

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**



**ZEYBEK İCRASINDA KABAK KEMANE KULLANIMI:  
PARMAK VE YAY TEKNİKLERİNİN UYGULAMALI  
ÇÖZÜMLEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Ünsal DENİZ**

**HAZIRLAYAN**  
**Süleyman TUNCER**

**MALATYA 2025**

**T.C.**  
**İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ZEYBEK İCRASINDA KABAK KEMANE KULLANIMI: PARMAK VE YAY**  
**TEKNİKLERİNİN UYGULAMALI ÇÖZÜMLEMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**  
**Süleyman TUNCER**

**DANIŞMAN**  
**Doç. Dr. Ünsal DENİZ**

**MALATYA 2025**

## ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Ünsal DENİZ danışmanlığında, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım “Zeybek İcrasında Kabak Kemane Kullanımı: Parmak Ve Yay Tekniklerinin Uygulamalı Çözümlemesi” başlıklı bu çalışmada, bilimsel etiğe ve ahlaki kurallara uyulduğunu, sunulan bilgilerin akademik kurallar çerçevesinde elde edildiğini ve tarafımdan yazıldığını, yararlandığım bütün kaynakların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

**Süleyman TUNCER**

**16.06.2025**



## ÖNSÖZ

Bu çalışma, yüksek lisans sürecimin en önemli ve anlamlı ürünlerinden biri olarak, yalnızca bireysel bir emeğin değil, aynı zamanda pek çok kıymetli ismin katkı ve desteğiyle vücut bulmuştur.

Tez çalışmamın her aşamasında bilimsel rehberliğiyle yolumu aydınlatan, akademik birikimi ve vizyoner yaklaşımıyla bana ilham kaynağı olan değerli danışmanım Doç. Dr. Ünsal Deniz'e en içten şükranlarımı sunarım. Kendisinin yönlendirmeleri, titiz değerlendirmeleri ve yapıcı eleştirileri sayesinde bu çalışmanın bilimsel niteliği güçlenmiş, akademik bakış açım derinlik kazanmıştır.

Tez sürecinde fikirleriyle bana katkı sunan, samimi ilgileri ve destekleriyle akademik yolculuğumu kolaylaştıran Öğr. Gör. Burak Koçer ve Doç. Dr. Zülfikar Aytaç Kışman'a da teşekkürü bir borç bilirim. Sağladıkları bilimsel destek ve teşvik edici yaklaşımları sayesinde çalışmam daha sağlam bir zemine oturmuştur.

Bu süreçte her zaman yanımda olan, fikir alışverişlerinde bulunarak katkı sunan, manevi desteğiyle bana güç veren sevgilim, hayat arkadaşım İrem Yılmaz'a da gönülden teşekkür ederim. Onun desteği, bu yolculuğu daha anlamlı ve dayanılır kılmıştır.

Hayatım boyunca bana koşulsuz sevgiyle destek olan, sabırlarıyla en zorlu zamanlarda dahi yanımda yer alan aileme en derin teşekkürlerimi sunuyorum.

## ÖZET

Türkiye’de çalgı eğitiminde kullanılan metot kitaplarının ve etüt kitaplarının son dönemlerde arttığı ve çalışmaların yoğunlaştığı gözlemlenmektedir. Söz konusu halk müziği olduğunda özellikle bağlama metodu adı ile yayınlanan kitapların yöntem ve teknikten çok birer repertuvar kitabı şeklinde hazırlandığı ve konuya bilimsel yaklaşımla eğilme konusunda aksaklıklar olduğu tespit edilmiştir. Bu araştırmada halk müziğinin renk sazlarından biri olan kabak kemane ve yörelere göre çalım teknikleri incelenmiş, araştırmanın odak noktası olarak zeybek tavrının kabak kemaneye yay ve parmak tekniği olarak nasıl uygulanacağı ele alınmıştır. Araştırmanın odak noktasından hareketle literatür taraması yapılarak mevcut kabak kemane metotları incelenmiş bunun yanında bağlamada zeybek tavrının tezene vuruşları ve bu tezene vuruşlarının varyasyonları incelenmiştir. Bağlama icrasındaki zeybek tavrının tezene vuruşlarının kabak kemane çalgısı üzerinde nasıl uygulanacağı ve bu uygulamanın notasyona nasıl yansıtılacağı araştırılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Kabak Kemane, Zeybek, Halk Müziği, Tavrı, Çalgı Eğitimi

## ABSTRACT

It has been observed that there has been an increase in the use of method books and etude books in the context of instrument education in Turkey, accompanied by a notable intensification of studies. It has been suggested that the books published under the name of Bağlama Method are prepared as repertoire books rather than method and technique books. This could potentially lead to certain issues in terms of the scientific approach to the subject. In this research, the kabak kemane, one of the colour instruments of Turkish folk music, and playing techniques according to regions were examined, and how to apply the zeybek style to the kabak kemane as a bow and finger technique was discussed as the focus of the research. In the spirit of scientific exploration and advancement, an examination of the existing kabak kemane methods was conducted, drawing upon a rich array of literature on the subject. In accordance with the research focus, the extant kabak kemane methods were examined through a review of the extant literature. Moreover, the zeybek style's bağlama tezene strokes and variations of these tezene strokes were examined. It was investigated how to apply the zeybek style's tezene strokes in bağlama performance on the kabak kemane instrument and how to reflect this application to the notation.

**Key Words:** Kabak Kemane, Zeybek, Turkish Folk Music, Manner, Instrument Training

# İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY SAYFASI .....	iii
ONUR SÖZÜ .....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET .....	vi
ABSTRACT .....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ŞEKİLER LİSTESİ.....	xii
TABLolar LİSTESİ .....	xiii
KISALTMALAR.....	xiv
BÖLÜM 1 .....	1
GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Problem Cümlesi .....	2
1.3. Alt Problemler .....	2
1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	2
1.5. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar).....	3
BÖLÜM 2.....	7
KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER.....	7
2.1. Halk Müziği.....	7
2.2. Halk Müziği Çalgıları .....	10
2.3. Telli Çalgılar .....	11
2.3.1. Bağlama ve Ailesi.....	13
2.3.2. Telli-Yaylı Çalgılar.....	15
2.3.3. Nefesli Çalgılar .....	16
2.3.4. Vurmalı Çalgılar.....	19
2.3.4.1. Bagetli (Sopalı) Olanlar .....	19
2.3.4.2. Bagetsiz (Sopasız) Olanlar .....	19
2.4. Çarpma Çalgılar .....	20
2.4.1. Tahta Çarpmalılar .....	20
2.4.2. Metal Çarpmalılar.....	21
2.5. Çalgı Eğitimi .....	21

2.5.1. Suzuki Yöntemi.....	22
2.5.2. Orff Yöntemi.....	22
2.5.3.Kodaly Yöntemi.....	23
2.5.4. Carabo-Cone Yöntemi .....	23
2.5.5. Dalcroze Yöntemi .....	23
2.6. Halk Müziği’de Çalgı Eğitimi .....	24
2.7. Halk Müziğinde Yöre, Tavrı ve Üslup Kavramı .....	26
2.8. Ege Bölgesi Müzik Kültürü .....	27
2.9. Geleneksel Halk Müziğinde Tavrılar .....	29
2.9.1. Sürmeli (Yozgat) Tavrı .....	29
2.9.2. Kayseri Tavrı .....	29
2.9.3. Konya Tavrı .....	29
2.9.4. Silifke Tavrı.....	30
2.9.5. Azeri Tavrı .....	30
2.9.6. Ankara Tavrı .....	30
2.9.7. Aşıklama Tavrı .....	31
2.9.8. Karşılama Tavrı .....	31
2.9.9. Teke Tavrı.....	31
2.9.10. Karadeniz ve Rumeli Tavrı .....	32
2.9.11. Zeybek Tavrı.....	32
2.10. Halk Müziğinde Zeybek.....	32
2.10.1. Zeybek Kelimesinin Kökeni .....	34
2.10.2. Ritmik Yapılarına Göre Zeybekler.....	35
2.10.2.1. Ağır Zeybekler .....	35
2.10.2.2. Yürük (Kıvrak) Zeybekler .....	36
2.10.3. Zeybeklerde Kullanılan Usuller .....	36
2.11. Kabak Kemanenin Tarihi.....	37
2.11.1. Kabak Kemanenin Yapısal Özellikleri.....	40
2.11.2. Kabak Kemanenin Bölümleri.....	41
2.11.2.1. Gövde (Tekne).....	41
2.11.2.2. Sap (Klavye).....	41
2.11.2.3. Burguluk.....	42

2.11.2.4. Deri (Kapak) .....	42
2.11.2.5. Can Direği .....	42
2.11.3.6. Alt Eşik ve Üst Eşik .....	42
2.11.3.7. Arşe (Yay) .....	42
2.12. Kabak Kemane Akort Sistemi.....	43
2.13. Kabak Kemane'nin İcra Edildiği Alanlar.....	44
2.13.1. Müzik Topluluklarında İcra Edilmesi.....	45
2.13.2. Orkestralarda İcra .....	46
2.13.3. Solo İcra.....	47
2.14. Kabak Kemane İcrasında Kullanılan Çalım Teknikleri .....	47
2.14.1. Sağ El Yay Tekniği .....	47
2.14.1.1. Staccato.....	48
2.14.1.2. Legato .....	48
2.14.1.3. Detache .....	48
2.14.1.4. Sul Ponticello.....	48
2.14.1.5. Tremolo .....	48
2.14.2. Kabak Kemanede Sol El Tekniği.....	49
2.14.2.1. Vibrato.....	49
2.14.2.2. Trill Tekniği .....	49
2.14.2.3. Çarpma Tekniği.....	50
2.14.2.4. Mordan Tekniği.....	50
2.14.2.5. Glissando .....	50
2.15. Kabak Kemanenin Halk Müziğinde Yeri ve Önemi .....	50
2.16. Kabak Kemanenin Ülkemizde Eğitimi.....	51
2.17. Kabak Kemanenin Çalım Farklılıkları .....	52
BÖLÜM 3 .....	54
YÖNTEM .....	54
3.1. Araştırmanın Modeli.....	54
3.2. Evren ve Örneklem .....	54
3.3. Sınırlılıklar .....	54
3.4. Sayıtlar .....	54
3.5. Verilerin Toplanması .....	55

3.6. Verilerin Analizi .....	55
<b>BÖLÜM 4</b> .....	<b>56</b>
<b>BULGULAR VE YORUM</b> .....	<b>56</b>
4.1. Zeybek Tavrının Bağlama İcrasında Kullanımı .....	56
4.2. Zeybek Tavrının Kabak Kemane İcrasında Kullanımı .....	57
4.1.1. Kadioğlu (Aydın Çeşitlemesi) Zeybeği .....	58
4.1.2. Kocaarap Zeybeği.....	64
4.1.3. Nalbant Zeybeği.....	68
4.1.4. Zeybek Eseri .....	72
4.1.5. Karaburun Zeybeği .....	76
4.1.6. Dağcılar Zeybeği.....	80
4.1.7. Bergama Bengisi .....	84
4.1.8. Yağmur Yağdı Zeybeği .....	88
<b>BÖLÜM 5</b> .....	<b>92</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER</b> .....	<b>92</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>96</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>102</b>

## ŞEKİLER LİSTESİ

Şekil 1: Kabak Kemane Bölümleri.....	43
Şekil 2: Gazi Erdener Kaya'nın Zeybek Tezene Tavrına İlişkin Uygulaması .....	56
Şekil 3: Tufan Güldeş'in Zeybek Tezene Tavrına İlişkin Uygulaması.....	57
Şekil 4: Yay Çekme Simgesi.....	58
Şekil 5: Yay İtme Simgesi.....	58



## TABLÖLAR LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Kabak Kemane Akort Dizilimi (Akyol, 2017).....	44
--	----



## KISALTMALAR

<b>Bpm</b>	: Beats per minute
<b>GHM</b>	: Geleneksel Halk Müziği
<b>GTSM</b>	: Geleneksel Türk Sanat Müziği
<b>HM</b>	: Halk Müziği
<b>TRT</b>	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
<b>Vb.</b>	: ve benzerleri
<b>Vd.</b>	: ve diğerleri



# BÖLÜM 1

## GİRİŞ

Çalgı eğitimi tüm dünyada özellikle Batı müziği çalgılarında bir yöntem bir metot ve bir modele göre şekillendirilir. Eğitimi verilecek çalgının özelliklerine, fiziksel yapısına, ses aralığına, tınısına ve ergonomisine göre kendine has yöntemlerle eğitimi yapılır. Bu anlamda Batı çalgılarının kemanı ele aldığımızda eğitime başlama yaşından eğitimi alacak yaş grubunun fiziksel özelliklerinden başlanarak istenen hedef davranışlara ve kazanımlara ulaşmada belirlenen yöntem ve tekniklerin önemi büyüktür. Özellikle yaylı çalgılarda sol el tekniği ayrı sağ el tekniği ayrı olarak çalıştırılır. Daha sonra her ikisinin koordinasyonu sağlanarak eş güdümlü bir şekilde ilerler. Doğru yöntem seçilmediği takdirde ya da biri diğerinden az geliştiğinde istenilen hedef davranışlara ulaşılmasında güçlük çekilir. Bu güçlükleri aşmak için pek çok Avrupalı müzik eğitimcisi farklı bilimsel yaklaşımlarla yöntem ve teknik geliştirmiştir.

Hann Sitt, Kroutzer ve Sevcik gibi müzik eğitimcileri keman eğitiminde kullanılmak üzere farklı yaklaşımlarla aynı hedefleri ulaşmayı başaran parmak egzersizleri ve yay egzersizleri oluşturmuşlardır. Yukarıda bahsedilen müzik eğitimcileri metotlarını oluştururken tek taraflı düşünmemişler eğitmen ve öğrenci için seviye seviye yol gösterici metotlar yazmışlardır. Özellikle Batı müziğinde çalgı eğitimi verilirken etüt ve eserlerin müzik tarihi dönemlerine göre ayrı ayrı düşünmüşler ve her dönemin özelliğine uygun parmak ve yay teknikleri egzersizleri oluşturmuşlardır. Örneğin bir Barok dönem keman konçertosunun icra tekniği ve romantik dönem icra tekniği arasında az çok farklar vardır. Dönem özelliğini yansıtmak çok önemli olduğunu çalışmalarda uygulanan yöntem ve teknikler metoda yansıtılmalıdır. Bütün bunların dışında batıda çalgı eğitimi ve çalgıları kendilerine has bir şekilde standartlaştırılmıştır. Burada sorulacak doğru soru söz konusu klasik Türk müziği ve Halk Müziği çalgıları olduğunda bir standart var mıdır? Belirli bir yöntem ve teknik uygulanmakta mıdır? Türk müziği çalgıları için metot kitapları yeterli midir? Hazırlanmış metot kitapları özellikle Halk Müziği'nde yöresel üslup ve tavrı dahası yöre özelliklerini yansıtabilmekte midir? Bu soruların cevabını vermek güçtür. Çünkü Halk Müziği çalgılarında ve öğretim yöntemlerinde henüz sağlanmış bir standardizasyon tam anlamıyla oturduğunu söylemek mümkün değildir. Fakat bu hiçbir zaman bir

standardizasyon olmayacağı anlamına gelmez. Bu durumun sebeplerinden bir tanesini Cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamında batılılaşma çabaları doğrultusunda Türk müziğinin ve Türk müziği çalgılarının ihmal edilmesine bağlamak mümkündür.

### **1.1. Problem Durumu**

Bu araştırmanın temel problemi; kabak kemanenin zeybek tavrına özgü icra özelliklerinin eğitim sürecinde nasıl sistematik ve seviyelere uygun bir şekilde kazandırılacağı, bu süreçte ne tür teknik çalışmalar, yöntemler ve repertuvar düzenlemelerinin etkili olabileceği sorularına yanıt aramaktır. Kabak kemane icrasına uygun teknik altyapı oluşturmak, zeybek tavrının orta ve ileri seviyedeki öğrencilerin yay ve parmak tekniklerini geliştirebilmek araştırmanın çözüm üretmeye çalıştığı temel unsurdur.

### **1.2. Problem Cümlesi**

Bu araştırmanın problem cümlesi “Bağlama İcrasındaki Zeybek Tavrılarının Kabak Kemane Üzerinde Uygulanmasında Yay ve Parmak Tekniklerinin Kullanılmasına Yönelik Yöntem/Teknikler Nasıl Olmalıdır?” olarak belirlenmiştir.

### **1.3. Alt Problemler**

Bu araştırmanın problem cümlesinin tam olarak araştırılabilmesi ve açıklığa kavuşturulabilmesi için belirlenen alt problemler aşağıda sıralanmıştır.

1. Bağlamada ki zeybek tavrının tezene vuruşundaki tekniği kabak kemaneye uygulanabilir mi?
2. TRT repertuarında ki özellikle 9/2 ve 9/4 lük ağır zeybeklerde ki notanın bağlama icrasında ki çalım tekniğiyle notasyona nasıl yansıtılabilir?

### **1.4. Araştırmanın Amacı ve Önemi**

Bu çalışmada Halk Müziğinin başat renk sazlarından biri olan kabak kemanenin yöresel tavlara uyumlu yay tekniklerini ve parmak tekniklerini araştırmaya odaklanılmıştır. Tıpkı bağlama gibi her yörede nasıl ki farklı bir tezene tavrı bulunuyorsa yörenin özelliklerini yansıtan bu tavlara uygun bir şekilde kabak kemane yay ve parmak teknikleri uygulanabilir. Böylelikle kabak kemane çalgısının

belirli yöre müziklerinde kullanılması değil tüm yörelerde toplu icraya ve solo icraya dahil olması sağlanabilir.

Araştırmanın odak noktasından hareketle Halk müziğinin önemli bir icrasal özellik barındıran zeybek tavrını kabak kemane çalgısı üzerinden gösterebilmek doğru bir teknik çalışmayla sağlanabilir. Bu bakımdan zeybek tavrılarını gerek yay gerekse parmak tekniği olarak uygulamak ve bunları notasyonda batı müziğinde kullanılan semboller veya tavrı gösterecek nota kümelerini açık bir şekilde yazarak icracıların ortak bir çalım birlikteliğini yakalamaları sağlanabilir. Özellikle zeybek notasyonunda tavrıların gösterilmediği ve düz yazım tercih edilen eserlerde tavrı yansıtmak notalama sistemini ve açılımlarının kabak kemane çalgısı üzerinden göstermeyi hedefleyen bu çalışma kabak kemane icrasında önem arz etmektedir. Ayrıca zeybek tavrının farklı varyasyonlarını da çeşitli yay teknikleri kullanarak göstermek mümkündür. Bu bakımdan hem çalgı eğitimi hemde kabak kemane metot yaklaşımları açısından önemli bir çalışma olacağı düşünülmektedir.

### **1.5. Literatür Taraması (İlgili Yayınlar)**

Yaşar (2015) çalışmasında bağlama eğitimi sürecinde kullanılan bölgesel çalma tekniklerinden biri olan Zeybek çalma tekniğinin temel öğretimine odaklanmıştır. Çalışma, literatür taraması ve tecrübeler doğrultusunda doküman analizi yaparak, Zeybek tezene tekniğinin öğretimi için vuruşları ve sembol ifadeleri sistematik bir şekilde sunmaktadır. Zeybek kültürünün eğitimdeki yerine değinilirken, geçmişte usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bu bilginin günümüzde akademik yaklaşımlarla daha anlaşılır ve uygulanabilir hale geldiği belirtilmektedir. Çalışmaya göre, özellikle "Kaba Zurna"dan alınan Zeybek ezgileri, Bağlama ve diğer Türk müziği sazlarına uyarlanarak öğretim ve icrada yaygınlaşmıştır. Yine çalışmaya göre, mevcut öğretim çalışmalarının icradan öteye gidemediği ve öğretim aşamasında ifade etmede yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu araştırma, özellikle öğretici ve öğrenci arasındaki ifade güçlüklerine yönelik yöntem ve teknikler sunmayı ve halk ezgilerindeki tartım kümeleri üzerinde uygulamalar önermeyi amaçlamaktadır. "Tavır" kavramı, makalede, genel olarak bir duruma karşı tutumu ifade ederken, müzikte kişiye özgü bir çalma stili veya bir bölgenin ortak müzik uygulaması olarak ifade edilmiştir ve Türk müziğinde tür

belirleyici bir unsur olarak hem sözlü hem de çalgısal türlerde önemli bir yer tuttuğu belirtilmiştir.

Karkın vd. (2014) çalışmalarında, bağlamanın tarihçesi, öğretimi ve yöreden yöreye farklılık gösteren çalma teknikleri olan yöresel bağlama tavırlarını incelemiştir. Zeybek, Ankara, Konya, Yozgat, Teke, Karşılama ve Aşıklama tavırları mızrap vuruş yönleri açısından değerlendirilmiş ve tavırlı/tavırsız nota örnekleri sunulmuştur. İncelenen yöresel bağlama tavırlarında mızrap vuruş yönlerinde belirli bir icra standardı olduğu ve bu özellikleriyle bağlama öğretimindeki standardizasyon problemlerinin önemli bir kısmını çözebilecek niteliklere sahip oldukları sonucuna ulaşılmıştır. Bağlama öğretimi büyük ölçüde meşk yöntemi ve usta-çırak ilişkisiyle sürdürülmüştür. Araştırma, özellikle mızrap vuruş yönleri açısından ulusal ölçekte standart yakalamış yöresel bağlama tavırlarını incelemiş ve bunların bağlama öğretiminde temel yöntem olarak kapsamlı ele alınmasını önermiştir. Çalışmada tavır kavramının metodolojisi üzerinde durulurken, Zeybek tavrının, zeybek türünü belirleyen bir öge olduğu vurgulanmıştır.

Tuncel (2008) yüksek lisans tez çalışmasında, Türk müziğinin önemli sazlarından biri olan klasik kemençenin icrasında ortaya çıkan teknik güçlüklerin aşılmasına yönelik yöntemler ve bunların uygulanması hakkında bilgiler sunmaktadır. Ayrıca yeni bakış açıları ortaya koymaktadır. Bu çalışma, klasik kemençenin parmak pozisyonları ve yay bağları açısından saz semaîsi, peşrev ve zeybek formları seçilmiş ve değerlendirilmiştir. Çalışmaya göre ayrıca klasik kemençe sazında bir metot çalışması olmamasına rağmen, yapılan araştırmalarda pozisyonlar ve yay bağları incelendiğinde doğru icra tekniğinin kendiliğinden ortaya çıktığı görülmüştür. Öneriler kısmında, müziğimizdeki en büyük sorunlardan birinin sazlarımızın çoğunun bir metodunun olmayışı olduğu belirtilmiştir.

Gülüm (2019) doktora tez çalışmasında, Zeybek müziğinin keman eğitiminde kullanımını konu almış ve Aydın Kadioğlu Zeybeği örneği üzerinden davul-zurna icra geleneğindeki karakteristik müzikal duyuları yansıtan bir keman uyarlaması oluşturmayı ve bunun keman eğitimindeki uygulanabilirliğini değerlendirmeyi amaçlamıştır. Yapılan bu araştırmanın evrenini zeybek müzikleri; ulaşılabilir evrenini ise TRT, HALK MÜZİĞİ sözsüz oyun havaları repertuarındaki 174 zeybek müziği olarak belirlenmiştir. Çalışma grubunu ise Gazi Üniversitesinde okuyan keman öğrencileri seçilerek oluşturuldu. Araştırma deseni betimsel ve deneysel olarak

belirlendi. Çalışma nitel ve nicel karma araştırma özelliği taşımaktadır. Çalışmada ayrıca betimsel boyutta, keman eğitimi ve zeybek müziği teorik çerçevede açıklandı, Aydın Kadioğlu Zeybeği'nin geleneksel icraları notaya alınarak analiz edilmiş, keman uyarlaması oluşturuldu, uyarlamanın geleneksel unsurları yansıtırma durumu uzman görüşleriyle değerlendirildi, uyarlama müzikal olarak analiz edilmiş, uyarlamaya yönelik alıştırmalar ve performans değerlendirme ölçeği hazırlandı. Deneysel boyutta ise uyarlamaya dönük hazırlanan alıştırmaların etkililiğini belirlemek amaçlanarak çalışma tamamlandı.

Zeybek müziklerinin viyolonsel eğitiminde kullanılabilirliğini ve viyolensele uyarlanmasını ele alan çalışmada Önder (2012), viyolonsel öğretim elemanlarının konuyla ilgili yaklaşım ve görüşlerini ortaya koymayı, ulusal müziklerimize dayalı viyolonsel eğitimi repertuarına katkı sağlamayı, eğitimcilere/öğrencilere kaynak olmayı ve ileride yapılacak benzer çalışmalara ışık tutmayı amaçlamıştır. Zeybek oyunları ve müzikleri Batı Anadolu kültürel dokusunun bir parçası olarak ifade edilmiş ve geleneksel Halk Müziği (GHM) içinde önemli bir müzik türü olduğu vurgulanmıştır. Zeybek ezgilerinin, mertliği ve kahramanlığı ifade etmesiyle viyolonsel karakterine ve ses rengine uygun olduğu düşünülmüş ve viyolonsel eğitiminde daha fazla yararlanılabileceği varsayılmıştır.

Çelik (2020); hazırladığı çalışmasında “Kemanede Yozgat (Sürmeli) tavrının ne şekilde ve nasıl, hangi yay ve parmak teknikleri kullanılarak icra edildiğini ortaya koymayı amaçlamış ve bu şekilde özellikle Türk müziği konservatuvarlarında kullanılan kabak kemane eğitimine katkı sağlamak amacı ile hazırlamıştır. Hazırladığı çalışmada, kabak kemanenin, TRT’de icra edilmeden önce 1950 yıllarına kadar Batı Anadolu coğrafyasının dağ köylerinde Yörükler tarafından boğaz havaları ve gurbet havaları gibi yerel halk tarafından kullanılan yaylı bir çalgıdır. Yurttan Sesler Topluluğu'na katıldıktan sonra farklı yöre türkülerinde de çalınmaya başlamış ve akademik eğitim kurumlarında da yeri almaya başlamıştır. Çalışma, bağlama çalgısında Yozgat (Sürmeli) tavrını belirleyen öğelerin, andante (yarı yavaş) bir tempo içinde çok sık yapılan tril ve seslendirme sırasında kullanılan Yozgat tezenesi olduğunu ifade etmektedir. Teknik olarak bu tavır, müzik literatüründe "senkop" olarak bilinen nota kümesinin en uzun süreli sesinde tril yapılması sonucunda elde edildiği belirtilmiştir. Çalışma, kabak kemanede Yozgat (Sürmeli) tavrının icrasının bağlamadan farklılık gösterdiğini

vurgulamaktadır. Kabak kemanede Yozgat tavrı uygulanışında yay, notanın süresince daha küçük parçalara bölünerek seri hareketler (tremolo) yapmadığı bunun yerine, yayın uzun ve tek bir hareketle (iterek veya çekerek) çalındığı ve Yozgat tavrının kabak kemanede en çok kullanılan motiflerinin genellikle iki yay hareketiyle icra edildiği belirtilmiştir. Hazırlanan bu çalışmada kabak kemane çalgısının TRT’de kullanılarak çalınmasından önce nerede ve kimler tarafından nasıl kullanıldığı ve bu çalgı ile üretilen müziklerin hangi konularda olduğu ortaya konulmuştur.



## BÖLÜM 2

### KAVRAMSAL ÇERÇEVE VE ALANA ÖZGÜ BİLGİLER

#### 2.1. Halk Müziği

Kendine özgü geleneksel öğeleri barındıran halk müziği, halkın yaşadığı çeşitli olaylardan etkilenecek duyguların ezgiyle aktarımını sağlayan önemli bir müzik türü olarak düşünülmektedir.

Yener (2006: 30), Türk halkının yüzyıllar boyunca kendi öz değerleriyle şekillendirerek geleneksel yapısını koruduğu, anonim niteliğe sahip köklü ve saygın bir müzik türüdür.

Deniz (2019: 1), Halk ürünleri arasında, toplumun kültürel hafızasını yansıtmaya niteliği açısından halk şarkıları önemli bir konuma sahiptir. Bu şarkılar; üretildikleri kültürün dilini, gelenek ve göreneklerini, değer yargılarını ve toplumsal deneyimlerini yansıtarak, kimi zaman acıyı kimi zaman sevinci, kahramanlığı, saf aşkı, ayrılığı ve gurbeti ifade eder. Halk şarkıları, birey ve topluma ait tüm duyguları doğrudan ve soyut bir biçimde hissettirebilme gücüne sahip olan önemli kültürel aktarıcılarıdır.

Emnalar (1998: 27), halk müziği, halkın içinden gelen ve adı bilinen ya da bilinmeyen halk sanatçılarından oluşur. Bu müzik türünde, insanımızın yaşamına dair çeşitli unsurlar yer almakta olup; sevdâ, sevinç, hüzn, yiğitlik, inançlar, doğa olaylarına karşı tutum, sosyal ve ekonomik koşullar ile güldürü anlayışı gibi birçok konu açık bir biçimde işlenmektedir.

Halk müziğinde aranan unsurları Nida Tüfekçi şöyle sıralamaktadır:

1. “Sahibinin bilinmemesi
2. Halk tarafından benimsenip, onun ifadesine bürünmüş olması
3. Halkın ortak malı olması
4. Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatîyetini sürdürmesi
5. Gelenek haline gelmesi
6. Zaman içinde derin bir geçmişi olması
7. Mekân içinde yaygın olması
8. Yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde

taşıması

9. İddiasız olması

10. Kişisel yapım olmaması” (Emnalar, 1998: 26) şeklindedir.

Yukarıdaki tanımlardan hareketle türkülerin, sade, içten ve duygusal bir anlatıma sahip olduğu, yerel öğeleri bünyesinde barındırdığı ve geniş bir tematik yelpazeye yayıldığı anlaşılmaktadır.

Türk Halk Müziği, Türk kültürünün sözlü geleneğe dayanan ve halkın duygu, düşünce ve yaşam biçimini yansıtan önemli bir müzik türüdür. Bu müzik türü; tarihsel süreçte Anadolu, Orta Asya ve Mezopotamya'nın etkileşimleriyle biçimlenmiş, hem sözlü hem de çalgılı gelenekleriyle geniş bir coğrafyada varlığını sürdürmüştür. Türk halkının yaşam deneyimlerini, toplumsal olayları ve bireysel duyguları dile getiren halk müziği, bir kimlik ve hafıza taşıyıcısı olarak önemli bir kültürel miras özelliği taşır.

Türk Halk Müziği'nin kökleri, Orta Asya bozkırlarında şekillenen göçebe Türk topluluklarının sözlü edebiyat ve müzik geleneklerine kadar uzanır. Kopuz, kıl kopuz gibi çalgılarla ifade edilen bu gelenek, İslamiyet'in kabulü ve Anadolu'ya göç süreciyle birlikte daha da çeşitlenmiştir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde halk şairlerinin (âşıklar, ozanlar) ortaya çıkışı, müziğin hem bireysel hem de toplumsal anlatı aracı haline gelmesini sağlamıştır. Bu süreçte halk müziği, özellikle sözlü edebiyatla iç içe geçerek hem eğlence hem de eğitim işlevi üstlenmiştir.

Türk Halk Müziği, belirli yöresel farklılıklara rağmen genel olarak makam, usul, ezgi türü ve çalgı kullanımı açısından ortak bir yapı sergiler. Ezgiler; **uzun hava** (serbest ritimli) ve **kırık hava** (usule bağlı) olmak üzere iki ana grupta toplanır. Uzun havalarda serbest söyleyiş hakimken, kırık havalarda belli bir ölçü ve ritim anlayışı vardır. Ayrıca hoyrat, maya, bozlak, türkü gibi alt türler, hem bölgesel hem de işlevsel farklılıklara işaret eder.

Çalgı olarak **bağlama (saz)** en temel enstrüman olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra kaval, zurna, davul, tulum, cura gibi enstrümanlar da bölgesel müzikte sıkça kullanılır. Sözlerde ise halk dili, mecazlar, deyimler ve atasözleri önemli yer tutar. Konular; aşk, ayrılık, kahramanlık, doğa, ölüm, toplumsal eleştiri gibi geniş bir yelpazeye yayılır.

Türk Halk Müziği'nin en önemli taşıyıcıları arasında **âşıklar**, **halk ozanları**, **yerel sanatçılar** ve **anonim halk** yer alır. Âşıklar, genellikle kendi bestelerini icra eden, şiir yazan ve bağlama çalan kişilerdir. Sözlü kültürde usta-çırak ilişkisiyle kuşaktan kuşağa aktarılan bu gelenek, özellikle köy odaları, düğünler, dernekler ve cem ayinleri gibi

toplumsal alanlarda yaşatılmıştır. Bugün ise TRT arşivleri, üniversitelerdeki konservatuvarlar ve derleme çalışmaları bu müziğin belgelenmesine ve korunmasına katkı sunmaktadır.

Türk Halk Müziği, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma, kimlik inşası ve kolektif hafıza açısından işlevsel bir araçtır. Özellikle halk oyunları, ritüeller ve dini-tasavvufi uygulamalarla da ilişkilidir. Alevi-Bektaşî kültüründe cemlerde okunan deyişler, nefesler bu müzik geleneğinin inançla da iç içe geçtiğini gösterir.

Günümüzde Türk Halk Müziği, geleneksel formlarla birlikte çağdaş yorumlara da açıktır. Hem akademik çalışmalar hem de sahne sanatları sayesinde kentleşme, göç ve kültürel değişimlere rağmen varlığını sürdürmektedir. Dijitalleşme ile birlikte halk müziği repertuarı, daha geniş kitlelere ulaşmakta ve arşivlenmektedir.

Altınay (2004: 1), halk müziği'nin ilk örneklerinin ortaya çıktığı dönemlerde dans, şiir ve müziğin bir arada bulunması uzun süreli bir gelenek olarak varlığını sürdürmüş, bu örnekler ise hem Orta Asya Türk boylarının hem de Anadolu'daki yerel toplulukların kültürel birikimini ve estetik anlayışını yansıtan önemli göstergelerden biri haline gelmiştir. Halk müziği tarihinin şekillendiği bu dönemde, halk müziğinin sözlü bir gelenek olarak yayılmasında en belirleyici rolü halk ozanları üstlenmiş ve bu kültürel mirasın nesiller boyunca aktarılmasında önemli bir köprü görevi görmüşlerdir. Halk ozanlarının, içinde yetiştikleri toplumun kültürel özelliklerini olduğu gibi buldukları toplumlarda geçen tarihi olayları da konu olarak almışlardır.

Deniz (2018: 250-251), Türkler, geleneksel müzik türlerini (Geleneksel HALK MÜZİĞİ, Askerî Müzik ve Klasik Türk Müziği) gibi özgün kültürel yapıları içerisinde muhafaza etmiş ve bu mirası kuşaktan kuşağa aktararak yaşatmayı başarmışlardır. Bu müzik gelenekleri arasında, halkın duygu dünyasını ve yaşam biçimini doğrudan yansıttığı için, dış etkilere daha kapalı yapısıyla öne çıkan HALK MÜZİĞİ, kültürel ifade aracı olarak önemli bir konuma sahiptir.

Büyükyıldız (2009: 89), Başka bir ifadeyle toplum yaşamını etkileyen olaylar ve duygular, o toplumun içerisinde çıkan sanatçılar ya da sanatçı duyarlılığı taşıyan bireyler tarafından, tarihsel süreç içinde kuşaktan kuşağa aktarılan ve ait oldukları ulus, kavim ya da yöreye özgü müzikal beğeni ve motiflerle ifade edilerek müziksel bir biçime dönüştürülür.

Emnalar (1998: 29), Orta Asya'daki Türk toplumlarının arasında doğan bu müzik, Türklerin farklı yerleşimlere göç ederken o bölgelerde ki yerel halkların kültürlerinden müteessir olup değişime uğramış ve bu durumla birlikte bazı ülkelerin müziklerinin temelini ortaya koymuştur. Anadolu'ya gelen Türkler, beraberlerinde getirdikleri müzik kültürünü Helen, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı uygarlıklarıyla etkileşim içinde harmanlayarak bir sentez oluşturmuş ve bu süreç, günümüz HALK MÜZİĞİ'nin şekillenmesine zemin hazırlamıştır.

Tüm bu görüşlerden hareketle halk müziği; halkın aynı payda içerisinde yaşadığı duyguyu gösteren, halk sanatçıları tarafından bestelenmiş; halkın veya halk sanatçılarının birçok sosyal veya toplumsal durumlar etrafında yaşamış oldukları etkileniş ve duygulanımları, gelenek ve görenekler çerçevesinde ezgisel olarak ifade eden ortak kültürel veriler olarak değerlendirilebilir.

## **2.2. Halk Müziği Çalgıları**

Halk Müziği'nde kullanılan enstrümanlar, kültürel kimliği yansıtan önemli unsurlar arasında yer almakta olup, tarihsel süreç içinde bölgesel farklılıklara ve müzikal geleneklere bağlı olarak çeşitlenmiştir. Bu enstrümanlar, yaylı, telli, nefesli ve vurmali çalgılar olmak üzere dört ana gruba ayrılmakta ve her biri kendine özgü tınısı ve icra tekniği ile müziğin anlatım gücünü artırmaktadır. Bağlama, kaval, davul, zurna ve kabak kemane gibi çalgılar, Halk Müziği'nin temel enstrümanları arasında yer almakta ve sözlü kültürle iç içe geçmiş bir şekilde toplumsal belleğin aktarımında önemli bir rol üstlenmektedir.

Türk halk müziği, yalnızca sözlü ifadelerle değil, çalgılar aracılığıyla da zenginleşmiş bir kültürel alandır. Bu müzik geleneğinde kullanılan çalgılar, toplumun yaşam tarzı, coğrafi koşulları ve kültürel yapısıyla doğrudan ilişkilidir. Geleneksel halk çalgıları, hem bireysel ifade araçları hem de toplumsal dayanışmanın müziksel araçları olarak işlev görür. Bu bağlamda, çalgılar sadece müzikal bir araç değil, aynı zamanda halkın belleğinde yer etmiş simgesel anlam taşıyıcılarıdır.

Erarslan, Özdek, Kaleli (2021: 87), Türk halk çalgıları, yalnızca Anadolu ile sınırlı kalmayıp, Türk topluluklarının yaşadığı geniş coğrafyada halkın kendi imkânlarıyla üretilen enstrümanlardır. Buna karşılık, "halk müziği çalgıları" kavramı, bu enstrümanları kapsamakla birlikte, farklı kültürlerden gelen bazı çalgıları

da içermektedir. Bir çalgının, sahip olduğu teknik ve yapısal özellikler sayesinde farklı müzik geleneklerinde de kullanılması bu durumu ortaya çıkarmaktadır.

Alaskan (2013: 176), İnsanlığın düşünsel gelişimiyle birlikte, doğada bulunan kemiş, kiris ve avcılıkta kullanılan ok-yay gibi araçların çıkardığı seslerden esinlenerek ilk çalgılar ortaya konmuştur. Su kabağının üst bölümüne ince hayvan derileri gerilmiş, bir sap eklenmiş ve kirisden yapılan teller bu deri yüzeyinden geçirilerek daha belirgin ses elde edilmesi sağlanmıştır. Tarihî belgelerde, yay ile çalınan bu tür çalgıların “ıklığ”, parmak ya da mızrapla çalınanların ise “kopuz” olarak adlandırıldığı görülmektedir. Bu bağlamda, ıklığın yaylı çalgıların; kopuzun ise mızraplı çalgıların ilk örnekleri olduğu kabul edilmektedir.

Organoloji sınıflandırmasına göre halk müziği çalgıları; telli, yaylı, vurmali ve üflemeli olmak üzere dört ana gruba ayrılmaktadır.

Akyıldız (2016: 28), Organoloji sınıflandırmasına göre halk müziği çalgıları; telli, yaylı, vurmali ve üflemeli çalgılar olmak üzere dört ana grupta incelenmektedir. Bunun yanı sıra, çalgılar işlevsel ve yapısal özelliklerine göre de farklı kategorilere ayrılmaktadır. Bu sınıflandırmada, göntınlak (def, bendir), kenditınlak (çalpara, kaşık), havatınlak (kaval, zurna, mey, tulum), teltınlak (yaylı) (kabak kemane, Karadeniz kemençesi, keman, rebap, yaylı tanbur, klasik kemençe) ve teltınlak (mızraplı/tokmaklı) (bağlama, kanun, santur, tanbur, ud) gibi kategoriler altında adlandırılmaktadır.

### 2.3. Telli Çalgılar

Türk halk müziğinin en yaygın telli çalgısı **bağlama**dır. Bağlama ailesi; cura, çöğür, divan sazı, bozuk ve tanbura gibi alt türleri içerir ve Anadolu'nun hemen her bölgesinde yaygın olarak kullanılır (Erguner, 2005). Bağlama, hem solo hem de eşlik çalgısı olarak işlev görmekle birlikte, halk ozanlarının kimliğiyle özdeşleşmiş bir enstrümandır (Öztelli, 1990).

**Kabak kemane**, Ege ve Akdeniz bölgelerinde yaygın olan yaylı bir çalgıdır. Melankolik tınısı, duygusal ezgilerin aktarımında önemli bir yer tutar. Benzer biçimde, **Karadeniz kemençesi**, bölgenin karakteristik horon ritimleri için temel çalgı niteliğindedir (Şenel, 2012).

Kemane, Türk halk müziği geleneğinde önemli bir yere sahip olan yaylı çalgılardan biridir. Fiziksel yapısı, ses karakteri ve icra teknikleri bakımından hem halk

müziği hem de klasik Türk müziği içinde kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Anadolu'nun farklı coğrafyalarında farklı isimlerle ve biçimlerle varlığını sürdüren kemane; geleneksel düğünlerde, eğlencelerde, halk hikâyelerinde ve ritüel pratiklerde sıklıkla yer almaktadır (Yener, 2014).

Kemane'nin kökeni Orta Asya'ya kadar uzanır. Türklerin İslamiyet öncesi dönemde kullandıkları **ıklığ** adlı yaylı çalgının, kemane'nin atası olduğu düşünülmektedir. Zamanla bu çalgı, Anadolu'da çeşitli biçimlerde evrilmiş ve farklı bölgelerde **kabak kemane**, **klasik kemane** veya sadece **kemane** olarak adlandırılmıştır (Kaya, 2009). Osmanlı döneminde özellikle saray çevresinde rağbet gören klasik kemane, halk arasında ise kabak kemane formuyla yaygınlık kazanmıştır (Erguner, 2005).

Halk müziğinde kullanılan **kabak kemane**, adını yapımında kullanılan kurutulmuş su kabağından alır. Gövde kısmı genellikle oyulmuş bir kabaktan yapılır ve üzerine deri gerilir. Ses tablası olarak bu deri yüzey kullanılır. Sap kısmı sert ağaçlardan yapılmakta, teller ise eskiden at kılından, günümüzde ise metal veya sentetik malzemelerden üretilmektedir (Toksoy, 2011).

Yayla çalınan kemane, üç veya dört telli olabilir. Geleneksel icralarda kemanenin akordu genellikle kulaktan yapılır ve yöresel icra tarzlarına göre değişiklik gösterir. Günümüzde eğitim kurumlarında nota ile çalımı da öğretilmektedir (Sarı, 2013).

Kemane, özellikle **Ege**, **Akdeniz** ve **Güneydoğu Anadolu** bölgelerinde yaygındır. Denizli, Muğla, Antalya, Şanlıurfa ve Hatay gibi illerde farklı kemane icra biçimleriyle karşılaşılır. Örneğin, Muğla ve çevresinde kabak kemane, zeybek havalarının icrasında vazgeçilmez bir çalgıdır (Güler, 2016). Yine Urfa'da **ağıt**, **uzun hava** ve **sıra geceleri** gibi geleneksel müzik pratiklerinde kemane aktif olarak kullanılmaktadır.

Kemane, özellikle duygusal ezgilerin icrasında ön plana çıkar. Yayla çalınması, ezgilere içtenlik ve dramatik bir tını kazandırır. Bu yönüyle ağıt, uzun hava ve dinitasavvufi müziklerde sık tercih edilir (Ersoy, 2010). Aynı zamanda halk hikâyeciliği geleneğinde anlatının dramatik anlarında kemane ile müziksel geçişler yapılır.

İcracı genellikle oturarak, çalgıyı dizinin üzerine koyarak çalar. Bu çalım tekniği hem fiziksel dengeyi sağlar hem de çalgıya daha hâkim bir kontrol sunar. Yay tekniği ise kemanenin karakteristik sesini ortaya çıkaran en önemli unsurlardandır (Sarı, 2013).

Kemane, Anadolu halk kültüründe sadece bir çalgı olarak değil, aynı zamanda bir duygu ve anlatım aracı olarak görülür. Özellikle toplumsal acılar, bireysel hüznler veya içsel yolculukları temsil eden ezgilerin aktarımında bu çalgı, dinleyiciyi derinden etkileyen bir işlev üstlenir. Tasavvufi çevrelerde kemane, insanın iç sesiyle özdeşleştirilmiş ve ruhun inceliklerini dile getiren bir araç olarak yorumlanmıştır (Gökalp, 2004).

### **2.3.1. Bağlama ve Ailesi**

Anadolu'nun her bölgesinde benimsenerek icra edilen bağlama ve ailesi, Halk Müziği'nin temel enstrümanlarından biri haline gelmiştir. Bununla birlikte, farklı yörelerde çeşitli tavır ve düzenlerde çalınması, bağlamanın yaygınlaşmasını ve müzikal gelenekler içerisinde güçlü bir yer edinmesini sağlamıştır.

Ozanoğlu (2011: 64), Bu çalgı türleri, farklı boyutlarda ve çeşitli isimlerle Türk dünyasının geniş coğrafyasında yaygın biçimde kullanılmaktadır. Söz konusu çalgı ailesine dâhil olan enstrümanlar, Türkiye'nin farklı bölgelerinde; bağlama, saz, divan sazı, meydan sazı, tambura, cura, on iki telli, çöğür, bozuk, ırızva ve kopuz gibi yerel adlarla anılmaktadır. Bu çeşitlilik hem çalgının tarihsel sürekliliğini hem de yöresel müzik kültürleriyle olan bağını yansıtmaktadır.

Açın (1994: 89), Bağlamanın gövde kısmı, genellikle armudumsu bir formda olup, ağaç malzemenen oyularak veya dilimli olarak inşa edilmektedir. Tekne kısmında farklı türde ağaçlar kullanılabilir. Uzun bir sapa sahip olan bağlamada, sap üzerine kirişten veya misinadan yapılan ve sayısı 13 ile 30 arasında değişen perdeler bağlanmaktadır. Perdelerin ileri ve geri kaydırılabilmesi, bağlamanın esnek bir yapıya sahip olmasını sağlayarak farklı müzik türlerinin icrasına olanak tanımaktadır.

Meydan Sazı: Emnalar (1998: 59), Meydan sazı olarak adlandırılan bu çalgı, adını genellikle kalabalık topluluklar önünde, meydanlarda icra edilmesinden almıştır. Üzerine on iki tel takılması nedeniyle halk arasında “on iki telli” olarak da bilinen bu sazda, 30 ila 32 perde bulunmaktadır. Derin ve tok tınılar elde edebilmek amacıyla bas sesler veren kalın teller kullanılmakta, ancak bu tellerin kalınlığı icrada teknik zorluklara yol açabilmektedir. Enstrümanın tel uzunluğu ise yaklaşık 112–115 cm arasında değişmektedir.

Divan Sazı: Emnalar (1998: 60), Divan sazı, yapı itibarıyla meydan sazına göre daha küçük ebatlara sahiptir ve genellikle üçerli gruplar hâlinde düzenlenmiş dokuz tele sahiptir. Boyu yaklaşık olarak 102–104 cm civarındadır. Özellikle uzun hava formlarındaki açış bölümlerinde mistik ve derinlikli bir tını yaratma özelliğiyle öne çıkar. Tel düzeni, tanbura sazına göre bir oktav pes olacak şekilde yapılandırılmıştır. Divan sazının ses genişliği ise yaklaşık iki oktavı kapsamaktadır.

Bağlama: Emnalar (1998: 60), Bağlama, halk müziğinde en yaygın biçimde kullanılan çalgıdır. Bu nedenle, bağlama ailesine ait diğer çalgılar da genellikle bu adla anılmaktadır. Türkiye'nin pek çok yöresinde, genel olarak "saz" terimi de bu enstrümanı tanımlamak için kullanılmaktadır. Bağlamada teller, ikili ya da üçlü gruplar hâlinde düzenlenebilir ve çalgı üzerinde genellikle 18 ila 24 arasında perde bulunur. Orta ve üst tel gruplarına uygulanan farklı akort düzenleri sayesinde çeşitli çalım biçimlerine olanak tanır. Bağlamanın ses genişliği yaklaşık iki oktavdır.

Tanbura (Tambura): Emnalar (1998: 60), Tanbura, bağlama ailesinin boyut olarak bağlamadan bir boy daha küçük olan üyesidir. Üç çift tel grubundan oluşan toplam altı teli bulunur ve her tel grubu kendi içerisinde oktav ilişkisiyle akort edilir. Alt ve üst tel gruplarına sırma teller, orta tel grubuna ise "cin" (ya da cim) teli eklenerek ses çeşitliliği artırılır. Tanbura, yaklaşık iki oktavlık bir ses aralığına sahiptir.

Çögür: Emnalar (1998: 60), Çögür, boyut olarak cura ile tanbura arasında yer alan bir çalgıdır; curadan büyük, tanburadan ise küçüktür. Yaklaşık 60 ila 70 cm uzunluğunda olan bu çalgı, Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bağlama düzeni, âşık düzeni ve Avşar düzeni gibi farklı adlarla anılan akort sistemleri, çögürde de üç telli örneklerde olduğu gibi uygulanmaktadır. Çögür üzerinde 15 perde bulunmaktadır.

Cura Bağlama: Emnalar (1998: 61), Boyut itibarıyla curadan büyük, bağlamadan ise daha küçüktür. Her ne kadar çögür ile benzerlik gösterse de, bu iki çalgı birbirinden ayrılmalı; çünkü tanbura, çögürden daha uzun bir yapıya sahiptir.

Cura: Emnalar (1998: 61), Bağlama ailesinin tezene ile icra edilen en küçük boyutlu çalgısı olan cura, Kastamonu yöresinde "bodur" ya da "küçük" gibi adlandırmalarla tanımlanmakta olup, aynı bölgede "bulgara" ismiyle de bilinmektedir. Yaklaşık 50 cm uzunluğa sahip olan bu çalgının akordu, bağlamanın kara düzen akordunun bir oktav tizinde yapılmaktadır. İki oktavlık bir ses aralığına sahiptir.

Üç Telli: Emnalar (1998: 61), İsmi sahibi olduğu tel sayısından alan bu çalgı, 36 ila 46 cm arasında değişen bir boya sahiptir ve parmak ile icra edilir. Özellikle Burdur ve çevresinde, boğaz havalarının işaret parmağıyla tellere vurularak çalındığı “döğme” olarak adlandırılan geleneksel bir teknikle seslendirilir. Güney Ege Bölgesi’nde yaygın biçimde kullanılan bu enstrüman, icrasında çoğunlukla bağlama düzeni tercih edilen bir yapıya sahiptir.

İki Telli: Emnalar (1998: 61), Cura bağlama ile benzerlik göstermekte olup, iki telli bir yapıya sahiptir. Bu çalgının isminin, halk arasında yaygın olarak bilinen "çiftetelli" adlı oyunla ilişkilendirildiği düşünülmektedir.

Bulgari: Emnalar (1998: 61), Müslümanlığı benimsemiş olan bazı Bulgar Türk boylarının Trakya üzerinden Anadolu'ya göç ederek, Toros Dağları çevresindeki bölgelere yerleştikleri bilinmektedir. Bu bağlamda, "Bulgari" adı verilen sazın söz konusu göç eden topluluklardan kaynaklı olarak Anadolu müzik kültürüne dâhil olduğu değerlendirilmektedir.

Tar: Emnalar (1998: 65), Azerbaycan’ın yanı sıra Özbekistan, Türkmenistan, Gürcistan, İran ve Türkiye’nin Kars yöresinde tarihsel süreç içerisinde yaygın biçimde kullanılan bu çalgı, özellikle Azerbaycan müzik geleneğinin temel ve vazgeçilmez unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Ozanoğlu (2011:107), Sesi, genel hatlarıyla mandolin ve buzukiye andırmakla birlikte, kendine özgü bir tını karakteri taşıyan bu çalgı, halk müziği çalgılarıyla yüksek derecede uyumlu şekilde icra edilebilmektedir. Özellikle birden fazla tar çalgısının birlikte kullanılması durumunda, toplu çalımda daha dengeli ve zengin bir ses dokusu elde edildiği gözlemlenmektedir.

### **2.3.2. Telli-Yaylı Çalgılar**

Kemençe: Ozanoğlu (2011: 144), Kemençe, yaylı çalgılar sınıfına ait bir enstrüman olup, Türkiye’de özellikle Doğu Karadeniz bölgesinde yaygın şekilde icra edilmektedir. Bu bölgede genellikle "Karadeniz Kemençesi" olarak adlandırılan çalgının gövdesi ardıç, erik, dut ve kelebek gibi sert ağaçlardan, göğüs kısmı ise köknar ve çam gibi yumuşak ağaçlardan üretilmektedir.

Emnalar (1998: 73), Kemençe, oturarak ya da ayakta icra edilebilen bir çalgıdır. Ancak, çalma tekniğinde en önemli husus, perdeleri kontrol eden sol elin herhangi bir

yüzeye temas etmemesidir. Ayrıca, yay tekniğinde yaygın olarak iki tele aynı anda sürtülerek çift sesli icra edilmesi geleneksel bir uygulama olarak öne çıkmaktadır.

Kabak Kemane: Emnalar (1998: 77), Halk Müziği'nde deri kapaklı, yaylı ve telli sazlar arasında tek örnek olma özelliğine sahiptir. Genellikle Ege, Marmara ve Güney Anadolu bölgelerinde yaygın olarak kullanılan geleneksel çalgılar arasında yer almaktadır.

Tetik, Işık ve Uslu (2012: 21), Teltınlak çalgılar sınıfında yer alan kabak kemanenin gövdesi, ardıç ağacından veya oyularak şekillendirilmiş su kabağından üretilmektedir. Dilimli tekne yapımında ise pelesenk, porsuk, okalıptüs, maun, gül ağacı, erik, ardıç ve akçaağaç gibi çeşitli ağaç türleri tercih edilmektedir.

Tırnak Kemane (Hegit): Emnalar (1998: 74), Tahta kapaklı yaylı çalgılar arasında yer alan bu enstrüman, Türkiye'nin farklı bölgelerinde yaygın olarak icra edilmektedir. Güneydoğu Anadolu'da Malatya, Gaziantep ve Şanlıurfa'da; Teke Yöresinde Fethiye, Antalya ve Batı Toros Dağları ile yaylalarında; Batı Karadeniz'de ise Kastamonu ve çevresinde icra edilmektedir. Bu yörelerde geçmişte daha geniş bir kesim tarafından icra edilen bu çalgı, zamanla unutulmaya yüz tutmuş ve günümüzde daha çok yaşlı müzisyenler tarafından çalınan, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan enstrümanlar arasında yer almaktadır. Bu çalgının en eski adı Hegit olarak bilinmektedir. Zaman içinde farklı yörelerde çeşitli isimlerle anılmış olup, Teke Yöresinde "Tırnak Kemane" gibi adlarla da bilinmektedir.

### **2.3.3. Nefesli Çalgılar**

Zurna: Açın (1994: 53-54), Gövde kısmı erik ağacından yapılan bu çalgı, tepe noktasından orta bölümüne kadar düz bir formda devam etmektedir. Üst kısmında yedi, arka kısmında ise bir olmak üzere toplam sekiz deliğe sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. Gövde bölümü, ucuna doğru genişleyerek kalak olarak adlandırılan geniş yapılı bir ağız oluşturur. Çalgı, yaklaşık 1.5 oktavlık bir ses sahasına sahip olup, bu genişlik farklı ton aralıklarının icrasına olanak tanımaktadır. Türkiye'de zurna, doğudan batıya doğru gidildikçe boyut olarak büyüme eğilimindedir. Büyük zurnalar, küçük zurnalara kıyasla üç farklı sınıfta değerlendirilmektedir ve bu sınıflandırma, çalgının yapısal özellikleri ve ses aralığı açısından belirleyici bir faktör olarak öne çıkmaktadır.

Gazimihâl (2001: 21), Zurnanın bölümleri işlevlerine göre farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Tahtadan yapılan ana bölüm gövde olarak adlandırılırken, üflenen bölüm kamış olarak bilinmektedir. Kamışın gövdeye bağlandığı kısım metefi, kamışın dudaklardan kaymasını önleyen bölüm ise zaynak ya da avurtlak olarak isimlendirilmektedir.

Kaval (dilli, dilsiz): Bedel (2005: 1235), “Kav” kelimesi, içi boş anlamına gelmekte olup, kaval ismi bu kökten türetilmiştir. Genellikle çoban sazı olarak değerlendirilen kaval, Anadolu’nun birçok bölgesinde yaygın olarak kullanılmakta olup, özellikle göçebe Yörük toplulukları arasında önemli bir çalgı olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca, kaval çalmayı bilen çobanların, sürülerini yönlendirme ve hareketlerini kontrol etme amacıyla da bu çalgıyı kullandıkları kabul edilmektedir.

Açın (1994: 46-47), Türkiye’nin bazı bölgelerinde Guvval, Govel ve Gaval gibi farklı adlarla da anılan kaval, genellikle çoban sazı olarak kabul edilmektedir. Farklı boyutlara sahip olan kavallar 30 ila 80 cm arasında değişen uzunluklarda üretilmektedir. Yapımında metal, ağaç, kemik ve kamış gibi çeşitli malzemeler kullanılmaktadır. Kavalın üst yüzeyinde yedi, alt kısmında ise bir olmak üzere toplam sekiz delik bulunmaktadır. Ayrıca, 2.5 ila 3 oktav arasında değişen geniş bir ses sahasına sahiptir.

Yalgın (1940: 19), Kavalın üflenerek ses çıkarılan bölümüne “ağızlık”, icra sırasında aşağı doğru sarkan kısmına ise “kenar” adı verilmektedir. Kenar kısmı, üretim sürecinde ya doğrudan kavalın kendi yapısından bir kalınlık bırakılarak oluşturulmakta ya da sonradan eklenen bir bilezik ile desteklenmektedir. Bu bilezik, “halka” olarak adlandırılmakta olup, kavalın dayanıklılığını artırarak fiziksel hasarlara karşı korunmasını sağlamaktadır.

Dilsiz Çoban Kavalı: Bedel (2005: 1235), Bu kaval, silindirik bir boru formunda olup, içi boş şekilde üretilmektedir. Uzunluğu 35 ile 85 cm arasında değişmekte olup, üzerinde üst kısımda yedi, alt kısımda bir olmak üzere toplam sekiz delik bulunmaktadır. Geleneksel çoban kavalları, yaygın olarak diken ve erik ağacından yapılan örnekleriyle bilinmektedir.

Çığırtma (çırıtma): Açın (1994: 47), Eski Türk kültüründe “Ötkeçin” adıyla da bilinen bu nefesli halk çalgısı, kartal ve turna gibi kuşların kanat kemiklerinden üretilmiştir. Dilsiz nefesli çalgılar sınıfında yer alan bu enstrüman, genellikle 20 ila 30 cm uzunluğunda olup, üzerinde beş ila yedi arasında ses deliği bulunmaktadır.

Sipsi: Emnalar (1998: 94), Adı, "ince" ve "küçük" anlamına gelmekte olup, çalgının boyut olarak küçük olması nedeniyle sipsi olarak adlandırılmıştır. Genellikle dağlık bölgelerde, özellikle koyun ve keçi güderken çalınan, nefesli bir eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır. Güney Ege ve Batı Akdeniz bölgelerinde yaygın olarak kullanılan bu çalgı, özellikle Dirmil, Acıpayam, Bucak, Fethiye ve Teke yörelerinde sıkça icra edilmektedir. Bucak bölgesinde tek parça olarak üretilirken, diğer bölgelerde iki parçalı bir yapıya sahiptir. 20-25 cm uzunluğunda ve kalem kalınlığında olan kurumuş bir kargı kesilerek tek parça halinde hazırlanır. Arka kısmında bir boğum bırakılırken, diğer boğum ise kesilerek çalgının yapısı oluşturulur. Bir tarafı kapalı, diğer tarafı ise açık olan bu çalgının, kapalı ucunda bulunan bölüm çakı ile yontularak damak veya ağızlık adı verilen ses çıkaran kısım oluşturulur. Bu işlem, çalgının doğru şekilde ses üretmesini sağlamak amacıyla titizlikle yapılmaktadır.

Karagenç (2016: 658), Sipsinin perde delikleri, diyatonik bir düzenle sıralanmıştır. Nefes kontrolü, diş ve dil vurgulamalarıyla diyatonik perdeler arasındaki bazı ara sesler elde edilebilse de her nota üzerinde tam anlamıyla geçişli bir icra sağlamak mümkün olmamaktadır. Sipsinin mahallî sınırların ötesine yayılmaması, çalgının tamamen bulunduğu yörenin ezgisel yapısına ve müzikal karakterine bağlı olarak şekillenmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, sipsinin bölgesel müzik kültürüne özgü bir enstrüman olarak kalmasını sağlamıştır.

Tulum (Gayda): Açın (1994: 60), Tulum, keçi ya da koyun derisinin, hayvanın baş kısmından başlanarak bütün halde, doku bütünlüğü bozulmadan çıkarılmasıyla elde edilen bir malzemedir. Bu yöntemle elde edilen deri, özellikle geleneksel nefesli çalgı yapımında kullanılmaktadır. Tulum zurna; Temel olarak deri, nav ve ağızlık olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Çalgının icrası sırasında içindeki hava miktarı azaldıkça, ağızlık aracılığıyla belirli aralıklarla hava takviyesi yapılması gerekmektedir. Tulum zurna olarak da adlandırılan bu nefesli halk çalgısı, özellikle Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Mey (Balaban): Açın (1994: 56), En nitelikli örnekleri genellikle erik ağacından imal edilen mey çalgısının gövde uzunlukları, türüne bağlı olarak 30, 35 ve 40 cm arasında değişmektedir. Bu uzunluklar sırasıyla cura, orta ve ana mey türlerini tanımlar. Yaklaşık bir oktavlık ses aralığına sahip olan meyın üst yüzeyinde yedi, alt kısmında ise bir olmak üzere toplam sekiz perde deliği bulunmaktadır. Ayrıca, dokuz veya on delikli

türleri Azerbaycan ve Türkistan coğrafyalarında hâlen “Balaban” adıyla icra edilmeye devam etmektedir.

### **2.3.4. Vurmalı Çalgılar**

#### **2.3.4.1. Bagetli (Sopalı) Olanlar**

Davul: Emnalar (1998: 100), Türk vurmalı çalgıları içinde en önemli çalgılardan biri olarak kabul edilmekte olup, Türk toplumunda köklü bir geçmişe sahiptir. İlk dini törenlerden savaş meydanlarına, mehterhanelerden köy meydanlarına kadar geniş bir kullanım alanına sahip olan bu çalgı, toplumsal yaşamın ayrılmaz bir unsuru haline gelmiştir.

Emnalar (1998: 101), Davul çeşitleri küçük, orta ve büyük boy olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır. Küçük boy davul "cura davul", büyük boy davul ise "kaba davul" olarak adlandırılmaktadır. Bu farklılık, davulun boyutuna ve yapımında kullanılan ağaç türüne bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca, Urfa davulu, Karadeniz davulu gibi bölgesel çeşitler de bulunmaktadır.

#### **2.3.4.2. Bagetsiz (Sopasız) Olanlar**

Darbuka: Ozanoğlu (2011: 88), Elle icra edilen vurmalı çalgılar arasında en yaygın biçimde bilinenlerinden biri olan bu enstrüman, kökeni Arapça “dümbek” sözcüğüne dayanan bir çalgıdır. Türkiye'nin farklı bölgelerinde yöresel ağız özelliklerine bağlı olarak; dümbek, delbek, güp, küp, dönbe, debelek, debildek, deblek ve devlek gibi çeşitli adlarla anılmaktadır.

Emnalar (1998: 104), Farklı boyutlarda üretilen toprak ve metal darbukalar, geleneksel olarak keçi veya dana derisinden işlenmiş deri ile kaplanmaktadır. Ancak, günümüzde bu çalgının röntgen filmi gibi modern malzemelerle kaplanan örneklerine de sıkça rastlanmaktadır.

Def (Tef): Ozanoğlu (2011: 108), Çapı büyüklüğüne göre değişen bir kasnağın tek yüzüne gerilen deri ile oluşturulan, el ve parmaklarla çalınan vurmalı bir ritim çalgısıdır. Kasnağın orta kısmına pirinçten yapılmış metal ziller eklenebildiği gibi, zilsiz olan tef türleri de bulunmaktadır. Ortalama 30-40 cm çapındaki kasnağa gerilen deri, özellikle oğlak derisinden yapıldığında daha iyi bir ses kalitesi sağlamaktadır.

Koltuk Davulu: Ozanoğlu (2011: 80), Bu algı, bilinen davulun küçük boyutlu versiyonu olup, koltuk altında elle çalınan bir ritim enstrümanıdır. Koltuk davulu, farklı bölgelerde farklı isimlerle anılmakta olup, "Doli" olarak da bilinmektedir. Azeriler ise bu çalgıya "nağara" adını vermektedir.

## 2.4. Çarpma algılar

Türk halk müziğinde çarpma algılar, ritmik yapıyı belirlemek, müzikal yapıya hareket katmak ve geleneksel icralara g kazandırmak amacıyla kullanılan önemli enstrümanlardır. Bu algılar arasında en yaygın olanı **davul**dur. Davul, özellikle düğünler, bayramlar ve halk oyunlarında **zurna** ile birlikte kullanılan bir eşlik algısıdır. Farklı yörelere göre çalma teknikleri, tokmak yapıları ve askılama şekilleri değişiklik gösterebilir. Anadolu'nun birçok bölgesinde **davul-zurna ikilisi**, sadece müzik üretme işleviyle değil, aynı zamanda törenlerde düzen sağlama, haber verme ve sosyal birliktelik oluşturma gibi toplumsal görevler de üstlenmiştir (Ersoy, 2010).

Davul dışında, **tef**, **kaşık**, **zill** ve **def** gibi çarpma algılar da halk müziğinde sıkça kullanılmaktadır. Bu enstrümanlar özellikle kadınların katıldığı müzikli toplantılarda, oyun havalarında ve ritmik halk ezgilerinde tercih edilir. Tef ve zill gibi el algıları, hem ritim tutmaya hem de görsel etki yaratmaya katkı sağlar. Ayrıca kaşıkla yapılan çalgısal performanslar, özellikle Orta Anadolu ve Akdeniz bölgelerinde geleneksel oyunların vazgeçilmez bir parçasıdır (Gökalp, 2004). Bu algılar, halk müziğinin canlı ve katılımcı doğasını destekleyerek, bireyin müzikle olan etkileşimini güçlendiren unsurlar arasında yer alır.

### 2.4.1. Tahta arpmalılar

Kaşık: Emnalar (1998: 106), Ritim saz olarak kullanılan en kaliteli kaşıklar, genellikle şimşir ağacından yapılmaktadır. Diğer enstrümanlara eşlik etme işlevinin yanı sıra, bazı bölgelerde icracılar hem alıp hem de oynayarak ritmik performans sergilemektedir.

Emnalar (1998: 107), Kaşıkların büyüklüğü yörelere göre farklılık göstermekle birlikte, en önemli özelliği halk oyunları kostümlerinin tamamlayıcı bir unsuru olarak kabul edilmesidir. Kaşığın en yaygın kullanıldığı bölgeler arasında Konya, Afyon, Silifke, Bursa, Eskişehir ve Kütahya yer almaktadır. Sapları kısa olan kaşıklar "şavşak"

olarak adlandırılmaktadır. Kaşık çalmada ustalaşmaya "Döktürü", bu tarz havalara ise "Döktürü havaları" denilmektedir.

Çalpara: Emnalar (1998: 107), Ağaçtan yapılan yassı tahtaların ikişerli gruplar halinde birleştirilmesiyle oluşan dört parçalı bir ritim çalgısıdır. Ayrıca, zilli maşa benzeri bir kola monte edilerek de kullanılabilir. Çalma tekniği olarak, bir elle tutularak dize veya diğer elin avuç içine vurularak ses çıkarılır. Elde şaklatılarak çalındığı için halk arasında "Çakçak" adıyla da anılmaktadır.

#### **2.4.2. Metal Çarpmalılar**

Zil: Ozanoğlu (2011: 164), Pirinçten imal edilen ve tabak formundaki iki parçadan oluşan bu vurmali çalgı, ritim üretiminde kullanılır. Her bir parçanın arka yüzeyinde yer alan çukurlukların ortasına açılan deliklere, çalgının parmaklara bağlanmasını sağlayan tasma benzeri bağlar geçirilir. Bu bağlar aracılığıyla elde tutulan parçalar, birbirine çarpılarak ses elde edilir.

Zilli Maşa: Ozanoğlu (2011: 150), Maşa formundaki iki metal kolun uçlarına yerleştirilen karşılıklı zillerden oluşan bu ritim çalgısı, kolların kapatılıp açılması yoluyla zillerin birbirine temas ettirilmesi suretiyle ses üretilmesini sağlar. Özellikle kadınlar tarafından düğün ve eğlence gibi geleneksel törenlerde ritmik eşlik amacıyla sıklıkla kullanılan bir vurmali çalgıdır.

#### **2.5. Çalgı Eğitimi**

Tarihsel süreçte usta-çırak ilişkisine dayalı olarak aktarılan halk müziği çalgı eğitiminde öğretim yöntemi, günümüzde nota bilgisi, teknik egzersizler ve çağdaş eğitim metotları ile desteklenerek daha sistematik bir yapıya bürünmüştür. Türk müziği çalgı eğitimi, icracının doğaçlama yeteneğini, duyuşsal algısını ve teknik kapasitesini geliştirmeye yönelik çok yönlü bir yaklaşımı benimsemektedir.

Özen (2004: 59-60), Müzik eğitiminin önemli bir boyutu olan çalgı eğitimi, belirli pedagojik ve sanatsal hedefler doğrultusunda yürütülmektedir. Bu bağlamda, öğretmenlerin çalgı eğitimindeki temel amaçları, öğrencilerin çalgıya yönelik ilgisini ve sevgisini artırmak, özengen müzik eğitimi sürecine katkıda bulunmak ve bireyleri mesleki müzik eğitime yönlendirmektir. Ayrıca, çalgı eğitiminin öğrenciler üzerindeki bilişsel, duyuşsal ve psikomotor etkilerini incelemek, çalgıların çalınma tekniklerine

ilişkin kapsamlı bilgiler sunmak ve çalgı öğretimini daha verimli hale getirecek yöntemler geliştirmek de çalgı eğitiminin temel hedefleri arasında yer almaktadır.

Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin temel unsurlarından biri olarak, bireylerin müzikal yeterliliklerini artırmak ve enstrüman aracılığıyla müzik icra edebilme becerilerini geliştirmek amacıyla uygulanmaktadır. Bu doğrultuda, farklı eğitim yaklaşımlarına dayalı olarak geliştirilen ve küresel ölçekte etkinliği kanıtlanmış çeşitli öğretim yöntemleri, çalgı eğitiminde daha sistemli ve verimli bir öğrenme süreci sunmaktadır.

Özen (2004: 60), Buna örnek yöntemler “*Suzuki*”, “*Orff*”, “*Kodály*”, “*Carabone*” ve “*Dalcroze*” yöntemleridir. Müzik eğitiminde en yaygın şekilde uygulanan pedagojik yaklaşımlar arasında yer almaktadır.

### **2.5.1. Suzuki Yöntemi**

Özen (2004: 60), Japonya’da Schinicki Suzuki tarafından geliştirilen ve bireylerin müzik eğitimine erken yaşta başlamasını esas alan bir pedagojik yaklaşımdır. Bu yöntemde, çocukların doğumdan itibaren müzik dinlemesi teşvik edilerek işitsel algılarının ve kulak eğitiminin gelişmesi sağlanmaktadır. Haftalık derslerin yanı sıra, öğrencilerin annelerinin gözetiminde her gün belirlenen parçaları kaset veya diğer ses kayıtları aracılığıyla dinleyerek çalışmalarına olanak tanınmaktadır. Dili öğrenme sürecine benzer bir yaklaşımla, çocuklar müzikal eserleri kulaktan ezberleyerek enstrüman çalmayı öğrenmekte ve bu sayede müzikle doğal bir bağ kurmaktadır.

Ali (1987: 110), Suzuki yöntemi aracılığıyla, benzer yaş grubundaki binlerce çocuğun aynı müzik eserini eş zamanlı ve hatasız biçimde icra edebilecek düzeye ulaşmaları sağlanmaktadır.

### **2.5.2. Orff Yöntemi**

Özen (2004: 61), Carl Orff tarafından geliştirilen ve çocukların ritim duygusunu ve yaratıcılığını geliştirmeyi amaçlayan bir müzik eğitimi sistemidir. Bu yöntemde, vurmali çalgılar (Orff çalgıları) temel araç olarak kullanılarak, çocukların müziği deneyimleyerek öğrenmeleri sağlanmaktadır. Özellikle 4-5 yaş grubundaki çocukların müzik eğitimi sürecinde en yaygın kullanılan yaklaşımlardan biri olan Orff yöntemi,

ritim, hareket ve doğaçlamayı ön planda tutarak çocuğun aktif katılımını teşvik eden bir yapıya sahiptir.

### **2.5.3.Kodaly Yöntemi**

Özen (2004: 62), Bu yöntem, Macar besteci Zoltán Kodály tarafından geliştirilen ve çocukların şarkı söyleme, dans etme ve el çırpma gibi etkinlikler yoluyla müzik eğitimi almasını amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu yöntemde, öğrencilerin kendi ülkelerinin halk müziğini temel alarak müzik eğitimine başlaması esastır. Ayrıca, nota ve seslerin öğretilmesinde el işaretleri ve özel heceler kullanılarak, çocukların müzikal algıları desteklenmekte ve öğrenme süreci daha etkili hale getirilmektedir.

Tufan (1995: 36), Buna ek olarak enstrüman eğitimine hazırlık niteliği taşıyan Kodaly yönteminde, öğretmen ve aile iş birliği büyük bir önem arz etmektedir. Çocuğun müzikle doğal bir bağ kurmasını destekleyen bu yaklaşımda, ebeveynlerin sürece aktif katılımı, öğrenme sürecini pekiştirerek müzikal gelişimi daha verimli hale getirmektedir.

### **2.5.4. Carabo-Cone Yöntemi**

Özen (2004: 62), Carabo-Cone yöntemi, Madaleine Carabo-Cone tarafından geliştirilen ve çocukların müzik terimlerini somut ve görsel öğelerle öğrenmelerini sağlayan bir eğitim yaklaşımıdır. Bu yöntemde, öğrenciler beden hareketleriyle müzik yapmaya teşvik edilerek müzikal kavramları deneyimleyerek öğrenmeleri sağlanır. Örneğin, Do Majör akorunun seslendirilmesi sırasında üç farklı çocuğun sırasıyla do, mi ve sol notalarını söylemesi, bu yöntemin müzikal öğeleri bireysel ve grup içinde somutlaştırma yaklaşımına örnek teşkil etmektedir.

Tufan (1995: 36), Bu yaklaşıma göre, çocuklar müzik eğitimini çeşitli oyun temelli etkinlikler aracılığıyla deneyimleyerek ve yaşayarak edinmektedirler.

### **2.5.5. Dalcroze Yöntemi**

Özen (2004: 62), Emile Jaques Dalcroze tarafından geliştirilmiş olup, çocukların ritim duygusunu güçlendirmek ve yaratıcılıklarını geliştirmek amacıyla tasarlanmış bir eğitim yaklaşımıdır. Bu yöntemde, ritmik jimnastik ve çeşitli oyunlar kullanılarak, öğrencilerin müziği bedensel hareketler yoluyla hissetmeleri ve ifade etmeleri sağlanmaktadır.

Yukarıda belirtilen görüşlerde asıl amaç, öğrencilere çalgı eğitimi öncesinde ve çalgı eğitimi sürecinde gerekli müzikal bilgi ve becerileri kazandırmaktır. Ortak bir diğer özellik ise, erken yaşta müzik eğitimine başlayan çocuklara yönelik bir yaklaşım benimsemeleridir. Müzikal yeteneğe sahip ve bu alanda istekli bireyler, söz konusu yöntemler aracılığıyla gelecekteki çalışmalarını için güçlü bir altyapı oluşturmaktadır. Bu öğretim metotları, farklı öğrenme stillerine ve yaş gruplarına uygun olarak geliştirilmiş ve müzik eğitiminin çeşitli disiplinlerle entegre edilmesini sağlayarak etkili bir öğrenme süreci sunmayı amaçlamaktadır.

## **2.6. Halk Müziği’de Çalgı Eğitimi**

Bir önceki başlıkta ele alınan metodik yaklaşımlardan farklı olarak, halk müziği çalgı eğitimi büyük ölçüde usta-çırak ilişkisi temelinde şekillenmiştir. Bu eğitim modelinde, çırak, ustasını taklit ederek icra pratiğini geliştirir ve çalgı eğitiminde doğrudan gözlem ve uygulama yoluyla öğrenme esas alınır. Özellikle icra edilen eserin, Halk Müziği’nin geleneksel tavrına uygun bir biçimde aktarılması, çırak için en önemli kazanımlardan biri olup, bu süreçte müzikal üslup ve teknik detaylar usta tarafından doğrudan öğretilmektedir.

Halk Müziği’nin en önemli sazlarından biri olan bağlama eğitimiyle ilgili bazı görüşleri ele alalım.

Oral (2010: 21), Bağlamada tavırların doğru ve etkili bir biçimde icra edilebilmesi, deneyimli bir eğitici rehberliğinde yürütülen sistemli bir çalışma sürecini gerektirir. Tavırların görsel niteliklerinden faydalanarak güçlü bir gözlem becerisi geliştirmek hem öğrenim sürecinde hem de icra aşamasında önemli kolaylıklar sağlamaktadır.

Koç (2005: 283), Sadece Halk Müziği çalgıları arasında değil, dünya müzik çalgıları arasında solo enstrüman olarak da öne çıkan bağlamanın eğitimi, yüzyıllar boyunca usta-çırak veya baba-oğul ilişkisiyle sözlü gelenek aracılığıyla aktarılmıştır. Bu geleneksel aktarım yöntemi, bağlama ile ilgili yazılı kaynakların yeterince oluşturulamamasına yol açmış; bu durum ise çalgıya ilişkin kuramsal ve teknik gelişmelerin sistematik biçimde belgelenmesini ve ilettilmesini zorlaştırmıştır.

Bu görüşlerden farklı olarak;

Halk algıları son zamanlara kadar belirli bir metot kullanılarak ğretilmemekteydi. Belirli bir metot ile ğretilmemesinde ki en önemli sebep halk algılarının usta-ıracak ilişkisi ile öğretilerek nesilden nesile aktarılmasından kaynaklanmakta idi. Günümüzde ise özellikle son yıllarda üniversitelerin mzık bölümlerinde halk algıları, halk müziği alanında eğitim verilerek öğretilip geleneksel özelliklerinin yanı sıra modern müzikten de etkilenmektedir. Yeni metotların halk müziğinde kullanılmaya başlanması ile halk algılarının ğretiminde yeni metotlar kullanılmaya ve yeni metotlar oluşturulmaya başlanmıştır. Bu tür çalışmaların bir an önce yapılmasını mit etmekteyim. Amaca göre düzenlenmiş çalgı metotları ile yetiştirilen adaylar, halk algılarını etkili bir şekilde kullanabilecek ve mesleki yaşamlarında daha başarılı olabileceklerdir (Ayşan, 1998: 32).

Burada anlatılmak istenen çalgı eğitiminde metotsal çalışmanın amaca göre yazılması, yöre tavrına yönelik egzersiz ve etütlerin yazılmasıdır. Usta-ıracak eğitimine ek olarak yöre tavrına göre verilecek egzersiz veya etütler, eğitimi alan kişinin daha iyi bir icra gösterebilir.

Haşaş (2016: 37-38), halk müziği çalgı eğitimi, günümüzde akademik platformlarda yaygınlaştırılmaya çalışılmakla birlikte, usta-ıracak ilişkisinin etkisi hâlâ belirgin bir şekilde hissedilmektedir. Geleneksel aktarım süreci, sanatsal ve kuramsal kaygılardan bağımsız olarak şekillenmekte ve büyük lde deneyim temelli bir öğrenme sürecine dayanmaktadır. Ancak, akademik müzik eğitiminde yazılı kaynaklara bağlı kalınarak sürdürülen ğretim yöntemleri, bireysel gelişimi sınırlayabilmekte ve uygulama temelli öğrenme süreçlerini yeterince destekleyememektedir. Bu noktada, eğitimcinin sahip olduğu tecrübe ve yönlendirme yetisi, icracının müzikal gelişimi üzerinde belirleyici bir rol oynamakta ve çalgı eğitiminde geleneksel yöntemlerle akademik yaklaşımlar arasında bir denge kurulmasını gerekli kılmaktadır.

Haşaş (2016: 37), Teknolojik olanakların gelişimiyle birlikte usta-ıracak ilişkisi de geleneksel yapısından uzaklaşarak farklı bir boyut kazanmıştır. Eskiden “bir ustanın dizinin dibinde oturmak” veya “ustadan feyiz almak, el almak” gibi kavramlarla tanımlanan bu öğrenme süreci, günümüzde görsel ve işitsel medya araçları sayesinde yeni yöntemlerle uygulanmaktadır. Dijital platformların sağladığı erişim imknları, ıracakların ustalarına doğrudan fiziksel olarak bağlı kalmadan bilgi edinmesine olanak

tanımakta ve geleneksel eğitim anlayışının modern teknoloji ile yeniden şekillenmesini sağlamaktadır.

Haşhaş (2016: 39), Görsel ve işitsel medya araçlarının gelişimi, usta icracıların performanslarının detaylı bir şekilde incelenmesine ve geleneksel usta-çırak ilişkisinde olduğu gibi taklit ve tekrar yoluyla icra edilmesine olanak tanımaktadır. Ancak, bu süreçte geleneksel yöntemin aksine, birebir öğreticinin yönlendirmesi olmaksızın, icracılar doğrudan ustaların performans kayıtlarına erişerek kendi öğrenme süreçlerini şekillendirmektedir. Bu durum, geleneksel usta-çırak ilişkisinin bireysel öğrenme modellerine uyarlanmış bir versiyonu olarak değerlendirilebilir ve "sanal usta-çırak ilişkisi" olarak nitelendirilebilir.

Çalgı eğitimi başlığı altında yukarıda belirtilen görüşler ve ifadeler ele alındığında, Türk müziği çalgı eğitimi, geleneksel aktarım yöntemleri ile akademik müzik eğitimi yaklaşımlarını bir araya getirerek gelecekte daha sistematik ve sürdürülebilir bir model haline gelme potansiyeline sahiptir. Usta-çırak ilişkisi ve meşk yöntemi, yüzyıllardır bu eğitimin temelini oluşturmuş olsa da günümüzde dijital öğrenme araçları, disiplinler arası müzik pedagojisi ve çağdaş öğretim teknikleriyle zenginleştirilmektedir. Önümüzdeki yıllarda, geleneksel çalgı eğitiminde nota okuma, icra teknikleri ve armonik analiz gibi akademik bileşenlerin daha etkin kullanılması hem bireysel performans gelişimini artıracak hem de Türk müziğinin uluslararası alanda daha güçlü temsil edilmesini sağlayacaktır.

## **2.7. Halk Müziğinde Yöre, Tavır ve Üslup Kavramı**

Halk Müziği, kültürel çeşitliliği ve yerel kimlikleri yansıtan zengin bir yapı sergilerken, bu yapının temel belirleyicileri arasında yöre, tavır ve üslup kavramları önemli bir yer tutmaktadır. Bu kavramlar hem müzikal ifadenin biçimsel özelliklerini hem de icranın ait olduğu coğrafi ve sosyo-kültürel bağlamı belirlemekte; dolayısıyla halk müziği repertuvarının anlamlandırılması ve sınıflandırılmasında temel parametreler olarak işlev görmektedir.

Demir (2011: 85), Yöre kavramı hem halk oyunları hem de halk müziği bağlamında önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Türkiye genelinde icra edilen halk oyunları ve seslendirilen türküler arasındaki belirgin farklılıkların ortaya konulmasında, bu kavram açıklayıcı bir çerçeve sunmaktadır. Halk bilimi literatüründe

sıkça karşılaşılan yöre terimi, müzikal ve ritüel farklılıkların sınıflandırılmasında temel bir referans noktası olarak işlev görmektedir.

Demir (2011: 85), Yöre, belirli bir tarihsel arka plana sahip olan ve sınırlı bir coğrafi alan içerisinde şekillenen müzik geleneklerini tanımlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu gelenekler, diğer bölgelerden seyir, usûl ve yapı bakımından farklılık gösterirken; kullanılan çalgıların icra teknikleri, sözlü icrada ortaya çıkan vokal özellikler ve bölgeye özgü üslup gibi unsurlar açısından da ayırt edici nitelikler taşımaktadır. Aynı bölgeye ait yerel icracıların ortak biçimde benimsediği ve uyguladığı bu müzikal özellikler, o müzik geleneğini yöresel bir kimlikle özdeşleştirir ve bölgenin kültürel belleğinde anlamlı bir yer edinmesini sağlar.

Halk Müziği'nde "tavır" ve "üslup" kavramları, müzikal ifadenin biçimsel sınırlarını aşarak, icraya özgü yerel ve bireysel özellikleri belirleyen iki temel yapı taşı oluşturur. Bu kavramlar, ezgilerin yalnızca teknik yönlerini değil, aynı zamanda ait oldukları kültürel bağlam içindeki söyleniş tarzlarını, vurgulama biçimlerini ve icracının yorumlayıcı yaklaşımını da kapsayarak müziğin geleneksel kimliğini ve yerel karakterini gösterir.

Eroğlu (2010: 115), Bir bölge ya da ilin genel müzikal icra özelliklerinin, o yörenin "üslubu" olarak adlandırılması; aynı bölge içerisindeki bireysel icra farklılıklarının ise "tavır" kavramı çerçevesinde değerlendirilmesinin terminolojik açıdan daha yerinde olacağı görüşü öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, bölgesel müzik geleneklerinin ortak yönleri ile bireysel yorum farklılıklarını birbirinden ayırt edebilmek adına kavramsal bir netlik sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Halk Müziği'nde "yöre", "tavır" ve "üslup" kavramları; müzikal çeşitliliğin anlaşılması, icra farklılıklarının belirlenmesi ve geleneksel yapının korunarak aktarılmasında kritik bir işlev üstlenmektedir. Bu kavramların birbirleriyle ilişkili ancak ayrı anlam alanlarına sahip olması, hem alan araştırmalarında hem de eğitim süreçlerinde kavramsal bütünlüğün sağlanması açısından büyük önem taşımaktadır.

## **2.8. Ege Bölgesi Müzik Kültürü**

Ege Bölgesi köklü tarihsel geçmişi, zengin folklorik öğeleri ve çok kültürlü yapısıyla Anadolu'nun geleneksel müzik mirası içerisinde özgün bir konumda yer

almaktadır. Bölgeye ait ezgiler; melodik yapı, ritmik çeşitlilik ve icra tavırları açısından kendine has nitelikler taşıyarak, hem bireysel hem de toplumsal kimliğin müzikal yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Sürmeli (2010:4), Ansiklopedik tanımlarda, "Ege bölgesinde çok eski bir Türk Kabilesinden olan bir kısım halk" olarak ifade edilen zeybekler, yalnızca bu bölgeyle sınırlı kalmayıp Marmara, Akdeniz ve İç Anadolu gibi geniş bir coğrafyada da etkisini gösteren sosyal bir topluluk niteliğindedir. Her ne kadar yazılı kaynaklarda zeybek oyunlarına ilişkin bilgiler sınırlı sayıda bulunmakta olsa da, mevcut bazı eserlerde bu oyunlara dair doğrudan ya da dolaylı içeriklere ulaşmak mümkündür. Bu durum, zeybek kültürünün sözlü gelenek içerisinde şekillenen ve kuşaktan kuşağa aktarılan bir yapıya sahip olduğunu da göstermektedir.

Arıcı ve Güray (2018: 31), Ege Abdalları arasında müzik eğitimi, temelde usta-çırak ilişkisine dayalı geleneksel bir yapıya sahiptir. Abdal kültürüne mensup olduğu düşünülen Dursun Külahlı'nın aktardığına göre, müzik eğitimi genellikle 7-8 yaşlarında, dönemin ihtiyaçlarına bağlı olarak davul ya da çoğunlukla dem zurna ile başlatılmaktadır. Bu süreçte bireyde gelişmiş bir işitme yetisi, doğru nefes kontrolü ve ritim algısı büyük önem taşımaktadır. Nitelikli bir icracı olabilmek adına, deneyimli bir ustanın yanında uygulamalı eğitim almak da bu yöntemin vazgeçilmez bir parçasıdır. Eğitimin ilerleyen aşamalarında ise, yöreye ait ezgi ve ritim kalıpları çıraklara sistemli biçimde öğretilir. Bu aktarım modeli, ezgilerin ve icra biçimlerinin bellek temelli olarak kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlar. Bu yöntemin ilk aşaması bilgilerin hafızaya yerleştirilmesi, ikinci aşaması ise bireyin kazandığı verileri tavır ve üslupla yorumlayabilme becerisidir.

Ege Bölgesi müzik kültürü, yalnızca bölgesel bir ifade biçimi olmanın ötesinde, Anadolu'nun kültürel sürekliliğine katkı sunan dinamik ve çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Zeybeklik geleneği ve usta-çırak ilişkisine dayalı müzik eğitimi gibi unsurlar, bölgenin müziksel kimliğini oluşturan temel yapı taşlarıdır. Sözlü kültür temelli aktarım biçimleriyle kuşaktan kuşağa aktarılan bu müzikal miras, hem estetik hem de sosyokültürel açıdan önemli bir değer taşımakta; Ege'nin özgün müzik anlayışını yaşatmaya devam etmektedir.

## **2.9. Geleneksel Halk Müziğinde Tavrılar**

Tavır, ezginin seyri, vurgu yerleri, süslemeler ve kullanılan çalgı teknikleri gibi unsurlarla şekillenen, icraya özgünlük kazandıran bir yapıdır. Aynı türkü farklı yörelerde farklı tavrılarla icra edilerek, bölgesel yorum farklılıklarını ortaya koyar. Bu durum, halk müziğinin tek biçimli değil, çok sesli ve zengin bir yorum geleneğine sahip olduğunu gösterir. Tavrıların kuşaktan kuşağa sözlü gelenek aracılığıyla aktarılması ise, bu müzikal mirasın canlılığını korumasında temel bir rol oynamaktadır. Bu başlıkta geleneksel Halk Müziğinde kullanılan tavrıları ele alacağız.

### **2.9.1. Sürmeli (Yozgat) Tavrı**

Akdoğan (2020: 20), Bağlamada Yozgat tavrı, temel olarak tezene ile icra edilen tril hareketlerinin ve sol elin uyguladığı çarpmaların, uzun süreli notalara ve özellikle senkoplu bölgelere denk düşmesiyle karakterize edilen özgün bir icra biçimidir. Bu tavrıda, sağ elin gerçekleştirdiği tril vuruşları ile sol elin çarpmalarının kusursuz bir senkronizasyon içerisinde olması gerekmektedir. Söz konusu eşzamanlılık sağlanamadığında, eserin bütünlüğü ve akıcılığı bozulur; ortaya çıkan sesin tınısı ise matlaşarak karakteristik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Yozgat tavrı, geleneksel halk müziği tavrıları arasında teknik açıdan icrası en güç olanlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, bazı Yozgat yöresi türkü icralarında, temel ritmik yapıdan sapılarak puandorklarla zenginleştirilmiş süslemeli yorumlara da yer verildiği görülmektedir.

### **2.9.2. Kayseri Tavrı**

Emnalar (1998: 588), Kayseri tavrı, sürmeli tezene tekniğiyle birlikte, belirli seslerden önce genellikle 32'lik değerlerde sağ elin bağlama göğsü üzerinde dairesel bir hareket yapmasıyla icra edilir. Bu tavrıda, bazı nota dizileri trilli şekilde, bazıları ise eşli olarak çalınır. Kayseri tavrının karakteristik özelliği ise, eşli notaların icrasında tezenenin göğüs üzerinde daire çizerek bu eşlik görevini yerine getirmesidir.

### **2.9.3. Konya Tavrı**

Algı (2014:443), Konya türküleri, kaşık vuruşunu andıran ve "Konya tezene tavrı" olarak adlandırılan özgün bir tezene tekniği ile icra edilmektedir. Bu tavrın

uygulanışında, son vuruşlar her zaman üst tele denk geldiği için, özellikle son 16'lık değerlerde sürekli olarak sol sesi duyulmaktadır. Çalınan ezgide bu sesin sol dışında farklı bir nota olması durumunda dahi tezene vuruş yönü değiştirilmez. Ezgide yer alan asıl ses ise, telin mevcut titreşiminden yararlanılarak, sol elin parmaklarıyla tezene kullanılmadan elde edilir. Böylece, icra sırasında aynı anda biri parmak yardımıyla diğer tezene vuruşuyla olmak üzere iki farklı ses üretimi sağlanmaktadır.

#### **2.9.4. Silifke Tavrı**

Emnalar (1998:587), Zeybek tavrıyla duyumsal açıdan benzerlik gösterse de, görsel açıdan bakıldığında yön itibarıyla zeybek tavrının tam tersine bir icra biçimi sergilenmektedir. Silifke yöresine ait türkülerin metronom hızının yüksek olması nedeniyle, icralarda ağırlıklı olarak alt tel kullanımı tercih edilmektedir.

Ekici (2006: 303-304), Silifke yöresine ait türküler, bağlama ile icra edilirken "Silifke tezenesi" ya da "Silifke tavrı" olarak adlandırılan kendine özgü bir tezene tekniği kullanılarak çalınmaktadır. Ritmik açıdan Konya türkülerine benzerlik gösterse de, Silifke türkülerinde uygulanan tezene vuruşları, Konya tavrından belirgin biçimde farklılıklar taşımaktadır.

#### **2.9.5. Azeri Tavrı**

Emnalar (1998: 587), Azeri tavrında, icra sırasında çoğunlukla alt tel tercih edilerek tezene tekniği uygulanmaktadır. Karşılama ve Silifke tavrılarına benzerlik göstermesine rağmen, vuruşların hızı bakımından belirgin farklılıklar bulunmaktadır. Karşılama tavrında, ilk tezene vuruşu üst ve orta tellerin taranmasıyla başlar ve hareket alt telde tamamlanır. Buna karşın, Azeri tezenesinde icra, doğrudan alt tel üzerinde gerçekleştirilir ve diğer tellere geçiş yapılmadan sürdürülür.

#### **2.9.6. Ankara Tavrı**

Karkın, Pelikoğlu ve Haşhaş (2014: 140), Fidayda ya da Hüdayda tavrı olarak da anılan Ankara tavrının en karakteristik özelliği, bir üst mızrap (tezene) vuruşunun ardından, tezenenin yukarı doğru hareket ederek iki tel grubuna takılmasıyla tamamlanmasıdır. Ankara tavrına sahip halk ezgileri, Geleneksel Halk Müziği repertuarında çoğunlukla 2/4 veya 4/4'lük usul kalıpları içerisinde yer almaktadır.

Emnalar (1998: 590), İsmi "Fidayda" türküsünden alan bu tavrın en belirgin özelliği, karar sesinin yoğun biçimde vurgulanmak istenmesidir. Bazı durumlarda karar sesi yerine kısa bir es verilerek ifade çeşitliliği sağlanabilir. Devam eden tezene vuruşlarında ise, çalınacak nota ile birlikte tekrar karar sesinin öne çıkarılması hedeflenmektedir.

### **2.9.7. Aşıklama Tavrı**

Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş (2014: 145), Deyiş tavrı olarak da anılan aşıklama tavrı, mızrabın (tezene) tüm tellere üstten aşağıya doğru vurulması ve ardından iki ya da üç telli bir gruba mızrabın aşağıdan yukarıya doğru taktırılarak çekilmesiyle icra edilen bir bağlama tavrıdır. Bu icra biçimi, ağırlıklı olarak Sivas, Erzincan ve çevresindeki yörelerde yaygın olarak kullanılmaktadır. Aşıklama tavrına sahip halk ezgileri ise, genellikle 2/4, 4/4 ve 7/8'lik usûl kalıpları içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

### **2.9.8. Karşılama Tavrı**

Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş (2014: 143-144), Karşılama tavrı, mızrabın üstten aşağıya doğru tellere sıyırarak vurulması yoluyla icra edilen bir bağlama tavrıdır. Bu tavrı, özellikle Rumeli bölgesine özgü olup, çoğunlukla 9/8'lik usûl kalıbı içerisinde uygulanmaktadır. Ülkemizin farklı bölgelerinde "karşılama" adıyla anılan ve TRT repertuarında yer alan birçok halk ezgisi bulunmakla birlikte (Giresun Karşılması, Merzifon Karşılması, Yayla Karşılması vb.), burada söz konusu edilen "karşılama tavrı", esasen Trakya yöresine ait olan "Trakya Karşılması" gibi ezgilerin icrasında kendine özgü bir teknik olarak öne çıkmaktadır.

Emnalar (1998: 589), Aşıklama tezenesinin aksine, karşılama tezenesinde ilk vuruş, yukarıdan aşağıya doğru tüm tellerin taranmasıyla gerçekleştirilir. Ancak bazı durumlarda, bu tarama hareketi yerine yalnızca üst tele vurularak ya da kısa bir es verilerek icra yapılması da mümkündür.

### **2.9.9. Teke Tavrı**

Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş (2014: 141), Teke tavrının mızrap vuruş yönleri açısından en karakteristik özelliği, icraya üst mızrap vuruşu (↓) ile başlanması, üçleme bölümlerinde alt-üst-alt (↑↓↑) mızrap vuruşlarının uygulanması ve her seferinde alt mızrap vuruşu (↑) ile tamamlanmasıdır. Bu mızrap düzeni, eser boyunca kesintisiz bir

biçimde sürdürülmektedir. Teke tavrı, üçleme vuruşlarının yer değişimine bağlı olarak iki farklı ritmik dizilimde karşımıza çıkmakta olup, bu yapılar (2+2+2+3) ve (2+3+2+2) şeklindedir. Ancak her iki biçimde de temel alınan mızrap vuruş yönleri aynı sistematik düzeni korumaktadır.

#### **2.9.10. Karadeniz ve Rumeli Tavrı**

Emnalar (1998: 589), Bu iki yörenin tezene vuruşları hem işitsel hem de icra biçimi açısından benzerlik göstermektedir. Ancak, yörelere özgü türkülerin farklı duyumsal özellikler taşıması nedeniyle, aynı tezene vuruşları kullanılmasına rağmen, bu icra tarzları farklı isimlerle adlandırılmıştır.

Emnalar (1998: 589), Bunlardan farklı olarak, Trakya yöresinde özellikle türkülerin kalış noktalarında, dinleyiciye bir tür duraksama ve dinlenme hissi veren özel bir tezene tekniği daha uygulanmaktadır.

Emnalar (1998: 589), Bazı durumlarda, Kayseri tavrında olduğu gibi ilk tezene vuruşunun ardından eşli çalma tekniği kullanılabilir; ancak bu uygulamada dairesel hareket gösterimi bulunmamaktadır.

#### **2.9.11. Zeybek Tavrı**

Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş (2014:136-137), Zeybek tavrı, temel olarak Ege Bölgesi'ne özgü bir bağlama icra üslubu olarak tanımlanmaktadır. Bu tavrın en belirgin özelliği, üst mızrap (tezene) vuruşuyla bağlamanın tüm tellerine vurulması, ardından alt tel gruplarında altmışdörtlük değerinde bir çırpma hareketiyle alt mızrap vuruşu yapılması ve son olarak yine tüm tellere vurularak icranın tamamlanmasıdır. Zeybek tavrı, iki ana nota kümesi ve bu kümelere bir dörtlük süre içerisinde eklemeler yapılarak oluşturulan türev nota kümeleri şeklinde farklı varyasyonlarla karşımıza çıkmaktadır.

Zeybeklerin notasyonlarını incelediğimizde Nikriz, Hüseyini, Eviç, Karcıgar, Hicaz zeybeklerde en sık kullanılan makamlardır.

Emnalar (1998: 586), Zeybek tavrı, biri temel olmak üzere toplam dört farklı tezene kümesi biçiminde sınıflandırılmaktadır.

#### **2.10. Halk Müziğinde Zeybek**

Kurgen (2010:1), Zeybekler, Anadolu'nun Ege ve Akdeniz kıyı şeridinde, özellikle 20. yüzyılın ilk çeyreğine dek varlık göstermiş olan toplumsal bir grubu temsil

etmektedir. Tarihsel süreçte sergiledikleri cesur tutumlar ve özellikle Millî Mücadele dönemindeki etkin direnişleri, onları halk nezdinde kahramanlıkla özdeşleşen figürler haline getirmiştir. Bu durum, halkın kolektif belleğinde yer edinmelerine neden olmuş; onlar hakkında söylenen türküler ve oynanan halk oyunları yoluyla kültürel aktarım sağlanmıştır. Zeybeklerin köyde bıraktıkları aile bireyleri –eşleri, ebeveynleri, kardeşleri– de bu kültürel yapının doğal bir parçası olarak, sözlü gelenek içinde bu değerleri yaşatan çevreyi oluşturmaktadır. Bu bağlamda zeybek kültürü, bireysel kahramanlık anlatılarının ötesinde, yöre halkının ortak değerlerini ve geleneksel üretimlerini içinde barındıran kapsamlı bir kültürel oluşumdur.

Mirzaoğlu (2000: 279), Zeybek dansının temelinde yer alan anlatı, kahramanlık teması etrafında şekillenmektedir. Epik halk anlatılarında olduğu gibi, bu dans türünde de bir tehdit unsuruna karşı gelişen mücadele ortamı ön plandadır. Zeybek figürlerinde bu temanın aktarımı; dansın kurgusal düzeni, bedensel hareketlerin niteliği, kullanılan giysi ve aksesuarlarla birlikte müzik eşliğinde sergilenen tavır aracılığıyla ifade bulur. Bu öğelerin bütüncül biçimde bir araya gelmesiyle, dansın tamamında düşmana karşı geliştirilen bir duruş ve savaşçı kimliği yansıtan bir davranış modeli ortaya konmaktadır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde, zeybek dansı içeriksel olarak savaşçı nitelikler taşıyan bir anlatım biçimi olarak yorumlanabilir.

Özboyacı (1979:8793), Zeybek oyunları, geleneksel bağlamda açık alanlarda davul ve zurna eşliğinde, kapalı mekânlarda ise genellikle bağlama gibi telli çalgılarla icra edilmektedir. Oyunlarda çift zurna kullanımı yaygındır; bu çalgılardan biri ana ezgiyi seslendirirken, diğeri sürekli bir tınıyla “dem tutma” görevini üstlenir. Zeybek oyunları, düğünler, bayramlar, ulusal bayramlar ve toplumsal kutlamalar gibi özel günlerde sergilenerek kültürel bellekte canlılığını korur. Oyuncu meydana tek başına çıkar; ağır ve kendine özgü tavırlarla dolaşır, yere eğilerek parmak uçlarını toprağa dokundurur, ardından silahına davranarak doğrulur ve yürüyüşünü sürdürür. Bu ritüelistik girişin ardından zurnacının ezgiye başlamasıyla birlikte oyuncu kollarını yukarı kaldırarak oyuna geçer; kimi zaman bir eliyle dizine, diğeri eliyle silahına vurur. Zeybek oyunlarının en belirgin özelliklerinden biri, her oyuncunun kendi beden diliyle şekillendirdiği özgün tavır ve stildir. Çoğunlukla bireysel olarak icra edilen bu oyunlar, hem beden hem de ruhun ortak bir anlatımına dönüşerek Ege kültürünün sembolik bir ifadesi hâline gelir.

Halk Müziği'nde zeybek, yalnızca ritmik ve melodik bir form değil, aynı zamanda Anadolu insanının özgürlük, onur, yiğitlik ve direniş gibi toplumsal değerlerini yansıtan güçlü bir kültürel simgedir. Ege'nin müzikal kimliğini derinlemesine yansıtan bu tür, hem müziğiyle hem de kendine özgü tavır ve üslubuyla halkın tarihsel hafızasında özel bir yer edinmiştir. Bu yönüyle zeybek, gelenekten beslenen ve kuşaktan kuşağa aktarılan yaşayan bir halk müziği mirasıdır.

### **2.10.1. Zeybek Kelimesinin Kökeni**

Kurgen (2010: 9), Zeybek kelimesinin etimolojisi üzerine ilk değerlendirmelerde bulunan isimlerden biri Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Gazimihal, eski Türkçede "z" harfiyle başlayan kelimelere rastlanmaması nedeniyle, "zeybek" sözcüğünün kökeninin Türkçeden ziyade yabancı dillerden alınmış olabileceğini öne sürmektedir. Bununla birlikte, komşu dillerde bu kelimeye biçim ve anlam bakımından benzeyen bazı örneklerin varlığına da dikkat çekmiştir. Her ne kadar bu sözcüklerin dansla doğrudan ilişkisi bulunmasa da, "zaybak" ve "sapak" gibi sözcükleri benzerlik açısından örnek göstermiştir. Ayrıca, yapı bakımından zeybek kelimesinin Türkçe kökenli olma ihtimalini de göz ardı etmeyerek, "kaypmak" fiilinden türeyen "kaypak" kelimesine benzer biçimde, "saypmak" fiilinden "saypak" gibi bir sözcüğün türemiş olabileceğini ifade etmiştir.

Avcı (1997: 47-70)' e göre zeybeklerin kökeni, 13. yüzyılda Batı Anadolu ve Ege Bölgesi'ne yerleşen Türkmen aşiretlerine dayanmaktadır. Bu aşiretlerin üyeleri, zamanla yerel beyliklerin ve daha sonra Osmanlı Devleti'ne bağlı valilerin uyguladığı adaletsiz davranışlara karşı tepki göstererek, resmi otoriteye başkaldırmış ve dağlara çekilerek silahlı direniş grupları oluşturmuşlardır. Avcı, bu gruplara yalnızca siyasi baskıya maruz kalanların değil, aynı zamanda çeşitli suçlardan kaçmak isteyen kişilerin de katıldığını ifade etmektedir. Bölgenin coğrafi koşullarını, dağlarını ve geçitlerini iyi bilen bu toplulukların silah kullanmadaki ustalıkları, onları devlet güçlerine karşı son derece dirençli hâle getirmiştir. Aynı zamanda, zeybeklerin yerel halk tarafından adaletsizliklere karşı bir koruyucu olarak görülmeleri nedeniyle, halk onları gizlemiş, ihtiyaçlarını karşılamış ve desteklemiştir. Bu bağlamda, zeybeklerin halk nezdinde güven duyulan bir toplumsal figür haline geldiklerini vurgulamaktadır.

## 2.10.2. Ritmik Yapılarına Göre Zeybekler

Zeybekler, Ege Bölgesi başta olmak üzere Batı Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaygın olarak görülen ve Türk halk müziği ile halk oyunları repertuarında önemli bir yer tutan geleneksel ezgi ve oyun türüdür. Ritmik yapıları bakımından zeybekler, genellikle **9 zamanlı usullerle** icra edilir. Bu yapı, 9/8 veya 9/4 gibi bölünmelerle kendini gösterir. En yaygın kullanılan ritim türü **ağır zeybek** formudur; bu formda 9 zamanlı ölçü yavaş ve ağır bir tempoda icra edilerek bir kahramanlık, vakar ve öz disiplin duygusu yaratılır (Ersoy, 2011). Ritmin bu özelliği, oyunun karakterine de yansır; zeybek figürleri geniş, gururlu ve kararlı hareketlerle yürütülür.

Ritmik yapı açısından zeybekler, yalnızca 9/8'lik bir kalıp ile sınırlı değildir. **Hızlı (kıvrak) zeybek** türlerinde ise 9 zamanlı ölçü daha küçük bölümlere ayrılarak hareketli bir yapı kazanır. Bu hızlı zeybeklerde ölçü genellikle 2+2+2+3 şeklinde sayılır ve müziksel akış, oyuncunun çevikliğini ve ustalığını sergilemesine olanak tanır (Yener, 2009). Zeybeklerdeki bu ritmik çeşitlilik, bölgesel farklılıklara göre şekillenir; örneğin Aydın zeybekleri ağır yapısıyla öne çıkarken, Denizli veya Muğla zeybeklerinde daha hızlı kalıplar görülebilir. Dolayısıyla zeybekler, ritmik yapıları bakımından hem yerel kimliklerin hem de müzikal estetik anlayışların bir ifadesidir.

### 2.10.2.1. Ağır Zeybekler

Öztürk (2006: 151-188), Aydın, Muğla, İzmir, Denizli ve Manisa gibi ağır zeybek repertuarının yoğun biçimde yer aldığı Ege yöresinde, bu oyunların müzikal icrası genellikle “takım” olarak adlandırılan üçlü müzisyen grupları tarafından gerçekleştirilir. Bu topluluklar, ezgi, eşlik ve ritim olmak üzere üç temel işlevi yerine getiren bir yapı sergiler. Ezgisel hat, esas zurna tarafından icra edilirken; sürekli ve sabit bir ses üretimiyle melodik zemini oluşturan “dem” görevini ikinci bir zurna üstlenir. Ritmik yapı ise, geleneksel olarak davul çalgısı ile desteklenir. Her ne kadar geçmişte bu topluluklar iki davul, iki dem zurnası ve bir esas zurnadan oluşan beş kişilik gruplar şeklinde kurgulanmış olsa da, günümüzde ekonomik ve pratik gerekçelerle üç kişilik takımlar ağırlık kazanmış ve yaygın biçimde tercih edilmeye başlanmıştır.

Özbilgin (2003: 130-133), Ağır zeybek oyunları, erkekler tarafından icra edilen ve özellikle İzmir, Aydın, Muğla, Manisa ile Denizli illerinde yoğun olarak görülen geleneksel oyun türlerindedir. Bu oyunlar, 9/2 ve 9/4'lük zaman ölçülerine dayalı

(3+2+2+2) ritmik yapılarıyla dikkat çekerken, tempo açısından yavaş ve ağır bir icra karakteri sergilemektedir.

### **2.10.2.2. Yürük (Kıvrak) Zeybekler**

Özbilgin (2003: 130-133), Kıvrak zeybek oyunları, karma gruplar ya da yalnızca erkekler veya kadınlar tarafından icra edilen, özellikle Akdeniz Bölgesi genelinde ve Ege Bölgesi'nin güneydoğusunda yaygın olarak karşılaşılan geleneksel oyunlardır. Bu oyunlar, 9/8 ve 9/16'lık zaman ölçülerine dayanan (2+2+2+3) ve (3+2+2+2) ritmik kalıplarla yapılandırılmakta olup, ağır zeybeklere kıyasla daha hızlı bir tempoda oynanmaktadır. Halk arasında bu tür oyunlar “Kırık Zeybek” adıyla da anılmaktadır.

### **2.10.3. Zeybeklerde Kullanılan Usuller**

Zeybeklerde kullanılan usûller, HALK MÜZİĞİ'nin ritmik zenginliğini yansıtan önemli yapısal unsurlar arasında yer almaktadır. Zeybek ezgilerinde en yaygın olarak karşılaşılan ritmik kalıplar, 9 zamanlı bileşik usûllerden oluşur ve bu yapılar oyunların temposuna göre farklı şekillerde karşımıza çıkar. Ağır zeybeklerde 9/2 ve 9/4'lük usûller tercih edilirken, daha hızlı ve hareketli olan kıvrak zeybeklerde 9/8 ve 9/16'lık usûl çeşitleri öne çıkmaktadır. Bu usûller, kendi içlerinde 2+2+2+3 veya 3+2+2+2 gibi zaman bölümleriyle şekillenerek, zeybek oyunlarının karakteristik ritmik yapısını belirler. Onur Akdoğdu zeybekleri üçe ayırarak usul sınıflandırması yapmıştır:

#### **“Kadın Zeybeği:**

Düzümsel bireşimi 9 (3+2+2+2) şeklinde olan ve allegato-moderato arasında bir tempoda seslendirilen zeybeklerdir. Genel olarak, en başta bulunan üçlü küme 3 (1+1+1) bireşimindedir. Bu düzümsel bireşim, G.S.M. usulleri içinde olup, Oynak adıyla adlandırılmıştır.

#### **Kent Zeybeği:**

Düzümsel bireşimi 9(2+2+2+3) şeklinde olan ve moderato-andante arasında bir tempoda seslendirilen zeybeklerdir. Bir bakıma, Kadın Zeybekleri'nde kullanılan düzümsel bireşimin tersi olup, bu bireşim G.S.M. usulleri içinde de vardır ve Aksak adıyla adlandırılmıştır. Bu bireşim içinde yer alan üçlü kümenin de açılımı 3(1+1+1) şeklindedir.

### **Kır Zeybeği:**

Andante-Adagio arasında bir tempoda seslendirilen bu zeybek türünde, düzünsel bireşim, kadın ya da kent zeybeği düzümlerinden herhangi biriyle oluşturulabilir. Ama, Kadın veya Kent zeybeklerinde olduğu gibi üçlü küme hemen algılanmaz. Özellikle adagio zeybeklerde üçlü küme çok zor algılanır. Bu nedenle de, işitme, daha çok 5+4 ya da 4+5 bireşimli olarak gerçekleşir. Bunun yanında, özellikle adagio tempolu Kır Zeybeklerinde, seslendirme sırasında geciktirme yapılıır. Solo dans özellikli bir zeybeğdir” (Akdoğu, 2003:177-179).

### **2.11. Kabak Kemanenin Tarihi**

Şimşek (2013: 3); Kemane, Türklerin Orta Asya coğrafyasında ortaya çıktıkları ilk dönemlerden itibaren kullandıkları çalgı aletlerinden biri olarak tarihi geçmişi çok eskilere kadar gitmektedir. İslamiyet öncesi çalgılardan biri olan kemane, Türklerin göç ettikleri coğrafyalara onlarla beraber gitmiş ve geniş coğrafyalarda kullanılmıştır. Günümüzde de Halk müziği alanında hala sıklıkla kullanılmaya devam eden kemane kendine özgü tınısı ile müziğe farklı özellikler kazandırmaktadır. Bu bölgedeki erken dönem Türk çalgılarına baktığımızda, özellikle "Kopuz" adının öne çıkan ve dikkat çeken en önemli enstrümanlardan biri olduğu görülmektedir.

Ögel (1991: 13)'e göre ilk dönem Türk çalgıları, yay kullanılarak icra edildiklerinde farklı adlarla anılmaktaydı. Yayla çalınan bu telli çalgılar, aynı zamanda parmakla da seslendirilebilmekteydi. Ancak, tipolojik ve yapısal açıdan değerlendirildiğinde, bu çalgılar arasında belirgin farklılıkların bulunmadığı görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında, kemanenin tarihsel kökeni, Orta Asya'daki kopuz geleneğine ve yaylı çalgıların ilk biçimlerine dayanmaktadır; böylece kemane, Türklerin müzik kültürü içerisinde hem yapısal hem de işlevsel açıdan köklü bir geçmişe sahip olan çalgı formlarının evrimiyle günümüze ulaşmış önemli bir enstrüman olarak değerlendirilmektedir.

Gazimihal (1958: 6), İlk Türk toplulukları, avcılık ve savaş sırasında kullandıkları okların yaydan çıkarken oluşturduğu sestten etkilenecek, bu sesi bir müzik üretim aracı olarak değerlendirmişlerdir. Bu amaçla kullanılan yayı ifade etmek için, Türkçeye özgü biçimlerde "ok," "ık" ve "yık" gibi farklı adlandırmalar tercih edilmiştir. Kuzeydoğu

Türk topluluklarında ise kopuzun yayla icra edilen türüne "oklu kopuz" veya kısaca "oklu" ya da "ıklığ" gibi isimler verilmiştir. Bu adlandırmaların izlerine günümüzde dahi Anadolu'daki bazı bölgelerde rastlanması, bu kültürel mirasın sürekliliğini göstermektedir.

Gazimihal (1958:7)' e göre "ıklığ" terimi, kökeni Türk toplumlarının dil yapısına dayanan özgün bir ifadedir. Tarihsel süreçte Türklerle yoğun etkileşim içerisinde olan Çin, Fars, Hint, Arap ve İskandinav kültürlerinde bu kelimeye benzer bir kullanımın bulunmaması, ifadenin Türk toplumlarına özgü bir adlandırma olduğunu göstermektedir.

Kafesoğlu (1984: 207), Türkler, ilk çalgılarını geliştirdiklerinde, tellerini öncelikle at kılından, daha sonra ise bağırsak kirişinden imal etmişlerdir. Aynı şekilde, "ok" adını verdikleri yaylarda da at kılı kullanıldığı görülmektedir.

Açın (1994: 87), Çalgının gövdesini oyularak şekillendirilmiş ağaç parçalarından ya da su kabağından yapmışlardır. Bu gövdeye bir sap eklemiş, zamanla ses kalitesini artırmak amacıyla gövdenin ön yüzeyine oğlak, tay gibi hayvanların derilerini gererek çalgının yapısal gelişimini ilerletmişlerdir. Bu evrelerden geçerek biçimlendirdikleri çalgıya "ıklığ" adı verilmiştir.

Türkmen (2007: 15), Orta Asya topraklarında yaşamış kavimler arasında, yapısal özellikleri bakımından birbirine oldukça benzeyen yaylı çalgılara rastlanmaktadır. Uygurların müzik kültüründe ise kopuz, temel çalgı olarak öne çıkmaktadır. Başlangıçta elle çaldıkları kopuzu zamanla yay (ok) kullanarak icra etmişler, ardından okla çalmaya daha elverişli yeni çalgılar geliştirerek bu enstrümanlara "Oklu Kopuz" adını vermişlerdir. Bu adlandırma zamanla kısalarak "Oklu" ya da "ıklığ" biçimini almıştır. Günümüzde hâlen Asya coğrafyasında kopuz adıyla anılan yaylı çalgılara rastlamak mümkündür. Ayrıca, çeşitli minyatür kaynaklardan, Türkistan topraklarında da yaylı çalgıların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Tibet toplumunda ise at kültürü müzik aletlerine belirgin biçimde yansımıştır; Tibet'te üretilen yaylı çalgılarda, yayı oluşturan oka at kılı takılmış, çalgının gövdesine at derisi gerilmiş, telleri ise bükülmüş at kıllarından yapılmış, sapın tepe kısmı ise at başı figürüyle süslenmiştir. ıklığ, yalnızca Orta Asya'da kalmayıp Yukarı Kıpçak yolu üzerinden kuzeyden Avrupa'ya da yayılmıştır. Balkanlar'da ıklığ'a benzer çalgılara sıkça rastlanmakta olup, Bulgaristan'da bu tür çalgıların yakın geçmişe kadar kullanımda olduğu bilinmektedir. Ayrıca, Macaristan'da

görülen "Hegedü" isimli yaylı halk çalgısı, hem ismi hem de yapısal özellikleri bakımından, HALK MÜZİĞİ çalgıları arasında yer alan "Hegit" ile, Türk sanat müziğinin önemli çalgılarından klasik kemençeye büyük benzerlik göstermektedir.

Gazimihal (1958:23); Anadolu coğrafyasına bir çok nedenle göç eden Türkler bu coğrafyaya gelirken beraberinde kültürler varlıklarını da taşımışlardır. Anadolu coğrafyasında yerleşimlerini sağladıktan sonra bu coğrafyanın hakları ile etkileşimlerde bulunarak kültürel etkileşimde bulunmuş ve mevcut kültürlerine yeni kültürlerin de özelliklerini eklemeyi başarmışlardır. Ancak Türkler Anadolu coğrafyasındaki halkların kültürlerini birebir almamış bu kültürleri kendilerine uyarlayarak almışlardır. Türklerin yaşadıkları bu kültürel etkileşim onların toplumsal yapısında hemen her alanda etkisini gösterdiği gibi müzik alanında da etkisini göstermiştir. İklığ çalgı aleti ise yeni kültürlerin etkileşimi ile nasibini alarak belirli değişimlere uğramıştır. İklığ çalgı aleti Orta Asya coğrafyasındaki ilk formlarından farklılıklar göstermesi mümkün hâle gelmiştir. Anadolu'ya geldikten sonra çeşitli fiziksel değişimlere uğrayan İklığ, Anadolu Selçuklu Devleti'nin son dönemlerine ait yazılı bir belgede karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu belge, Anadolu'da İklığ çalgısına dair günümüze ulaşabilen en eski yazılı kaynak olma özelliğine sahiptir. Raif Efendiden alınan şiirde ıklığ ve kopuzdan şu şekilde bahsedilmektedir:

“Gerü varam bir kişi yolda gezerdi,  
Urur kamancı şeyler ol ıklık  
Bizi sevenlere budur konukluk  
Dahi birisinin söyler kopuzu  
Cefadır dostlarımın aşu tuzu” (Gazimihal,1958: 23)

Tüm bu bilgiler doğrultusunda, kabak kemane; kökenini Orta Asya'da ortaya çıkan ve “ıklığ” adıyla bilinen ilk yaylı çalgılardan alan, tarihsel süreçte Türk topluluklarının Anadolu'ya göçüyle birlikte kültürel etkileşimlere açık biçimde evrilmiş bir enstrüman olarak karşımıza çıkmaktadır. İklığdan gelen yapısal ve işlevsel mirası Anadolu'nun sosyal ve kültürel dokusuyla harmanlayan kabak kemane, zaman içerisinde hem malzeme hem de icra teknikleri bakımından değişime uğramış, buna rağmen geleneksel müzik kültüründeki özgün kimliğini koruyarak günümüze ulaşmıştır. Bu gelişim çizgisi, kabak kemanenin Halk Müziği içerisinde köklü bir geçmişe sahip önemli bir çalgı olarak varlığını sürdürmesine imkân sağlamıştır.

### 2.11.1. Kabak Kemanenin Yapısal Özellikleri

Kulaboğa (2007:21), Halk Müziği çalgılarının tarihsel gelişim süreci incelendiğinde, yapısal özellikleri bakımından en az değişime uğrayan enstrümanlardan birinin kabak kemane olduğu görülmektedir. Orta Asya'da ilk örneklerine rastlanan yaylı çalgılarla önemli ölçüde benzerlikler taşıyan kabak kemane, hem kullanılan malzemeler hem de yapım teknikleri açısından geleneksel ve otantik karakterini günümüze kadar koruyabilmiştir.

Türklerin ilk yaylı çalgılarından biri olarak kabul edilen "ıklığ"da kullanılan malzemelerin büyük bir kısmı, bugün kabak kemane yapımında da aynı şekilde tercih edilmektedir. Çalgının gövde kısmı su kabağından yapılmakta; ön yüzey kaplamasında ise büyükbaş hayvanların yürek zarı, oğlak derisi ya da balık derisi gibi doğal malzemeler kullanılmaktadır. Yay bölümünde ise gelenekte olduğu gibi at kılı kullanılmakla birlikte, günümüzde daha kolay temin edilebilmesi nedeniyle ince misina telleri de tercih edilmektedir. Ayrıca, geçmişte çoğunlukla üç telli olarak yapılan kabak kemane, ses sahasındaki genişletme ihtiyacı doğrultusunda günümüzde genellikle dört telli formda icra edilmektedir. Bu özellikler, kabak kemanenin tarihsel sürekliliğini ve geleneksel yapısını büyük ölçüde muhafaza ettiğini göstermektedir.

Kulaboğa (2007:21), Tamamen el işçiliğiyle üretilen kabak kemane, halkın kendi olanaklarıyla ortaya koyduğu bir çalgı olarak bilinmektedir. Herhangi bir bilimsel altyapıya dayanmaksızın, bireysel deneyim, geleneksel bilgi birikimi ve mevcut imkânlar doğrultusunda yapım sürecini sürdüren ustalar, günümüzde de az sayıda da olsa varlıklarını devam ettirmektedir. Eskişehir'de kabak kemane yapımıyla uğraşan Galip Güvençoğlu, çalgının üretim sürecine ilişkin teknik detayları şu şekilde aktarmaktadır:

Kabak kemanenin gövdesi, su kabağından imal edilmelidir. Bu amaçla, özellikle Akdeniz ve Ege kıyılarında yetişip dalında kuruyan su kabakları tercih edilmektedir. Çalgının ön yüzey kaplamasında ise küçükbaş hayvan derisi ya da büyükbaş hayvanların yürek zarları kullanılmaktadır. Sap kısmının yapımında, fırınlanmış gürgen, akça ağaç (kelebek ağacı) veya ceviz gibi sert ve yoğun dokulu ağaç türleri tercih edilmektedir. Burgular, geleneksel olarak ağaçtan üretilebilmekle birlikte, kullanım kolaylığı açısından mekanik burgular (gitar burgusu) da sıklıkla kullanılmaktadır. Genellikle dört telli olarak yapılan kabak kemanede, 0,20-0,30 mm kalınlığındaki, ince

ve kalın bam olarak adlandırılan bağlama telleri kullanılmakta; çalgının yay kısmında ise ince misina telleri tercih edilmektedir.

Şimşek (2013: 11), Günümüzde, kemane bazı bölgelerde hâlâ “ıklığ” adıyla anılmaya devam etmektedir. Ancak zamanla çalgının bazı unsurlarında değişiklikler meydana gelmiştir; geleneksel olarak at kılı ve kirışten yapılan tellerin yerini, günümüzde çelik ve sargılı teller almıştır. Benzer şekilde, geçmişte su kabağından yapılan gövde, günümüzde yerini büyük ölçüde ağaç malzemeye bırakmıştır. Artık yeni üretilen kemaneler çoğunlukla tek parça ağaçtan oyularak ya da tanbur teknesinde olduğu gibi dilimler birleştirilerek yapılmakta, geleneksel üç telli yapıya bir dördüncü tel eklenerek çalgının ses olanakları genişletilmektedir.

Yaklaşık üç oktavlık bir ses sahasına sahip olan kemane, tını bakımından bağlama takımıyla uyumlu olduğu gibi, sipsiyle benzer ses rengine sahip olması nedeniyle özellikle "gurbet havaları" gibi ezgilerde önemli bir eşlik çalgısı olarak kullanılmaktadır. Bu değişimlere rağmen kemane, köklü geçmişini ve geleneksel ruhunu koruyarak günümüzde de halk müziği kültürünün önemli bir parçası olmayı sürdürmektedir.

## **2.11.2. Kabak Kemanenin Bölümleri**

### **2.11.2.1. Gövde (Tekne)**

“Su Kabağı veya ahşap tekne geçmişte 35,40 cm çap günümüzde yaklaşık 62,67 arası ölçülerde yapılmaktadır.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.2.2. Sap (Klavye)**

“Kullanılan ağaçlar yapı itibariyle sert ve neme dayanıklı yapıda ağaçlar kullanılmalıdır. Bu ağaçları şöyle sıralayabiliriz; abanoz, ceviz, ak gürgen, maun gibi. Kabak kemanenin klavye ölçüleri geçmişten günümüze farklılıklar göstermiştir örneğin ilk yapılar kabak kemanelerde kullanılan klavye ölçüsü 30 veya 33 cm ken günümüzde bu ölçü icracının kullanım kolaylığını sağlaması için 27,5 hatta 25 cm lere kadar kullanılmaktadır.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.2.3. Burguluk**

“Kabak kemanenin burgu kısmı enstrümanın yapısına göre çeşitli ölçülerde olmaktadır. Burguluk kısmı genelde 15 cm civarında olmasına rağmen günümüzde enstrümanın artan tel sayısı ve burguluk kısmının üstünde bulunan süs (motif) yapısına göre ölçü ebatları değişmektedir.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.2.4. Deri (Kapak)**

“Kabak kemanenin gövdesinin üzerinde bulunan ve çalgının kendine has tınısı elde ettiğimiz yapısı itibariyle kullanılan malzemeler olarak; Yürek zarı, Mersin balığı derisi, Yayın balığı derisi, Oğlak deri vb. tellerin uyguladığı basınca dayanıklı ve bir o kadarda hassas yapıda olan malzemeler kullanılmaktadır.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.2.5. Can Direği**

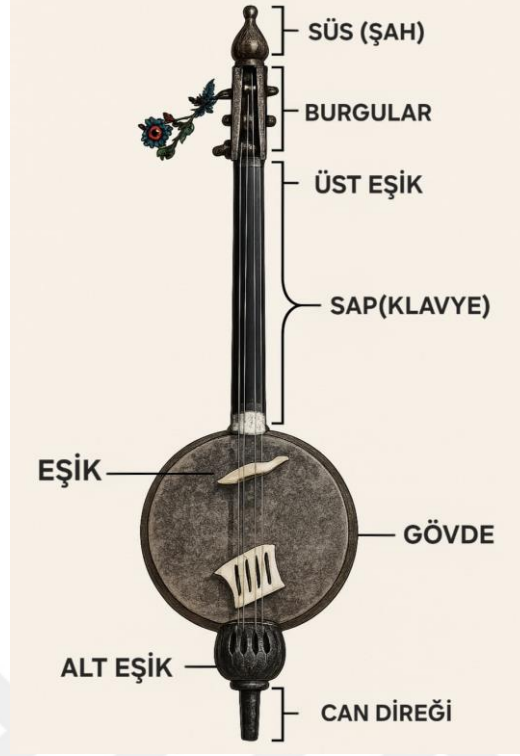
“Kemanenin sap ve gövdenin birleştiği kısımda gövde içinden yaklaşık ahşapsa 2,5 veya 3 cm çapında metalse 1,7 cm çapında ölçülerde kullanılan kemanenin hem diz üstünde icrasına hem de mukavemetini sağlaması için bulunan bir yapıya sahiptir.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.3.6. Alt Eşik ve Üst Eşik**

“Kabak kemanenin çelik ve çelik sırma (bam teli) üstünden geçtiği yapısı itibariyle sert ağaçlar kullanılan kabak kemanenin olmazsa olmazlarındandır. Ölçüleri kemanenin yapısı ve tekne ölçülerine göre farklılık göstermektedir.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)

### **2.11.3.7. Arşe (Yay)**

“Yaylı enstrümanların temel araçlarından biri olan arşe yapısı bakımından sert ve esnek bir yapıda olması gerekmektedir. Boy olarak geçmişte arşe boyları kısayken günümüzde boyutları olarak 65 veya 70 cm ölçülerindedir. Kılların yapısı bakımından ince ve reçineyi tutma yeteneğine sahip olmalıdır. Genellikle kıllar erkek Moğol atının kuyruğundan elde edilir.” (Sezer ve Tuncer, 2024:8)



Şekil 1: Kabak Keman Bölümleri

## 2.12. Kabak Keman Akort Sistemi

Çelik (2018: 205), Kabak keman icra geleneği, kullanılan akort düzenleri bakımından önemli bir çeşitlilik sergilemektedir. Çalgının iki telli, üç telli ve dört telli formları farklı akort uygulamalarına sahiptir. Akort düzenlerinde çalgının tel boyu, tellerin yapımında kullanılan malzemenin türü ve tel sayısındaki artış gibi faktörler belirleyici rol oynamaktadır. Ayrıca, icra edilen ortamın özellikleri, icracının ses aralığı ve ses icracısının cinsiyeti (erkek ya da kadın olması) da akort tercihlerini etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır. Kabak kemanenin telleri, en ince telden en kalın tele doğru sıralanmakta olup birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü tel olarak adlandırılmaktadır.

Garip (2023: 8), Kabak keman, geçmişte üç telli formda iken sol-re-la akort sistemi ile kullanılmaktaydı. Ancak zamanla dört telli sisteme geçilmesiyle birlikte, bağlamadaki gibi dörtlü ses aralığı esas alınarak re-la-re-la akort düzenine geçilmiştir.

Akyol (2017:168), Çalınan ezginin daha etkileyici ve zengin bir tınıya ulaşması amacıyla, bağlamada olduğu gibi kemanede de farklı akort düzenlemelerine başvurulmaktadır. Özellikle Azerbaycan müzik geleneğinde, ezginin karar sesinin daha

güçlü duyulabilmesi için makama bağlı olarak akort değişikliklerinin yapıldığı gözlemlenmektedir. Kemanede ise farklı tonlardan icra gerçekleştirildiğinde, özellikle mi notasının güçlü olduğu tonlarda birinci parmağın mi notasına denk gelecek şekilde akort düzenlemeleri tercih edilmektedir. Bunun yanı sıra, eşlik edilecek eserin yapısına veya sanatçının ses tonuna uygun olarak farklı akort uygulamalarına gidilmesi de sıkça karşılaşılan bir durumdur.

Kemane 4 tel ses sistemine göre ayarlanmış 2 farklı akort örneği aşağıda gösterilmiştir;

**Tablo 1:** Kabak Kemane Akort Dizilimi (Akyol, 2017)

	Tel Sırası	Akort Seçenekleri
<b>1</b>	1. Tel	Fa/Re
<b>2</b>	2. Tel	Do/La
<b>3</b>	3. Tel	Fa/Re
<b>4</b>	4. Tel	Do/La

Çalgı eğitimi alanında bazı eğitmenlere göre dördüncü tel, Sol kararı ile başlamaktadır. Bu durumda, Do kararında ise ilgili ses Si bemol olarak adlandırılmaktadır.

Yeğin (1994: 21), Kabak kemane yapımında tel olarak, sanayi sektöründe yay üretiminde kullanılan çelik makara tellerinden yararlanılmaktadır. Çalgının akordu, tizden pese doğru olacak şekilde re-la-re-sol diziliminde düzenlenmektedir. Birinci telin çapı 0,18 mm, ikinci telin çapı ise 0,28 mm ölçüsündedir. Üçüncü telde "ince bam" olarak adlandırılan, dördüncü telde ise "kalın bam" olarak bilinen teller tercih edilmektedir. İnce bam teller, 0,18 veya 0,20 mm kalınlığındaki çelik tellerin üzerine bakır sargı uygulanarak elde edilirken; kalın bam teller, 0,28 veya 0,30 mm'lik çelik teller üzerine bakır sargı sarılması yoluyla üretilmektedir.

### **2.13. Kabak Kemane'nin İcra Edildiği Alanlar**

Kemane, Halk Müziği'nin önde gelen yaylı çalgılarından biri olarak kabul edilmektedir. Kemanenin, kendi yöresi dışında da birçok bölgede kullanım alanı bulması, bu enstrümanın halk müziği yaylı çalgıları içerisinde daha belirgin bir konuma ulaşmasını sağlamış ve ona farklı bir statü kazandırmıştır. Günümüzde çeşitli bölgelerde

beğeniyle dinlenen ve sevilen kemane, pek çok kurum ve topluluk bünyesinde icra edilmeye devam etmektedir.

Şimşek (2013:20); Kabak kemane alanında ülkemizde, yedi bölgede geniş bir alana yayılarak icra edilen halk ezgilerine kendine özgü tınısı ile renk katmaktadır. Trakya bölgesinde halk ezgilerinden olan; karşılama, zigoş ve kasap formundaki türler ile kemane önemli bir eşlik çalgısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca ülkemizde Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde uzun havanın yanı sıra kırık hava formundaki eserlerin icrasında kemanenin önemli bir rol oynadığı görülür. İç Anadolu bölgesinde ise kemane bozlaklar başta olmak üzere bir çok kırık hava formundaki ezgide eşlik ederek görevini yerine getirmektedir. Kemane ülkemizde müzik alanında bütün bölgelerde farklı işlevlerle kullanılarak kendine özgün ortaya koyduğu tınısı ile müziğe ayrı bir özellik getirmekte ve halk müziği alanında yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Günümüzde teknolojik gelişmelere karşın ülkemizde müzik alanında hala önemini korumaktadır.

Özellikle Teke Yöresi (Burdur, Isparta, Antalya çevresi) kabak kemanenin en yoğun kullanıldığı bölge olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra, Ege Bölgesi genelinde de kemaneye sıkça rastlanmaktadır. Her yörede farklı tavır ve üslup özellikleriyle icra edilen kabak kemane, bu yönüyle Türkiye'nin zengin halk müziği geleneği içerisinde önemli bir yer edinmiştir.

Günümüzde kemanenin icra edildiği alanları, 3 temel başlık altında ele alarak inceleyebiliriz.

### **2.13.1. Müzik Topluluklarında İcra Edilmesi**

Anadolu'nun farklı yörelerinde kemanenin icra edildiğinden daha önce söz edilmiştir. Kemaneyi mahalli icra bağlamında ele aldığımızda, yöresel farklılıklara bağlı olarak çeşitli icra biçimlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. Ege Bölgesi'nde zeybek formunda, Teke Yöresinde ise teke zortlatması oyun formunda; düğünler, özel eğlenceler, yaren geceleri ve minder sohbetleri gibi çeşitli sosyal ortamlarda icra edilmektedir.

Şimşek (2013: 21), Kemanenin mahalli müzik gruplarında kullanımının oldukça yaygın olduğu bilinmektedir. Bu konuyu daha ayrıntılı değerlendirebilmek amacıyla yerel yapımcı ve icracılarla gerçekleştirilen röportajlarda, yapımcı Tahsin Yarar ve

icracı Halil Er, kemanenin yöresel halk müziği gruplarında özellikle sipsi ve iki telli cura ile birlikte icra edildiğini ifade etmişlerdir. Ayrıca, Teke Yöresi müzik geleneğinde bu üç enstrümanın halk müziği topluluklarında vazgeçilmez bir yere sahip olduğunu vurgulayarak, kemanenin mahalli müzik grupları içerisindeki önemine ve fonksiyonuna dikkat çekmişlerdir.

Şimşek (2013: 22), Günümüzde kemane, yalnızca mahalli bir çalgı olmanın ötesine geçerek evrensel bir nitelik kazanmıştır. Hemen her bölgede kullanılmasının yanı sıra, halk müziği tarzı dışındaki çeşitli müzik gruplarında da icra edilmesi, bu dönüşümün açık bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Farklı müzik türlerinde yaygın biçimde kullanılması, kemanenin geniş bir dinleyici ve icracı kitlesi tarafından tanınmasına katkı sağlamıştır.

Bu gelişmeler ışığında, kemanenin geçmişe oranla çok daha fazla bilinirlik kazandığı söylenebilir. Ayrıca, farklı etnik gruplar arasında kullanımının yaygınlaşması, kemane icrasında çeşitli üslup farklılıklarının ortaya çıkmasına ve çalgının farklı müzik alanlarında etkin bir şekilde kullanılmasına imkân tanımıştır.

Günümüz kemane icracıları, mahalli çalım özelliklerini kendi bireysel müzikal yaklaşımlarıyla harmanlayarak kemane icrasında yeni teknikler ve özgün tarzlar geliştirmektedirler. Bu süreç, yetenekli ve özgün kemane sanatçılarının yetişmesine olanak sağlamakta; böylece bu icracılar, kemanenin evrensel müzik sahnesinde daha geniş kitlelerce tanınmasına ve kullanılmasına önemli katkılar sunmaktadırlar.

### **2.13.2. Orkestralarda İcra**

Kabak kemane, geleneksel halk müziği çalgısı olarak uzun yıllar boyunca yerel müzik topluluklarında önemli bir rol oynamıştır. Ancak son yıllarda, bu enstrümanın orkestra düzenlemelerinde de yer alması, onun müzikal yelpazesini genişletmiş ve farklı müzik türlerinde kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Doğruel (2023: 314), Özellikle 1980'li yıllardan itibaren Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu'nun (TRT) kabak kemane programlarında yer vermesi, çalgının ulusal düzeyde tanınmasına katkı sağlamıştır. Bu süreçte, kabak kemane sanatçıları, çalgının teknik özelliklerini geliştirerek, orkestra düzenlemelerine uygun hale getirmişlerdir.

Şimşek (2013: 22), Kemane, ilk kez 2009 yılında, şefliğini Zafer Dalgıç'ın, orkestrasyonlarını ise Cihan Sezer'in üstlendiği Anadolu Senfoni Orkestrası bünyesinde grup yaylı saz olarak icra edilmiştir. Bu orkestrada sekiz kemane bir araya getirilerek, ezgiler üç ayrı partiye ayrılmış ve çok sesli bir icra anlayışıyla seslendirilmiştir. Söz konusu orkestra çalışması, kemanenin Batı müziği orkestralarındaki yaylı çalgı gruplarına benzer şekilde kullanılabileceğini ortaya koymuş ve bu enstrümanın gerekli koşullar sağlandığında çok sesli orkestral yapılar içerisinde başarılı bir şekilde icra edilebileceği sonucuna ulaşmıştır.

### **2.13.3. Solo İcra**

Şimşek (2013: 23), Türk müziği icra geleneğinde, ritimli ezgilere başlamadan önce aynı makam içerisinde gerçekleştirilen doğaçlama ezgileri köklü bir alışkanlık olarak varlığını sürdürmektedir. Bu uygulama, Klasik Türk müziği repertuvarında “taksim” olarak adlandırılırken, halk müziği alanında ise “açış”, “ayak verme”, “ayak gösterme” veya “yol verme” gibi terimlerle ifade edilmektedir.

Bu doğaçlama ezgiler, diğer halk müziği enstrümanlarında olduğu gibi kemanede de çoğunlukla bulunduğu yörenin tavrına göre ritimsiz, notalar arasında serbest gezinme ya da açış yapma olarak görülür.

## **2.14. Kabak Kemane İcrasında Kullanılan Çalım Teknikleri**

### **2.14.1. Sağ El Yay Tekniği**

Kemanenin eşiğine yakın bir konumda çekilen yaylar, daha sert ve yüksek şiddette seslerin oluşmasını sağlar; buna karşın, yay çekim noktası eştikten uzaklaştıkça sesin şiddetinde azalma meydana gelir ve ortaya çıkan tını daha yumuşak bir karakter kazanır.

Şimşek (2025: 515), Yaylı çalgıların icrasında sağ el tekniği, yay kullanımı aracılığıyla üretilen seslerin ifade gücünü önemli ölçüde artırmaktadır. Bu çalgılarda, icra sırasında “détaché”, “legato”, “martelé”, “staccato” ve “spiccato” gibi çeşitli yay tekniklerinden yararlanılmaktadır.

#### **2.14.1.1. Staccato**

Staccato icrasında, her bir nota diğerinden bağımsız olarak çalınır ve notalar arasında belirgin bir kesintili duyuluş elde edilir. Staccato tekniğiyle icra edilmesi istenen notaların üzerine, müzik yazısında küçük bir nokta işareti konularak bu durum belirtilir.

#### **2.14.1.2. Legato**

Gürel (2011: 20), Legato, iki veya daha fazla notanın kesintisiz bir şekilde aynı yay hareketiyle icra edilmesini ifade eder. Bu teknikte seslerin düzgün, sürekli ve ritmik bir akış içerisinde, herhangi bir kopukluk olmaksızın duyurulması esastır. Legato uygulaması, yayı her bölümünde kullanılabilecek şekilde esnek bir icra olanağı sunar.

#### **2.14.1.3. Detache**

Şimşek (2013: 26), Kemanenin yöresel icrasında sıkça tercih edilen detache tekniği, notaların birbirinden ayrılarak çalınmasını ifade eder ve bağlı yay tekniğinin aksine ayrı yay kullanımı esasına dayanır. Bu teknikte, çoğunlukla yayı orta kısmı kullanılarak her bir nota için yay farklı bir yönde hareket ettirilir. Detache uygulaması, her sesin belirgin ve bağımsız şekilde duyurulmasına imkân tanır.

#### **2.14.1.4. Sul Ponticello**

Şimşek (2013: 26), Yayın mümkün olduğunca eşiğe (köprüye) yakın bir konumda kullanılması gerektiğini belirtir. Bu teknikle elde edilen sesler, hafif bir cızırtı içerse de, özellikle gizemli ve karakteristik bir atmosfer yaratılması hedeflenen müzikal pasajlar için oldukça uygun bir yöntem sunar. Kemanenin yöresel icra alanlarının dışında kalan uygulamalarda ise, genellikle açış veya taksim gibi doğaçlama melodilerin seslendirilmesinde bu yöntem sıkça tercih edilmektedir.

#### **2.14.1.5. Tremolo**

Ergün (2023: 152), Yayın ileri ve geri yönde, hızlı bir şekilde hareket ettirilmesiyle ilgili sesin üretilmesini ifade eder. Bu teknikte, belirli bir ritim ölçütüne bağlı kalmaksızın, sesin olabildiğince hızlı bir biçimde icra edilmesi amaçlanmaktadır.

Bu teknik uygulanırken yayın uç kısmı kullanılır. Yay ucu seri hareketler ile süre değerine uygun olarak bölünerek tekrar edilir.

### **2.14.2. Kabak Kemanede Sol El Tekniği**

Şimşek (2013: 27), Kemane icrasında sol elde öne çıkan en önemli unsurlar, parmak baskıları ve pozisyon kullanımımıdır. Dört parmağın aktif şekilde kullanılması anlayışı, günümüzde olduğu gibi geleneksel icra biçimlerinde de benimsenmiştir. Sol el tekniğinde belirleyici nitelikte olan unsurlar; vibrato, trill, çarpma, mordant ve glissando gibi süsleme teknikleridir. Özellikle geleneksel icra pratiğinde, uzun seslerin ifadesinde ileri-geri parmak hareketleriyle sesin devinimini sağlayan vibrato tekniği baskın bir şekilde kullanılmaktadır.

#### **2.14.2.1. Vibrato**

Aksak (2014: 75), Vibrato tekniği, tuşe üzerinde parmakla kapatılan perde noktasında, elin veya el ile birlikte kolun ileri-geri yönlü hareket ettirilmesiyle icra edilir.

Şimşek (2013: 27), Sesin dalgalanarak duyurulmasını sağlayan vibrato tekniği, icra edilen sesin tınısı üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Vibrato uygulanırken işitilen sesin, doğrudan tiz ya da pest bir algı oluşturmaktan ziyade, hedeflenen ana sesin etrafında bir titreşim yaratarak duyurulması amaçlanır. Bu teknikte gerçekleştirilen ileri-geri parmak hareketleri, ölçülü ve eşit sürelerde olmalı; hareket genişliği ise aşırıya kaçmadan kontrollü bir şekilde uygulanmalıdır.

#### **2.14.2.2. Trill Tekniği**

Aksak (2014: 28), Tril tekniği, ana ses ile ona yarım veya tam ses uzaklıkta bulunan diğer bir sesin, eşit hızda ve ardışık şekilde icra edilmesiyle oluşur. Tril uygulaması, ana sestem, bir alt sestem ya da bir üst sestem başlatılarak gerçekleştirilebilir.

Büyükaksoy (1997: 164), Tril tekniği uygulanırken hareketlerin yumuşak bir şekilde gerçekleştirilmesi, parmakların gevşek bir formda çalıştırılması ve titreşim yapan (vuran) parmağın tele mümkün olduğunca yakın konumda tutulması gerekmektedir.

### **2.14.2.3. Çarpma Tekniği**

Gürel (2011: 26), Çarpma notaları, ana notanın değeriinden önce ya da sonra çok kısa süreli olarak icra edilen notalardır ve müzik yazımında üzeri çizgili küçük sekizlik nota sembolüyle gösterilirler. Bu notalar, değeriini kendinden önceki notadan alan çarpmalar ve değeriini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar olmak üzere iki grupta incelenir. Değeriini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda, çarpma notası güçlü zamanda seslendirilirken, asıl nota ileri itilerek zayıf zamanda ve daha hafif bir şekilde icra edilir. Buna karşılık, değeriini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda, asıl nota güçlü zamana denk geldiğinden daha kuvvetli bir şekilde seslendirilir; çarpma notası ise hafifçe duyurularak ana melodiyi destekler.

### **2.14.2.4. Mordan Tekniği**

Şimşek (2013: 29), Hedeflenen ana sesin iki kez çarpma hareketiyle süslenmesi esasına dayanan bu teknikte, süslemeler iki küçük onaltılık nota ile ifade edilir. Gerçek sesin ardından alt veya üst komşu sesler hızlıca duyurulur. Bu iki onaltılık çarpma notası, değeriini ya kendilerinden önce gelen ana sestem ya da kendilerinden sonra gelen sestem alabilir. Uygulama sırasında kısa bir süre içinde, hedeflenen ana sesin asıl değeriinden kayıp yaşanmadan, melodik akış kesintisiz bir şekilde sürdürülür.

### **2.14.2.5. Glissando**

Özçeltik (2019: 9), Glissando, bir sestem başka bir sese geçiş sırasında, aradaki tüm seslerin kesintisiz ve bağılı (legato) bir biçimde duyurulmasını ifade eder. Bu teknik, nota yazımında genellikle dalgalı bir çizgi kullanılarak gösterilmektedir.

Şimşek (2013: 29), Glissando tekniğinde, bir sestem diğeriine geçerken gerçekleştirilen parmak kaydırma hareketi kısa ve kontrollü olmalıdır; bu geçiş sırasında aradaki sesler belirgin şekilde öne çıkmadan, hafif bir biçimde duyurulmalıdır.

## **2.15. Kabak Kemanenin Halk Müziğinde Yeri ve Önemi**

Çelik (2017: 155-166), Kabak kemane, Halk Müziği repertuarını icra etmek için yerel sanatçılar ve TRT, Kültür Bakanlığı gibi kurumsal alanlarda görev yapan icracılar tarafından kullanılan bir yaylı çalgıdır. 1980'lerden itibaren Türk müziği konservatuarlarında kabak kemane eğitimi verilmeye başlandı ve son yıllarda bu

enstrümanı seçen öğrencilerde belirgin bir artış yaşandı. Başlangıçta sadece yerelde bilinen ve icra edilen bir enstrüman olan kabak kemane, daha sonra ulusal alanda tanınan ve icra edilen bir enstrüman haline geldi. Bu geçişte, kabak kemanenin köyden kente taşınması ve yerel sınırlarını aşarak ulusal düzeyde tanınmasında TRT'nin önemli bir rolü vardır. TRT'nin radyo ve televizyon programlarında yer alan “Yurttan Sesler Topluluğunda” kabak kemanenin yer alması, enstrümanın profesyonel icracılarının yetişmesine önemli katkı sağlamıştır.

Erden (2023: 9), Geçmişte Halk Müziği korolarında yalnızca sınırlı ölçüde ve daha çok gurbet havalarının icrasında kullanılan kabak kemane, günümüzde halk müziği korolarının vazgeçilmez enstrümanlarından biri hâline gelmiştir. Bu gelişimde, çalgıyı icra eden sanatçı sayısındaki artış ve çeşitlilik önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde kabak kemane yalnızca gurbet açışlarında değil, aynı zamanda barak açış, bozlak açış ve hoyrat açış gibi farklı icra türlerinde de öne çıkmaktadır. Halk Müziği'nin geleneksel yapısının kabak kemanenin içli ve yanık tınılarıyla bütünleşmesi, bu çalgının Halk Müziği repertuarında önemli bir değer kazanmasına katkı sağlamıştır.

Gelişen ve değişen müzikal anlayışlar içinde kabak kemane, Halk Müziği'nin vazgeçilmez unsurlarından biri olma özelliğini gelecekte de sürdürecektir.

## **2.16. Kabak Kemanenin Ülkemizde Eğitimi**

Akyol (2017: 173), 3 Mart 1976 tarihinde eğitim-öğretim faaliyetine başlayan İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, 1982 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesine katılmıştır. Bu dönemde kemane çalan sanatçı sayısının oldukça sınırlı olması nedeniyle, bağlama icracılığı yanında kemane çalabilen sanatçılardan öğretim kadrosu oluşturulmuştur. Konservatuvarın ilk kemane öğretim görevlisi ise, İstanbul Radyosu Halk Müziği Topluluğu sanatçılarından Yalçın Özsoy olmuştur. Söz konusu dönemde, kemane eğitiminde sistemli bir öğretim programının bulunmadığı; daha çok geleneksel meşk anlayışının esas alındığı görülmektedir. Çalgısında belirli bir seviyeye ulaşan öğrenciler, alt sınıflarda kemane eğitimi vermeye başlamış ve mezuniyetlerinin ardından bu alandaki eğitimcilik görevlerini sürdürmüşlerdir. Bu öğrencilerden biri olan Nurhan Akdemir, araştırma görevlisi kadrosu ile kemane eğitimi vermeye başlamış; sınıf arkadaşı olan ve TRT İstanbul Radyosu'nun ilk kadrolu kemane sanatçısı olarak görev yapan Fatih Gürgün ile birlikte derslere devam edilmiştir. Fatih

Gürgün, henüz öğrencilik döneminde, 1979 yılında TRT İstanbul Radyosu'nda kemane sanatçısı olarak çalışmaya başlamıştır. Daha sonra Ersin Baykal ve sınıf arkadaşı Ferhan Yeprem de hem öğrencilik yıllarında hem de araştırma görevlisi olarak kemane eğitimi vermişlerdir. 1984 yılında eğitim faaliyetlerine başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında ise, TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Salih Urhan dersler vermiş ve emekliliğine kadar hem radyodaki hem de konservatuvardaki görevlerini sürdürmüştür.

Günümüzde ise üniversitelerde kemane eğitimi, konservatuvar mezunu akademisyenler tarafından yürütülmektedir.

Dincel (2018: 8-9), Türkiye’de Cumhuriyet sonrası dönemde akademik düzeyde ilk kemane eğitiminin, 1976-1977 eğitim-öğretim yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında verilmeye başlandığı bilinmektedir. Bunu takiben, 1984-1985 yıllarında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarında, 1987 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında, 1999 yılında Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, 2004 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, 2005 yılında Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarında, 2009 yılında Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarında ve 2011 yılında İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarında, 2012 yılında ise Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde kemane eğitimi verilmeye başlanmış ve bu eğitim süreçleri günümüze kadar kesintisiz olarak sürdürülmüştür.

### **2.17. Kabak Kemanenin Çalım Farklılıkları**

Akyol (2017: 174-175), Kemane icrasının üç farklı üslup çerçevesinde gerçekleştirildiği tespit edilmiştir.

Birinci üslup, geleneksel çalım tekniğine dayanmaktadır. Bu yaklaşımda, yayın bir mızrap gibi kesik ve kısa hareketlerle kullanılması, süslemelerde ağırlıklı olarak trill, kaydırma ve çarpma tekniklerine yer verilmesi karakteristik özelliklerdir. Bu üslubun en önemli temsilcisi olarak Salih Urhan öne çıkmaktadır.

İkinci üslup ise kemanenin, kemaña benzeri bir tavırla icra edildiği, kemaña ile kemane arasında bir çalım anlayışının benimsendiği bir yaklaşımdır.

Üçüncü üslup ise kemanenin, Geleneksel Türk Sanat Müziği yaylı çalgılarına özgü bir şekilde uzun yay çekişleri ve bol glissando uygulamaları ile çalınmasını ifade etmektedir. Bu icra tarzı, popüler çalım üslubu olarak da adlandırılabilir. Çalgının ses tonuna efekt cihazları ile yapılan müdahaleler, kemanenin hangi yaylı çalgı olduğu ve hangi müzik disiplini içerisinde icra edildiğinin ayırt edilmesini güçleştirmektedir. Bu çalım tarzında özellikle, geleneksel açış ve doğaçlama anlayışının yerini taksim formuna bırakması dikkat çekici bir özellik olarak öne çıkmaktadır.

Akyol (2017: 175), Halk Müziği icrasında çalgı tekniği, yöresel ezgi yapıları ve yerel müzik cümleleri açısından büyük bir öneme sahiptir. Açış ve yol gösterme gibi serbest icra biçimlerinde, eserin makamsal dizi özelliklerinin yanı sıra, mutlaka yöreye özgü müzik cümlelerine de özen gösterilmesi gerekmektedir. Bağlamada olduğu gibi kemane icrasında da yöresel ezgilerden kaynaklanan farklı yay çekim teknikleri gözlemlenmektedir.

Örneğin, Konya ve Silifke ezgilerinde keskin ve kesik yay kullanımı dikkat çekerken, Teke Zortlatmalarında 9/16'lık ritim yapısına uygun bir çalım anlayışı benimsenir. Zeybek icralarında ise, zaman zaman bağlama mızrabı etkisi yaratan kısa yay kullanımıyla, zaman zaman da uzun bağlı yay çekimleriyle ezgi icrası gerçekleştirilir

Orta Anadolu bölgesinde, bağlamadaki kıvrak mızrap karakteri kemane icrasına da yansımakta ve geleneksel çalım anlayışı korunmaktadır. Eskiden Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaygın olan dizde keman çalma tavrı ise günümüzde özellikle Amasya, Tokat, Sivas, Tunceli ve Malatya yörelerinde sürdürülmektedir. Bu bölgelerde keman yayı genellikle çok uzun tutulmadan ve bağlı çalım yapılmadan kullanılır; süslemelerde ise ağırlıklı olarak trill tekniği tercih edilir.

Azerbaycan ezgilerinde ise çarpma, kaydırma ve glissando süslemeleri ön plana çıkarken, Karadeniz bölgesinde bol trilli, kısa ve kesik yay tekniği yaygın olarak kullanılmaktadır.

## BÖLÜM 3

### YÖNTEM

Bu bölümde çalışmanın modeli ve yöntemi hakkında bilgi verilecektir.

#### 3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yönteminin tarama modeli kullanılmıştır. Ayrıca literatür taraması yapılarak kabak kemanenin icrasında uygulanan teknikler incelenerek zeybek tavrına nasıl uygulanacağı betimlenmiştir. Bununla birlikte müziksel analiz yöntemleriyle araştırmada ele alınan eserler yeniden yorumlanarak notaya alınmıştır. Araştırma aynı zamanda deneysel bir çalışma niteliği taşımaktadır.

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini halk müziğinde yöresel ve geleneksel icra bakımından zeybekler ve zeybek tavrının kabak kemane üzerinde uygulanabilirliği örneklemini ise Aydın, İzmir, Muğla yörelere ve (Yağmur Yağdı Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği (Aydın Çeşitlemesi), Kocaarap Zeybeği, Karaburun Zeybeği, Nalbant Zeybeği, Zeybek (Aydın), Dağcılar Zeybeği ve Bergama Bengisi) adlı zeybek eserleri oluşturmaktadır.

#### 3.3. Sınırlılıklar

Bu araştırmada Ege Bölgesinin Aydın, İzmir, Muğla yöresine ait (Yağmur Yağdı Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği (Aydın Çeşitlemesi), Kocaarap Zeybeği, Karaburun Zeybeği, Nalbant Zeybeği, Zeybek (Aydın), Dağcılar Zeybeği ve Bergama Bengisi) 8 eser ve 9/2, 9/4 sözsüz oyun havaları baz alınarak zeybek tavrında kullanılan tezene vuruşlarının kabak kemaneye uyarlanmasıyla ek olarak zeybek rumuzlarını Tufan Gültaş ve Gazi Erdener Kaya hocalarımızın kaynaklarından yararlanılarak sınırlandırılmıştır.

#### 3.4. Sayıtlar

Bu araştırma kapsamında kabak kemane çalgısı üzerinde zeybek tavrının bağlama çalgısında olduğu gibi kabak kemane çalgısında da uygulanabileceği notasyonda çeşitli semboller, işaretler ve açıklamalar kullanılabileceği varsayımından yola çıkılmıştır.

### **3.5. Verilerin Toplanması**

Bu araştırmada elde edilen veriler, arşiv taraması, TRT Halk Müziği nota arşivi, kitap, dergi vb. kaynaklar taranarak araştırma konusu ile ilgili veriler alınmıştır.

### **3.6. Verilerin Analizi**

Araştırma kapsamında elde edilen bulgu ve veriler müziksel içerik analizi (makam, usul, üslup ve tavır, notasyon ve ritmik/melodik örgü vb.) yapılarak yorumlanmıştır.



## BÖLÜM 4

### BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde kabak kemanede uygulanacak olan zeybek tavrının notasyon sistemleri gösterilecektir.

#### 4.1. Zeybek Tavrının Bağlama İcrasında Kullanımı








Zeybek tavrı, halk müziği icrasında özellikle Ege Bölgesi'ne ait ezgilerin bağlama ile yorumlanmasında karakteristik bir üslup biçimi olarak öne çıkmakta; ritmik vurgular, tezene yönleri ve süsleme teknikleriyle bu tavrı, yöresel müzik kimliğinin icraya yansımada belirleyici bir işlev üstlenmektedir.

Yaşar (2015: 2), Zeybek müziğinde, özellikle kaba zurna aracılığıyla elde edilen ezgiler, başta bağlama olmak üzere çeşitli Türk müziği çalgılarına uyarlanmış; bu uyarlamalar sonucunda, hem öğretim süreçlerinde hem de icra alanlarında dikkate değer bir yaygınlık kazanmıştır.

Karkın, Pelikoğlu, Haşhaş (2014: 136), Zeybek tavrının en ayırt edici niteliği, bağlamada önce üst mızrap vuruşuyla tüm tellere temas edilmesi, ardından alt tel grubunda kısa ve hızlı bir çırpma vuruşunun uygulanması ve son olarak alt mızrap vuruşuyla yine tüm tellerin seslendirilerek tamamlanması şeklinde ifade edilebilir.

Zeybek tezene tavrı ve tartım kümeleri çeşitli araştırmacı ve icracılar tarafından benzer ve farklı şekillerde ifade edilmekte ve yorumlanmaktadır. Bu başlıkta zeybek tezene tavrına ilişkin farklı kişiler tarafından oluşturulan tartım kümeleri gösterilecektir.

Kaya (2005: 247-261), zeybek tezene tavrı tartım kümelerini şu şekilde göstermiştir:

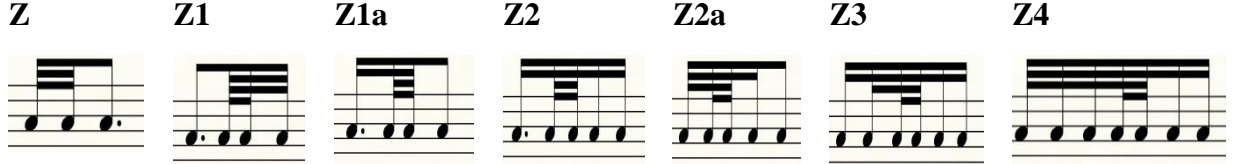
Z 1/2	Z	Z1	Z2 (İki zamanlı)	Z2 (Üç zamanlı)	Z3	Z4
						

Şekil 2: Gazi Erdener Kaya'nın Zeybek Tezene Tavrına İlişkin Uygulaması

Her bir yapı ve sembol, genellikle 1/8, 1/4 ve 3/8'lik tartım kalıpları üzerinde ele alınmış; bu yapılara dair uygulamalarda ise ağırlıklı olarak 9/8'lik ritmik yapılar tercih

edilmiştir. Öte yandan, 9/4'lük ritmik yapılara yönelik icralarda tavrın uygulanmasının güçleşeceği düşüncesiyle, bu tür eserlerin de çoğunlukla 9/8'lik bir anlayışla değerlendirilerek icra edildiği dikkat çekmektedir.

Güldaş (2012: 106-120), zeybek tezene tavrı tartım kümelerini şu şekilde göstermiştir:



**Şekil 3:** Tufan Güldaş'ın Zeybek Tezene Tavrına İlişkin Uygulaması

Şekil 3'de verilen notalar ve açıklamalar incelendiği zaman ilgili yapıların ve bunları temsil eden sembollerin ağırlıklı olarak yalnızca 1/4'lük tartım kalıpları üzerinden gösterildiği, buna karşın 3/8, 2/4 ve 3/4'lük tartım kalıplarına yönelik herhangi bir öneriye yer verilmediği dikkati çekmektedir. Bununla birlikte, her ne kadar semboller 1/4'lük tartım çerçevesinde sunulmuş olsa da, çalışmada ele alınan halk ezgileri incelendiğinde, bu sembollerin çoğunlukla 1/8'lik sürelerde de kullanıldığı gözlemlenmiştir.

#### **4.2. Zeybek Tavrının Kabak Kemane İcrasında Kullanımı**

Bu bölümde, zeybek tavrının kabak kemane icrasındaki yeri ve uygulanışı ele alınmış; TRT repertuarında yer alan Aydın, İzmir, Muğla yöresine ait (Yağmur Yağdı Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği (Aydın Çeşitlemesi), Kocaarap Zeybeği, Karaburun Zeybeği, Nalbant Zeybeği, Zeybek (Aydın), Dağcılar Zeybeği ve Bergama Bengisi) sekiz eser üzerinden örnekler sunulmuş ve bu eserlere yönelik uyarlanmış egzersizlere yer verilmiştir. Söz konusu eserler, kaynak kişilerin icraları dinlenerek dikte edilip, bağlama ve kabak kemane çalgılarına uygun biçimde notaya alınmıştır.

Zeybek tavrının kabak kemane icrasına uyarlanmasına yönelik olarak seçilen sekiz eser, kaynak kişilerden elde edilen bağlama, davul ve zurna icraları temel alınarak hazırlanmıştır. Bu eserler, bağlama icrası için doğrudan referans kabul edilmiş; kabak kemane icrasına uygun şekilde düzenlenerek notaya aktarılmıştır. Zeybek tavrının bağlama icrasında kullanımı adlı başlıkta bağlama icrasına ilişkin olarak açıklanan zeybek tavrına özgü karakteristik rumuzlar, kabak kemane icrası için de temel

alınmıştır. Ayrıca, söz konusu eserlerin notasyonunda kabak kemaneye özgü yay tekniklerine de yer verilmiştir.



**Şekil 4:** Yay Çekme Simgesi



**Şekil 5:** Yay İtme Simgesi

#### **4.1.1. Kadioğlu (Aydın Çeşitlemesi) Zeybeği**

Kadioğlu (Aydın Çeşitlemesi) Zeybeği, Aydın yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Nikriz, usulü 9/2, karar sesi ise sol perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, [www.repertekul.com](http://www.repertekul.com) adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak Nihat Kaya adlı kaynak kişiden dinlenerek, tavırlı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavırlarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında vibrato, glissando ve çarpma yer almakta olup, her iki çalgıda ortak kullanılan teknik ise trilldir.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Nikriz makamına uygun olarak Z, Z1, Z1a ve Z2 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan vibrato, glissando, çarpma ve trill teknikleri uygulanmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# KADIOĞLU ZEYBEĞİ (AYDIN ÇEŞİTLEMESİ) BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments, with labels Z1, Z1a, Z2, and Z indicating specific techniques. The piece concludes with the word 'SON'.

Staff 1: Z2 Z2

Staff 2: Z1a Z2

Staff 3: Z2 Z2

Staff 4: Z1a SON

Staff 5: Z Z2 Z2 Z

Staff 6: Z1 Z1 Z1 Z2

Staff 7: Z Z2 Z2 Z

Staff 8: Z1 Z1 Z1

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp). The notation is highly rhythmic and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The first staff is a single line of music. The second staff contains two measures, with the first measure marked 'Z1' and the second measure marked 'Z2'. The third staff is another single line of music. The fourth staff contains two measures, with the first measure marked 'Z1' and the second measure ending with a double bar line and a repeat sign (a double bar line with a vertical line through it). The overall style is that of a technical exercise or a piece of music with intricate rhythmic patterns.

# KADIOĞLU ZEYBEĞİ (AYDIN ÇEŞİTLEMESİ)

## KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYAALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, often marked with 'Z' (Zeybek) and 'Z1' (Zeybek 1) and 'Z2' (Zeybek 2) with 'vib.' (vibrato) and 'tr.' (trill) markings. The score ends with the word 'SON'.

The image displays a musical score for five staves, likely for a violin or flute, in the key of B-flat major. The notation includes various ornaments and trills, with specific markings such as *Z1*, *Z2*, *(vib.)*, and *tr*. The first staff begins with a trill (*tr*) and features several *Z1* ornaments. The second staff contains a trill (*tr*) and a vibrato marking (*(vib.)*). The third staff includes a trill (*tr*) and a *Z2* ornament. The fourth staff features a trill (*tr*) and a vibrato marking (*(vib.)*). The fifth staff concludes with a trill (*tr*) and a vibrato marking (*(vib.)*), ending with a double bar line and a repeat sign.

# KADIOĞLU (AYDIN ÇEŞİTLEMESİ) ZEYBEĞİ EGZERSİZLERİ

EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



*Z alıştırması*



*Z1 alıştırması*



*Z1a alıştırması*



*Z2 alıştırması*



*tr.....*

*(vib.)*



*(vib.)*

#### 4.1.2. Kocaarap Zeybeği

Kocaarap Zeybeği, Aydın yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Hicazkar, usulü 9/4, karar sesi ise sol perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, www.repertekul.com adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak Talip Özkan adlı kaynak kişiden dinlenerek, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Kabak kemane icrasında ek olarak “Z1” rumuzu notaya eklenmiştir. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato yer almakta olup, her iki çalgıda ortak kullanılan teknik ise trill ve çarpmadır.

Bu eserin bağlama ve kabak kemane notasında gösterilen Z rumuzu; ikinci dizek yedinci nota kümesi Tufan Gültaş’a, ikinci dizek beşinci nota kümesi Gazi Erdener Kaya’ya aittir. İki ayrı Z rumuzunun kullanılmasının sebebi referans alınan kaydın duyumundan dolayı bağlama ve kabak kemane icrası için yazılan notada gösterilmiştir. Kaynak kişinin icra etiği bu eserde iki farklı Z rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. İkinci dizekteki beşinci ve yedinci nota kümesindeki Z rumuzu, dörtlük birim yerine sekizlik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da aynı şekilde uygulanarak notaya geçirilmiştir. Kabak kemane icrasında bağlama için yazılan notadan farklı olarak Z2a rumuzu eklenmiştir.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Hicazkar makamına uygun olarak Z1/2, Z, Z1, Z2, Z2a ve Z3 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan vibrato, çarpma ve trill teknikleri uygulanmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# KOCAARAP ZEYBEĞİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score consists of five staves of notation, each representing a different part of the piece. The notation includes various rhythmic markings such as Z2, Z1/2, Z3, Z2a, and Z. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff continues the melody. The third staff begins with a double bar line and a repeat sign (§). The fourth staff continues the melody. The fifth staff ends with a double bar line and a final repeat sign (§). The word "SON" is written at the end of the fifth staff.

Staff 1: Z2 Z1/2 *tr* Z Z3 Z1/2 Z2a

Staff 2: Z2 Z1/2 *tr* Z2 Z Z3 Z Z Z2a

Staff 3: Z2 Z Z *tr* Z2 Z Z3 Z Z Z2a SON

Staff 4: Z3 Z Z *tr* Z2 Z Z3 Z Z Z

Staff 5: Z3 Z Z *tr* Z2 Z Z3 Z Z Z2a

# KOCAARAP ZEYBEĞİ KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 9/4 time and consists of five staves. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments. The piece concludes with a double bar line and a 'SON' marking.

Staff 1: Z2, tr, Z2, Z3, Z1/2 (vib.), Z2a (vib.)

Staff 2: Z2, tr, Z2, Z (vib.), Z3, Z, Z (vib.), Z2a (vib.)

Staff 3: Z2, Z1, Z1, tr, Z2, Z (vib.), Z3, Z, Z (vib.), Z2a (vib.) SON

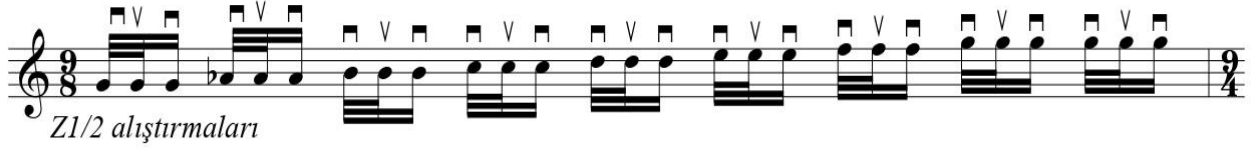
Staff 4: Z3, Z1, Z1, tr, Z2, Z (vib.), Z3, Z, Z (vib.), Z

Staff 5: Z3, Z1, Z1, tr, Z2, Z (vib.), Z3, Z, Z (vib.), Z2a (vib.)

# KOCAARAP ZEYBEĞİ EGZERSİZLERİ

EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER



Z1/2 alıştırmaları

Musical notation for Z1/2 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



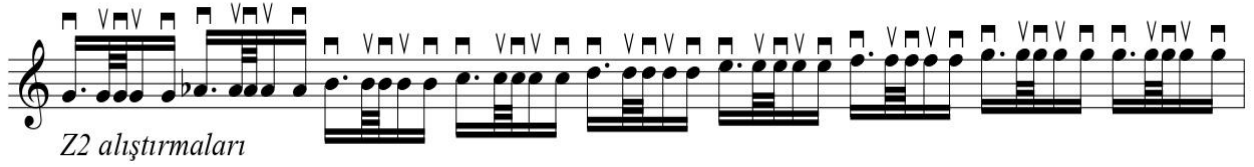
Z alıştırmaları

Musical notation for Z alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



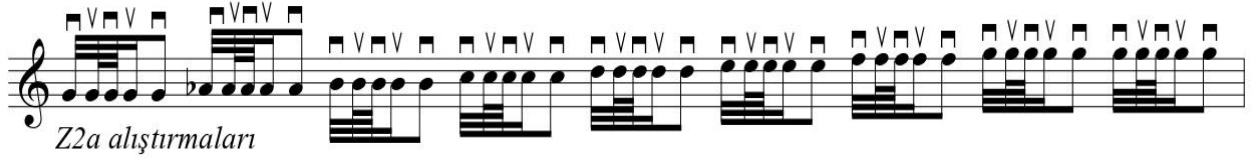
Z1 alıştırmaları

Musical notation for Z1 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



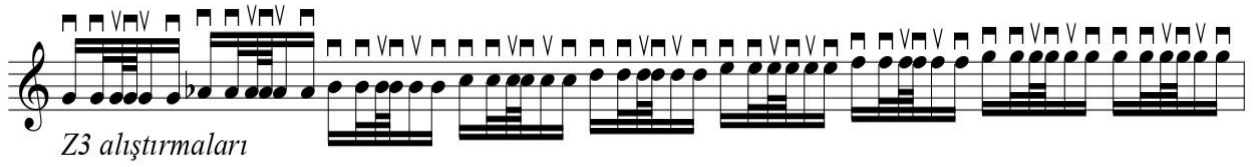
Z2 alıştırmaları

Musical notation for Z2 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



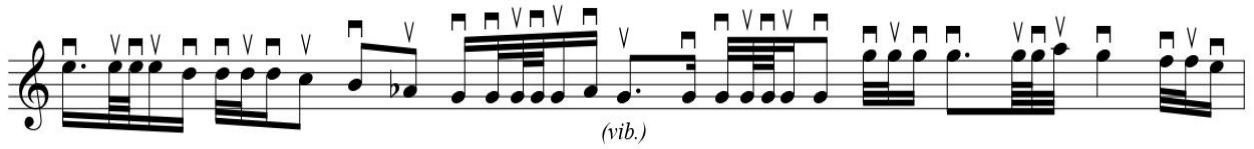
Z2a alıştırmaları

Musical notation for Z2a alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



Z3 alıştırmaları

Musical notation for Z3 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



(vib.)

Musical notation for (vib.), featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.



tr

Musical notation for tr, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of eighth and sixteenth notes with various rests and accents.

### 4.1.3. Nalbant Zeybeği

Nalbant Zeybeği, Aydın yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Saba, usulü 9/4, karar sesi ise la perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, www.repertekul.com adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak anonim kaynak kişiden dinlenerek, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Buna ek olarak kabak kemane icrasında Tufan Gültaş'ın tablosunda yer alan "Z2a" ve bağlama icrasında "Z" rumuzu kullanılmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato ve glissando yer almakta olup, her iki çalgıda ortak kullanılan teknik ise trill ve çarpmadır.

Kaynak kişinin icra etiği bu eserde Z2 rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. Bağlama icrası için yazılan notada, birinci ve beşinci dizelerde yer alan sekizinci nota kümesindeki Z2 rumuzu, dörtlük birim yerine ikilik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da beşinci dizek sekizinci nota kümesinde Z2 rumuzu aynı şekilde kullanılmıştır.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Saba makamına uygun olarak Z, Z1, Z2 ve Z2a rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan çarpma süslemesi kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# NALBANT ZEYBEĞİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, with specific markings such as Z1, Z2, Z, and SON. The score begins with a double bar line and a repeat sign. The first staff has a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The second staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The third staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The fourth staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The fifth staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The sixth staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The seventh staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The eighth staff starts with a key signature change to one flat and a 2/4 time signature. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: Z2 Z2 Z1 Z1 Z2 Z2

Staff 2: Z2 tr Z2 Z2 Z1 Z2 Z2

Staff 3: tr Z2 Z2 Z1 Z2

Staff 4: Z2 Z2 Z1 Z Z1 Z2 Z1 Z2 Z1

Staff 5: Z Z Z1 Z Z1 Z2 Z2 SON

Staff 6: Z2 Z2 Z1 Z2 Z2 Z2

Staff 7: Z2 Z2 Z2 Z2 Z2

Staff 8: Z2 Z2 Z2 Z2 Z2

# NALBANT ZEYBEĞİ KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 2/4 time and consists of eight staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and performance markings. The markings 'Z1', 'Z2', 'Z2a', and 'SON' are used to denote specific rhythmic or melodic sections. The score begins with a repeat sign and ends with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: (vib.) Z1 Z2a

Staff 2: tr Z2 Z2 Z2a

Staff 3: tr (vib.) Z2 Z2 Z2a

Staff 4: tr (vib.) Z Z2 Z2 (vib.)

Staff 5: tr Z Z2 SON

Staff 6: Z2 (vib.) Z1 Z2 Z2 Z2 (vib.)

Staff 7: Z2 (vib.) Z1 Z2 Z2 Z2a

# NALBANT ZEYBEĞİ EGZERSİZLERİ

EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



Z alıştırmaları

Musical notation for Z alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.



Z1 alıştırmaları

Musical notation for Z1 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.



Z2 alıştırmaları

Musical notation for Z2 alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.



Z2a alıştırmaları

Musical notation for Z2a alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.



Z2b alıştırmaları

Musical notation for Z2b alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.



Z2c alıştırmaları

Musical notation for Z2c alıştırmaları, featuring a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 9/4 time signature. The piece consists of a series of rhythmic exercises with various note values and rests, including eighth and sixteenth notes, and rests of varying durations.

#### 4.1.4. Zeybek Eseri

Zeybek eseri, Aydın yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Kürdi, usulü 9/4, karar sesi ise la perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, [www.repertekul.com](http://www.repertekul.com) adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak anonim kaynaktan dinlenerek, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlenmesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde çarpma yer almaktadır.

Kaynak kişinin icra etiği bu eserde Z2 rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. Bağlama icrası için yazılan notada, birinci dizekte yer alan dördüncü nota kümesindeki Z2 rumuzu, dörtlük birim yerine sekizlik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da aynı şekilde uygulanarak notaya geçirilmiştir.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Kürdi makamına uygun olarak Z1a, Z2 ve Z3 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan çarpma süslemesi kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# ZEYBEK BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns and markings: Z1a, Z2, Z2, Z2, and Z1a. The second staff continues the melody with markings Z1a, Z2, Z2, and Z1a, ending with the word "SON". The third staff features markings Z2, Z2, Z2, Z2, and Z1a. The fourth staff has markings Z2, Z2, Z3, and Z2. The fifth staff includes markings Z3, Z2, and Z1a. The sixth staff concludes with markings Z2, Z2, Z1a, Z1a, and Z1a, followed by a double bar line and a final Z1a marking. The score is written in a style typical of traditional Turkish baglama music notation.

# ZEYBEK KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 9/4 time and B-flat major. It consists of six staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 9/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Labels 'Z1a', 'Z2', and 'Z1a' are placed below the first staff. The second staff continues the notation and ends with the label 'Z1a SON'. The third staff contains a double bar line and is labeled 'Z2', 'Z2', 'Z2', 'Z2', and 'Z1a'. The fourth staff is labeled 'Z2', 'Z2', 'Z3', and 'Z2'. The fifth staff is labeled 'Z3', 'Z2', and 'Z1a'. The sixth staff is labeled 'Z2', 'Z2', 'Z1a', 'Z1a', and 'Z1a'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

# ZEYBEK ESERİ EGZERSİZLERİ

EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



Z1a alıştırması

Musical notation for exercise Z1a, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation is written in a style typical of Zeybek music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.



Z2 alıştırması

Musical notation for exercise Z2, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation is written in a style typical of Zeybek music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.



Z3 alıştırması

Musical notation for exercise Z3, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation is written in a style typical of Zeybek music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.



Musical notation for exercise Z4, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation is written in a style typical of Zeybek music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.



Musical notation for exercise Z5, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The exercise consists of a single staff with a series of eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. The notation is written in a style typical of Zeybek music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

#### 4.1.5. Karaburun Zeybeği

Karaburun Zeybeği, Aydın yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Eviç, usulü 9/4, karar sesi ise fa# perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, www.repertekul.com adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak anonim kaynak kişiden dinlenerek, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Kabak kemane ve bağlama icrasında Tufan Gültaş'ın tablosunda yer alan "Z" rumuzu kullanılmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato ve çarpma kullanılmıştır.

Kaynak kişinin icra etiği bu eserde Z1 ve Z3 rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. Bağlama icrası için yazılan notada; birinci dizekte yer alan birinci, üçüncü, dördüncü nota kümesi ve dördüncü dizekte yer alan birinci nota kümesi, dörtlük birim yerine ikilik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da, birinci dizekte yer alan dördüncü ve beşinci nota kümeleri Z3 rumuzu olarak; dördüncü dizekteki birinci nota kümesi ise Z1 rumuzu olarak, dörtlük zaman birimi yerine ikilik zaman birimi esas alınarak notaya alınmıştır.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Eviç makamına uygun olarak Z, Z1, Z1a, Z2 ve Z3 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde çarpma, vibrato, trill, glissando teknikleri kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# KARABURUN ZEYBEĞİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRESİ: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of notation. The first staff begins with a repeat sign (§) and contains the following rhythmic patterns: Z1....., Z3....., Z3....., Z2, and Z1a. The second staff contains: Z, Z2, Z2, and Z2. The third staff contains: Z2, Z2, Z2, Z2, Z2, and Z2. The fourth staff contains: Z1....., Z2, and Z2. The fifth staff contains: Z1a, Z1a, Z2, Z2, Z2, and SON. The sixth staff contains: Z2. The seventh staff contains: Z2, Z2, Z2, and Z2, and ends with a repeat sign (§).

# KARABURUN ZEYBEĞİ KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: AYDIN

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Vibrato markings (vib.) are placed under several notes. The score is marked with 'Z2' and 'Z3' throughout, indicating specific rhythmic or melodic motifs. The piece concludes with a double bar line and a fermata, followed by the word 'SON'.

(vib.) (vib.) Z3..... Z3..... Z2

Z (vib.) (vib.) Z2 Z2 Z2 (vib.)

Z2 Z2 Z2 Z2

Z1..... (vib.) Z2 Z2 (vib.)

Z1a Z1a Z2 Z2 Z2 Z2 (vib.) SON

Z2

Z2 Z2 Z2 (vib.)



#### 4.1.6. Dağcılar Zeybeği

Dağcılar Zeybeği, İzmir yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Hüseyini, usulü 9/2, karar sesi ise la perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, [www.repertekul.com](http://www.repertekul.com) adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak Yöre Ekibi kaynak kişi olarak dinlenip, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Bağlama icrasında ek olarak “Z1” rumuzu notaya eklenmiştir. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato yer almakta olup, her iki çalgıda ortak kullanılan teknik ise çarpmadır.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Hüseyini makamına uygun olarak Z1a, Z2, Z3, Z4 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan çarpma süslemesi kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# DAĞCILAR ZEYBEĞİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: İZMİR

NOTAYAALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/8 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains six measures with rhythmic markings Z3, Z3, Z1, Z4, Z4, and Z2. The second staff contains five measures with markings Z1, Z2, Z1, Z1, and Z1a. The third staff contains five measures with markings Z4, Z1, Z1, Z4, and Z1. The fourth staff contains four measures with markings Z2, Z1, Z1, and Z1a. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

# DAĞCILAR ZEYBEĞİ KABAK KEMANE İCRASI

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

YÖRE: İZMİR

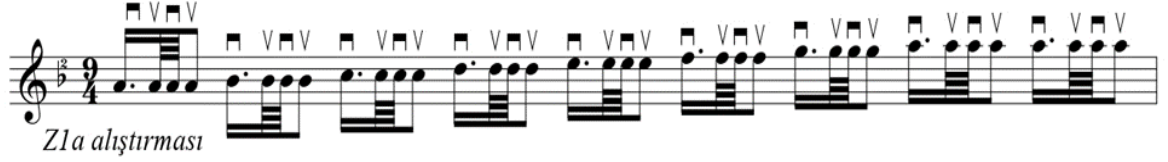
UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics. The first staff contains measures labeled Z3, (vib.), Z2, Z1a, Z4, (vib.), and Z2. The second staff contains measures labeled Z1a, Z2, Z2, Z1a, and Z1a. The third staff contains measures labeled Z4, Z3, Z1a, Z4, and Z3. The fourth staff contains measures labeled (vib.), Z2, Z2, Z1a, and Z1a. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics, such as vibrato and accents.

# DAĞCILAR ZEYBEĞİ EGZERSİZLERİ


EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



Z1a alıştırması

Musical notation for exercise Z1a, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.



Z2 alıştırması

Musical notation for exercise Z2, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.



Z3 alıştırması

Musical notation for exercise Z3, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.



Z4 alıştırması

Musical notation for exercise Z4, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.



Musical notation for exercise Z5, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.



Musical notation for exercise Z6, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/4 time signature. The exercise consists of a series of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests, marked with 'V' above the notes.

#### 4.1.7. Bergama Bengisi

Bergama Bengisi, İzmir yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Rast, usulü 9/2, karar sesi ise sol perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, www.repertekul.com adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak yöre ekibinden dinlenerek, tavırlı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlemesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavırlarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato ve glissando yer almakta olup, her iki çalgıda ortak kullanılan teknik ise çarpmadır.

Kaynak kişinin icra etiği bu eserde Z2 rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. Bağlama icrası için yazılan notada, İkinci, dördüncü, altıncı ve sekizinci dizelerde yer alan altıncı ve yedinci nota kümesindeki Z2 rumuzu, dörtlük birim yerine ikilik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da aynı şekilde uygulanarak notaya geçirilmiştir.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Rast makamına uygun olarak Z, Z1a ve Z2 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde, eserde yer alan glissando tekniği kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# BERGAMA BENGİSİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: İZMİR

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score consists of eight staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns and markings: Z1a, Z2, and Z. The second staff continues the melody with Z2 markings. The third staff features Z2 markings. The fourth staff includes Z1a, Z2, and Z1a markings. The fifth staff has Z2, Z1a, Z1a, Z1a, and Z1a markings. The sixth staff includes Z, Z, Z2, Z2, and Z2 markings. The seventh staff has Z2, Z1a, Z1a, and a triplet of Z1a markings. The eighth staff concludes with Z2, Z2, Z2, Z2, and a final 'SON' marking.

# BERGAMA BENGİSİ KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: İZMİR

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written on a single staff in 2/4 time. It consists of eight lines of music. The notation includes various ornaments and techniques, indicated by 'V' above notes and 'Z1a' or 'Z2' below notes. Some notes are marked with '(vib.)' for vibrato. The piece concludes with the word 'SON'.

Line 1: Z1a, Z1a, Z2, Z2, Z2

Line 2: Z2, Z2, Z2, Z2

Line 3: Z2, (vib.), Z2, (vib.), Z2

Line 4: Z1a, Z2, Z1a, Z2, Z2

Line 5: (vib.), Z2, Z1a, Z1a, Z1a, Z1a, (vib.)

Line 6: Z, Z, (vib.), Z2, Z2, Z2

Line 7: Z2, Z1a, Z1a, 3

Line 8: Z2, Z2, Z2, Z2, SON



#### 4.1.8. Yağmur Yağdı Zeybeği

Yağmur Yağdı Zeybeği, Muğla yöresine ait bir zeybek türüdür. Eserin makamı Hicaz, usulü 9/2, karar sesi ise la perdesidir. Bu çalışma kapsamında eser, www.repertekul.com adresinde yer alan notaya ve ses kaydına dayalı olarak anonim kaynak kişiden dinlenerek, tavrılı bağlama icrası dikte edilip notaya alınmıştır. Kabak kemane icrası için ise hem bağlama icrasına yönelik hazırlanan nota hem de kaynak kişinin ses kaydı referans alınarak eserin kabak kemaneye uygun bir biçimde uyarlanarak düzenlenmesi yapılmıştır.

Bağlamada kullanılan zeybek tavrılarının rumuzları, kabak kemane icrasında da uygun görülerek uyarlanmıştır. Bununla birlikte, kabak kemane çalgısının bağlamadan farklı olarak kendine özgü çalım ve süsleme teknikleri bulunmaktadır. Bu teknikler arasında bu eserde vibrato kullanılmıştır.

Kaynak kişinin icra etiği bu eserde Z1a rumuzu kalıp olarak aynı, süre değeri bakımından farklıdır. Bağlama icrası için yazılan notada, birinci ve beşinci dizelerde yer alan beşinci nota kümesindeki Z1a rumuzu, dörtlük birim yerine sekizlik birim üzerinden duyulmuş ve bu doğrultuda notaya aktarılmıştır. Kabak kemane icrasında da aynı şekilde uygulanarak notaya geçirilmiştir.

Eserin kabak kemaneye uygun olarak düzenlenmiş notasından hareketle bir egzersiz örneği hazırlanmıştır. Bu egzersizde, Hicaz makamına uygun olarak Z1/2, Z1, Z1a ve Z2 rumuzlarına yönelik ayrı ayrı gam etütleri ile eserin melodik akışına uygun egzersizler oluşturulmuştur. Söz konusu melodik egzersizler üzerinde çarpma ve vibrato teknikleri kullanılmıştır.

Bu egzersizlerin icrasında, yay çekme ve itme tekniklerine uygunluk gözetilerek, orta ve ileri seviye öğrenciler için metronom eşliğinde dörtlük birimde 50 bpm (dakika başına düşen vuruş sayısı) temposundan başlanarak kademeli ilerleme önerilmiştir.

# YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ BAĞLAMA İCRASI

YÖRE: MUĞLA

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



The musical score is written in a single system with six staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic patterns and ornaments, with specific markings such as Z2, Z1, Z1a, Z1/2, and SON. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Staff 1: Z2, Z1, Z1a, Z1a, Z1a, Z1, Z1/2, Z1

Staff 2: Z1, Z1a, Z1, Z1

Staff 3: Z1, Z2, Z2, Z1/2, Z1/2, Z1/2, Z1, Z1

Staff 4: Z1, Z1a, Z1, Z1, SON

Staff 5: Z2, Z1, Z1a, Z1a, Z1a, Z1, Z1/2, 3

Staff 6: Z1, Z1/2, 3, Z1/2, Z1, §

# YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ KABAK KEMANE İCRASI

YÖRE: MUĞLA

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER

UYARLAYAN: SÜLEYMAN TUNCER

The musical score is written in 3/4 time and consists of six staves. The notation includes various rhythmic markings such as Z2, Z1, Z1a, Z1/2, and (vib.). The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff starts with a Z2 marking and includes several Z1 and Z1a markings. The second staff begins with a (vib.) marking and includes Z1 and Z1a markings. The third staff includes Z1, Z2, Z1/2, and (vib.) markings. The fourth staff includes (vib.), Z1, Z1a, and Z1 markings, ending with the word "SON". The fifth staff includes Z2, Z1, Z1a, Z1/2, and (vib.) markings, ending with a 3-measure triplet. The sixth staff includes (vib.), Z1, Z1/2, 3, Z1/2, and Z1 markings, ending with a double bar line and a repeat sign.

# YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ EGZERSİZLERİ

EGZERSİZLER: SÜLEYMAN TUNCER

NOTAYA ALAN: SÜLEYMAN TUNCER



Z1 alışması



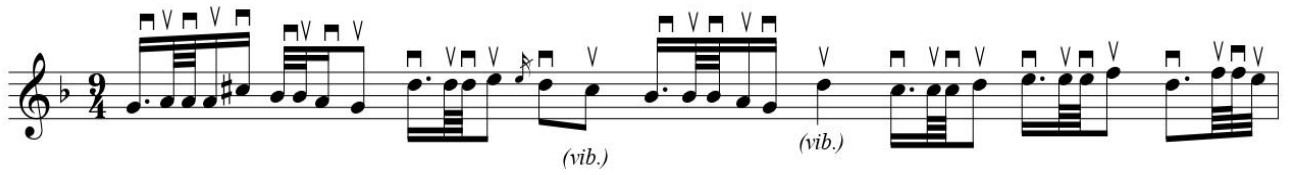
Z1a alışması



Z2 alışması



Z1/2 alışması



(vib.)

(vib.)



(vib.)

## BÖLÜM 5

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk müziği çalgı eğitimi denildiğinde Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrası olarak iki şekilde ele almak yanlış olmaz. 1826'da 2. Mahmut'un askeri, sosyal hayat, devlet kurumları kültür ve sanatta yenilikçi bir anlayışla batılılaşma politikaları hız kazanmıştır. Batılılaşma çalışmaları içerisinde müzik sanatı bu değişim ve dönüşüm rüzgarından etkilenmiştir. Bu döneme kadar Türk müziği sazende ve hanendeleri meşk sistemi dairesinde ustadan çırağa aktarım yapılıyordu. Aktarım süreci yazılı bir kaynak olmaksızın hocanın ve öğrencinin hafıza kapasitesiyle sınırlıydı. Her ne kadar bu meşk sistemi sayesinde birçok eser icra edilmiş öğrencilere aktarılmış olsa da birçok eserin unutulmasına ya da orijinal halinin yorumlanarak değişmesine sebep olmuştur. Bu bakımdan Cumhuriyet dönemi öncesi müzik eserlerinin notaya alınarak, arşivlenmesi kısmen olsa da başlamıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte gerek klasik Türk müziği (makamsal musiki) gerekse halk müziği eserleri derlemeler yoluyla günümüze kadar ulaştırılmıştır. Söz konusu Türk müziği çalgı icrası ve eğitimi olduğunda Cumhuriyet öncesi ve erken Cumhuriyet döneminde yazılı bir kaynak olmaksızın ya da çok sınırlı bir düzeyde tutularak çalgı öğretimi yöntemleri bir standartta kavuşamamıştır. Klasik Türk müziği çalgı eğitiminde meşk sistemi içerisinde devam ederken halk müziği çalgı eğitimi ise sistematik bir şekilde bir metot ve yöntemle sürdürülememiştir. Zira Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında konser programlarına, daha sonra ise 1927'den itibaren radyo programlarına bakıldığında halk müziği icralarının büyük oranda klasik Türk müziği çalgılarıyla ve çalgı topluluklarıyla yapıldığını görmekteyiz. Çok az bir oranda da olsa radyo programlarının başladığı ilk yıllarda tambura (Tamburacı Osman Pehlivan), zurna (Hasan Tahsin Efendi), kaval (Cemal Efendi) solo çalgı olarak icralar dikkat çekmektedir.

Erken Cumhuriyet döneminde klasik Türk müziği çalgı toplulukları yaygın olmasına karşın halk müziği çalgı toplulukları oluşmamıştır. Özellikle karadeniz kemençesi, kabak kemane vb. renk saz denilebilecek halk müziği çalgıları hala hazırda sadece yerel icralarda kullanılıyordu. Günümüz çalgı topluluğu ve modern icra aşamaları ülkemizde Türk müziği konservatuvarlarının kurulmasından sonra gelişmeye başladı.

Günümüz Türk müziği sistemine geldiğimizde özellikle halk müziği çalgı eğitiminin sitemli bir metot çerçevesinde verilmesinde bazı noktalarda eksiklikler devam etmektedir. Bu eksikliklerin başında halk müziği çalgısına yönelik metot kitaplarının azlığı, etüt kitaplarının yetersizliği ve bir standardın beraberinde birçok sorun getirmiştir. Bu araştırmanın odak noktasını oluşturan kabak kemane çalgı eğitiminde yöresel icralara yönelik metot kitabı, etüt kitabı ve repertuvar kitaplarının az olması ya da hangi halk müziği çalgısı olursa olsun bağlama icrası ve notasyonunun temel alınması kabak kemane icrasına yönelik eğitim ve öğretim sürecinin aksaklıklara ve istenilen seviyelere ulaşamamasına sebebiyet vermektedir.

Bir halk müziği çalgısı olan kabak kemane ağırlıklı olarak Teke yöresinde yaygın olmasına karşın günümüz halk müziği topluluklarında bir renk saz olarak hemen her yöreye ait eser icralarında kullanılmaya başlanmıştır. Buna paralel olarak kabak kemanenin yaygınlaşmasıyla birlikte halk müziği eğitimi verilen kurumlarda da eğitim ve öğretimin yaygınlaşması bu çalgıya ait öğretim teknik ve yöntemlerinin tartışılmasına geliştirmeye çalıştırılmasına özellikle konservatuvarlarda eğitim ve öğretiminin standartlaşmasına yönelik çalışmalarda önem kazanmıştır.

Günümüz modern çalgı eğitimi göz önüne alındığında bir çalgı eğitimi için başlangıç yaşı, vücut ergonomisi, sağ ve sol motor kas yapısı, çalgının otantik yapısı, üslup, tavır ve hatta eğitim alan bireyin ilgi, alaka, psikolojik hazırlık ve çalgıya bakış açısı gibi etmenler bir bütün olarak düşünülmeli, sürece eğitimi veren öğreticinin bilgi, birikim, deneyim ve icra kabiliyeti de eklendiğinde öğrenme çıktılarının ve hedef davranışlara ulaşım düzeylerinin etkilendiği bir gerçektir.

Kabak kemane eğitiminde modern çalgı eğitimi düşünülerek seviye seviye ilerlenmeli, her seviyedeki hedef davranış, teknik çalışmalar ve eserler belirlenmelidir. Bu araştırmanın konusu olan zeybek tavrının kabak kemaneye uyarlanması temel seviyedeki eğitim sürecinde dahil edilmesine birtakım zorluklar (glissando, trill, çarpma, süsleme, yay hakimiyeti ve zeybek tavrılarının varyasyonları gibi hedef davranışlar) oluşmaktadır. Dolayısıyla kabak kemane eğitiminde zeybek tavrının orta ve ileri seviyedeki öğrencilere sistematik bir şekilde ve zamana yayarak verilmelidir. Orta ve ileri seviyede ki öğrencilere zeybek tavrı öğretilirken denenmiş, uygulanmış ve müsbet sonuç alınmış bir yol izlenmesi eğitim süreci ve öğrenme çıktılarının geçerliğini arttıracaktır.

Bu araştırma sonucunda yukarıda bahsedilen eğitim süreci ve öğrenme çıktıları göz önüne alınarak;

1. Eğitim sürecinde kullanılacak olan zeybek tavrı icralarının yörede kabul görmüş yerel icracılardan faydalanılarak günümüz notasyonuna aktarılması düşünülmüştür.
2. Tufan Güldaş ve Gazi Erdener Kaya hocalarımızın kaynaklarından hareketle zeybek tavrının yaygın olarak kabul görmüş 6 farklı sayıda kabul gördüğü tespit edilmiştir. Belirlenen bu zeybek tavırları bağlama icrasında kullanılan tezene notasyonları baz alınarak tezene vuruşları yay çekişe süslemeler, çarpmalar ve glissandolar ise sol ele uyarlanmıştır.
3. Araştırmanın odak noktasından hareketle Aydın, Muğla, İzmir yörelerinden toplam 8 eser kabak kemane çalım tekniklerine göre düzenlenmiştir (Yağmur Yağdı Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği (Aydın Çeşitlemesi), Kocaarap Zeybeği, Karaburun Zeybeği, Nalbant Zeybeği, Zeybek (Aydın), Dağcılar Zeybeği ve Bergama Bengisi).
4. Yukarıda ismi geçen her zeybek eseri ile ilgili zeybek tavrının her varyasyonu için yol gösterici teknik çalışmalar yazılmıştır.
5. Orta ve ileri seviye öğrencilerine öncelikli olarak sağ el ve sol el gelişimi için yazılan bu teknik çalışmalar gamlarıyla etüt ettirilmiş istenen hedef davranışlara ve kazanımlara ulaşıldığında ilgili eseri icra çalışmaları geçilmiştir.

Yukarıda bahsedilen teknik çalışmalar yapıldıktan sonra yaylı bir çalgıda zeybek tavrının otantik yapısına çok yakın bir şekilde icrasına olanak tanınabileceği gözlemlenmiştir. Zaman zaman yöreye ait olmayan ya da yöre yansıtmaya yeterli olmayan renk sazların kullanılması, icrayı zenginleştirilmesi, yöre çalgısı kullanıldığı için benimsenmesi ve müziksel beğeniye arttırması bakımından önemli olduğu tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın amacı aynı zamanda yöresel tavır icrası zorlayıcı olan eserlerin öğrenme sürecinde bireylerin teknik kapasitesini arttırması, özellikle süsleme ve yay becerilerinin gelişmesi bakımından da önemli görülmektedir.

Özetle yapılan bu çalışmayla zeybeklerin kabak kemane icrasına uygun notasyonların ve teknik çalışmaların elde edilmesi bakımından deneysel bir çalışmayla

yenilikçi bir bakış açısı konulmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda kabak kemane eğitim ve öğretim sürecinde uygulanması güç olan üslup ve tavır çalışmalarıyla öğrenenlerin teknik kapasitelerinin gelişimine ve yeni bakış açısı kazanmalarına odaklanılmıştır.

### **Öneriler**

1. Kabak kemane eğitimine başlamadan önce bu çalgının tarihçesi, kullanıldığı yöreler, fiziksel özellikleri, kullanılan yapı malzemeleri öğrenme sürecinin ilk evresine alınmalıdır.
2. Kabak kemane icra eğitimi sürecine geçildiğinde duruş, tutuş, oturuş, her iki el için parmak ve bilek pozisyonları gibi temel seviyede makul ölçüde bir zamana yayılarak verilmeli. Temel beceriler tam olarak kazanılmadan bir sonraki seviyeye geçilmemelidir. Orta seviyede temel seviyenin üzerine inşa edilen teknik beceriler çalgının yöre ve doğasına uygun olarak iletilmelidir. Orta seviyede istenilen düzeye gelindiğinde ve yöresel tavırlar öğrenildikten sonra zeybek tavrı varyasyonları öğrenim sürecine dahil edilmelidir.
3. İleri seviyeye gelindiğinde ise zeybek eserleri temel ve orta düzeyde kazanılan teknik kabiliyete göre sürece dahil edilmelidir.

Yukarıda bahsedilen süreçlerin sağlıklı bir şekilde yürütülebilmesi için müzik eğitimi verilen kurumlarda kabak kemane eğitim, yöntem ve tekniklerin odağına alındığı sempozyumlar, kongreler ve çalıştaylar düzenlenmesi önemli görülmektedir. Bununla birlikte kabak kemane eğitiminde her seviye için metot ve egzersiz kitaplarının sayısı artırılması önerilmektedir. Aynı zamanda kabak kemane özelinde çalım tekniğine uygun yöresel eserlerden oluşan repertuar kitapları oluşturulması önemli görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Akdoğan, K. (2020). *Manuel Garcia'nın Tril Egzersizlerinin HALK MÜZİĞİ Yozgat Sürmelisi Türküsündeki Hançere Tekniğinin Gelişimine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü .
- Akdoğdu, O. (2003). *Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Aksak, S. (2014). *Kemanda sol el ve vibrato tekniğinin metodik örneklerle dayanarak incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyıldız, S. G. (2016). *Burdur yöresi HALK MÜZİĞİ ve özellikleri*. Doktora Tezi: Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Akyol, A. (2017). Kabak Kemanenin Dünü Bugünü ve Yarını. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 161-179.
- Alaskan, A. M. (2013). Üniversitelerdeki çalgı yapım eğitimi ve geleneksel usta-çırak ilişkisi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 175-180.
- Algı, S. (2014). Günümüz Konyası Eğlence Müziğinde Konya Türkülerinin Yeri ve Önemi. (s. 440-447). Kütahya: V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Şehir ve Müzik.
- Ali, F. (1987). *Müzik ve Müziğimizin Sorunları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Altınay, F. R. (2004). *Cumhuriyet Döneminde HALK MÜZİĞİ*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Avcı, A. H. (1997). Bir Sosyal İsyancılık Kurumu: Zeybeklik ve Zeybekler. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 47-70.
- Ayşan, K. (1998). HALK MÜZİĞİNİN Eğitimdeki Yeri ve Önemi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 32.
- Bedel, M. (2005). Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval. *1. Burdur Sempozyumu Bildirileri*.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*. Ankara: Armoni Ltd. Şti.
- Çelik, Ö. (2017). Kitle iletişim araçları sayesinde yerelden ulusala taşınan bir çalgı: Kabak kemane. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 155-166.

- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da Kabak Kemane ve İcra Geleneği*. Doktora Tezi: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çelik, Ö. (2020). Kabak Kemanede Yozgat (Sürmeli) Tavrı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 277-285.
- Demir, S. (2011). *HALK MÜZİĞİNDE Tür Meselesi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Deniz, Ü. (2018). Rauf Yekta Bey'in HALK MÜZİĞİ Hakkındaki Görüşleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 250-251.
- Deniz, Ü. (2019). *Dârü'l-Elhân HALK MÜZİĞİ Derleme Faaliyetleri ve Derleme Defteri*. Akademisyen Kitabevi.
- Dincel, D. (2018). *Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kemane Eğitiminin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi: Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Doğruel, F. (2023). İade-i itibar: Kabak kemanenin tarihsel serüveni. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 314-330.
- E T Arıcı, C. G. (2018). Ege ve Orta Anadolu'da Abdallık Geleneğinin Tarihsel ve Kültürel Özelliklerinin Müzik Gelenekleri ve Müzikal Analiz Üzerinden Değerlendirilmesi. *Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*, 21-39.
- Ekici, S. (2006). *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri*. Ankara: Denizyıldızı Matbaacılık.
- Ekici, S. (2016). *Bağlama Eğitimi – Yöntem ve Teknikler*. Ankara: Yurtrenkleri Yayınevi.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle HALK MÜZİĞİ ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Erden, M. O. (2023). *Kabak kemane eğitiminde açış çalışmalarının kullanım durumlarının incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergün, G. (2023). Keman eğitiminde sağ el teknikleri ile ilgili bir inceleme. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 144-154.
- Eroğlu, T. (2010). Türk Dans Antropolojisine Giriş. *Yurt Renkleri Yayınları*, 115.

- Garip, V. (2023). *Kabak Kemane Müfredat Programlarının, Metot Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi*. Yüksek Lisans Tezi: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu kaynaklarında İkliğ*. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Hava Kurumu Basımevi.
- Gültaş, T. (2012). *Bağlama Metodu/ Etüdler- Pozisyonlar- Tavırlar*. Ünal Ofset Matbaacılık.
- Gülüm, O. (2019). *Keman Eğitiminde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Gürel, M. (2011). *Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alışırmaların oluşturulması*. Yüksek Lisans Tezi: Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Haşhaş, S. (2016). Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çırak İlişkisi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 35-41.
- Kafesoğlu, İ. (1984). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları Metinler Matbaası.
- Kalender, N. (2001). Çalgı Yapım Bakım ve Onarımı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 160.
- Karagence, M. (2016). Sipsi ve Sipsi Yapımcısı Mehmet Bedel. *Electronic Turkish Studies*, 653-664.
- Kaya, G. E. (2005). *Bağlama Metodu*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Koç, A. (2005). Yayınlanmış Bağlama Eğitim Metotlarındaki Yanlılıklar. *1. Müzik Sempozyumu*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Kulaboğa, A. H. (2007). *Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı HALK MÜZİĞİ Bölümünde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi: Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Kurgen, O. (2010). *İzmir ve Çevresinde Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Geleneksel Çalgı Takımları*. Yüksek Lisans Tezi: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Metin Karkın, M. P. (2014). Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi* , 129-148.
- Mirzaoğlu, F. G. (2000). *Zeybek türküleri ve dansları*. Doktora Tezi: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oral, M. (2010). *Bağlamada belli başlı yöresel tavrıların icrasında bozuk düzen ile bağlama düzeni arası transpozisyonda oluşan duyum farklılıkları* . İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ozanoğlu, T. (2011). *Kültür Bakanlığı Anadolu Halk Çalgıları 3 Vurmalı Çalgılar*. Ankara: Hazal Matbaacılık.
- Ozanoğlu, T. (2011). *Kültür Bakanlığı Anadolu Halk Çalgıları I Telli Çalgılar*. Ankara : Hazal Matbaacılık.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: Başbakan Basımevi.
- Önder, O. (2012). *Zeybek Müziklerinin Viyolonsel Eğitiminde Kullanılabilirliği ve Viyolonsel Eğitimine Uyarlanması*. Yüksek Lisans Tezi: Uludağ Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Özbilgin, M. (2003). *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özboyacı, İ. (1979). Zeybekler. *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*.
- Özçeltik, B. (2019). *Türk müziğinde gazel icralarının müzikal analizi*. Yüksek Lisans Tezi: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özen, N. (2004). Çalgı eğitiminde yararlanılan müzik eğitimi yöntemleri. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24.
- Öztürk, O. M. (2006). *Benzerlikler ve Farklılıklar: Bütünleşik Bir Anadolu Müziği Yaklaşımına Doğru*. İstanbul: 20. Yıl Pan'a Armağan.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel HALK MÜZİĞİ Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Seher Tetik Işık, R. U. (2012). Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası. *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*.
- Semih Sezer, S. T. (2024). *Kabak Kemane Metodu*. Yayınlanmamış Kitap.
- Sürmeli, F. M. (2010). *Ege bölgesi zeybek oyunlarının adlarına göre tasnifi ve incelenmesi* . Yüksek Lisans Tezi: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Şimşek, M. (2013). *Teke Yöresi burdur İli Mahalli Kemane İcracılarının Yöresel Kemane Çalım Teknikleri*. Yüksek Lisans Tezi: Haliç Üniversitesi .
- Şimşek, M. (2025). Kemane İcrasında Yay Uygulamaları: Detache ve Legato Teknikleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 513-529.
- Tufan, S. (1997). 4-8 Yaş Grubu Öğrencilerinin Müzik ve Piyano Eğitimi. *Mavi Nota Müzik ve Sanat Dergisi*, 36.
- Tuncel, E. (2008). *Klasik kemençe sazında pozisyon ve yay bağlarının incelenmesi (saz semaisi, peşrev ve zeybek formları üzerinde parmak pozisyonları ve yay bağları uygulanarak bu çalışmanın klasik kemençe sazına getireceği faydaların belirlenmesi)*. Yüksek Lisans Tezi: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Umut Erarslan, A. Ö. (2021). HALK MÜZİĞİ Üfleme Çalgılar Eğitiminin İncelenmesi . *Eurasian Journal of Music and Dance*, 84-105.
- Yalın, R. (1940). *Cenupta Türkmen Çalgıları*. Adana: Seyhan Basımevi.
- Yaşar, S. (2015). Bağlama Eğitiminde Zeybek Tezene Tekniğinin Temel Öğretimine İlişkin Bir Çalışma. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-19.
- Yeğin, V. (1994). *Kemanede Yeni Yapım Teknikleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yener, S. (2006). *Liseler için müzik, lise 1 ders kitabı*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Zeki, B. H. (2009). *HALK MÜZİĞİ Ulusal Türk Müziği*. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

### **Web Kaynakları**

- Repertekul. “Kadioğlu Zeybeği Aydın Çeşitlemesi”. Erişim: 10.05.2025  
<https://www.repertukul.com/KADIOGLU-ZEYBEGI-Aydin-Cesitlemesi-558>
- Repertekul. “Kocaarap Zeybeği”. Erişim: 10.05.2025  
<https://www.repertukul.com/KOCAARAP-ZEYBEGI-127>
- Repertekul. “Nalbant Zeybeği”. Erişim: 10.05.2025  
<https://www.repertukul.com/NALBANT-ZEYBEGI-232>
- Repertekul. “Zeybek”. Erişim: 10.05.2025  
<https://www.repertukul.com/ZEYBEK-75>
- Repertekul. “Karaburun Zeybeği”. Erişim: 10.05.2025

<https://www.repertukul.com/KARABURUN-ZEYBEGI-229>

Repertekul. “Dağcılar Zeybeği”. Erişim: 10.05.2025

<https://www.repertukul.com/DAGCILAR-ZEYBEGI-591>

Repertekul. “Bergama Bengisi”. Erişim: 10.05.2025

<https://www.repertukul.com/BERGAMA-BENGISI-7>

Repertekul. “Yağmur Yağdı Zeybeği”. Erişim: 10.05.2025

<https://www.repertukul.com/YAGMUR-YAGDI-ZEYBEGI-567>



# EKLER

## EK 1.

YÖRESİ AYDIN

KAYNAK KİŞİ: YÖRE EKİBİ

SÖRE: ♩ -56

### KADIOĞLU ZEYBEĞİ (AYDIN ÇEŞİTLEMESİ)

DERLEYEN:  
TALİP ÖZKAN

DERLEME TARİHİ:  
1976

NOTALAYAN:  
NİHAT KAYA

The musical score is written on ten staves. The first three staves are in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The fourth staff changes to 3/4 time and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The fifth staff returns to 2/4 time and a key signature of one flat. The sixth staff changes to 3/4 time and a key signature of two flats. The seventh and eighth staves return to 2/4 time and a key signature of one flat. The ninth and tenth staves return to 3/4 time and a key signature of two flats. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings like accents and slurs.

## EK 2.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 127  
İNCELEME TARİHİ : 27-9-1977

DERLEYEN  
M.SARISÖZEN

YÖRESİ  
AYDIN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
HÜSEYİN DOĞAN - AHMET EĞRİBOYUN  
MUHARREM GÖKBEL

### KOCAARAP ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

SÜRESİ : ♩ = 22

The musical score for "Kocaarap Zeybeği" is presented in seven staves of notation. The time signature is 9/4, indicated by a '9' over a '4' at the beginning of the first staff. The key signature is one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign (a circle with a vertical line) in the seventh staff, followed by the word "SON" written above the final note.

EK 3.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 232  
İNCELEME TARİHİ: 14. 5. 1985

YÖRESİ

AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI

BEKİR ONUR İSMET OKYAY

YAŞAR OKYAY

SÜRESİ

NALBANT ZEYBEĞİ

DERLEYEN  
T R T  
MÜZİK DAİRESİ BŞKL

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
MEHMET ÖZBEK

SON

## EK 4.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 75  
İNCELEME TARİHİ : 26\_9\_1977

YÖRESİ  
AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI  
ALİ EFE

SÜRESİ :

## Z EYBEK

DERLEYEN  
İstanbul, Belediye  
Konservatuarı Arşivi

DERLEME TARİHİ  
Nota yazılış tarihi:  
8\_4\_1966

NOTAYA ALAN  
YÜCEL PAŞMAKÇI

The musical score for Zeybek is written in 9/8 time and one sharp (F#) key signature. It consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a 9/8 time signature. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody. The third staff includes a double bar line and the word "-SON-" above it. The fourth, fifth, and sixth staves continue the melodic line. The seventh staff concludes the piece with a double bar line and a fermata symbol.

EK 5.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 229  
İNCELEME TARİHİ : 14.5.1985

YÖRESİ  
AYDIN

KİMDEN ALINDIĞI  
BEKİR ONUR - İSMET OKYAY  
YAŞAR OKYAY

KARABURUN ZEYBEĞİ

DERLEYEN  
T R T  
MÜZİK DAİRESİ BŞKL

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
MEHMET ÖZBEK

The musical score for "Karaburun Zeybeği" is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. The score consists of nine staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a fermata. The sixth staff contains the word "SON" below the note. The ninth staff ends with a repeat sign and a fermata.

## EK 6.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR NO: 591  
İNCELEME TARİHİ: 03. 04. 2003

DERLEYEN  
BANTTAN

YÖRESİ  
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
YÖRE EKİBİ

### DAĞCILAR ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN  
ALİ FUAT AYDIN

SÜRE:  $\text{♩} = 44$

The musical score for "Dağcılar Zeybeği" is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It starts with a repeat sign (double bar line with dots) and contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and ends with a double bar line and the word "SON". The third staff begins with a repeat sign and continues the melody. The fourth staff also begins with a repeat sign and ends with a double bar line and a repeat sign. The name "S. SABUNCU" is written at the bottom right of the fourth staff.

EK 7.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 7  
İNCELEME TARİHİ: 28\_1\_ 1977

DERLEYEN  
HALİL BEDİİ YÖNETKEN

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

BERGAMA BENGİSİ

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN  
HALİL BEDİİ YÖNETKEN

The musical score for "BERGAMA BENGİSİ" is written in 9/2 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 9/2 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The score concludes with a double bar line and the signature "N. Uysal" written vertically.

## EK 8.

YÖRESİ MUĞLA MİLAS /  
Düdü Jem Kuyü

KAYNAK KİŞİ: DÜRSÜN GİRGİN  
HASAN AKDENİZ  
VEYSEL GİRGİN  
EYÜP GİRGİN

## YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ

DERLEYEN  
ALİ FUAT AYDIN

DERLEME TARİHİ:  
ALİ FUAT AYDIN

NOTALAYAN  
ALİ FUAT AYDIN

SÜRE:  $\frac{3}{4}$  = 30

SON