultusunda alınan kayıtlar bilimsel çalışmalar tamamlandıktan sonra silinebilecektir.

Bana ayırmış olduğunuz vakitten dolayı teşekkür ederim.

Size verdiğim sözleri tutacağıma ve araştırmama tamamen gönüllü olarak katıldığınıza dair bu sözleşmeyi karşılıklı olarak imzalamamız gerekmektedir.

Araştırmama gösterdiğiniz ilgi ve katkılarınızdan dolayı tekrar teşekkür eder başarılar dilerim.

Görüşmenin yapıldığı;

Tarih :/...../.....Saat: Yer:

Görüşme yapılan kaba zurna icracısının:

Adı ve Soyadı : İmzası :

Görüşme yapan araştırmacının:

Adı ve Soyadı : Okan SAĞLAMBİLEN İmzası :

Ek 3. Kaba Zurna Uygulama Kayıtları Veri CD'si

CD İÇeriği

- | | |
|-----------------------------------|---|
| 1. Ceddin Deden Marşı | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K4-40 Ses ve görüntü dosyası |
| 2. Çalın Davulları Çaydan Aşağıya | : K2-42 Ses ve görüntü dosyası
K11-57 Ses ve görüntü dosyası |
| 3. Çanakkale İçinde Aynalı Çarşı | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K2-42 Ses dosyası
K4-40 Ses ve görüntü dosyası
K7-53 Ses ve görüntü dosyası
K8-69 Ses ve görüntü dosyası
K10-63 Ses ve görüntü dosyası
K12-73 Ses ve görüntü dosyası |
| 4. Devlet Marşı | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K2-40 Görüntü dosyası |
| 5. Hekimoğlu Derler Benim Aslıma | : K10-63 Ses dosyası
K11-57 Ses dosyası |
| 6. Hicaz Humâyun Peşrevi | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K2-42 Ses dosyası
K4-40 Ses ve görüntü dosyası |
| 7. Hicaz Saz Semâîsi | : K7-53 Ses ve görüntü dosyası |
| 8. Mâhûr Saz Semâîsi | : K4-40 Ses ve görüntü dosyası |
| 9. Mehterhâne-i Hâkânî Harp Marşı | : K4-40 Ses ve görüntü dosyası |
| 10. Rast Medhal | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K2-42 Ses dosyası
K4-40 Ses Dosyası
K10-63 Ses Dosyası |
| 11. Segâh Peşrevi | : K2-42 Ses Dosyası
K4-40 Ses ve görüntü dosyası |
| 12. Tarihî Çevir Marşı | : K1-48 Ses ve görüntü dosyası
K2-42 Ses ve görüntü dosyası |
| 13. Yıllar Ne Çabuk Geçti | : K4-40 Ses ve görüntü dosyası |